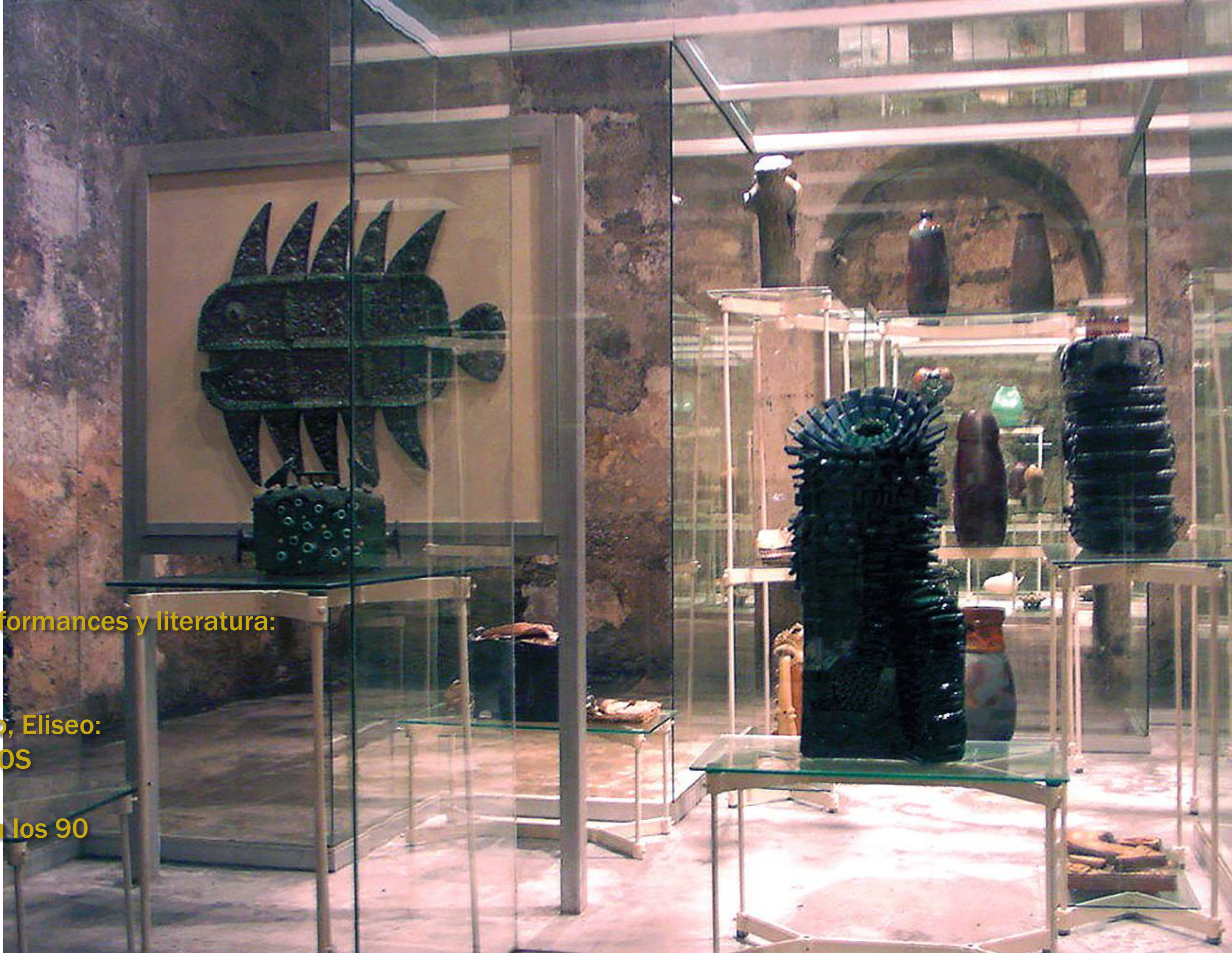


Escena, performances y literatura:
HUMOR

Alicia, Diago, Eliseo:
CENTENARIOS

Sosabravo a los 90





PORTADA:

Una de las salas del Museo Nacional de la Cerámica.

Directora:
Luisa Campuzano
Subdirector editorial:
José León Díaz
Consejo asesor:
Graziella Pogolotti,
Ambrosio Fornet
y Antón Arrufat
Redacción:
Israel Castellanos
y Alain Serrano
Diseño:
H. G. Ch.
Dirección:
Calle 4 # 205, e/ Línea y 11,
Vedado, Plaza de la Revolución,
La Habana.
Tel: 7830-3665
E-mail: ryc@cubarte.cult.cu
Web site: www.ryc.cult.cu

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

ESCENARIOS

Si al decir de Azorín, haciendo la historia de la ironía y del humor, tendríamos hecha la historia de la sensibilidad humana, pues algo de esa historia se reúne en este grupo de trabajos que van desde la escena y el performance hasta la literatura, con destaque para la figura de Pedro Lemebel.

3 Astrid Hadad: Parodiando el machismo mexicano y los códigos del patriarcado

D. Jan Mennell

6 Humor de mujeres en el cabaret político y social: Las Patronas y El Portazo

Vivian Martínez Tabares

9 De Deleuze a Sarita Montiel. El devenir cupletera

María del Pilar Jarpa

13 ¡Aquella Habana del cuplé!

Enrique Río Prado

16 Pedro Lemebel, performer

Margarita Sánchez Prieto

19 Pedro Lemebel, habanero

Jorge Fornet

21 De la cerámica, sus voces y museo

Israel Castellanos León

Entrevista con Surisday Reyes Martínez, actual directora del Museo Nacional de la Cerámica, institución que mucho ha aportado al conocimiento y desarrollo de esta manifestación artísticas en nuestro país.

90 SOSABRAVO

26 ¡Buen aniversario!

En su aniversario 90, *RyC* retoma varios de los textos que sobre este gran artista cubano vieran la luz a lo largo de los años en sus páginas.

27 Sosabravo

José Veigas

28 Sosabravo maestro cotidiano

Alejandro G. Alonso

30 Sosabravo, orden y aventura

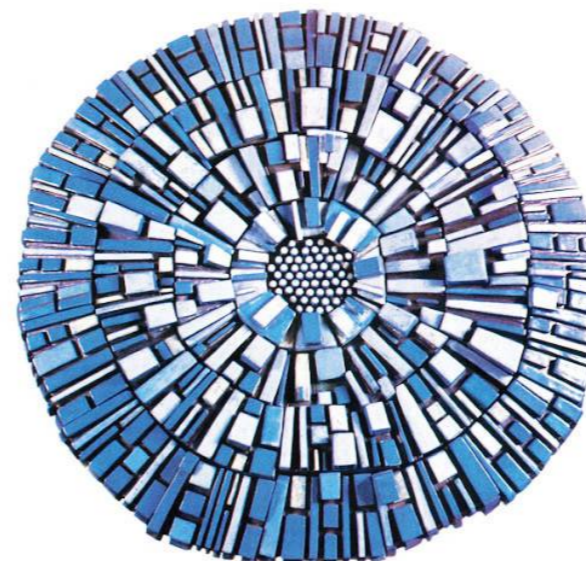
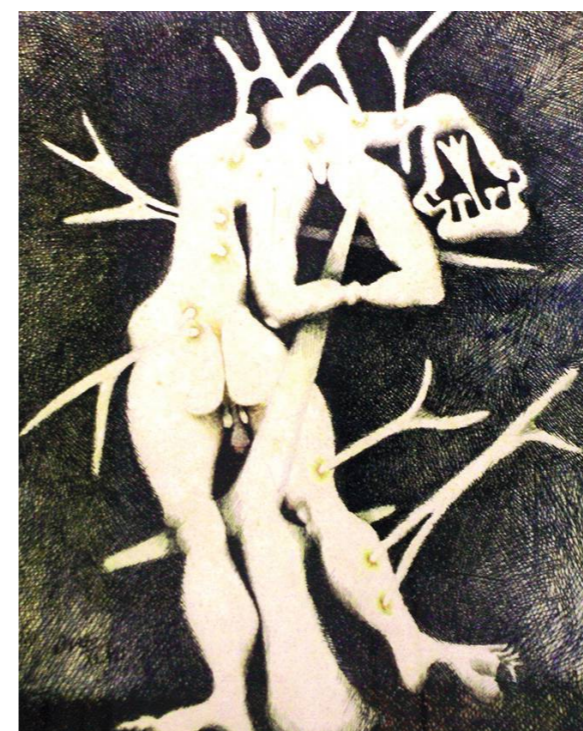
Erena Hernández

32 Impacto de Sosabravo

Alejandro G. Alonso

34 Alfredo Sosabravo, un «tocado» por el cine

Israel Castellanos León



CENTENARIOS

Tres importantísimas figuras de la cultura cubana arribaron a su centenario durante 2020: Alicia Alonso, Roberto Diago y Eliseo Diego. De muy diversas maneras hemos querido acercarnos a ellos, rendirles el merecido homenaje en las páginas que siguen.

36 En la Calzada, cuarenta años después

Abel Prieto Jiménez

38 Eliseo Diego: vida y poesía

Arturo Arango

40 «Yo soy Eliseo Diego: de pie, frente a su sueño»

Camilo Egaña Villamil

42 Necesidad de la poesía

Eliseo Diego

44 El balcón abierto

Eliseo Diego

45 Sobre una «instantánea» tomada en tiempos de César

Eliseo Diego

45 Palabras para soñar despierto

Fina García Marruz

47 Roberto Diago Querol: historias y memorias interconectadas

Ercilia Argüelles Miret

53 Siempre Alicia, ininterrumpido homenaje de artistas y poetas de Cuba a su más celebrada musa

Poemas de Carilda Oliver Labra, Rafaela Chacón Nardi, Roberto Friol, José Triana, Excilia Saldaña, Raúl Hernández Novás, Roberto Méndez y Eliseo Diego.

RESCATES

Dos momentos del devenir de las artes plásticas en Cuba, según la visión que publicaran en *RyC* dos renombrados críticos de entonces.

57 Artes plásticas: un nuevo salto del venado

Gerardo Mosquera

59 Con la sutil elocuencia del sosiego

Rufo Caballero

62 DESPEDIDAS, ANIVERSARIOS, PREMIOS

Astrid Hadad: Parodiando el machismo mexicano y los códigos del patriarcado

El humor, la ironía, la sátira han sido siempre armas, tretas de las/los débiles, para oponerse y colocar en su sitio, el de la burla y el escarnio, a sus tenaces y rancios opresores. Entre las ponencias presentadas al coloquio sobre esta temática desarrollado en febrero del infausto 2020 en la Casa de las Américas, los tres textos que reproducimos en nuestras páginas la abordan desde la perspectiva de la escena o la literatura vinculada con ella. Para el referido al gran artista Pedro Lemebel, les hemos solicitado tres contribuciones, sobre su presencia en La Habana, su condición de performer, y asimismo sobre el cuplé, a colaboradores y amigos de RyC.

D. Jan Mennell
Profesora en Queen's
University, Ontario,
Canadá. Especializada en
distintas manifestaciones de la
cultura latinoamericana,
especialmente escena, cine
y literatura, siempre desde
una perspectiva de género.

Astrid Hadad es una artista de performance bien conocida en México por su deconstrucción de la mexicanidad cultural e histórica. Lesbiana, nacida como parte de la gran y heterogénea sociedad mexicana en el territorio maya de Quintana Roo a una familia de inmigrantes libaneses, tiene renombre como cantautora, cabaretera y creadora del estilo musical mexicano que ella llama «Heavy Nopal» o «neo-ranchero.» Se ha denominado a sí misma la «Lady Gaga de Nixtamal» por sus actos transgresores. La letra de las canciones y el vestuario original que forman la parte esencial de su repertorio rompen con los signos dominantes tradicionales de género y sexualidad tanto en la cultura mexicana a la vez histórica y contemporánea como en la cultura globalizada. Sus temas abarcan —entre otras cosas— la civilización indígena, la conquista, la política nacional, la religión católica, y la cultura popular (incluso Diego Rivera y Frida Kahlo, el día de los Muertos y la música tradicional ranchera), pero siempre desde una óptica lúdica. Como ella misma declara en una entrevista citada repetidamente, su obra tiene «un estilo sincrético, estético, patético y diurético, donde se muestran sin ningún pudor, el machismo, el masoquismo, el nihilismo y el valemadrismo inherentes a toda cultura» (Citado en Constantino, 152). A fin de cuentas, la característica predominante de su obra es el humor iconoclasta que no escatima nada ni a nadie. En este trabajo, pues, propongo elaborar algunos de los elementos paródicos de su obra, pero voy a limitarme a unas canciones que enfocan el patriarcado, el machismo mexicano y las construcciones tradicionales y binarias de género masculino y femenino. En particular, pienso hablar de dos obras centrales: «El calcetín» y «Me golpeaste tanto anoche.» Si bien Hadad forma parte de una tradición de artistas de performance en México y los Estados Unidos, su obra se



destaca mucho por su particularidad. Después de estudiar ciencias políticas en la universidad, comienza su carrera como artista en 1985. Su obra fue influenciada por artistas mexicanas de mediados del siglo XX como Lucha Reyes y Lola Beltrán, y tiene mucho en común con sus contemporáneos Jesusa Rodríguez y Darío T. Pie, también conocido como «La Roña», que es famoso por sus «reencarnaciones» burlescas de las actrices icónicas del cine de oro mexicano como María Félix y Tongolele. «La Roña» incluso aparece en su video «El calcetín» en el que voy a detenerme más adelante. En su obra, Hadad elimina las fronteras entre varios estilos musicales, entre cultura popular y cultura de la élite, entre farsa y tragedia, mientras subvierte las canciones tradicionales mexicanas con letra nueva y escandalosa



Algunos momentos de *El calcetín*.



que cuestiona las identidades genéricas normativas.

Como ya se ha dicho, Hadad se sirve del humor como elemento principal de su obra, y especialmente de la parodia y el estilo burlesco del cabaré. Se han hecho muchos estudios de su relación con los fenómenos del cabaré alemán y la carpa mexicana cuya esencia combina el *kitsch*, *camp*, farsa, sátira y lo carnavalesco. Es una forma de entretenimiento popular sin pretensiones, e incluso puede inyectar un tono vulgar y obsceno. A veces se presenta en cantinas tradicionales y pequeños teatros, pero yo asistí a un performance suyo en un teatro de cultura elitista de la Universidad de la Columbia Británica, y su obra fácilmente trasciende el escenario y los límites de lenguaje.

Antes de continuar, sin embargo, me parece necesario dar una breve explicación de la parodia como forma artística. La parodia, según Linda Hutcheon en su libro *Una teoría de la parodia*, «es una forma principal de la auto-reflexividad en el diálogo inter-arte» (Hutcheon, 2). Continúa diciendo que «es una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por una inversión irónica, y no siempre a expensas del texto parodiado» (6). Aunque su análisis se refiere en particular a formas específicas (literatura, música y las artes plásticas), me parece obvio que en la obra de Hadad se incluye también la cultura en sentido general. Su parodia se dirige a los componentes esenciales de características nacionales y a los códigos de discurso opresivos y normativos de la ideología dominante (Arboleda-Ríos, 10). Con esto en mente, voy a seguir con un análisis de las dos canciones indicadas arriba. Hay que señalar, sin embargo, que la dificultad de ofrecer una interpretación definitiva a su obra se complica por el hecho de que, como performance, no existe un texto estable, porque varía de performance en performance. He escogido estos textos porque existen en video y se puede analizar una versión más fija.

Las dos obras a las que me refiero se enfocan el estilo ranchero de cabaré y ofrecen una parodia del machismo inherente en las relaciones de género. En ambas canciones, la cantante lamenta el tratamiento cruel y abusivo que recibe de su amante. En «El calcetín» la canción acusa al hombre de utilizarla como un calcetín: «me pisas todo el día», «me traes arrastrada por tu amor». Y continúa diciendo que «un calcetín, eso soy yo para ti» y que la va a tirar «cuando esté rota.» Al mismo tiempo repite varias

veces el estribillo: «en las cosas del amor no hay manera de zurcir.» El significado de la letra en sí se burla del machismo que pisotea a la mujer y la cambia por otra cuando ya está vieja.

El decorado y el vestuario refuerzan la parodia y comunican un mensaje más profundo que el texto verbal. Al comienzo del video, hay tres personajes en el escenario: la misma Hadad aparece como imitación a las figuras de mujeres fatales, vestida de manera reveladora con un traje de cabaré azul y acostada en el mostrador del bar. Su forma de cantar, la expresión en la cara y los gestos del cuerpo son representaciones hiperbólicas y paródicas como en las tradiciones del cabaré o teatro carpa. Los dos personajes que la acompañan son la ya mencionada «La Roña», una caricatura de las bellas estrellas de cine como María Félix, arquetipo de la sexualidad femenina, y un actor reconocido de cine y telenovelas, Alberto Estrella, vestido como charro típico. Todo en «Cantina Independencia» es verde, rojo y blanco, como la bandera mexicana, y simboliza la esencia de la mexicanidad. Todos los cuadros colgados de la pared son carteles de los distintos performances de Hadad, los que refuerzan también su propia identidad nacional.

Es una escena de exageraciones plásticas: «La Roña» es sumamente artificial y se ve como una especie de marioneta de María Félix en su maquillaje, el vestido y el estilo del pelo. En cierto sentido, su cara pintada, junto con las uñas y cejas esperpénticas y grotescamente falsas deconstruyen los atributos femeninos de la clásica estrella estereotípica mexicana de cine al mismo tiempo que les rinde homenaje. El «Charro», su acompañante, es el típico ejemplo de la representación cinematográfica del héroe macho que quiere seducir a la «estrella», en este caso, La Roña. Y, como buen macho tradicional, y de acuerdo con la letra de la canción, la abandona tan pronto como fija su mirada en Hadad, acostada en el mostrador. Cambia lo viejo por algo nuevo que no «está roto».

En la próxima escena, Hadad canta, «Un calcetín, eso soy yo para ti» y los otros dos personajes toman parte en la canción como un coro. El escenario y el vestuario de Hadad, sin embargo, han cambiado: ahora la artista lleva un vestido rojo y verde y se sitúa frente a un tendedero con calcetines colgados, también rojos, verdes y blancos como pequeñas banderas nacionales. La expresión de su cara hace pensar en una versión *camp* de las insinuaciones sexuales, lo cual surge también de los movimientos de su lengua y el giro exagerado de los ojos. Por medio de una serie de escenas lúdicas que parecen fuera de lugar, el video vuelve a la Cantina del principio donde Hadad y «La Roña» están picando cebolla (otra imagen de la mujer arquetípica como cocinera y objeto sexual) y lamentando el tratamiento malo de su hombre. Ahora, sin embargo, en el escenario hay un pequeño televisor a un lado en el que Hadad aparece vestida de azul, con pelo azul y preparando al mismo tiempo una comida con aguacate, tomate, pechuga y huevo frito. De repente surge detrás de ella la figura de un luchador enmascarado («El hijo del Santo», bien reconocido en México) como en la lucha libre tradicional mexicana. Con su cuerpo exageradamente masculino, el pecho desnudo y los brazos fornidos, es una representación obvia de la hipermasculinidad macha nacio-

nal. Los personajes se abrazan y en los gestos excesivamente teatralizados de la figura femenina, se repite una sensación caricaturesca de la atracción carnal.

La canción termina con una lista de palabras que en la pantalla parecen lógicas y literales dentro del contexto y de acuerdo con las imágenes presentadas. No obstante, al final tienen un doble sentido de expresiones sexuales que construyen un juego de palabras con el verbo «zurcir» o «coser para reparar algo de tela», en este caso, el calcetín del que canta. «Ay cosita, zúrceme mi agujerito, suavécito, mi hilito, mi agujita, mi alfilercito, mi tomatito, mi huevito frito, mi aguacatito, mi pechuguita, suavécito, así, ah!» Las referencias a «agujas, tomates, huevos, y aguacates» son palabras de la jerga mexicana para referirse a los genitales masculino, mientras que «agujerito» es una referencia clara al cuerpo femenino. De esta manera Hadad juega con las tradiciones del machismo, al mismo tiempo que revela la pasión femenina. Se burla no solo de una tradición machista que utiliza y abusa de la mujer, sino también revela que la mujer no es la sumisa inocente, virginal, sino que goza igualmente de su cuerpo y de la sensualidad, algo que rompe con las tradiciones nacionales. Con ello hace que el público cuestione las normas sociales de las relaciones entre hombres y mujeres.

Continúa esta idea en la segunda canción que quiero analizar: «Me golpeaste tanto anoche». Como resulta evidente por su título, esta típica ranchera se burla de las canciones de cantina en las que los hombres se quejan de la ingratitud o infidelidad de la mujer que los ha dejado abandonados y borrachos. Aquí Astrid Hadad aparece en ropa reconocible como la de «la china poblana», un ícono visual que sin duda denota la esencia de la mexicanidad femenina. La saya de verde, rojo y blanco, otra referencia a la bandera —los colores dominantes en su obra siempre son representativos de México—, tiene unas imágenes repetidas de la Virgen de Guadalupe, mientras que Hadad lleva un corsé, de los mismos colores, al estilo de la cantante americana Madonna. Su vestido señala claramente los dos roles «esenciales» que el machismo y el patriarcado esperan de la mujer en la tradición mexicana: la virgen pura y la prostituta. Hadad representa simultáneamente a la mujer sumisa y abnegada (Madre pura y amorosa) y a la mujer fuerte e independiente (María Magdalena). Lo curioso de su ropa, sin embargo, es que lleva también elementos masculinos: una pistolera con pistola a la cadera, y unas espuelas en sus zapatos de tacón alto de un rojo brillante. El resultado es una figura resemantizada, que es a la vez femeninamente ambigua (mujer a la vez buena y mala) y genéricamente híbrida.

La letra de esta canción también parodia la relación entre el macho y su mujer. Ya no se trata simplemente de la mujer sufrida y humillada. La canción comienza con una declaración fuerte. La cantante se queja del abuso que ha recibido del amante («Me golpeaste tanto anoche, es por eso que me voy») y le dice que ya no puede más. Indica que no se merece la golpiza y afirma que el amante se burla de ella y de su amor. De repente, el tono cambia y confiesa que «si me pides que me quede, yo me quedo. Hazme lo que quieras, pero dame más cariño.» Aquí revela la paradoja de las relaciones sexuales en México: por un lado, es la mujer golpea-



Para hacer funcionar su parodia, en un momento dado, Hadad sale del escenario y vuelve con una venda que le cubre la mitad de la cara, caminando con muletas, y a seguidas continúa la canción contradictoria: «Me golpeaste tanto anoche y aún no me voy.» El público aplaude y se ríe de la visión cómica y contradictoria, pero a la vez se siente muy incómodo con la imagen. De la misma manera en la que la mujer es cómplice en su sufrimiento, nosotros somos igualmente cómplices en nuestra respuesta emocional a la imagen. Hadad quiere provocar esa reacción precisamente para hacernos cuestionar las costumbres aceptadas por la sociedad. Cerca del final de la canción, la artista saca la venda de la cabeza y deja caer las muletas mientras repite elementos de la canción con gestos casi violentamente exagerados. Los versos finales son: «Pégame en la cara, hiéreme en el cuerpo, pero no me dejes.» De este modo, la canción llega a ser una denuncia paródica de las costumbres nacionales a la vez que ofrece, según el crítico Gastón Alzate, una deconstrucción de las fuerzas machistas y el papel tradicional otorgado a la mujer (Alzate, 154.)

Para concluir, quiero señalar que lo que he presentado es simplemente una versión preliminar del estudio de la obra de Hadad y solo he podido analizar dos de sus «performances» complejos. Queda claro que, en las palabras de Paola Arboleda-Ríos, Astrid Hadad descoloniza «los discursos heteronormativos de las 'ficciones fundacionales' que han construido y todavía sostienen la estructura imaginada de la mayoría de las naciones latinoamericanas.» (Arboleda Ríos, 1). Dicho de otra manera, sus obras revelan y cuestionan el machismo y el patriarcado inherentes en la cultura mexicana. Además, ponen al descubierto la relación sadomasoquista en las estructuras machistas que dominan en el país. Demuestra, como señala Roselyn Costantino, «el aspecto sexual del cuerpo femenino y cómo la sociedad tradicional busca controlarla y circunscribirla a unos códigos prevalecientes que ya no son vigentes (Costantino, 153). En su uso de elementos paródicos en lo visual y auditivo, llama la atención acerca de las injusticias y construye nuevas posibilidades antipatriarcales y antimachistas para que la mujer pueda ahora reclamar su propio cuerpo y su sexualidad personal.

da y sumisa, aunque por otro tiene la fuerza de reconocer y rechazar el tratamiento descontrolado y habitual que se ha normalizado en la cultura mexicana. El estribillo demuestra el masoquismo de la mujer mexicana en su plenitud: «Pégame en la cara, hiéreme en el cuerpo, pero no me dejes». La mujer acepta la violencia masculina porque es preferible a quedar abandonada y sola. Reconoce su debilidad de «mujer», cuando sugiere: «Sé que no tengo vergüenza, esto es no más que indecencia, que perdí la razón» y que es «adicta de tu amor». Me parece que en este momento, Hadad está recreando la asunción femenina de los códigos sociales. Reconoce que su situación es la que la gente mexicana ha internalizado: que el rol de la mujer es atender a todas las necesidades del hombre, sin pensar en su propio bienestar y en su salud mental. Dejar al hombre quiere decir que ya no es «mujer» sino «otra» menospreciada por la sociedad, y no puede aceptar esta nueva humillación. Pierde su estatus social y la «protección» masculina: revela la realidad dura de las relaciones amorosas tradicionales mexicanas.

mativos de las 'ficciones fundacionales' que han construido y todavía sostienen la estructura imaginada de la mayoría de las naciones latinoamericanas.» (Arboleda Ríos, 1). Dicho de otra manera, sus obras revelan y cuestionan el machismo y el patriarcado inherentes en la cultura mexicana. Además, ponen al descubierto la relación sadomasoquista en las estructuras machistas que dominan en el país. Demuestra, como señala Roselyn Costantino, «el aspecto sexual del cuerpo femenino y cómo la sociedad tradicional busca controlarla y circunscribirla a unos códigos prevalecientes que ya no son vigentes (Costantino, 153). En su uso de elementos paródicos en lo visual y auditivo, llama la atención acerca de las injusticias y construye nuevas posibilidades antipatriarcales y antimachistas para que la mujer pueda ahora reclamar su propio cuerpo y su sexualidad personal.

Imágenes de *Me golpeaste tanto anoche*.



Bibliografía citada

- Alzate, Gastón. «Expandiendo los Límites del teatro: Una entrevista con Astrid Hadad». *Latin American Theatre Review*, Spring 1997, 153-163.
- Arboleda Ríos, Paola. «Astrid Hadad: The Cyborg Goddess». *Postcolonial Studies*, 2014, Vol. 17, No. 2, 189-206.
- Costantino, Roselyn. «Politics and Culture in a Diva's Diversion: The Body of Astrid Hadad in Performance». *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, Issue 22, 11:2, 149-173.
- Hadad, Astrid. «El calcetín». <https://www.bing.com/videos/search?q=el+calcetin+hadad&view=detail&mid=9223B0C4A828A52D-F51F9223B0C4A828A52DF51F&FORM=VIRE0&ru=%2fsearch%3f%3del%2bcalcetin%2bhadad%26form%3dEDGSPH%26mkt%3den-ca%26httpsmsn%3d1%26msnews%3d1%26plvar%3d0%26refi-g%3d38ea2d54bba94976bc18c65e56d2cd03%26PC%3dHCTS%26s-p%3d-1%26pq%3del%2bcalcetin%2bhad%26sc%3d0-15%26qs%3dn%26sk%3d%26vid%3d38ea2d54bba94976bc18c65e56d2cd03>
- . «Lady Gaga de Nixtamal». <https://www.bing.com/videos/search?q=lady+gaga+de+nixtamal&qs=n&sp=-1&pq=lady+gaga+de+nix-tama&sc=0-20&sk=&cid=CB1DD9F16086495E8D7C2B6A>

[BFE73D5C&ru=%2fsearch%3f%3dlady%2bgaga%2bde%2bnix-tama%26qs%3dn%26form%3dQBRE%26sp%3d-1%26pq%3dlady%2b-gaga%2bde%2bnix-tama%26sc%3d0-20%26sk%3d%26vid%3dCB1D-D9F16086495E8D7C2B6ABFE73D5C&view=detail&mmscn=-vwr&mid=6E7E4C50AF72E667F8446E7E4C50AF72E667F844&FORM=WRVORC](https://www.bing.com/videos/search?q=me+golpeaste+tanto+anoche+hadad&qs=n&sp=-1&pq=me+golpeaste+tanto+anoche+hadad&sc=0-31&sk=&cid=8744B-3608C9A44C6A7DF2D192AEDBAB1&ru=%2fsearch%3f%3dme%2bgolpeaste%2btanto%2banoche%2bhadad%26qs%3dn%26form%3dQBRE%26sp%3d-1%26pq%3dme%2bgolpeaste%2b-tanto%2banoche%2bhadad%26sc%3d0-31%26sk%3d%26vid%3d8744B3608C9A44C6A7DF2D192AEDBAB1&view=detail&mmscn=-vwr&mid=987E7CB663F69A7580E2987E7CB663F69A7580E2&FORM=WRVORC)

—. «Me golpeaste tanto anoche». <https://www.bing.com/videos/search?q=me+golpeaste+tanto+anoche+hadad&qs=n&sp=-1&pq=me+golpeaste+tanto+anoche+hadad&sc=0-31&sk=&cid=8744B-3608C9A44C6A7DF2D192AEDBAB1&ru=%2fsearch%3f%3dme%2bgolpeaste%2btanto%2banoche%2bhadad%26qs%3dn%26form%3dQBRE%26sp%3d-1%26pq%3dme%2bgolpeaste%2b-tanto%2banoche%2bhadad%26sc%3d0-31%26sk%3d%26vid%3d8744B3608C9A44C6A7DF2D192AEDBAB1&view=detail&mmscn=-vwr&mid=987E7CB663F69A7580E2987E7CB663F69A7580E2&FORM=WRVORC>

Hutcheon, Linda. *A theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen: NY and London, 1985.



Humor de mujeres en el cabaret político y social: *Las Patronas* y *El Portazo*

Vivian Martínez Tabares
Crítica y profesora
de Teatología del ISA,
dirige la revista *Conjunto* y
la Dirección de Teatro de Casa
de las Américas

El cabaret político y social es un género alternativo de la escena latinoamericana y caribeña que congenia muy bien con los afanes reivindicativos de las mujeres, visibles en esas instancias escénicas desde bien avanzado el siglo XX. En tanto forma híbrida y bastarda, en la que el artista que está sobre la escena es absolutamente responsable de todo lo que ocurra, puede concebirse dentro del amplio y

ambiguo campo del performance, y como este es una acción radicalmente inestable, según reflexiona Diana Taylor, «puede apoyar los sistemas de poder como puede también subvertirlos. Depende de quién y cómo lo maneje».¹

Dos de las más connotadas cultoras del cabaret político en nuestra región son la actriz y directora mexicana Jesusa Rodríguez y la compositora e intérprete argentina Liliana Felipe —exiliada política en México desde finales de los años 70—. Unidas en el arte con el nombre artístico de Las Patronas, han liderado un camino en la creación de espectáculos de ese género, que Rodríguez contribuyó a construir a partir de la tradición popular de la carpa mexicana y de la revista, junto con búsquedas de una performatividad resistente a encasillarse en los cánones convencionales del teatro, que tiene muchas vertientes en ese país. Así, han puesto la parodia y el escarnio en función de un discurso que fustiga el poder patriarcal, la violencia de género, la corrupción política y religiosa, la discriminación hacia los pueblos originarios, y el maltrato animal, entre muchos otros temas que abordan desde una postura emancipatoria.

Acompañada por Liliana Felipe desde 1979, primero desde el cabaret *El Fracaso* y luego desde *El Hábito*, hasta el año 2005 cuando decidió dedicarse al activismo político y al trabajo comunitario, Jesusa Rodríguez dirigió más de 320 espectáculos que tuvieron como marca genética la hibridación de estilos y como sellos característicos el travestismo y el transformismo —desde su excepcional capacidad para convertirse en casi cualquier personaje—, la afirmación de una sensibilidad orgullosamente lésbica y gay, los juegos de palabras y neologismos, la capacidad de improvisación, la presencia activa de la música y el humor inteligente que revisa la historia oficial y se renueva cada día con los acontecimientos de la realidad.

A una pregunta que se formuló acerca de la condición genérica de el/la performance, pues ambos modos de denominación abundan en la teoría que acompaña a estas prácticas, Jesusa Rodríguez propone:

De hecho este es uno de los casos en el que la realidad debería imitar al performance y dejar atrás de una vez por todas, los prejuicios de lo masculino y lo femenino. No importa si es «el» performance o «la» performance, desde mi punto de vista lo que verdaderamente impor-



A la izquierda, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe en *Arquetipas*; sobre estas líneas, Jesusa Rodríguez en *El maíz*.

ta es que ponga al espectador de frente ante su propia capacidad de transformación en hombre, mujer, pájaro, bruja, zapato o lo que sea. Lo mejor del ser humano es que puede asumir, como los camaleones, las infinitas posibilidades del ser y transformarse en todos y en todo y sin siquiera abandonar su propia esencia, porque lo esencial de un ser humano es que lleva en sí la posibilidad de transformarse en todos los demás.²

Su cabaret toma la estructura de los *lazzi* que en el *canovaccio* de la Comedia del Arte mezclaban mimo, acrobacia e improvisación para garantizar la acción continua, común a la carpa mexicana; bebe del *Stand Up Comedy* estadounidense y del cabaret argentino, y sus arquetipos; reprocesa el *Kabarett* expresionista alemán, verbal y político, y lo articula con nuevas formas experimentales. En sus prácticas creativas está también muy presente el legado cultural prehispánico, ya que Jesusa ha investigado una posible técnica actoral autóctona del teatro mesoamericano, a partir de los aportes del historiador Alfredo López Austin y la concepción de los antiguos nahuas acerca de las tres almas que habitan el cuerpo, cada una con sus propias funciones y deidades protectoras.³

En el cabaret que practican Las Patronas, como en el molcajete —utensilio de granito en el que se trituran y mezclan diversos ingredientes para hacer mole, esa salsa fundamental de la cocina mexicana—, el agua es la música, la sal es





Arriba, Jesusa en *Senado*, 2019; sobre estas líneas, Jesusa en *Arquetipas*. Al extremo derecho y en la página siguiente, CCPC 2 en *La República Light*.

el texto y el chile — componente indispensable — aporta el dispositivo de delirio. En cada obra hay que empezar bien y acabar muy bien, y hay que hacer reír — según una ley de los carperos mexicanos — cada catorce segundos.⁴ Y si bien Jesusa defiende que el cabaret admite todos los géneros, y lo ha demostrado con obras rigurosamente serias como su unipersonal *Primero sueño*, a partir de un fragmento del texto de Sor Juana Inés de la Cruz, o el *Cabaret Prehispánico El maíz*, ritual escénico de recuperación ancestral y denuncia por la sustitución del maíz nativo por el maíz transgénico, el humor ha sido para ella un instrumento cáustico y certero de crítica social y diversión, con obras como *Juicio a Salinas* (en la cual Rodríguez realizó una brillante parodia del presidente Carlos Salinas de Gortari, al igual que en *Las crudas del Bicentenario*), *Víctimas del pecado neoliberal*, *El derecho de abortar*, *La Conquista según la Malinche*, *La Soldadera Autógena*, *La serpiente enchilada*, *Arquetipas*,⁵ *Una breve conversación entre Darwin y dios* y *Juana la larga*, entre otras.⁶

Su cabaret siempre trascendente, va de la historia a la actualidad más acuciante, de la mitología popular mexicana a la cultura popular contemporánea. Recientemente, ya como Senadora de la República por el partido Morena, en la presentación de la Ley Federal para el Fomento y Protección el Maíz Nativo, Jesusa organizó un acto performativo singular, rodeada de un coro inspirado en figuras olmecas, para defender el maíz nativo de todas las amenazas neoliberales.

En muchos de sus trabajos sobresale una reflexión crítica sobre el papel de la mujer en la historia mexicana, marcada por el ingenio y la mirada subrayadamente femenina. Es esta una línea que heredan las actuales impulsoras de El Hábito, sede habitual de las obras de Jesusa y Liliana, que pasó a llamarse El Vicio cuando en 2005 Las Patronas pasaron el batón a Las Reinas Chulas, un cuarteto que componen Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Nora Huerta y Marisol Gasé, también renovadoras del género, y quienes según el investigador colombiano Gastón Alzate han «enfocado su trayectoria artística en la investigación y desarrollo de una fusión del cabaret alemán, el teatro de revista mexicano y la técnica actoral universitaria».⁷ Entre sus obras, fuertemente paródicas, están *Las miserables*, *Coyoacán*, inspirada en la

película *Roma*, para la cual invitaron a dirigirlas a Alfonso Cuarón.

Otra mexicana practicante de una performatividad cabaretera *sui generis* es Astrid Hadad. Nacida en Quintana Roo, desde donde creció escuchando las emisoras radiales cubanas con sones y otros géneros populares, recrea a una cantante de rancheras que parodia textos para burlarse de las relaciones sexuales, sociales y políticas en México. Su propio cuerpo es una construcción escenográfica viva y barroca, que incorpora iconos de la cultura popular: corazones sangrantes, nopales, chiles, ramos de alcatraces, gigantes guirnaldas coloridas de papel y la imagen de la Virgen de Guadalupe, que empastan con ingeniosas letras de canciones, acompañada por su grupo Los Tarzanes, en jocosa crítica de los arquetipos de la masculinidad. A través de espectáculos llenos de humor como *Heavy Nopal*,⁸ *Corazón sangrante*, o *La multimamada*, revisa y transgrede la historia y sus mitos.

Veinte años atrás, en un breve texto titulado «El teatro que nos falta», impresionada por la creatividad de Jesusa, Liliana, Astrid, Regina Orozco y Tito Vasconcelos, entre otros artistas mexicanos, yo le reclamaba a la escena cubana la ausencia del cabaret entre otras prácticas y géneros. Quizás, en los años 70 esta podría haber derivado — pero no lo hizo —, de ciertos recitales, revistas y café-concert emprendidos por algunos grupos de teatro dramático, o como parte de la labor de la única compañía explícitamente caracterizada como de teatro musical, y ya desaparecida — establecida en el Teatro Musical de La Habana, en el Salón Alhambra promovía ese tipo de propuestas alternativas y más de cámara —. Ya en el siglo XXI, poco a poco, algunos artistas y agrupaciones notables como Carlos Díaz y el Teatro El Público, Nelda Castillo y El Ciervo Encantado — *De dónde son los cantantes* —, y Raúl Martín y el Teatro de la Luna — *Mujeres de la Luna*, *Y tú, ¿qué tiras al agua?* —, entre otros, comenzaron a incursionar en el género. Pero fue un joven director matancero, Pedro Franco, graduado de actuación en la Escuela Nacional de Teatro, quien al frente del Teatro El Portazo en 2015 marcó un giro decisivo en las tablas cubanas con el estreno de *Cuban Coffee by Portazo's Cooperative* o *CCPC*, como primera parte de una trilogía que se planteaba:

Trabajar con la Historia del país como hilo dramático y plataforma desde donde se podía enlazar el presente y establecer asociaciones que produjeran sentido, [fue lo que] nos permitió otorgarle densidad y peso a la obra. En nuestra intención de sumar todo lo útil como material escénico, nos parecía idóneo mezclar algunas situaciones dramáticas de nuestra historia nacional con nuestra visión e interpretación de la situación presente, aspirando a una identificación más eficaz con el tema que nos interesa someter a juicio, es como ese sol del mundo moral se reconecta con el contexto actual cubano, de otro modo.⁹

Quien así se expresa es el líder del colectivo, integrado mayoritariamente por actores muy jóvenes y dispuestos a desplegar una explosiva variedad de recursos: actuación, canto, baile, travestismo, interacción directa con los espectadores, y las palabras de Franco aluden también a estra-

tegias innovadoras e inéditas de producción tendientes a la autosustentabilidad económica, que no hay espacio para abordar aquí en extenso, pero que intentaban articular lo artístico con vías comerciales de ganancia que permitieran al grupo cierta independencia económica. Pero lo cierto es que el trabajo artístico creció con una fuerte impronta colectiva, y la presencia protagónica de actrices y de personajes femeninos — estos últimos, a menudo como creación de actores travestidos o en el cuerpo de un profesional de shows travestis que llegó al grupo para quedarse y hoy es un actor más —, marca una saga de humor crítico que contrasta con el predominio dramático de los personajes masculinos.

Si la primera parte de *CCPC* ubicaba la trama en épocas de la Colonia, la segunda titulada *CCPC 2 La República Light*¹⁰ pretendió enmarcarse en el período entre 1902, el momento de instauración de la República, y el triunfo revolucionario de 1959, etapa neocolonial debida a la fuerte injerencia



en la política insular por parte del Gobierno de los Estados Unidos y en la que se suceden un gobernador interventor y diez presidentes entreguistas. En esa segunda escala de la trilogía, la dramaturga y actriz María Laura Germán, autora de algunos textos del guion de la primera, ahora es coautora y codirectora y su impronta va a hacer perceptible una mayor perspectiva de género. En la recreación republicana hay un acentuado juego intertextual con el teatro popular de la época — el bufo y el vernáculo —, en especial con la revista sainete *La isla de las cotorras*, de Federico Villoch y Jorge Anckermann, estrenada en el Teatro Alhambra en 1923 y popularizada en el filme *La bella del Alhambra*, de Enrique Pineda Barnet, estrenado en 1989. La pieza afirma la identidad cubana a partir de un juicio en el que las cotorras condenan al alcazar por sus intenciones anexionistas en clara alusión a debates políticos de la época.

El discurso escénico, siempre en construcción, integra en su banda sonora diversidad de géneros musicales, desde temas infantiles familiares al público actual y cargados de cierto toque nostálgico de nuestros mejores años, hasta otros del repertorio nacional o internacional que apoyan la intención dramática. También incorpora fragmentos de discursos políticos recontextualizados en función de la trama y



el acento crítico. Los actores ejecutan una partitura danzaria y de movimiento constante, a la par que cantan por sobre la música o ejecutan temas como solistas y nunca dejan de actuar, relevándose en función de los cambios de situación o personaje. Fiel a las exigencias de su género, CCPC exige de cada uno de sus artistas una intensa entrega, que en muchos de los *performers* se multiplica, ya que varios de ellos desarrollan este trabajo en paralelo con el de actores titiriteros en el Teatro de las Estaciones, el grupo de teatro para niños y de títeres más sobresaliente de la isla, y en el cual deben satisfacer otras exigencias técnicas y poéticas.

Apenas iniciado el espectáculo y luego de la obertura musical, las actrices coristas de la pieza vernácula se autodefinen en escena como putas, sin ambages ni eufemismos, y la suya es una declaración plurivalente, que pretende metaforizar los vicios de una sociedad corrompida —la republicana—, pero también enfrenta con ironía la perspectiva lujuriosa y machista con la que aún muchos hombres miran a la mujer, a su servicio, o entendida como ser inferior, y ciertos vicios morales, no solo ligados a la carne, que aún sobreviven.

Otra colaboradora de la dramaturgia de este trabajo, la teatrológica Isabel Cristina López Hamze, aporta un texto crucial al montaje, rico en actualidad desde múltiples sentidos, temáticamente centrado en la necesidad de transformar mecanismos burocráticos y de dinamitar inercias para que nuestro país avance, lo que responde a reclamos de varios sectores de la sociedad. Una de las cabareteras lo enuncia con firmeza, en descarga frontal hacia los espectadores y con proyección y gestualidad salpicada del choteo criollo. El personaje de la cabaretera, en argot actualísimo en términos y construcciones gramaticales, en el que no faltan expresiones fuertes, y cargado de múltiples sentidos que aluden a situaciones concretas de la historia más reciente, dice así:

Quince razones para seguir construyendo:

1- Porque los malos me tumbaron la pared que levanté por aquello de ir loca por el medio de la calle.

2- Porque ahora no hay malo, él, que me tumbe un bloque.

3- Porque yo quiero una segunda planta, me antojé.

4- Porque yo quiero un país que se parezca a mí, y mírenme como estoy: feliz próspera y sostenible, ¿o no? ¡Me basta!

5- Porque mira tú qué cosa, ya no le gusto tanto al vecino como antes, ¿te acuerdas?

6- Porque yo quiero una terraza grande, para hacer un concierto barroco, una boda gay, una caldosa cederista, una fiesta de perchero, un cumpleaños con piñata de Bob construye.

7- Porque los callos que tengo en las manos de dar tanto pico y tanta pala, me lo recuerdan todos los días.

8- Porque el problemita de la vivienda es más fácil de resolver que el de la economía, aunque haya que pagar la mano de obra en las dos monedas y si te descuidas, hasta en una tercera.

9- Porque yo quiero hacer el amor y levantarme con el sol calentándome la cara, porque no me alcanzaron las tablas para hacerme el techo, pero en medio de mi insolación me siento plena, porque estas paredes fui yo quien las levantó, qué pinga.

10- Porque lo que se construye es lo que prevalece, niño, más vale una barbacoa bien plantá, que los plano' a lápiz de una mansión, tú sabe...

11- Porque como yo lo veo desde aquí abajo hay que tumbar esos muros y con los escombros hay que levantar unos faros, para que la gente de allá arriba sepa dónde está la verdad, y cuando baje el barcón con los materiales llegue directico a mi solar, y no se desvíe, sin querer, para algún reparto residencial.

12- Hay que seguir juntando cabilla porque cuando el viento se pone pesao cualquiera se descoloca, por eso llevo tanto tiempo con un palo adelante y el otro atrás, apuntalá.

13- Porque los destructores siguen llenando planillas y aquella oficina la del Subsidio para hacer este país por esfuerzo propio, nunca la llegaron a abrir y la gente se quedó en la cola con el cemento en la mano y el parche en el corazón.

14- Hay que seguir construyendo y hay que terminar lo que se empieza caballero, porque si no, la gente del futuro va a leer en los cubanos una extraña tradición que consiste en dejar arena y piedra en los portales y edificios en ruinas cual monumentos indescifrables de una época pasada.

15- Final. Y como todo tiempo futuro tiene que ser mejor, y ya lo pasado no me interesa, hay que seguir construyendo con el mismo amor y el mismo aguante del primer bloque como si fuera el último bloque de tu *fucking* vida.¹¹

Efectivamente, como dijera Jesusa Rodríguez, todo puede ser cabaretizable, también para estos artistas. Y en la experiencia del Portazo, junto con las fuentes referidas y las reminiscencias de Brecht, está detrás también algo del glamur *kitsch* de nuestro emblemático cabaret Tropicana, sitio obligado de cuanto turista con ciertos recursos pone un pie en Cuba. Según puede verse en los engarces de las escenas, la composición es libérrima y fragmentaria, y la ilación se impone por sobre la lógica y la temporalidad, entre citas de héroes, frases del momento, alusiones a significativos

hechos históricos de la nación cubana que se amalgaman con la cotidianidad más inmediata, en gesto de audacia que sabe mantener ritmo e interés. No falta casi ningún tema importante en la vida cubana de ahora mismo, y la actuación puede transitar de lo solemne a la ligereza o lo risueño. Un lema galileano se hace visible en el programa de mano: «Y sin embargo se mueve...», junto a otro más cercano: «Aquí hacemos de la luchita un arte».

La radicalidad del lenguaje y la perspectiva crítica también desacralizan el rol tradicional femenino. Ocurre, por ejemplo, con la concepción de un personaje travestido que viene de la primera parte, en la que un actor interpretó nada menos que a Leonor Pérez, la madre de José Martí, preocupada por la arriesgada entrega de su hijo a la lucha, sobre la cual le lanza en ansioso reclamo fragmentos del texto de una carta real bastante conocida. En esta segunda parte el mismo actor cumple un doble rol: el de una elegante vedette cargadita de años y de peso que nos recibe como maestra de ceremonias y nos pone sobre aviso de las reglas de juego, acerca de la estructura en dos partes del espectáculo, intermedio para el consumo y baile, y es también la madre del héroe contemporáneo, que lanza su arenga de dolor por el hijo perdido, en la cual, en medio del drama, no faltan toques del humor más ingenuo.

En el cabaret de CCPC y el Teatro El Portazo cada uno de sus actores es en algún momento protagonista, y en otros, forma parte del coro que respalda, apoya o contrapuntea, en una armoniosa dinámica colaborativa. Dentro de ella, las actrices también explotan a fondo la expresión corporal y despliegan una intensa actividad física que no escatima energías en expresar una situación dramática, al mismo tiempo que el profundo goce de hacerla teatro, lo que subraya el compromiso pleno con cada una de sus acciones. Se resisten a ser encasilladas en personajes esquemáticos, al entrar y salir de los roles, y al compartir sus comentarios con el público en el paréntesis estructural que constituye cada intermedio.¹²

En fértil búsqueda, el cabaret llegó al teatro cubano para quedarse, y aunque mayormente ha estado dirigido por hombres, ha abierto un campo para la creatividad femenina y un espacio para debatir contradicciones de la sociedad en las que las mujeres tenemos mucho que decir.

Notas

¹ Diana Taylor: *Performance*, ASUNTOIMPRESOEDICIONES, Buenos Aires, 2012, p. 109.

² En entrevista de Diana Taylor, fragmento citado en Diana Taylor: *Ob.cit.*, p. 58.

³ Su libro *Cuerpo humano e ideología, Las concepciones de los antiguos nahuas* se refiere en Jesusa Rodríguez: «Nahuatlismo: The Aztec Acting Method», *Holly Terrors. Latin American Women Perform* (Taylor and Costantino,

editors), Duke University Press, Durham and London, 2003, pp. 227-230.

⁴ Según expuso la artista en un taller dictado en el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política celebrado en Lima, julio del 2002. Ver VMT: «Lima 2002, pensar, aprender y gozar la performatividad», *Conjunto* n. 126, sept.-dic de 2002, p. 35.

⁵ Presentada en la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2004.

⁶ Fragmentos de algunos de sus espectáculos pueden verse en <https://www.youtube.com/watch?v=JELaEISvPGY>; <https://www.youtube.com/watch?v=w-QzKY-abdDs> y <https://www.youtube.com/watch?v=U-YaFQgDuUc>

⁷ Gastón Alzate: «Dramaturgia, ciudadanía y anti-neocolonialismo: el cabaret mexicano contemporáneo», *Latin American Theater Review* 41.2 (Spring 2008): 133-151. Disponible en: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/3269/3206>

⁸ Presentado en la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2001.

⁹ Pedro Franco: «Del teatro político a producir políticamente el teatro: tránsito necesario» (Testimonios en Mayo Teatral 2016), *Conjunto* n. 182, ene.-mar. 2017, p. 18.



¹⁰ Presentado en la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2018.

¹¹ Pedro Franco y María Laura Germán: *CCPC 2, La República Light*, 3ra. temporada (sobre textos de Norge Espinosa, José Martí, Manuel Hurtado, Iván Camejo, Kike Quiñones, Maylán Álvarez, Abel González Melo, Isabel Cristina López Hamze, Rubén Martínez Villena, Julio Antonio Mella, Antonio Guiteras Holmes, Leonor Pérez, Antonio Herrada, Yuniór García, William Quintana e Israel Domínguez), 2018-19, inédito.

¹² Fragmentos de *CCPC 2 La República Light* pueden verse en <https://www.youtube.com/watch?v=J7B5aZ08EFU>

De Deleuze a Sarita Montiel.

El devenir cupletera

María del Pilar Jarpa
Profesora de Filosofía de la Universidad de Valparaíso, especialista en género y cultura, y en estudios interdisciplinarios.



Si a las «locas enamoradas les florece la voz» (Lemebel, 2004, p. 144), el exuberante corpus del cancionero de Lemebel hace del cuplé uno de los géneros musicales privilegiados cuando se trata de incorporar su propia voz cantora. Presente en diversas crónicas —*La noche de los visones* (2017) y *El último cuplé del presidente Alessandri* (2008), entre otras— el cuplé despunta y de cierto modo apunta, desde el entramado romancero de su pentagrama musical. A partir de la crítica cultural, tanto la música como su principal exponente, Sarita Montiel, suelen incluirse dentro de la innegable perspectiva paródica en que se inscribe la obra de Lemebel, como parte de su insistente denuncia a iconografías (neo) colonialistas (Arabarco, 2015). *Sombras nada más* que serían estratégicamente implementadas para evidenciar la asimetría entre el *glamour* metropolitano y la ropa americana, desde una escena marginal de miseria social (Richard, 2008; Eltit, 2009). Sin embargo, esta perspectiva de análisis —no siempre reciclable dentro del amplio margen del *kitsch* y lo *camp*— no parece tan resistente cuando se trata de abordar la presencia del cuplé en la única novela de Lemebel: *Tengo miedo torero* (2004). Y es que no solo al interior de la novela sino además en sus inter y trans-textualidades, el cuplé se diversifica en sus funciones, enhebrándose entre los hilos del bordado subversivo de la Loca. Hilos que no excluyen la parodia pero que de cierto modo la desbordan. Desde aquí surge la pregunta por la relación que podría establecerse con este género, aparentemente anclado al largo etcétera de una historia de dominación material y simbólica sobre América Latina. ¿Qué podría tener que ver esta música cargada de españoladas con la obra manifiestamente *post* y anti-colonial de Lemebel?

En lo que sigue se analizarán algunas de estas tensiones a partir de las re-creaciones perfor-

mativas que Lemebel hace de este género de la *pluma de España* (Mira, 2004). Género que en su propia pluma transita de lo ínfimo a lo (micro) político. Si bien, en su devenir cantora Lemebel cita a través de la «ropa americana», también elabora sus propias mantillas *llovidas* de figuras aladas. Donde la metáfora del vuelo no deja de contener ingredientes explosivos, que bien pueden ser un detonante al interior de su escritura o un reguero de neoprén y fuego en el patinaje impredecible de su *político callejear*.

Entre lo minoritario y lo ínfimo: algunos antecedentes sobre el cuplé

Ligeras de ropa, de casco y de lengua, las mujeres del cuplé fueron consideradas parte de una expresión cultural sicalíptica, que marcó el paso de una España finisecular hacia las primeras décadas del siglo XX (Anastasio, 2009). En sus orígenes, el cuplé surgió como una propuesta musicalmente híbrida que incorporaba expresiones diversas como la zarzuela, la copla y el paso doble, con marcadas influencias cabareteras. Los lugares donde se materializaba eran pequeños teatros de la bohemia ciudadana, donde el espectáculo en vivo marcaba el ritmo de su puesta en escena. Por consiguiente, su potencia no estaba tanto en las composiciones —la mayoría signadas en masculino— como en las capacidades performativas de sus intérpretes para improvisar inflexiones del cuerpo y de la voz que dieran cuenta de un voluptuoso empoderamiento de sus letras (Zubiaurre, 2014). Celebrado y denostado a la vez, el cuplé fue tempranamente considerado como un arte musical menor y explícitamente categorizado bajo el epíteto peyorativo de *género ínfimo* (Anastasio, 2007). Denominación que también afectó al género culturalmente asignado a sus protagonistas. Mujeres que vieron en el oficio de cupletistas una de las primeras formas de autonomía económica y sexual, respecto a los

códigos culturales de la «buena mujer» y «ángel del hogar», anclados a una tradición de larga data. Postales eróticas, rincones bohemios y homoeróticas disidentes ataviaron sus paisajes sonoros. Según refiere Zubiaurre (2014), las cupletistas impactaron no solo en los hombres que frecuentaban los espectáculos sino también en otras potenciales audiencias. Especialmente mujeres y homosexuales que vieron en estas prácticas formas hasta entonces insospechadas de una liberación que podría devenir suya.

Con todo, a partir de los años 1940 este paisaje sonoro comenzaría a desdibujarse entre las interdicciones de la dictadura franquista. En este contexto, el escándalo «lujurioso» del cuplé fue reemplazado por una españolada rigurosa, cuyos géneros —musicales, teatrales, sexuales— fueron neutralizando la estampa desafiante de las cupleteras. En su reemplazo, se erigieron las figuras estereotipadas de mujeres cañí, que volverían a reafirmar el rol reproductivo de una España casta y castiza, madre y patria (Robbins, 2009).

En lo sucesivo el arte del cuplé quedaría empolvado como el extravagante vestigio de una trasnochada *movida*. Pasarían décadas hasta que una película de bajo presupuesto y con una actriz casi desconocida en la España de la época, dieran un vuelco a estas políticas del olvido, produciendo un inesperado revival del género.

Sara, Sarita, Saritísima

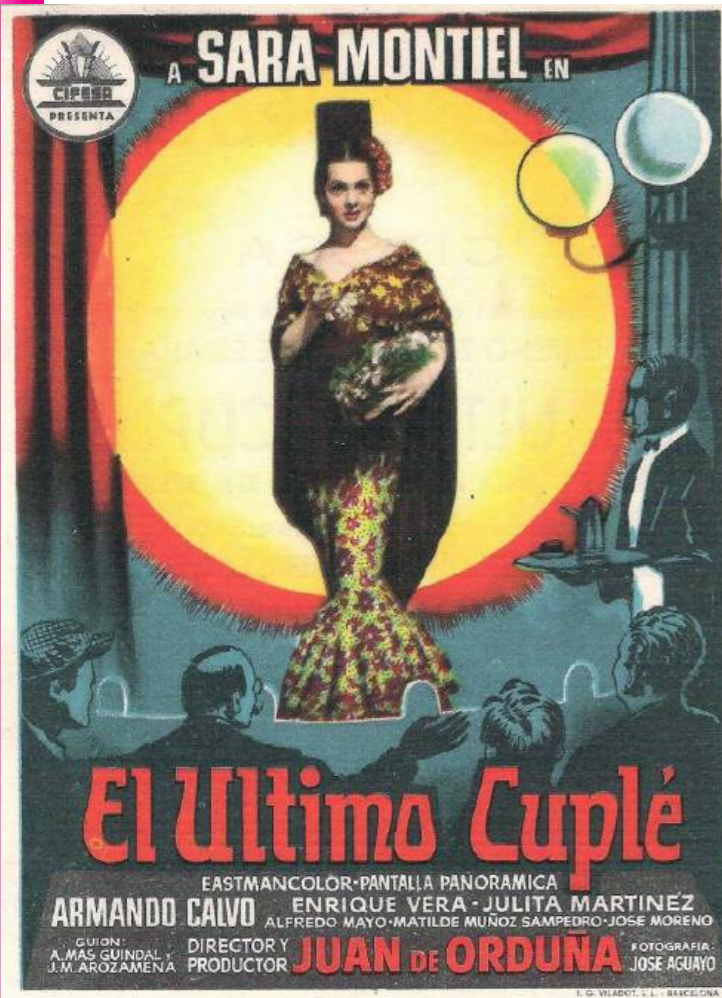
Toda marica tiene dentro una Félix, como una Montiel, y la saca por supuesto, cuando se encienden los focos, cuando la luna se descuera entre las nubes. (Lemebel, 2017, p. 86)

La voz en *off* que anuncia la apertura del *Último Cuplé* (Orduña, 1957) despliega una dedicatoria que, jugando entre bambalinas, parece iluminar el mosaico de una silenciada veneración:



Al recuerdo de aquellas mujeres que un día supieron conmovir con la magia breve del cuplé, sea el homenaje de este mosaico de canciones famosas, recogidas en una historia inventada que pudo ser cierta. (Orduña, 1957)

Historia que comienza en la penumbra de una noche de juerga que podría ser la de una ciudad cualquiera. Las exiguas luces redirigen los reflectores hacia su protagonista, María Luján, una mujer que trabaja como corista para mantenerse junto a su anciana tía. Pero su talento y belleza la llevan a sortear los roles de comparsa para alcanzar un protagonismo único en los escenarios más prestigiosos del cuplé. Paralelamente mantiene relaciones con hombres que la desean y a la vez «la aprovechan». Entre esos, su representante artístico, quien la lleva de Madrid a París y desde ahí a los «escenarios del mundo». Hasta aquí la trama no ofrece mayo-



res resistencias. Pero el hilo del relato comienza a tensarse cuando la María Luján conoce a un aspirante a torero, un joven talentoso y a ratos ambicioso, cuyo único sueño es el de *pisar con garbo* la arena del toreo. La cupletera no solo decide auspiciar este proyecto sino también volverse su amante, a pesar de la relación ya establecida con su representante.

En el tiempo, el torero se vuelve famoso, arrasando en los principales ruedos taurinos. Con «el alma en un hilo», María Luján sigue cada uno de sus estrenos, que se anuncian como presagios en los estridentes carteles (que técnicamente parecen disimular el corte entre una y otra escena). Pero el día en que la Luján accede a la petición del torero de asistir a una de sus exhibiciones, el toro lo embiste mortalmente inaugurando el resto de la trama. De bar en bar y de amante en amante, la cupletera sostiene su existencia en las memoriosas reliquias de este amor. Hacia el final de la película, pese a la prescripción médica de no cantar, sube al escenario — doliente, enlutada y sin embargo escotada — para cantar su *último cuplé*. *Relicario* con que llora la muerte del torero, pero que también revela su autónoma decisión de morir *con garbo*, cantando su propia muerte. Así, el telón se cierra, abriendo una serie de amplificadas consecuencias. La película de bajo presupuesto daría vuelta los tableros con el record — aún histórico

en España —, de 15 meses en cartelera. Sara Montiel, que hasta entonces solo había tenido roles secundarios, sería lanzada al estrellato, como actriz y cantante.

Pero más allá de estas resonancias mediáticas cabría preguntarse cómo una película aparentemente simple en su trama pudo complejizarse tanto en sus impactos sociales y culturales. De las múltiples investigaciones que abordan los efectos del *Último Cuplé*, la mayoría coincide en sostener que esta película ofrece en general una sutil subversión frente al regimentado imaginario franquista (Benet, 2017; Robbins, 2009). Sin embargo, son los estudios intertextuales en torno a Sarita Montiel — especialmente desde su recepción camp — los que proponen otros sentidos posibles a su complejidad estelar (Mira, 2004; Perriam, 2006; entre otros). En estas lecturas se visibiliza una Montiel que, lejos de subvertir «sutilmente» los disciplinamientos de una industria cultural dictatorial, supo desorientar y hasta burlar sus proyecciones hegemónicas. Aún envuelta entre vuelos, castañuelas y peinetas, su performance contribuyó a horadar desde dentro los estereotipos esencialistas que debía reafirmar, impugnándolos a través de la exage-

ración de su insurgente española.

En los bordes del guion es posible entrever algunos de los guiños que propiciaron estas lecturas. A diferencia de las mujeres del cine clásico español, María Luján habita el mundo de la noche, espera fumando a sus amantes y entre copa y copa declara su desafiante «no soy para menores» (Orduña, 1957). En su rol de cupletera Sarita se balancea, hace vibrar las caderas, bate las pestañas, agita sus mantillas dejando traslucir su entepierna, en fin, susurra y seduce poniendo en escena su propio deseo. Incluso su obstinado deseo de morir cantando. Acciones que no solo van bordeando paródicamente lo femenino, sino que además intensifican las exuberancias sentimentalistas que habían sido repudiadas dentro del pacto simbólico de una patriarcalizada industria cultural. Ya sea desde la subcultura camp o desde otros subtextos que interpretan estas señales como disidentes, Sarita Montiel es levantada como un ícono de la (con) movida España contracultural de los años 80. Desde Ocaña a Almodóvar, el homenaje se extiende hacia otras lecturas celebratorias que terminan rebautizándola como la Saritísima. Nombre que Sarita Montiel llevaría hasta su muerte, manifestando públicamente sus intransables alianzas con este *orgullo gay*.

A través del celuloide y los discos de vinilo, la figura de Sarita Montiel también tuvo efectos

disidentes en América Latina, desde diversas narrativas que barroquizaron sus visajes. Su estampa cupletera es citada — por ejemplo — al comienzo del *lugar sin límites* (Donoso, 1997), contorneando la travestida puesta en escena de La Manuela. Muchos años después y desde su propio lugar sin límites, Lemebel encontraría otras formas de hacer cantar a la Montiel. Formas que cupleteramente inspiran la lectura que se ofrece en lo que sigue.

Jugueteando con la muerte...

*A todos nos han cantado
en una noche de juerga
coplas que nos han matado.*
(Manuel Machado, 1916)

Como el último cuplé, la novela de Lemebel cuenta una historia que «entre abanicos [y] medias de encaje» (Lemebel, 2004, p. 5), pudo ser tan inventada como cierta. Entrevistas, performances y declaraciones públicas dejan entrever su posible «acercamiento afectivo con el frente» (Emol, 26 de abril de 2001). Pero más allá de los fisurados límites entre la «realidad» y la ficción, la cadencia del género cupletero introduce estrategias que afectan de diversos modos la «caligrafía romancera de sus letras» (Lemebel, 2004, p. 5).

La historia transcurre en Santiago de Chile, en la primavera de 1986, año marcado por el recrudescimiento de la represión, pero también por significativas resistencias frente a una prolongada dictadura cívico-militar. Una casita «flacuchenta» de barrio será el espacio escogido por un joven del Frente Patriótico Manuel Rodríguez para esconder armas que serán usadas en el atentado contra el dictador. Pero la dueña y protagonista de esta historia es la Loca del frente, cuya primera descripción anuncia que «en sus mañanas de ventanas abiertas, cuple-teaba el «Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote» (Lemebel, 2004, p. 8).

Desde la entonación del título a los diversos pasajes que van enrevesando los hilos del relato, es posible identificar citas textuales y referencias intertextuales tanto al cuplé como a Sarita Montiel. A través de la trama, el cuplé parece diversificarse en sus funciones. Se escucha a toda voz en las mañanas de ventanas abiertas, pero también se susurra, se canta, se interpreta, se baila y se encarna en algunas de las escenas más erotizadas de la novela. Sin pretender categorizar exhaustivamente el uso de este género musical, me interesa relevar algunas de sus pulsiones estratégicas dentro de las prácticas subversivas que se van delineando en el texto.

Una de estas pulsiones se despliega en la puesta en escena en que la Loca incorpora la mú-

sica del cuplé, citando las letras de algunas canciones y a la vez reapropiando una estética cupletera en su propio cuerpo travestido de maja. Su primer *tablao* tiene como telón de fondo un improvisado escenario en las riberas primaverales del Cajón del Maipo, lugar al que Carlos la había invitado con la excusa de hacer un trabajo para la Universidad. Pero este trabajo era en realidad parte de los preparativos de la embestida al dictador, para lo cual había que delimitar los principales objetivos desde donde apuntar el paso de su comitiva.

Sin develar aún la trama de su propio atentado, la Loca prepara cada detalle de su «día campes-tre». El Picnic, las bebidas, la radio a pilas, pero también sus imprescindibles atuendos: las gafas de gata, los guantes de puntitos y el hermoso sombrero amarillo con cinta a lunares. Superficies texturadas que tal vez podrían haberse inspirado en la revista que la Loca «se sabía de memoria» y que «hizo propia al descubrir un reportaje a Sarita Montiel» (Lemebel, 2004, p. 34). Pero lo que explícitamente se sugiere en el texto es un primer paréntesis, un interludio musical que la Loca instala frente al serio trabajo del guerrillero:

¿Puedo poner música torero? Carlos levantó la vista de los papeles [...] y se la quedó mirando embobado, encaramada sobre una roca, con el mantel anudado en el cuello simulando una maja llovida de pájaros y angelitos. Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiendo seductora una florcita, con las manos enguantadas de lunares amarillos, y los dedos en el aire crispado por el gesto andaluz (Lemebel, 2004, p. 34)

De la diversión al arrobamiento, la escena funciona como presagio de una doble emboscada. La que fallidamente se extiende contra el genocida, pero también la que la Loca deja entrever en el diálogo final de la novela y que, de alguna manera, termina por desestabilizar la compartimentada retórica del hombre nuevo. Por ahora, cabe señalar que la escena del Cajón del Maipo inaugura el gesto subversivo en que comienzan a anudarse hilos, brillos y canciones, como armas posibles de una imprevisible *máquina de guerra*. En este sentido, no es un dato irrelevante el hecho de que sea el propio Carlos quien pulse el *play* de esta devocional escena.

Seix Barral Biblioteca Breve

Pedro Lemebel

Tengo miedo torero



Y fue él quien apretó la tecla de la radiocasetera, sumándose de espectador al tablao, para verla girar y girar remecida por el baile, para quedarse por siempre aplaudiendo esos visajes, esos «besos brujos» que la loca le tiraba soplando corazones, esas pañoletas carmesí que hizo flamear en su costado, quebrándose cual tallo a puro danzaje de patipelá, a puro zapateo descalzo sobre la tierra mojada, sobre el musgo «verde de verde limón, de verde albahaca, de verde que te quiero» como el yuyo verde de tanta espera verde y negra soledad. (Lemebel, 2004, p. 34)

Tanto la florcita que la Loca muerde, como el garbo de su danzaje, ciertamente evocan antiguas poses de la Montiel. Pero más allá del reflejo especular del «sepie de sus fotos» (Lemebel, 2017, p. 86) es interesante la forma en que cualquier clase de significante universal puede ser oído y a la vez desleído en sus mestizajes performativos. Sacando de contexto el esencialismo que entrapa la figura revisteril de la Montiel, el gesto abarrocado de la Loca proyecta visajes otros, desde un *devenir mujer* que se singulariza en los ritornelos de su cuerpo danzante. Si su performance desestabiliza el «orden natural de las cosas» (Bourdieu, 1995,



p. 120) es para posicionarse obstinadamente en los intersticios de una historia dominante. La forma en que la Loca escenifica este *devenir* revela la borradura que se instala entre la vida y la actuación. Lejos de experimentar la vida como un teatro (Sontag, 1984), su pose parece ser una puesta en abismo que fisura los límites categoriales entre ser y (a) parecer. *Loca pero no tonta*, sabe que su *pose* cinematográfica sirve para «*güeviar* a los milicos» (Lemebel, 2004, p. 26), pero también sabe que su estampa cupletera no pasará desapercibida. La prueba está en el comentario homofóbico que hace rebotar al dictador de su extático ensueño.

¡Un maricón!, gritó indignado despertando a su mujer que saltó en el asiento perdiendo el sombrero. ¿Qué cosa? ¿Qué te pasa hombre que me asustaste. ¿Te acuerdas de aquella pareja del sombrero amarillo, cuando veníamos? Eran homosexuales mujer, dos homosexuales. Dos degenerados tomando el sol en mi camino. A vista y paciencia de todo el mundo. Como si no bastara con los comunistas, ahora son los homosexuales exhibiéndose en el campo, haciendo todas sus cochinas al aire libre. (Lemebel, 2004, pp. 48-49)

Siguiendo la teoría Butleriana de la performance, podría decirse que la nostálgica apropiación de La Loca parece reiterar las marcas culturales de sexo y género y a la vez provocar su desacato. En *El género en disputa*, Butler advierte que «así como las superficies corporales se representan como lo natural, estas superficies pueden convertirse en el sitio de una actuación

disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí» (2007, p. 284). Disonancia que se materializa a través de la parodia, en cuanto práctica subversiva que lleva a la desconstrucción de la noción de un original. Dentro de esta perspectiva, la *risa subversiva* de las prácticas paródicas reside en evidenciar que «lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos» (Butler, 2007, p. 284). De este modo, la expropiabilidad del discurso dominante puede abrir múltiples lugares de resignificación subversiva, precisamente al desestabilizar el contexto de su «generación». Desestabilización que podría ser extensible a la carga discursiva de la iconografía de las cantoras. Pero si bien, en su *actuación disonante*, la Loca del frente se obstina en re-citar «lo femenino», sus disonancias de sexo y género no siempre resultan ser paródicas. Si la *risa subversiva* se materializa en diversos pliegues del relato, también se introduce su «lagrimero» desborde.

Por otra parte, en las diversas encarnaciones de La Loca el *devenir mujer* parece operar como una forma de alianza con la pluma irreverente de la cantora, lo cual implica y complica las posibilidades hermenéuticas de su performance. Más allá de cualquier clase de genealogía arborescente, las complicidades de la Loca no pulsán tanto desde una citación paródica de las estridencias discursivas de las cantoras, sino más bien desde la reiteración de ritmos, vibraciones y sabores que producen intensidades *otras*. En este sentido, las alianzas de la Loca son moleculares y nunca referidas a un universal mujer-cantora. Diversas e inclasificables, las mujeres que transitan por su cuerpo travestido son relevadas desde sus intransitividads. En el caso específico de Sarita Montiel persiste el guiño a su clasificación como mujer de la noche, a su pertenencia —ficcional o no— al mundo del cuplé y a las formas en que este género ínfimo llega a ser reapropiado en el círculo prostibular de su segundo nacimiento. En esta línea y más allá de su condición de estrella, Sarita Montiel es conjurada desde el lugar minoritario de su «peligrosidad ontológica»: la puta, la amante, la seductora y también *las otras*, degradadas dentro de la *máquina dual* (Deleuze et al, 2002). Es esta provocativa *otredad* de la Montiel, la que parece inspirar la producción de átomos de femineidad que se alían a la propia «peligrosidad ontológica» de la Loca, como líneas musicales de fuga capaces de devastar —en los cinco sentidos— la *lengua patriarcal que se maldice*.

Volviendo a la escena del Cajón del Maipo, no deja de ser sugestiva la imagen sonora del cuplé en sus tonalidades cromáticas. En este con-

texto, el verde se despliega como un referente polisémico que podría aludir al verde milico del dictador y su comitiva, al verde musgo de las riberas cordilleranas en primavera o al color distintivo de la guerrilla, evocado en esta y otras obras. Verdes son —según Lemebel— los ojos guerrilleros que, detrás del pasamontaña, enamoran a su Loca amiga de Barcelona.

Mientras tanto, mi amiga loca de Barcelona retrasa su reloj, suspende la hora del noticiario, porque no quiere conocer tus ojos sin pasamontañas. No quiere ver la pendiente suave de tu mejilla, ni la lija de tu barba a medio crecer por los días y días acosado por los perros del ejército mexicano. Escondido, cansado, travestido de india o caminante que no duerme, que no puede pegar el sueño y sueña despierto. Y los bellos ojos irritados por el polvo aún chispean esmeraldas en los humos del emplumado amanecer. (Lemebel, 2017, pp. 195-196)

En otro frente, el cuplé citado en la escena cordillerana contiene un antiguo homenaje al *Romancero gitano* de Federico García Lorca (1928). Donde *el verde que te quiero verde* no deja de remitir a un velado y a la vez exuberante deseo. Dimensión que conecta con una segunda función del cuplé, relativa al uso (homo) erótico con que la Loca comienza a horadar las estrategias racionalizantes del torero. Desde este pulso erotizante el cuplé se va articulando en torno a las escenas que preparan el cumpleaños de Carlos. Contexto en que la Loca evoca por segunda vez la canción que titula la novela:

Algo en la Loca del Frente se fragilizaba en su alma de perra triste, algo incierto la dejaba como un estambre de tulipán sobrecogida de emoción viendo a la Rana flotar en el alarde maridiuca de esa voz, musitando en silencio la letra cristalina que entonaba esa cantante. Qué linda era esa música. (Lemebel, 2004, p. 86)

La intensa cadencia con que esta canción recorre la trama fusilera del relato es esta vez introducida por la memoria circunstancial de su madre travesti, danzando envuelta en la «comparsa angélica» del disco de la Sarita Montiel. Disco que «no está en cassette» y que le «gustaría tanto que Carlos escuchara» (Lemebel, 2004, p. 86). Y es a pesar de la negativa de la Rana —y gracias a la reproductibilidad técnica—, como la Loca logra conseguir en el mercado persa el viejo *Long Play*, crucial en la sorpresa «otra y privada» que ofrendará al guerrillero.

Carlos había cerrado los ojos echado sobre unos cojines, dejando que la espuma de esa canción lo adormeciera con ese ajeno placer. Las notas claveteaban el aire con su pentagrama de vidrios lagrimeros, las no-

tas eran tarareadas por la Loca del Frente... (Lemebel, 2004, p. 100)

Es con este placer en el cuerpo y en los labios, como la boca Loca trina líricamente, pero también degusta, lame y saborea la *espuma de esa canción*. Tarareadas por la Loca, las notas cupleteras que *clavetean el aire* sirven como preámbulo y ambientación de la escena en que se desplegará este *ajeno placer*, al tiempo de ser parte importante de la forma en que La Loca ornamentará su *bordado cantante*:

Las mujeres no saben de esto, supuso, ellas sólo lo chupan, en cambio las locas elaboran un bordado cantante en la sinfonía de su mamar. Las mujeres succionan nada más, en tanto la boca-locas primero aureola de vaho el ajuar del gesto. La loca sólo degusta y luego trina su catadura lírica por el micrófono carnal que expande su radiofónica libación. Es como cantar, concluyó, interpretarle a Carlos un himno de amor directo al corazón. (Lemebel, 2004, p.108)

Des-bordando cualquier clase de categoría fija que pudiera entrapar sus tránsitos deseantes, estas distinciones permiten delinear algunas *diferencias dentro de las diferencias* (Braidotti, 2000). Parece ser que el femenino que la Loca encarna no resulta adscribible a «la mujer», en términos de imitación o reiteración de algún universal. De cierto modo, tal vez La Loca sabe (y también Lemebel) que «no hay mujer» (Sarduy, 1987, p. 55). Es en su propio fin como el cuerpo irreverente de la Loca se vuelve el *soporte de la obra*. Sus alianzas con lo femenino no residen en una desvaída fantasmagoría, ni tampoco en una versión marginalmente *kitsch* de la mujer fálica. Si bien en la novela y en muchas crónicas, La Loca se nombra genéricamente en femenino, no entra en ningún universo simbólico que centralice las experiencias situadas de su propia encarnación.

Y es aquí donde la figuración de las cantoras adquiere sus formas más sutiles y a la vez más complejas. Puesto que no se trata de imitar *à la limite* a Sarita Montiel o de cristalizarla mediante un disfraz. «Apoderarse» de sus prendas, tal vez tenga como finalidad empoderarse del lugar prohibido de su pentagrama musical. Por eso, al cuerpo irreverente de La Loca vienen a completarlo los sonidos. En cada nota, sus labios se obstinan en nominar, degustar y musicalizar su propio proceso del deseo. La producción de efectos sobre los labios de la Loca marca la intensidad de su subversión: «Captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea.» (Sarduy, 1987, p. 59)

En este punto, es importante reiterar que el *devenir mujer* funciona como un tránsito nomádico y no como un destino hacia alguna esencia. En

cuanto deriva deseante, este *devenir* consiste en producir partículas que entren en «la zona de entorno de una microfeminidad» (Deleuze et al, 2002, p. 277). En este caso, las partículas se producen a través de la cadenciosa sonoridad con que la Loca borda sus alianzas, pero donde es Ella —y no una doble de Sarita Montiel—, quien produce la desbordada lágrima del guerrillero. La exquisita promiscuidad de roles en que se circunscribe la escena cumpleañera devela la borradura de los límites entre lo masculino y lo femenino, la verdad y la ficción, la razón y el corazón. El mismo corazón que envuelve las balas en la portada de la primera edición de la novela (2001). Y tal vez sea la lágrima final del guerrillero la que ofrece un primer indicio de reciprocidad en estas alianzas. El canto al corazón interpretado por la Loca es lubricado por este flujo orgásmico que solidariamente se derrama sobre sus labios cantores. ¿Bloque de devenir que podría atrapar a la Loca y al guerrillero?

Desde aquí es posible introducir una última función del cuplé, que esta vez parece acoplarse como una suerte de cruce entre lo íntimo y lo clandestino.

Y si algún día nos tenemos que comunicar en la clandestinidad, vamos a usar una contraseña, una palabra, una frase secreta que solamente conozcamos los dos, ¿qué te parece? Me encantó [...] ¿y puede ser una canción? No se usa mucho, pero si tú quieres, no deben ser más de tres palabras. Ya la tengo, la encontré. ¿Quieres que te la escriba? Nunca, jamás, rugió Carlos con lúdica ternura. Una contraseña nunca se escribe, hay que aprendérsela de memoria. Entonces te la digo al oído. Carlos acercó su mejilla sin afeitarse a la boca picaflora que lentamente le sopló los vahos cupleteros de aquel nombre. (Lemebel, 2004, pp. 133-134)

Tengo miedo torero será la *frase secreta* en que se cifra el compromiso existencial de la Loca. Por cupletera que sea, la vida y la contraseña se resguardarán de la misma forma en que se arrojan explosivos o se atraviesan las calles sitiadas, cargando la foto de un/a detenido/a desaparecido/a. Como el *Manifiesto* con que Lemebel irrumpe en un reservado acto de la izquierda (1986), ningún parrillazo de la CNI podría provocar su traición. En lo sucesivo, esta contraseña servirá como resguardo de sus secretos políticos y a la vez como clave del juego amoroso que, en sus *cinco minutos*, no dejan de hacer *floreecer* la ternura del compañero.

¿La vida o la contraseña?, la apuntaló con la mano empuñada como si fuera un arma. Usted es mi vida, dijo ella amorosa, caracoleándose en su abrazo. ¿Y la contraseña? Tendría

que obligarle a mi corazón que se la cante. Vamos cantando entonces, le insistió Carlos [...] Tendría que matarme de a pedacitos, y ni aún así lograría saber el nombre de esa canción. ¿Entonces es una canción? Pero hay miles de canciones de amor. ¿Entonces es una canción de amor? De amor y peligro, exclamó ella girando en sus brazos hasta quedar frente a frente, a centímetros de su aliento embrujador. (Lemebel, 2004, p. 141)

En términos deleuzeanos, podría decirse que cada función del cuplé está cruzada por una dimensión micropolítica. Dimensión que entre sus líneas de fuga superpone estratégicamente movimientos musicales, genéricos y sexuales. Los hilos dorados y los angelitos, los abanicos y las majas desnudas, no solo sirven para dar visibilidad al desafiante devenir mujer y cantora de la Loca, sino también para poner en valor otras combatividades posibles. ¿Materialidades de un potencial devenir guerrillera?

Por ahora, cabe señalar que —dentro y fuera de la novela— este despliegue de apariciones lumínicas es parte de una reversibilidad inesperada. Pegar encajes y lentejuelas «a la nauseabunda realidad de este país en dictadura» (Lemebel, en Labrín, 2011, 24:11»-25:14»), es parte del proyecto subversivo con que Lemebel politiza las plumas, los taco agujas, el delineador que enmarca el rabillo de sus ojos siempre atentos. Así, disputando los sentidos de lo «poco hombre», el bordado cantante de la Loca no deja de contestar el universo revolucionario de Carlos, y por extensión, su ideal marxista del *hombre nuevo* (heroico, coherente, consecuente, trascendente). Los tacones por el verde olivo, la nostalgia frente al olvido, el brillo contra el régimen de opacidad de los cuerpos, paradójicamente instalan lumínicas líneas de fuga que tensionan su trinchera patriarcal y a la vez desestabilizan las bases de una dominación asentada en un entramado de desapariciones.

Sin embargo, confrontar los modelos de la izquierda combatiente, no tiene como propósito banalizar su propio compromiso. Desde su «mundo raro» la Loca también despliega un abanico detonante de hilos, sonidos y sabores. Las armas pueden di-simularse entre los pliegues bordados de encajes que esconden la carga explosiva, en el mantel que se resiste a entregar a la esposa de un genocida o en las canciones con las cuales encanta al joven del frente.

Tal vez por eso, cuando debe *dejar la casa y el sillón* por las posibles redadas después del atentado, son solo algunos objetos *lumínicos* los que no puede dejar al abandono: la borrosa foto de su propio travestismo, el sombrero amarillo, los guantes con puntitos, sus lentes de gata,

las revistas *Ecran* y algunos recortes de Sarita Montiel.

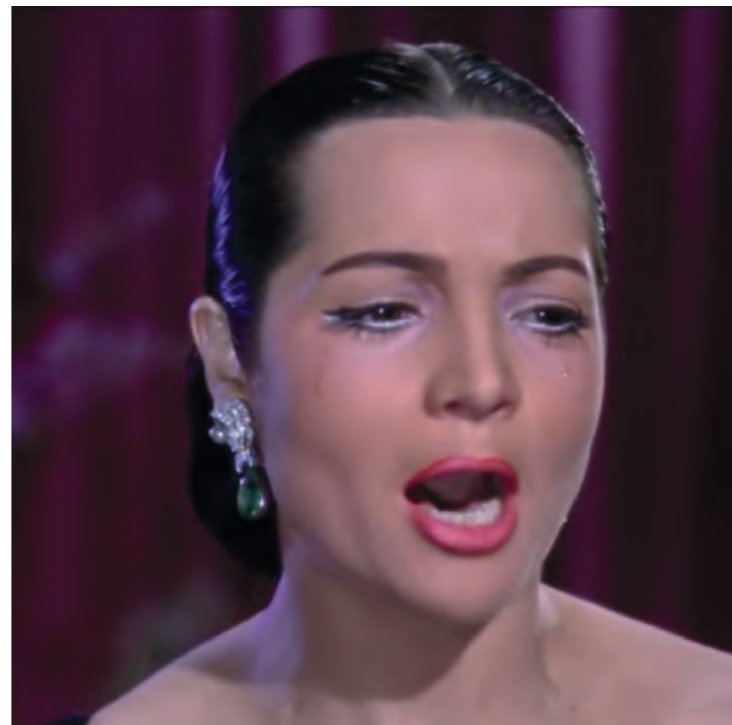
Con todo, la imbricación entre lo erótico y lo estético no se reduce a un gesto despolitizado que caprichosamente empluma el cuerpo de la Loca. No solo porque los gestos y las palabras resultan ser parajes invisibles de un encuentro que pudo ser «real» (Giannini, 1981). También porque en su devenir deseante la Loca afecta de un modo intenso el corazón amotinado del guerrillero. Pero si el registro afectivo —amorosamente erótico—, es crucial en el desenlace del relato no es desde el amor universalmente desvaído de su *dulce abismo*, sino desde un afecto que se encarna alterando singularmente cada consigna. Al fin y al cabo, son solo tres palabras las que la Loca pide a cambio de su enamorado jugueteo con la muerte: «¿Cómo podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mí? Con solo tres palabras. ¿Qué palabras?, dijo él con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista. «Tengo miedo torero»». (Lemebel, 2004, p. 212).

Finalmente, y *frente a frente* a la erudición monótona del discurso revolucionario, la Loca contesta con las letras afectadas de su último cuplé: «Yo por ti, como dice una canción, *contaría la arena del mar* (con los ojos entornados). *Por ti yo sería capaz de matar*» (Lemebel, 2004, p. 143). Mientras el guerrillero, apuntando desde su patriótico frente, se complace en declarar su revolucionario amor por Chile, la Loca, señalando el horizonte infinito de Laguna Verde, deja volar su mantilla cupletera iluminando un pedazo de su cielo rojo con *avecitas locas que quieren volar*.

¿Ojo de loca no se equivoca?

*Me anda faltando plata,
chicha y coraje
y un empujón del diablo
pa' enamorarte*
(«Zamba del carnaval», Mercedes Sosa)

De Benjamin a Sarita Montiel, el aura parece diversificarse en sus formas lumínicas de acontecer (*Erscheinung*). El mercado persa, los cassetes copiados y los libros pirateados, no solo son parte del entorno ficcional de la Loca, sino también del «mundo popular» que Lemebel reivindica en sus afectos. Dice el refranero popular que el diablo habita en los detalles y, en este caso, habría que señalar al menos dos de sus posibles huellas entre el contexto y texto. La primera tiene que ver con un pliegue territorial señalado en *Ojos color amaranillo*, una de las crónicas posteriores a la difusión de la novela (2014, pp. 27-30). Un amante —también de la izquierda combatiente— le hace notar a Lemebel que desde Laguna verde no se ven las



luces de Valparaíso como barcos a la deriva. Lo que fue fácil de comprobar.

Pero es en el segundo detalle donde la deriva afectó mis propias posibilidades de interpretación. En una entrevista concedida al MALBA en el año 2008, Lemebel relata la forma en que llegó al título de la novela:

Ese libro se llamaba «La Loca del Frente», por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, y por la loca del frente, la que pasa por la vereda de enfrente. Y en una de esas, me encontré con una traba, una amiga traba, bien vieja, bien destartalada. Y yo le dije: «¿Y tú todavía haces show?»; «Of course», me dijo. «¿Y qué temas haces? ¿Qué canción?» Y me dijo: «Bueno, Sarita Montiel, «El último cuplé» y «Tengo miedo, torero». Y ahí casi me morí. Y le digo: «¿Y qué sigue?»; y me responde: «Tengo miedo que en la tarde tu risa flote». Ay, ¡maravilloso! Y le puse así al libro, «Tengo miedo, torero». (Lemebel, en Noy, 2008)

Por *causa o destino*, una traductora «gringa» de su novela se dio a la tarea de ir a la fundación Montiel en España, para descubrir que «la Loca le había mentado» y que la Saritísima jamás había cantado esta canción. Sin llegar a la fundación Montiel, mi recorrido no fue menos aplicado. Después de algunos meses de rastrear la historia sicaléptica de este género, llegué virtualmente a esta y otras entrevistas, para luego comprobar que efectivamente esta canción, copla *stricto sensu*, había sido grabada por Lola Flores, Marifé de Triana y Carmen Sevilla, pero nunca por Sarita Montiel.

La sonrisa, la risa y la carcajada parecían resonar desde algún lugar que —más allá de toda teoría paródica— me ponía en la misma situación que a la «gringa aplicada». Teniendo

en cuenta que *el ojo de loca no se equivoca*, ¿cabría la posibilidad de que al menos pudiese haber errado en el oído? o ¿tendría que reorientar mi estudio develando de paso esta falta de correspondencia con la «verdad»?

Fue en este punto crítico de la investigación donde los artificios del diablo (Baudrillard, 1981, p. 111) exorcizaron mis demonios, abriendo una re-flexión en torno a las posibilidades lúdicas de este acontecimiento. Si históricamente este personaje ha funcionado en el imaginario europeo desde una perversa confabulación, anclada a los artificios femeninos de la seducción, en América Latina sus artilugios se dispensan y has-

ta se reverencian. En la tradición chilena de los campos, por ejemplo, el diablo tiene la facultad de enseñar a tocar —debajo de una higuera o en el fondo de algún patio— cualquier clase de instrumento. A lo que habría que agregar que en los rituales del norte de Chile el diablo baila con la virgen. Una virgen que voluptuosamente se sincretiza en sus imprevisibles devenires carnavalescos. Así, entre el archivo y el repertorio «la verdad» resultaba ser lo menos relevante. En medio de sus correspondencias metafísicas era posible instalar múltiples fisuras que —al ritmo de Víctor Jara— permitían dejar que la vida y estas páginas pudieran volar.

Referencias bibliográficas

- Anastasio, P. (2007). «¿Género ínfimo? El cuplé y la cuple-tista como desafío». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13 (2), 193-216.
- _____. (2009). «Pisa con Garbo: El cuplé como performance». *Trans. Revista transcultural de Música*, 13.
- Angulo, J. (1997). «Algunas malas del cine español». *Nosferatu. Revista de cine* (23), 64-69.
- Arabarco, M. (2015). «La dictadura sidomilitar en la escritura intersticial del cronista Pedro Lemebel (o El regalito colonizador del imperialismo yanqui a la comunidad travesti sudaca)». *Revista Viento del Sur*, 1-9. Recuperado de <http://www.revistavientodelsur.com.ar/wp-content/uploads/2015/08/La-dictadura-sidomilitar-en-la-escritura-intersticial-del-cronista-Pedro-Lemebel.pdf>
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Belbel, M. J. (2012). «Yes, We camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español». *Desacuerdos 7*, MACBA, 160-173.
- Benet, V. (2017). «Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes». *Cinema Compara-tivo Cinema*, 10 (5), 26-35.

- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). «La Violencia Simbólica». En: *Por una antropología reflexiva*. Madrid: Grijalbo.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- _____. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cabello, M. (26 de Abril de 2001). «Tuve acercamiento afectivo con el Frente». Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/magazine/2001/04/26/53357/lemebel-tuve-acercamiento-afectivo-con-el-frente.html>
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Donoso, J. (1997). *El lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara.
- Eltit, D. (2009). «La plenitud de la apariencia». *Revista Iberoamericana*, 74 (225), 1077-1081. doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5225>
- García, L. (2016). *El camp cañí: Folclore popular, kitsch y género en el arte contemporáneo español*. (Tesis de grado en Humanidades). Universidad de Alicante.
- García Lorca, F. (2017). *Romancero gitano*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Giannini, H. (1981). *Desde las palabras*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1981.
- Labrín, C. [elotrocine] (26 de septiembre 2011). «Entrevista a Pedro Lemebel», en *Trazo mi ciudad. Pedro Lemebel - Santiago de Chile*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n21S1UQoMIA>
- Lemebel, P. (2017). *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Santiago: Seix Barral.
- _____. (2008). *Serenata Cafíola*. Santiago: Seix Barral.
- _____. (2004). *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral.
- _____. (2014). *Adiós mariquita linda*. Santiago: Seix Barral
- Machado, M. (2008). *Cante Hondo 1916*. Barcelona: Nortésur.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- Noy, F. (2008). *Pedro Lemebel en Filba*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/pedro-lemebel-en-filba.html>
- Orduña, J. (Director) y Bernal, F. (Productor). (1957). *El último Cuplé*. [Film: 110']. España: Producciones Orduña Films.
- Perriam, C. (2006). «Sara Montiel: entre dos mitos». Archivos de la filmoteca, 54, 196-209.
- Preciado, P. B. (2011). «La Ocaña que merecemos. Conceptualismos, subalternidad y políticas performativas», en M. Casanovas, M. Ros y M. Téllez (eds.), *Ocaña, 1973-1983: actuaciones, activismo*. (pp. 72-168). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.
- Richard, N. (2008). «Éxodos, muerte y travestismo». *Nomadas*, (8). doi:10.5354/0719-0905.2008.12281
- Robbins, J. (2009). «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: Plumas de España, de Ana Rossetti». *Lectora*, 15, 135-158.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Sontag, S. (1984). *Notas sobre lo camp. Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Zubiaurre, M. (2014) *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra.

¡Aquella HABANA del CUPLÉ!

Enrique Río Prado
Estudioso del teatro y la música en Cuba. Su último libro es *Arquímedes Pous. Una vida para el teatro cubano* (Alarcos, 2016).

En gran parte del orbe, a inicios de la pasada centuria, transcurren los años de las diversiones y la vida frívola. Es la época —*la belle époque*— de las *varietés*, de la sicalipsis, de los teatros picarescos. La Habana, para no ser menos que París, tiene su Moulin Rouge,¹ pero tiene también su Alhambra, a semejanza de otras capitales europeas. Siempre ese síndrome intelectual o social que nos lleva a la imitación, y que Mañach acuñara en categoría histórica como «Fenómeno típicamente colonial [que] traduce el complejo colectivo de timidez [...], norma primera y generalísima de la expresión cubana [...]».² Los espectáculos musicales serán la vía ideal de recepción y propagación de estos novedosos estilos de vida displicente. La capital cubana tiene ganada fama de ciudad cosmopolita —todo lo cosmopolita que pudiera ser una ciudad caribeña— y el artista europeo sabe que Cuba pagará generosamente sus contribuciones al entretenimiento. Uno de los géneros musicales que mayor difusión alcanza por estos años, junto a la opereta y la revista, es el cuplé español. El vocablo deriva del francés *couplet*, que significa copla, y el término galo se usó en la Península para marcar su carácter picaresco.

Los cuplés arribaron a Cuba en las voces de las *vedettes*, llamadas también cancionistas, quienes amenizaban los intermedios de los espectáculos de variedades y de proyecciones cinematográficas en los salones de cine surgidos en La Habana por aquella época. Al pasar a los teatros de hombres solos³ —Alhambra, Molino Rojo, Armenonville, Modernista, Alaska— el contenido de estas canciones devino un tanto insinuante, atrevido, y así progresivamente hasta adquirir un doble sentido tan rojo como el molino del teatro, que dio en llamarse estilo sicalíptico.⁴ Títulos como *La vaselina* o *El enchufe* dan fe de esta impactante gradación cromática, que indudablemente ganaba en intensidad se-



Consuelo Portela, la Bella Chelito. (Todas las imágenes pertenecen al archivo del autor salvo indicación contraria).

gún el lugar donde fuera interpretado. De inmediato el nuevo género se introdujo en aquellas zarzuelas con visos de opereta (*La corte de Faraón*) o de revista (*La gatita blanca*). Una de las más famosas cantantes de estos primeros años fue la española María Conesa (1882-1978), quien debutó en el teatro Albisu en noviembre de 1907, interpretando precisamente el último título «con un éxito arrollador.

Su modo de bailar y la gracia picaresca con que cantaba los cuplés de *La gatita blanca* hicieron a los mexicanos bautizarla con el apodo de 'La Gatita'.⁵ Radicada en el país azteca, regresó múltiples veces a La Habana durante las dos décadas siguientes y en 1928 al verse envuelta en un escándalo de corrupción y contrabando de joyas y sedas, encontró refugio en la capital cubana antes de retornar a España.⁶ Sin embargo, el auge del cuplé sicalíptico en toda Cuba alcanzó su punto culminante en 1909 con la fulgurante aparición de La Bella Chelito. Su debut en el teatro Payret, en febrero de aquel año, hizo escribir a un cronista:

Si en el pórtico de Payret hubiera un letrado que con grandes letras dijera SOLO PARA HOMBRES quizás brotarían de nuestra pluma algunos elogios para [...] la debutante de anoche. Estos elogios estarían dedicados



La Bella Chelito. Cortesía de Rolando Rodríguez Esperanza.



al lujo de la artista, a su finura de formas y aun a su picaresca desenvoltura. No le censuraríamos el tener poca voz e incolora, porque a una *coupletista* de 20 centavos entrada y luneta no puede exigírsele lo que a una ex-diva de a cuatro pesos por concierto. / [...] Tres *couplets* cantó la debutante. [...] / Como *extra*, bailó la «Farruca» con movimientos destemplados [...]. Únicamente cubría su busto una blusa [...] de una delgadez inverosímil y de una transparencia extremada. / [...] La debutante de anoche [...] no debe ser vista ni oída por las damas y menos aún por las niñas. No es porque lo digamos nosotros, lo dijo el Gobernador de Barcelona, prohibiendo el *couplet* de 'La pulga' y clausurando el teatro donde trabajaba la Chelito [...].⁷

Llamada en la vida real Consuelo Portela, la Chelito se declaraba nacida en la ciudad cubana de Placetas, en el año no confesado de 1885.⁸ Había debutado a los quince años cantando en el París-Salón de Madrid y de inmediato conquistó los primeros planos de la popularidad y una reputación escandalosa interpretando sus cuplés picarescos, entre los que se destacaban *Ande el movimiento*, *La noche de bodas*, *El saca corcho* y *La pulga*. La letra del último describía la comezón producida por el pequeño insecto en el cuerpo escultural de la artista y los afanes de esta por librarse de la consecuente molestia al sentirla recorrer sus zonas más estratégicas. Se dice que al interpretarla «se dirigía al públi-

co con soberana picardía e incitaba a que entrase en su juego: 'Mire usted detenidamente, caballero, ¿la ha visto usted? ¿por aquí?...' Y le señalaba sus ingles. '¿Por aquí?...' Y le señalaba sus pechos». ⁹ Después de aquel debut habanero en el Payret, es contratada por la empresa del Molino. Allí logra desplegar a plenitud sus cualidades y talentos al par que muestra su jugosa «anatomía». Las actuaciones de esta vedete en dicho escenario repercutieron durante varias décadas en el ámbito nacional y le valieron al teatro el apelativo de «Templo de la sicalipsis». En marzo de 1909 los diarios publicaban que la actriz se había visto obligada a pagar una multa de 20 000 pesos por el escándalo público que provocara durante una representación. Después de aquella primera temporada en La Habana, la artista realiza una gira por distintas ciudades de la República durante los meses de verano. En junio debuta en Santa Clara, presentándose inicialmente en el Variedades, de la calle Villuendas, para pasar luego a ocupar el escenario de La Caridad, no sin la oposición de buena parte del público femenino.¹⁰ A su regreso a la capital, reaparece en el Molino Rojo en el mes de octubre. Terminado este nuevo contrato, debuta con igual éxito en el Alhambra, luego realiza fugaces apariciones en el teatro Nogueras, de Mariano y el Carral, de Guanabacoa, localidad donde fue nuevamente acusada de provocar disturbios públicos y multada por el inspector de espectáculos. Algo después retorna con idén-

tica resonancia al teatro Payret. Y muy poco antes de su partida definitiva, prueba fortuna con la opereta en el teatro Albisu al protagonizar el estreno en Cuba de *La princesa del dólar*.¹¹ La Chelito llegó a cobrar en la capital cubana un *cachet* ascendente a 6 000 pesos mensuales, «el sueldo mayor que se ha pagado, en toda la redondez terráquea, a artista alguno que no pertenezca a la ópera o a la alta comedia». ¹² La cifra aumenta gracias a los valiosos obsequios tributados por su profusa corte de admiradores. Según Carpentier, en ocasión de su función de beneficio y despedida, «pensando que [...] podía ganar infinitamente más dinero, [...] se rifó a tanto la papeleta, y aquello fue un éxito fabuloso». ¹³

Evidentes muestras de su apoteósico éxito habanero son los numerosos sainetes y revistas que se dedicaron a la *vedette*. El cuarteto de Raúl del Monte produjo *Chelitomanía* y *Chelitoterapia*, presentadas ambas en el Molino y en Payret. La compañía de Regino López, por su parte, estrenó en el Alhambra los títulos *Chelito en el seborucal*, *Chelito en Remanganaguas*, *Chelito triunfadora* y *Chelito y su criado*. Mientras que el Molino Rojo presentó *El proceso de Chelito*, *Chelito en Bainoa*, *El triunfo de Chelito*, *Chelito en la playa* y *Anatomía de Chelito*.

Indudablemente, la popularidad de esta artista repercutió durante mucho tiempo en toda nuestra capital. Sus actuaciones incentivaron mayor audacia en las intérpretes del cuplé sicalíptico. Estimuladas por el modelo, le surgieron

innumerables imitadoras. Alguna hubo, incluso, que utilizara su mismo nombre artístico, como la Segunda Chelito o La Chelito Criolla.¹⁴ Así, durante los años subsiguientes aparecieron en los escenarios cubanos un sinnúmero de «Bellas»: Bella Friné, Bella Camelia, Bella Crisantema, Bella Coralito, Bella Monterito, Bella Carmela, Bella Diana, Bella Pepé, Bella Desdémona, Bella Irma, Bella Diana-Rossina... Y aunque alguna de ellas logró ganar cierta celebridad, ninguna pudo opacar a La Chelito original, quien dejó con su partida un caldeado ambiente polémico en el entorno teatral capitalino, dividido a favor y en contra del género.

En sus últimos años, un periodista cubano la entrevista en su residencia madrileña y despierta sus recuerdos de la isla que la vio nacer. «Los hombres me trataban mejor [que las mujeres], pero nunca tuve quejas de nadie... Solamente de un periódico, que si no me equivoco se llamaba La Marina... Todos los días me insultaba... [...]. Pero los demás periodistas me defendían [...]». Y refiriéndose a las púdicas fotos mostradas por la artista, el reportero pregunta si «no hay [...] más atrevidas», a lo que Chelito responde: «—No señor. Esa era la ropa que yo sacaba. [...] —¿Con esa ropa hacía usted el número de buscarse la pulga? [...] ¡Eso es mentira! ¡Yo nunca tuve esos bichos! [...] Las que se buscaban la pulga eran cuatro alemanas que andaban por allá en esa época... ¡Yo nunca me busqué ninguna pulga!». Interrogada sobre sus amores, confiesa: «El hombre que

De izquierda a derecha: Chelito en Madrid (1957). Revista *Bohemia*; Bella Camelia, cupletista cubana (Fondo de Alicia Rico en Archivo histórico del CNIAE); Bella Crisantema, cupletista española; y Consuelo Mayendía. Estudio de Colominas y C^a (La Habana), (cortesía de Néstor González Montenegro).



Consuelo Mayendía, por Sirio.

Sobre estas líneas, La Mayendía. Caricatura de Sirio. Revista *El Figaro*. Y a la derecha, Sarita Montiel en La Habana, página de folleto promocional.

yo más he querido fue un cubano y conste que no tenía nada que darme; al contrario: ¡tenía yo que prestarle, de vez en cuando, algunas monedas!», y recuerda a un inglés «que se enamoró perdidamente de mí [y] me regaló un día cuatro brillantes que puso dentro de la servilleta mientras desayunábamos. [...] —¿A usted le gustó el inglés? —¡Me gustaron sus brillantes!». Al despedirse envía su mensaje a Cuba «la mitad de mi corazón» y a los cubanos: «Diga usted [...] que los quiero mucho y que no me olviden».¹⁵

Ocho años después de la partida de esta singular mujer, arriba a La Habana otra cultivadora del cuplé que hará también época en las memorias de la escena cubana. Sin embargo, en este caso se trata de un cuplé ausente de alusiones sicalípticas extremas y, por lo tanto, apto para familias.

La opereta *El asombro de Damasco*, prima hermana de *La corte de Faraón*, se había estrenado en el teatro Martí cinco meses atrás con muy buena acogida, por lo que el empresario Julián Santacruz aprovecha la popularidad conquistada y contrata una nueva compañía encabezada por el actor Casimiro Ortas, quien había estrenado en Madrid uno de los personajes de la obra en cuestión. Traía como primera figura del elenco a la tiple valenciana Consuelo Mayendía (1890-?), y ambos se presentan en La Habana el 6 de octubre de 1917 en los roles de la despampanante Zobeida y el astuto Ben Ibhen. El éxito conquistado con el debut se redobla en cada función, en cada nuevo título, él con su extraordinaria vis cómica y ella con su belleza y su gracia, que despliega tanto en las revistas como en los breves cuplés que dará a conocer en Cuba durante los intermedios de las obras. Con estas pequeñas canciones, la Mayendía conquistó toda La Habana, que no pudo prescindir de su presencia durante los cuatro años siguientes y era reclamada por la capital caribeña cuando la alejaban sus compromisos con México, adonde partió por vez primera en julio de 1918, luego de ocho meses de funciones ininterrumpidas en toda la isla. Las publicaciones se poblaron con sus fotos, caricaturas, partituras de sus cuplés, crónicas, entrevistas.

[...] Estamos enfermos de «Mayendía»... chifladura de Mayendía. No hay un organillo que no toque *Mala entraña*, ni una mujer que no la cante. En todas partes y a todas horas se recuerda el sentimiento, la dulzura, la exquisitez con que [la artista borda] esa dulcísima canción y puedo asegurar que no hay en La Habana una persona a quien no haya arrancado lágrimas de ternura.¹⁶

Viaja a Nueva York con el empresario Eulogio Velasco y el músico Quinito Valverde, graba

para la Victor los cuplés *Mala entraña* —sin dudas, su mayor éxito—, *Calla jilguero*, *Flor de té*, *El amor y la milicia*, *Los amoríos de Ana*, *Mimosa* y el danzón *Mayendía*, compuesto para ella por Peñita,¹⁷ discos que se venden como pan caliente en varios negocios habaneros.¹⁸ Al término de su contrato en el teatro Martí, los admiradores reclaman de la empresa —en una carta publicada por la prensa— se le entregue en su función homenaje del 12 de julio una medalla, finalmente adquirida por suscripción popular. Parte hacia México y la prensa habanera reproduce crónicas sobre sus éxitos en la capital azteca.¹⁹ Allí asiste al fallecimiento del compositor Quinito Valverde, director musical de la compañía, ocurrido durante una representación, el 4 de noviembre.

Durante los tres años siguientes, la vida de esta célebre artista en nuestra capital conoce un desarrollo similar. Y en 1921, antes de regresar definitivamente a Europa, se presenta en las variedades del teatro Payret cantando entre tandas de filmes sus cuplés: *Flor de té*, *Pájaro herido*, *Mala entraña*, y el cuplé cubano *Cuando pasa mi bandera*, original de Montagú, con arreglo para orquesta de Gonzalo Roig. Protagoniza el propósito cómico lírico *Salón Mayendía*, escrito por su marido Cristóbal del Pino.²⁰ Y al regreso de otra breve estancia en los Estados Unidos, reaparece por última vez en el Payret, donde estrena la zarzuela en un acto *Consuelito*, de Alberto López, interpretada junto a Luisa Obregón, del Pino y La Presa.²¹ Los cuatro años transcurridos en nuestra tierra le hicieron sentir un entrañable amor por Cuba y el público cubano, siempre tan especial con el artista extranjero.

—¿Le gusta La Habana, Consuelo? —Una barbaridad... a tal extremo, que mis empresarios aseguran que no me iré de aquí más nunca. Pero paseo poco, muy poco. El teatro me roba todo el tiempo... He ido mucho al Malecón, que es primoroso, y sobre todo a Obispo, donde las gentes al pasar me prodigan sonrisas de afecto y cariño. Pero qué buena gente, hombre, qué buena gente. En lo sucesivo, créamelo usted, quien me hable mal de Cuba o de los cubanos tendrá que reñir conmigo.²²

Las dos figuras retratadas en este breve comentario —émulas respectivas de La Bella Otero y Raquel Meller, quienes nunca trabajaron para Cuba— representaron los momentos más deslumbrantes del cuplé en La Habana, entre tantos otros nombres que pudieran convertir la evocación en una de aquellas listas —guías de teléfono las llamaba Rine Leal²³— de tan poco atractivo para el lector común.

Treinta y tantos años después de aquella época

dorada, se proyectaba en los cines habaneros un filme español cargado de añoranzas para las viejas generaciones. *El último cuplé*, protagonizado por Sarita Montiel, era motivo al mismo tiempo de decepcionantes comparaciones estilísticas. Sin embargo, aceptada sin reservas por el público más joven que no conoció los originales, la actriz hispana logra una envidiable popularidad con este resurgimiento del viejo cuplé. El magnate de la televisión cubana, Gaspar Pumarejo, siempre a la caza de espectáculos estelares, le extiende un fabuloso contrato de 25 000 pesos sin contar gastos de viaje y estancia, para actuar en sus programas y presentarse en el inmenso teatro Blanquita (hoy Carlos Marx),²⁴ repleto de espectadores que la aclaman frenéticamente. Tanto este como el próximo filme de la artista hispana —*La violeta*— se eternizan en las carteleras del Dúplex durante varios meses, con enormes colas de espectadores. A inicios de 1959 el teatro vernáculo no deja pasar por alto la efervescencia del género redivivo y el humorista Carlos Robreño estrena con éxito similar en el teatro Martí, la parodia *El penúltimo cuplé*.

Bien alejados ya en el tiempo, ambos momentos se pierden en la memoria de las generaciones mayores y queda solo la crónica como testimonio del entusiasmo público por aquellas canciones, viva expresión de una estética trivial, que al cabo de tantos años se revela en la actualidad demasiado sentimental, ingenua y cursi.

Notas

¹ El local que ocupaba dicho teatro a inicios del siglo XX, continúa siendo un espacio público de entretenimiento, la Casa de la Música, sita en Galiano y Neptuno, Centro Habana. Durante el siglo pasado cambió de nombre varias veces: Teatro Cubano (1923), Teatro Regina (1927), Radio Cine (1936) y cine Jigüe (1973).

² Mañach. *Historia y estilo*. Ed. Minerva, 1944, p. 117.

³ Los teatros habaneros se dividían en aquella época en dos amplios grupos: aquellos «decentes, a los que podían asistir las familias» y «los de moralidad dudosa, destinados al público masculino».

⁴ El término *sicalíptico*, surgido en los primeros años del siglo XX, significa etimológicamente «obsceno». Corominas lo registra en su diccionario etimológico como compuesto del griego *sykon*, «vulva» y *aleiptikos*, «lo que sirve para frotar o excitar». Casares, en su diccionario, limita su definición: «Literatura erótica rayana con la obscenidad.» Sin embargo, la Enciclopedia Espasa Calpe insiste en su carácter artístico (estético) e ingenioso por el «atrevimiento del fondo y la elegancia de la forma» de las obras así denominadas, que se apartan de «todo aquello que está reñido con el arte y el buen gusto» y deplora que se confunda el término con la voz pornografía.

⁵ M^a Luz González Peña, en *Diccionario de la Zarzuela. España e Iberoamérica*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.

⁶ Ver diarios habaneros *El Mundo*, *Heraldo de Cuba* y *Diario de la Marina*, entre el 2 de junio y el 26 de julio de 1928.

⁷ *Diario de la Marina*, 16 de febrero de 1909.

⁸ La Bella Chelito falleció en Madrid, España, en 1959.

⁹ desdemitorrecobalto.blogspot.com/.../canciones-por-nuestras-vidas-antiores_27.html

¹⁰ Agradezco estos datos al investigador Rolando Rodríguez Esperanza, historiador del teatro La Caridad, de mi ciudad natal.

¹¹ *Diario de la Marina*, 21 de diciembre de 1909.

¹² *El Mundo*, 4 de septiembre de 1909.

¹³ Alejo Carpentier. *La música en Cuba. Temas de la lira y el bongó*, p. 340.

¹⁴ Chelito Criolla, en la vida real Inés María López (¿?-1939), alcanzó un envidiable éxito en el escenario del Alhambra durante las décadas de 1920 y 30. Aunque Eduardo Robreño la recuerda llamada Inés María Hernández, tomo su nombre de una relación de miembros fundadores de la Asociación Cubana de Artistas Teatrales.

¹⁵ Bernardo Viera y Trejo. «¡La Chelito! ¡Pensar que esta mujer estremeció La Habana!», en *Bohemia*, 10 de febrero de 1957.

¹⁶ Horacio Roqueta. «Hablando con la tiple de moda», en *El Figaro*, 1917, p. 925.

¹⁷ *El Mundo*, 13 de diciembre de 1917. Enrique Peña «Peñita» (1880-1922) fue un célebre compositor de danzones y valeses, director y cornetista de su propia orquesta.

¹⁸ Anuncios de Universal Music C^o, San Rafael N^o 1 y de Viuda de Carreras, Prado 110, en *El Mundo*, 11 y 13 de mayo de 1918.

¹⁹ *El Mundo*, 18 de noviembre de 1918.

²⁰ *Heraldo de Cuba*, 30 de abril de 1921.

²¹ Ídem, 11 de mayo de 1921.

²² *Loc. cit.*, en *El Figaro*, 1917.

²³ *La selva oscura*, tomo I (La Habana, 1975), p. 280.

²⁴ *Bohemia*, 28 de diciembre de 1958, p. 18, 137 y 89.



En este cine-up, correspondiente a la película "El Enamorado", Sarita Montiel nos deja admirar su belleza y atractivo personal.

TEATRO BLANQUITA

Presentaciones exclusivas de

SARITA MONTIEL

Dedicadas a los socios de

HOGAR CLUB

Desde el Domingo 5 hasta el Martes 14 de Octubre de 1938.

Horas: 5 de la tarde y 9 de la noche

PROGRAMA

Atención personal de

SARITA MONTIEL

Orquesta bajo la dirección de

Monte Romeu

Velocitero: Cornejo y Monté

Escenografía: Osvaldo Quiñeres

Además exhibición de la

producción PEL-MEX

"EL ÚLTIMO CUPLE"

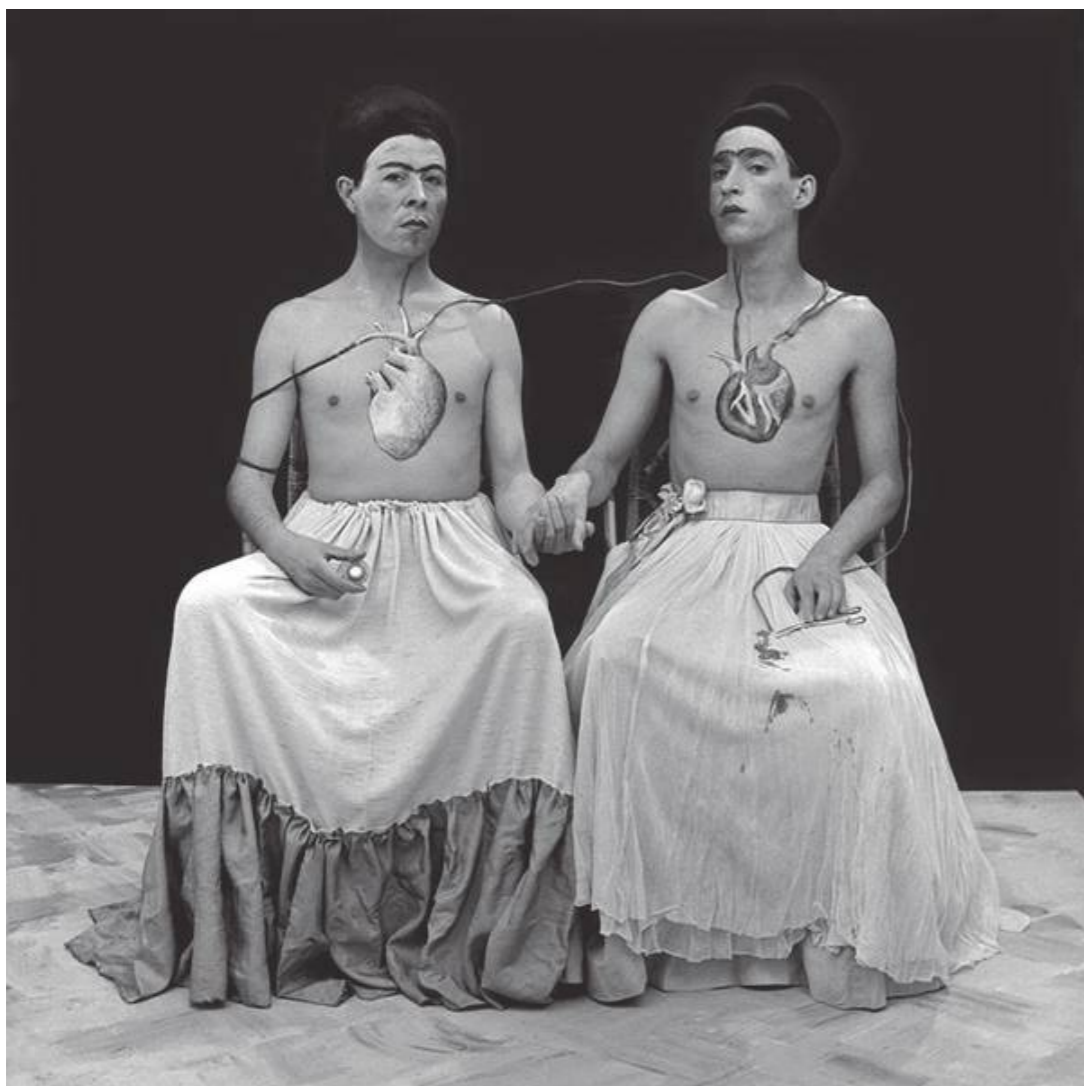
con SARITA MONTIEL y

Armando Calpe.

Pedro Lemebel, *performer*

Margarita Sánchez Prieto
Crítica, curadora e investigadora
de arte latinoamericano. Es
miembro del Equipo de Curadores
de la Bienal de La Habana y del
Centro de Arte Contemporáneo
Wifredo Lam.

Apropiación de *Las dos Fridas*,
el famoso lienzo de la artista
mexicana.



Difícil escribir sobre la obra artística de Pedro Lemebel cuando tantos coterráneos suyos lo han hecho de manera insuperable, alentados por lo que les significó presenciarla en vivo. Difícil comentar el desborde expresivo con que empleó su cuerpo espoleado por su rebeldía. Y es que su obra nace de un compromiso con las grandes mayorías, los excluidos de siempre y con el diferente, pues para los prejuiciosos él lo fue. En 1986 asiste a un Congreso de la izquierda chilena, «encumbrado en tacones altos y maquillado el rostro con la hoz y el martillo», para dar lectura a su Manifiesto *Hablo por mi diferencia* que lo catapultó a la fama por su trasgresión y valentía.

«Él era su obra», afirma Patricio Fernández en el libro catálogo *Arder*, publicado en 2018. Todo lo que quiso expresar, denunciar, reclamar y conquistar lo hizo desde su ser. Su cuerpo, atuendos, tocados, gestos y voz, fueron sus medios expresivos y los pilares de su artística disertación, como lo fue su prosa díscola, tajante, florida y reñida con el recato, en su escritura. Por ello se le conoce como performer, si bien, al principio, ser reconocido en una u otra categoría en que trabajó con su cuerpo (arte acción, performance, foto performance) no era importante para él, como no lo fue saber si lo que comienza a realizar en los tempranos 80 puede haber sido considerado acciones artísticas. Y esto fue así porque las que lleva a cabo entonces como miembro del Coordinador Cultural¹ eran parte del activismo político que desata el Golpe de Estado en 1973. Así utilizará la simbología del color, como cuando tiñe de rojo la fuente ubicada frente al Teatro Municipal en momentos de fuerte represión. Con la misma indiferencia hacia lo consagrado por el circuito mundial del arte en relación con las prácticas del cuerpo,² en 1987 Lemebel y Casas recorren descalzos y cubiertos por sábanas el centro de Santiago en imitación a El Ángel, El Fantasma

y La Llorona, «almas en pena que cruzaban la ciudad». Estas apariciones nocturnas —que paralizaban los autos y espantaban a los peatones— y otras derivas travestis, impulsadas por el deseo de escandalizar, criticar los acontecimientos y provocar, eran ajenas al rigor conceptual e intenciones rupturistas de las acciones interdisciplinarias del CADA, colectivo que con fines socio-políticos también ocupó la ciudad. No obstante la orfandad de textos críticos sobre sus acciones —pues en esos años no publicaron catálogos—, dichas apariciones fueron consideradas el bautizo de las Yeguas del Apocalipsis, nombre escogido por su referencia «a los jinetes del apocalipsis como supuesta metáfora del Sida, entonces considerado la plaga de fin de siglo».³

De hecho, Lemebel realiza una performance en relación al tema en la inauguración de la muestra de las Yeguas del Apocalipsis «Lo que el Sida se llevó», en el Instituto Chileno Francés en noviembre de 1989, donde exhibieron instalaciones y fotos. Allí, semidesnudo, zaherido por jeringuillas —en lugar de dardos— que contenían un líquido que imitaba la sangre, alegorizó en pose sin igual el martirio de San Sebastián, santo cristiano que fuera apropiado por la comunidad homosexual como protector de los enfermos del Sida en el apogeo de la epidemia. Al mes siguiente, en diciembre de ese año 1989, realiza una performance a modo de intervención en el Hospital abandonado de Ochagavía —denominado Hospital del Trabajador—, ubicado en la comuna obrera Pedro Aguirre Cerda, en el marco de las «Intervenciones plásticas en el paisaje urbano» organizadas por el Instituto Chileno Francés. Este proyecto de Salud Pública, había sido diseñado durante el mandato de Eduardo Frei, y asumido a comienzos de los 70 por la Unidad Popular con el fin de convertirlo en el centro de salud más grande de América Latina. Pero el Golpe



Militar de 1973 interrumpe su construcción y queda abandonado; con el tiempo deviene en sitio de actividades de oscura índole y refugio temporal de algún sin casa. Teniendo en cuenta su lóbrego destino, Lemebel cita al público a las diez de la noche, arma una pequeña escena con alambres de púas y zapatos tirados en el sitio eriazado contiguo al Hospital en alusión a la agresión sexual y a la indigencia, se recuesta en el centro, se cubre con escombros y restos de ladrillos untados con neopreno y les prende fuego. Al cortarse la luz el cuerpo de Lemebel aparece envuelto en llamas. Un cuerpo que evoca la tortura de la quema. Una fogata hecha con lo que se quiere desechar y hay que acabar, pero también un sentido ritual a la memoria de Sebastián Acevedo y otros mártires de aquella etapa, cuyo recuerdo, avivado por las llamarradas, resurgió en los que presenciaron esta performance en las ruinas del Hospital, catástrofe de un sueño que quedó en suspenso.

El cuerpo y el rostro no solo han sido territorios donde la historia personal, laboral, política y familiar deja sus huellas, sino también los reductos de la identidad y la intimidad, de ahí que al trabajarlos Lemebel proyecte en



ellos su íntimo ser. Lo mismo ocurre cuando se apropia de obras conocidas en que la condición andrógina de la imagen es resaltada hacia el logro de una nueva auto-representación, o apela a la impostura que permite la foto de estudio para inventarse auto-retratos en los que refleja similar naturaleza. Dentro de lo primero estarían sus dos célebres apropiaciones del retrato de Frida Kahlo, en que figura con cabellos largos, maquillado y vellos en el bozo, una con un tocado de flores y la otra con las cejas juntas muy pobladas, retrato este último que escenificó en la exposición «Museo Abierto» en el Museo de Bellas Artes en 1990. Y sobre lo segundo, las foto-performances que realiza para acompañar las crónicas que publica en la revista *Página Abierta* durante ese año. En una aparece reclinado —en una feminizada pose lánguida y sensual—, vestido con ropa interior de mujer y un tocado hecho de alas de pájaro en la cabeza, y en otra versión de la misma foto incorpora un lagarto entre las piernas. Con Casas parodió también el famoso lienzo de la artista mexicana



Las Dos Fridas, con una instalación-performance presentada en Galería Bucci en 1990 (repetida en el Museo de Bellas Artes en 1991). En esta pieza, realizada con la conciencia de que se trata de una copia pagana de aquel original, la sustitución de la imagen espejo de Frida por las caras mestizas de Lemebel y Casas, reorienta, según la escritora chilena Carmen Berenguer,

el significado de la obra hacia los dualismos inmersos en la realidad latinoamericana: identidad-diferencia, rico-pobre, femenino-masculino, blanco-oscuro. Por lo general, en sus foto-performances trabaja discursos vinculados a la representación y experiencia homo-erótica. En la serie *Devuélveme mi amor para matarlo* rasura su torso —única parte del cuerpo que capturó la cámara— hasta conformar un corazón de vellos que luego arranca con cera hirviendo, mientras en la foto-performance *Sin título*, luce en su cuello y hombros desnudos un collar de diseño faraónico hecho de máquinas de afeitar Gillette, objeto «masculinizado por la publicidad» al decir de Fernanda Carvajal, usado también por las mujeres y los travestis como parte de su cosmética. En los trabajos individuales como el *San Sebastián*, la intervención en el Ochagavía y en estos retratos, se vale de elementos y estrategias que serán igualmente claves en la simbólica de posteriores (re)presentaciones. Me refiero a las jeringuillas (alusivas al contagio del sida), al neopreno (la droga del lumpen), al fuego (la tortura, el castigo, el fin, el ritual), al vello (la masculinidad y la condición andrógina), a la desnudez (el erotismo), al travestismo (la homosexualidad) y, en su última etapa, al texto manuscrito.

Siendo la performance la vertiente más activa del arte conceptual, será justamente a través de la actuación, y de cómo trabaja y adorne (o exhiba desnudo) su cuerpo que el artista logre transmitir la carga simbólica y semántica de sus proyectos. A ese respecto, Lemebel como performer posee líneas de trabajo muy particularizadas, en que su potencial artístico fue decisivo a la hora de resolver cómo entrelazar su yo homosexual con el compromiso político. Una de esas líneas es la teatralidad del gesto esbozado desde el travestismo, manifiesto tanto en sus irrupciones personales en ámbitos concretos —por ejemplo, cuando asiste al Congreso en que lee su manifiesto *Hablo por mi diferencia*—, como en sus performances en el colectivo Las Yeguas. Respecto a lo segundo vale citar la intervención en la entrega del Premio Pablo Neruda de 1988 a Raúl Zurita, en que colocan a este una corona de espinas; *A media asta*, performance realizada en la presentación del poemario homónimo de Carmen Berenguer en la Feria del Libro, donde vestidos con los colores de la bandera arrastran un velo negro en señal de duelo por la dictadura; o cuando ataviadas de bataclanas intentan besar al futuro presidente Patricio Aylwyn como parte de la convocatoria «Artistas e Intelectuales por el NO» en el acto presidencial en el Teatro Cariola, gesto a medio camino entre el compromiso y lo divertido; y su actuación como grandes divas del



A la izquierda, arriba, una de sus apropiaciones de Frida Kahlo; y debajo, un momento de *Estrellada*. Junto a estas líneas, arriba, *Refundación de Chile*; y a la izquierda, *La conquista de América*. Y a la derecha, *Homenaje a Sebastián Acevedo*.

cine de otros tiempos en la Calle San Camilo y en el Museo de Bellas Artes. De estos y otros performances debo destacar que, además de la idea del gesto en sí, la escogencia del lugar para su realización, ya sea por su índole política, la significación del sitio o sus latencias, incide en la concurrencia de mucho público. Son performances que llaman poderosamente la atención y consiguen trascender, objetivos de todo buen performer. Esa misma teatralidad del gesto en que su ego logra acabada expresión, podemos apreciarla en sus foto-performances. Amenazados por la condición efímera de la manifestación, el gesto o actuación no se disuelven en su acotada temporalidad, sino que quedan inmortalizados (al igual que el artista) a través de la foto, como vimos en los anteriores ejemplos. ¿De qué manera si no por esta, hubiésemos podido conocer a destiempo la obra de Lemebel? Otra línea de trabajo identificable es el ritual, el acto sacrificial, la alegorización del martirio y de los hechos. En este tipo de obras el empleo de recursos olfativos, ambientales, auditivos y crepitantes como el fuego, y de referentes con

cierta connotación local como escombros, velas, cal y saco entre otros, resultaron decisivos para la activación de la memoria de los asistentes, y de modo general para la captación de sus performances. Pero volvamos a su trabajo en las Yeguas..., aunque el colectivo debuta en el escenario santiaguino con aquellas apariciones nocturnas que remedan personajes del imaginario popular, muy pronto despuntarán por la fuerza de su sino contracultural, por atacar el machismo y la doble moral, por hacer arte político. Al igual que Lemebel lo hiciera en su obra individual, las Yeguas articulan su poética desde el cuerpo, el del homosexual, el del torturado y el del desaparecido, discursos que trabajaron con una intención liberalizadora y de crítica político-social, si bien practicaron la cita y la parodia. Baste mencionar algunas de sus presentaciones. Comenzaré por *Refundación de Chile* de 1988, intervención pública en que cabalgaron desnudos sobre una yegua blanca, en alusión al conquistador Pedro de Valdivia, hasta la Facultad de Arte de la Universidad de Chile para escenificar el ingreso de las mi-

norias en la academia. *La conquista de América*, performance realizado el Día de la Raza de 1989 en el local de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, donde bailaron descalzos sobre el mapa de América Latina cubierto de vidrios quebrados de botellas de Coca Cola, en referencia al contagio del sida y a la Cueca Sola bailada por las madres de los desaparecidos. *Casa particular*, video realizado junto a Gloria Camiruaga, que registra la cena celebrada en el prostíbulo de la calle San Camilo, vestidos como grandes divas, junto a prostitutas y travestis, para dar glamour al sitio. *Estrellada*, en que posaron travestidas como Rita Hayworth y Dolores del Río dentro de una estrella de neopreno que dibujaron en la acera y prendieron fuego para así posar iluminadas por sus llamas; esta performance la realizan como acto de protesta frente a la entrada del Museo de Bellas Artes en respuesta a la censura de *Casa particular*. En *Homenaje por Sebastián Acevedo*, instalación video, performance en la Facultad de Periodismo de la Universidad de Concepción en 1993, martirizaron sus cuerpos al yacer desnudos sobre cal viva simulando el mapa de Chile, mientras una línea de carbón incendiada dejaba un fuerte olor; modo de rendir homenaje a un padre que se dio fuego en protesta por las torturas a que fuera sometido su hijo. *Tu dolor dice-minado*, 1993, surge en reacción al Informe Rettig de Verdad y Reconciliación sobre la violación de los derechos humanos. Familiares de las víctimas fueron convocados al sótano de



la Facultad de Periodismo de la Universidad de Chile donde radicó la DINA; 500 copas homenajearon a los desaparecidos, cuyos números de carnet y ciudad de procedencia fueron declamados por los artistas sentados de espaldas. En 1994 exhiben la foto *Las Dos Fridas* en la muestra colectiva *La mirada oculta*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, y en 1995



En la marcha Stonewall por las calles de Nueva York. Debajo, durante la presentación en la VI Bienal de La Habana, 1996.



realizan su video instalación NN en la Universidad de Talca.

En 1994, Lemebel es invitado por el movimiento de las minorías sexuales a la marcha Stonewall por las calles de New York, en conmemoración al 25 aniversario del estallido de las manifestaciones de denuncia a la opresión de las libertades sexuales que se produjeron en torno al pub neoyorkino de ese nombre en 1968. Desfila con la cabeza nimbada por aro —a lo Frida Kahlo— de jeringuillas hipodérmicas, corsé que reproduce el interior de su cuerpo y cartel que reza «Chile return aids».

El impacto de sus obras se sentía en el medio artístico cuando visité Chile en 1996 con vistas a la VI Bienal de La Habana, celebrada al año siguiente. En esa edición, convocada bajo el tema

de la memoria (individual y colectiva), la obra de Las Yeguas resultaba paradigmática en sus referencias a la historia reciente de Chile. En las propuestas que habíamos pre-seleccionado de otros países abundaban la fotografía y el documento —típicos archivos de memoria—, mientras lo que las Yeguas hacían eran performances, sensibles alegorías actuadas con sentido de afirmación o protesta, donde el cuerpo, el dato expresado de modo oral y los materiales figuraban como reservorios del recuerdo. Desde su fundación la Bienal ha dado espacio a las minorías y a la diferencia, por lo que sus voces tenían para nosotros —el Equipo de Curadores— particular valor y fue unánimemente aceptada mi propuesta. El Patio exterior del Centro Wifredo Lam acogió su conferencia-performance nim-

bada por muro de fondo donde se leía en letra manuscrita: «Hablo por mi lengua, mi sexo y mi social popular». Montados en tacones, maquillados, vestidos de negro y luciendo sortijas adornadas con palomas, Las Yeguas se presentaron ante el público e hicieron un recorrido por su obra con el auxilio de imágenes reproducidas por la pantalla de un televisor. En las anteriores Bienales IV y V, las obras de los chilenos Eugenio Dittborn y Paz Errázuriz mostraban un interés particular en los márgenes sociales —nacido quizás del deseo de contrarrestar la difundida imagen (de) país exitoso, pero socialmente excluyente—, al focalizar los seres que habitan los asilos, los presidios, los manicomios, los circos ambulantes, los prostíbulos y también los suburbios, donde encontramos la violencia barriobajera de los boxeadores. Paisajes humanos preteridos que, dada las precarias condiciones de vida de muchas zonas y países del Tercer Mundo, pensamos que debían tener presencia en exposiciones en torno al eje centro / periferia, entonces muy en boga. Las imágenes de Dittborn y Errázuriz llamaron la atención sobre esa cara poco feliz de la realidad chilena y latinoamericana, mientras

las Yeguas completaron la visión del periodo a través de las alegorías sociales y políticas de sus performances memorables.

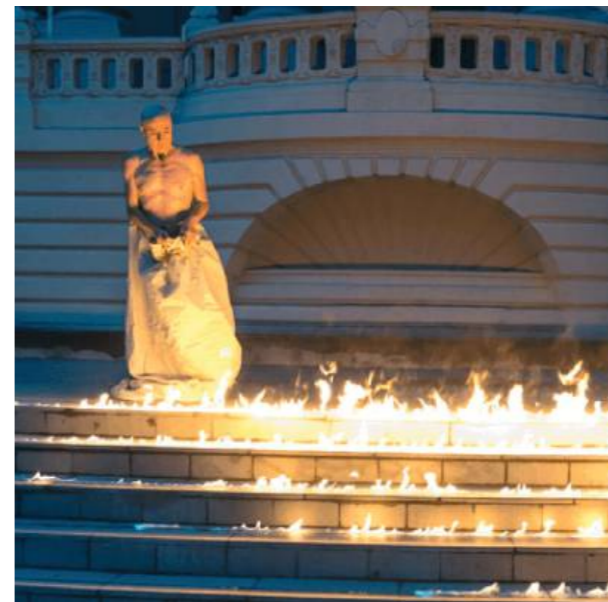
Luego de desintegrado el colectivo, Lemebel continuó de modo individual su obra artística. Impulsado siempre por la contingencia y el recuerdo, desafió el autoritarismo, las estructuras patriarcales y los prejuicios desde su activismo artístico-político. En su obra la sangre habló del dolor y el fuego de la consumación del hecho o fin del ser vivo —entre otras acepciones—, como se apreció en *Abecedario*, una de sus últimas intervenciones. En una de las pasarelas peatonales del Cementerio Metropolitano de Santiago, ubicado muy cerca de su barrio de infancia y donde está sepultada su madre, estampó en el pavimento las letras manuscritas del alfabeto y las hizo arder. Para Richard «hizo polvo y cenizas la aplicada caligrafía de sus saberes letrados». Lemebel obtuvo el título de Profesor de Artes Plásticas en la Universidad de Chile, el primero en su familia en llegar a esa alta casa de estudios. Empero, no creo se tratará de un rechazo a lo allí aprendido, aunque sí a lo que el alfabeto castellano representa como resultado de la dominación colonial e instauración de la civilización occidental en estas tierras, proceso histórico que condujo a la relegación de las lenguas autóctonas —criterio que comparten Richard y Carvajal—, y en la vida contemporánea a otras inequidades, como el menosprecio de las hablas y decires populares con que Lemebel gustaba expresarse. Sin embargo, cuando supe que ya entonces un nódulo maligno en la garganta le limitaba el habla y acortaba la vida, pensé que la escritura del alfabeto y su incendio, nada menos que en la pasarela que conduce al camposanto, debió tener más significados: expresar, en el dibujo de la mera letra, sentimientos que ya no diría más de modo oral, y nombrar personas. Y al quemar las letras rendir tributos a unos y condenar a otros; ser siempre artista sabiendo ya la cercanía del fin.

Aprovechando la estabilidad del cáncer que padecía, en la madrugada del 11 de enero del 2014 realizó su último performance: rodó desnudo dentro de saco húmedo por las escalinatas en llamas del Museo de Arte Contemporáneo incendiadas con neopreno: salió ileso. La caída del bulto remitía inequívocamente a la forma en que el terrorismo de Estado se deshacía de los cuerpos asesinados y torturados tirándolos al mar, desde aviones o barcos, para así eliminar «la prueba física de la desaparición», según palabras de Nelly Richard quien agrega:

Arder apela... al incombustible reclamo por la verdad y justicia que Pedro persiguió inagotablemente en cada marcha, junto a fa-



Un momento de *Abecedario*. Y debajo, *Arder*.



miliare de detenidos desaparecidos, para que los responsables de los crímenes de la violencia militar terminaran siendo perseguidos por las llamas del infierno. *Arder* significa también... que las cenizas de la memoria no terminaran nunca de apagarse... dejar cenizas como residuo latente de una combustión cuyo incendio puede volver a propagarse en cualquier momento pese a los operativos transicionales destinados a silenciar el pasado culpable con sus neutros pactos de encubrimiento.⁴

Tal acción decidiría el título de su retrospectiva *Arder* organizada por Sergio Parra y Pedro Montes en la Galería D-21 desde noviembre a enero del 2015, con obras producidas desde los 80 hasta ese entonces.

En sus últimos años su obra personal y en el colectivo las Yeguas fue reclamada por los museos e instituciones metropolitanas e in-

tegró importantes exposiciones. Por fortuna Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente, investigadores fundadores del Archivo Yeguas del Apocalipsis, se han dado a la tarea de recolectar todo el material disperso y archivarlo en copias. El 23 de enero de 2015 Pedro Lemebel fallece en Santiago. No me sorprendió que una muchedumbre lo acompañara desde la Iglesia Recoleta Franciscana hasta el Cementerio Metropolitano donde se le dio sepultura. Fue querido y admirado. Quedó en la memoria de todos como uno de los creadores más audaces de la escena local.

Notas

¹ Conglomerado de organizaciones político-culturales activo durante los 80.

² «Nos interesaba especialmente que el lenguaje fuera más juguetón, más distraído que riguroso, que nada quedara completamente finalizado. No nos interesaba asumir nada de

un modo completo, ni siquiera el arte, porque creo que no se trataba de ser artista ni nada por estilo. Había una matriz, un discurso del que tratábamos de huir» expresó Lemebel. En: Galende, Federico: *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile*. ARCIS/Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009, p. 211. En esa entrevista participa Carmen Berenguer quien expresa «Por algún motivo terminábamos riéndonos siempre del arte, de esa gravedad en la que le arte se proyectaba... p. 211.

³ Carvajal, Fernanda: *Yeguas*. En Carvajal, Fernanda, Delpiano, María José y Macchiavello, Carla: *Ensayos sobre arte visual: prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2011.

⁴ Richard, Nelly: *Bordar de pájaros las banderas de la patria libre... Llamas y cenizas, la incandescencia del recuerdo*. En *Arder*. Pedro Lemebel. Metales pesados visual/ D21 Editores, Santiago de Chile, 2018.

Pedro Lemebel, *habanero*

Jorge Fonet
Dirige el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y la revista homónima. Su libro *El 71. Anatomía de una crisis* (2013), es ya un clásico de la crítica cubana.

El propósito de traer a Pedro Lemebel como escritor —antes, ya lo sabemos, había visitado La Habana como artista invitado a la Bienal de Arte— era un anhelo que la Casa no lograba concretar. La idea de pedirle integrar el jurado del Premio Literario no prosperaba porque los amigos más razonables nos advertían que

Pedro no soportaría fácilmente la idea de ser sepultado por una montaña de manuscritos y de ser «encerrado» para leerlos. En medio de nuestro frustrado deseo fue cuajando una alternativa que podía resultarle más tentadora. En el año 2000 la Casa de las Américas había creado el espacio Semana de Autor, que en sus primeros tiempos sería protagonizado, sucesivamente, por Ricardo Piglia, Luisa Valenzuela, Diamela Eltit, Ernesto Cardenal y Rubem Fonseca. Esta opción tenía el atractivo de que se trataba de un homenaje que otorgaba mayor visibilidad a su protagonista.

Después de varios intentos fallidos de contactarlo, logramos dar con él a través de Soledad Bianchi, amiga común a quien —entre otras— Lemebel dedica *De perlas y cicatrices*. De modo que en octubre de 2005 Roberto Fernández Retamar le envió la invitación oficial. Pedro aceptó de inmediato, pero ni siquiera así conseguimos que respondiera buena parte de nuestros mensajes. Por fortuna él mismo delegó la coordinación de la Semana en la eficiente Jovana Skármeta, cuya labor sería imprescindible tanto en la preparación del viaje como durante los días habaneros. No se nos escapaba, desde luego, que la presencia de Lemebel entre nosotros podía ser un revulsivo, al menos entre quienes se acercaran a conocerlo. Otros, en cambio, se esforzarían en hacerlo invisible. Habría que revisar la prensa de la época, pero creo recordar que ninguna cámara de televisión llegó hasta donde él estaba, ningún periódico le dedicó espacio alguno. Eran, en cierta medida, buenas noticias: Lemebel seguía provocando escozor. El hecho es que el 21 de noviembre de 2006 tuvo lugar en la Casa de las Américas uno de esos terremotos a los que él estaba acostumbrado pero que resultaban inolvidables para los testigos. Imposible borrar de la memoria aquella tarde en que Pedro Lemebel —ataviado con un elegante vestido negro y tacones de vértigo—

irrumpió en la sala atestada, y «ante un público literalmente estupefacto» comenzó:

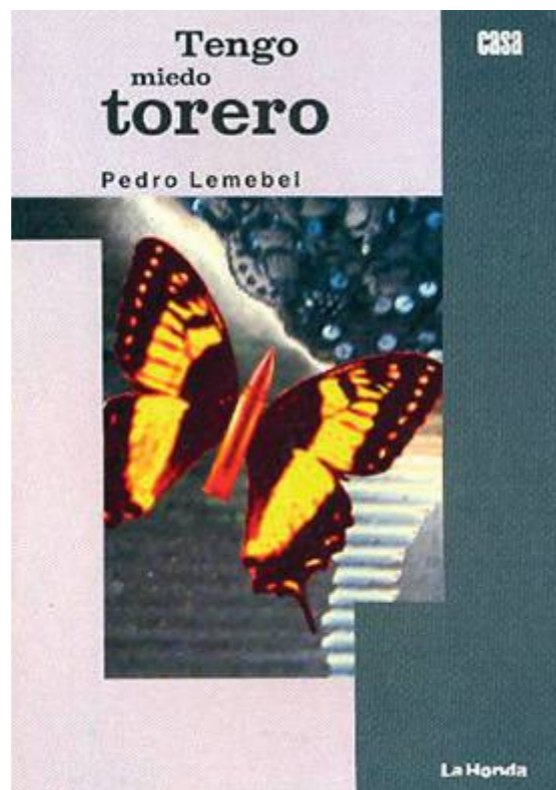
No soy Pasolini pidiendo explicaciones
No soy Ginsberg expulsado de Cuba...¹
Cuando aquel día Lemebel terminó de leer su manifiesto (... *Y yo quiero que vuelen compañero // Que su revolución // Les dé un pedazo de cielo rojo // Para que puedan volar*), la atestada sala habanera le brindó una cerrada ovación. Su protagónica presencia, lo mismo que la entusiasta acogida del público, eran sin duda un «rasguño en la piedra» que —en el plano literario— se sumaba a otros, el más notable de los cuales había sido el cuento de Senel Paz «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», y su versión cinematográfica: *Fresa y chocolate*. Eso sí, el de Lemebel era un rasguño mucho más escandaloso.

Para entonces, un nuevo matiz en la percepción de Lemebel sobre la realidad cubana había aparecido en la novela *Tengo miedo torero* (2001). Abiertamente referencial, una advertencia al inicio nos dice: «Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras». El tono de esas líneas que no eluden lo cursi, contagia el heroico asunto de la novela (el infructuoso atentado que el Frente Patriótico Manuel Rodríguez le realizara a Pinochet en 1986) y deja claro el lugar desde el que habla su autor. El protagonista, La Loca del Frente, acaba de mudarse a una casita cuyo mobiliario lo forman unas pesadas cajas que el joven (que se hace llamar) Carlos, a quien acaba de conocer en un almacén, le ha pedido guardar con el argumento de que eran libros prohibidos. No tardaremos en sospechar, y luego confirmar, que en realidad son armas, las mismas que servirán para el atentado. Y las supuestas sesiones de estudio que los amigos de Carlos sostienen en casa de La Loca, no eran sino las reuniones preparativas de aquel acto.



Esa relación entre un homosexual un tanto frívolo y en principio apolítico, y un joven militante que lo va empujando al compromiso político, tiene un obvio antecedente — que los críticos no tardaron en señalar — en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, así como en el cuento de Paz y su afamada versión fílmica. El aprendizaje político por parte de La Loca, que va creciendo desde su familiarización con la Radio Cooperativa hasta las discusiones en el autobús y su presencia en una manifestación, que pasa de bordar manteles para las mujeres de los generales a ser cómplice de los jóvenes luchadores, va acompañado de un acercamiento amoroso hacia Carlos. La atracción y luego ese amor (imposible) que impulsan a La Loca a arriesgarse tanto, cederán ante el auténtico deseo de entregarse a una causa. Al final, después del fallido atentado, La Loca y Carlos se reencuentran en Valparaíso, se van durante un día a un rincón paradisíaco, este anuncia que al día siguiente se marcha a Cuba, y le pregunta a La Loca si está dispuesta a acompañarlo. Como en los mejores melodramas, La Loca le responde que «toda la vida te voy a agradecer esa pregunta. Es como si me estuvieras pidiendo la mano [pero] lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo».

En las intervenciones durante la Semana de Autor, el tema fue sujeto a discusión. Norge Espinosa hacía notar que la respuesta que La Loca ofrece a modo de pregunta es una lección. Cuando ella (a quien considera «un pájaro fuerte y feliz en su mundo cursi, pero no ingenua») dice «¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor?», el lector puede entender dos cosas. La primera y más obvia es que el cambio de contexto no provocará modificación alguna en las circunstancias personales e íntimas de cada uno de ellos. Cuba, en ese caso, no tendría mayor relevancia que la de ser un sitio distinto, sin ninguna otra marca semán-



tica. Espinosa, en cambio, destaca la segunda lectura: aquella en que Cuba significa algo más. En ese caso, la respuesta de La Loca a Carlos «sella la propuesta como un imposible [...] suspendido». Espinosa historiza ese diálogo; lee desde el hoy una escena que tuvo lugar veinte años antes, cuando el contexto de la Isla aún no era propicio para recibir a La Loca: «Es 1986», comenta, «y la utopía es todavía una realidad que se limita a profetizarse».² Ese conflicto, que en la novela aparece únicamente insinuado, forma parte de un tema mayor: el de la tensa relación entre revolución y homosexualidad. A Jorge Ruffinelli le preocupaba que a la novela le cayera, como a *Fresa y chocolate*, «el sambenito de que su historia de amor no se consuma (homo)sexualmente», cuando lo que en verdad le interesa es demostrar «la congruencia absoluta entre dos mundos que parecían divorciados: el de la 'diferencia' sexual y el de la Revolución».³ Si bien cabría matizar lo de *congruencia absoluta*, es cierto que el propósito de la novela — como el de sus antecesores ya mencionados — es conciliar a los personajes no a través de la sexualidad sino de un proyecto político. De hecho, el reclamo de Lemebel, como afirmó Fernando A. Blanco en su propia intervención de la Semana, «es algo mucho más radical que la anécdota o la visibilización de una colectividad asediada, es un intento por hablar de una vulnerabilidad síquica y fisiológica que hermana en una política de identidad solidaria a los mundos abyectos de la peste con los mundos macabros del genocidio estatal y la aliena-

ción capitalista».⁴ Es decir, cuando Lemebel describe las vicisitudes de un personaje o de una colectividad no se ciñe a ellos como excepción dentro del sistema sino como la parte más vulnerable de él. No es difícil coincidir con Ruffinelli, por tanto, cuando considera una trampa funesta leerlo «exclusivamente desde el costado o la perspectiva de la corriente de los estudios de la sexualidad *queer* o *gay*»; esa visión — dice — «constituye un encierro, significa colocar a la literatura de Lemebel en lo que él mismo denomina 'el gueto homosexual'».⁵ Me parece que si bien se mueven en zonas distintas del espectro político, también en esto Lemebel se acerca a Arenas: en rechazar esa supuesta libertad que otorga el gueto, que a fin de cuentas no es sino una alternativa más generosa, aunque equivalente y políticamente correcta, del sidario. Entendido así, no es extraño que el mismo Ruffinelli se resista a asumir el paralelo que más de una vez se ha trazado entre Lemebel y Monsiváis. Para aquel, si el mexicano pertenece a la cultura del Museo, «Lemebel es antimuseico por definición y esencia»; igualmente, si «Monsiváis sonríe en las fotos acompañado por Premios Nobel, Lemebel sólo tiene por compañía a las Locas, a amigos fieles, a profesores que admiran su obra, a mujeres señeras como la legendaria Gladys Marín, pero nunca a la Institución Cultural que reparte premios y honores».⁶ Un enorme desafío que se planteaba en relación con el chileno era el de qué y cómo se proyectaría siendo ya una figura establecida y transcurridas dos décadas de transición posdictatorial. Me parece cardinal en ese sentido una interrogante que el mismo Ruffinelli se formula: «cómo podrá Lemebel sobrevivir como escritor, artista e intelectual, y continuar funcionando con su espíritu de transgresión, sin que el sistema consiga cooptarlo». O, para decirlo en otras palabras, «cómo será Lemebel *después* de Lemebel».⁷ Esa facultad de reinventarse, considera el



crítico, no es meramente la habilidad del travesti para transformarse, sino que va mucho más allá. Quienes estuvieron junto a él en La Habana lo saben. La primera lectura que generó su presencia, la más obvia, fue la provocada en ese contexto por la exhibición de su propio cuerpo travestido. La otra, menos epidérmica, apuntaba a zonas de riesgo más profundas en que se cruzaban su propia reinención, su perenne capacidad urticante, y la reconciliación con un espacio que le provocara tantos desvelos.

Coda

Con la enfermedad que lo iba devastando, llegaban las malas noticias. En algún momento Lemebel barajó la posibilidad de viajar a tratarse en Cuba, para lo que le pidió a Roberto Fernández Retamar que intercediera. El 19 de abril de 2012 este le comenta haber iniciado las gestiones pertinentes y le solicita un resumen

de la historia clínica, que le pide hacer llegar cuanto antes. Para entonces, Pedro había cambiado de opinión.

Los partes que nos iban llegando de él eran cada día menos optimistas. Su voz lo abandonaba. En medio de ese preocupante panorama recibimos una noticia alentadora: el 18 de octubre de 2013 recibió un hermoso y emotivo homenaje donde no faltaron las lágrimas ni el humor. Supe por una amiga presente que Pedro había leído un texto conmovedor, imposible de no percibir como una suerte de testamento. Le escribí para pedirle que nos permitiera reproducirlo en Casa (como en efecto ocurrió, en el número 273, de octubre-diciembre de 2013). Pocos días después nos envió el texto como adjunto de un escueto mensaje:

De: Pedro Lemebel [mailto:lemebel@hotmail.com]

Enviado el: jueves, 24 de octubre de 2013 11:44

Para: Dirección CIL Casa de las Américas
Asunto: RE: De Jorge Fonet, La Habana
Acuérdense de mi si hay una posibilidad de volver...

Besos

Pedro Lemebel

Notas

¹ En honor a la verdad, durante su lectura en la Casa de las Américas Lemebel omitió ese verso y otro aún más ácido. Cuando al final le comenté tal supresión, Pedro —dueño de una lengua afilada como pocas— se limitó a sonreír.

² «Puig, Paz, Lemebel: la sexualidad como revolución», *Casa de las Américas* 246(2007): 85.

³ «Lemebel después de Lemebel», *Casa de las Américas* 246(2007):78.

⁴ «La crónica urbana de Pedro Lemebel: Discurso cultural y construcción de lazo social en los modelos neoliberales», *Casa de las Américas* 246(2007): 91.

⁵ Ruffinelli, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p.75.

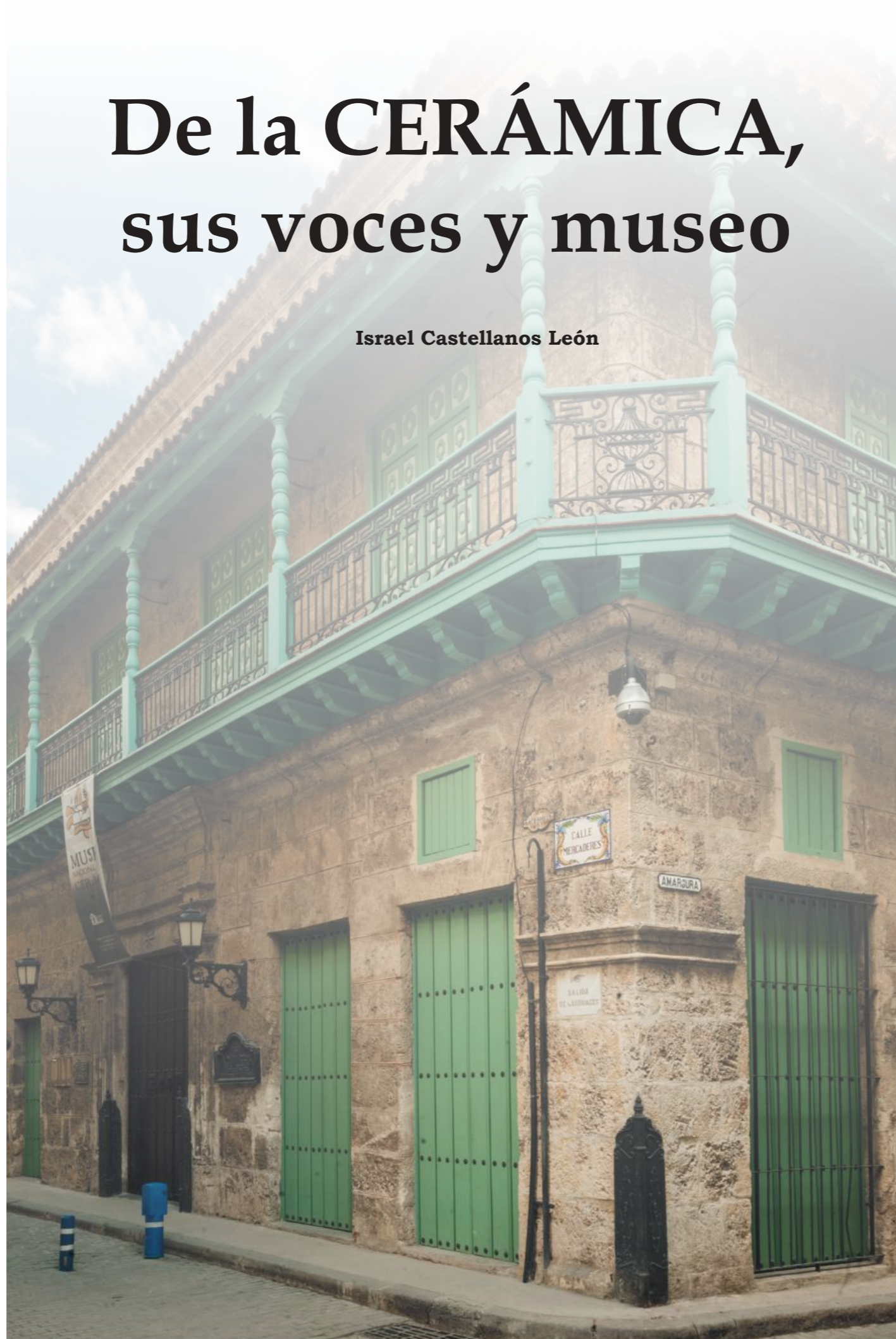
De la CERÁMICA, sus voces y museo

Israel Castellanos León

El nombre de Surisday Reyes Martínez se leyó por primera vez en esta revista (no. 3/2015) como autora de un texto sobre el discurso posmoderno de ceramistas cubanas. Era, entonces, una recién graduada en Historia del Arte que se desempeñaba como especialista en el museo dedicado a la colección, exhibición, conservación, estudio y promoción de la cerámica artística cubana contemporánea. Un lustro después, la habanera nacida en 1991 regresa como entrevistada y directora de la misma institución, que en 2020 cumple treinta años de fundación. Surisday recuerda que su interés por la cerámica obedeció a más de un motivo:

—Uno de ellos es haber tenido la posibilidad de visitar, como parte de las prácticas laborales de primer año de Historia del Arte, el Taller de Cerámica del Instituto Superior de Arte, actual Universidad de las Artes de La Habana. Las obras que pude apreciar allí mostraban otros modos que no asociaba a esta manifestación. No pocas visitas realicé también al Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana, cuyas piezas desplegadas en la planta baja me impactaron por su visualidad.

Durante el proceso de selección de un tema para la tesis de graduación volví a repensar la cerámica. Afortunadamente, tal vez ante la pasión mostrada por esta disciplina, la Dra. María Elena Jubriás —mi profesora entonces de Arte V— afirmó que estaba dispuesta a ser mi tutora siempre que formulara argumentos sólidos de un tema de necesario estudio. Añadió, además, que buscara información sobre las mujeres ceramistas. Su apoyo y confianza anti-



cipada me dieron el impulso inicial.

A partir de esa premisa volví en disímiles ocasiones al Museo para apreciar el perfil expositivo permanente desde una visión más analítica. También necesitaba buscar bibliografía en su Centro de Referencia. Hubo desvelos por tantas lecturas que me fueron conduciendo a una posible hipótesis. El canon posmoderno en el discurso cerámico femenino, se tornó aspecto a valorar pues no había sido abordado desde el enfoque que proponía. Las figuras a investigar tenían muy diversos modos de creación, por lo que

era meritorio dedicar tiempo a estudiar sus quehaceres individuales y a la vez considerar elementos de análisis panorámicos. Contacté a algunas creadoras, las entrevisté. De este modo me acerqué y comprometí con la cerámica...

—¿Cuándo y cómo te vinculaste laboralmente al Museo?

—Fue un paso más largo. En quinto año de la carrera, y tras la defensa de la tesis, se inició el proceso de selección de los posibles centros que acogerían a los recién graduados para el servicio social. En ese grupo de opciones estaba el Museo. Fue una grata sorpresa. Me había relacionado con esa institución, incluyendo su equipo técnico. Empecé mi labor profesional allí en septiembre de 2014. No puedo decir exactamente que elegí el Museo, fue una elección mutua...

—El Museo aparece con diferentes designaciones en varios documentos promocionales,



algunos elaborados por la propia institución. Incluso, se le identifica sencillamente como Museo de la Cerámica en la placa de barro hecha por Alfredo Sosabravo y emplazada desde 2007 en la fachada principal...

—El nombre oficial es Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana según consta en los documentos fundacionales desde el 5 de mayo de 1990.

—Algunos piensan que fue creado como extensión del Museo Nacional de Bellas Artes. Quizá porque inicialmente se presentaba como Museo Nacional, Castillo de la Real Fuerza; y su director-fundador, Alejandro G. Alonso, era —o había sido— subdirector técnico de Bellas Artes...

—A finales de los años ochenta, él argumentó la viabilidad e importancia de crear un museo para atesorar, exhibir y promover la cerámica artística cubana contemporánea en un proyecto

que presentó al Museo Nacional de Bellas Artes, subordinado entonces directamente al Ministerio de Cultura.

Bellas Artes comprendía, en su estructura administrativa, al Museo de Artes Decorativas y al Castillo de la Real Fuerza. Este último inmueble no contaba con un perfil expositivo permanente. De modo que, al aprobarse la fundación del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana, se instaló en el Castillo, donde radicó desde 1990 hasta su traslado a la Casa Aguilera en 2005. La nueva institución fue atendida, desde el punto de vista administrativo y metodológico, por Bellas Artes. Cuando este Museo se subordinó al Consejo de Estado, aquella función fue asumida por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Y luego por la Oficina del Historiador de La Habana (OHC), a la cual se halla adscrita la sede actual.

—El Museo ha tenido el reto de desplegar su colección en inmuebles antiguos y patrimoniales, que debía de respetar. ¿Cómo enfrentó y solucionó el desafío en cada escenario constructivo?

—La gran importancia patrimonial del Castillo de la Real Fuerza ameritaba un proyecto expositivo que estuviera en consonancia con ese símbolo de nuestra arquitectura colonial. Ante esta cuestión y las propias características espaciales de una fortificación construida entre los siglos XVI y XVII, se impuso la capacidad innegable de Alejandro G. Alonso, quien valoró la posibilidad de diseñar vitrinas de cristal de grandes dimensiones que al ocupar el área central de cada sala permitieran apreciar las piezas volumétricas.

Se consideró el despliegue cronológico de las propuestas. La primera sala resalta las obras en la línea de vasija desarrolladas por reconocidos creadores de la plástica nacional en los predios del Taller de Cerámica de Santiago de las Vegas en los años cincuenta del siglo pasado. También se representó el momento de cambio hacia una producción escultórica por parte de artistas que en los sesenta se vincularon al Taller de Cubanacán con figuras también representativas en la década posterior. La última sala estuvo dedicada a las Nuevas figuras que testimoniaban la continuidad de este quehacer en los convulsos años ochenta y noventa.

Quince años de historia de la manifestación están indisolublemente ligados a la existencia del Museo y el desarrollo de su colección en el Castillo de la Real Fuerza. Las otras décadas transcurridas han tenido por sede la Casa Aguilera, donde se mantuvo la ordenación cronológica. Pero la estructura espacial de esta edificación —correspondiente a una vivienda típica del siglo XVIII, con dos niveles y salas distribuidas en torno a un patio central—, impuso la necesidad de una modificación conceptual y desde el punto de vista práctico que rápidamente encontró enfoques diversos por parte de Alejandro G. Alonso. Las bien diseñadas vitrinas tuvieron que reducir sus dimensiones para ajustarse a las demandas del nuevo sitio. Y se concibieron nuevos proyectos, como el titulado *Una maceta, un artista, una planta*, con el fin de ambientar y embellecer el mencionado patio.

En el proyecto museológico se planteó la concepción general de la institución en cuanto a servicios, selección de locales para oficinas, almacenes museales y centro de referencia. Se consideraron, desde luego, los espacios para la museografía, entendida como el diseño expositivo de las obras en un marco temporal y físico determinado. Comprendió la ubicación de pancartas identificativas y otros elementos que aportaban información necesaria.

En este sentido, al ampliar los límites de tiempo de la propia disciplina, fue preciso reajustar el despliegue de las obras. Así, en la planta alta se ubicó el panorama de la cerámica artística nacional desde 1950 hasta la actualidad a través de salas identificadas como: Iniciadores, Triunfo Revolucionario, Terracota 4, La Vasija y La Colección Crece. Esta última abarca también áreas de la planta baja con obras de mediano, gran formato e instalaciones que corroboran la riqueza de la manifestación en cuanto a lenguajes, temáticas, así como su contemporaneidad. Todos los espacios han sido aprovechados sabiamente, por lo cual en las paredes de los pasillos exteriores se encuentran expuestos interesantes murales cerámicos con los más variados recursos plásticos.

—¿Las soluciones continúan siendo funcionales?

—En esencia, los dos proyectos concebidos para mostrar la historia pasa-



Sobre estas líneas, vista general del montaje en la VI Bienal de Cerámica 2002. Y más arriba, un momento de la bienal correspondiente a 2004.

Vistas de la Bienal de Cerámica La Vasija, 2005

da y presente de la cerámica artística cubana han sido válidos. Cada uno se ha ajustado a su contexto específico de formulación conceptual y posterior materialización. Sin embargo, volver la mirada con mayor agudeza a tres décadas de fundación del Museo —con sus particularidades museológicas en cada etapa y locación— supone cuestionamientos, nuevas valoraciones, posibles sugerencias.

—¿Abordaste esos aspectos en la Maestría en Gestión y Preservación del Patrimonio Cultural que concluíste en el Colegio Universitario San Gerónimo en 2019?

—En esa tesis de maestría planteé como tema La colección del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana: valoración artística y patrimonial. Para la demostración de la hipótesis consideré un conjunto de indicadores que permitieran, precisamente, afirmar estas cuestiones, dígame: memoria histórica, identidad, valor técnico, valores de contemporaneidad, valor de rareza, significados y diversidad temática, autenticidad y representatividad de los autores.

Los resultados obtenidos en torno a dichos valores al analizar las piezas de colección, viabilizan el replanteo de un nuevo proyecto museológico que se sustente en los conceptos formulados y las propuestas evaluadas. Así se ofrecería un discurso renovado en cuanto a la manera de comunicar los contenidos a partir de la conjunción de obras de diversas épocas, generaciones creativas, variantes tipológicas. Asimismo, sería complementario y efectivo el uso de las tecnologías digitales en el diseño propiamente museográfico.

Si bien hasta entonces se han empleado eficientemente los espacios del inmueble, otra concepción museológica podría contribuir a un mayor aprovechamiento del patio central, los pasillos exteriores, los vanos, así como elementos de la propia arquitectura en beneficio del montaje mismo, sin afectar el patrimonio edificado.

La anterior es solo una variante, existen otras posibilidades de despliegue de las obras apelando a la diversidad en todos los aspectos previamente enunciados y otros que puedan considerarse, sin una lógica cronológica preestablecida. Los retos para estos cambios en la actual sede serían muchos en tanto ello

supone una reformulación general a nivel museológico que comprenda aspectos como redistribución de los espacios; una nueva lógica de montaje; la adquisición de tecnología digital como apoyatura al discurso museográfico y un adecuado Sistema de Seguridad y Protección.

Ante este empeño es preciso aunar voluntades que nos apoyen conceptual y financieramente para lograr mostrar la colección de Cerámica Artística Contemporánea Cubana según lo demanda este quehacer y a tono con los tiempos que corren.

—¿Qué consecuencias administrativas o de otra índole tuvo el cambio de sede?

—Al formar parte de la Oficina del Historiador (OHC), el Museo se sumó a la labor constructiva y de conservación emprendida por Eusebio Leal, que no ha reparado únicamente en la arquitectura, el urbanismo y las colecciones patrimoniales, sino que trasciende a lo intangible como «restaurador de almas». Bajo su égida, la transición no constituyó el mero cambio de espacio físico, sino de presupuestos conceptuales, de sensibilidades, de otras misiones necesarias. En ese nuevo escenario era preciso dar voz a la cerámica en su dimensión artística y contemporánea, por lo que la gestión museológica ha resultado esencial.

La manifestación, por su misma naturaleza y dinámica, ha salido de sus predios habituales para convocar su más significativo evento —la Bienal de Cerámica en sus diversas modalidades— en el Salón Blanco del Convento San Francisco de Asís, luego en el Centro Hispanoamericano de Cultura y recientemente en la Casa de México. La institución es parte activa del programa social que desarrolla la entidad a través de proyectos como Visitas escolares, talleres de creación, Rutas y Andares, entre otros.

Hoy en día, el Museo ha mostrado la valía de sus colecciones desde la investigación, la labor promocional, la presencia de sus especialistas en los eventos de museología; a través de muestras panorámicas, monotemáticas y retrospectivas de sus fondos. Queda más por hacer.

—En la revista Pauta (no. 5/2018) publicaste un texto donde identificabas a Alejandro G. Alonso (La Habana, 1935-2017)



Bienal de Cerámica 2008

Dos ángulos de la VII Bienal. La cerámica en escultura e instalaciones, 2006.

como «el alma y el camino de un museo» que dirigió hasta su muerte. Ahora bien, en el orden personal, ¿qué enseñanzas extrajiste de tu trabajo con él?

—Había leído ensayos, reseñas y palabras al catálogo de su autoría durante mis estudios en la Universidad. Asimismo, consulté su exhaustiva bibliografía sobre cerámica cubana para formular los argumentos de mi tema de tesis y también sus atinados criterios sobre las artistas que constituían objeto de estudio. Pero tuve, además, la gran satisfacción de conocerlo personalmente y justo en ese espacio donde él se sentía cómodo pues era resultado de su incansable labor como fundador, gestor, promotor, museólogo y todas las posibles especialidades que implican directa o indirectamente el trabajo en las instituciones museísticas.

En el Museo sostuvimos los primeros diálogos tanto en la oficina como en el patio central de la Casa Aguilera. Se podía hablar con él sobre cualquier tema del ámbito creativo, se aprendía mucho de sus experiencias como curador y su destacable desempeño en la crítica cultural. Recuerdo cómo lo seguía durante sus visitas dirigidas e incorporaba no solo sus incuestionables saberes, sino también la metodología y espontaneidad con que abordaba diversos temas y lograba esa entrega total al público que lo escuchaba atentamente. También en algunas ocasiones estuve a su lado para leer un artículo que estaba escribiendo sobre un artista. Era increíble la facilidad con que aunaba los criterios, siempre con los términos técnicos requeridos, pero a la vez con un lenguaje poético.

La exquisitez conceptual de sus escritos, sus habilidades museográficas y curatoriales, su disposición para el trabajo, su amor por la cerámica y el arte son elementos que han aportado y estimulado notablemente mi labor. Era un profesional en todo el sentido del término, con una cultura general amplísima. Alguien por quien siento profunda admiración.

—En unos seis años de labor en el Museo, has tenido un crecimiento profesional notable, con varios posgrados, curadurías, eventos, conferencias y publicaciones en Cuba y el extranjero. No obstante, llama la atención que en abril de 2018 te nombraran directora, con prácticamente cuatro años

de experiencia laboral (como especialista) y siendo tan joven, más, incluso, que la propia institución...

—La OHC tiene, entre sus políticas de trabajo, la preparación de jóvenes especialistas en pos de asumir otras responsabilidades a nivel de dirección. Fue así que empecé a formar parte, junto a otros colegas, de los llamados Encuentros con jóvenes. Tales intercambios constituyeron un espacio de aprendizaje sobre las diversas funciones generales y particulares de la entidad; al tiempo que fueron aportando conocimientos en torno a la gestión del patrimonio cultural. No fue un hecho fortuito, entonces, que me propusieran dirigir el Museo. Fue consecuencia no solo de este período formativo, sino de los resultados de mi desempeño en la labor propiamente museológica.

—En relación con el colectivo de trabajo y el funcionamiento de la institución, ¿qué ha implicado suceder a un director de tanta experiencia y prestigio?

—Ha sido, sin lugar a duda, un gran reto asumir la dirección del Museo por lo que implica dar continuidad a un trabajo sostenido durante tantos años; por lo que representa la figura de Alejandro G. Alonso para la manifestación como su mayor defensor; por lo que conlleva mantener activo, cohesionado y oxigenado un espacio físico que atesora la cerámica artística cubana y es también un escenario cargado de subjetividades, cuestionamientos, riesgos. Pero acepté el desafío.

«En equipo siempre se puede», es una premisa fundamental que estaba presente en la dinámica de trabajo del Museo y continúa siendo esencial. Es por ello que la relación con todos los trabajadores, y directamente con el equipo técnico, supuso más bien una transición muy coherente. Hubo, desde el comienzo de mi trabajo, una excelente comunicación entre todos en el plano conceptual y práctico.

Las experiencias en las bienales de cerámica, las exposiciones, los ciclos de conferencias y otros eventos que se han organizado mostraron que, ante todo, prima el respeto por el criterio sea o no contrario, lo cual tributa a provechosos debates a favor de lo más importante: atesorar, promover y seguir potenciando la cerámica artística cubana contemporánea.

— Escuché que, por voluntad de Alejandro, no se le hizo un homenaje especial cuando murió. Recuerdo, apenas, un obituario en el diario Granma varios días después. Sin embargo, se colocó una tarja a su memoria en la entrada de la institución...

— Tocas un tema sensible. Alejandro G. Alonso no era una persona que mostrara interés por los homenajes ni hubo una conversación donde explicitara su voluntad al respecto. Una vez que supimos de su fallecimiento, aquella mañana del 27 de diciembre de 2017, contactamos vía telefónica a todas las instituciones culturales, especialmente a aquellas con las cuales había mantenido sólidos vínculos de trabajo. Incluso, se dialogó con periodistas para que dejaran saber la noticia en la emisión nocturna del Noticiero Nacional de la Televisión Cubana.

No hubo ninguna respuesta por parte de los medios. Ante el prolongado silencio, Virginia Alberdi se comunicó directamente con los especialistas del Museo y planteó que era imperdonable tal olvido. Ella dedicó unas sentidas líneas que el periódico Granma publicó en enero. A través del correo electrónico recibimos un escrito de Manuel López Oliva que resaltaba la obra cultural de Alonso. Este fue compartido a otros contactos institucionales.

Por su parte, la OHC insistió en hacer una tarja homenaje a su importante aporte como curador, crítico e intelectual. Esta se colocó meses después en la fachada del Museo y fue develada con la presencia de familiares, ceramistas, colegas, trabajadores de patrimonio y todo el equipo de la institución.

Asimismo, Onedys Calvo dedicó un programa especial en la emisora Habana Radio a honrar su memoria. En mayo de 2018, con motivo de celebrar el aniversario 28 de fundado el Museo, organizamos en el Palacio Lombillo una exposición colectiva con una parte significativa de los fondos de nuestra colección. Fue otra oportunidad necesaria para resaltar la sólida labor de coleccionismo que desarrolló Alejandro, desde aquellos convulsos años noventa, en pos de la cerámica artística cubana.

— El Museo se ha vinculado a varias ediciones de la Bienal de La Habana, pero también ha gestado sus propios eventos: el Encuentro Internacional de Cerámica de Pequeño Formato y la Bienal de Cerámi-

ca en diversas concepciones. Y este año ha convocado a un concurso de cerámica utilitaria. ¿En qué consiste esta novedad y qué proyecciones tiene?

— El I Concurso Nacional de Cerámica Utilitaria, Ideas en formas, tiene su antecedente en la muestra Fuego fatuo que formó parte de las exposiciones organizadas dentro de la II Bienal de Diseño de La Habana 2019. El Museo fue una de las sedes de este evento y acogió diseños realizados entre 1990 y 1994 en las fábricas de cerámica de la Isla de la Juventud. Resultó una experiencia interesante vincular estas tipologías del diseño de cerámica utilitaria a la propia labor museológica de la institución que, si bien promueve en esencia la manifestación artística, también se nutre de la labor desarrollada por diseñadores, arquitectos, artistas, artesanos.

La propia Bienal de Cerámica La Vasija estimula el trabajo dentro de esta variante tipológica que es vehículo expresivo de contenidos diversos, parte de la noción de recipiente y precisa del conocimiento técnico, de diseño y otros aspectos del sistema forma.

Teniendo en cuenta estas características propias de la cerámica se decidió convocar a un certamen que ha permitido, ante todo, el diálogo entre las instituciones, así como el debate con los profesionales de todas las esferas que tributan a este quehacer. Según la convocatoria pueden participar todos los creadores cubanos en pos de desarrollar propuestas de diseño de productos utilitarios con alto valor estético en sus más diversas tipologías y funciones.

El 31 de julio se inauguró en el Museo una exposición de carácter itinerante con los prototipos escogidos como finalistas, entre los cuales se concedieron cinco menciones y un premio único. Bajo el título *Ideas en formas* se aunaron varias propuestas de creadores pertenecientes a distintas generaciones, cuyas soluciones técnico-artísticas permitieron apreciar la contemporaneidad del diseño cerámico cubano. Esta experiencia inicial será un referente imprescindible para nuevas formulaciones en ediciones sucesivas.

— El pasado 5 de mayo, ya cerrado temporalmente por la COVID-19, el Museo cumplió treinta años de fundado. ¿De qué manera sobrellevaron la situación?



Una de las obras presentadas a la vasija, 2009. Y en la página siguiente, un detalle de la muestra *Fuego fatuo*, Bienal de Diseño 2019



Algunas de las obras mostradas en el Salón Blanco de San Francisco de Asís, Bienal de Cerámica 2010.

— El año 2020 se inició para el Museo con una diversidad de acciones con motivo de su aniversario de fundación. El Concurso fue la primera iniciativa que generó conferencias como preámbulo del lanzamiento de su convocatoria. En medio de una intensa dinámica de trabajo se impuso una pausa inesperada que pospuso la planificación original. Fue así que llegó un tiempo de teorías, reflexiones, pensamientos y adecuaciones. Aspectos tan importantes que se suceden a la par de lo práctico alcanzaron particular protagonismo.

El dossier dedicado a la cerámica en la revista *Artecubano* constituyó una posibilidad para enfocarse. Los colaboradores invitados a analizar algunas problemáticas tuvieron más tiempo para investigar con el rigor y profesionalidad que los caracteriza. Han evaluado y valorado cuestiones de máximo interés para la manifestación a partir de análisis transversales y panorámicos.

La radio y la televisión continuaron siendo espacios importantes para la actividad promocional. La fecha de fundación del Museo no pasó inadvertida. Radio Taíno, Habana Radio y otras emisoras se hicieron eco de la noticia; el programa *Vitales* en Cubavisión Internacional puso en imágenes una conversación virtual entre la periodista Annierys Borges y una servidora.

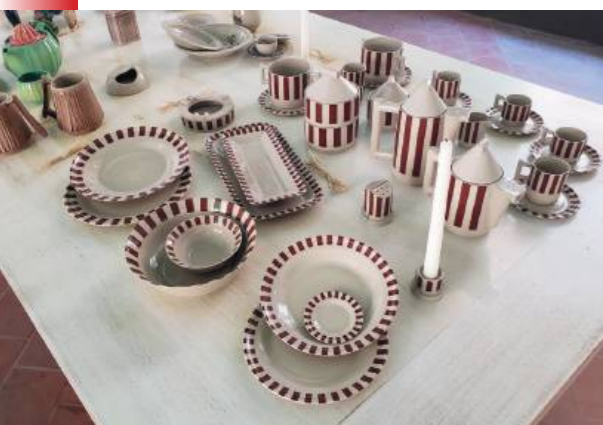
Las redes sociales y un grupo de *whatsapp* denominado CERÁMICA-EVENTOS han sido medios permanentes para difundir acontecimientos como el Día Internacional de los Museos y el Día del Ceramista Latinoamericano (18 y 28 de mayo, respectivamente). A propósito de ambas fechas se compartieron carteles tipificados donde la obra cerámica comunica diversas ideas acordes a cada ocasión. Además, se creó una página de Facebook para compartir memorias sobre eventos, exposiciones, ciclos de conferencias, otros encuentros artísticos, así como informaciones interesantes vinculadas a la institución.

El proceso de diseño del catálogo de colección ocupó parte significativa de este período. Este es resultado de las investigaciones de Alejandro G. Alonso y del trabajo con el equipo técnico del Museo. Es testimonio imprescindible y evidencia explícita de la labor de coleccionismo desarrollada durante estas tres décadas en tanto muestra los

principales exponentes de la manifestación, las temáticas abordadas, las particularidades del perfil expositivo permanente en el proyecto museológico del inmueble que acoge hoy día este panorama creativo.

La convocatoria de la Bienal de Cerámica dedicada a esculturas, instalaciones y proyectos ha continuado su divulgación en diversos medios, a lo que se suma la comunicación con los creadores para valorar su participación y posibles obras que realizar.

La Casa Aguilera reabrió temporalmente sus puertas el 15 de julio e invitó a los transeúntes comunes, a los sensibles a la cerámica, a los artistas y cola-



boradores, en pos de hacerlos cómplices de lo que exhibe y atesora. Estas son una parte de las acciones desarrolladas antes del nuevo cierre por el retroceso de La Habana a la fase de transmisión autóctona limitada de la COVID-19. El anuncio de la flexibilidad de las medidas a partir del 1ro. de octubre, no ha contemplado hasta ahora la reapertura de los museos.

—¿Perspectivas?

—Hay otras acciones que el tiempo permitirá retomar y —en un mejor escenario— materializar en el espacio expositivo. En este sentido, el cumpleaños 90 del maestro Alfredo Sosabravo ha motivado la concepción de una muestra en la modalidad virtual, cuya fecha inaugural coincidirá con la Jornada de la Cultura Cubana, en octubre. Se ha valorado entonces que esta exposición privilegie su labor más inmediata en la decoración de un conjunto de platos realizados en talleres de ciudades italianas, los cuales dialogarán con los denominados «discos» cerámicos de grandes dimensiones que recrean su estética pictórica.

Además, como parte de la propia Bienal de Cerámica, Ioán Carratalá presentará su muestra Sin título, de la serie «Identidad condicionada». El joven artista ha concebido disímiles cohetos de arcilla con la visualidad de sus tipificados y reconocibles «cerigamis». Estos serán el medio para la nueva experiencia performática que propone. Se espera nos sorprenda por la pretensión socializadora en ese diálogo tan particular con el público.

—A la altura del año 2000, Alejandro G. Alonso lamentó que aún se calificara a la cerámica como cenicienta o arte menor, decorativa, aplicada... ¿Cómo «ves» su promoción y valoración en la actualidad y qué ha hecho el Museo en tal sentido?

—El Museo, desde su génesis, ha encauzado su labor a preservar, primeramente, la historia de una manifestación artística que debía ser legitimada, valorada y promovida en su justa dimensión. Los grandes maestros que dieron los primeros pasos dentro de este presente evidencian con su obra la envergadura en términos conceptuales, morfológicos y estéticos de la cerámica. La institución ha convocado diversos eventos, siendo la Bienal de Cerámica —tanto en su modalidad de esculturas, instalaciones y proyectos como el certamen denominado La Vasija— un espacio imprescindible para valorar esta creación. Se ha invitado un jurado diverso en las Bienales, integrado por estudiosos de varias especialidades — profesores de arte, críticos, periodistas y demás profesionales del ámbito cultural— para, justamente, aportar a ese vínculo con la manifestación.

Las exposiciones personales de artistas consagrados y noveles, los ciclos de conferencias, las muestras colectivas, las curadurías concebidas para las ediciones de la Bienal de La Habana tanto en su programa central como colateral han apostado por su reconocimiento como lo que es: un arte mayor.

No basta con la existencia del Museo ni de los propios creadores. El movimiento está, la continuidad se puede constatar en jóvenes motivados por este arte con propuestas renovadoras, pero hay voluntades otras que deben sumarse... En este sentido, la crítica ha de prestar atención más asiduamente a estos escenarios en los que la cerámica está

presente, no como gremio aparte sino como expresión de cultura donde se connotan las problemáticas del arte cubano actual y también asuntos sensibles a otras geografías. El aspecto de infraestructura que una manifestación como esta requiere a veces dificulta el trabajo de quienes la eligen como soporte y medio de expresión. Es esta una realidad evidente que no se puede minimizar.

Por ello, los centros de enseñanza artística deben de hacer su aporte para que en sus talleres se pueda materializar la obra de quienes la estudian como disciplina básica o la asumen como opcional. Las dos variantes se convocaron en el curso anterior en San Alejandro según el año académico. Es preciso que en los estudios de nivel medio continúen ese empeño de formar estudiantes que conozcan, profundicen y aprecien la manifestación en su diverso y complejo aspecto técnico e ideológico y perciban que sí es posible desarrollar una línea de trabajo. En el nivel superior debe ser igualmente curricular, no tan solo un taller opcional. De igual modo, en la formación de los escultores es importante estimular el uso de todos los materiales para lograr el volumen, siendo la arcilla uno de los viables.

Los prejuicios existen esencialmente por desconocimiento, por falta de atención a la historia pasada y también al presente de esta disciplina. No acercarse por consideraciones absurdas asociadas a su definición como arte menor o decorativa sí es lamentable para los artistas porque se niegan una posibilidad de creación. Es destacable que con gran esfuerzo se siguen realizando los eventos, se divulgan, se hacen extensivas sus convocatorias. Hay jóvenes motivados que visitan el museo, participan de los intercambios que se desarrollan, proponen exposiciones.

El contexto actual es francamente complejo para el arte en todas sus expresiones, la cerámica no escapa a tal realidad, pero esto cambiará. La que todavía en el año 2000 se llamaba injustamente Cenicienta, ha transcurrido fortalecida por dos décadas, se ha impuesto y seguirá imponiéndose. El apoyo institucional siempre estará para que la cerámica cubana contemporánea continúe ocupando el lugar que merece.

AGA, el curador

Alejandro Gumersindo Alonso, en la cruzada por reivindicar la cerámica artística cubana contemporánea, no solamente fundó y dirigió el museo especializado en la manifestación. Tampoco se limitó a escribir sobre ella en catálogos, diarios y revistas. En *Revolución y Cultura* se recuerdan especialmente el texto publicado un mes antes de crearse oficialmente aquel museo: «Cerámica artística cubana» (no. 4/1990), y los consagrados a dos figuras clave en la evolución de la disciplina: «En casa de Amelia [Peláez], el otro diálogo» (no. 1/1996); «[Alfredo] Sosabravo, maestro cotidiano» (no. 5/1983), «Sosabravo: la muestra del mes» (no. 6/1983) e «Impacto de Sosabravo» (no. 1/1989). Quien de manera puntual firmó con iniciales (AGA), también lideró la gestación y curaduría de exposiciones y eventos dedi-



cados a esa expresión artística. De tal empeño formaron parte la segunda y tercera Bienal de Cerámica de Pequeño Formato Amelia Peláez (1991 y 1993). Con ellas dio continuidad al certamen que se realizó por primera vez el año previo a la fundación del Museo. Permitted que la manifestación convocada se equiparara con la escultura, exaltada entre las «artes mayores» y también objeto de concursos para obras tridimensionales de reducidas proporciones.

En la quinta convocatoria (1998) admitió propuestas de mayores dimensiones: hasta ciento veinte centímetros, cien más de la medida inicial. Consecuentemente, excluyó de su nombre el pequeño formato. Y ya en la séptima edición (2004) no fijó ningún límite de escala para la libertad y diversidad expresiva de los autores. Aunque, desde los inicios, Alejandro G. Alonso aseveró: «La calidad no es cuestión de tamaño» (RyC, no. 5/1991). A partir de la sexta Bienal de Cerámica (2001), empezó a alternar las modalidades, no siempre con el nombre de Amelia Peláez por asociarse más la creación de esa artista al recipiente. En aquella oportunidad reservó la competición a la escultura e instalación cerámicas, y con el tiempo (2010) añadiría el proyecto de intervención urbanística. En 2002, convocó a la vasija —que llegaría a nombrar el evento— y al panel o mural. A ellos sumaría el *tile* o azulejo cerámico, en 2011.

La intención de la alternancia era conservar el oficio, expandir las morfologías, potenciar las posibilidades artísticas y contemporáneas de la manifestación, visibilizar las obras de creadores pertenecientes a distintas generaciones y actualizar sobre el estado de la cerámica cubana. Las muestras concursantes se desplegaron unas veces en el Castillo de la Real Fuerza y otras



fuera de esta sede. Las exposiciones colaterales de jurados y/o invitados, hicieron que el evento simultaneara espacios de manera casuística.

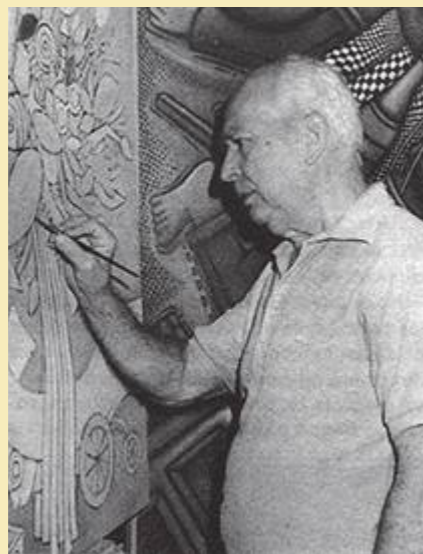
Desde el Museo, Alejandro concibió el Encuentro Internacional de Cerámica de Pequeño Formato, cuya primera edición integró el programa general de la V Bienal de La Habana (1994). Promovió la manifestación y el intercambio de experiencias más allá del contexto nacional, principalmente con talleres teórico-prácticos de mayólica y rakú en Varadero y una muestra colectiva en el Castillo. Aquí tuvo lugar la exhibición internacional del segundo Encuentro, que incluyó el Simposio Rakú 97 y fue colateral de la sexta Bienal habanera (1997).

AGA lamentó que no hubiera una tercera celebración, por insolvencias materiales. Sin embargo, el Museo continuó participando en el megaevento tercermundista con exposiciones que informaron su núcleo central (en la séptima convocatoria) o colateral (en la octava, novena, décima, oncen y decimotercera). Esta última, la primera sin Alejandro Gumersindo Alonso (ICL).



De Laura Messin, Cada mañana.

¡Buen aniversario!



Sin duda, Alfredo Sosabravo (Sagua la Grande, 1930) ha sido uno de los artistas visuales cubanos con más presencia en las páginas de *Revolución y Cultura*, por la cantidad, diversidad y persistencia de acercamientos a su vida y obra publicados en esta revista. Es una realidad que se corresponde con la incesante y variopinta producción artística de quien este año cumple noventa años de existencia.

El repertorio incluye textos firmados por Alejandro G. Alonso, el estudioso más productivo y sistemático de la obra sosabraviana, como él mismo la adjetivó. Se trata de tres publicaciones que vieron la luz a lo largo de una década: «Sosabravo, maestro cotidiano» (no. 97/1980), «Sosabravo: la muestra del mes» (no. 130/1983) e «Impacto de Sosabravo» (no. 1/1989).

En ellas, Alejandro valoró la trayectoria y el quehacer de un «genio cotidiano» sencillo y polifacético. Ponderó al dibujante, pintor, ceramista y grabador con un universo creativo sustentado en tres pilares temáticos: el hombre, la naturaleza y la máquina. Se refirió a la amplitud de un diapason que transitaba del pequeño al gran formato, de la pieza de salón a la ambiental, sin perder nunca la coherencia expresiva ni el sello individual.

En exclusiva para este dossier, el propio artista recuerda:

Alejandro G. Alonso se graduó con honores en la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, pero su inquietud investigativa lo llevó rápidamente al periodismo cultural. En esta esfera lució sus mayores dotes haciendo crítica seria de varias manifestaciones como la danza, el ballet y las artes visuales y el cine.

Aunque conocía y ponderaba la cerámica realizada por los artistas de la época en el taller de Rodríguez de la Cruz durante los años cincuenta, no fue hasta mi exposición de pinturas y cerámicas en Galería de La Habana a fines de 1967 que Alejandro empezó a interesarse por esta técnica y considerarla un Arte meritorio de un Museo. Así, todo su entusiasmo lo puso en la creación del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cuba-

na y a él debemos el estímulo que fue ese acto para los jóvenes creadores.

Su amplia cultura le permitía valorar temas muy diversos, y muchas veces acertadamente, lo que hizo que entre sus contemporáneos se esperara su opinión de una película, un ballet o una exposición en la prensa diaria. Su honestidad lo llevó a la discordia con los criticados en algún caso. Pero nunca faltó a este principio. Entre sus virtudes y defectos debemos destacar el empecinamiento y la irreverencia, la gratitud y el perfeccionismo, mientras odiaba la chabacanería y ponderaba la educación culta. Hoy se echa de menos el ejercicio de esta arriesgada profesión.

En *RyC*, Alejandro se acercó a la obra sosabraviana desde el artículo y la reseña. Otros autores lo hicieron desde la entrevista: José Veigas en «Sosabravo», no. 40, 1975; y Erena Hernández en «Sosabravo, orden y aventura», no. 12, 1985. Desde la crónica la abordó Israel Castellanos: «Alfredo Sosabravo, un 'tocado' por el cine», no. 2/2015.

Ellos buscaron revelar al ser humano, sus peripecias y motivaciones artísticas. Y ampliaron el registro temporal, desde la década de 1970 a la de 2010. Al rescatar esos textos monográficos, la revista rinde homenaje a un creador que en 1997 mereció el Premio Nacional de Artes Plásticas por la obra de la vida, y cuyo cumpleaños noventa se festejó como parte de la Jornada por la Cultura Cubana.

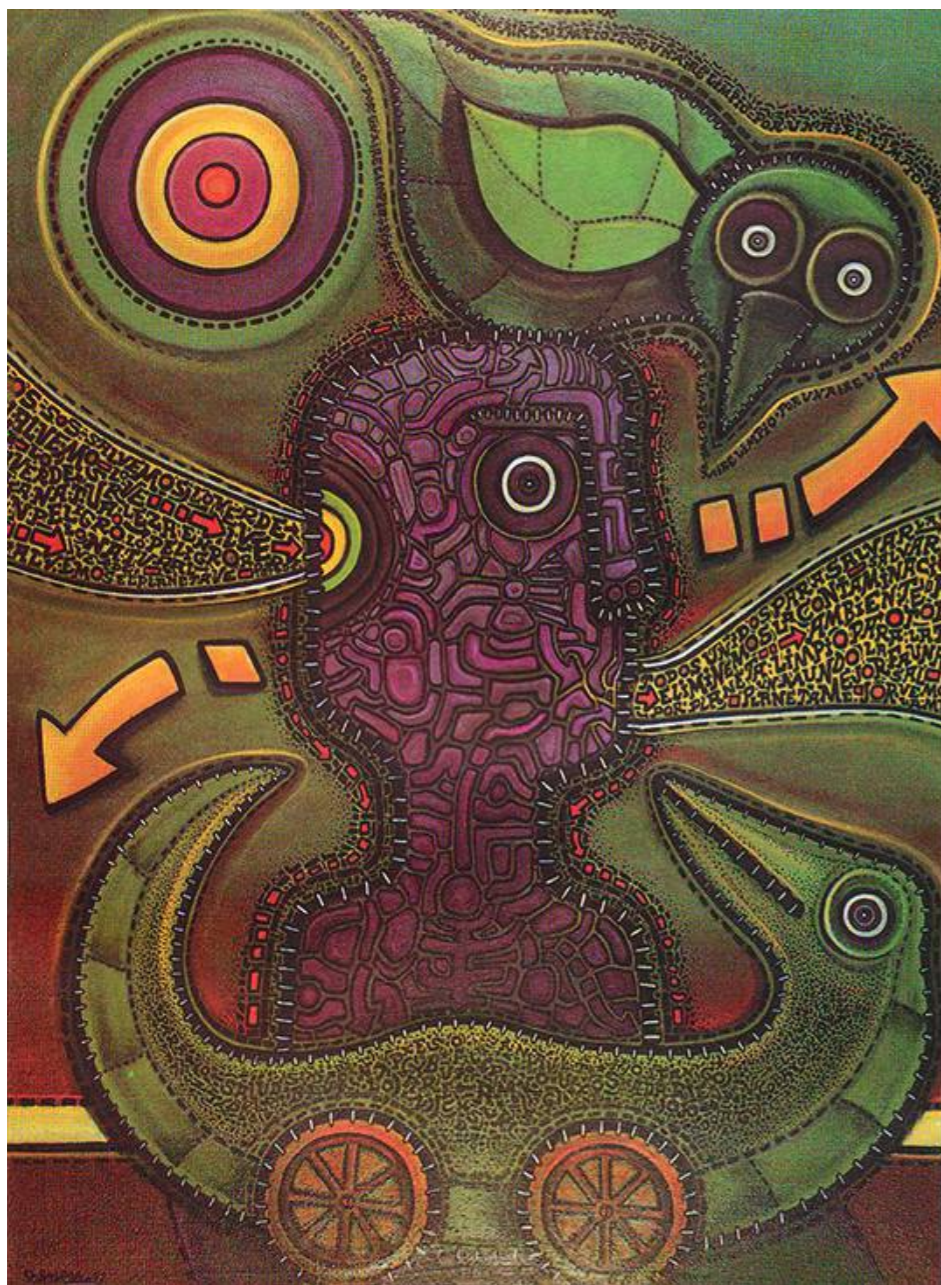
El día de su nacimiento (25 de octubre), el Museo Nacional de Bellas Artes abrió una muestra sobre la presencia del artista en el fondo documental de esa institución, donde Alejandro también resultó ser el autor más prolífico. Otros de los allí representados (Reynaldo González y Lillian Llanes) intervinieron amablemente en la apertura de esa exhibición organizada de forma cronológica y tipológica.

Incluyó libros, catálogos, folletos, fotografías, algunas esculturas cerámicas de Sosabravo y un retrato que en 1963 le hizo Ángel Acosta León: acaso la última obra hecha en Cuba por ese colega, amigo y mentor. Los organizadores agradecieron la contribución de René M. Palenzuela y del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana, que el propio día inauguró una exposición virtual con «discos» cerámicos, conforme adelantó Surisday Reyes para esta revista. (ICL)



Sosabravo*

José Veigas



Sosabravo, ceramista o pintor, dibujante o grabador, presenta siempre una veta de buen humor, y a la vez nos ofrece una constante calidad técnica y expresiva. Estas dos vertientes no pueden ser separadas al hablar de su obra, porque la técnica ocupa un lugar importantísimo en las dos disciplinas que prefiere actualmente; la litografía y la cerámica. Trabajador incansable desarrolla al unísono dos o tres facetas artísticas, esto posibilita que al mismo tiempo exponga litografías en la UNEAC y cerámicas en el Museo de Artes Decorativas, y que dibuje y pinte en su casa quizás preparando una nueva exposición...

— ¿Por qué se han impuesto la litografía y la cerámica en tu obra?

— Creo que se debe a vanos motivos: Primero. Intuitivamente, trabajo por épocas, en una o dos técnicas determinadas, por ejemplo de 1959 al 68 pintura, del 60 al 65 xilografía, desde 1966 litografía y cerámica. Segundo. Como no tuve la oportunidad, antes de la Revolución, de formarme en una escuela, soy por naturaleza un artista artesano que se acercó a las artes plásticas por la vía lenta del autodidactismo, de ahí quizás mi dedicación al grabado y la cerámica que necesitan en gran proporción de paciencia y minuciosidad. Tercero. La litografía, como el cartel, es un medio idóneo para difundir las ideas y la belleza de las formas entre un número mayor de participantes. En un país socialista esas cualidades de la gráfica adquieren perspectivas altamente valorizadas en que se unen arte, mensaje y educación.

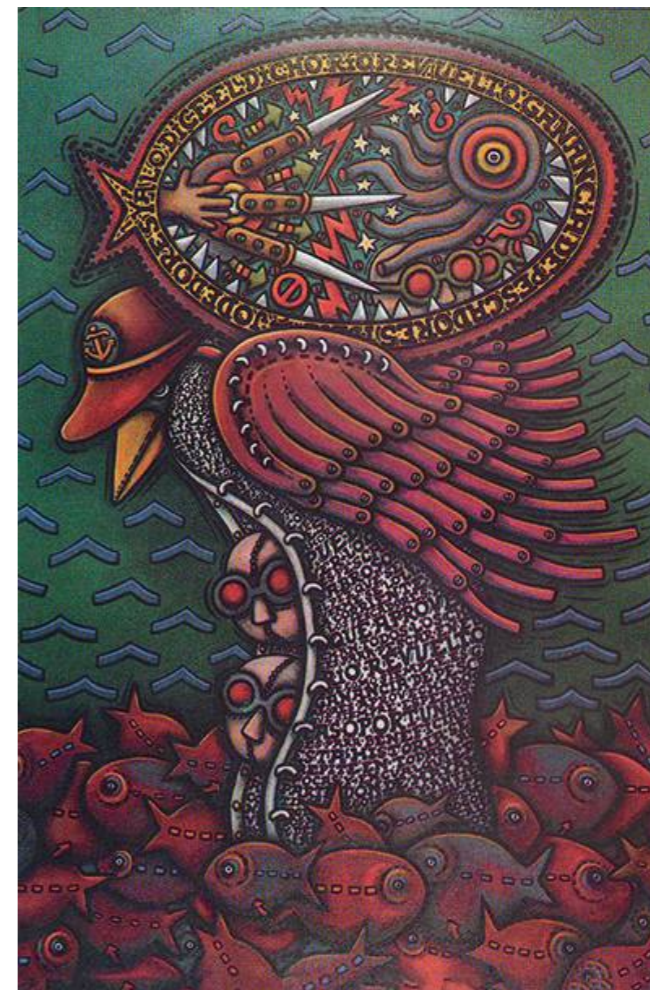
Cuarto. La cerámica, una de las artes más antiguas, no muestra signos de agotamiento y se renueva en cada siglo. Cuando modelo y horneo alguna pieza tengo la sensación de integrarme en el largo cordón umbilical que viene desde el remoto pagado hacia el futuro de la humanidad. Además, tengo la satisfacción, de haber presentado aquí un concepto de la cerámica artística ausente de nuestras exposiciones antes de mi muestra en la Galería de La Habana en 1967.

— El humor y la sátira están presentes permanentemente en tu creación. ¿Por qué?

— Es, indudablemente, una cuestión de carácter. Algunas veces he intentado representar algún tema de profundo dramatismo con rigurosidad y acentos amargos, pero algún detalle que surge entre los elementos de la composición o el color improntan (*sic*) espontáneamente la fuerza del humor y la sátira. Ya los críticos han observado que se trata de un humor suave y alegre; creo que se puede ir a la batalla con una sonrisa, el corazón bondadoso, y el arma bien empuñada, como quería Martí.

— ¿Qué ha motivado cada una de las siguientes series: «Sueño infantil», «Homenaje al arte popular», «Una dama de visión limitada»?

— En el mundo fantástico de los niños en que una silla puede ser un camión, encuentro afinidades asombrosas con mi concepción del color y el humor. En el arte popular de los adultos, creaciones alimentadas con recuerdos de la infancia, existen las mismas conno-



A la extrema izquierda, *Salvemos lo verde*, 1992, óleo / tela, 101 x 129 cm. Y junto a estas líneas, *En el río revuelto*, óleo / tela, 124 x 89 cm.

la moda» y recuerdan las sentencias: «Todo es según el color del cristal con que se mira» y «no hay peor ciego que el que no quiere ver».

— ¿Y la pintura?

— Como ya expliqué en la primera respuesta, hay etapas en las que se impone en mi quehacer, por razones del medio o anímicas, una técnica determinada e incursión o espaciadamente, por así decirlo, en las otras. He tenido ahora un receso de tres años en mi labor como pintor, pero estoy comen-

zando una serie de óleos en que el collage quede subordinado (o quizás eliminado) a la pintura.

— ¿Qué importancia ha tenido para ti el triunfo revolucionario?

— Como individuo y como artista el triunfo de la Revolución significó para mí, la liberación total de una ominosa época deshumanizante, oscura... y sin porvenir alguno. La alegría con que irrumpí entonces en las artes plásticas ha permanecido fresca y en creciente desarrollo y se refleja vívidamente en toda mi obra.

**Revolución y Cultura*, No. 40, diciembre, 1975, pp. 68-71.

Sosabravo maestro cotidiano*

Alejandro G. Alonso

Campo de muerte en Kampuchea, así titula Alfredo Sosabravo un nuevo dibujo, especie de panorama macabro con reminiscencias de subsuelo en el cual se acumulan bocas, orejas, elementos que este creador ha ido sumando a su código de señales más recientes. Faltan la mano —su impronta— alguna nariz, los ojos... para completar el repertorio que menciona al ser humano sin describirlo.

El humor, componente esencial de su arte, no ha desaparecido, pero resulta menos evidente; embozado, debemos escudriñar los motivos para descubrir entonces su repliegue, pues hay un acentuado retorno al dramatismo en la obra rica, cambiante, definida ya estilísticamente, sin por ello perder esa cualidad dialéctica, como de universo en ebullición que la marca. De sus viajes de ida y vuelta a modos de trabajar, gamas y asuntos, Sosabravo siempre retorna enriquecido para añadir otra curva a la prolongada espiral de su labor.

Ahora parece haber recobrado la austeridad de aquellos grabados gigantes que configuraron el ciclo de *La bomba* (1966), levantado en torno a los efectos de la locura nuclear sobre el ser humano. La solución formal es bien distinta; el trazo minucioso cuajó ya nuevo camino en la Serie negra, una de cuyas litografías —*Paisaje calcinado*— alcanzara el premio para su especialidad en la I Trienal de Grabados Víctor Manuel (1979). Abandonaron el color los impresos como consecuencia de todo un proceso evolutivo. Habían requerido vivo cromatismo, peces, aves y mariposas, la larga etapa satírica que

culminó *Momias contemporáneas* (1975). Surge la primera boca sobre la piedra en 1976 cuando concibe la primera versión de *Anatomicum*, que da nombre con su juego de palabras —átomo, anatomía— a la búsqueda de diverso rango comunicativo.

Fue pasando así a la litografía, lo cual reflejaba con la plumilla sobre el papel. Campo de experimentación para muchos de sus planteamientos, dio soporte a nuevos tanteos insertables dentro del coherente marco de la labor desarrollada. Los inicios, aquellos pasos intermedios, el clímax parcial que siembra la línea mantenida para hacerla girar sobre sí misma, lograr voto de introspección y lanzarse hacia diversos rumbos, otorgan consistencia al método seguido.

El dibujo ha ido acompañado, pues al desarrollo del grabado, y, los dos, al de la cerámica. Claro, materia, recursos técnicos, el plano o el volumen dictan sus leyes; pero hay siempre un nexo entre los productos logrados durante cierto lapso, capaz de evidenciar el firme pulso que controla motivaciones y sensibilidad. Las peculiaridades dan grata amenidad al conjunto; así, por ejemplo, los aparatos son patrimonio exclusivo del reino del barro, los esmaltes y el calor que todo lo transforma, reclaman siempre el volumen.

Paisaje desconocido (1975) —el primero— tenía un elemento rodeado del cráter; luego se dio cuenta de que podía independizarlo y surgió la larga familia que establece rasgos de parentesco con otras manifestaciones, porque muchos son orejas, bocas, animales, hasta llegar al imponente *Aparato-flor*,

premio del Salón de Artes Plásticas de la UNEAC (1978). Todo se concatena; antes habían crecido las texturas, figuraron tornillos y tuercas en las criaturas de *El gran Zoo*. Hubo también carros que alcanzaron su magnificación en el gran mural del hotel Habana Libre, bautizado espontáneamente por los admiradores como *El carro de la Revolución* (1973).

Lo orgánico, la máquina

En Sosabravo está lo orgánico de la naturaleza y la fascinación que ejerce sobre él la máquina. Uno y otro componente se funden sin violencias, formando algo armónico, para integrar un lenguaje propio, afincado sobre la realidad que lo rodea, tocado por un modo de hacer que huye de la retórica, escapa a la narración y encuentra en la síntesis aliado seguro para su vital mensaje.

Las cosas tienen en este avatar un sólido fundamento. Ya la colección de dibujos que viajó a Yugoslavia, «Las garras del fascismo», intentaba nuevas fórmulas compositivas para verter la crudeza del tema. Luego los *collages*, entre 1976 y 1978, prolongaron esa necesidad de transmitir el drama de una época. Tomar la parte para representar el todo fue la piedra de toque de estos trabajos y de su arte todo.

¿Cuándo ha sido Sosabravo obvio, mimético? Para encontrar tales errores habría que ir muy atrás, cuando sin formación alguna, deslumbrado por una exposición con obras de Wifredo Lam que fue a unas casetas instaladas en el Parque Central de Ciudad de La Habana, compró pigmentos, caballe-

te, paleta y pinceles, también un libro: *Técnica de la pintura italiana*.

«Hice mis primeros óleos allá por 1950, 1951, 1953, en ellos intentaba trasladar la simbología de Lam; fueron algo espantoso y los destruí». El artista recuerda momentos difíciles: la desorientación del muchacho agobiado por un trabajo que no le interesaba, ansioso de trascender la inmediatez cotidiana. De aquellos tiempos conserva *La fruta discutida* (al centro, el árbol; de un lado, una mulata, del otro, un ave; ambos elementos en pugna). Quedó como constante sólo el gusto por la naturaleza, desaparecería la anécdota, el criterio dudoso, los lastres que estorbaban al creador auténtico. Pero no iba a ser tan fácil.

Llega a la escuela anexa a San Alejandro. Allí, modelado en barro, dibujo de estatuaria, nociones de geometría... (armas para el combate que se acercaba). Sigue pintando y, ya en 1958, su primera exposición de óleos y dibujos en el vestíbulo de la sala teatro Atelier. Pocos meses en un centro de dibujo comercial lo familiarizan con otras técnicas: aprende a usar la tinta, explota los secretos del lápiz. La amistad con el pintor Acosta León reafirma sus potencialidades y le da el espaldarazo profesional cuando exponen juntos en el cine La Rampa. Muestra diez óleos sobre cartón —ya, mariposas, aves, peces—, define sus asuntos y deja en la estacada lo narrativo, abjura de la anécdota.

Luego la historia es conocida. Reconoce que la Revolución le permite desarrollarse. Acosta León lo inicia en el grabado en madera; trabaja con Car-



melo, Posse y Gámez en la Asociación de Grabadores de Cuba; labora como profesor de dibujo y grabado durante tres cursos, a partir de 1963, en la Escuela para Instructores de Arte. Con 1965 le llega la posibilidad de cultivar la litografía en el Taller Experimental de Gráfica de la Plaza de la Catedral y, ese mismo año, Reinaldo Calvo lo motiva con la cerámica.

Los reconocimientos

Tras más de dos décadas, ha acumulado exposiciones personales —ya tiene catorce a su haber—, participación en muestras colectivas nacionales e internacionales, premios algunos tan relevantes como una medalla de oro en el XXXIV Concurso Internacional de Cerámica de Faenza, Italia.

Dibujante, ceramista, grabador, dota de ágil ritmo a su trabajo. Sólo la pintura quedó a la zaga; paulatinamente, cediendo al empuje de otras técnicas y a la familiarización con materiales diversos. Prepara tres litografías al año como promedio; el tiempo no le alcanza, pues la cerámica es muy absorbente. Trabaja en la casa, pero más en el Taller de Cerámica de Cubanacán, lugar que considera matriz de un gran aprendizaje. Confiesa que toda su obra importante ha salido de allí; cada pieza premiada nació entre la copiosa producción generada en ese centro.

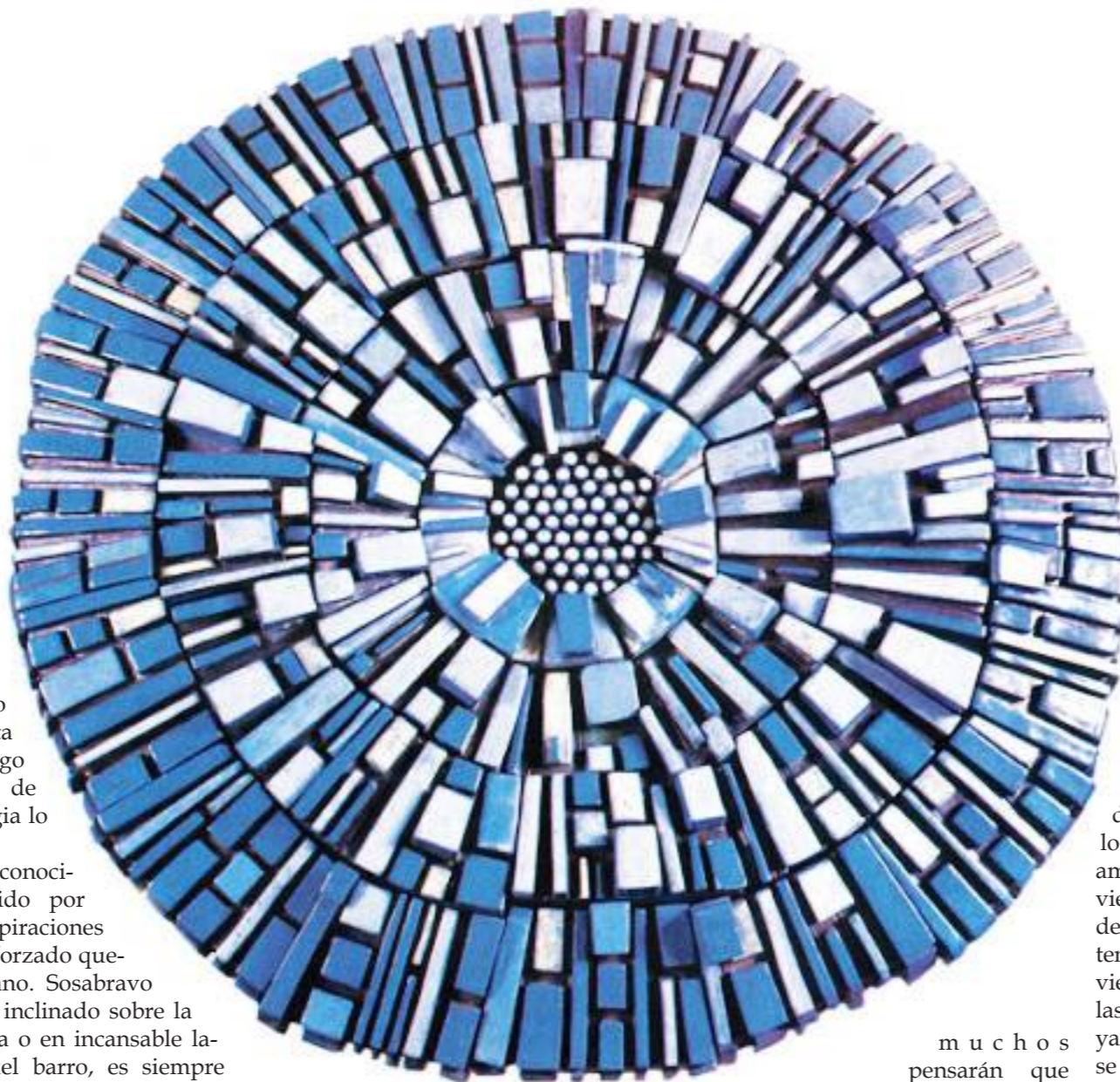
Figuras de variado tipo, máscaras, piezas conformadas por secciones numerosas... todas son parte de su peculiar estética que hace derivar el fragmento, la obra terminada, de un concepto de la creación artística enten-

didada como un *unitario* planteamiento. Por muy cuajado que se vea un trabajo de él, hay cierta referencia a algo anterior dentro de su obra o presagia lo por venir.

El estilo, ya reconocible, está definido por trascendentes aspiraciones creativas y el esforzado quehacer del artesano. Sosabravo con la plumilla, inclinado sobre la piedra litográfica o en incansable laboreo directo del barro, es siempre técnico capaz de otorgarle al producto terminado la excelente factura que resalta ya sello individual.

Cuando pintaba, sobre el lienzo de base, pedazos de tela pegada, cosida, trabajada en el sentido general y el detalle. El criterio se manifestaba muy cercano a su gusto por las texturas, al collage que fue luego al papel, identificado con ese método por adición empleado al estructurar sus cerámicas. En éstas encontró además del anhelado sentido del volumen, la permanencia, pues siempre estuvo preocupado por los problemas de fragilidad que conllevaba la técnica que utilizaba en los cuadros concebidos entre 1966 y 1968, tan interesante, pero requeridos de mucha dedicación y expuestos al peligro del deterioro.

Interesa en el creador su integridad. Va a la gráfica para tomar ella el ágil discurso, y, al mismo tiempo, es capaz de



dotarla de una proyección característica de las llamadas artes plásticas. Con sentido contemporáneo, rompe contenes y vulnera camisas de fuerza entre disciplinas que de forma tradicional tenían muy delimitados campos de acción. Parados ante un dibujo o algún *collage*, difícilmente echaremos de menos las posibilidades expresivas del óleo, la afirmación convencional que lo dota de innegable prestigio; valen los trabajos per se y no por el medio utilizado. Tinta china o de imprenta muchos secretos acumulados, pequeñas malicias, los hacen hombrar con técnicas de mayores posibilidades. No la descubrió él, pero sobre esta tendencia apoya su brillante oficio enriqueciéndola con permanente aplicación.

Una sólida estructura y lo espontáneo

En una estructura tan bien armada,

muchos pensarán que no hay lugar para la espontaneidad, que el accidente no tiene aquí posible utilización; sin embargo, una mancha lo motiva y se convierte en punto de partida para resultados definitivos. No olvidar que el acontecimiento fortuito es inherente a la litografía o al grabado, necesitados, digamos, de un intermediario que actúe entre la voluntad del artista y lo que sale de la piedra o —más aún— del horno cuando llega ese momento —todavía mágico— de ver salir las piezas. Pero sin el conocimiento profundo de los recursos aplicados no es posible alcanzar el riguroso tono que asume una obra tan plena, ni pueden asimilarse las eventualidades para conseguir que funcionen con la misma eficacia de lo previsto.

Ahora que se habla tan justamente del fondo de tiempo de los artistas, éste resulta extraordinario caso de disci-

plina y planificación. Sometido por años al mismo régimen laboral que cualquier operario dentro del taller en el cual labora, su autoexigencia, la seriedad del esfuerzo y el apasionado nivel de entrega, han logrado mantenerlo en nivel óptimo. Ni asomo de agotamiento, ni baja en el ya alto grado de logros. Desde luego, cuando lo vemos aportar en las piezas más ambiciosas, desearíamos que sólo tuviera esos exigentes encargos capaces de desencadenar al máximo sus potencialidades de invención; después viene la gracia siempre renovada en las criaturas destinadas a engrosar su ya prolífica pequeña fauna y entonces se revela apto para conciliar todas las vertientes. Seguramente el futuro y las medidas que se estudian para brindar condiciones idóneas a la labor artística lo dotarán de más reposado quehacer; pero, por el momento, este tráfigo diario, las mil exigencias que surgen a cada instante, mantienen despierta su rica imaginación.

Ha tomado este multifacético creador del arte bruto. Le gustan los objetos populares, sabe reconocer en los más humildes implementos y en el sencillo resquicio natural, el eterno caudal motivador. Lo sofisticado y las cosas más «vulgares» integran en él unidad inseparable. No le teme a referencia alguna, porque su práctica está animada por el matiz de la autenticidad. Ser alerta, pocos o ningún acontecimiento significativo de la contemporaneidad ha pasado junto a él sin dejar huella más o menos inmediata; persona intuitiva, sabe encontrar en lo de todos

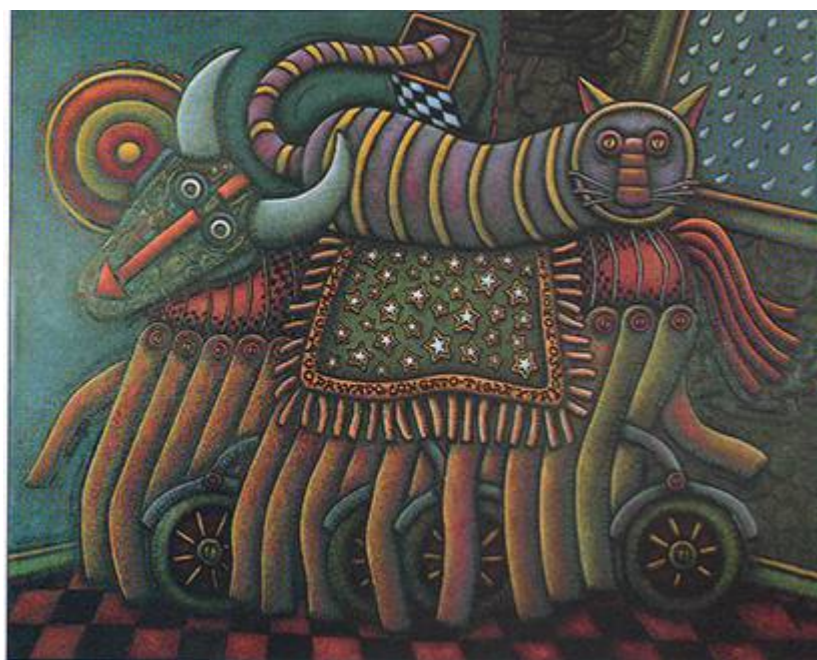
los días la señal que luego pasará a su obra con la potencia del símbolo. El hoy de Sosabravo es algo consustancial a su ejercicio, de ese convencimiento que lo hace hablar en presente extrae expresión actual y posibilidad vigente de establecer amable diálogo con su entorno.

¿Se encuentra un artista tal entre nuestros maestros? Está como parte del paisaje, siempre afanoso, sencillo, nunca prepotente, todo el tiempo reconecedor del valor de los demás. Quizás una presencia así, habitual, acostumbra con la calidad de sus productos y resiste el reconocimiento de esa excepcionalidad que desde hace bastante tiempo evidencia. Alfredo Sosabravo, genio cotidiano, ya clásico, crece a la altura de los mejores.

* *Revolución y Cultura*, septiembre, 97/1980, pp. 14-19.

Sosabravo, orden y aventura*

Erena Hernández



Circo privado, 1996, óleo / tela, 80 x 100 cm.

En el mismo sitio hacia donde indica el brazo de Martí, Sosabravo se encontró con la obra de Lam por primera vez, a los veinte años. Era 1950, y la muestra organizada por el Ministerio de Educación se exhibía en una caseta de madera en el Parque Central. Enterarse de que tenía un origen semejante al mulato achinado «que había llegado tan lejos» (los dos salieron de Sagua la Grande y eran igual de pobres), le hizo nacer en la cabeza una idea fija: ser pintor. Sin embargo, el peso fundamental de su labor artística ha estado en la cerámica, y si algún punto de contacto habría que reconocerle sería en gran medida con el barroquismo de Portocarrero y hasta con su sentido ornamental.

Ya es casi un lugar común en el periodismo, al hacer la historia de un artista cincuentón, decir como en este caso de Sosabravo: a los once años comenzó a trabajar, hizo de todo para ganarse la vida. Cuando la obra de Lam se le convirtió en una revelación, estaba empleado en el Hotel Telégrafo, y vivía en un cuarto con la madre y dos hermanos, pero su entusiasmo era tal, que se fue a la tienda El Arte, en la calle Galiano, compró pinceles, óleos, telas y...

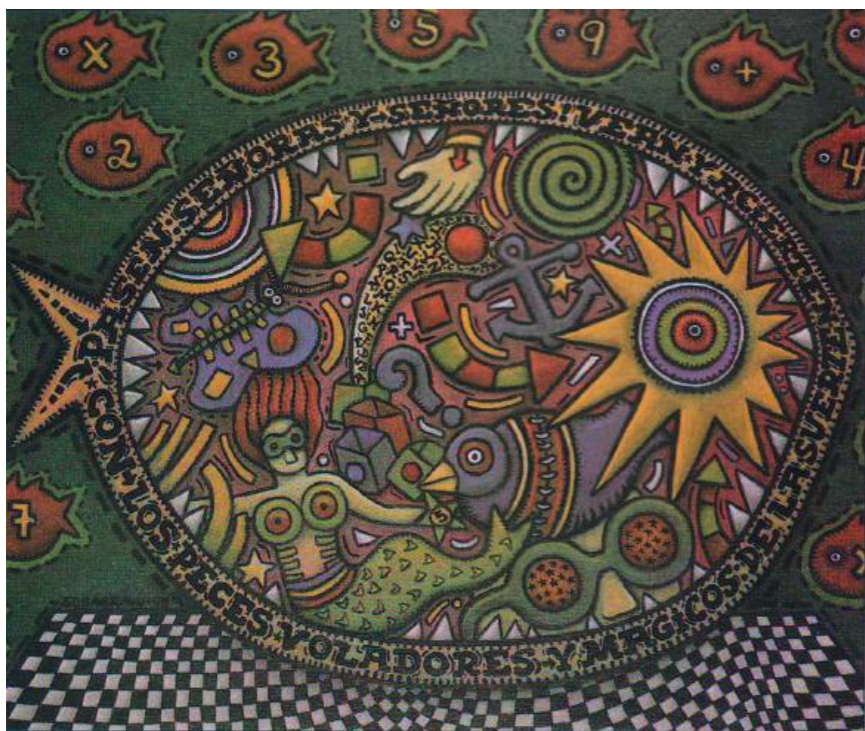
—Primitivamente me puse a pintar —dice. Aquel primer cuadro lo titulé *Fruta discutida*. A partir de él me interesé cada vez más en el arte, aunque me daba cuenta de mis limitaciones técnicas. En 1955, entré en los cursos nocturnos de la escuela anexa a San Alejandro, donde adquirí conocimientos rudimentarios de las artes plásticas: dibujar de estatuaria, geometría y modelado en barro, que me sirvió luego en mi carrera de ceramista. Después de dos años, me gradué con buenas notas, podía entrar en San Alejandro, pero

tenía que ganar dinero para vivir. Pintaba en el tiempo libre que me dejaba el hotel, y me relacionaba con artistas que también comenzaban, aunque no existían condiciones materiales para exponer lo que hacía. En 1958, tuve la suerte de que por ayudar a un amigo mío que preparaba la escenografía para una ópera en la Sala Atelier, su director, Adolfo de Luis, me invitara a mostrar mis obras en el vestíbulo (al lado de la pizzería frente al cine América), y de que Acosta León las viera. Me alentó diciéndome que estaban bien y debía seguir, le estaré agradecido siempre. Afortunadamente, triunfó la Revolución, y en noviembre de 1959 pude exponer por segunda vez en la galería del cine La Rampa, con Acosta León.

La misma audacia con que Sosabravo se lanzó en la pintura le sirvió para iniciarse en el grabado. Hacer cuadros requería un espacio del que no disponía en el cuarto de la calle San Miguel, pero cuando alquiló uno para él solo en Belascoaín, vecino al de Acosta León, se apasionó por esta forma de expresión.

—Con mucho sacrificio pagué los primeros meses el alquiler de diez pesos —dice Sosabravo—, con tan buena suerte que llega la Revolución con su Reforma Urbana y me salva la vida, porque desde entonces me convertí en usufructuario gratuito. Recuerdo que iba a hacerle consultas a Acosta, y cuando estaba pintando se asomaba por la hendidura y me decía: «no estoy». Él fue quien me enseñó la técnica del grabado. En 1960, convocaron un concurso con el tema de la Revolución, y me dijo que debía presentar





Peces de feria, 1994, óleo / tela, 50 x 70 cm.

algo; recuerdo que le respondí: «si estoy aprendiendo a pintar y no sé qué es un grabado cómo voy a participar ahí». Pero me explicó que la xilografía no necesitaba muchos recursos, solo tener en cuenta que lo que dejara impreso con la cuchilla en la madera era lo que iba a salir. Busqué pedazos de plywood y con una cuchilla de bolsillo hice mi primer grabado. Fue un desastre, porque se astillaba la madera; lo intenté con una pieza de cedro sin cepillar y me salió *Sepelio del monopolio*. Era la época de las nacionalizaciones, y los estudiantes hacían parodias de cortejos fúnebres con ataúdes y muñecos que lanzaban al mar. Grabé un ataúd que decía «monopolio», de él salía un monstruo, una especie de aparato mecánico, sostenido por gentes de diferentes clases sociales. Quedó con grandes contrastes de blanco y negro, debido a mi falta de conocimientos, y resultaba semejante al expresionismo alemán. Gracias a eso no se parecía a nada de lo que se hacía aquí y gané el premio de adquisición, al nivel de los grabadores reconocidos entonces, que me acogieron como un niño prodigio, un poco viejo, porque tenía ya treinta años. Me hicieron miembro de la Asociación de Grabadores de Cuba y me estimularon, empecé a exponer con ellos en Cuba y el mundo. El grabado se difundió mucho, y eso me motivó tanto que dejé la pintura. Los conoci-

mientos los fui tomando con la práctica y por los consejos de los demás. En 1961, hice un portafolio que recorrió el mundo, con él ilustraba en xilografías la I Declaración de La Habana.

Cuando se fundó la primera escuela de instructores de arte, Sosabravo aceptó dar clases allí de dibujo y grabado, hasta que en 1966 pasó al taller de cerámica de la empresa Cubartesanía, donde permaneció dieciocho años. Desde finales de 1984 trabaja por su cuenta. Abandonó la pintura y la xilografía al entrar al taller, y en las horas libres aprendía litografía en el de la Plaza de la Catedral; en esta técnica logró el dominio suficiente como para participar en eventos nacionales e internacionales. La cerámica le ocupa ahora todo su tiempo. En ellas se inició gracias a Reinaldo Calvo.

—Desde el principio de mi carrera me empecé en seguir una línea nacionalista —explica—, sin parecerme a otros cubanos ya reconocidos. Siempre la naturaleza ha sido un tema constante en mí: todas las criaturas del mundo animal y vegetal; incorporé al grabado lo social, que tuvo su máxima expresión en la litografía y el dibujo. A pesar de que mi cerámica es decorativa, influido por lo que hacía en el grabado logré resultados de una fuerte carga expresionista: una suerte de neofiguración, que no es ni expresionista ni surrealista del todo, predominante en todos mis trabajos. En 1975, se me ocurrió hacer unas piezas de cerámica

que tuvieran que ver con los aparatos que crea el hombre, sobre todo los relacionados con el cosmos, y con una de ellas gané medalla de oro, en Faenza, al año siguiente. Luego, los uní al tema de la naturaleza y resultaron los aparato-flor, aparato-barroco y otros semejantes. Esa línea la sigo actualmente.

Al comentarle lo paradójico de que logre resultados barrocos en muchas de sus cerámicas por la suma de elementos geometrizarantes que siguen un orden, dice:

—En mi idiosincrasia está eso: soy muy metódico, pero me gusta dejar un margen a la sorpresa, tanto en la vida como en la obra. Siempre me estoy aventurando, por eso nunca trazo un plan general ni confío en bocetos. Por ejemplo, el mural del Habana Libre, que en su resultado final tiene quince partes de diferentes tamaños, podían haber sido cien o cinco mil, porque fui creándolo y poniéndolo en la pared de la misma manera que si fuera un dibujo sobre papel, donde se van agregando líneas y puntos; sólo me detuve cuando creí que no admitía una pieza más. Es una obra compleja: la apoteosis de mi visión del barroco, y sin embargo lo emprendí igual que una aventura. Eso ocurre en todo mi trabajo, ya sea una pieza menor de cerámica, una litografía o un dibujo; parto de una idea general, pero el material y la mano me dan la forma final: el artista como instrumento entre el material y la idea. Trabajo por adición de fragmentos, ya sea color o barro; por ejemplo, preparo mi envío a la Cuadrienal de *ErKfurt* 1986, que resultará una escultura en cerámica, porque es un aparato-flor de treinta y cinco pie-



Cocina marinera, 1996, óleo / tela, 90 x 65 cm.

zas y cada una de ellas está formada por veintinueve añadidos menores. Cada elemento va al fuego a novecientos grados Celsius para endurecerse, y después que les aplique el esmalte deben volver al horno veinte o treinta veces más para lograr la textura deseada; la complejidad radica en que ya casi al final se puede rajarse y perderse todo. Eso genera una tensión que no puedes imaginar.

A diferencia de la escultura, cuando se quiere dar volumen en la cerámica, la obra debe quedar ligera y hueca, si no revienta en el horno. Muchas de las piezas de Sosabravo tienen características escultóricas por su carácter formal, independientemente de las especificidades de su elaboración.

—La cerámica es un proceso complejo

—dice Sosabravo—; si es una pieza ensamblada lleva semanas de trabajo: tiene una etapa de modelado con el barro húmedo, otra con este material seco; ya la pieza formada hay que repararla, lijar, grabar, después quemar (lo que se llama biscocho); la carga y descarga del horno requiere horas, luego el esmaltado, que se repite varias veces buscando texturas... así las horas se convierten en días y llegan las semanas... por eso, el interés en hacer otra cosa queda en el deseo, porque uno no puede trabajar superficialmente en ninguna técnica.

Hasta principios de la década del setenta en Cuba teníamos un concepto utilitario o decorativo de la cerámica; pero cuando enviamos obras a Faenza

en los 70 y luego vimos el catálogo, nos dimos cuenta de que estábamos alejados de las ideas vanguardistas: se premiaron allí una cerámica más escultórica. Seguimos esta línea de avanzada, experimental, en que tienen mucha importancia las texturas, las formas audaces, se incorporó la abstracción, sin dejar de hacer la utilitaria y la decorativa. Hoy se trabaja en ambas direcciones: lo importante es la calidad que haya en cada pieza.

El 25 de octubre se inauguró en la Sala de los Vitrales del Fondo de Bienes Culturales una exposición con 20 anatomicums de Alfredo Sosabravo. Así saludó el artista la llegada a su aniversario 55 y los veinte años que lleva en la cerámica. Este fue un tema utilizado por él en 1a litografía que hacía en los años setenta; ahora, pretende reflejar con ellos en el barro lo que imagina serían los resultados de una guerra atómica sobre el ser humano.

**Revolución y Cultura, no. 12, diciembre, 1985, pp. 33-37.*

Impacto de Sosabravo*

Alejandro G. Alonso

«Alfredo Sosabravo, uno de los escultores en cerámica con mayor proyección en el panorama mundial.» (*El Heraldo*, agosto 19 de 1988)

«*Anatomicum* fue reconocida y aceptada por el público que esa noche se dio cita en el Museo Franz Mayer [...] Las esculturas llegan a emocionar por sí solas, a pesar de que no representan una anatomía real, más bien metamorfoseada, llena de un primitivismo fantástico y de una modernidad estética y abstracta.» (*El Heraldo*, 26 de agosto de 1988)

«Su maestría, de gran reconocimiento en su país, es la mejor forma de promover la cultura cubana, mostrando una sensibilidad creativa muy original.» (*Excelsior*, 30 de agosto de 1988)

«El barro se hace arte al pasar por las manos de Sosabravo.» (*El Universal*, 2 de setiembre de 1988)

Me perdonan el largo preámbulo hasta caer ya, como se dice *in medias res*; pero creo que es buen modo de introducir un trabajo que pretende ser reflejo —sí, también valorativo— de la más reciente etapa del célebre pintor, dibujante, grabador y ceramista Alfredo Sosabravo, del viaje que lo llevó a México para exponer sus obras en el prestigioso Museo Franz Mayer del D. F.

Por el principio

Lo mejor, en estos casos, es comenzar por el principio; y éste, resulta obvio, tiene que ver con la señalada calidad de los productos cerámicos de este modesto artista cuya relación con él laboreo del barro se inició allá por 1965. Después, recientemente, hubo el interés por parte de Eugenio Sisto, director

de la institución mexicana que acogió la muestra, y la posibilidad de establecer una colaboración —sin dudas fructífera— entre ese museo y el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, que coordinó el envío, así como la preparación del conjunto.

Establecido el compromiso, Sosabravo realizó las treinta y ocho piezas exhibidas, en apenas seis meses. Causó sorpresa —dice— cuando se lo contaba a los artistas agrupados en torno al taller de Hugo Velázquez (Cuernavaca), donde estuvo invitado para comunicar experiencias, mostrar documentales que la Televisión Educativa facturó acerca de su trabajo. Pero, además, en ese lapso estaba también enfrascado en una tarea de gran importancia: el mural cerámico Floresta, ya emplazado en el Hotel de Topes de Collantes, región central de la Isla.

Lo señalado no hace más que reafirmar algo que se sabe: el rigor, la laboriosidad y el impulso creador de alguien cuyo ancho diapason artístico le permite ir desde la pequeña obra de cámara hasta el trabajo monumental, dirigido a crear la atmósfera para un determinado ambiente. Recordemos cómo hace apenas dos años emplazó un grupo de tres *Esculturas cerámicas* en el vestíbulo principal del Instituto Nacional de Ingeniería Genética (INGEBIOT); y desde 1987 luce una de las paredes del Palacio Central de Pioneros Ernesto Che Guevara, del Parque Lenin, *Árbol de juguetes*, donde la losa plana, enriquecida por relieves adicionales, se anima especialmente con piezas atornilladas que aumentan su movilidad y atractivo.

Hacia adelante

De regreso del exitoso viaje, pues Sosabravo fue para colaborar en el montaje de las piezas —que, por cierto, fue excelente—, asistir a la inauguración y ofrecer algunas actividades complementarias, se enfrascó en la ardua tarea que contempla la creación de dos piezas (una vertical, de dos metros de altura y otra horizontal, de tres metros de largo), para el vestíbulo principal de EXPOCUBA, importante proyecto que mostrará las realizaciones alcanzadas a través de estos años de construcción socialista. Mientras que el Pabellón de Bienes de Consumo, allí mismo, incorporará un mural a base de cuatro paneles —con un área de cuarenta metros cuadrados en total, destinado al sitio donde tendrán lugar las actividades. Manifiesta así el adicional impulso que recibió luego de la oportunidad de mostrar su primera exposición personal en el extranjero; después de saber que importantes instituciones mexicanas, como el propio Museo Franz Mayer, el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes, han incorporado piezas suyas a las colecciones; luego de dejar tres obras en: la Embajada de Cuba en el hermano país y recibir proposiciones para circular la exposición por otros estados.

¿Qué decir ahora?

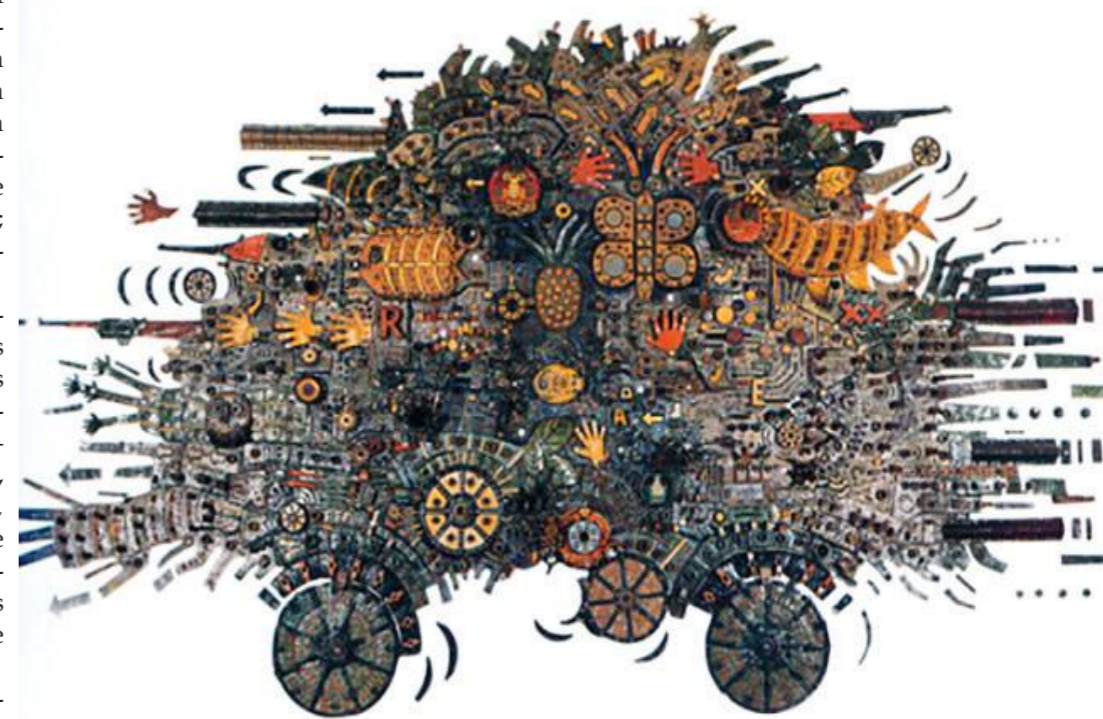
Sosabravo es un artista bien conocido en Cuba. Significativas exposiciones personales, trabajos como *Carro de la Revolución*, 1973, en el Hotel Habana Libre, la participación en importantes muestras colectivas aquí y en el exterior, junto a premios tan relevantes

como la medalla de oro alcanzada en el XXXIV Concurso Internacional de Cerámica Artística, Faenza, Italia, 1976, la participación activa y entusiasta en la vida, lo han dotado de una impronta fuerte dentro del poderoso movimiento plástico cubano. Ahora, faltaba este probarse a sí mismo en otro contexto; y la experiencia —creo— ha sido altamente positiva.

El núcleo inicial de lo enviado a México estuvo conformado por seis piezas elaboradas entre 1983 y 1985, aquellas que dieran lugar a las exitosas exposiciones *Aparatos y otros temas. Cerámicas*, Centro de Artes Plásticas y Diseño, Habana Vieja y *Veinte Anatomicums*, Galería Plaza Vieja, Fondo Cubano de Bienes Culturales. Sobre tal base, siguió trabajando durante los primeros meses de 1988 y, creador al fin, no se conformaría con lo alcanzado.

Las piezas cuyas imágenes incorporamos a este artículo, denotan un crecimiento en relación con las iniciales de la serie genérica que las engloba en similares conceptos expresivos. Las texturas han sido trabajadas con mayor intensidad, hay un disfrute en los volúmenes que va a la recuperación del vigor de lo primitivo, en arte que avanza hacia el futuro sin olvidar el significativo aporte de siglos y milenios de decantado enriquecimiento.

Pero, ¿por qué Alfredo Sosabravo habrá escogido el título de *Anatomicum* para el producto de su más reciente etapa creativa? ¿Vocablo llamativo? ¿Latinajo impostado?... El acercamiento al trabajo del artista, desmiente toda posibilidad de que vaya por vía superficial o se deje seducir por un gratuito



El gran mural del hotel Habana Libre, bautizado espontáneamente por los admiradores como *El carro de la Revolución* (1973).



S/T, hermosa pieza del maestro Sosabravo. Al extremo derecho, abajo, la pieza con que obtuvo la medalla de oro en el XXXIV Concurso Internacional de Cerámica Artística, Faenza, Italia, 1976, tal como apareciera en las páginas de esta revista.

y enriquecedoras interrelaciones (humanas-vegetales-animales), hasta llegar al eco que incluso tiene en ellas el mundo mecánico, según especialísimo tratamiento que ostenta en el creador, rango de estilo.

Semejanzas y diferencias

Sosabravo, observador, minucioso, devoto de lo aparentemente sin importancia, ha encontrado siempre (por citar un caso de cercanía ejemplar) semejanzas en el pliegue de la membrana con la rosca del tornillo, sin que uno u otro pierdan identidades específicas, pero logrando una alianza que coloca al simbiótico producto de la operación artística, al plano de propio lenguaje donde individualidad y resonancia generalizada, establecen el armónico diálogo a que debe aspirar el proceso artístico.

Sosabravo creó *aparatos* en larga, sostenida y fructífera serie indetenida, que tiene mucho de los reinos orgánicos. Desde hace algunos años, cuando él mismo se situó el reto de modelar anatomías para demostrarse —si hacía falta— cómo tenía habilidad de sobra para reflejar el cuerpo humano de acuerdo con dictados de aula académica, el ceramista hizo torsos que, con toda la libertad contemporánea del caso, lanzan señales reconocibles de aquellos hallazgos de la antigüedad, cuya grandeza resiste la mutilación accidental o intencionada, y sugirió a tantos la copia reproductiva del canon. No a él, pues sobre tales bases, establece inagotable discurso de variaciones en las cuales el desplazamiento de los volúmenes, el giro o la torsión

de la pasta, alterna con el hieratismo de figuras donde la superficie incorpora elementos sin fin, partes —en definitiva— de una actitud panteísta que lo lleva a contemplar su entorno como el todo donde las fronteras no existen y las cosas se mezclan en continuo flujo de abarcadoras sugerencias.

En tal camino de estudio, análisis y trasmutación plástica, este artista no se ha conformado con incidir sobre las superficies; por eso, bien frecuentemente deja abierto el resquicio que permite aflorar factores de variada índole o —simplemente— el misterio; a través de aquellos, proyecta también el irónico comentario, un peculiar sentido del humor que ha matizado ampliamente la obra. ¿Ecos surrealizantes? ¿Matices freudianos? ¿Sensual disfrute de fantasías oníricas? ¿Incluso la presencia de lo arcaico? Eso, y también la naturalidad, el espontáneo e ingenuo tono apreciable en nuestros *repentistas* campesinos, quienes sobre el pie forzado al vuelo, enhebran el interminable rosario de sus versos cantados. Así, de fuerzas opuestas que logran encontrar activo equilibrio, está hecha la práctica. Sosabravo con la anatomía humana, a partir de la precisa incorporación del corte *anatómico* que alcanza también al pez o a la mariposa (motivos frecuentes en su avatar), plasma su muy peculiar *lección de anatomía*, que no es sino un perpetuo homenaje a la plenitud del hombre a través de un siempre más allá abarcador.

De serenidad clásica y retortijón barroco está hecha la obra de Sosabravo; de todos los vientos que soplaron sobre nuestras tierras se nutre su quehacer;

de lo que llegó; en galeones coloniales y lo profundamente sedimentado por las culturas del continente, se arman signos concebidos como al azar y que, estoy seguro, lo mismo un cubano que algún nacido en otras latitudes, interpreta felizmente a su modo, pues

también sobre el cortante filo de la ambigüedad —como todo arte genuino— opera el creador.

**Revolución y Cultura*, no. 1/1989, pp. 77-80.



premios de categoría internacional, en dos de los eventos más relevantes de esta disciplina expresan por sí mismos el nivel alcanzado por nuestros ceramistas.

En el taller donde trabajara Amelia Peláez, se estableció a partir de 1969 un centro similar al de Cubanacán para la producción de cerámica artística, dirigido por Julia González. A pesar de ser menor en cuanto a su capacidad y a la cantidad de artistas que allí crean, la calidad de sus piezas es altísima. Recientemente Julia González tuvo una destacada participación en el II Simposio Internacional de Ceramistas en Vilnius, Unión Soviética, lo que constituye un valioso precedente en cuanto a la futura participación de artistas cubanos en eventos similares.

El taller de más reciente creación fue establecido en el Parque Lenin en 1972, con la particularidad de que conjuntamente con ceramistas profesionales como Julio Velázquez, Berta Aren-

cibis, Silvia Sánchez y otros, trabajan aficionados que disponen de los materiales necesarios así como el asesoramiento de los trabajadores del taller.

Pero la labor cerámica no se reduce a estos tres centros solamente; algunos ceramistas tienen sus propios talleres: Teresita Gómez y Roberto Fernández; otros hacen sus piezas en las más diversas condiciones: Rossi López, Odón Suárez, Evelio Lebour, Tony Romero, etcétera.

Algo que no podrá pasar inadvertido en años venideros, será la importancia que en la historia de esta disciplina ha significado el Salón de Cerámica celebrado a mediados de 1976. Por primera vez el público cubano pudo observar un conjunto de veinticinco ceramistas que mostraban el actual desarrollo de esta manifestación. Junto a artistas de gran experiencia como René Portocarrero se exponían las obras de noveles artistas: Hugo Rubio, Sergio Moreno, Re-

né Martínez, etc. La significación real de esta muestra sólo puede advertirse si se recuerda que antes de la Revolución, era imposible reunir un conjunto como este.

La importancia que ha ido tomando la cerámica en los últimos cinco años ha sido reconocida también con su inclusión en la convocatoria de las principales exposiciones y salones nacionales, fundamentalmente en el Salón Juvenil, Salón de Profesores e Instructores y en el Salón 26 de Julio. La reciente experiencia de la galería del Parque Lenin podría ser el primer paso para la organización anual o bimestral de un Salón de Cerámica que reuniera a todos los artistas y sirviera de estímulo a los ceramistas del interior, escasos aún.

Ante este panorama alentador, es posible afirmar que ninguna disciplina ha progresado tanto en tan pocos años, si se considera el abandono de que fue objeto durante décadas.

intelectualismo. *Anatomicum*, término construido a partir de dos palabras de origen clásico, tiene raíces, por supuesto, en culturas que, desde el Mar Mediterráneo, irradiaron su influencia hasta el archipiélago antillano donde nació y labora un artista que halla referencias en Grecia y Roma para calificar su trabajo (viene del griego *anatomé*, corte, disección y del latín *cum*, con); se evidencia así la fuente donde encuentra inspiración, no para el *revival* transvanguardista al uso, sino para extender la búsqueda que lo ocupa ya desde hace dos décadas. Fue entonces, al descubrir los portentos del calor

sobre la arcilla y los esmaltes, que se hizo ceramista cuando ya era un pintor interesante, un dibujante notable, un grabador cuya vigencia no ha empañado su desvío transitorio de los últimos años, motivado por la absorbente relación con estas hijas del fuego que fueron a ocupar lugar de privilegio al Museo Franz Mayer.

La ciencia que motivara al Rembrandt de *La lección de anatomía*, provoca al artista actual, quien se dirige al corte, a la disección creativa y nos hace, por medio de ese penetrante instrumento que es el arte, meditar sobre la naturaleza de lo orgánico en sus múltiples

Alfredo Sosabravo, un «tocado» por el cine*

Israel Castellanos León

Un hombre de éxito,
1997, óleo / tela,
120 x 90 cm.



Es un reto escribir sobre artistas consagrados. Y más si están ungidos con el Premio Nacional de Artes Plásticas por la obra de la vida, porque mucho se ha dicho o publicado en torno a sus prácticas artísticas. Entonces: ¿cómo evitar el lugar común?, ¿cómo eludir el revisionismo? Son desafíos que esta sencilla crónica no pretende asumir. De modo que el acercamiento más bien impresionista, anecdótico, vendría mejor.

Afortunadamente, y a pesar de su edad cronológica, Alfredo Sosabravo (Sagua la Grande, 1930) es joven aún. No ha tenido que suscribir el pacto satánico de Dorian Gray. Al contrario. Un retrato que de él pintó su amigo Ángel Acosta León permanece a la vista de quien visite la residencia de Sosabravo, en La Habana. Y su obra resulta cada vez más pública y desenfadada. En una entrevista televisada cuando cumplió ochenta años, el artista declaró sentirse joven aunque el espejo no se lo creyera... Lo cierto es que el reflejo especular no podía devolverle una realidad juvenil por ser interior, del alma.

De cualquier manera, y como entonces el sonero cubano Carlos Embale: mozo no es solo quien tiene vivaz juventud/ fresca y lozana la piel/ ardorosa la voz/ joven es todo el que sea capaz de soñar y de hacer/ todo el que sienta el inquieto afán de vivir... Esta verdad sí la refleja, con creces y en la praxis, la obra de Sosabravo. Ella es fiel a una poética presidida por el sentido lúdico y humorista, la experimentación visual y el riesgo técnico. Al mismo tiempo, es leal a una icono-

grafía con marchamo; que se ha nutrido de la historieta, el *pop art*, el cine... Justamente el llamado séptimo arte me llevó a conversar, por primera vez, con Sosabravo. Era 1996 o ya 1997 (no me acuerdo bien) y lo visité en su taller del bulevar de Obispo, en La Habana Vieja. Andaba yo alistando una exposición colectiva para la galería Juan David, del Centro Cultural Cinematográfico Yara, sobre la vinculación entre cine y artes visuales. El pretexto de la muestra era homenajear el centenario de la llegada del cinematógrafo a Cuba, introducido en 1897 por Gabriel Veyre, embajador de los hermanos Lumière.

Sosabravo no me conocía. Y lo sorprendí, incluso, en preparativos de trabajo. Pero atendió con gentileza mi pretensión de integrarlo a un grupo de jóvenes y talentosos artistas como Sandra Ramos, José Á. Toirac, Reynorio Tamayo, Los Carpinteros, Jacqueline Brito, Elio Rodríguez, Alexis Lago, entre otros cuyas propuestas me parecieron relacionables con el cine, desde el punto de vista formal o conceptual; a partir del retrato al cineasta, la reinterpretación de un cartel cinematográfico, el sentido de movimiento, el voyeurismo de la cámara, la re-creación de alguna escena fílmica...

De Sosabravo me interesaba una pintura que tributaba al cine de Almodóvar, y se la pedí para aquella exposición que incluiría también dibujo, instalación, escultura, fotografía... Recuerdo que el lienzo me motivó por la remisión explícita (textos mediante) a la filmografía del cineasta manchego y por su inquietante propuesta visual.

Condicionado como estaba, aprecié en las tijeras pintadas no tanto un símbolo de castración o censura sino alusión al montaje cinematográfico en la Era Analógica, cuando los filmes se editaban en moviolas, gracias al expediente del «corte y pega» literal. Y aunque para tal operatoria ya se emplean herramientas digitales, todavía se dice «esta película necesita tijera» para clamar por la (re)edición del filme en cuestión. Si no bastara con ese instrumento, Sosabravo pareció proponer también cuchillo y serrucho en aquella composición que por la concepción de colage, el *look* estafalario del personaje, la trama «caótica» y desenfadada, me hicieron pensar en la producción fílmica del Almodóvar más artesanal y espontáneo.

En el lienzo también se me antojó misterioso el personaje de nariz roma e impenetrables gafas oscuras semiculto tras la «mesa de edición». Identificado a veces como *alter ego* del artista, tampoco pudo asomarse a la Juan David por compromisos mayores de Sosabravo con otra galería (creo que La Acacia). Pero, ubicuo y transhistórico, el personaje ha quedado en mi subconsciente; porque hace unos años salté en el asiento cuando lo vi reencarnado en el protagonista de un filme estadounidense de los años 1950. El actor, no bien se puso los lentes de sol con protector nasal, se transfiguró para mí en «el personaje de Sosabravo».

El cine ha sido más que un entretenimiento para este prolífico y versátil autor que decidió convertirse en artista cuando descubrió una exposición

de su coterráneo Wifredo Lam en el Parque Central de La Habana (1950). El cine ha constituido una fuente de inspiración para quien ha roto las fronteras entre el artesano que por un tiempo fue y el artista que siempre ha sido, entre el operario que elaboraba piezas cerámicas prediseñadas en una manufactura estatal (sin dejar de exponer sus esculturas cerámicas en galerías) y el gran artista que está pendiente de sus diseños mientras hábiles maestros de las fábricas italianas de Murano y Albissola Mare los transmutan en obras escultóricas de vidrio, bronce o mixtas.

El «personajito de Sosabravo» aparece también en esas esculturas-centauros donde se revocan las antinomias fragilidad-dureza, transparencia-impenetrabilidad. La figurita emerge de pinturas sobre lienzo, platos cerámicos y esculturas de bronce donde se amalgaman también el imaginario visual, la concepción de colage y las transferencias de lo específico. De tal manera, el cromatismo de su pintura se alía con la pátina de color sobre el metal esculpado y los pigmentos cocidos. Lo tridimensional escultórico congenia con el relieve de los platos y la textura de la superficie pictórica.

En la praxis, Sosabravo apuesta por la inter/tras/disciplinaria artística, aunque no lo teorice. Lee mucho, sobre todo publicaciones de artes visuales; e incorpora palabras a sus obras, que devienen así en creaciones letradas. A su condición de textos visuales, añaden la de textos escriturados. Hay que leer sus propuestas artísticas, literalmente, como se hace en una película-



El dulce pájaro de la juventud,
1992, óleo / tela,
101 x 129 cm.

Homenaje al cine de Almodóvar,
óleo / tela, 90 x 125 cm. Debajo,
Fanáticos de cine, 2011,
óleo, collage / tela,
117 x 99 cm.

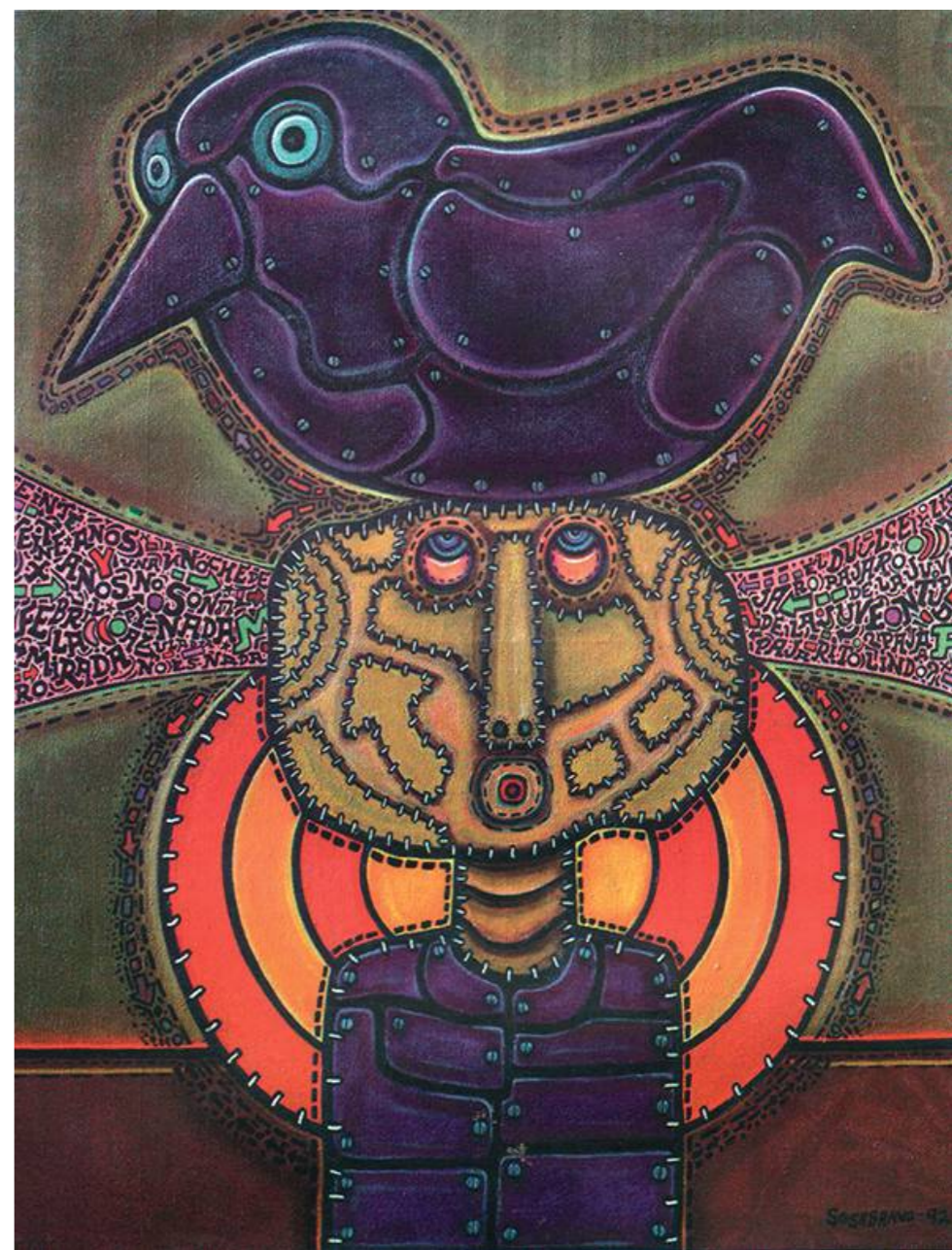
la subtitulada. El suplemento verbal es importante, en términos semánticos y compositivos. No obstante, el espectador quisiera apelar, también, al lenguaje extraverbal del tacto.

Algunas pinturas de Sosa Bravo se identifican con títulos de filmes, cubanos o extranjeros. *Un hombre de éxito*, *El dulce pájaro de la juventud*, entre otros, indican palmariamente el origen de la inspiración de un artista que se expresa a través de jocosas metáforas visuales, o verbales y gastronómicas como esta: «Mi obra se forjó en los años 1950 cuando me nutría de todo lo que llegaba de Hollywood. Pero los años 1960 irrumpieron con otros temas y ahora es que finaliza esa digestión», me explicó por e-mail el 4 de mayo de 2013. Creció viendo musicales, películas «de época» y policíacos con buen guion. Marlon Brandon, Lawrence Olivier y Gene Kelly figuraban entre sus actores preferidos y no se perdía largometrajes dirigidos por Elia Kazan, Stanley Kubrick o Alfred Hitchcock, porque «eran garantía de una buena película». De hecho, el protagonista de *Un tranvía llamado deseo* es uno de los rostros perfectamente reconocibles en un segmento de la pintura *Fanáticos de*



cine (2011). El fragmento resulta de especial interés no solamente por el uso del blanco y negro (típico de cierta estética cinematográfica) dentro de una composición policroma (característica de Sosa Bravo). Es también llamativo por el contraste que plantea con el resto de la figuración, alejada del canon académico. La obra hace confluir dos registros expresivos al alcance de quien (como pocos saben o recuerdan) cursó estudios en la Escuela Anexa de San Alejandro.

El quinceañero que en la década de 1940 aún no firmaba como Sosa Bravo y como diversión dominical gastaba sus ahorritos en cines de la barriada capitalina de Luyanó, en sus ratos libres de ahora ve películas en casa, gracias al equipo de video y la Era Digital. Pero no ha dejado de visualizar el cine como haz luminoso con imágenes que fluyen de un proyector y atraviesan el espacio, acompañadas de textos que no son ajenos al medio audiovisual. Desde hace tiempo Sosa Bravo se identifica con el cine de calidad, sin importar nacionalidad o género. Es una afición sublimada en su creación visual. Pero no es su único hobby con derivación práctica. Él también se ocupa de



su jardín. Ello representa un ejercicio físico y espiritual casi diario. Ya lo cantó Embale:

si el jardinero lo cuida
con celo y amor
siempre tendrá nueva flor
el añejo jardín
joven ha de ser
quien lo quiera ser
por su propia voluntad
si en el corazón
vibra la ilusión
nunca llegará el final...

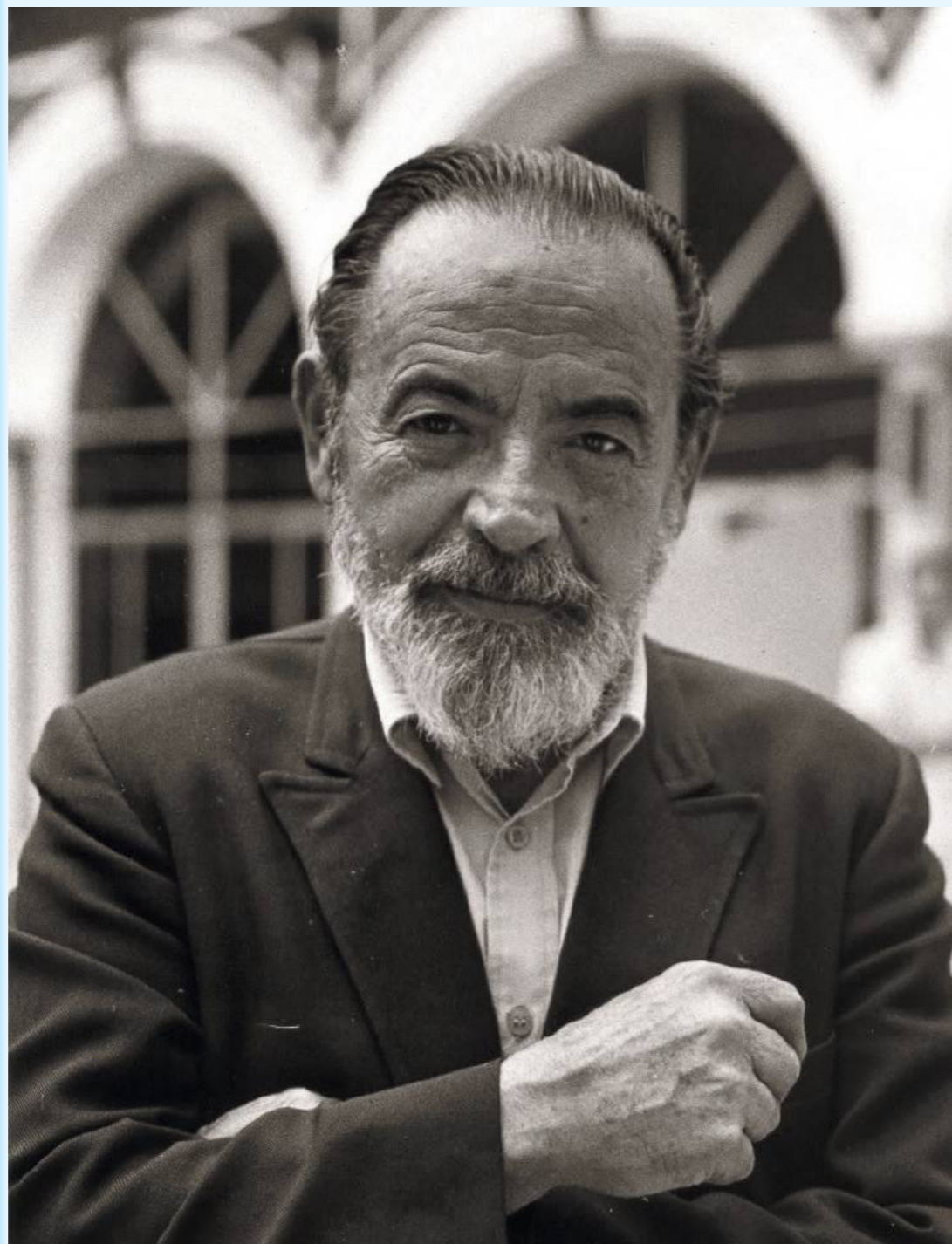
* *Revolución y Cultura*, no. 2/2015, pp. 39-40.

Tres extraordinarias personalidades de la cultura cubana, a quienes unieron amistad, admiración y afinidades, habrían cumplido cien años en 2020: Eliseo Diego (La Habana, 2 de julio), Roberto Diago (La Habana, 13 de agosto) y Alicia Alonso (La Habana, 21 de diciembre). A ellos acercamos a nuestros lectores por diversas vías.

De entre las múltiples páginas de *Revolución y Cultura* que durante varias décadas recogieron textos de, o sobre Eliseo Diego, rescatamos tres penetrantes entrevistas debidas a entonces jóvenes estudiosos de su obra, tres muestras de prosa reflexiva del poeta y la hermosa reseña de Fina García Marruz a uno de sus libros para niños.

Un acucioso estudio sobre la trayectoria y la obra de Roberto Diago nos devela múltiples momentos y facetas de una vida tronchada muy temprano, pero pródiga en realizaciones de una trascendencia en la que tenemos que seguir indagando. La viñeta que ilustra la cubierta de *Por los extraños pueblos*, de Eliseo Diego, y los versos del poema "El pintor", de Fina García Marruz, nos hablan de su entrañable relación con Orígenes; al tiempo que dos diseños escenográficos para un "ballet imaginario", conservados en el Museo de la Danza -- ahora empacados con el resto de las obras hasta que este se instale en su nuevo destino-- nos hablan de su cercanía a Alicia Alonso.

En el año 2000, en ocasión del cumpleaños ochenta de nuestra extraordinaria y mundialmente celebrada ballerina, *Revolución y Cultura* le ofreció un número en el que se recogía una amplia muestra de las obras que grandes artistas de distintos países le habían consagrado. Algunas de ellas vuelven a ilustrar estas páginas en las cuales, con motivo de su bien vivido centenario, publicamos una muestra de poemas de autores cubanos seleccionados entre el centenar y más dedicados a ella por poetas de las más distintas nacionalidades, y recogidos en el volumen *Alicia Alonso*. En palabras de poetas (Madrid, 2015), compilado por Pedro Simón.



En la Calzada, cuarenta años después*

Abel Prieto Jiménez

Érase una vez, en La Habana, una calle que parecía fluir como cualquier otra; iba y venía como un viejo río de piedras, y nadie en sus cabales hubiera podido pronosticarle un destino mejor. Pero he aquí un día, hace cuarenta años, en que ocurrió el milagro: la calle empezó a temblar de una manera extraña, aunque muy pocos lo notaron; temblaba y hervía, como queriendo romper los tristes bordes de su cauce. Así fue, hasta que hizo una curva repentina y entró (para quedarse) en la poesía cubana. Otras calles se han internado a veces en ese territorio mágico, y otras lo harán, en este siglo, y en el que viene, y en el rosario de los siglos por venir, pero siempre, en todas las ciudades posibles que levanten nuestras letras, y las del idioma, habrá un espacio privilegiado para la Calzada de Jesús del Monte.

El tal milagro ocurrió en 1949, aunque muy poca gente lo supo. Ese año salió de la imprenta Úcar García S. A. el primer libro de poesía de Eliseo Diego, *En la Calzada de Jesús del Monte*, y la inmensa mayoría de la humanidad pensó que la calle en cuestión seguía siendo la misma. Eran solo trescientos ejemplares, y en la cubierta Mariano había dibujado el viejo río de piedras.

Si veinte años no es nada, cuarenta vienen a ser el doble de nada. Y al cabo de esa doble nada gardeliana el libro de Eliseo se mantiene fresco, vivo, actuante; pero ya el milagro que cambió el curso de la Calzada de Jesús del Monte lo comparte y verifica mucha gente, en Cuba y fuera de Cuba.

— ¿Cómo ve Eliseo, en este aniversario cuarenta, a ese hijo suyo, a ese libro imprescindible y duro, que se levanta, «más bien enorme», entre nosotros?

— A mí lo que me satisface y alegra es que los muchachos leen ese libro como acabado de escribir. Algunos me han dicho que es el libro mío que más les gusta; encuentran en ese libro al joven que yo fui entonces...

— Antes de *La Calzada*... solo habías escrito prosa, ¿cómo fue el proceso de acercarte a la poesía, de atreverte con la poesía?

— El tiempo de gestación del libro fue de varios años... Por aquella época Ángel Gaztelu definió la poesía, en un pequeño ensayo sobre Lezama, como una «rauda cetrería de metáforas». Imaginate, para mí fue difícil decidirme a escribir un poema, porque yo no sabía hacer una metáfora, y mucho menos «rauda» y muchísimo menos toda una «cetrería». Lo intenté por primera vez en un cuaderno que gracias a Dios se ha perdido, y no me salió nada bien. En aquellos años los poetas-guías eran Valéry, Mallarmé, es decir, los que hacían la llamada «poesía pura». Entonces apareció Vallejo, que lo descubrieron para nosotros Cintio y Fina. Ellos estaban hasta ese momento bajo el hechizo de Juan Ramón Jiménez, y Vallejo los conmovió mucho, y a través de ellos yo también llegué a conocer a Vallejo. También llegó a Cuba, más o menos por la misma época, *Fervor de Buenos Aires*, de Borges, que al principio no me gustó: me parecía que Borges rompía el ritmo natural de la poesía española, y para mí el ritmo nunca ha sido un adorno, un artificio, sino un elemento más de significación. (Por ejemplo: en «la princesa está triste / ¿qué tendrá la princesa...?») el ritmo es artificio de un virtuoso; sin embargo, en el poema de Rubén Darío a su última mujer, cuando dice «Francisca Sánchez, acompañámé», es increíble el poder, la fuerza, que tiene el desplazamiento del acento). Pero, bueno, después me di cuenta de que en aquel libro de Borges había verdadera poesía, y que su ritmo era también válido; aunque yo personalmente no acabara de empeñarme con la poesía, amedrentado todavía por la «rauda cetrería de metáforas»... Al fin un día, una mañana, acompañé a mi madre a ese tipo de asociación de salud que había entonces, que se llamaba Damas Católicas, y estaba en el Cerro. Estando allí, esperando a mi madre, veo un tranvía que baja por la Calzada de Jesús del Monte, y me vienen a la mente los primeros versos del libro: «En la Calzada más bien enorme

de Jesús del Monte / donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo / cansa mi principal costumbre de recordar un nombre...»

— Esa fue la chispa inicial de tu relación poética con la Calzada... ¿Y después fue saliendo todo lo demás?

— Bueno, no. Yo volví después, con Bella (éramos novios todavía) y con Fina, e hicimos el recorrido por la Calzada hasta la quintica que teníamos en Arroyo Naranjo, que es una casa con una presencia muy fuerte en el libro. En esa visita se me iluminó la experiencia que yo había tenido de niño en aquella casa y en la finquita que la rodeaba. Esa visita, una tarde maravillosa, contribuyó mucho al proceso de gestación del libro, e incluso sirvió para decidernos a volver a vivir en aquella casa y que nuestros hijos crecieran en ella. En el momento en que escribo el libro, yo no vivía allí: nos habíamos mudado cuando yo tenía nueve años, y volví para habitarla luego, ya adulto. La quintica de Arroyo Naranjo la hizo mi padre, que era un hombre bueno, «en el sentido de la palabra bueno». Le hizo paredes muy gruesas, como buen español, y sembró todos los alrededores de árboles frutales. El garaje lo hizo pegado al borde de la quintica, que era un derriscadero, y por debajo pasaba el tren; y yo después, ya mayor, siempre tuve el temor de que aquello se pudiera caer por la colina. Mucho más tarde, recientemente, me enteré (y por poco me da un infarto retrospectivo) de que mi hija Fefé y Sergio Vitier tenían un juego que se llamaba «La muerte en bicicleta», y consistía en salir por la pendiente en la bicicleta y dejarse caer hacia la verja: si la verja estaba cerrada, se estrellaban; si estaba abierta, con el mismo impulso, a una velocidad increíble, cruzaban la Calzada... Claro, en el libro, además de la casa de mi padre, están las casas que yo iba viendo en la Calzada de Jesús del Monte, y los patios de esas casas, y los niños que yo veía jugando en los patios...

— ¿Y cuál es la del poema «La quinta», esa que marca el final de la Calzada y el «nacimiento silencioso del campo y de la noche»? ¿Es la de tu padre?

— No, esa es una quinta que había allí, al final de la Calzada, que tenía un negrito de yeso en el jardín.

— Tú dices en algún verso que «La Calzada está para quedarse», como si pudiera resistir la acción del tiempo. Me gustaría que hablaras de ese tema: del tiempo, de ese personaje que asoma siempre en tu poesía, y en todo lo que has escrito. A veces resulta terrible; a veces lo ves con benevolencia, y una muchacha te parece «dulce aroma del tiempo». También, por momentos, es un flujo que va prestigiando las cosas y otorgándoles un señorío.

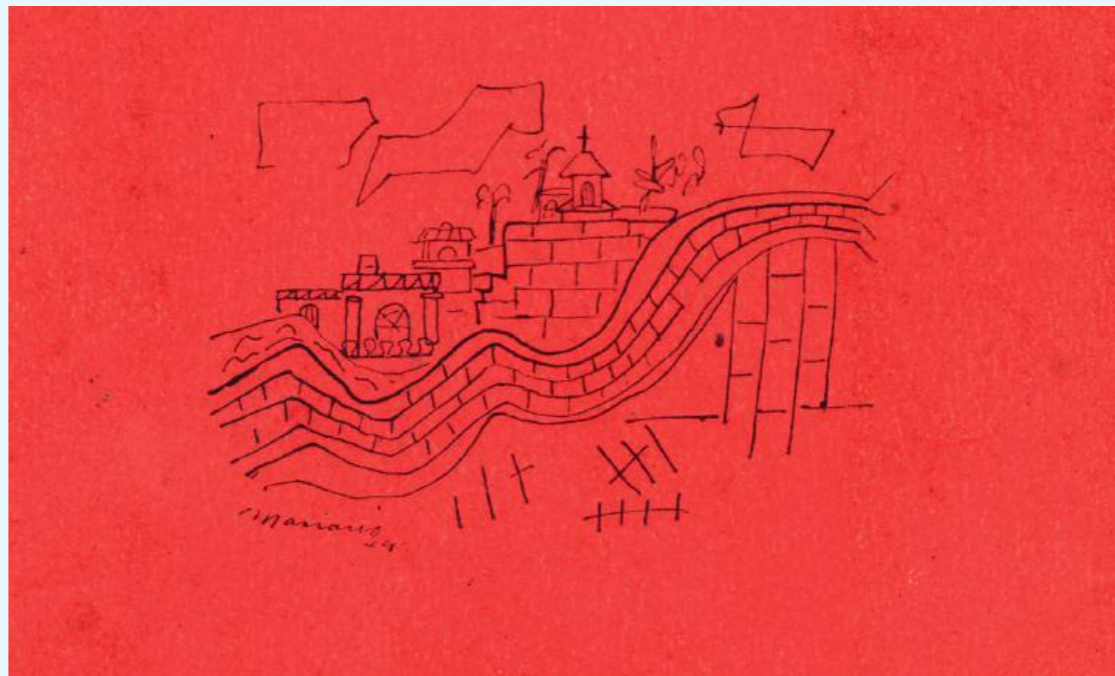
— Creo que la síntesis mejor que yo he dado sobre eso está en *El libro de las maravillas de Bo-*

loña, en unas coplas al estilo de Jorge Manrique, donde digo que el tiempo es un «raro enemigo» que «nos abruma», y «cómo es también nuestro amigo, / cómo está en todas las cosas / escondido, / y vuelto aquello que amamos».

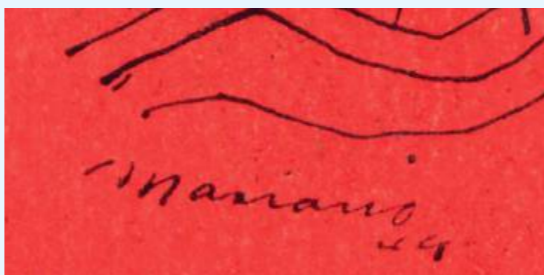
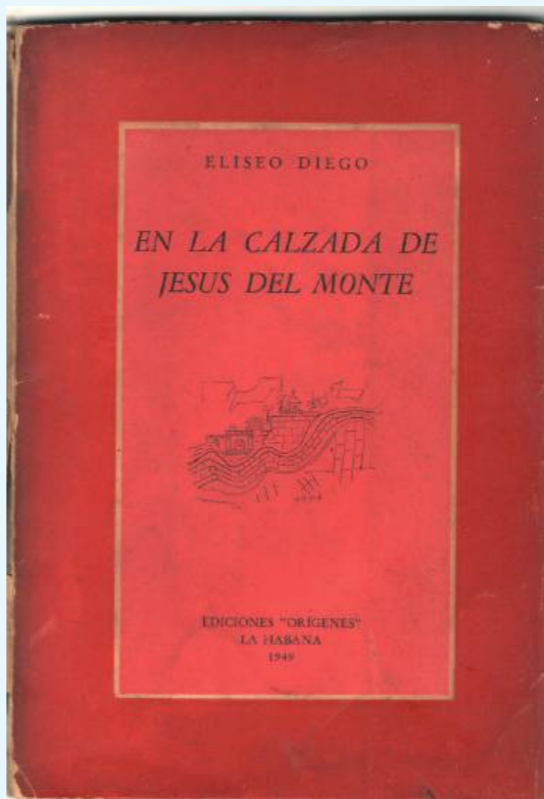
— Esa ambivalencia es muy interesante y luego quisiera volver sobre ella. En cuanto al tiempo, en este libro tú vas creando una atmósfera grave, un ritmo lánguido, moroso como si la Calzada pudiera tener la virtud de hacer el tiempo más lento. En eso tienen su papel las pausas, los versos largos, y también la selección de las palabras y el uso reiterado de algunas de ellas. No sé si te has dado cuenta de la frecuencia con que usas la palabra «lento»: hablas de una «lluvia lenta», de «pesarosas nubes lentas», de «lo nocturno espeso y lento», del giro azul «que dibujamos soplando lento», de «la tarde lenta», sin contar los sinónimos. Esto no parece una calle del siglo XX. Tú extirpas de ella todo lo que pueda recordar el flujo vertiginoso de la vida contemporánea, y cuando te vas a referir, por ejemplo, a «ómnibus y tranvías», resulta que «vienen mugiendo por la calle lenta»; se animalizan; se convierten en bueyes y pierden su condición de máquinas contemporáneas y veloces. Es como si esos vehículos se colocaran, con toda la Calzada, en un tiempo mágico, antiguo por definición, donde el vértigo de la vida actual no existe. ¿Qué tú crees de eso?

— Tienes toda la razón, y es curioso, porque mis primeros recuerdos de la Calzada son de los años veintipico, ya al final de la década. Incluso, los viajes que yo hacía por la Calzada los hacía en automóvil... No sé, hay una cosa que quizás sirva para dar una explicación en este punto: yo siempre tuve la idea, la intuición, de que la Calzada venía a representar el río de la vida y de la historia, y que Cuba se insertaba en esa corriente. La idea oscura de hacer de la Calzada el río de la vida, que viene desde los orígenes, y de señalar la inserción de la Patria en esa Avenida de la humanidad, en ese río, es algo que quizás pueda explicar la conversión en animales del tranvía y del ómnibus; es una manera de decir: «esto es esto, pero es además todo: el pasado, hasta lo más remoto».

— Yo veo también en ese libro tuyo, *Eliseo*, una contribución a la mitología de la ciudad, a la mitología de La Habana, y a ese intento de llamar la atención por vía de la poesía, sobre los peligros de que La Habana pierda «la medida del hombre», como decía Lezama. Eso está muy claro, por ejemplo, en «Sucesiva o coordenadas habaneras»; ahí Lezama advierte el peligro de que La Habana se convierta en una urbe monstruosa, donde se imponga el estilo de vida yanqui y los valores yanquis. Esa Calzada tuya, con ese ritmo antiguo tan peculiar, con esas piedras tan polvorientas y esa «fragancia de madera» que viene del origen, puede ser también una forma de resistencia de la ciudad al pragmatismo, a la yanquización...



Portada de la edición príncipe de *En la calzada de Jesús del Monte*, Úcar y García, La Habana, 1949. Viñeta de Mariano.



— Puede ser... Lezama estaba convencido de que a través de la poesía se podía salvar la esencia nacional. Lezama nunca explicó por qué la revista se llamaba *Orígenes*: tú se lo preguntabas, y entonces empezaba a hablar de Euclides y cosas así y no te daba una respuesta. Había quien pensaba que era por el teólogo Orígenes; pero ahí, en el nombre de la revista, pudiera haber una clave en relación a lo que estamos hablando. Es verdad que Lezama tenía el temor a la «yanquización» de Cuba; pero los demás escritores del grupo (Cintio, Fina, Octavio Smith) sentíamos también de un modo oscuro que la Isla se estaba deshaciendo. Hay un poema de *En la Calzada...*, que se llama «El sitio en que tan bien se está», que para mí es el centro del libro. Ese sitio era el café La Isla, que estaba donde ahora está la tienda Flogar, en la esquina de San Rafael y Galiano. Aquel café lo destruyeron e hicieron la tienda en tiempos de Prío o de Grau San Martín. En mi juventud todavía quedaban en La Habana estos viejos cafés españoles que tenían mesitas de mármol. Ibas allí con un amigo, y en una mesita de esas te servían una tacita de café, quizás una cerveza, cualquier bobería, y te podías estar ahí seis horas, que a los gallegos no les importaba. Los gallegos ganaban por el restaurante y por los senadores y representantes que iban al bar. Incluso les agradaba ver personas allí conversando. Nosotros no teníamos ni un centavo (algunos éramos estudiantes; otros trabajaban, pero con sueldos muy modestos) y con café podías estar allí todo el tiempo que quisieras. Por los años cuarenta, poco a poco, empezaron a aparecer las cafeterías al estilo yanqui: en las cafeterías te atendían en un mostrador, con unas banquetas incomodísimas, que parecen hongos; tan incómodas, que te tienes que ir enseguida. Y ese es precisamente el negocio: se van unos y entran los otros, todo muy rápido. También aparecían por primera vez en Cuba

estos letreros: «García's Bar». Era una abominación que a un nombre como García le pusieran un apóstrofo para el posesivo. Y es cierto: detrás de nuestra poesía hay un intento de rescatar la ciudad humana, la patria. Hay ese sentimiento, y la conciencia de que el veneno venía de la seudocultura norteamericana. En ese poema, en «El sitio en que tan bien se está», hay una desilusión muy grande, porque en aquel momento yo tenía terror de que todo se iba a deshacer y no había manera de controlarlo. Léete el final y verás la desilusión que nosotros teníamos. Yo creo que Lezama, en uno de esos editoriales de *Orígenes*, intuyó que podía salvarse el país y realizarse lo que parecía imposible. La tesis de Lezama se cumplió; es decir, Fidel hizo lo imposible, realizó el imposible. La Revolución es una obra de la poesía, es la mayor sorpresa imaginable.

— Efectivamente, en ese poema va predominando una sensación de angustia y de acabamiento; pero no pienso que se puede hablar de pesimismo en el libro. Hay algo que tiene que ver con la idea de la resistencia de Lezama. Ese mundo de la ciudad, de la Calzada, a pesar del polvo, es un mundo resistente. Hay una fuerza, una energía, hay una resistencia. Uno lo percibe como un libro afirmativo.

— Debe de ser así, porque si no los muchachos no lo leerían como lo leen.

— Por ejemplo, hay un poema terrible, un poema de la disolución, que se llama «La ruina», que nos pinta una casa «hecha de polvo», que se hace pedazos ante los ojos del lector, como la casa de Usher, y esa imagen encuentra, sin embargo, un reverso afirmativo en poemas como «La casa», o como «La iglesia», donde hay una solidez tremenda, una sustancia dura y resistente, donde se ratifica la idea de que «la Calzada está para quedarse».

— Creo que tienes razón, y me alegra que tengas razón.

— Claro, también está el polvo. Y si se habla de *En la Calzada...*, es inevitable hablar del polvo...

—Un amigo me dijo en una ocasión: Eliseo, cuando se haga otra edición de la Calzada, habrá que añadirle un plumerito para sacudirle el polvo... Esta imagen del polvo, como símbolo de la caducidad, tiene mucho que ver con la forma de ver la vida y las cosas a través de concepciones bíblicas, y el polvo está usado en ese sentido, como en ese poema que mencionaste, «La ruina». (Por cierto, a Cortázar le gustó mucho, al parecer, porque lo incluyó en su *Vuelta al día en 80 mundos*). Lo que tú dices de la resistencia yo no lo había advertido y ahora pienso que encaja en una idea que yo he tenido siempre: que la vida humana toda es un esfuerzo contra un destino en apariencia absurdo y sombrío. El hombre asume su conciencia y su identidad como un reto a esta inmensidad. En la *Iliada*, por ejemplo, yo simpatice siempre con Héctor, porque Aquiles eran invulnerable, y Héctor se enfrentó con él, e incluso sintió miedo. Cuando la Segunda Guerra Mundial, cuando hubo el primer bombardeo de Londres por los nazis, al día siguiente del bombardeo, en la primera página del famoso *Times* de Londres, había solo cuatro versos tomados de un poema de Chesterton que se llama «La balada del caballo blanco». Es la historia del rey Alfredo, cuando la invasión de los daneses. Los invasores lo han hecho tierra: está herido, el escudo lo tiene hecho pedazos, la lanza rota. De pronto se le aparece la Virgen, y Alfredo le dice: «dime algo, dame un consuelo, dame una esperanza», y ella le contesta, más o menos: «nada te digo para tu consuelo, nada para tu esperanza, salvo que la noche se hace más oscura y la mar se hace más alta». El regalo de la Virgen es decir que las cosas son terribles; tienes que ser un hombre y salvarte tú, y eso es lo que hace que Alfredo se rehaga y vuelva a reunir a sus hombres. Y esa es una anécdota muy iluminadora para todo. Pero hay otra anécdota, que también está relacionada con Chesterton y con lo que estamos hablando. Al final de *Los hombres huecos*, Eliot puso estas palabras: «este es el modo en que el mundo termina, no con un golpe sino con un gemido». Entonces Chesterton (parece que no entendió el poema de Eliot, parece que se molestó) hizo un artículo en aquella época, refutando a Eliot, que dice, con mucha energía: «No, señor Eliot, no; el mundo no va a terminar con un gemido sino con un golpe». Es decir, supongamos que todo es un horror; hasta el final hay que enfrentarse a él.

—En tu libro, *Eliseo*, incluso cuando te acercas a temas amargos y a imágenes dolorosas, hay una gran benevolencia y una gran serenidad. Pero tenemos también un poema donde esa serenidad y esa benevolencia le dejan paso a la cólera. Es un poema colérico ese que habla de «la garganta nocturna del solar».



Se siente como un guiño del diablo dentro del libro.

—Es la miseria. Es como una mala palabra. Esa es una visión real de un solar, con las mujeres negras vestidas de colorines y los niños tirados allí. Es una visión verdaderamente infernal.

—Es algo lacerante que está también en la entraña de la Calzada y forma parte de ella.

—Efectivamente.

—Y el tedio, *Eliseo*, que aparece varias veces en el libro, ¿qué podrías decirme del tedio?

—Para mí el tedio es como la imagen misma del horror, del vacío, de la nada, y una de las funciones del arte es combatirlo. El tedio es siniestro: es lo gris, lo sin vida, la muerte en vida. El mayor horror imaginable.

—Sin embargo, no siempre aparece reflejado así en el libro. Hay un momento en que tiene cierta fecundidad y hablas de «las riquezas oscuras de mi tedio»; y en el poema «Esta mujer», donde hay un personaje en un balcón que contempla el paso lento del tiempo, lo hace con la ayuda del «peso dócil de su tedio».

—Ahí volvemos, Abel, al punto de la ambivalencia...

—Exactamente: ahí quería llegar. A mí me parece que hay algo en tu poesía que contribuye a mantenerla viva y misteriosa, y es la ambigüedad. Si al final de tu diálogo con la Calzada, hubieras sacado y evidenciado tus conclusiones, como en una asamblea, el libro no habría sobrevivido, o al menos, no del mismo modo.

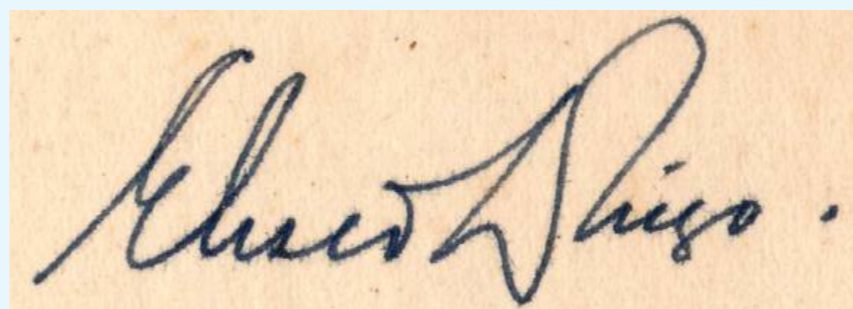
—Yo veo eso en toda mi obra: cómo a veces una cosa es lo que es y viene a ser, también, lo opuesto. Pasa como en los cuentos para niños: si le pones al final una moraleja, desgraciaste el cuento; porque impides que el niño saque, él por sí mismo, la moraleja. Yo siempre he pensado que la lectura es un acto de creación. La poesía es un acto de creación a dos, donde participan el que escribe y el que lee. El que lee hace una re-creación del texto, y por eso lo convierte en un poema propio. En el poema no debe haber nada de más, porque entonces no puede hacer

nada. Es un problema de equilibrio, de dar lo que permita al otro recrear el poema y hacerlo suyo. A veces, vienen a verme estudiantes a los que les han pedido (pobrecitos) que hagan su tesis o su trabajo de curso sobre mi obra... (Y esa es la mayor desgracia que me ha ocurrido a mí: convertirme en un tema). Vienen, ellos con una interpretación de mis poemas que no tiene nada que ver con la que yo oscuramente le había dado, pero que es legítima. Y es que en cada obra debe haber varias posibilidades legítimas de significado.

—Hay una cuestión, ya para terminar, que quería comentar contigo, *Eliseo*, y es el carácter como de suite que tiene este libro. No es una simple colección de poemas; es casi una suite, a través de la cual se nota un progreso, una especie de progreso en el diálogo con la Calzada. Al principio la calle es una entidad que tú ves con respeto y distancia: hablas de ella en tercera persona y la contemplas desde lejos. Luego vas conociendo mejor la calle; conocemos sus casas y su gente; penetramos en sus escondrijos («Calle transversa») y vemos su costado de grandeza y su costado de miseria, lo efímero y lo resistente que hay en la calle. Ya empiezas a tutearla en el poema «En la marmolería», y ya le das palmaditas en la espalda en el poema final: «Oigamos, calle mía, el golpe de tu abrazo fuerte...»

—Es verdad. Al principio yo no le hablo directamente a la calle. No había notado eso, y me parece muy interesante. Muchas cosas de estas que hemos hablado, Abel, han sido para mí un reencuentro muy interesante con ese libro. Ha sido una conversación consoladora. Hay una escritora, Karen Blixen, que yo admiro mucho (yo la conozco hace muchos años, pero se puso de moda hace poco con una película), que tiene un cuento que se llama «Un cuento consolador», y esta para mí ha sido «una conversación consoladora». Ese libro yo lo escribí cuando era un muchacho muy joven, y hoy, después de esta conversación, le pido excusas al Eliseo que escribió el libro y me inclino ante él. Hay jóvenes que me han dicho que es el libro mío que más les gusta, por su fuerza, y esta misma conversación me demuestra que no fue escrito en vano.

* *Revolución y Cultura*, No. 8/89, agosto, pp.22-27.



Eliseo Diego: vida y poesía*

Arturo Arango

Como al azar, sobre una de las columnas de libros que se levantan en torno al butacón de su estudio donde suele sentarse, había un ejemplar de la edición príncipe de *En la Calzada* de Jesús del Monte, y la conversación comenzó cuando yo tomé en mis manos esa obra mayor de nuestra poesía. Una hora más tarde, el diálogo con Eliseo Diego sería interrumpido por la llegada de Pedro Juan Rodríguez y Rafael Alcides: ellos le traían a Eliseo el primer ejemplar de la edición facsimilar de *En la calzada...*, hecha por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. El azar era solo aparente: en *Eliseo* todo se organiza en torno a la poesía, y la vida se acomoda para que él la atienda y nos haga ver aquello que hemos sido incapaces de descubrir.

—Yo no sé si tú has visto la edición original de este libro: tiene una curiosidad que le da dolor de cabeza a las bibliotecarias, porque tiene aquí en la portada la fecha de 1949, pero adentro tiene 1947. En ese año fue que yo lo terminé, pero no se publicó hasta dos años después, entre otras cosas porque siempre he sido exigente con mis cosas, aun cuando era un muchacho como lo era en aquella época (tenía veintisiete años), y por el dinero, porque sabes que antes de la Revolución tú tenías que publicar tu libro con tu propio bolsillo, pagando. Recuerdo que un día en que me encontré a Lezama por la calle, me dijo: «Óigame, Eliseo... si usted no acaba de publicar su libro... (tú sabes que él hablaba así) me veré obligado... a publicarlo yo bajo mi firma... Figúrate que además este era un libro muy distinto de la manera como él concebía la poesía.

A Lezama uno le tenía un poquito de respeto, de temor casi, porque siempre que hay un hombre como él, donde el genio de un pueblo se encarna, resulta una figura como de otra dimensión.

—Siempre me ha llamado la atención en Lezama su capacidad para reunir en torno suyo a personas con poéticas distintas entre sí, porque no es frecuente que una figura de esa magnitud no asuma una actitud autocrítica.

—Esa era una característica incluso inesperada para uno en aquel tiempo. Ya te digo, yo demoré en presentarle mi manuscrito, y, para mi sorpresa, él dijo: «Esto hay que publicarlo enseguida». Lezama tenía la virtud de discernir: era capaz de discernir la calidad aunque fuera en el estilo más opuesto al suyo. Por ejemplo, Neruda solo hubiera admitido pequeños Nerudas. Pero Lezama no. Incluso propiciaba lo contrario. Era un hombre que de poesía sabía todo lo que hay que

saber, y sabía que la buena poesía es precisamente la inesperada, la original, la que no tiene nada que ver con otra. Por eso siempre estaba a la caza de nuevos poetas: Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar, entre otros jóvenes, publicaron en *Orígenes*.

—Quizás se trate de que otros quieren imponer el tipo de discurso en el que ellos reinan. Por eso en el caso de Lezama eso también es un signo de la seguridad en su poética, en su poesía.

—Claro, él tenía absoluta seguridad en lo que hacía, y acogía otras cosas en las que encontrara la misma autenticidad. Uno piensa en Lezama como en una figura arrogante, un *magister*, y no era así.

Una de sus preocupaciones durante toda su vida fue bregar con las revistas. Comenzó por *Verbum*, que era una revista de los estudiantes de la Escuela de Derecho, y para sorpresa y desconcierto y desazón de los profesores se convirtió en una revista literaria. Después vino *Espuela de Plata*, hasta que al fin se encontró con Pepe Rodríguez Feo, quien en aquella época había acabado de llegar de Harvard, donde había estudiado, y le ofreció a Lezama publicar juntos una revista. Él, por supuesto, la costeara, porque tú sabes que Pepe es descendiente de una de las familias más ricas de Cuba, y es un hombre muy humilde, muy sencillo. Un cubano de veras que no dudó en escoger a su patria por encima de su riqueza.

— Sin embargo, parece que Lezama sí era implacable con la falta de autenticidad y con la mala poesía.

— Sí, con eso no tenía escrúpulo ninguno. Además, fíjate que en *Orígenes* no hay anuncios de tiendas, de comercios, cosas que muchas revistas no desdeñan. Yo me imagino que él tenía miedo de que la revista se le llenara de olor a jabón Candado. Tú sabes cómo eran las cosas: que un rico, un comerciante o un senador, tuviera un sobrinito que escribiera poesía y si no le publicas no te da el dinero. Eso para Lezama era inaceptable.

— Habitualmente todo escritor tiene en su prehistoria un libro que luego ha querido olvidar, un libro pecado, de adolescencia o primera juventud. Sin embargo, en su obra falta ese libro. ¿Nunca existió, o fue condenado a tiempo?

— Yo empecé escribiendo un pequeño librito, *En las oscuras manos del olvido*, que es donde debía estar, después *Divertimentos*, y después... Tú tienes razón, yo escribí un libro de poemas que nunca se publicó, del cual no me quiero acordar, y que cae en la categoría que tú dices de los libros pecado.

— Pero nunca lo publicó.

— Nunca lo publiqué.

— Ahí se salvó.

— Ahí me salvé. Fina García Marruz, que es una lectora de poesía muy aguda, siempre me recuerda dos sonetos que había en ese libro, que según ella eran de lo mejor que he escrito. Uno de ellos lo publiqué en una conferencia, pero ese libro desapareció.

— Sabiamente.

— Sabiamente. Aunque quizás esté en manos de alguien y puede ocurrir la catástrofe de que aparezca algún día.

— Cintio Vitier y usted se hicieron amigos desde muy jóvenes. ¿Ya entonces ambos escribían?

— Cintio siempre se me ha adelantado: a los dieciséis años publicó su primer libro, con una carta de presentación de Juan Ramón Jiménez como prólogo, nada menos. Nosotros nos ha-



Dibujo de DIAGO

Viñeta de Roberto Diago para la portada de la edición príncipe de *Por los extraños pueblos*

bíamos conocido en el Colegio La Luz, que tenía su sede en Matanzas y se había establecido luego en La Habana.

Tú sabes que el padre de Cintio era primerísima figura de nuestra cultura, injustamente olvidado, don Medardo Vitier. A don Medardo lo nombraron una vez Secretario de Educación, durante el gobierno de Mendieta. Una cosa milagrosa. Por eso él vino de Matanzas para La Habana con su familia. Eso de la Secretaría no duró más que tres o cuatro meses, porque don Medardo era un hombre íntegro y cuando se enteró de que aquel engendro era una caverna de rufianes y ladrones, él se fue. Era un hombre extraordinario, y se debían reeditar algunos o todos sus estudios y ensayos. Unos meses antes de morir había empezado a aprender alemán. Tenía setenta y tantos años, ya sabía el inglés, el francés, pero quería leer a los filósofos alemanes en su idioma. Incluso, cuando lo llevaron a la clínica, a morir ya, tenía sobre su mesa de noche su libro de alemán. Era un verdadero profesor, en el sentido más pleno de la palabra. Recibir sus clases, oír una conferencia suya, era un verdadero placer.

Cuando él vino para La Habana Cintio tendría catorce o quince años. Cintio siempre tuvo un instinto muy seguro, y ya en la biblioteca de su padre se había encontrado con Juan Ramón. En aquella época yo no escribía, o escribía muy poco. Por ejemplo, en *Espuela de Plata* no publiqué más que una traducción que hicimos Cintio y yo de un poema de William Cullen Bryant, un poeta norteamericano.

Yo no estaba seguro ni en cuanto a la literatura en general, ni en cuanto a la poesía. Sabía que me gustaba, pero aún en aquella época mis lecturas favoritas seguían siendo Salgari, Julio Verne, y un escritor francés que se llamaba J. H. Rosny, de quien luego la Editora Juvenil, que dirigió Herminio Almendros, publicó *Los conquistadores del fuego*.

Cintio y yo simpatizamos inmediatamente, como muchachos, pero él tenía sobre mí la ventaja de que ya estaba en posesión de la gran poesía. Muchas veces yo lo visitaba en la casa donde ha vivido toda su vida, y él leía poemas de Darío, de la antología de Federico de Onís. Él se me adelantó siempre, como ya te dije.

Yo tenía mi propia guía, porque creo también en Salgari, en Verne, en Dickens, a quien había conocido gracias a mi madre, que era una mujer extraordinaria.

Ella nació en Cuba, pero su familia se fue para Nueva York cuando estalló la guerra del 95, siendo una bebita, y su primer idioma fue el inglés.

Es curioso, porque la familia de mi madre, como la familia de Bella, eran locos. No sé cuáles eran más locos y cómo nos atrevimos a empatar estas dos locuras. Fíjate tú que todos mis tíos estaban peleados a muerte. Uno de ellos era Eliseo Giberga, el líder del Partido Autonomista, y los otros dos, Octavio y Benjamín, eran coroneles mambises. Hay una carta de Martí, dirigida a uno de ellos, cuando murió el padre, Antonio Giberga, que era un gran médico del siglo pasado.

Uno de mis tíos abuelos, Samuel, era ateo, pero un ateo militante. Cuando nació el primer hijo, le anunció a su mujer que le pondría Lucifer. A ella le dio un ataque de histeria, como tú podrías comprender. Por fin él se transó por un nombre griego: Ovidio; ese fue luego un bandido tremendo.

Samuel estipuló que no lo enterraran en ningún cementerio católico, y cuando murió tuvieron que cargar con el cadáver hasta el cementerio chino, porque no lo podían enterrar en el patio de su casa. Pero los chinos se negaron a enterrar a ese blanco hereje. Hasta que finalmente lo admitió el cementerio bautista o metodista, no recuerdo bien cuál. Por lo menos él fue siempre un protestante, protestó por todo, así que ahí estaba bien.

En cambio, en la familia de Bella, uno de sus tíos, que se llamaba Ismael, era empresario de un circo, y además actuaba él mismo. En Brasil se casó con la trapeartista, y dejó un hijo en cada país por donde pasaba. Pero le fue mal al circo. Regresaron a La Habana, y este hombre orgulloso, como no tenía recursos, vivía de café y cigarros para dárselo todo a la mujer y los hijos. Y se murió, después de estar once meses a café y cigarros.

— Tanto sus lecturas preferidas o recurrentes en su juventud, como esas mismas historias que me está contando, apuntan más a un universo novelesco que poético.

— Siempre me ha tentado la novela, pero las novelas que a mí me hubiera gustado escribir

ya estaban hechas. A mí me gustan las novelas donde pasan cosas, como *El gran Meulnes*, que para mí es un libro fundamental, o *La isla del tesoro*, que es una lección como novela, o Dickens, o Graham Green, para no mencionar a Gabriel García Márquez, que es uno de los grandes novelistas de todos los tiempos, y además un amigo muy querido. Suerte que tiene uno...

—*Demos ahora un salto hacia adelante en el tiempo. Después de la Revolución ustedes recibieron no pocos ataques. A eso se le añadiría que se trataba de un grupo de católicos dentro de una revolución socialista, en momentos en que todavía no se había alcanzado el entendimiento, la colaboración que hoy existe entre marxistas-leninistas y católicos. ¿Alguna vez usted tuvo dudas acerca de la integración a la Revolución de una poética y de una poesía como las suyas?*

—Esa sensación en particular no la tuve, porque una de las preocupaciones de todos nosotros, incluyendo a Lezama, a Cintio, era la necesidad de que Cuba volviera a retomar su ser. Nosotros acogimos a la Revolución como a un ser viviente.

Nosotros teníamos una especie de hambre por una Cuba que veíamos deshacerse poco a poco debido a la pseudocultura norteamericana, no a la alta cultura norteamericana, que siempre hace bien. Nos dimos cuenta de que Fidel y sus muchachos habían conseguido algo que era un suceso poético: con doce hombres derrotar un ejército regular con miles de soldados con armas de todo tipo. Eso nos dio una alegría enorme y al mismo tiempo nos abrió los ojos a la posibilidad de que había otras vías para encontrarnos con José Martí que no habíamos sospechado.

Después vino, como tú dices, una etapa un poco virulenta, cuando Aníbal Escalante hizo su conspiración. Cuando aquello yo era inspector escolar, y me encontraba con que ya no se podía hablar de Carlos Manuel de Céspedes porque era un burgués, que había hecho la guerra del 68 para sostener sus intereses económicos. Imagínate tú cuando Fidel se vino a dar cuenta de eso... Tú sabes cómo se celebró en el 68 el centenario de La Demajagua, cómo Fidel fue poniendo las cosas en su lugar.

Junto a eso estaban los ataques de *Lunes de Revolución*. Es curioso que los que nos atacaban están, en su mayoría, fuera del país, empezando por el director del periódico y acabando por Guillermito Cabrera Infante. Y nosotros, que éramos los malos, nos quedamos aquí.

También tienes que tener en cuenta que el catolicismo de Cuba era muy singular: más de la tercera parte de la población es de origen africano y no había más que un sacerdote negro, el

padre Arencibia, que incluso tuvo que estudiar fuera de Cuba.

Había sí un pequeño grupo de creyentes verdaderos, así como de verdaderos sacerdotes. Pero recuerdo, por ejemplo, en los años cincuenta, que vino a dar conferencias un sacerdote italiano, jesuita, llamado padre Lombardi, que era un visionario, y toda la burguesía vino a oírlo. Y él les dijo: «Jamás he visto una sociedad más frívola que esta. Les aseguro que les esperan tiempos muy duros». Y poco tiempo después vino también el superior de las escuelas de La Salle, un francés. Ante el teatro Auditorium lleno de ricachos, este hombre dijo: «Vine a Cuba con la ilusión de que venía a visitar escuelas de los hermanos de La Salle y me he encontrado con escuelas de ricos». Todo eso era muy doloroso para los verdaderos creyentes.

Incluso después, cuando era más tremendo el sectarismo de Aníbal Escalante, vino a Cuba una mujer católica norteamericana, llamada Dorothy Day, que dirigía un periódico que se llamaba *The Catholic Workers*. Era una santa, casi. Yo le dije que estaba preocupado y ella me respondió: «Si usted piensa sacar a sus hijos y llevarlos para mi país, piense qué es peor: el materialismo filosófico o el materialismo de los sentidos». Me pareció una reflexión tremenda, y así era. Los ateos estaban haciendo lo que Cristo dijo que había que hacer: dar de comer al hambriento, de beber al sediento, y los otros, los que jamás habían movido un dedo por los pobres, los desheredados, usaban el nombre de Dios para atacar a la Revolución.

* *Revolución y Cultura*, No. 5/88, mayo, pp.2-7.



«Yo soy Eliseo Diego: de pie, frente a su sueño»*

Camilo Egaña Villamil

Cordialísimo y presto a hablar de todo, de lo humano y de lo divino, de la poesía y de los poetas, Eliseo Diego me recibió en su estudio, repantigado en su sillón.

Ocho libros de versos, tres de poética prosa y varios ensayos precisos y hondos componen su obra: tierno dique para la atrabilis del mundo. Nació hace sesenta y ocho años, pero todavía hoy no ha perdido la envidiable y aterradora disposición para asombrarse ante la realidad.

Doy fe, además, de que este clásico vivo continúa prisionero de una antigua obsesión: dejar tras de sí alguna huella «más permanente que esa, tan fugitiva, confiada a la memoria de los que nos rodean en el estrecho círculo del cariño». Lo aseguro, aunque él mismo haya dejado entrever, durante nuestra conversación, que su más reciente poema — por lo menos mostrable — data de hace tres años.

Eliseo Diego se sometió a mis preguntas con una docilidad y una sencillez que desarman. Transcribo casi literalmente el diálogo que duró una hora, tiempo durante el que Eliseo no dejó ni un instante de fumar y de observar con beneplácito a los presentes: dos gatos indolentes, mi esposa y yo.

—*Eliseo, ¿no le parece que escribir y publicar un libro bien sincero pueda resultar algo tan escandaloso como morirse un domingo en el patio de la casa cuando en la sala le esperan los nietos?*

—No comprendo, Camilo.

—*¿Hay alguna reticencia en lo que dice de sí mismo en su obra?*

—Yo no sé hasta qué punto pueda llamarse reticencia. En todo lo que he escrito he procurado, casi deliberadamente, no personalizarlo. Menciono la palabra «deliberadamente»; es una palabra desafortunada en boca de los poetas.

—*¿Por qué?*

—Porque la poesía no es un ejercicio tan deliberado como algunos porfían. No les creas, todo está calculado.

—*Retamar dice que la palabra del poeta debe ser única, como las cifras matemáticas.*

—Exactamente. Mira, muchos poetas, y en ocasiones muy buenos poetas, suelen hablar de sí mismos constantemente, de sus experiencias, de sus amores... Yo he procurado no hacerlo para no personalizar el texto, de modo que cualquiera que lo lea pueda asumirlo como algo propio. He sido reticente en atribuirme lo que me parece que son experiencias fundamentales en todos los hombres.

—*Porque la realidad es de todos por igual, ¿verdad?*

—Claro. Todo lo que yo he escrito nace de mi confrontación, de mi asombro ante la realidad. El hecho mismo de estar esta mañana conversando contigo y con Laura, aquí, en este lugar, me parece el más fantástico de los cuentos.

Vivir en estado de gracia

—*Usted ha dicho que su necesidad de escribir se tornó tangible solo cuando — lo voy a citar — «todo no se hizo más que un objeto de la memoria, nada más que un sueño». Pero eso fue, en los inicios, en el cuarenta y seis, cuando publicó su primer libro, En las oscuras manos del olvido. ¿Qué ha sucedido después?*



A la izquierda: Eliseo, su esposa Bella, Fina y Cintio. Junto a estas líneas, Eliseo conversando con Nicolás Guillén.

—Han sucedido tantas cosas... no me vas a obligar a contarlas, ¿verdad?

—No, si no quiere, no.

—Cuando yo escribí eso, me refería a los niños que viven de modo natural en la poesía. Tú los has visto jugando a los policías y a los ladrones, o a las casitas: constantemente están haciendo la poesía desde la poesía. Ya cuando uno abandona ese mundo para «hacerse» adulto, deja de vivir en la poesía. Entonces hay que hacer un esfuerzo muy grande para, como los niños, darnos cuenta de que las cosas no son como a primera vista parece que son. En las cosas hay que sorprender los relámpagos de extrañeza, de misterio. Sin embargo, hay gente que no tiene que esforzarse: hacen la poesía con su propia vida.

—¿En quién está pensando?

—En el Che Guevara. Pero los pobres infelices como yo, escriben poesía para intentar suplir las cosas que en sus vidas les faltan. ¿Has leído seriamente a Rilke?

—No.

—Hazlo. Yo estoy empeñado en unos pequeños ensayitos para ustedes los jóvenes, en ellos voy a dejarles todo lo que sé, y lo que imagino, sobre el oficio del poeta.

—Ambrosio Fornet en su libro *En blanco y negro, precisaba sobre la experiencia de Orígenes que fue «un universo blando, impenetrable, donde por haberse excluido lo demoníaco se vivía en estado de gracia»*. ¿Quisiera comentar estas palabras?

—Ambrosio es un hombre de una gran inteligencia, de una

gran sensibilidad crítica. Para hablar de aquello permíteme remontarme a esos años cuando el país era un gran pantano. La revista surge de una idea, si tú quieres, descabellada: ser una auténtica revista literaria. Y lo fue, gracias, sobre todo, a Lezama. Lezama era un hombre muy riguroso rodeado de tentaciones, porque como *Orígenes*, a pesar de tener una tirada de apenas quinientos ejemplares, se convirtió en una de las revistas más importantes de Hispanoamérica, comparable solo a *Sur*, de Victoria Ocampo, y a la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset; entonces hubo presiones sobre Lezama por parte de los políticos empeñados en que publicáramos los versitos de sus nietas.

Lezama nos acogió a todos bajo el principio de que lo bueno es bueno aunque no sea lo que yo haga. Jamás pretendió reunir en torno suyo pequeños Lezamitas, y estaba atento a todas las manifestaciones de autenticidad poética. Tenía una ilusión: la poesía también podía salvar a este país.

Fornet, me parece, tiene razón. Nosotros quisimos excluir de *Orígenes* lo demoníaco, pero nos faltó la visión de Fidel y sus compañeros. Ya tú ves, no tuvimos esa intuición.

—Eliseo, ¿se ha reído alguna vez de sí mismo?

—Constantemente lo hago. El sentido del humor es algo que singulariza al hombre. En una ocasión le decía yo a unos periodistas de la RFA que si Hitler hubiera sido capaz de, frente a su espejo, reírse del bigotito ridículo que tenía, la historia hubiera sido distinta. Pero los fascistas carecen del sentido del humor, y son capaces de gritar —como gritó

un general delante de Unamuno—: «Viva la muerte». Un grito insólito. No sé por qué te digo esto. Yo siento un gran afecto por los españoles... Esto casi que me obliga a hacer la defensa contra esa leyenda negra que los franceses y los ingleses le han endilgado a España.

—Le escucho, haga esa defensa.

—Los españoles realmente hicieron atrocidades con los indios. Pero las hicieron en una época en que lo atroz era la manera natural de actuar. Nadie recuerda hoy que en Inglaterra si robabas una hogaza de pan te cortaban las manos. Y nadie recuerda hoy que Benito Juárez era un indio que presidió México. ¿Dónde, en cuál colonia inglesa o francesa hubo un indio presidente? Los españoles dejaron tras de sí naciones, los ingleses factorías. Los españoles redactaron las Leyes de Indias...

—...que no se cumplieron.

—Cierto, pero enséñame las Leyes de Indias de los ingleses o los franceses. No existen. Nunca existieron.

—Un conocido y, al mismo tiempo, discutido escritor español ha observado, tal vez con razón, la muy marcada tendencia del escritor contemporáneo a tomarse a sí mismo muy en serio en lugar de tomar en serio su obra. ¿Qué cree usted de eso?

—Tiene razón. Los escritores contemporáneos se han convertido en adoradores de sí mismos, han convertido su obra en ídolo. Son como nuevos sacerdotes. Detestable. Mi modelo de escritor es Kafka, un hombre capaz de mandar a quemar su obra por temor de que pudiera dañar a alguien. Que le preguntaran a Solzhenitsin si sería capaz de tachar una sola línea de texto por el mismo motivo que Kafka...

—A propósito de Solzhenitsin, le invito a pisar un terreno vidrioso, donde el intelectual contienda con la política.

—Si hay un escritor cuya esencia es la entraña humana, es inevitable que se convierta en crítico. Ahí tienes a Dickens: gracias a él se suprimieron en Inglaterra las prisiones por deudas y también esos orfanatos espantosos de entonces. El problema es que ahora tenemos algo nuevo: el socialismo. Ahora el escritor cuya esencia es la entraña humana tiene que ir más lejos, más allá de sí mismo y preguntarse hasta qué punto debe contribuir al perfeccionamiento de la sociedad sin que eso anule su capacidad crítica. Creo que

hay dos maneras de criticar: porque uno ama una cosa y porque la odia. El segundo tipo, aquí y ahora, me parece inaceptable; es un lujo muy caro para quienes viven al lado de uno de los imperios más poderosos que jamás hayan existido. Ni siquiera Roma tuvo tanto poder. Para la nueva sociedad hay que disponer de mucha voluntad, mucha paciencia y, sobre todo, mucha esperanza.

Nota

El título de esta entrevista corresponde a una frase del relato «Historia de un daguerrotipo enemigo», que aparece en *Las oscuras manos del olvido*.

* *Revolución y Cultura*, No. 9/87, septiembre, pp. 68-69.

Necesidad de la poesía*

Publicamos, en esta edición, un texto insólito. Se trata de unas bellas reflexiones sobre la poesía, escritas por **Eliseo Diego** como regalo a su hija, quien gentilmente autorizó su difusión a través de nuestras páginas.

Para Fefita, estas notas, porque me las pidió y porque es «la niña de mis ojos»: Papá.

Si queremos dar a la poesía su justo valor, habrá que abandonar las ideas preconcebidas que, consciente o inconscientemente, podamos tener sobre ella. Así, por ejemplo, la noción de la poesía como género literario capaz de producirnos un gusto «exquisito». En este aspecto, una buena definición sería la del inglés que dijo de ella: «las mejores palabras en el mejor orden posible». Pero la poesía es mucho más.

* * *

«Poesía» viene de una palabra griega que significa el «acto de crear». Por tanto, en su acepción original, va mucho más allá del género literario al que hoy se aplica. Abarcaría todas las artes, ya que todas suponen un acto creador. Habría entonces que distinguir entre Poesía con mayúscula —abaradora de todas las artes— y poesía con minúscula —para el género literario que hoy conocemos como tal, aun cuando sea a la vez el «mucho más» a que nos referimos antes. Si la Poesía es, ante todo, «el acto de crear», será lícito preguntarnos si todos sentimos o no el impulso o el deseo de crear. Me parece obvia la respuesta en el sentido afirmativo. Entonces, la necesidad de crear debe contarse entre las esenciales del hombre —puesto que está en todos y no en unos cuantos según su idiosincrasia—. No es el privilegio de una minoría.

* * *

Con lo que llegamos al punto para mí fundamental: el concepto de la necesidad. El arte es a un tiempo una necesidad y su respuesta —como el hambre presupone el pan que la satisface, o la sed, el agua—.

* * *

Todo orden social que apunte al bien del hombre —como sucede con nuestra Revolución— ha de preocuparse por tanto del arte: porque es necesidad, no lujo ni adorno. Es lo que vemos a nuestro alrededor: desde las escuelas primarias a los talleres literarios y artísticos en general —plástica, danza, teatro, etc.—.

* * *

Ahora bien, ¿necesidad de qué? Pues de comunicarnos —de formar parte, por el ser o por el saber—, del misterio o

el enigma de la realidad que nos rodea y cuyo ápice es la psique humana en sus aspectos de consciencia y afectividad. No hay cuento fantástico tan fantástico como el simple hecho de vivir.

* * *

Llevadas las cosas a este extremo, habría también que distinguir entre las artes con minúscula y el Arte o Poesía con mayúscula: este supone la comunicación armónica y natural con el Universo. ¿No conocemos hombres y mujeres muy sencillos —quizás hasta analfabetos— cuyas vidas mismas nos hacen el efecto del más satisfactorio de los poemas? Si les sugiriésemos que escribiesen versos sin duda se sonreirían. No les hacen, literalmente, falta.

* * *

Y sin embargo, ¿cómo es posible el gran arte popular —canción, plástica, artesanía—? Lo entiendo como un desbordamiento, una sobreabundancia. De aquí su transparencia inimitable, su vigor, su frescura. Debemos cuidar la fuente de donde mana, no envenenándola con nuestros artificios aprendidos.

* * *

Y un acto de heroísmo, ¿no es también como un conmovedor acto de creación? Y lo mismo un acto de absoluto desprendimiento, de lo que en un tiempo se llamó «santidad» —el orden complementario de los mártires—. No hay que ir muy lejos en el tiempo para encontrarlos: allí están los maestros cubanos victimados en Nicaragua. (Leer «La majestad de la poesía», donde hablo más de estas cosas).

* * *

Un acto de heroísmo o de abnegación, ¿qué son sino un intento de restaurar el orden del universo para así participar en él, ser uno con él, conocerlo, en fin? El héroe y el mártir como el hombre sencillo, tampoco sienten que les falta la poesía: la están creando por sobreabundancia.

* * *

Es hora de retornar a las minúsculas, en las artes y, dentro de ellas, en la poesía, que es retornar *al principio de necesidad*,

único válido para mí en estas cuestiones. Todo escritor que lo sea de veras escribe porque tiene *necesidad* de hacerlo. Ha tenido un atisbo, un vislumbre de la realidad que lo rodea, y *debe* comunicarlo a *otro* —recibir de ese *otro* la confirmación que es el consuelo supremo—: «sí, es así, tal como lo has visto». Por eso es más que un gusto exquisito. Por eso no hay tema humano, por grotesco o «feo» que nos parezca, que no sea objeto de la poesía. Porque obedece a una misma necesidad de conocimiento.

* * *

De aquí que un poema —o una novela, o lo que sea— no resulte jamás un acto solitario sino un acto de creación a *dos* —el que crea y el que re-crea—. Importa tanto lo uno como lo otro. De aquí también la *necesidad social* del arte.

* * *

Atisbos, vislumbres, de la realidad en que estamos inmersos, y que a la vez somos. Puede ser de una cosa, una criatura, un fenómeno —lo mismo de una vivencia interna que del acontecer exterior, incluso de la historia, por supuesto—. *El Niágara* de Heredia, *Aldebarán*, de Unamuno —mi propia *Vasija india*, para lo más humilde—; *el Tigre*, de Blake y *Ébano real*, de Nicolás Guillén; los poemas de amor o a la angustia de la muerte, de Quevedo; ciertos pasajes de *El Canto General de Chile*, de Neruda. Cada uno es como una iluminación de un fragmento del universo.

* * *

Hay dos vías para el conocimiento de la realidad: la de la razón y el análisis, propio de la ciencia; la de la intuición y la síntesis, propia del Arte. La Ciencia debe realizar la disección de la alondra, para conocer su organismo y saber cómo funciona; el Arte debe entregárnosla tibia de vida. Para ello ha de trasladarla, intacta de una materia, la realidad, a otra: el color, el sonido, la palabra —que es la más imponderable, huidiza, de todas—.

* * *

Tomemos como ejemplo la poesía, ya que debe emplear la materia más huidiza. En un poema habrá los elementos —palabras, ritmo, pausa o silencio— indispensables —

los únicos, los necesarios— para que el lector —esto es, el otro— re-cree a partir de ellos la experiencia, o iluminación, original. Si se le da *todo*, *nada* tendrá que crear.

* * *

La poesía es la más sintética de las artes —por eso la escogemos como ejemplo—, pero el mismo proceso se da en todas las otras. (Pensemos en *La rendición de Breda* o *Las hilanderas*, de Velázquez). Podemos leer quinientas páginas sobre la crueldad de la conquista española en Cuba; pero Neruda nos dice de Cuba:

y los huesitos de tus hijos
se repartieron los cangrejos
y todo que como delante de nuestros ojos, en su integridad.
No se necesita más. (Lo mismo sucede con la persecución de Valdivia por Lautaro, en el *Canto General*:
creyó que era la luz, el mar:
era Lautaro)

* * *

Un poema debe tener muchos significados posibles, legítimos: ninguna re-creación es idéntica a otra. El fragmento sobre la conquista de Cuba, de Neruda, puede dejarme imaginando, pensando, en direcciones tan distintas como la crueldad, la inocencia, el destino del hombre, el sentido o sin-sentido del universo, qué sé yo.

* * *

Puesto que el arte es una necesidad del hombre y a la vez, el único medio de ejercer y aun estimular las facultades que la satisfacen, no hay que buscar más allá la razón de que ocupan un lugar de primera importancia en los pueblos que han escogido la vía socialista. No es costeable de inmediato; pero a largo plazo constituye una inversión indispensable: no hay otro modo —ninguno— de propiciar el desarrollo armónico del hombre nuevo a que aspiramos.

* * *

Aparte de los principios para uno fundamentales — puesto que estos varían de poeta a poeta: no creo que afortunadamente haya ninguno de validez universal, excepto quizás, el de necesidad—, hay que pensar en la

formación de los jóvenes creadores. No encuentro ningún medio mejor que el de formarse uno a sí mismo.

* * *

Para ello es indispensable que los jóvenes tengan a su alcance lo mejor de la literatura universal —incluso la literatura del que se ha dado en llamar «mundo de occidente»—. Recuerdo que cuando en cierta ocasión expuse este convencimiento, la inolvidable Mirta Aguirre me apoyó con su firmeza acostumbrada: «Eliseo tiene razón. Cuando él y yo éramos jóvenes, lo leíamos todo. Recuerdo, por ejemplo, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*». (Del austríaco Rainer María Rilke). Se trataba, entonces, de crear un instituto de literatura.

* * *

Habría que dejarles entera la libertad para expresar —no tenemos por qué temer a los jóvenes que ya hemos formado: siempre cabe el diálogo, el consejo oportuno—. Últimamente he notado cierta hostilidad hacia lo que se llama «poesía pesimista». ¿Qué es «poesía pesimista»? No conozco más que buena y mala poesía. Los poemas más terribles que he leído —desde el *Planto por la Trotaconventos*, del Arcipreste de Hita, a la *Noche de José Asunción Silva*, de Gabriela Mistral— jamás me deprimieron, sino, al contrario, me despertaron una sensación de exultación —no encuentro otra palabra—. Traducida al lenguaje de cada día, esa exultación viene a significar: «si el hombre es capaz de enfrentarse a las situaciones trágicas extremas, y dominarlas con la palabra, entonces el hombre vale todas las penas». ¿A quién no se le ha muerto alguien que amaba? ¿No se enferman los niños de cáncer y de leucemia? Cuando estas cosas nos pasan, son los poemas «trágicos» los que consuelan: porque acompañan.

* * *

Tampoco es razonable espantarse ante la llamada «poesía hermética». Solo la mala poesía es totalmente hermética. Lo que sucede es que cierto tipo de poesía no se entiende por los que rodean, en espacio y tiempo, al que la escribe. ¿Quieres un ejemplo aplastante? Los *Versos sencillos*. Quienes los leyeron cuando Martí los escribió, o no entendieron

nada, o pensaron —¡Dios nos libre!— que eran «sencillamente» malos. Sus verdaderos lectores no habían nacido aún. Pero, ¿quién es el pueblo, solo los que vivimos ahora, en 1983, o también los cubanos que murieron en 1868, y los que cayeron en 1953, y los que van a vivir en 2083? Otro ejemplo: los lectores del inglés Gerald Manley Hopkins iban a nacer cincuenta años después de su muerte.

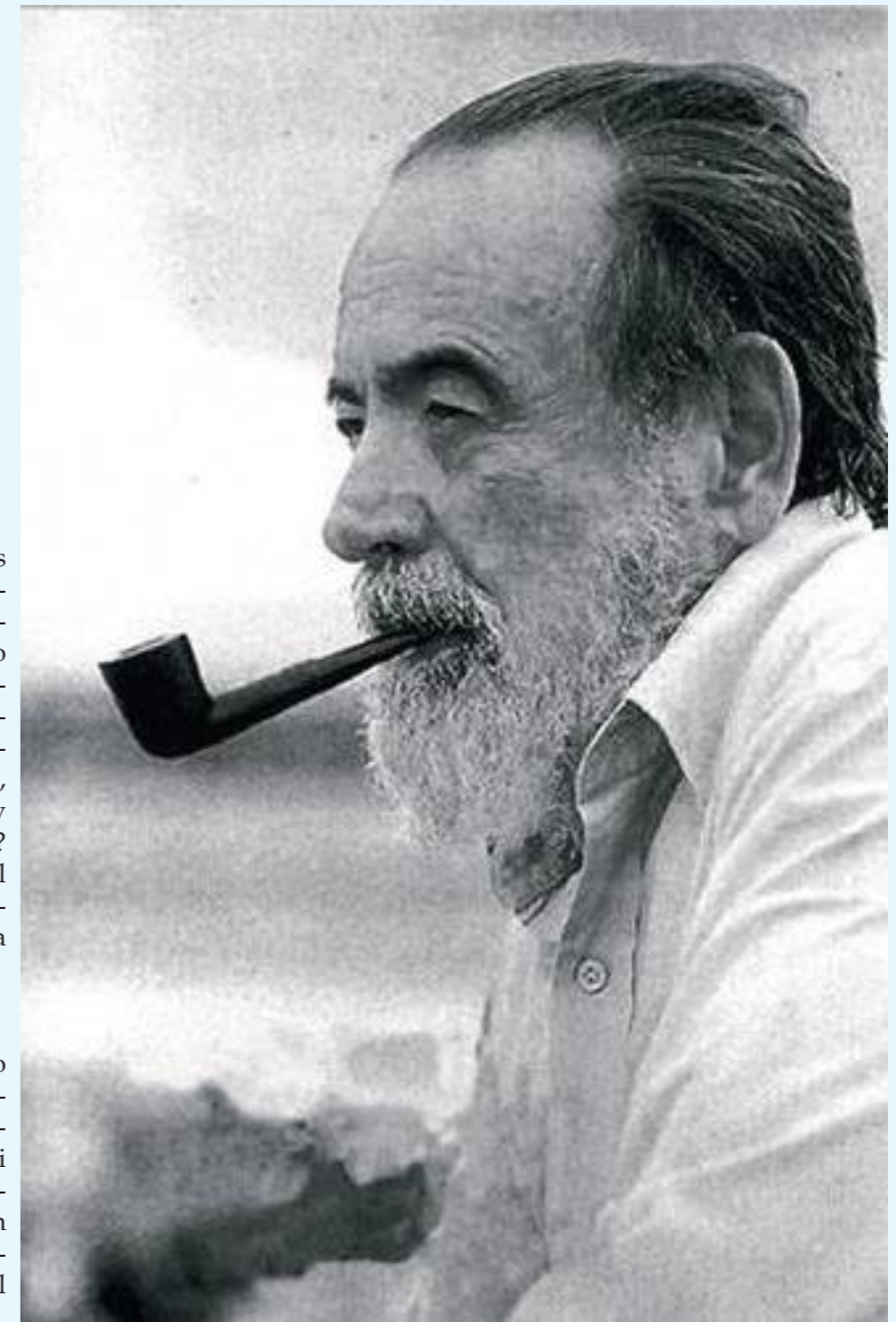
* * *

La literatura tiene un ritmo de *péndulo*: los poetas «conversacionalistas» reaccionaron contra los «líricos» de mi generación; los de ahora mismo —1983— reaccionaron contra los «conversacionalistas». Es la cosa más natural del mundo.

* * *

La Revolución no se merece un mal poema de los llamados «revolucionarios». Un mal poema «revolucionario» ni es poema ni revolucionario, porque resulta simple y llanamente, *ineficaz*. Un buen poema de amor es en cambio realmente revolucionario, porque contribuye a que los muchachos y muchachas sean mejores. Todo depende del *don* que uno tenga. Nicolás, por ejemplo, toca lo mismo el clarín que la flauta. Pero la sola flauta o violín de Lezama es también necesaria. Exigir que los jóvenes escriban solo de la Revolución es hacer el juego a nuestros enemigos cuando afirman que nuestra literatura toca solo una cuerda. Un poema que nos haga sonreír es también revolucionario. ¿No se hizo la Revolución para que *todos pudiéramos reír*?

* * *



En fin, Fefita, a través de la Isla muchos jóvenes me han dicho, sin que supieran unos de otros, más o menos estas palabras: «lo que usted ha escrito me ha ayudado a *vivir*». No a escribir, sino a *vivir*. Esto vale para mí más que un premio Nobel. Y explica la necesidad de la poesía, ¿no te parece?

Papá
25 de julio de 1983

* *Revolución y Cultura*, No. 1/1984, enero, pp.13-15.

El balcón abierto*

Cuanto amamos el idioma español, y en él, a uno de sus grandes creadores, el andaluz Federico García Lorca, sentimos en el cincuentenario de su trágica muerte que nuestra amargura se renueva con una inmediatez desgarradora. Pero, ¿acaso no escribió García Lorca algunos de los poemas más transparentes, consoladores, terribles, que se hayan dedicado nunca a nuestra señora la muerte? Y sin embargo, en uno de ellos nos pidió, como si estuviese mirándonos,

si muero,
dejad el balcón abierto!

Y me pregunto si no estará bien complacerlo ahora y abrir de par en par las puertas a los festejos de su juventud eterna.

Porque cada verso que escribió tiene hoy la misma frescura y audacia con que una vez saltó de su mano a la página en blanco. Nosotros somos su posteridad, Dios nos valga, y alzamos la cabeza al rumor de sus versos que cruzan volando, allá muy arriba, como saetas tendidas hacia el futuro a quien están destinadas. Yo era un niño cuando publicó sus primeras canciones, y ahora, por mis culpas, soy un viejo y pudiera muy bien ser su padre. Y alzo mis ojos con alegría y orgullo para ver las saetas en vuelo hacia el mañana en que ya no tendré parte, pero en el que estará aún su balcón abierto.

Los cubanos siempre hemos sentido muy cercana la presencia de Federico García Lorca. Cierta tarde a fines de los años veinte — cuando no pensaba todavía en visitarlos — dos jóvenes deambulan por el Paseo del Prado, en La Habana. Uno es alto, trigueño, erguida la cabeza, grave el paso. El otro, fornido, de firmes rasgos sonrosados, sin duda el más joven de los dos, recita con voz vibrante y acento español versos de Espronceda y Zorrilla. A ratos levanta la vista a su amigo como acechando algún signo de aprobación, siquiera leve. Pero el otro calla, fijos los ojos remotos en los árboles del Paseo. De pronto se ha detenido y vuelve hacia su acompañante, con una leve sonrisa que le alivia la altivez del rostro. Mira, muchacho — le dice, y cada frase se quiebra al final con algo como un jadeo anhelante —, todo lo que recitas no es más que retórica, y hasta puede que sea buena. Pero poesía es esto:

Sevilla es una torre
llena de arqueros finos.



El joven alto se llama José Lezama Lima, y su compañero de paseo que se prepara para el sacerdocio en el Seminario de San Carlos, es el navarro-cubano Ángel Gaztelu. Años después contó la anécdota a sus amigos. «Aquella tarde — nos dijo con un resto del azoro de entonces —, aquella tarde aprendí de una vez por todas qué es la poesía». Hoy muchos jóvenes poetas cubanos han aprendido por su cuenta, con encomiable trabajo y afán, la lúcida lección que en un relámpago dio aquella tarde Lezama a su amigo.

Como atraído desde su infancia en Fuentevaqueros por los esplendores de las litografías en los estuches cubanos de tabaco, el poeta andaluz visitó nuestra Isla en 1930 a su regreso de la terrible belleza gris de Nueva York, de su gigantesca, informe inhumanidad. Era como si volviese a las pequeñas dimensiones del hombre, a sus hogares de límites humildes, condición indispensable para que puedan luego abrirse, hospitalarios, a los demás. Los colores de La Habana lo fascinaron. «Pero, ¿qué es esto? — dice —. ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez...» (Era La Habana que andando los años pintaría René Portocarrero, uno de los grandes artistas cubanos

Eliseo Diego

contemporáneos). En uno de aquellos modestos hogares almorzaron un día él y Nicolás Guillén. En su *Homenaje a García Lorca* cuenta Nicolás: «...antes de sentarnos a la mesa la dueña de la casa nos sirvió ron; ron del llamado 'carta de oro'. Lorca tomó el pequeño vaso y durante mucho tiempo se mantuvo sin apurarlo. Su goce consistía en poner el cristal a la altura de los ojos y mirar a través de la dorada bebida. 'Esto se llama — decía — ver la vida color de ron...» No era precisamente «color de ron» la vida pública de Cuba por los tiempos en que nos visitó, pero quizás él entrevió en el oro del vaso el alba de una vida secreta, la que bullía en nuestra música popular y asomaba en nuestra poesía y se dejaba sentir en los nuevos estremecimientos de nuestra conciencia como nación, adormilada por la república ficticia que nos dejaron como consuelo las primeras intervenciones norteamericanas. Habían aparecido ya los *Motivos de son*, en que Nicolás Guillén transfiguró la danza popular en estructura poética, revelándonos así la esencia mestiza de nuestra cultura. Y Lorca, el de finísimo oído, que era un creador en el orden prístino de la música tanto como en el de la poesía, nos hizo el homenaje de dejarnos un son de su propia mano, que dedicó a Don Fernando Ortiz, el antropólogo excepcional, el que con más amorosa sabiduría se haya acercado a nuestras culturas africanas. Es el famoso *Son de Santiago de Cuba*. Aparte de su belleza intrínseca, hay en el poema hallazgos sorprendentes para nosotros los cubanos, como el de llamar «gota de madera» al sonido de nuestras claves. Más que una imagen, es una descripción exacta del sonido de las claves, cuando lo son de veras. ¿Sabía Lorca que sus verdaderos inventores fueron los esclavos de La Habana, para acompañar con el ritmo de dos pedazos de madera, la más dura posible, como el ácana, los trabajos de carga y descarga de los navíos, y que de La Habana pasaron a Santiago, donde hallaron su consagración definitiva? Y me pregunto si su viaje, «en un coche de agua negra», nada menos, no sería un viaje querido por él hacia las fuentes de la nación cubana, que siempre han estado allá donde el sol amanece sobre la Isla.

Sugerí al principio que la poesía de Federico García Lorca no nos pertenece a nosotros, sino al futuro. Pero como creador tuvo el don de la profecía que abarca la totalidad de los tiempos. Parece que es hoy cuando dice: «en nuestra



época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás». Y cuando agrega: «Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto!, ¡Protesto!». Es como si gritase ahora mismo, en nombre de todos nosotros. Para terminar quisiera proponerles un juego, ya que tanto le gustaban los juegos a Federico García Lorca. Es este: ¿qué versos suyos acuden primero a la mente de cada uno de nosotros cuando escuchamos su nombre? Voy a confiarles los que irrumpen siempre en mí:

Jaca negra, luna grande
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

La austera transparencia de estos versos basta para revelarnos toda la riqueza musical del idioma español: nos da a entrever cómo el ritmo brota, no solo del sonido de los versos, sino del significado mismo de cada palabra. Pero caigo en la cuenta de que el juego se me ha vuelto muy serio, cuando siento que avanzan inexorables los acordes finales del poema. Porque si la muerte miraba a Federico García Lorca desde las torres de Córdoba, fue en Granada donde lo asesinaron los fascistas. Dios los perdone. Yo no puedo.

* *Revolución y Cultura*, No. 12/1986, diciembre, pp. 62-63.

Sobre una «instantánea» tomada en tiempos de César*

Eliseo Diego

Toda la obra poética de Catulo cabe en las sesenta o setenta páginas del único manuscrito suyo que sobrevivió a la Edad Media y volvió a la luz en Verona, su ciudad natal — sucio, maltratado, roído por los dientes del tiempo—. A no ser por tan feliz azar, solo conoceríamos de él su nombre y alguna que otra referencia en los textos de sus contemporáneos. Habría en nuestra memoria un vacío tan grande como el que hubiera dejado Shakespeare o el Dante — a pesar de la brevedad de lo escrito por Catulo —.

Gilbert Highet, el admirable humanista inglés, escribió un ensayo sobre él que es más bien todo un poema. Allí nos habla de la pasión que hace cimbrar su poesía; de la violencia de algunos versos, y la delicadeza de otros; de cómo se le conoce poco porque es difícil incluirlo en los cursos de literatura latina, pues de pronto aparecen expresiones propensas a pasar de lo vulgar a lo obscuro y capaces, por tanto, de provocar reacciones entre regocijadas e incómodas para la dignidad del profesor. Prueba de que está bien vivo, Catulo. Y afirmación que nos hará creíbles, aunque no sepamos latín, las observaciones de Highet en cuanto a que uno de los aportes de Catulo a las letras de su tiempo — ante la irritada admiración de sus contemporáneos — fue su originalísimo empleo del lenguaje coloquial. Sin saberlo le rendimos homenaje cuando usamos una de las palabras más comunes en nuestro idioma: la palabra beso — y lo mismo sucede a los italianos, franceses, portugueses y a cuantos comparten con nosotros las mismas raíces idiomáticas—. Fue Catulo quien introdujo esta palabra en su latín materno. ¿De dónde la tomaría?, se pregunta Higuier. Quizás de un dialecto celta que se hablaba en Verona, ciudad donde transcurrió su infancia. Pero qué no haríamos sin semejante palabra, esencial para la vida.

Y por supuesto, para el propio Catulo, ya que fue el amor quien con brutal violencia lo echó a escribir. Se enamoró como una pobre bestia inocente de Claudia, una de las jóvenes más bellas en toda la historia de Roma, y a la vez de las más complejas, malignas, desdichadas. El drama de la liberación de la mujer se remonta muy atrás en los siglos, puesto que ninguna muchacha moderna habría ido tan lejos como Claudia. En la breve, transparente mañana de sus amores, Catulo compuso una delicada elegía a una avejilla que ella adoraba y solía acariciar sobre su seno — «vía muy

transitada», le hace decir Thornton Wilder a Cicerón mucho más tarde en carta que le atribuye—. Pero al alborear aquella brevísima mañana, era aún solo una delicia de mucha-cha.

Fue entonces cuando Catulo escribió unos versos de delirante júbilo para celebrar la primera vez en que ella cruzó el umbral de la casa que un amigo les había prestado para encontrarse a solas.

Nada queda en Claudia sino su propio nombre y el que le dio Catulo en sus poemas: Lesbia. No hay retratos, ni siquiera de mármol. Y sin embargo, esta muchacha está viva como pocas, no importa cuánto hiciera más tarde.

Viva en los dos versos finales del poema que le dedicó su jubiloso amante. Viva en el segundo mismo en que cruzó el umbral de aquella casa, «... la punta de su pie inclinado/ en la sandalia esbelta».

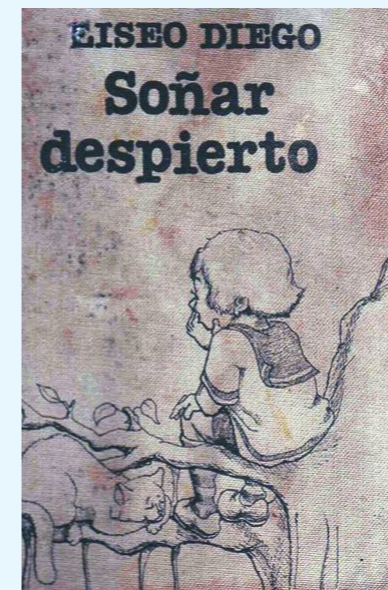
* Algún tiempo después de aparecido este texto en *RyC*, le pregunté a Eliseo, en una de nuestras conversaciones sobre poesía romana o medieval, por qué este título hablaba de tiempos de Augusto, cuando él sabía que Catulo había vivido en tiempos de César. Me dijo que era un lapsus, afortunadamente reparable, si alguna vez volviera a publicarse. Llegada la ocasión, me he sentido autorizada a hacerlo. LC.

* *Revolución y Cultura*, No. 1/90, enero, pp.24-25.



Palabras para soñar despierto*

Fina García Marruz



Cuando me invitaron a decir algunas palabras para acompañar la presentación de ese regalo que es un verdadero libro para los niños — solo bueno cuando puede ser también disfrutado por los que ellos llaman, con excesiva indulgencia, «las personas mayores» — me negué, naturalmente, ya que no me parecía apropiado que dijese yo nada en elogio de dos miembros de mi propia familia. Pero entonces me pareció que el niño que en la portada asiente ligeramente, seguramente aprobando los versos que escribió alguien que le estaba muy cerca, consideraba, con cierta irónica sonrisilla, que había sido víctima de una especie de tonto escrupulo. «Eso no tiene importancia — parecía decirme —. Por el contrario, pienso que solo deben decir algo de los versos o de los dibujos que hacemos, los que sean de nuestra propia familia», lo que seguramente extendía a aquellos que podían disfrutarlos como cosa suya, como disfrutaban y conocen mejor nuestro jardín solo los buenos amigos de la casa. El niño no argüía tanto: simplemente sonreía al comprobar cómo «las personas mayores» siempre andan haciendo juicios equivocados. Así aleccionada por su sonreída lógica, me dispuse a coger una página en blanco para decir algo sobre el delicioso regalo.

Y lo primero que habría que decir es algo que dijo nuestro Martí de un libro que le hizo bien: este no es un libro, sino una buena acción, y también que en él todo está dispuesto como él quiso que lo estuvieran las imágenes de sus *Versos Sencillos*, de modo que todo fuese «por la vista y el oído al sentimiento».

Ha hecho bien, entonces, la Editorial Gente Nueva al poner tan extremo cuidado y delicadeza al ofrecer este texto y estos dibujos a los niños. Muchos creen que cualquier cosa está bien para dársela a un niño — tanta es su humildad y tanta la imaginación con la que suplen toda deficiencia —, y apenas ver cómo le ofrecen cualquier insulsa poesía, cualquier malencabado dibujillo: todo se pone a la cuenta de su presunta ignorancia del buen arte, olvidando lo que se nos recordó en *La Edad de Oro* y es que «los niños saben más de lo que parece». Su buen gusto es innato: la selección que hacen de lo que se les lee es irreprochable, ya que ellos no están limitados, como nosotros, para elegir entre lo que «sabemos» que es bueno y lo que «sabemos» que no lo es. Ellos van directamente a lo verdadero, que es bueno siempre, y por eso eligen y prefieren solo lo mejor. Únicamente una intoxicación del mundo de los adultos, del mal gusto o la pésima formación artística que le es a veces transmitida por el mal programa, la mala película, el texto precoz inadecuado, puede y a veces logra desviarlos de ese buen sentido que en las condiciones propicias los lleva a preferir solo lo más creativo y puro. Un niño debe conocer solo la buena poesía, la de los verdaderos poetas: basta escoger los textos que puedan serle asequibles, y hasta no importa si alguno que no lo sea del todo, en algo superior a sus años, porque también importa mucho que se les adentre no solo en lo que puede conocer, sino que sepa que existe todo un mundo que le es todavía desconocido. Un buen libro debe encenderles también esta sed.



Al repasar estas páginas vemos que estos dos aspectos del acercamiento del niño a la poesía escrita —en la otra vive— han estado muy presentes en su autor. De una parte, el poema puede entender del todo, en que redescubre lo mismo al perro antipático que le gruñó alguna vez como aquel que fue su pobre amigo, sin dejar de reconocer, sonreído, que el gato al dormir deja despierta una oreja. De la otra, el misterio del jardín nocturno, sentido desde el abrigo del hogar más hondo aún, el poema que lo introduce en lo que las cosas no solo ocultan sino revelan. De un lado, el ensimismamiento creador del niño, del otro, el gallo también pequeño pero batallador, como todo vigía del alba, que no le tiene miedo a nada, aunque sea más grande que él, sino se le enfrenta, si quiere rebajársele, con «la cresta pintiparada». Y qué lindo adjetivo, que nos lo vuelve hermano de la pájara pinta, no por «sentada» en el verde limón menos atenta a «cuando salga el sol» y de aquellas cabrillas que vio Sancho montar en Clavileño y que dijo que no le parecían iguales a las de la tierra, ya que eran verdes, azules, y hasta una —la más bella sin duda—, de varia pinta. De un lado, el mundo infantil de la «piratería», el sueño de tener un gran sable para defender a los nuestros de los nuevos polifemos de un solo ojo tapado; del otro, el mirar, bien despiertos, la corneta radiosa del General Antonio, amiga mayor del gorrión, de modesto traje gris, y del sinsonte cantor, que alegra con sus dúos o tríos silvestres, y que es imagen de la felicidad acechada, pero al cabo invicta. ¿Y qué será «jugar»? ¿Juegan solo las niñas a «las casitas» o a dar la leche a sus muñecas, juegan solo los niños a defender sus costas, con un cucurucho de periódico por sombrero, junto al Malecón familiar o al viejo torreón de San Lázaro? Los niños parece que juegan pero en realidad vigilan, y acaso se preparan para ser, como quería que fuesen el que tanto los amó, ellos caballeros y ellas madres.

Pero yo quiero hablarles del curioso diálogo que con estos versos tienen estos dibujos que recogen, y acaso alguna vez amplían, el toque de humor, en el libro tan intencionadamente leve. Así la serie, sin duda inspirada en la «humillación» del ratón, al ser sorprendido robando por el gato, según la vieja enemistad entre el más encogido y el más elegante de los miembros del reino animal. ¡Y qué bien capta el dibujo ese modo de agacharse el gato con las patas

delanteras y empujar atrás el lomo dispuesto para la cacería y el asalto! ¡Y qué bien la diferencia entre el «gatico» doméstico y aquel que mira, con los ojos fosfóricos, el abismo estrellado! El precioso dibujo del león, de cara aumentada, que parece ella misma un invento del aduanero Rousseau, acompaña con justeza el texto que llama la atención al niño, en leve tristeza. Son encantadores los diversos «gestos», si así podría decirse, de los pies del niño ya encaramado en el árbol, ya entregado al descanso sobre un césped que aquí, venturosamente y como debe ser, puede, sin prohibición, ser pisado por las plantas más leves: se ven, ya descalzos, ya atisbando, el llega y no llega que hay tras la puerta velada, ya ligeramente zambos, oponiendo al esfuerzo de los ojos vigilantes, el dulce abandono que hay en el que se entrega a alguna invención o sueño, dejando que la cabeza inocente se hunda en el tronco, como se hace en el juego de «los escondidos», mientras la recorre el implacable avance de los números, y la punta del pie, traviesa, se le empuja un poco, resuelta a no admitir al viento que ya empieza a ladearle la corbata. ¡Qué bien visto, en fin, el modo como la «bata» algo grande se le descuelga con dulzura a la niña so-

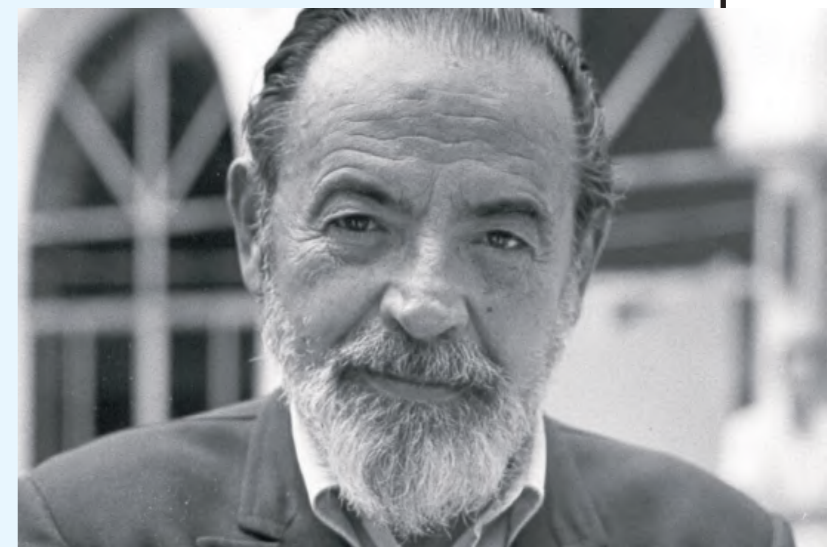
bre el hombro, o el camisolín les juguetea en la espalda cuando las muy pequeñas andan distraídas de su propio atuendo, como jamás podrán después volver a estarlo! Bien es verdad que nuestro dibujante aprendió de temprano, en la poesía de su padre, el conocimiento de estas caídas, de la levedad de las telas, o la cambiante majestad de los gatos. («Su casaca de púrpura. Magnífico»).

Debo decir, sin embargo, que estos dibujos no son propiamente «ilustraciones», en su mayoría, del texto, sino que le sirven de compañía paralela, y que responden más bien al deseo de imaginar el momento en que el poeta niño recibió acaso estas impresiones primeras, se quedó pensativo mirando al fotógrafo o corrió realmente por las veredas del jardín de Arroyo Naranjo, cuya fuente inspirada aquí figura —y que sin duda aún vigila y salpica los versos que después compondría el poeta adulto— desde ya su memorable *Calzada de Jesús del Monte* hasta hoy, siempre al abrigo de su agua invisible cayendo sobre la taza de piedra.

Su eterno, desnudo infantilismo de mármol, sin duda fue el que también susurró a Keats: «y está despierto aquel que se creyó dormido». ¿Por qué los críticos mencionan solo las «influencias» de libros y excluyen de entre los poetas a los senderos del jardín y al chorro de la fuente?

Ahora pueden los dos enseñarnos en medio de los dos retratos, el del niño despierto y el del poeta-padre que lo entresueña, y aún dejar que, en algún dibujillo, el menor vuelva la espalda para inclinarse hacia el retrato no de aquel que fuimos, sino de la niña que ahora es («Sus serenos ojos en calma»), calma de la inocencia, y enseñarnos, como quien no quiere, que es como mejor se aprende, el aroma de la poesía popular anónima en su melancólico estribillo: «Y yo que no lo sabía».

Sí, ha hecho bien la editorial Gente Nueva en ofrecer un libro así a los niños, buen compañero de sus manos pequeñas: un libro bello y pulcro, como deben serlo todos los que a ellos son destinados. No un libro de «poesía infantil» — porque no hay tampoco «música infantil», ni «pintura infantil», como no sea la que hacen los niños mismos— sino sencillamente de poesía. Poesía más que hecha para los niños, de modo exclusivo, dedicada a ellos, ganando así su



pertenencia al acaso más difícil de los géneros. Con la mano se cuentan sus pocos clásicos.

Permítasenos terminar con una referencia personal. Cuando traje este libro a casa, que Eliseo y Rapi acababan hermosamente de dedicarnos, entre los primeros pocos que les llegaron, se lo mostré a mi pequeño nieto de cuatro años y le dije: «Yo te lo leeré, pero no lo pongas entre los tuyos. Vamos a ponerlo aparte, en el estante aquel —él lo respeta— en que están los de Martí. No te lo lleves, porque me lo puedes estropear». Él asintió de mal grado. Pero después que se lo fui mostrando, página a página, enseñándole los dibujos y los versos, me rectificó enérgicamente: «Este libro es mío», y sin más consideraciones, lo puso junto a los suyos.

Ahora, ya todos nuestros niños podrán hacer otro tanto. A la editorial Gente Nueva, las únicas dos palabras que no importa reiterar: muchas gracias.

* *Revolución y Cultura*, No. 6/1989, junio, pp.28-29.

EL PINTOR

[...]

Recogíamos, como conchas, los colores, cuando de regreso, hacia el anochecer, pasamos por la casa del pintor, a conocer sus lienzos, y entonces fue que vimos lo impensado: En una claridad de lámpara de campo mal esparcida, a trechos, a una claridad azulenca de acuario, mientras caían sobre el pueblo los paños del morado, vimos al pintor en el portal, trabajando todavía, la luz era ya tan escasa que, doblado, su cuerpo corpulento se inclinaba hacia el lienzo con una infinita delicadeza, como una bordadora junto a su bastidor parecía, en ese silencio en que la araña hace su tela. Tardó un instante en advertir nuestra presencia, borrosas, sonrientes, salieron las mujeres de la casa, y nos mostró sus telas grotescas y leves. Entonces comprendí que el lienzo verdadero era el otro, el fugaz, en que estábamos, viendo sus bastas manos que querían tocar la gloria, escapada unos instantes que no manchaba el tiempo al portal morado del pueblo anocheciendo tan despacio en el umbral que nos detuvo junto al pintor absorto.

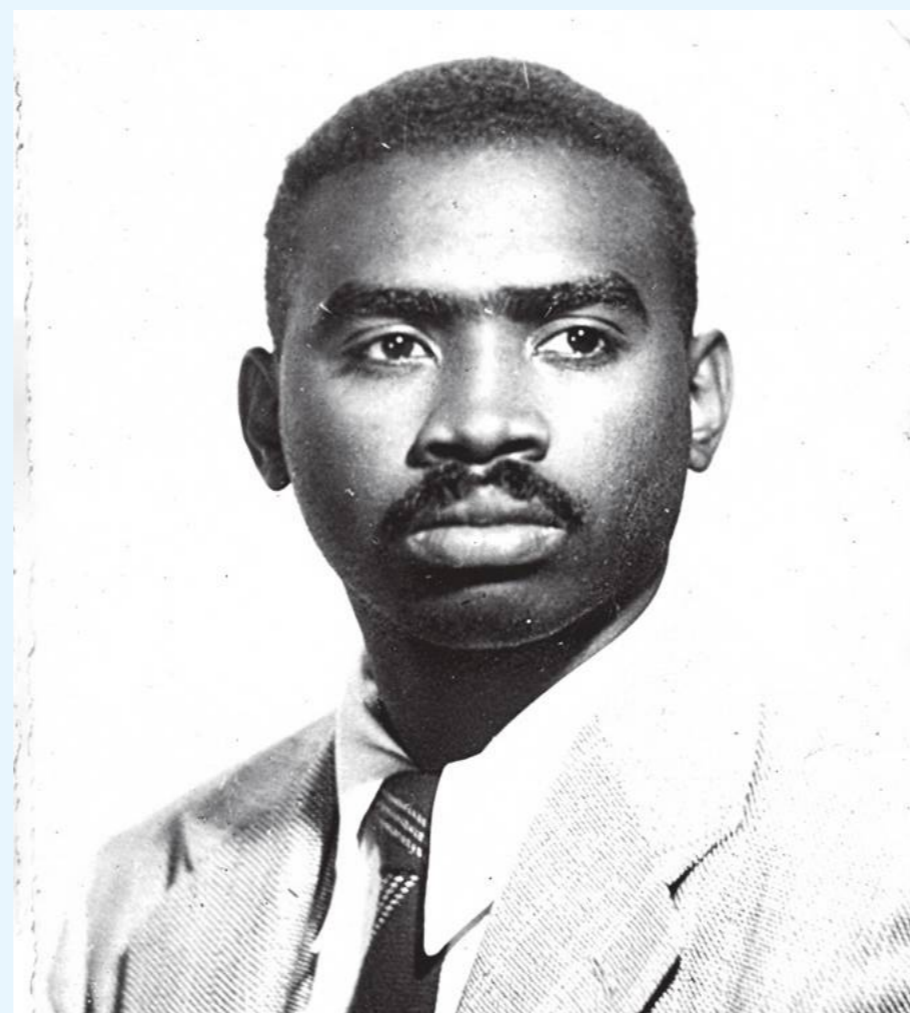
Fina García Marruz

Roberto Diago Querol:

historias y memorias interconectadas

Ercilia Argüelles Miret
Profesora auxiliar de Religiones
en Cuba Saberes y Contextos en
la Universidad de las Artes.

Retrato de Roberto Diago Querol, noviembre 1949
 Cortesía de la Familia de Francisco Coro Marrodán
 (1917-2013)



A Camila, violinista por amor, oficio y tradición.

Este año se celebra el centenario de Juan Roberto Diago Querol (1920-1955), artista visual que integró la nómina de creadores cubanos en la década de los cuarenta y primer lustro de los cincuenta del siglo XX. En el discurso del arte cubano su presencia no ha estado en correspondencia con la producción artística tan diversa que nos legó. Si lo acontecido al respecto se ha hecho con la intención de omitirlo, ha sido en vano porque, como asegura Candau, «el olvido es una censura, pero también puede ser una carta de triunfo» (2002: pp. 80-81).

Toda indagación implica afrontar determinadas dificultades, y esta que nos ha ocupado por algunos años no es la excepción. La dispersión de la obra de Roberto Diago ha constituido una de las mayores limitantes, porque una parte considerable de su producción se encuentra en colecciones fuera de Cuba. En las fuentes disponibles para su estudio la información no siempre es coincidente. Los catálogos de las muestras en que participó no aportan todos los datos técnicos de las piezas necesarios para los análisis. Entre los públicos menos entendidos y, algo insólito, aun entre quienes integran y publican en el gremio de la visualidad, se ha llegado a confundir a Juan Roberto Diago Querol con su sucesor en las artes Juan Roberto Diago Durruthy (1971). Y es que no se conoce lo suficiente a Diago Querol.

Este texto desea motivar la visibilidad de este artista a partir de las interconexiones que resultan entre los discursos supuestamente autorizados de su historia y el capital conservado en la memoria colectiva; con estos enlaces redirigir la mirada hacia zonas poco transitadas e igualmente notables para la comprensión del arte cubano.

Así pues, se consultó la certificación literal de nacimiento expedida en 1953, donde consta que los padres comparecieron ante el Juez Municipal del oeste de La Habana para efectuar el acto de inscripción el 15 de febrero de 1922, asegurando que el hijo era fruto de la unión de ambos y que había nacido el 13 de agosto de 1920 a las once de la noche en el domicilio donde residían, en la calle Desagüe no. 63, barrio de Pueblo Nuevo, en el actual municipio de Centro Habana.

Su vida transcurrió en la Cuba poscolonial durante las primeras décadas del siglo pasado. En ella formaron parte de los segmentos de menos posibilidades económicas;¹ pero la educación y la sensibilidad nunca estuvieron entre las carencias familiares.

El padre, Virgilio Diago Leonard, nació en Tampa, Florida, en 1897. Para continuar la tradición de su padre,² se hizo violinista en el Conservatorio Nacional Hubert de Blanck. Y fue concertino de la Orquesta Sinfónica de La Habana bajo la batuta del maestro Gonzalo Roig (1890-1970). Viajó a México como integrante de la orquesta Caribe, dirigida por el maestro Ernesto Lecuona (1896-1963). Durante su estancia en ese país, que duro cuatro años, conoció a la mexicana María



A la izquierda, retrato de Virgilio Diago pastel sobre cartulina, 60.5 x 70.5 cm sin firma/ sin fecha de realización Colección Museo Nacional de Bellas Artes. A la derecha, cubierta de la revista Arte. Órgano oficial del Teatro Popular. Año I No 1 mayo 1944.

Cossío, con quien contrajo matrimonio. De esa unión nació Virgilio Diago Cossío, que siguió el camino del deporte. Roberto Diago Querol no conoció a su hermano mexicano.³ Se ignoran las verdaderas razones que provocaron el diagnóstico⁴ hecho a Virgilio Diago Leonard y determinaran su internamiento en el Hospital Ordinario de Demencia de Cuba (Mazorra) en noviembre de 1941. Su fallecimiento, el 16 de diciembre de ese mismo año, fue un tema vedado para sus descendientes. Los protagonistas de ese contexto ya no existen, y los que entonces eran niños, aseguran rotundamente no recordar lo ocurrido. A esta historia «no es que le falte / el sonido, es que tiene / el silencio» (García-Marruz, 2002, p. 14).

De la unión del violinista con Carmen Querol, nació después de Juan Roberto una hija a la que nombraron Hortensia. No se dedicó a las artes visuales ni tampoco a la música. Diago Querol perdió a su padre cuando tenía veintiún años, y su admiración por él quedó plasmada en los trazos de un boceto hecho al pastel sobre cartulina.⁵ El rostro del hombre que ejecuta el violín deja sentir tanto el compromiso como la pasión profunda por el instrumento, la ejecutoria, el sonido. Y evidencia la admiración incuestionable de quien deja un testimonio de amor por el sujeto de la representación y al mismo tiempo muestra su dominio de la técnica pictórica en la cual se expresa.

Por su aspecto físico, Roberto Diago Querol era un joven fornido de 170 cm. de estatura, piel color de ébano, mirada profunda, osado, curioso, persistente. Lo identificaban por la educación elevada que poseía, el buen gusto, una elegancia en el vestir que desafiaba toda convención en cuanto a los diseños o los colores del tejido. El uso del traje y la cor-

bata formaban parte de su atuendo cotidiano. Era un hombre que tenía bien definidos sus principios y propósitos en la vida. Lo primero fue autorreconocerse, asumirse como un joven negro pobre, y no detenerse ante ningún obstáculo. La opción fue ser y estar en la avanzada.

Impactaba por su poderosa personalidad, un carácter recio, que a la vez se modulaba con la destreza para comunicar, convocar, y además participar. Sin renunciar cuando fuese preciso a la sonrisa porque «se reía con todo el cuerpo y con el alma», según dijera Carilda Oliver Labra (1924-2018).⁶ «Era un hombre generoso que no escatimaba en ayudar. El dinero no era un móvil en su vida. Un hombre excelente de incuestionables valores. Muy inteligente, de mucha decisión, muy por encima de las mezquindades humanas».⁷

En la formación de Diago Querol como artista visual tienen un papel fundamental los estudios realizados durante siete años⁸ en la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Alejandro. Además, no conforme con la enseñanza académica asiste al Estudio Libre de Pintura y Escultura, proyecto que se planteó «propiciar el desarrollo de un arte nacional en el marco de la mayor libertad creadora» (Wood, 1977, p. 59). Tuvo que alternar el estudio con el trabajo. Según consigna el certificado⁹ consultado, los exámenes de grado para titularse como Profesor de Dibujo y Pintura los realizó en octubre de 1942. El título fue expedido en 1946.

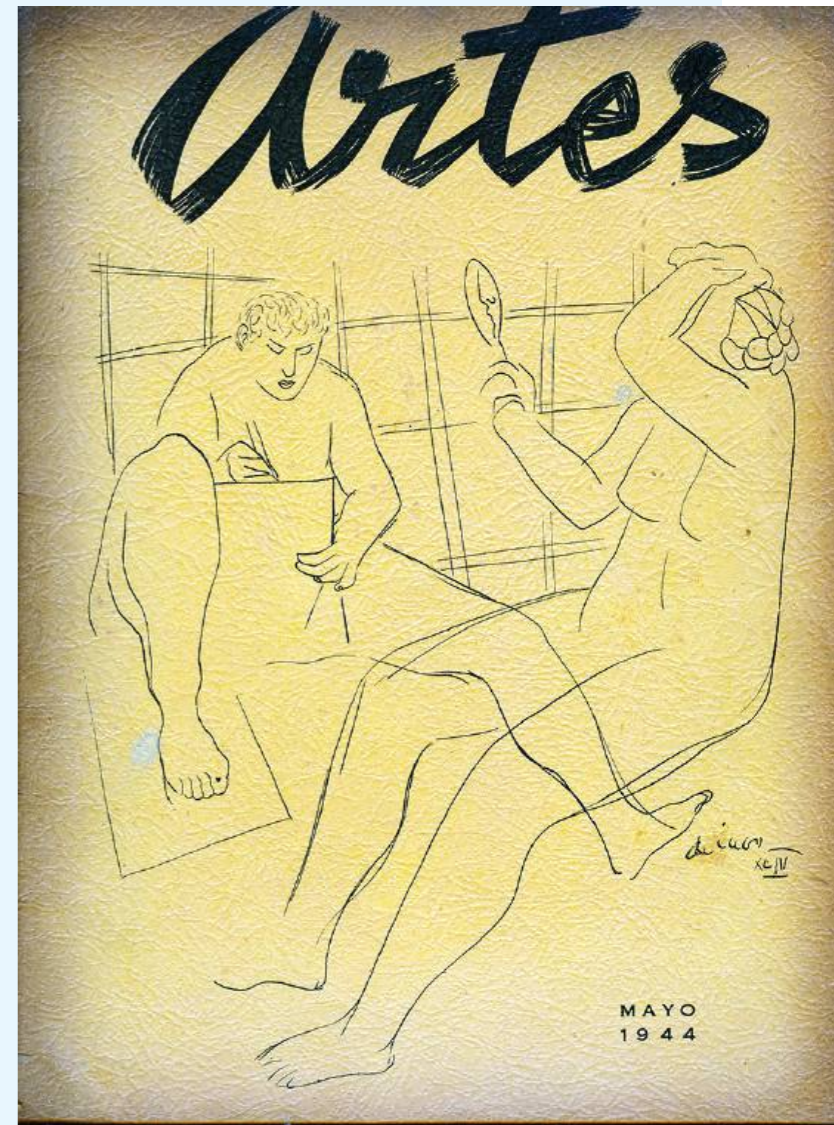
Fomentó nexos con sus contemporáneos desde los años de San Alejandro. En el centro de estudios alimentó la fragua de los conocidos, los colegas, los amigos con los que compartió labores creativas, nóminas expositivas,¹⁰ la escucha de un buen concierto, o simplemente ideas que aportadas por jóvenes casi siempre fueron transgresoras.

Entre los más cercanos se debe citar a Reynaldo Agustín Miravalles de la Luz (1923-2016): Reynaldo Miravalles, luego reconocido actor cubano. En aquellos años lo acompañaba y hacía la promoción a viva voz para la venta de dibujos y caricaturas que Diago realizaba en lugares céntricos de La Habana, para garantizar el sustento familiar. Con el escultor Eugenio Rodríguez (1917-1968) alquiló un espacio para taller de trabajo en Campanario y San Lázaro, Centro Habana. Con Armando Posse Valhuerdis (1917-2005), grabador amigo, intercambió ideas sobre la cohesión de los grabadores en esos momentos. Posse le hizo tres retratos: dos xilografías y un dibujo a tinta. Diago le correspondió con un retrato a tinta. Salvador Corratgé Ferrara (1928- 2014), miembro del grupo de los 10 Pintores Concretos, aseguraba: «Diago fue mi motor impulsor para dejar a Ponce y me llevó a la abstracción».¹¹

Resultaron amigos a toda prueba, de cualquier tiempo y circunstancia, incluso después de fallecido Diago.¹² Rafael Soriano López (1920-2015), pintor, escultor, director de la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Matanzas (1952-1955); Manuel Moreno Friginals (1920-2001), historiador, ensayista, profesor, autor de *El Ingenio* (1978) y Joaquín Texidor (1918 -19?), crítico de arte, que publicó en la revista *Estudio. Mensuario de Cultura*¹³ (1950), colaboró en *Inventarios* (1948-1952) y en el *Diario de la Marina*. En su trabajo crítico acompañó a la abstracción y también lo hizo con la obra de Diago.

Este último había incorporado a su dinámica de socialización dos sociedades negras muy conocidas entonces, creadas como alternativas de resistencia, portadoras del cimarronaje cultural, las que contribuían a enfrentar la discriminación racial institucionalizada y raigal de ese momento histórico.

A estas sociedades les faltó más proyección inclusiva, pero eso no veta sus aspectos positivos. Se conoce la relación de Diago con el Club Atenas,¹⁴ antes la había tenido su padre al ofrecer conciertos en la sede de esta sociedad. Igualmente asistía a las actividades de la Sociedad La Unión de Matanzas. En la urbe yumurina fue donde tuvo concreción su sensibilidad y preferencia por los preceptos de la masonería. Fue exaltado con el grado de Maestro Masón en la Logia Libertad de esta ciudad el 14 de febrero de 1953.



En correspondencia con las oportunidades que le propició el horizonte cultural, mantuvo relaciones con instituciones líderes del fomento de la promoción de las artes visuales en Cuba por aquellos años: el Lyceum Lawn Tennis Club, donde realizó tres de sus muestras personales y participó en varias colectivas. Sus obras fueron expuestas en El Círculo de Bellas Artes, institución que convocaba al Salón de Bellas Artes. En la edición XXIV participó con dos retratos al óleo del Sr. Guillermo Paredes y la Sra. Edith Portes de Paredes, realizados por encargo en 1941, y una acuarela titulada *Punta Blanca*. Le confirieron mención honorífica en dos secciones del salón: pintura y acuarela.¹⁵

El escritor y crítico de arte José «Pepe» Gómez Sicre (1916-1991) mantuvo un seguimiento consecuente de la obra de Diago al sumarlo al grupo de artistas de la Galería del Prado,¹⁶ y en otras curadurías que tuvo a su cargo. De la misma manera, lo acompañó al emitir criterios sobre su producción a sus contactos del universo de las artes, al publicar valoraciones de su obra. Se erigió en una de las personas que intervino de forma determinante en la inserción del joven Diago en los circuitos del arte en Cuba y los Estados Unidos.¹⁷ En el año 1949 fue miembro fundador de la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba (APEC). Realizó siete exposiciones personales: cuatro en Cuba, una en Haití y dos en Estados Unidos. Participó en sesenta y siete colectivas, treinta y una nacionales, y treinta y seis internacionales.¹⁸

Diago es un artista de múltiples trazos en contrapunto. Si tomamos en cuenta que el contrapunto es una técnica de la polifonía sinfónica donde varias voces o líneas melódicas poseen valores propios que pueden concordar para converger y formar parte de un todo, resulta permisible entonces apropiarse de este término de la musicología para connotar el pensamiento y la faena artística de este creador visual.

Roberto Diago apeló a los referentes de la Historia del Arte de acuerdo con las necesidades morfológicas o conceptuales que estimó para la obra que proyectaba en cada circunstancia. No considero atinado, es solo mi criterio, enmarcar su producción artística únicamente en una u otra de las clasificaciones instituidas por este saber humanista, como tampoco establecer períodos que demarquen su ejercicio creativo.

Se observan en él, igual que en otros creadores de aquel contexto, influencias de Picasso, de los muralistas mexicanos, de los surrealistas. En la obra de los primeros años de la década de los cuarenta, estudiosos han visto citas del legado de la cultura aborígen¹⁹ cubana. En el primer lustro de la década de los cincuenta, se vinculó con artistas que abrazaron la abstracción. Llegó a realizar obras abstractas, algunas todavía con el gesto de la regencia figurativa y otras en el inicio del goce de la abstracción plena.

La obra que nos legó fue gestada sobre la base de la búsqueda del conocimiento que él mismo se planteó en las ansias proyectivas de desarrollar su propia poética. No tengo conocimientos de que el artista expresara su compromiso con alguna tendencia, movimiento o estilo en particular.

Existen pruebas del crecimiento ascendente, de la capacidad, la entrega y la diversidad de su producción visual. El desafío ante los soportes, técnicas y formatos se convirtió en un proceder sistémico para este artista. Producía sin temor con *gouache*, acuarela, óleo, *scratchboard*,²⁰ duco, tinta. Del mismo modo producía utilizando papel, masonite, madera, lienzo cualquier elemento que lo condujera a sus propósitos. Fue un dibujante excepcional de trazos firmes, de esos que no se permiten levantar la mano del soporte hasta agotar la idea en su esencia. La gráfica lo apasionaba, especialmente la xilografía.

Las temáticas abordadas fueron diversas. Haciendo uso de los conocimientos adquiridos en la academia, no faltaron en su obra el retrato,²¹ la naturaleza muerta, la pintura histórica; temas de referencia contextual asimilados entre sus contemporáneos: sillas, costureras, floreros. Cuando sentía que un tema no estaba agotado, volvía a él versionándolo a su consideración. No fue un discípulo obediente de la academia, y también en materia pictórica dictó sus propias reglas de juego. El tratamiento dado a la pintura histórica es una prueba de los inicios de su insumisión.

En la pentalogía que dedicó a Martí,²² conjunto poco conocido de Diago, quiso proponer instantáneas que convencen de la existencia de una lente participante en la intención de aportar recursos visuales que hicieran más eficaz la narración de la historia. Uno de los cuadros trata sobre las tantas jornadas empeñadas en la misión de aunar los esfuerzos para la lucha. Los cuatro restantes representan sucesos de cardinal importancia en la contienda libertaria acaecidos en los últimos ciento treinta y nueve días vividos por el héroe

cubano. Al rendirle tributo al Maestro, Diago se percató de que «el arte viene, soberbio y asolador, de las regiones indómitas donde se siente» (Martí, 1975, p. 431).

La pentalogía siempre se identificó como un conjunto de óleos. En 2010, durante el trabajo de conservación para ser expuesto en la muestra titulada *Sobre las telas del tiempo*,²³ se determinó que las obras estaban hechas con piroxilina, los llamados ducos, por la pintura utilizada. Además del hallazgo se confirma su conexión con el contexto por el uso del duco en esos años. Constituyó una oportunidad de dar visibilidad a estas obras valiosas y siempre necesarias si se trata de rendir tributo a Martí.

En la obra de Diago la presencia de la religión tiene más de una arista. Se aprecia el tratamiento dado a las religiones cubanas de matriz africana. A la Regla de Ocha o Sante-ría se fue acercando de manera progresiva a partir de las vivencias barriales propias de todo cubano; por el trabajo con Paco Alfonso (1906-1989); los años que residió en Matanzas, lugar donde en las mañanas puede que falte el Sol pero jamás una *moyurba*;²⁴ las lecturas de Fernando Ortíz y, obviamente, su agudeza. Las versiones iconográficas de los orichas hechas por Diago enriquecen, desde el universo pictórico, la fabulación ya existente en el imaginario popular. En un cuaderno de dibujos y bocetos del pintor que conserva el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) aparecen composiciones a línea que han sido asociadas con las *firmas* o *anaforuanas*, los *gandos* o los *sellos* de las prácticas de la Sociedad Abakúa.²⁵

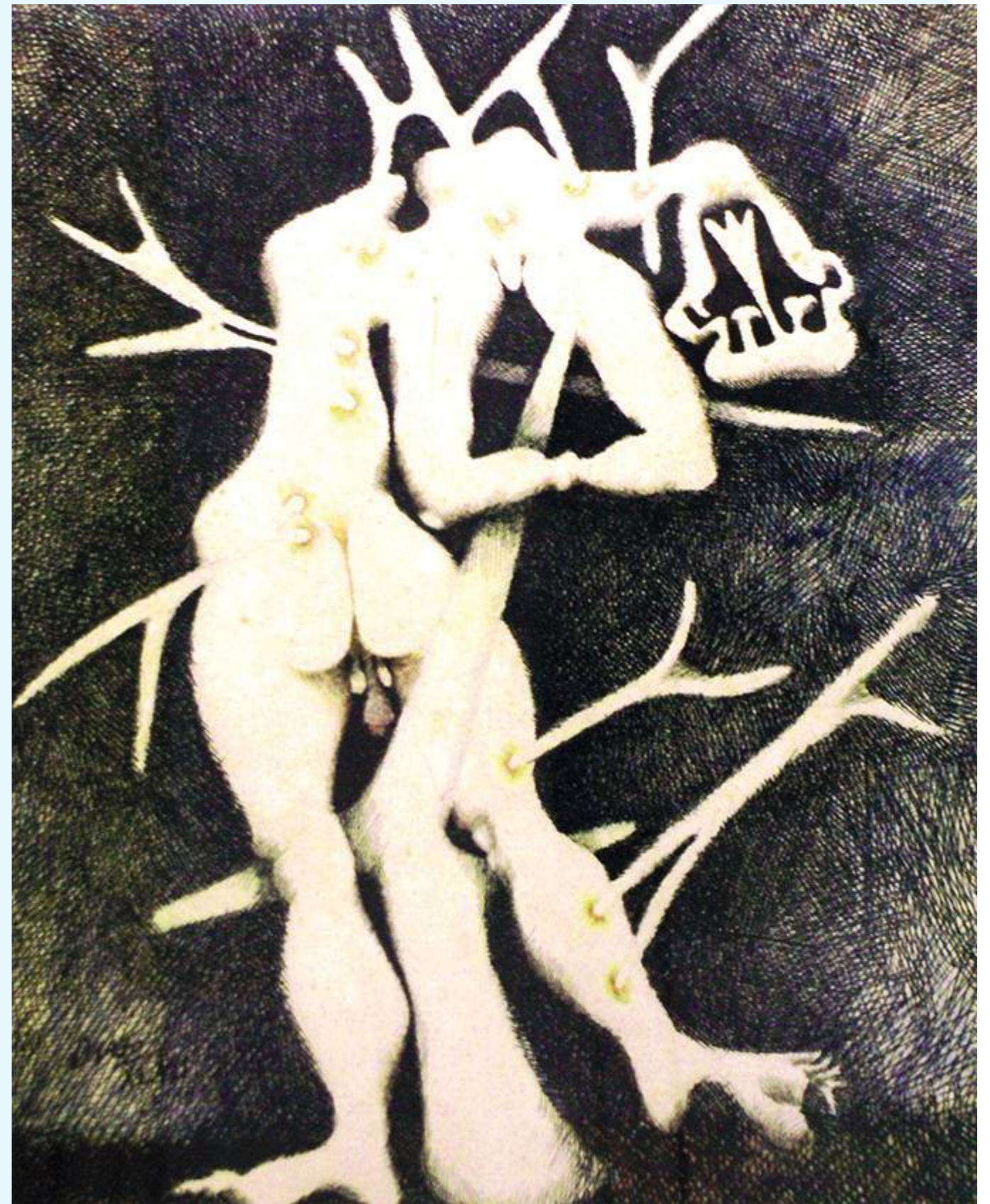
A Eleggúa, el oricha de la trilogía guerrera a quien primero se rinde tributo, el que posee la facultad de abrir y cerrar los caminos, lo representó más de una vez: en 1949, 1950 y en diferentes técnicas y soportes: *gouache*, óleo sobre papel, cartón, tela. En las casas donde habita lo complacen con dulces y caramelos, también se le puede disgustar hasta el agravio si alguno de los moradores se pone a silbar.

En 1946 dio vida a tres de los orichas de las aguas: Ochún, la multa sensual adicta a la miel y dueña de los ríos, protectora por excelencia de las parturientas; Yemayá, la dueña del mar, a quien se atribuye la concepción universal de la maternidad; Olokún, el oricha que vive atado en las profundidades oceánicas. Las tres obras las hizo al *gouache*, de 25.4 x 33 cm.

En 1949 realiza *El oráculo*, óleo/ tela, de 150 x 89 cm; y *El diablito o yerbero*, tempera/ cartón, de 62.5 x 47 cm. Por estas obras y otras de igual temática se le quiso ubicar dentro de los productores de «lo negro», uno de los términos empleados en esos años para reseñar las prácticas y producciones artísticas cubanas de matriz africana.

En la incorporación del referente cristiano impresiona de igual forma ser el vocero de una carga autorreferencial. La iconografía hecha por Diago de la virgen obrera aparecida en las aguas de la bahía de Nipe quedó plasmada en óleo, tinta, *gouache*. Nombró *Caridad del Cobre* a la de 1946 realizada en óleo/ tela, de 1.04 x 78.5 cm. Maribona dijo en la prensa: «parece poco devoto», por la forma nada convencional y libérrima de representar a la patrona de todos los cubanos. Produjo obras que rememoran pasajes bíblicos; pero los recrea en un escenario donde los códigos sagrados resignifican las conductas terrenales. Quizá en algún momento sin-

tió que «un ángel del Señor le apareció en sueños» (Mt 1.20) para anunciarle su breve paternidad creativa y eterno oficio de ángel, lo cual motivó las representaciones sucesivas que le dedicó, para hacerse acompañar en las tantas batallas que libró en la vida. Los ángeles de Diago no son espíritus, tampoco mensajeros ni querubines. Son seres evocadores de circunstancias carnales, son guerreros: *Reunión de los ángeles guerreros*, 1947, 58.5 x 75 cm, tinta/papel.²⁶ Tiene un *San Sebastián*, tinta y lápiz sobre cartulina, de 37 x 29 cm, expuesto



San Sebastián, 1947, tinta y lápiz sobre cartulina 37 x 29 cm. Colección Casa Museo Lezama Lima.



Madre e hijo, 1947, gouache sobre papel, 62.2 x 48.2 cm. Colección privada, Miami, EE.UU.

En algunas de las obras abstractas se tornó *luthier* al representar instrumentos musicales. Diago conjugó la producción de varias expresiones de la visualidad. La labor en el ámbito del diseño escénico la inicia siendo aún estudiante, en 1940. Trabajó para la puesta del *Príncipe Igor* para el Teatro Auditorium, sede de la Sociedad Pro-Arte Musical.

En 1943 Paco Alfonso funda el Teatro Popular²⁹ (1943-1945). Para la puesta de la obra *Sabanimar*, comedia dramática en tres actos, Diago ejecutó los bocetos y tomó parte del equipo de la realización. Además, laboró en *Los hombres rusos*, episodio dramático en un acto de Konstantin Simonov (1915-1979) y *La oración*, farsa de los viejos tiempos, acto dividido en dos cuadros y verso de Felipe Pichardo Moya (1892-1957). Paco llegó a considerarlo un hijo. Se conservan³⁰ los bocetos del trabajo hecho para la puesta de *¡Agallú-Solá, ondocol!*

Leyenda Yoruba, llevada en 1941 a las tablas por Paco Alfonso, quien irrumpe entre los pioneros en la escena cubana con esta temática.

Diago asumió la ilustración con la misma profesionalidad que el resto de las labores creativas. Se le encargó la dirección artística de *Artes*, revista de entrega mensual reconocida como el órgano oficial del Teatro Popular. El primer número apareció en mayo de 1944, la cubierta fue ilustrada por él.

En 1943 realizó seis ilustraciones para *Platero y yo*, una de las obras paradigmáticas del escritor español Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Félix Pita expresó «son seis estampas en las que la sensibilidad juega primorosamente con el milagro poético evocado» (1944, p. 6). Ilustró *La borrachera nacional* de Álvaro Custodio (1912-1992), publicada por la editorial Alfa en 1944.

Es la ilustración una de las razones importantes, no la única, de la conexión que establece Diago con uno de los proyectos esenciales de la cultura cubana: *Orígenes*. Este vínculo le proporcionó amistades entrañables. Para la revista del grupo realizó dibujos interiores. En el No. 2, verano del 44, aparece el dibujo a página completa (pp. 24-25) de dos muje-

res sentadas que conservan el aliento robusto de las figuras muralistas. En el No.11, otoño de 1946, en la p. 24 aparece el dibujo de dos mujeres desnudas, una de ellas interpreta la flauta y está asociada al texto *Filimor forrado de niño*.³¹ Las cubiertas trabajadas son las del No. 9, primavera de 1946, para la que hizo una virgen majestuosa en su apariencia de indescriptible fe de adoración; y la del No. 23, otoño de 1949, para la que dibujó *La noche* en una de sus versiones.

En continuado compromiso con Ediciones Orígenes ilustra el libro de poemas *De mi provincia* (1945) de Cintio Vitier (1921-2009).³² Igualmente asumió la gráfica de la edición príncipe de *Divertimentos* (1946) de Eliseo Diego (1920-1994). Le hizo la cubierta y cuatro ilustraciones interiores, sobre las cuales afirmó Cintio Vitier: «ilustraciones memorables y antológicas de Roberto Diago que fue realmente también de los pintores de Orígenes». En la edición hecha por la editorial Arte y Literatura de 1975, Diego mantiene las ilustraciones, vuelve a dedicar el libro a su padre y esta vez también a Diago. En el cierre del texto introductorio dice: «Desearía agregar aún algo en torno a las ilustraciones que acompañan a esta reedición. Son obra de un gran artista cubano [...] las cinco son excelentes». Continuó expresando su complacencia al dar una apreciación muy personal, propia de sus vivencias, al decir en referencia a Diago que «resalta un rasgo de su carácter que es para mí signo del creador verdadero: la modestia, o mejor aún, la secreta humildad en toda la hondura de su sentido» (Diego, 1975, pp. 17-18).

El libro *Al sur de mi garganta* (1949), de la poetisa Carilda Oliver Labra, contó en su edición príncipe y en las sucesivas con las ilustraciones de Diago, quien asumió la cubierta y dos de las ilustraciones interiores. En *El girasol enfermo* (1953), de Surama Ferrer (1923),³⁴ se pueden apreciar otras cinco que denotan el dominio exquisito del artista en el manejo de las líneas.

La música en la familia por elección se perpetuó como nodo fundamental. La herencia paterna se extendió y fortaleció al contraer matrimonio con la hermana de su gran amigo Odilio Luis Urfé González³⁵ (1921-1988), instrumentista, musicólogo, profesor y director de orquesta de baile, una de las figuras imprescindibles en el ámbito musical cubano. Coincidieron en Estados Unidos Diago y Odilio, este le presenta a su hermana Josefina Mercedes (1914-2005), formada como maestra normalista y Dra. en Pedagogía por la Universidad de La Habana. Ella quería visitar museos y lugares de interés cultural de ese país. Diago se ofreció para servirle de guía a la joven interesada en el arte que además poseía conocimientos musicales ganados en el seno familiar. A partir de ese momento comenzó un enlace orgánico de profundo amor que se consolida con el matrimonio el 13 de enero de 1949.

La labor docente la realizó simultáneamente con la producción de artista visual. Trabajó como profesor en la Escuela Provincial de Artes Tarascó³⁶ durante nueve años. El 21 de diciembre de 1945 tomó posesión de la plaza de profesor auxiliar de la cátedra I de Paisaje y Colorido. En octubre de 1952 fue designado para las funciones de profesor titular de Naturaleza Estática en 1er y 2do año, además de las asignaturas de su cátedra. A partir del curso académico 1952-1953 se desempeñó como secretario docente. Dirigió el boletín de

la escuela junto al Dr. Américo Alvarado Sisilia (1907-2003), Manuel de Jesús Rodulfo Tardo (1914-1998) y José Felipe Núñez Booth (1919-1993).

La entrada de Diago marcó aires renovadores en el plantel. En el desempeño de la docencia fue transgresor en las ideas, preocupado por aplicar métodos que provocaran rupturas con la dependencia de los modos académicos precedentes. Ampliar y motivar las zonas de desarrollo del aprendizaje fue uno de sus objetivos. Insistió en el conocimiento de las propiedades químicas de las pinturas y los barnices para garantizar la mejor aplicación de estos en los soportes.

Además de los contenidos del plan de estudio de las asignaturas que estaban bajo su responsabilidad, dictó conferencias sobre las experiencias de sus viajes, programó e impartió un cursillo de diseño de moda. En el *Diario de Matanzas* publicó una reseña sobre la muerte de Fidelio Ponce (1895-1949). Fue nombrado secretario de publicaciones en la estructura de dirección constituida para el funcionamiento de la Galería de Arte Matanzas, inaugurada el 27 de enero de 1951.

El trabajo en Matanzas significó un cambio importante en su vida, amplió los escenarios de socialización del quehacer artístico e implicó un nuevo lugar de residencia. Fue en esa ciudad³⁷ donde vivió con su esposa y sus hijos Virgilio³⁸ e Ivonne.³⁹ Las relaciones de Diago y Josefina superaron las formalidades de la vida matrimonial en vigor en los años cincuenta. La convivencia fue posible gracias al tanto amor y respeto mutuo. La dinámica familiar transcurría entre esa urbe y Madruga.⁴⁰

Diago, para gestionar su desempeño artístico, tuvo cierta movilidad internacional. Se desplazó a Estados Unidos en más de una ocasión, asistió a su muestra en Haití en 1947, hizo una estancia prolongada en México en 1948. Viajó a España en 1954 para cumplimentar la estancia de una beca concedida por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. En el Museo del Prado quedó fascinado con las obras de Murillo y El Greco. A Rafael lo denominó «un salvaje». Visitó Toledo para ver más obras de El Greco y también estuvo en El Escorial. Se inscribió en el Prado como copista y empezó a copiar un fragmento de Patinir,⁴¹ a quien reconoce como uno de los grandes, pero poco conocido. También tenía planes de hacer una muestra personal con la obra abstracta que estaba produciendo.⁴² Todo quedó paralizado.

Dejó de existir el sábado 20 de febrero de 1955. Fue encontrado en el pavimento del patio interior del edificio ubicado en la calle Ballesta No. 10, Madrid. El cuerpo tenía múltiples fracturas ocasionadas por la caída en la madrugada desde el cuarto piso donde estaba ubicado el apartamento en el que vivía. Fue transportado al hospital y allí falleció a las pocas horas. El cadáver fue trasladado a Cuba. Las honras fúnebres se efectuaron el 12 de marzo de 1955, a las 5:00 pm, en la sede de la Asociación de Artistas y Escritores Americanos, donde hoy radica la Casa de las Américas.

Las extrañas circunstancias de aquel suceso provocaron asombro, dolor, dudas. Y se escuchó en la época más de una hipótesis sobre las causas de lo acontecido, que fueron repetidas, aumentadas, disminuidas de acuerdo con la intencionalidad de los interlocutores.

¿Qué ha sucedido con la figura de Diago después de su muerte? Expresarse en términos de descarte absoluto no

en la Casa Museo Lezama Lima como parte de la colección de arte que poseía el poeta; y una versión de acuarela, tinta sobre cartulina, de 34.3 x 25.7 cm., conservada en una colección privada en Miami. En ambos casos, el joven soldado de Cristo porta las flechas del castigo como parte de su cuerpo. La agresión de los que no comparten lo que él sí, es asumida y es un honor vivir con ella.

La música representó una constante en su creación porque la sentía su segunda piel. Fue un hombre «amantísimo de la música, silbaba fragmentos de óperas, de música de concierto»²⁷ no solo por el deleite de la escucha,²⁸ también por las imágenes que le suscitaban. *La pianista negra*, obra realizada en 1945, óleo/tela, 157 x 106 cm, es un testimonio de la presencia de la mujer en la música cubana. Lo que hoy es absolutamente normal, en ese año fue toda una provocación. En la actualidad pertenece a Ramón and Nercy Cernuda's Collection y la nombran *Mujer al piano*.

En 1953 hizo un pequeño dibujo, tinta/ cartulina, de 20 x 15.5 cm, que envió a sus amigos como postal de navidad. Representó una figura danzante con las manos extendidas sobre un fragmento de pentagrama, en el que dispuso en notación musical la clave de sol en la tonalidad de fa mayor.

resulta lo más apropiado; pero sí han reinado los silencios cómplices, acusadores y hasta irreflexivos. De las posibles claves para los silencios mencionaremos solo tres.

Primera. Nada es absoluto, pero en el decurso de la historia de Cuba se han reinventado las maneras de producir queloides, aquellos que traen a la memoria las travesías de la trata atlántica, la convivencia en barracones de los esclavizados, los lugares diferenciados por el color de la piel, las acciones travestidas con la denominación de prejuicio racial. Estas prácticas han tenido vida orgánica tanto para el proceder institucionalizado como en las viscerales conductas sociales. Todas han estado presentes en la gestación y crecimiento de la nación cubana. Algunas de ellas están vigentes. De esta parte de la historia, Diago tuvo plena conciencia, sobradas vivencias y sus propios queloides.

Segunda, la decisión errática de participar en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (1954) en calidad de jurado de admisión. Diago se empeñó en tener avales para su viaje a España en busca de la confrontación con los grandes maestros del arte occidental. No hay en este texto intención de juzgar y el asunto merece un análisis particular.⁴³ Solo que aquella Bienal, además de las pretendidas oportunidades en el orden propiamente artístico, tuvo otras claras intenciones de matiz político estrechamente vinculadas con el oprobioso régimen imperante, el mismo que patrocinaba el evento. La táctica del solapamiento fue pretender hacer un homenaje a José Martí con la inauguración del acontecimiento artístico.

Hay yerros que pesan y se llevan a cuesta por años hasta ser posible rectificarlos. A otros jóvenes que participaron e incluso fueron premiados en la II Bienal, la vida les dio la oportunidad de manifestar con creces aquí en Cuba su incondicionalidad con el país que los vio nacer. No puede existir historia sin memorización (Candau, 2002, p. 56) y es un hecho irrefutable que «no todos los participantes en la Contrabienal mantuvieron fidelidad a la causa ni integridad de principios éticos» (Castellanos, 2006, p. 55). Algunos artistas de la nómina de la Antibienal abandonaron el país después de 1959, cuando también había que tomar opción por la Patria. A Diago no le fue posible alegar nada porque murió al año siguiente de la Bienal. Lo condenaron sin la menor posibilidad de defensa.

La tercera clave puede estar sustentada en la obstinada idea de algunos de querer verlo a la sombra de Wifredo Lam (1902-1982). No considero que un hombre tan prolífero e inclusivo, que en solo catorce años produjo un arte del que se recuerda su luz propia, pueda haber estado a la sombra de nadie. No hay por qué comparar más las sillas, ni las fechas en que ambos las produjeron. Cada uno tuvo intenciones y facturas diferentes. En común tuvieron la jungla salvaje en que les tocó vivir, para muchos artistas de este lado del planeta la permanencia ha sido brutalmente dolorosa y sacrificada, aunque a veces solo se cuenta sobre los momentos de éxito.

La crítica de su tiempo no lo ignoró, por el contrario, hablamos de las voces autorizadas que se expresaron en términos de críticas pronóstico: «su aparición entre nuestros pintores es uno de los hechos que conviene subrayar en el año cultural 1943» (Pérez-Cisneros, 1943, p. 128); también se afirmó

que «domina su dibujo; lo domina y lo goza como bella caligrafía» (Pérez-Cisneros, 1944, p. 40); Gómez Sicre vio en él «la idea de una firme promesa para la pintura de Cuba» (1944, p. 182). Lezama Lima (1910-1976) valoró su obra en el texto «En una exposición de Roberto Diago».⁴⁴ Este creador visual no tuvo tiempo para epítetos ni consideraciones triunfalistas, fue promovido y justipreciado por los resultados alcanzados con altas cuotas de trabajo y hasta renuncias.

Otras acciones ilustran la repercusión alcanzada. Pasados treinta y tres años de la muestra del Museo de Bellas Artes,⁴⁵ en noviembre de 1989 la programación de la Tercera Bienal de La Habana incluye la inauguración de la Tienda de Arte Roberto Diago con una muestra de obras del artista expuestas gracias a la gentileza de la viuda. Fue ese el inicio del proyecto para la venta de las obras de artes plásticas en consignación.⁴⁶ Asociar el nombre de Diago a este punto de giro en la comercialización de las artes plásticas cubanas constituyó una manera de recontextualizar la valía de su figura y su creación.

En Matanzas es recordado con profundo respeto por la contribución hecha en el universo de la visualidad y de manera particular de la enseñanza artística. En 1992, a solicitud de la profesora Eleonor Vergara-Jorge Averhoff, entonces directora del plantel, se nombró Roberto Diago Querol⁴⁷ a la Escuela Profesional de Arte. Desde 1993 el Salón Provincial de Artes Visuales de Matanzas, el evento anual donde se exponen las mejores obras producidas por los artistas de toda la provincia, lleva su nombre. Por iniciativa y gestión del nieto primogénito⁴⁸ se han realizado cuatro curadurías⁴⁹ donde se han expuesto las obras de ambos.

Juan Roberto Diago Querol sentía y crecía con cada trazo, el arte lo constituía. La historia del arte cubano no lo ha tomado en cuenta en la dimensión real que merece un artista cuya traza espiritual y creativa permanece en el tiempo. La memoria colectiva, en cambio, ha hecho que su evocación sea de intensa trascendencia. Para muchos ha sido la guía, que hoy como *Eleggúa, regala los caminos*.⁵⁰

Marianao, agosto de 2020.

Eleggúa regala los caminos, 1949,
óleo / tela 115 x 87 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Notas

¹ La madre, María del Carmen Querol y Fresneda, trabajó de comadrona en la casa de Socorro del Cotorro. También laboró como cocinera, destacándose en este oficio según recuerdos familiares.

² Mateo Diago, el abuelo paterno de Juan Roberto, trabajaba como violinista de la Orquesta Sinfónica de La Habana, de esta suerte llegaron a compartir atriles en el mismo formato musical padre e hijo.

³ Virgilio y María se establecieron por un tiempo en La Habana, hasta que la relación quedó disuelta. María regresa con su hijo a México y en nuevas nupcias se compromete con un abogado de apellido Monterrey, el padre de Rosendo Monterrey Cossío, el hijo de María que sí estudió música. Con los años, los hijos de Diago Querol pudieron contactar con Rosendo Monterrey Cossío, cuando este se encontraba en La Habana para participar en un intercambio con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. A este acercamiento contribuyó Augusto Diago, el actual concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional.

⁴ El diagnóstico, perturbación mental circular según los franceses, depresión maníaca depresiva para los alemanes, fue dado por los doctores Miguel A. Moñoso y Juan Portell Vilá y publicado en la sección «Vida Social» del periódico *El País*, La Habana el 27 de noviembre de 1941.

⁵ Sus dimensiones son de 60.5 x 70.5 cm. No tiene fecha ni firma. Perteneció al Museo Nacional de la Música. No se conocen datos del proceso de realización ni la razón por la cual está sin concluir. El boceto fue donado al museo por Josefina Urfé en 1972 como respuesta a la convocatoria hecha por la institución a los familiares de músicos cubanos que desearan realizar donaciones para conformar los fondos del mismo. Primero formó parte de la colección de Arte y en la actualidad pertenece a la colección de Artes Plásticas.

⁶ Entrevista realizada a la poeta Carilda Oliver Labra (1924-2018) en Tirry No. 81, Matanzas el 2 de febrero de 2008, quien hizo estudios en la Escuela Provincial de Artes Plásticas Tarasco. Diago fue su profesor de Colorido.

⁷ Entrevista realizada al profesor Antonio Bonifacio Alejo Alejo (1917-2014) en su casa el 4 de enero de 2008. Fue condiscípulo y amigo de Roberto Diago Querol. Impartió clases en la Escuela Nacional de Artes San Alejandro.

⁸ Por decreto-ley 461 de 31 de agosto de 1934 se crea la Escuela Preparatoria de Artes Plásticas, y también se organiza y establece la Escuela Nacional Superior de Artes Plásticas San Alejandro. Coincidiendo con estos cambios, a la edad de 13 años Diago se matricula en este nuevo plantel de septiembre de 1934 hasta 1937. El 20 de agosto de 1937 ingresa en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro con el número 0904. La matrícula le fue otorgada sin costo alguno por haber obtenido el 3er premio en la clase de Dibujo Geométrico en la Escuela Elemental de Artes Plásticas anexa a la academia (estos eran los nombres con los que se identificaban las escuelas para esta fecha). Quedó inscrito en la especialidad de Dibujo y Pintura.

⁹ El documento tiene número de salida 5610, fechado el 17 de octubre de 1942 y firmado por el secretario Antonio Sánchez Araújo. Como graduado aparece registrado en el Folio XX del libro correspondiente a la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Alejandro registrado en el Folio 30 no 347, del libro correspondiente del Ministerio de Educación.

¹⁰ En más de un texto sobre Diago se marca el año 1942 como el de su primera muestra colectiva. Siendo estudiante, participó en colectivas en 1940 (tres) y en 1941 (una).

¹¹ Conversación de la autora con Salvador Corratgé en diciembre de 2012.

¹² Después de la muerte de Diago la esposa abandona la ciudad de Matanzas y se instala en la casa de sus padres en Madruga. Ellos la visitaban para saber cómo estaba y qué necesitaba.

¹³ Diago ilustró el No. 5 del mes de agosto de 1950 de este mensuario.

¹⁴ En la indagación no se ha podido confirmar la membresía de Diago Querol en esta sociedad negra. Existe constancia gráfica de su participación en actividades. El club fue fundado el 21 de septiembre de 1917. Según explica Carmen V. Montejo: «Esta sociedad luchó por el cese de la discriminación racial y los problemas políticos y sociales de su época [...] El Club combatió movimientos racistas...». p. 185.

¹⁵ Estos datos están reflejados en el currículo redactado por Diago para su expediente laboral de la Escuela Provincial de Artes Plásticas Tarasco de Matanzas.

¹⁶ Ubicado en el No. 72 de la calle Prado, este espacio fue creado para la exhibición del arte moderno. Un proyecto patrocinado por María Luisa Gómez Mena (1907-1959), importante mecenas del arte cubano, y a la cura del pintor Mario Carreño (1914-1999), unido a José Gómez Sicre que fungió como director de la galería.

¹⁷ Es Gómez Sicre quien pone en conocimiento de Alfred Barr, director fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York —MoMA— la obra de Diago.

¹⁸ Exposiciones personales: *Expone Diago: Dibujos y gouaches* en el Lyceum, marzo 1944; Grolier Club, Nueva York, Estados Unidos 1945; Centre d'Art, Port-Au-Prince, Haití, 1947; *Diago: Variaciones sobre imágenes conocidas*, noviembre 1948; *Diago y Estopiñán*, Lyceum, noviembre 1950; *Roberto Diago* (septiembre 17-octubre 20). Panamerican Union, Washington, D.C., Estados Unidos, septiembre-octubre 1953; *Vida de Martí*. Galería de Arte, Matanzas, enero 1954.

Exposiciones colectivas. Entre las de mayor significación se deben citar: *Modern Cuban Painters*. The Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos. Abril 1944. *6^{ème} Exposition du Centre d'Art. Les Peintres Modernes Cubains*. Centre d'Art, Port-au-Prince, Haití. 18 de enero-18-febrero de 1945. *Exposición de Pintura cubana moderna*. Palacio de Bellas Artes, México, D.F., México. Junio 1946. *Pintores cubanos*. Museo de Bellas Artes, La Plata. Julio 2-25 1945. *Segundo Salón Vicente Escobar*. Salones del Frente Nacional Antifascista, Acera del Louvre, La Habana. 31 de enero al 12 de febrero 1945. *Latín American Drawings*. Itineró por siete ciudades de los Estados Unidos, 1949-1950. *Art Cubain Contemporain*. Musée National d'Art Moderne, París, 1951 Francia. *Biennale di Venezia*. Venecia, Italia, 1952. *VI Salón Nacional de Pintura y Escultura*. Capitolio Nacional, La Habana, Cuba, 1953.

¹⁹ El investigador José Ramón Alfonso Lorea explica este supuesto en el texto *Diago en los proyectos de Sicre, Barr y sus derivadas*. Edición. Estudios Culturales 2003. Miami 2020.

²⁰ *Scratchboard o scraperboard*. En esta técnica la superficie sobre la que se trabaja, sea papel, cartón o madera, se recubre de arcilla blanca y sobre la arcilla se aplica un recubrimiento de tinta china. El dibujo, o grabado, se logra «raspando» con herramientas filosas de modo que sobresalga la arcilla blanca.

²¹ En la mocedad se hizo un autorretrato al óleo sobre tela 25.5x 30 cm. Pertenece a la colección de la familia y está montado. No se aprecia firma ni fecha de realización.

²² La indagación sobre la fecha de realización de los cuadros no ha concluido. Existen varias opiniones al respecto. En el *Diario de la Marina* del 28 de enero de 1953 aparece que las obras se presentaron por primera vez para conmemorar el aniversario 90 del natalicio de Martí, es decir en 1943. Ocurrió en la farmacia propiedad de Guillermo Paredes, sita en Acosta y Compostela, La Habana Vieja. Fueron expuestas en la escuela No. 4 de El Cotorro por el 50 aniversario del Grito de Baire. Se trasladaron a la escuela No. 7 de Santa María del Rosario, luego a la escuela No. 3 de Madruga, y se expusieron en la Galería de Matanzas en 1954. En el catálogo de esta muestra la fecha que aparece es 1945. Lesbia Vent Dumois (1932) opina que son de 1942. Las obras permanecieron un tiempo en la casa de la familia en Madruga hasta que fueron donadas en 1986 al Centro de Estudios Martianos por Josefina Urfé a solicitud de su hermano Odilio Urfé. Los nombres son tomados del *Boletín de Música y Artes Visuales de la Unión Panamericana* (Washington D.C.) No. 48 febrero de 1954: Las dimensiones de *Manifiesto de Montecristi* (25 de marzo) y *La entrevista de La Mejorana* (5 de mayo) son de 81.5 x 126 cm; mientras que *Ante los tabaqueros de Tampa*; *En la Ruta de Playitas* (11 de abril), *Muerte en Dos Ríos* (19 de mayo) son de 126 x 81.5 cm.

²³ En 2010, año del natalicio 157 de Martí, coincidiendo con los natalicios 90 de Diago Querol, 87 de Servando Cabrera y con el primer año de la desaparición física de Cintio Vitier, El Museo Biblioteca Servando Cabrera Moreno junto a la Oficina del Programa Martiano, la Sociedad Cultural José Martí y el Centro de Estudios Martianos, organizaron la muestra.

²⁴ Así nombran en la práctica santera la manera de invocar, saludar a los orichas al iniciar cada día y todas las ceremonias.

²⁵ La Sociedad Abakúa es una hermandad de matriz africana de carácter mutualista, integrada exclusivamente por hombres. Poseen un sistema gráfico que tiene entre sus componentes a las firmas o anaforuanas (función consagratoria e identitaria de las jerarquías); los gandos (se usan de acuerdo a circunstancias de la práctica); los sellos (identifican las organizaciones de base llamadas juegos o potencias).

²⁶ Otras obras de esta temática producidas en 1947: *Apocalipsis*, tinta/papel y *La cabeza del Bautista*, tinta/ papel, 40 x 27 cm. Los datos técnicos de estas obras fueron tomados del Trabajo de Diploma de Niurka Cruz Ramos *La pintura de Roberto Diago* (Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1990). En la indagación no ha sido posible obtener la información necesaria de otras fuentes como catálogos, prensa de la época (en ninguno de los casos se acostumbraba poner datos técnicos) que permitan una triangulación de la información obtenida.

²⁷ Entrevista realizada al profesor Antonio Bonifacio Alejo Alejo en su casa el 4 de enero de 2008.

²⁸ Diago en una carta que enviara al profesor Alejo en 1941 le pide dar saludos a «los selectos de los martes de Beethoven, y de música clásica».

²⁹ Tuvo como sede el Teatro Principal de la Comedia.

³⁰ Solo he podido apreciar dos imágenes digitales de los diseños de esta obra gracias a la cortesía de JRLA. En la actualidad pertenecen a la colección José Almarales. En esta temática Paco Alfonso realizó además *Bajo la embadurá anengolloró* (aproximadamente 1941-1943); *Yari yari. Mamá Olúa* (1949). Esta información la tenemos gracias a la colaboración de Liliam Vázquez Pérez, estudiosa de la obra de Paco Alfonso.

³¹ El texto publicado es de la obra *Ferdydurke* (1937) del escritor polaco Witold Gombrowicz (1904-1969).

³² Tanto Cintio como Fina García-Marruz Badía (1923) le profesaron alta estima, en conversación con la poetisa el 16 de junio de 2010 en el Centro de Estudios Martianos (ya fallecido Cintio) me confesó: «Para nosotros Roberto Diago es sagradísimo y un pintor extraordinario», se expresó en plural y en presente.

³³ Material audiovisual *Conversaciones con Cintio Vitier* de Héctor Veitía. Capítulo V. Productora de Documentales Hurón Azul, 2008.

³⁴ La autora le dedica a Diago uno de los cuentos del libro *La espiral de plata*. La ilustración de la cubierta es de Fernando G Campoamor Díaz (1914- 2001).

³⁵ Hijo de José Clotilde Antolín de las Mercedes Urfé González (1879-1957), conocido compositor, clarinetista, profesor, director de orquesta y de banda. De su autoría son los famosos danzones *Fefita*, *Nena*, *El progreso* y *El bombón de Barreto*, suego de Diago. Hermano de José Esteban (1910-1979), Joseíto, compositor, director de orquesta, Dr. en Pedagogía. Hermano también de Orestes Claudio (1922-1990), apodado Nené, contrabajista y profesor de la Escuela Nacional de Arte. Odilio, Joseíto y Nené eran cuñados de Diago.

³⁶ Fundada el 3 de marzo de 1941. Se le llamaba Tarascó en honor al fundador de la primera academia que en la ciudad se dedicara a la enseñanza de las artes plásticas. El nuevo centro de carácter provincial fue considerado homólogo de San Alejandro pues se facultó para la entrega del título de Profesor de Pintura y Escultura con validez nacional. Sobre el centro existen varias investigaciones. Se consultó: Leonel Capote Hernández (1991). Catálogo de la muestra *Cincuenta Años de la Escuela de Artes Plásticas de Matanzas*. Mireya Cabrera Galán. (2015) «La Escuela de Artes Plásticas Matanzas» En: *Luces de la ciudad. Páginas de artes visuales en Matanzas*. Matanzas: Ediciones Matanzas. Estuvo emplazada en varios locales. Diago trabajó cuando estuvo ubicada en la calle Matanzas entre Medio y Río.

³⁷ La vivienda era una casita ubicada en la Calle San Antonio No. 25 hoy 2704 (altos) e/n Laborde y Acosta en la barriada de Versalles. Ahí residían cuando nacieron los hijos, aunque los alumbramientos ocurrieron en La Habana.

³⁸ Virgilio (La Habana, 16 de enero de 1950) se graduó de Periodismo en la década del setenta. Desde su culminación de estudios hasta la fecha ha trabajado en Instituto Cubano de la Radio y la Televisión (ICRT), haciendo periodismo cultural. Aunque no hizo estudios musicales, es un gran conocedor de esta expresión.

³⁹ Ivonne de la Caridad (La Habana, 23 de mayo de 1951), apodada Pupita, es graduada de Ingeniera Forestal. De pequeña hizo estudios de piano que nunca concluyó porque no eran esos los derroteros en elección.

⁴⁰ Josefina daba viajes diarios a Madruga donde impartía clases y regresaba a su hogar en Matanzas.

⁴¹ Joachim Patinir (hacia 1485-1524). Pintor flamenco, paisajista.

⁴² Aparece en el artículo «Roberto Diago, pintor tras su destino» publicado por Adela Jaume en el *Diario de la Marina*. La periodista visitó a Diago en España poco antes de su deceso.

⁴³ Sobre este tema el crítico Israel Castellanos tiene dos textos importantes publicados en *Revolución y Cultura*: «La otra y casi olvidada 'Bienal de La Habana'» (julio-septiembre de 2006) y «Una Bienal que tuvo su Antibienal» (octubre-diciembre de 2006).

⁴⁴ Así tituló las palabras de presentación de la muestra que Diago realizó en el Lyceum el 12 de noviembre de 1948; se publicó con posterioridad en *Orígenes* No. 39, 1955; en *Lunes de Revolución* No 27, febrero 27 de 1961, en *Tratados en La Habana*, Universidad de las Villas, 1958; Editorial Letras Cubanas, 2009.

⁴⁵ En 1956 en Bellas Artes se presentó la muestra *Cuarenta dibujos de Diago* para conmemorar el primer aniversario de su desaparición física y cumplir con los proyectos del pintor de exponer la obra hecha en España y así mostrar en La Habana su obra abstracta.

⁴⁶ Hasta ese momento las obras de artes plásticas se les compraban a los artistas, se les pagaba un salario y la institución se ocupaba de la gestión y venta de las obras. El inicio de esta forma de venta marcaba una nueva etapa en la comercialización de las obras de arte y en la vida de los creadores.

⁴⁷ En 2006, en otro momento organizativo se fusionan las escuelas de música y plástica y deja de tener el nombre de Roberto Diago.

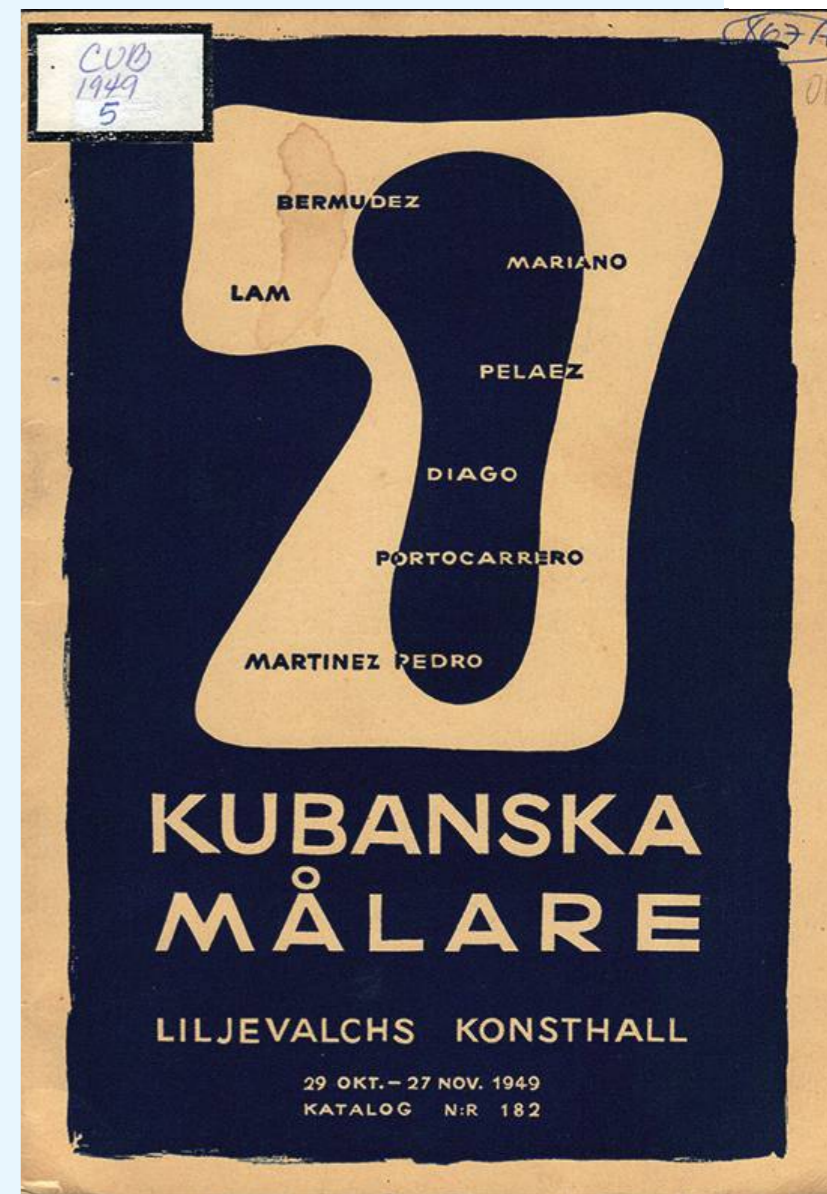
⁴⁸ Juan Roberto Diago Durruthy (1971). Hijo de Virgilio Diago Urfé. Siguió los derroteros de su antecesor y como única opción defendió estar y crear en el mundo de las artes visuales. Graduado de la Academia de Artes Plásticas San Alejandro de la especialidad de Escultura en 1990. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

⁴⁹ *El negro y el puro* en 2002 Galería Espacio Abierto. Revista *Revolución y Cultura*, La Habana; *Los dos en Colón. Obras de Roberto Diago Querol y Roberto Diago Durruthy* en la Galería de Arte de Colón durante el programa del VII Salón Provincial de Artes Plásticas Roberto Diago en junio de 2004. *Los dos juntos* en 2010. Centro de Arte. Sala Electa Arenal. Holguín, durante la edición XVII de la Romería de Mayo. *Homenaje. Roberto Diago*. Galería Villa Manuela, noviembre de 2020.

⁵⁰ Obra de Roberto Diago Querol de 1949, óleo /tela, 115x 87 cm. Colección permanente del MNBA.

Bibliografía citada

- Archivo Factográfico del Museo Nacional de La Música. Folder 201. Virgilio Diago Leonard. En el folder: Recorte de Ferrer, A. (1941). Virgilio Diago ha muerto. Sección «Vida social» del periódico *El País* del 27 de noviembre de 1941.
- Archivo Familia Diago
- Candau, Joël (2002). *Antropología de la Memoria*, Capítulo V, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Castellanos León, Israel (2006). «Una Bienal que tuvo su Antibienal». *Revolución y Cultura*. La Habana, no. 4, octubre-diciembre, pp. 51-56.
- Certificación literal de nacimiento. Expedida por el Juzgado Municipal del oeste de La Habana, 18 de marzo de 1953.
- Cruz Ramos, Niurka. (1990). *La pintura de Roberto Diago Querol* (Tesis de Grado). Facultad de Artes y Letras. Universidad de La Habana.
- Diago Querol, Juan Roberto. (1941). Carta dirigida a Antonio Alejo desde Santiago de Cuba fechada el 19 de junio.
- Diago Querol, Juan Roberto. (1949). «Ponce». *Diario de Matanzas*, 4 de marzo
- Diego y Fernández- Cuervo, Eliseo (1975). *Divertimentos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Expediente No 33 del Centro de Información de la Escuela de San Alejandro Expediente laboral de Roberto Diago de la Escuela Profesional de Arte de Matanzas.
- García-Marruz, Josefina. (2002). *Créditos de Charlot*. Edición facsimilar. La Habana: Letras Cubanas.
- Gómez Sicre, José. (1944). *Pintura Cubana de hoy*. La Habana: María Luisa Gómez Mena.
- Maribona, Armando. (1946). «Los salones Vermay y Vicente Escobar». *Diario de la Marina*. La Habana, 27 de octubre.
- Martí Pérez, José (1975). «La exhibición de pintura del ruso Vereschagin». *Obras Completas*. La Habana: Ciencias Sociales. Tomo 15.
- Montejo Arechea, C.V. (2004). *Sociedades negras en Cuba (1878-1960)*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Pérez-Cisneros, Guy (1944) «Pintura y Escultura en 1943» en *Anuario Cultural de 1943*. La Habana: Ministerio de Estado Publicaciones.
- Pérez-Cisneros, Guy (1944) «Diago», *Orígenes I* (1) La Habana.
- Pita Rodríguez, Félix. (1944). «Diago, Portocarrero y David». *Artes*. Año I, No 1, mayo
- Wood Pujol, Yolanda (1977). *El Estudio libre para pintores y escultores*. En: Fernández, Pilar & Merino, Luz (comp). *Arte: Cuba República. Selección de Lecturas*. La Habana: Universidad de La Habana.



Catálogo de la Exposición *Kubanska Malare*. Estocolmo, Suecia, del 29 de octubre al 29 de noviembre de 1949.

Siempre Alicia, ininterrumpido homenaje de artistas y poetas de Cuba a su más celebrada musa*

Carilda Oliver Labra (1924-2018)

ALICIA ALONSO

Viene desde otras nubes: triste y alta.
Vuela como quién baila, sin trabajo.
Es muy pequeño el mundo de aquí abajo:
se muda para el aire que le falta.

¿Velo, mujer, asombro, golondrina
o dibujo de luz mágica cuando
con ala sorprendente va pasando
por el cielo que el cielo se imagina?

Se morirá de todo lo que es ella;
herida por la flor o por la estrella.
Blandamente, del sueño donde asoma

ha de fugarse al fin, total y leve
como sube hacia el tiempo la paloma
o se acaba un amor que da en la nieve...

1974
(p.109)



Rafaela Chacón Nardi (1926-2001)

ALICIA ALONSO EN CARMEN

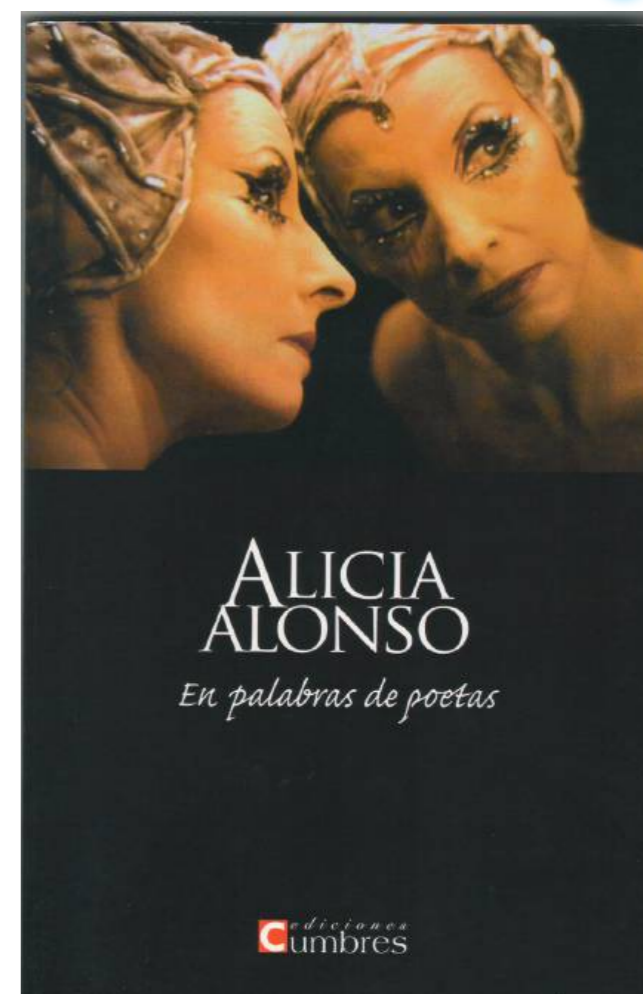
Carmen es el amor sin compromiso:
flor voluptuosa que se entrega al viento.
Es vórtice insaciable. Y es tormento
que al corazón envuelve en raro hechizo.

Alicia en Carmen va del paraíso
a la cautividad de un sentimiento
que la consume en llama y movimiento
y le hace odiar lo que hasta ayer más quiso.

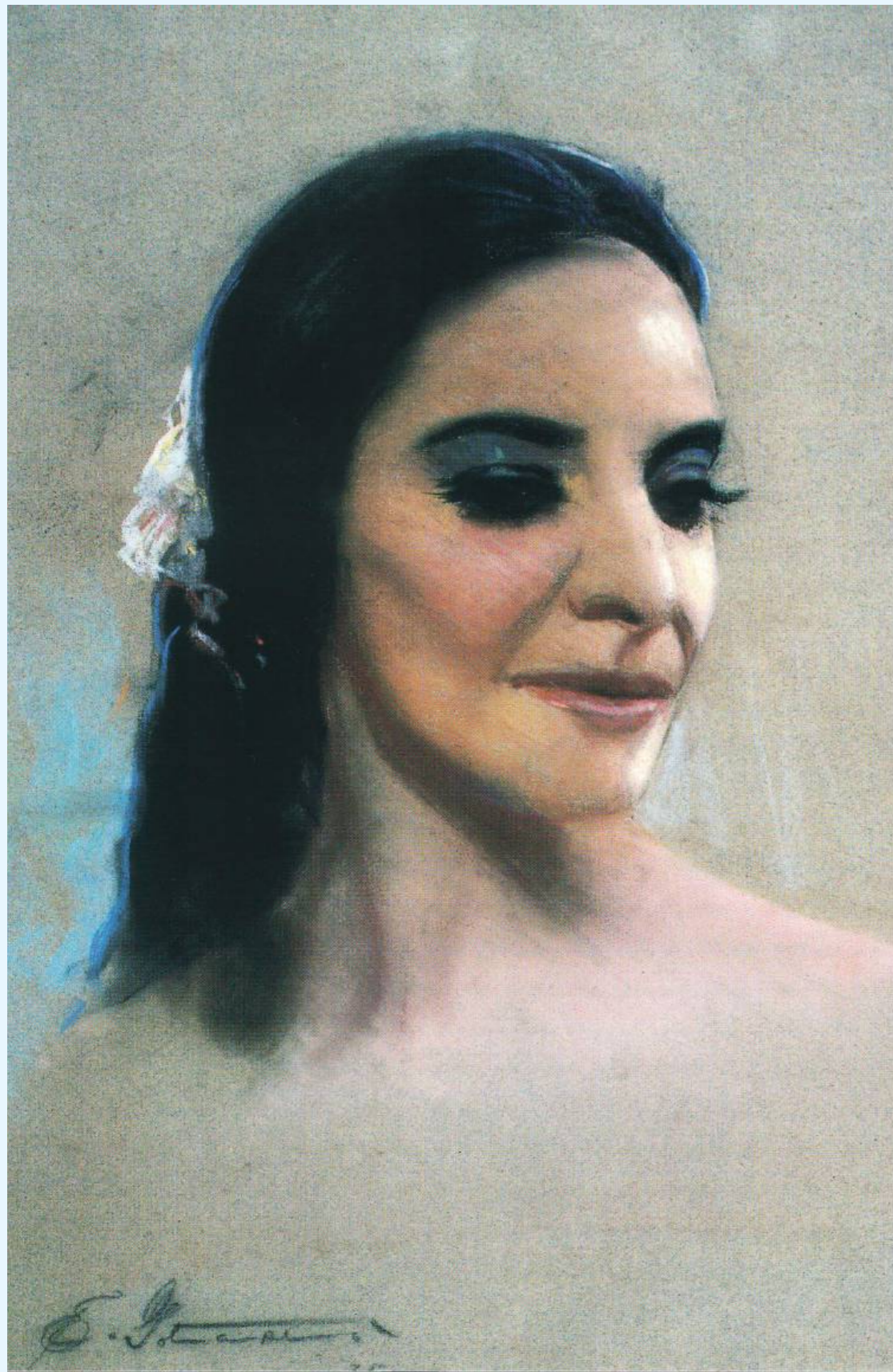
Es el reverso de Giselle... Alicia
su sangre ha transformado aquí en lujuria,
en violencia carnal, en cruel delicia.

Y aunque la muerte a Carmen bien parece
quebrarla —al fin— con su puñal de furia,
por Alicia, revive y amanece.

La Habana, 9 de agosto de 1984
(p. 37)



* Poemas tomados del volumen Alicia Alonso en palabras de poetas (selección de Pedro Simón y colaboración de José Ramón Neyra, Madrid: Ediciones Cumbres, 2015), el cual incluye textos poéticos de 66 autores cubanos y 15 de países de las Américas, Europa y Asia. Retratos de Alicia Alonso debidos a artistas cubanos y extranjeros tomados del número xx de xxx de Revolución y Cultura, dedicado a su cumpleaños 80.



Ernesto Renón Gotario. *Inspiración*, 1975, dibujo al pastel sobre cartulina.

Lorenzo Homar. *Alicia*, 1980, serigrafía.



Roberto Friol (1928-2010)

ALICIA ALONSO

Del centro de la noche
a la razón del alba,
el ímpetu, los números
de la música encarnas;
los dos cisnes que voznan
el amor y el ansia,
el siempre y el aún
de la vida que mana;
los giros de la flor
en tu luz y tu gracia,
niebla del sí y del no,
del tiempo que no pasa;
mujeres tantas que
eternizan tus ráfagas,
mujeres tantas eres
y una sola: la danza.

1985
(p. 59)

José Triana (1931-2018)

ALICIA EN EL ESPEJO

[a Alicia Alonso]

Conjuro a lo viviente y lo visible,
vértigo musical, pluma sin ruido.
Nadie puede su vuelo ni el sentido
de sus pasos tocando lo invisible.

Cisne no, menos flor, algo increíble
que en el sueño parece conocido.
Casi esfinge, su mano niega olvido
y asegura posible lo imposible.

Rueden tiaras, gardenias, algún lazo.
En puntas ejercito cada trazo
y custodio el furor de su consejo.

Quede yo como sombra o garabato.
Danza en la bruma noble del retrato.
La veo al otro lado del espejo.

1973
(p.143)



Alicia como Giselle durante una función en el Amadeo Roldán, 1962.

Excilia Saldaña (1946-1999)

ALICIA (imitaciones de haiku)

Alicia descubre el espejo
el gesto inclina.
Sobre las ondas del cristal,
el cisne eterno.

* * *

La plaza. El ruedo.
Un toro de sangre.
Una jinete de fuego.

* * *

Una palma.
Una ola.
Un piropo.
Una caña.
El ritmo de la tierra.
La tierra de la danza.

* * *

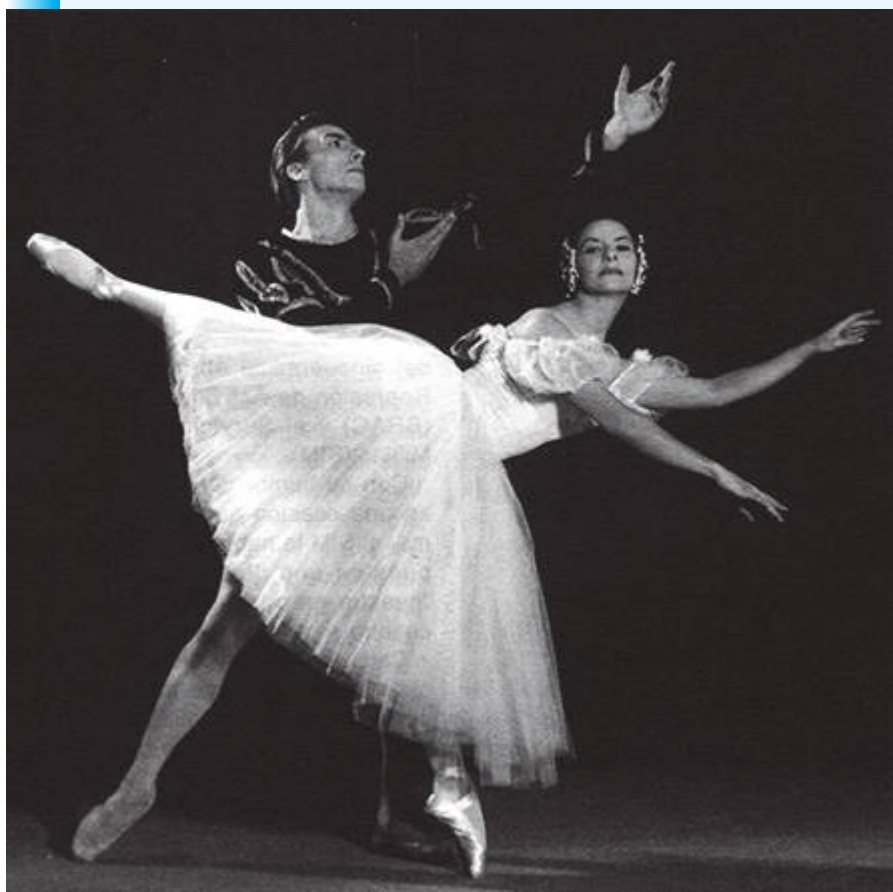
Si no existiera la música,
Ella inventaría el vuelo.
Si no existiera la danza,
Ella sería el viento.

* * *

Un espectro de luz.
Un suspiro de duelo.
La doncella del bosque
no ha muerto.

1982-1985
(p.133)

Alicia y Rodolfo Rodríguez
Campagna.



Raúl Hernández Novás (1948-1993)

DÍPTICO DE ALICIA

a Pedro Simón

I

...solamente
lo fugitivo permanece y dura
Quevedo (sobre un soneto de Du Bellay)

Solo el agua que danza permanece,
con la luz si en espejo humano gira.
Ve su pie lo que el ojo ya no mira,
en escritos océanos se mece.

Y solo el río, que menguando crece,
labra esa blanda estatua que delira
pasos de música ferviente, y tira
de los ojos que suavemente acrece.

Líquida estatua que nos siembra el goce
de leer en propia entraña lo que escribe
su pie en vuelo trenzado o terso roce.

Del ágil aire ingravidez recibe,
temblando queda en su fluyente pose
y al deshelarse, se nos clava y vive.

II

un árbol bien plantado mas danzante
Octavio Paz

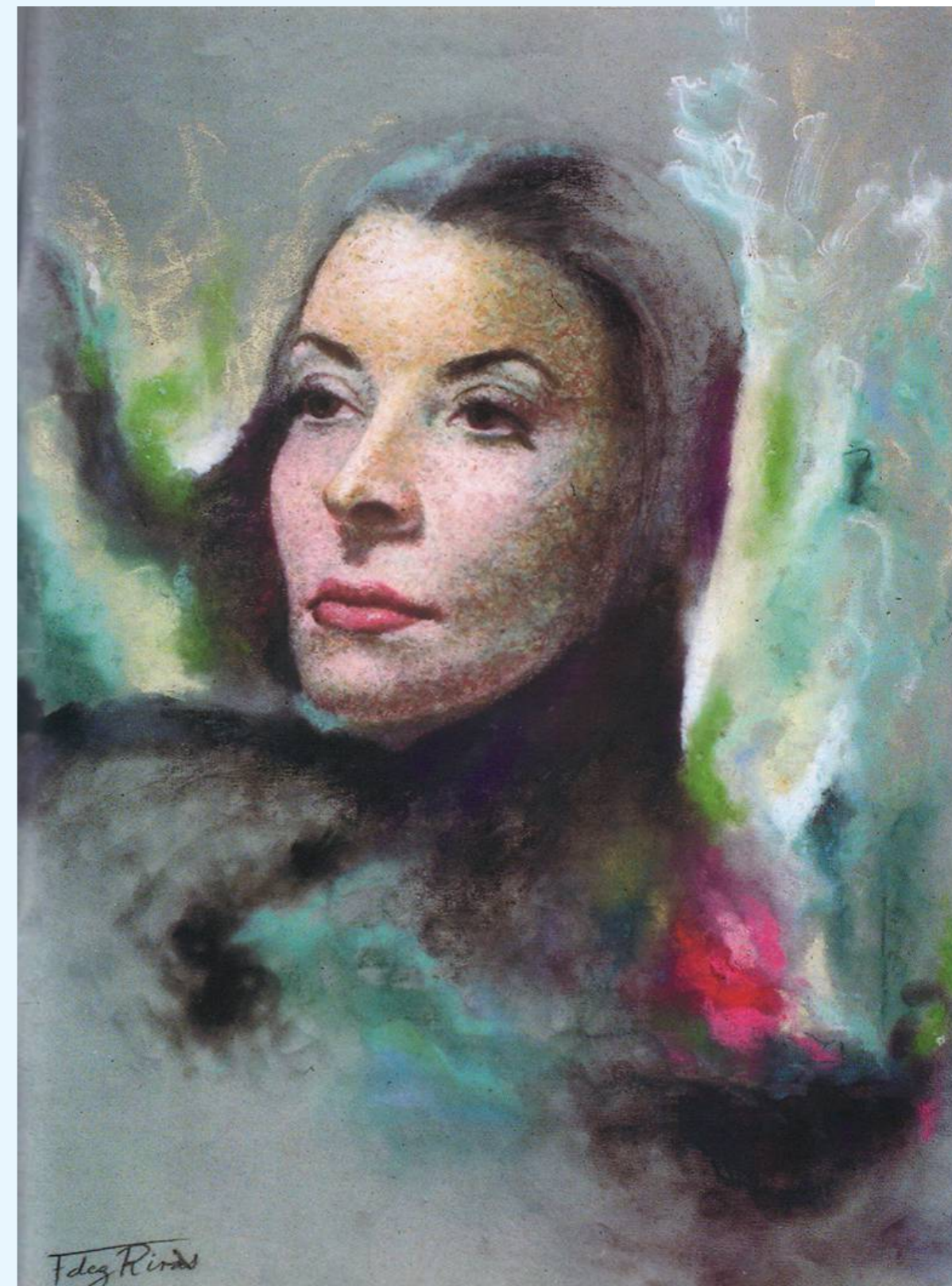
Por los ojos escribe su figura,
el caudal de su estatua fugitiva,
historia fiel que se estremece viva
como la estrella que temblando dura.

Ingrávida del aire en su escultura,
grávida de su propia forma altiva,
al mar nervioso de la forma arriba:
río en la muerte, nueva vida augura.

En su actitud de bosque estremecido
por el viento de música que mece
la raíz, paso a salto repetido,

avanza justiciera — inmóvil crece —
contra la fortaleza del olvido.
Solo la luz que danza permanece.

1981
(pp.73-74)



Fernández Rivas. Retrato de Alicia Alonso,
(s/f), pastel sobre cartulina.

Roberto Méndez (1958)

EN EL HECHIZO (de Roberto el diablo)

No dejar que se quiebre en la penumbra,
que su rama teja el sueño
y encierre a los durmientes con la ceniza,
tenaz capa de los sortilegios.

Que salte, sí, que vierta
en su reino del aire un rostro,
pero el doncel no podrá tocarla
hasta que la última hoja se marchite.

Aletear, mas por un rayo
que la luna en su anillo envíe;
el vuelo, si los mantos caen

y levemente se deja ir, sabia,
toda luz, mas certera en el asombro,
flecha que pudo amar y permanece.

1986
(p. 100)

Eliseo Diego (1920-1994)

SALUDO Y HOMENAJE A ALICIA ALONSO

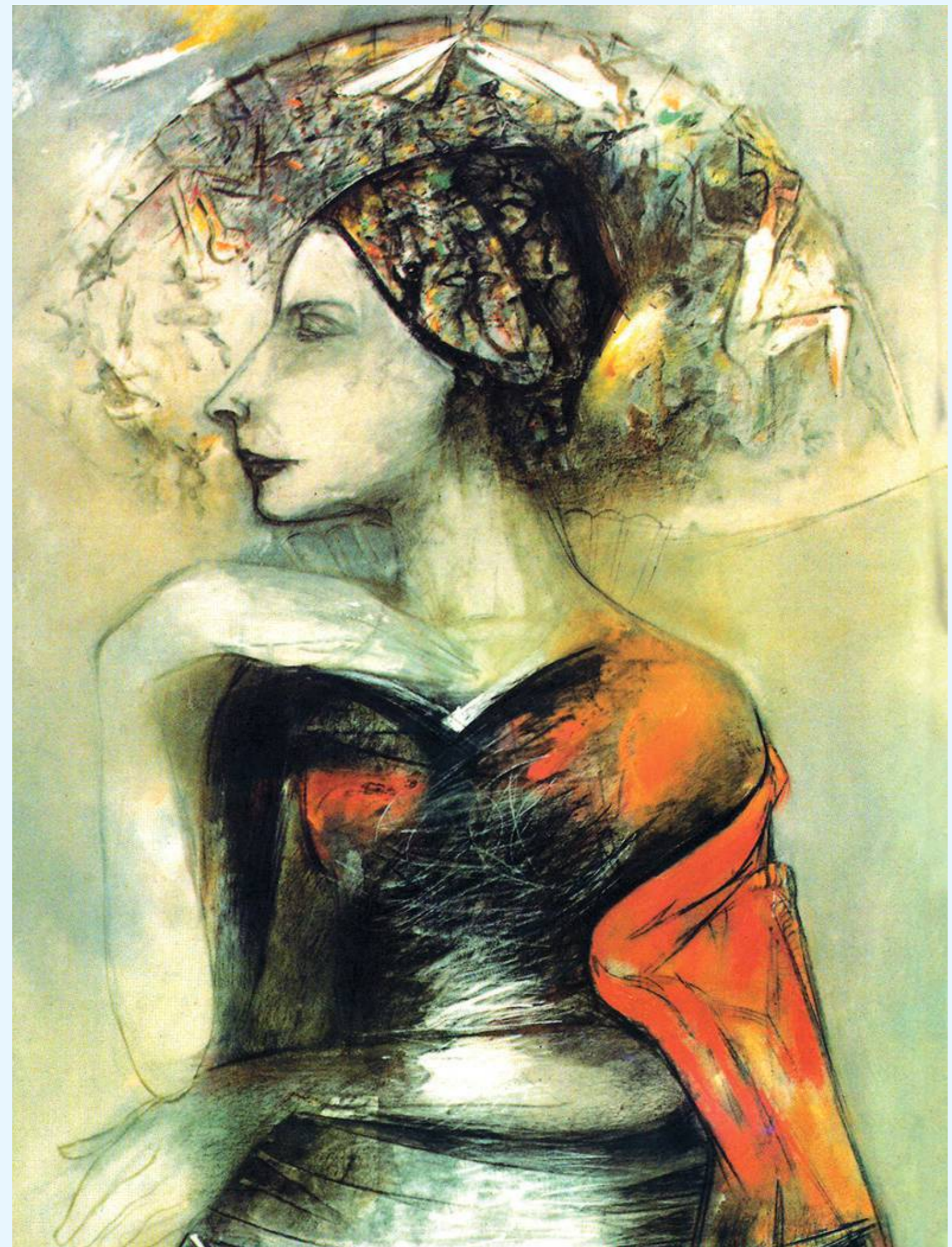
Siempre te vi volar toda ya un hada,
cisne, paloma y mil y más criaturas,
tramando tus divinas aventuras
sobre el borde insaciable de la nada.

Tú misma solo música encarnada,
luz que dibuja fina en las oscuras
fibras del mundo eternas travesuras
tan naturales como tú hechizadas.

En fin, que para mí tú eres el Arte
vivo en su ardor, y tan, y tan lejana
como la estrella que el abismo abriga.

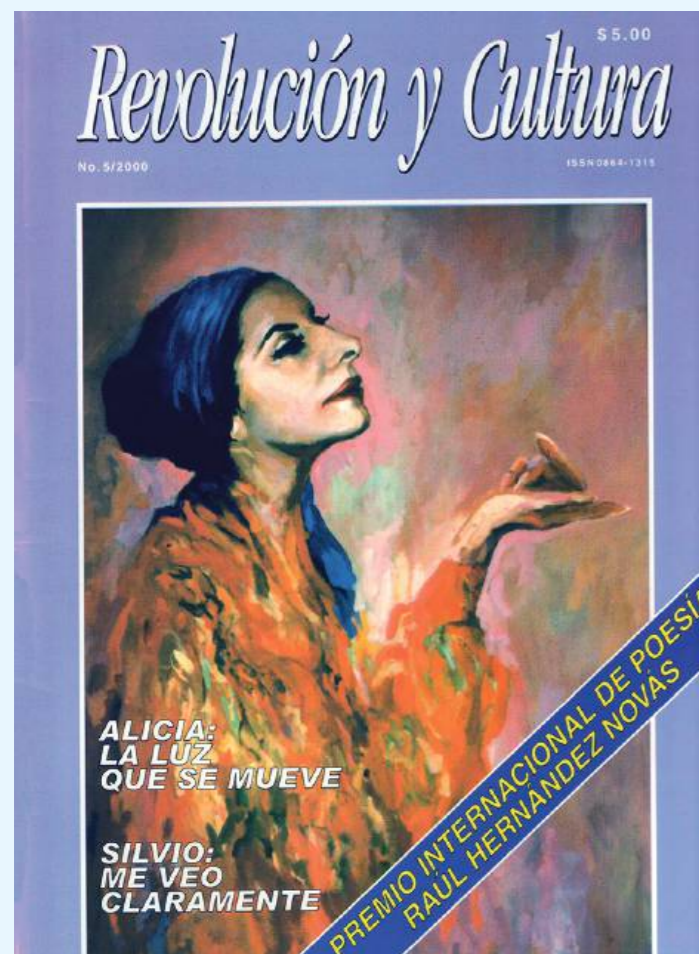
Pero hoy que me decido a saludarte
te siento cerca, lumbrecilla humana,
fiesta de Cuba, misteriosa amiga.

1974
(p. 48)



Retrato de Alicia Alonso, 1991, óleo del artista Maciej Majewski, que sirvió de portada al No. 5 / 2000 de RyC, dedicado al cumpleaños 80 de Alicia Alonso. Todas las ilustraciones utilizadas en este homenaje fueron tomadas de esa edición, en su momento cortesía del Museo del Ballet.

Nelson Domínguez. Alicia Alonso, ave nacional, 1998, óleo sobre tela.



La sección Rescates, dedicada a las artes visuales se inicia con un artículo de Gerardo Mosquera (La Habana, ¿1946?), quien primero desde su trabajo promocional en el Ministerio de Cultura y luego desde otras instituciones culturales cubanas fue uno de los principales críticos de arte que, en las páginas de RyC, acompañó y legitimó el devenir de la emergente producción artística insular en los años ochenta del siglo pasado.

El texto resultó escogido por Margarita González, Tania Parson y José Veigas para integrar Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80, publicada en 2002. Es un artículo relativamente corto, donde Mosquera ejerció el criterio con ideas medulares, fundamentadas y muy necesarias para aquella década también espinosa. Lo hizo, además, con un lenguaje claro, fluido, apelando a metáforas del acervo popular, distanciándose del metalenguaje o «metatranca» tan al uso entonces.

Apoyándose en la historia del arte cubano y en autoridades de la política cultural cubana — como Armando Hart, a la sazón ministro de Cultura — y del marxismo universal — como Vladimir I. Lenin —, Mosquera argumentó la pertinencia de una renovación de los «códigos visuales imperantes», la cual tenía algunos detractores empoderados. Valoró también la relación de ese arte con la vida cotidiana, a través de lineamientos y proyectos institucionales.

Etiquetado como valedor a ultranza del arte experimental de los años ochenta y fustigador del promocionado en la década anterior, Mosquera reconoció —sin embargo— la existencia de una «polifonía imprescindible» y alertó sobre «algunos inevitables mimetismos y 'revistismos'» en propuestas emergentes. En el propio artículo, ubicó la génesis de las expresiones artísticas renovadoras en las postrimerías de los años setenta: una idea que desarrolló Hortensia Montero en su tesis de Maestría en Historia del Arte Los 70: Puente para las rupturas, editada como libro en 2006.

Así que se trata de un texto cardinal sobre el período del arte cubano indistintamente llamado Década prodigiosa, Renacimiento cubano y Nuevo arte cubano. Tiene el valor agregado de ejemplificar un momento significativo en el discurso de un crítico paradigmático y controversial. También, el de estar ilustrado con obras de varios artistas emblemáticos de la época: Gustavo Pérez Monzón, Rubén Torres Llorca, Juan Francisco Elso, Flavio Garcíandía, José Manuel Fors, Ricardo Rodríguez Brey y José Bedía. Son piezas fotografiadas por otro de ellos: Rogelio López Marín, Gory, quien laboraba como fotógrafo en esta revista. (ICL)

Artes plásticas: un nuevo salto del venado*

Gerardo Mosquera

«Jicotea y el venado no pueden caminar juntos» dice un refrán de negros viejos. No obstante, una de las características de las artes plásticas en Cuba es que «jicotea» y «el venado», cada uno con sus virtudes y defectos particulares, caminan en ella, si no juntos, sí en completa unidad. Porque en el campo de la plástica coexisten experiencias variadísimas, que brindan un panorama general de notable riqueza característico de esta manifestación de la cultura cubana en el siglo XX. En estos renglones insuficientes para un tema que requeriría análisis más

detenido queremos presentar algunas primeras ideas sobre el último salto del venado en nuestra plástica. Nos referimos a una tendencia que ha venido manifestándose en tiempos recientes y que ha levantado muchos comentarios y polémicas. Nuestros conceptos, aunque expresan una toma de posición, no lo hacen de modo excluyente hacia otras prácticas disímiles, más tradicionales y muy valiosas, cuya característica será siempre de primera necesidad para esa polifonía imprescindible a las complejas funciones del arte.

No en balde dicen también los viejos que «Yemayá tiene setenta y siete sayas y un cinturón las aguanta»; creemos que en esta sana «unidad en la diversidad» radica buena parte del valor de conjunto de nuestro movimiento plástico. Por eso no se trata de defender caminos pragmáticos, sino de proponer algunos puntos primarios de reflexión acerca de la posible validez en nuestro contexto social de ciertos métodos artísticos, sin pretender tampoco un análisis pormenorizado que requeriría mayor espacio y tiempo. Los protagonistas principales de la tendencia que nos ocupa son algunos de los pintores y escultores más jóvenes, salidos de las promociones recientes de las escuelas de arte. Ellos están rompiendo esquemas y llevando adelante una puesta al día de los recursos creadores, enfrentada a los condicionamientos impuestos por el bloqueo cultural que sufre el país. Así, instalaciones, acciones plásticas, ideas posconceptualistas, objetismo y otras vías antitradicionales del arte actual han

comenzado a aparecer desde el término de la década pasada. En fechas recientes algunas muestras se centraron en estas formas de creación y disfrutaron de una gran acogida del público general, que recibió este tipo de arte con naturalidad, estableciéndose una comunicación poco usual en el marco de una galería.

Los expositores son jóvenes que en su mayor parte proceden de la línea del *pop* tardío y de la disolución del fotorrealismo, que entre nosotros fue un movimiento muy fuerte, con un desenvolvimiento peculiar. Algunos tenían ya un nombre y otros eran casi desconocidos. Su proyección formal y de contenido es muy variada: sólo los une la sensibilidad hacia las últimas direcciones de transformación que manifiesta el arte mundial, una atracción por todo lo novedoso, una permanente voluntad de experimentar y una búsqueda de nuestra identidad artística contemporánea.

Esta inclinación, como cualquier otra, tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Lo principal es que constituye un factor muy conveniente de cambio, de inconformidad, de movimiento, de impulso renovador. Fuerzas de este tipo son imprescindibles para mantener activa la dialéctica de la evolución del arte y la cultura. No debe sorprender que el último párrafo que dirigió Juan Marinello —poco antes de morir— a los artistas plásticos cubanos y en especial a los jóvenes, fuera un llamado a mantener una búsqueda constante al calor de los tiempos nuevos: En esta Exposición no hay personalidades excluyentes ni rivalidades esté-



riles, porque todo está atravesado por un gran viento libertador. Ese viento debe seguir impulsando las velas. Que no se detenga esa libertad enardecida, ni ese humanismo palpitante, ni esa fiera lealtad a los tiempos nuevos. Una plástica revolucionaria no puede ser reiteración irrelevante de los principios que embraza. En la medida que levante su vuelo singular, sus valores privativos, alzará su servicio a la Revolución, pues el socialismo lleva en sí la exigencia de la calidad —que en la plástica quiere decir originalidad sin cansancio. No olviden nuestros plásticos leales que la belleza mejor nos pertenece tanto como la militancia irreprochable. Toda novedad es legítima y necesaria, siempre que traduzca un mensaje que toque nuestra inquietud y nuestra esperanza. Que

no se olvide que una plástica a la altura de nuestra Revolución ha de ser ante todo una suma de firmes valores propios y de incansable voluntad innovadora. Esta Exposición marcha hacia esos horizontes. Por ello la saludamos en su sorpresa leal y en su rumbo insaciable.¹

En realidad, los movimientos plásticos de avanzada nada tienen de extraño en Cuba. Desde la irrupción de la «pintura moderna» en los años 20, que transformó un panorama dominado por el dogmatismo académico, la plástica cubana se ha mantenido abierta a casi todas las inquietudes de vanguardia. Además, según ha afirmado Jorge Rigol, aquel «vanguardismo cubano, al contrario de la mayoría de los movimientos similares en otros países americanos, lejos de significar un camino de evasión, de mimetismo europeizante, tuvo un sentido de afirmación nacionalista».²

La Revolución facilitó esta inclinación a la contemporaneidad y el pluralismo artístico. En 1961, el año mismo de Playa Girón y de la proclamación del carácter socialista de la Revolución, Fidel resumió la amplitud de la política cultural en la conocida divisa «dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada». Creemos que el texto de la Constitución de 1976 es uno de los pocos en el mundo que asegura específicamente la libertad de creación artística y de las formas de expresión en el arte. Los resultados conseguidos por la plástica cubana a través del lenguaje pop en los años 60 y el fotorrealismo en los 70 son ejemplos de cómo determinadas vías generales de expresión de la conciencia del hombre actual son susceptibles de comunicar con gran eficiencia contenidos particulares, como los de la realidad cubana, bien alejados de las motivaciones originales de aquellas corrientes.

Es decir, tendencias originadas en los países capitalistas desarrollados han sido «nacionalizadas» para ponerlas en función de nuestra conciencia social. A la vez, como se trata de una «nacionalización» creadora, estas expresiones han visto expandidas sus posibilidades estéticas. Se ha recibido de todas partes, pero para desarrollarse sobre la base de lo propio, enriqueciendo con nuevos matices el panorama universal del arte. Se trata, en realidad, de un proceso



José Beola

encima de temas, inventivas, ideas y conceptos. Porque más allá de lo exterior, lo tradicional o lo folklórico, el arte tiene siempre formas indirectas de expresar su vínculo con el medio que lo sustenta.

NOTAS:

- 1) «Palabras en una exposición de plástica juvenil», en el catálogo del Salón Permanente de Jóvenes, Museo Nacional, 1977.
- 2) «Pintura cubana», en Museo Nacional de Cuba, pintura. Editorial Letras Cubanas, La Habana, y Editorial de Artes Aurora, Leningrado, 1978, p. 20.
- 3) «La cultura proletaria», en *La literatura y el arte*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974, p. 186.
- 4) «Arte y diseño: cultura y economía», en *Revolución y Cultura*, La Habana, No. 96, agosto de 1980, p. 47.
- 5) «La educación estética como parte de la educación integral de la personalidad de los estudiantes; política del Ministerio de Cultura y su papel en relación con dicha formación», conferencia impartida durante la Reunión Metodológica del Ministerio de Educación, La Habana, 11 de noviembre de 1980, reproducida en *Revolución y Cultura*, La Habana, No. 100, diciembre de 1980. La cita en pp. 46-47.

ARTES PLÁSTICAS:
UN NUEVO SALTO DEL VENADO

REVOLUCIÓN Y CULTURA, Diciembre 1981 75

característico de los países que luchan contra el subdesarrollo, y que no se limita al terreno de la cultura. Ellos han sabido apropiarse de recursos foráneos, transformarlos y ponerlos al servicio de su realidad económica, política y social. Fue Lenin quien con mayor clarividencia definió el criterio de incorporar a la nueva sociedad todos los aportes valiosos de la cultura universal, enfrentándose a los defensores de una cultura proletaria inventada de la nada. En 1920 desarmaba así el dogmatismo infantil de los «especialistas en cultura proletaria»:

El marxismo ha conquistado su significación histórica universal como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanas. Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esa base y en esa misma dirección, inspirado por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado como lucha final de éste contra toda explotación».³

Las transformaciones que hemos señalado no han ocurrido aún en la práctica de las nuevas actitudes de «vanguardia» que se desarrollan en Cuba en estos momentos. Ellas se encuentran en pleno período de ensayo. Por ahora hay sobre todo una respuesta contra cierta sacralización que se siente en la plástica más tradicional, contra su posible alejamiento de la vida diaria, y una consecuente búsqueda de nuevas posibilidades de acción más acordes con la actualidad. Hay también un intento de renovación de los códigos visuales imperantes, consecuencia conjunta del enriquecimiento universal de la percepción y del empuje de las nuevas imágenes que el desarrollo técnico y científico del país incorpora cada vez con mayor asiduidad a la vida de la gente.

Ahora bien, resulta sintomático que esta inquietud experimentada de manera individual y espontánea por los artistas más jóvenes encaje en gran medida con los lineamientos perspectivas institucionales, dirigidos a fomentar una integración orgánica de las artes plásticas y el diseño en la conformación de los diversos ambientes donde el hombre desenvuelve su existencia. El arquitecto Fernando Salinas, director de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura, ha definido este propó-

sito de *diseño ambiental* sólo asequible a una sociedad socialista, dirigida planificadamente a satisfacer las necesidades materiales y espirituales del hombre:

El diseño ambiental artístico es el trabajo organizado dentro de las relaciones socialistas de producción, de todos los creadores de las artes plásticas y el diseño, en cada especificidad creadora y en sus posibles interrelaciones, a través de la producción artesanal e industrial, en obras únicas y seriadas, que se expresa en la creación de espacios exteriores e interiores, objetos, signos y símbolos de la realidad y de la imaginación, distribuidos en todo el territorio, siguiendo un plan de desarrollo nacional y creando una unidad cultural y económica, ambiental y artística superior que sintetiza lo nacional y lo universal, que enmarca y da sentido del desenvolvimiento de la vida cotidiana en todas sus manifestaciones, dirigido al objetivo común de alcanzar una calidad superior de la vida socialista, contribuir a la educación estética masiva de la población y estimular y acompañar el desarrollo de la sociedad hacia el futuro».⁴

Es interesante notar cómo los lineamientos institucionales y las aspiraciones de los dirigentes culturales resultan en este caso más ambiciosos que los ensayos personales de mayor osadía, al propugnar la integración de la plástica en la vida misma —o sea, algo más que la desesperada nivelación de «la brecha que separa al arte de la vida», propósito último de la revolución artística que inició el pop— y proclamar la necesidad de que encuentre vías de satisfacer los requerimientos de la época. Armando Hart, ministro de Cultura, ha puntualizado:

Un concepto moderno de la cultura ha de estar a tono con las técnicas nuevas y cada vez más renovadas de comunicación y con la posibilidad de influencia que objetivamente ejerce, o puede ejercer, el arte sobre diversos renglones de la producción material. El arte moderno debe buscar sus relaciones con la producción y con las creaciones modernas de la técnica.

Hemos dicho que sólo resolviendo estos problemas se podrían satisfa-

cer las necesidades y aspiraciones estéticas condicionadas y posibilitadas por la Revolución Científico-Técnica. Si se estudiaran las exigencias modernas que impone el desarrollo a ciertas ramas artísticas, como por ejemplo la plástica, se llegaría a la conclusión de que las formas modernas de belleza plástica pueden desarrollarse a planos superiores si se descubren sus relaciones con las nuevas formas de la realidad material y social que van presentándose a la vista del hombre moderno. A veces nos asombra lo que vemos en un cuadro y lo sentimos alejado de la realidad. Sin embargo, la realidad está hoy presentando planos nuevos, y ello no nos causa asombro. Cuando algunos preguntan por qué es bello un cuadro, cabría responder: ¿por qué es bello el cosmos que hasta ayer lo desconocíamos? Y los nuevos planos de la realidad material, que la técnica y la ciencia le han abierto posibilidades de apreciar al hombre, presentan formas de belleza. El arte plástico moderno, que tiene vínculos históricos muy concretos con el desarrollo del diseño, es un intento de expresar las nuevas formas de la realidad, pero la imaginación del artista se queda siempre corta ante la vida real.⁵

En forma inconsciente, espontánea e individual, el trabajo de unos cuantos artistas plásticos cubanos responde hasta cierto punto a una intuición de esas necesidades. Claro, lo que ellos hacen hoy es sobre todo una tarea de ruptura y desbroce, que permite introducir nuevas nociones en la práctica artística.

Pero de mayor importancia es el hecho de que los métodos de creación que están incorporando al medio cubano poseen la virtud intrínseca de una mayor libertad de acción, de una carga más fresca de información estética, de anular la compartimentación entre las manifestaciones del arte, y de ser capaces de un acercamiento más directo y popular. El desafío que esta nueva «vanguardia» tiene delante de sí es explotar tales posibilidades en el marco del socialismo, donde únicamente pueden ser capaces de proyectarse a una vasta escala social y alcanzar el máximo de su potencialidad fundacional y estético-

ca. Tal empeño ha comenzado ya a dar sus primeros pasos a través de la unión entre la creatividad personal de los jóvenes practicantes de estas tendencias y los intentos institucionales de dirigir la plástica hacia un más vasto alcance social. La gestión del Ministerio de Cultura está permitiendo vincular a estos creadores con la proyección de hospitales, hoteles, instalaciones para la infancia y otras obras de uso social, así como con la labor de conjuntos teatrales y danzarios.

Es revelador que la preocupación por llegar al pueblo ha estado en el embrión mismo de las inquietudes de estos jóvenes. Por ejemplo, casi siempre las acciones plásticas (*performances*) se desarrollan en lugares públicos y con la participación popular.

En lo efectuado hasta el momento, a pesar de algunos inevitables mimetismos y «revistismos», es posible vislumbrar ya un rasgo propio común en la obra tan diversa de estos renovadores. Nos referimos a una cosmovisión humanista y un sentido general de optimismo y afirmación vital. Esto sobresale más allá de similitudes y diferencias personales, por encima de temas, inventivas, ideas y conceptos. Porque más allá de lo exterior, lo tradicional o lo folklórico, el arte tiene siempre formas indirectas de expresar su vínculo con el medio que lo sustenta.

* *Revolución y Cultura*, La Habana, No.112, diciembre/1981, pp.70-75.

Notas

¹ «Palabras en una exposición de plástica juvenil», en el catálogo del Salón Permanente de Jóvenes, Museo Nacional, 1977.

² «Pintura cubana», en *Museo Nacional de Cuba, pintura*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, y Editorial de Artes Aurora, Leningrado, 1978, p. 20.

³ «La cultura proletaria», en *La literatura y el arte*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974, p. 186.

⁴ «Arte y diseño: cultura y economía», en *Revolución y Cultura*, La Habana, No.96, agosto de 1980, p. 47.

⁵ «La educación estética como parte de la educación integral de la personalidad de los estudiantes; política del Ministerio de Cultura y su papel en relación con dicha formación», conferencia impartida durante la Reunión Metodológica del Ministerio de Educación, La Habana, 11 de noviembre de 1980, reproducida en *Revolución y Cultura*, La Habana, No.100, diciembre de 1980. La cita en pp.46-47.

Han pasado los años, diez quizá – no quiero sacar cuentas – de la partida de Rufo Caballero. Y otros más desde que saliera de Revolución y Cultura a conocer otros lares. Y sin embargo, el tiempo no ha podido borrar, ni siquiera durante los últimos terribles meses, la inefable presencia de Rufo en esta casa. Aunque lo parezca, no es este un homenaje a su paso por estas páginas, al profundo y laborioso quehacer que nos legó. Ese homenaje llegará, más que lo merece nuestro viejo amigo, ahora solo queríamos completar en esta sección Rescates una visión sobre dos momentos cardinales de la plástica cubana a fines del siglo pasado. En el trabajo de páginas anteriores, citamos a Gerardo Mosquera resumiendo y valorando lo producido en la década de los 80; y en las que siguen, hacemos lo propio con Rufo, que nos presenta los 90.

El texto que seleccionamos fue el tercero que, referido a las artes plásticas, publicara Rufo en RyC. El crítico, próximo entonces a sus 27 años, ya nos muestra hacia donde se dirigen su escritura y sus análisis. Más reposado – no en balde el título que empeñó –, cuida su lenguaje, lo ajusta al tema que aborda, se permite algún que otro neologismo y hasta giros coloquiales. Tiende arcos hacia el pasado (reciente o no) de las artes plásticas en la Isla, sus antecedentes o rupturas en relación con el asunto que estudia; del mismo modo en que también los tiende hacia posibles futuros. Todavía más, ofrece juegos de espejos con otras manifestaciones artísticas, e incluso con corrientes del pensamiento. La crítica en Rufo bien puede ser vista entonces como una contextualización de un momento de la cultura cubana, en este caso de la plástica en ese inicio del difícil decenio de los 90.

Un momento que siguió a cambios impensables en lo internacional y lo nacional, que condujeron a nuestro país a una gran crisis en todos los órdenes y a la necesidad de replantearse los rumbos. El arte, por supuesto, no fue ajeno a dichos cambios, y sobre los nuevos paradigmas que se imponían, abundó Rufo en este y en sucesivos escritos suyos de aquellos años. (JLD)

CON LA SUTIL ELOCUENCIA DEL SOSIEGO

¿Repliegue o tregua fecunda en la plástica cubana de los años 90?

Rufo Caballero

Se sabe, aunque a ratos fastidie, que los cortes temporales constituyen una necesidad ineludible de la historia del arte, para organizar el conocimiento y arribar a generalizaciones que abstraigan lo concreto y eleven a rango de pensamiento filosófico lo que fuera simple circunstancia: Ahora, yo no sé si por la complejidad de nuestro proceso plástico, la ineptitud de la crítica o todo mezclado, lo cierto es que los intentos de periodizaciones para el estudio de las artes visuales cubanas han pecado por lo general de un engañoso maniqueísmo. Y no me refiero ya a esas

divisiones mecanicistas en décadas estrictas, sino más bien al sectarismo que comúnmente nos lleva a sobredimensionar o impugnar etapas según posiciones políticas o comprometimientos apriorísticos. El arte se ve así sometido a circunstanciales manipulaciones, sujeto a un impúdico trapecio en que se cruzan acrobacias políticas, aberraciones del ego y conveniencias, dudosas conveniencias generacionales.

Proceder que nos coloca, parece que *ad infinitum*, ante las filosas consecuencias del desvarío. En los últimos meses me he encontrado a varios jóvenes plásticos bajo la incertidumbre – con ribetes traumáticos – de no alcanzar a definir si su arte «representa» verdaderamente a los años 90, o si en cambio se limita a prolongar los 80 en forma de prescindible epígono. Otros se preguntan si acaso no han «traicionado» los «principios» de los 80, sin que unos ni otros logren resolver en definitiva el tipo de relación que ha de establecerse entre ambos decenios: ¿nexos por continuidad, cesuras abruptas, parte y parte?

Y la perplejidad responde, en buena medida, a la insistencia machacona e interesada de cierta crítica – y hasta teoría – ávida de artificiales barreras temporales que le permita, entre otras cosas, ser «el crítico de los 90» o la «teórica de los 90». El día en que mi ego sea más poderoso que mi rigor, cuelgo definitivamente los guantes, pero hay quien no puede sustraerse a los seductores efectos de *crítico-star*.

A solo tres años de década, intentar hacer carrera prefigurando rasgos definitivos del decenio, signos distintivos y hasta comparaciones con otros perío-

dos, me parece un craso disparate, una premura perniciosa que preconditiona el hecho creativo aún antes de nacer. Lo primero que cabría preguntarse, en serio, es: ¿forzosamente fue el año 90 el que marcó el deceso de una etapa y los albores de otra? Más que forzosas, tales teorizaciones apresuradas operan *forzadamente*: lejos del lúcido vislumbamiento, que para nada estamos ante el genio anticipador de los grandes pensadores, se trata de infundadas especulaciones a priori, como si no tuviéramos ya suficientes experiencias amargas, incluso en el ámbito social, resultantes de la anteposición de la teoría a la realidad.

Esa desesperación por la última tendencia u hornada, que no obedece tanto a un legítimo amor por el arte como a una fanática devoción por *lo último* como ideal de una falsa y epidérmica actualidad, ya fuera lúcidamente conceptualizada por Bonito Oliva cuando desnudó las infernales ambiciones del *darwinismo lingüístico* y precisó cuánto hipertrofian al propio proceso creativo, tras la fachada de una promoción tan veloz como falaz. Muchos artistas jóvenes se confían a la gula del darwinista que necesita de la moda para existir, sin reparar en que gozarán de una legitimación efímera e incierta que pronto se revertirá contra ellos: vivirán la cima de su hipóbole dos o tres años, con la inocencia del adolescente que es grácilmente acunado por el tío de paso, para luego ir declinando hacia el más cómodo olvido en la medida en que haya apareciendo carne fresca, las nuevas vedettes jóvenes, aspirantes también a su temporada y que ya no



ficciones en que aparece el arte nuevo y lo simplifican rechazándolo por no coincidente o continuador de los presupuestos ideológicos de los 90. Dichos críticos no pueden desprenderse del criterio de contigüidad temporal e intentan definir la producción de los años 90 no por ella misma, sino por su irrestricta relación con los 80.

En tal sentido, percibo hasta hoy dos actitudes fundamentales que quisiera llamar aquí los *nostálgicos-sufridos* y los *oportunistas-amnésicos*.

Tango uno

En la creencia de que los 80 fueron el mejor de los mundos posibles, los *nostálgicos-sufridos*, animados en su mayoría por motivaciones sociopolíticas más o menos legítimas, exigen una continuidad cerrada, desconociendo los imperativos y ataduras de unos años que no viven ya la relativa apertura de los 80 y deben afrontar problemas de magnitud insospechada. Entre ellas, el miedo político que absolutiza el acoso del imperialismo como la causa fatal de todos nuestros conflictos, e impone una extraña manera de «cerrar filas» con el silencio y la abulia, inventándose un modelo de realidad ideal que nos corrija, virtualmente, el drama complejo de existir. Pero no es el sosiego fecundante el resultado, sino el estancamiento retardatario y anquilosador.

Por extensión, los artistas han debido encarar el marasmo y la atonía del sistema institucional de promoción, que respondiendo subrepticamente al falso criterio de que en los momentos de repliegue socioeconómico solo la cerrazón resulta, ha minimizado los espacios para la expresión de un arte problémico y reflexivo a fondo, el que acaso mayor luz pudiera verter sobre la madeja de incertidumbres actuales. Un sistema promocional que no obstante el entusiasmo de los jóvenes galeristas egresados de las facultades de humanidades, se permite, además, determinados mecanismos de control que redundan en sensibles afectaciones al discurso artístico propiamente. Si en principio la programación exhaustiva evita la anarquía de la improvisación y permite el necesario balance y equilibrio de opciones, su manierismo obliga a que, por ejemplo, desde

septiembre del 93 los especialistas de las galerías tuvieran a comenzar a entregar la programación estricta de todo 1994. ¿Cómo puedo yo preconcebir, en el verano del 93, en el frío verano del 93, lo que resultará más oportuno exponer en noviembre del 94? ¿Ese creador que he fijado para noviembre del año próximo, en tal fecha seguirá haciendo obras interesantes para mi galería?, ¿cómo lo garantizo desde ahora? Y sí, por el contrario, le pido que exponga luego las mismas piezas que hoy selecciono, ¿un año después estas proposiciones contarán con igual vigencia, se justificarán como sustitutivas de las expresiones artísticas que para entonces estarán brotando?

La última interrogante nos devela cómo tales descalabros que pasan por inocuos folclorismos burocráticos, retardan y encubren el florecimiento de nuevos talentos, que no pueden irse incorporando al proceso plástico cubano al ritmo lógico de su creación, puesto que lo impide la rémora de un programa infranqueable. Y es solo un caso. Por supuesto, y para evitar nos preocupaciones bobas, no estoy cuestionando a ningún funcionario o estructura demasiado específica, sino acaso instando a repensar nuestro sistema promocional en su conjunto, a desentumecer los métodos y funcionamiento de las instituciones; incluso a crear otras si las actuales insisten en su ineficacia.

Por consiguiente, creo que la desidia que se sufre hoy día, esta sensación de penosa ingravidez y peligrosa somnolencia, no es imputable al arte mismo como si a las instancias que se encargan de su exposición, circulación y estudio, a la asincronía de la praxis respecto a la coherencia y la claridad de la política cultural en términos teóricos, y al resentimiento mucho más general de toda una escala de valores a nivel social. Que los nuevos tiempos traigan consigo otros signos es más que comprensible, inevitable: se sabe que la historia se la pasa en un eterno vaivén, en que a periodos de extrema reverberación necesariamente le suceden otros calmos, sin descartar que pudiera tratarse de la calma que precede a la nueva tormenta, que precisa de un cierto oasis para mejor engendrarse. En los actuales signos, cuando el discurso se

ve compulsado a la reelaboración, la elipsis y las formas metamorfoseadas del mensaje, la explosividad directa que ayer fuera efectiva ha transitado, orgánicamente, por cierto, hacia lo que llamo *el arte de la sutileza* capaz de burlar y trascender la rispidez de los tiempos. Quien no tiene ojos para apreciar lo sutil, solo ve la externidad de un presunto refugio en las bondades «aleargadoras» de la técnica, llegando incluso al desafuero de rebatir la necesidad del rigor en la construcción factual y hasta las legítimas búsquedas de la poesía y la belleza pura, como si el arte fuera acaso una mera extensión de la ética y la ideología.

Quien no quiere o no puede asumir la ductibilidad que los tiempos demandan, se resiste a admitir la inquietud de los nuevos contenidos, a la nueva manera que permiten las circunstancias; la rica experimentación con materiales antes desatendidos; la reanimación del arte en provincias más allá de la ciudad de La Habana, que dinamita en profundidad el nocivo centralismo de la plástica cubana; por mencionar algunas de las señales de vida que nos lanza el arte de estos días, pero que no se perciben sino nos obnubilan los prejuicios, condicionamientos y exaltaciones. Un sistema artístico que tiene la facultad de renovarse aún en los contextos menos propicios, gracias entre otras razones al fervor de nuestras escuelas medias y superiores y el estímulo de la enseñanza artística, que con todo y sus lagunas, significa un logro indiscutible del proceso revolucionario, aun cuando a tenor de las carencias y obcecaciones solo queramos ver las máculas.

Si pierdo la memoria, qué vileza

Pero si infortunada resulta la nostalgia que se rasga las vestiduras de sufrimiento, no lo es menos el *oportunistismo amnésico* que se propone hacer de lo vivido borrón y cuenta nueva, consagrando al psicofármaco que devuelve el simulacro tranquilizante de un extraño paraíso peligrosamente callado y soso. Descuidan el hecho de que la continuidad con el fervor de los 80 es indefectible no ya por el reclamo artificial de los nostálgicos o los propósitos más o menos explícitos de los artistas, sino porque sencillamente los nuevos

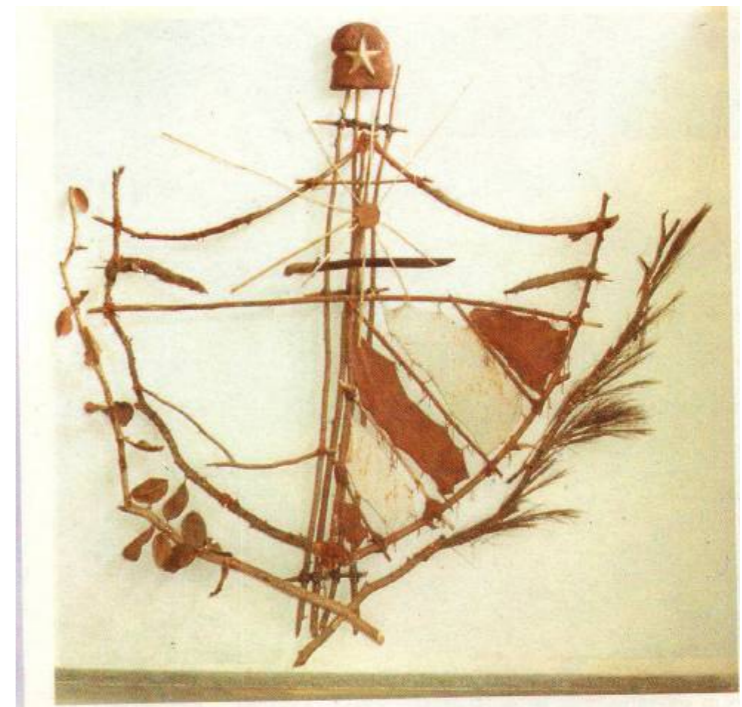
creadores, quiéranlo o no, *llevan en sí* el fulgor de los 80 como experiencia vivida o referida con intensidad, como una presencia insoslayable, un legado consustancial. Solo que las obras no tienen por qué develarlo tal cual, sino que lo asumen naturalmente como un sustrato orgánico y nutricional. Sin mimetizar actitudes, sí estudiar los mecanismos; la sagacidad con que los 90 supieron aprovechar las contingencias y coberturas de su tiempo, para entender así la necesidad de generar esta otra manera de decir a tono con los requerimientos de los años que se viven. Ante las cada vez mayores evidencias de una mecánica promocional insuficiente, es preciso estudiar de los 80, digamos, su capacidad para instrumentar fórmulas alternativas de inserción de la obra de arte, proyectos socioculturales que sustituyan el inmovilismo institucional. Porque lo que sí está muy claro es que en periodos como estos la historiografía ni la crítica pueden contentarse no más con lo que apenas legitima la oficialidad, pues se incurre en el triste error de imputar al arte sumisiones que casi nunca son totales, absolutas. Es el momento de visitar las escuelas de arte y talleres particulares para advertir cómo la producción artística del país tiene en las exhibiciones de museos y galerías solo una ínfima parte, no siempre la más rica, inquieta o cuestionadora en el sentido fértil del término. Porque los creadores han ido perdiendo el interés por exponer, puesto que la exhibición ha degenerado en un ritual estéril, carente de repercusión alguna, sin los más mínimos estímulos sociales o económicos, ni en muchos casos siquiera la primaria reseña o catálogo que deje una memoria elemental sobre sus actos. Por otra parte, el artista se inhibe como nunca ante la cantidad de cosas que infiere no se pueden decir, que en muy contadas ocasiones se les censuran directamente, pero que son sentidas como zonas de silencio, problemáticas para los funcionarios deshonrados e incapaces —y no solo para ellos— de atreverse a transgredir ese temor fatal que impide resolver muchos asuntos de la revolución dentro de la Revolución.

Y es claro que el confinamiento del arte y la cultura a sus propios predios afronta el peligro de una nueva élite

El inteligente discurso parabólico de Rafael Gómez, premio en escultura de pequeño formato.

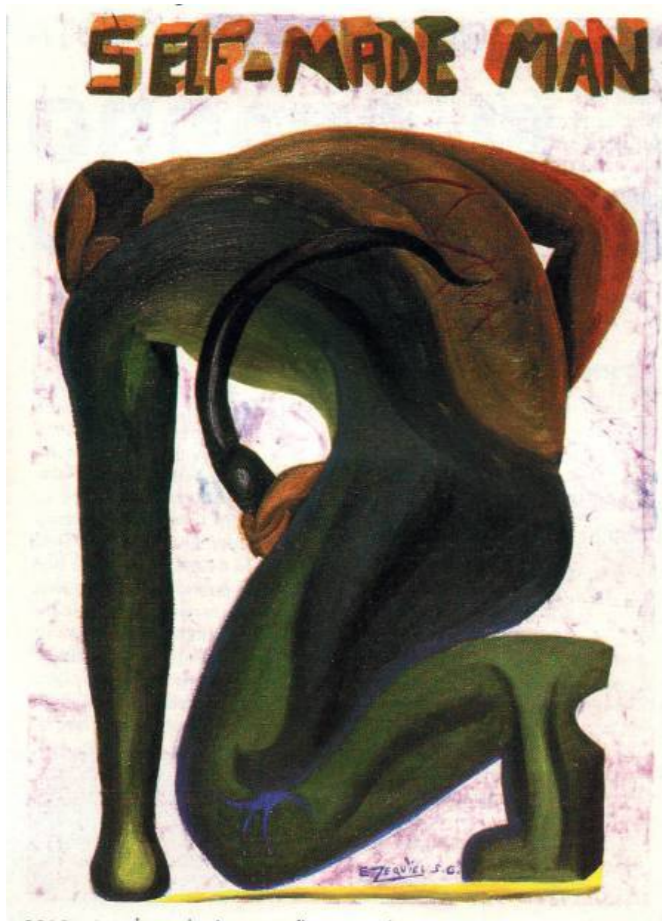


Kcho: excelente modelador de material y un astuto pensamiento artístico, cada vez mejor estructurado.

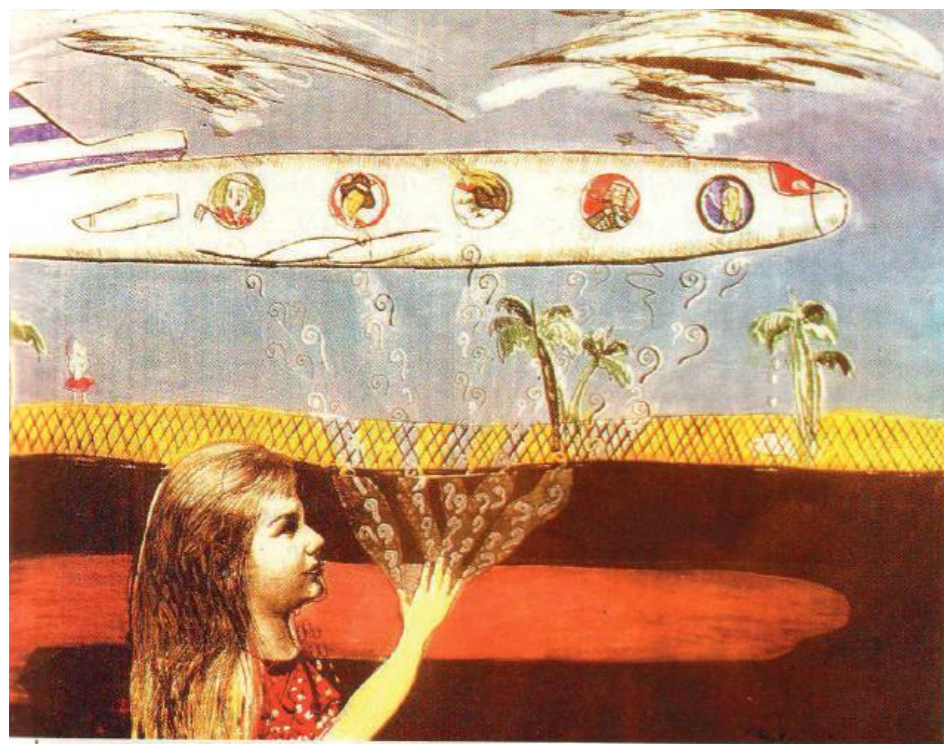


Virtuosismo de Julio Neira para la miniatura escultórica en función de la cultura popular espiritana.





La exquisita levedad de la pintura de Ezequiel Suárez; agudísima ironía y un singular dominio de las formas ambiguas.



Sandra Ramos y su electrizante testimonio gráfico sobre la disyuntiva de un pueblo.

adelantada, informada, pero autorreferente y sin las posibilidades de amplia confrontación e incidencia social, fin último del arte, pero no seamos tontos, este supongo que temporal aislamiento no es responsabilidad exclusiva de los artistas, ni obedece para nada a ningún afán trasnochado o decadente de fuga marginal, escapista o bohemia de unos elegidos...

Recuerdo todo esto para que no incurramos en la ingenuidad de atentar contra los 90 tal como simplificamos a los 70, que insistimos en ver como un período solo apologético e idealizador. Hoy visitamos las casas de ciertos maestros y junto a aquellas piezas edulcoradas y espurias, nos encontramos muchas otras transgresoras que jamás fueron expuestas y conservan hoy una lucidez escalofriante. En tales ocasiones, cuando salgo de la sorpresa y de reconocer cuán limitados hemos sido los críticos, yo me digo que cuánto habría ganado la Revolución si entonces hubiera hecho suyas esas obras que solo subvertían aquello que la desvirtuaba y retenía. Pero si ya los 70 son irremediables —años más dramáticos que felices—, aquí están los 90 ante el peligro de tropezar de nuevo con la misma piedra.

Al propio tiempo, las primeras muestras de este decenio nos comienzan a hablar, en otro orden de cosas, de un inteligente distanciamiento crítico respecto al arte de los 80. Indispensable distancia con relación a estéticas que debieron ser en muchos casos, dado el reclamo ávido de la propia realidad por escuchar ciertas verdades ocultas, un arte contingente y circunstancial, salvo las búsquedas antropológicas de mayor alcance, los (neo)expresionismos de profundo relieve espiritual, o las exploraciones en la lógica interna de la producción artística. Ahora se ensaya con fortuna la manera de que copular lo sociológico-agobiante y lo humano-existencial, con una proyección más ecuménica. Para nada se ha renunciado a la denuncia de todo lo que visceralmente nos resiente cada vez más, pero el estrépito ha debido sucumbir a la audacia de una ironía refinadísima; a sutiles mecanismos de sublimación y distraccionales extrañamientos, en varios casos mediante funcionales pastiches que distancian solo

de la estridencia, que no del contexto; tautologías que son metáforas de otros enclaustramientos, etc. Con frecuencia se observan agudas apelaciones a las codificaciones de la iconografía occidental clásica, en piezas donde el título o los tropos visuales (la dimensión áulica del dorado, las recurrentes e inofensivas ovejitas...) se encargan del resto. Pero más allá de las oblicuas alusiones, abundan las piezas que inteligentemente pulsan la carga potencial de un silencio social a voces, a modo de locuaz indicador metatextual que para nada requiere la evidencia de la señal: tácita complicidad que, por el contrario, rechazaría el subrayado como torpe redundancia (ocio que reclaman, olímpica y ridículamente, los miopes).

Y no solo porque así lo condicione la época, sino porque hay que admitir, a pesar de los nostálgicos, que las codificaciones estridentes que funcionaron en los 80, llegó el momento en que se retorizaron, se erosionaron, al menos en sus resortes expresivos fundamentales —como también en el mundo, para entonces dado hacía rato a una nueva recuperación de las «buenas formas» de la pintura—, y pedían ellas mismas otros aires que oxigenaran e hicieran retoñar el panorama plástico. Por otro lado, el continuar enarbolando la idea de que el arte es sociológicamente iluminador y agitador solo mientras esgrime la crítica directa y agresiva, devela una inocencia que comulga con la idiotez: en este mismo continente ya contamos con demasiadas pruebas, ácidas y desestabilizadoras pruebas, de cómo el poder suele utilizar a la bravuconería chillona que se le opone como ejemplarizante pantalla democrática ante el mundo. Es en estos casos, cuando la gente dreña y supone que se libera tras la ilusión episódica del grito, que la crítica y la denuncia más frontales se convierten, paradójicamente, en la caricia más apologética del sistema.

Y cuando todos se han ido, ¿llega la soledad?

Sosegados, pero trabajando con vigor, los jóvenes artistas empiezan a superar incluso el cierto trauma que ocasionó en el segundo lustro de los 80, y hasta hoy, el éxodo y el exilio de muchos

creadores que encabezaban la producción plástica nacional. Comienzan a advertir que al respecto la realidad se está moviendo en extremo hartos irracionales para ser tomados demasiado en cuenta: por una parte, aquí se minimiza la información sobre las impresionantes magnitudes que alcanzan no pocos de los artistas cubanos que se fueron por razones de divergencia política o aspiraciones profesionales, haciéndoseles demasiado caso a declaraciones inmaduras e increíbles cuando absolutas y faltas de matices, y relegándose de hecho lo que tantas veces hemos esclarecido en torno a que la Revolución está por encima de nosotros mismos, porque, deséese o no, se trata de artistas formados y desarrollados en la lógica sociocultural de este país, en sus perfiles étnicos y existenciales. Por tanto, prescindir de esos autores que indudablemente prestigian a la cultura cubana, ceder un patrimonio valioso e incuestionablemente cubano, es conferirle mucha más importancia al escandalito de turno que a la verdadera trascendencia de la obra. Creo que es justo el momento, ahora que se experimentan diversas aperturas en las relaciones internacionales, para revisar esta y otras estrecheces de nuestra proyección cultural, que no hacen sino autolimitarnos y alimentar las especulaciones sobre nuestra inflexibilidad. Pero, por otro lado y al unísono, los artistas perciben que el exilio, en su desesperación y su añoranza disfrazada de rabia, incurre en extremismos igualmente insostenibles. Muchos de esos que piden a gritos tolerancia y libertad, comenten a diario alarmantes excesos como el acosar a creadores que han decidido permanecer en la Isla y que de visita en otros países padecen la presión de voraces grabadoras solo ávidas de injurias contra Fidel Castro, sed que, si no es profusamente saciada, pronto se dispone a lanzar las más depreciadoras saetas, no importa cuán virtuoso sea obviamente el artista. Esos esquemáticos y apocalípticos que insisten en el falso y sonso pregón de que «la vanguardia se fue de Cuba», quieren escamotear que junto a los autores verdaderamente vitales y renovados en el exilio, pululan muchos otros que fueran aquí vanguardistas pero que están pintando hoy retratos

de señoritas para sobrevivir en la atrocidad de su vida la consecuencia de su obra. Y aunque incluso aquí se les recuerde a ratos con una aureola ensoñadora, se prestaron a hacer su propia caricatura, su flameante concesión, demasiado pronto.

Entonces, quien se quiera ir pues adelante: ni se le debe acosar, ni pretender que su ida representará el fracaso definitivo del proyecto cultural cubano (presunción demasiado dramática para ser veraz).

Esta madurez de pensamiento a que arriban tantos creadores hoy día, ha hecho que los discursos se concentren más en el esencial dolor que implica la disyunción de un pueblo, desde una sentida vocación humanista (*What can I hold you with?*) que prefiere saber del hombre mismo antes que de las retóricas políticas.

Entre tanto, los sectarios de adentro que insisten en la vanagloria de los 80 y la perspectiva de la obligada delimitación temporal, han querido soslayar que el vigor de un proceso plástico no se mide únicamente por la nueva afluencia de jóvenes artistas (provinciana jactancia), sino por el funcionamiento conjunto de todos los creadores activos, incluido por supuesto, y con gran relevancia, el poder de revitalización de los establecidos, maestros y hasta clásicos. Y al respecto nadie negará que muy variopintas exposiciones en los últimos meses han dado elocuentes muestras de consolidación y enriquecimiento de múltiples poéticas que, junto a las imberbes, garantizan la (sana) virulencia estética de la isla.

A quienes me preguntan qué hacer, qué actitud tomar hacia los 80, les he dicho que olvidarse de ellos. Los 80 van a mejor trascender en la medida en que no traumatizan la creación ulterior. Crear sin traumas, como si se partiera de cero (ya sé que es ilusorio, pero a veces ayuda), solo en función de lo que estas circunstancias demandan. Responderles, rebasándolas. Hacer antes que enjuiciarnos, que ya nos veremos al final del camino.

Seguir propinando, en definitiva, la estocada imperceptible de la sutileza.

* *Revolución y Cultura*, No. 3-1994, mayo-junio, pp. 10-18.

DESPELIDAS

Varias fueron las personalidades de la cultura cubana que se despidieron de nosotros durante los últimos meses de 2020. Queremos mencionarlas aquí, y hacerles llegar a sus familiares y amigos nuestras sinceras condolencias:

Promotor y dirigente (no solo) cultural, **Antonio Pérez Santos** fue crítico de arte, curador e investigador, y presidía el comité de la Uneac en Villa Clara, su provincia natal.

Diferentes medios de comunicación destacaron su labor investigativa sobre la escultura ambiental habanera y villaclareña, sus textos en prensa y catálogos, su curaduría de diversas exposiciones. Su interés por campos muy necesitados de promoción —la pintura popular, el muralismo, el humor y el arte joven— estuvo muy vinculado a sus responsabilidades en el sistema institucional de la cultura regional, donde fungió además como subdirector de la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijóo, vicepresidente de la Asociación Hermanos Saíz y presidente del Consejo Provincial de Artes Plásticas.

En un *twitter* fechado el 16 de septiembre, el presidente de la República, Miguel Díaz-Canel Bermúdez, lamentó la pérdida física de un «excelente compañero de trabajo y batallas por la cultura y la vida», que fue miembro del Comité Provincial del Partido Comunista de Cuba y diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular. Numerosos intelectuales y autoridades políticas del país manifestaron también su pesar por el adiós a un valioso ser humano.

Actriz cubana de radio y televisión, multifacética figura del arte escénico que desde el año 1956 acumuló los ma-

yores lauros en dichos medios. Angela Martha del Río Rodríguez, *Martha del Río*, o para los mayores sencillamente Finita, por aquel personaje suyo que durante catorce años protagonizara junto a José Antonio Rivero en el popular programa televisivo *Casos y cosas de casa*, fue una de las fundadoras del ICRT, y por sus desempeños llegó a ser conocida como la reina de los dramatizados. Trabajó con los mejores galanes de su época como Carlos Alberto Badías, Pedro Álvarez, Carlos Barba, Rolandito Barral y otros. Martha, uno de los rostros más carismáticos de la televisión cubana, mereció la Medalla Alejo Carpentier, la Distinción por la Cultura Nacional, y el Premio Nacional de Televisión en 2007. Reconocido director y crítico de cine cubano, **Enrique Colina**, se graduó como licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas y Francesas en la Universidad de La Habana. Su labor principal dentro del cine fue la realización de documentales, el primero de ellos, *Estética*, lo realizó en 1984. Le siguieron otros, hasta que en 2003 debutara en largometrajes de ficción con *Entre Ciclones*. Su labor como crítico de cine comenzó en el año 1968, y en tales menesteres condujo durante varios años el gustado programa *24 x Segundo*. Conferencista en varias universidades sobre realización de cine, fue profesor de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños.

Otra gran actriz perdió el teatro, el cine y la televisión. **Broselianda Hernández Boudet**. Graduada con título de oro en el Instituto Superior de Arte, 1987, fue alumna de Vicente Revuelta, Isabel Moreno y Miriam Lezcano. Comenzó su vida profesional como integrante del grupo de teatro Buscón, dirigido José Antonio Rodríguez, colectivo en el cual se mantuvo hasta 1994. Después pasó a formar parte durante cinco años de la compañía El Público, de Carlos Díaz, y durante los últimos tiempos participaba como actriz invitada en el grupo Buendía, de Flora Lauten. Broselianda protagonizó múltiples programas televisivos, entre los que se destacan las telenovelas: *Cuando el agua regresa a la tierra* y *Las honradas*. Su primera incursión en el cine tuvo lugar en 1986, con el corto de ficción *Castillos en el aire*, dirigido por Rebeca Chávez. Por su trabajo recibió diversos reconocimientos, entre

ellos, Mención Especial en el Festival de Cine de Providence, 2006, por su actuación en *Barrio Cuba*; Premio a la mejor actuación femenina en televisión, por *Cuando el agua regresa a la tierra*, concurso de la Uneac, 1994; similar galardón obtuvo al año siguiente, pero en teatro, por *Morir de noche* y *El público*; e igualmente en 1999 por *Yerma*. Aunque quizá su actuación más recordada sea como Leonor Pérez, en *José Martí, el ojo del canario*, el memorable filme de Fernando Pérez. En 2000 trabajó como actriz invitada de la Compañía de Teatro Hispano Gala, en Washington D. C. Falleció en North Miami Beach, Florida. Por muy antiguos y sólidos vínculos, RyC quisiera hacer llegar sus condolencias a Rosa Ileana Boudet, madre de la reconocida actriz.

Periodista, editora y pedagoga cubana, Diana Lio Busquet, supo con modestia y perseverancia enrumbar en tiempos difíciles un empeño tan complicado como lo es la Casa Editora Abril de la UJC. Estudió en el Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, y laboró primero como metodóloga en el Ministerio de Educación. Luego pasaría a ocuparse de la dirección de la revista *Pionero* y de la subdirección de la mencionada editorial entre 2003 y 2007, para llegar más tarde, durante los tres últimos años, a la dirección general. Por su entrega recibió en 2018 la Distinción Félix Elmuza. Llegue a los colegas de Abril, nuestro sentido pésame.

Una de los más interesantes bailarines cubanos, **José Zamorano**, se suma a esta lista luctuosa. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Arte, contó entre sus profesores a Alicia Alonso, Josefina Méndez, Joaquín Banegas y Ramona de Saa. Ya graduado, integró el Ballet Nacional de Cuba y se presentó en diversos escenarios de Europa, Asia y América. En calidad de artista invitado, bailó con la Compañía Nacional de Danza, de México; el Ballet del Teatro de la Opera de Budapest, de Hungría; el Ballet de la Fundación Teresa Carreño, de Caracas, Venezuela; y el Ballet de Cali, en Colombia. Fue intérprete especialmente destacado en obras del repertorio clásico-romántico como *La bella durmiente*, *Coppélia* y *Las silfides*, aunque también incorporó trabajos contemporáneos, tanto de coreógrafos cubanos como extranjeros, entre otros: *El*

dúo de siempre, *Paso a tres* y *El río y el bosque*, de Alberto Méndez; *Elogio de la danza*, *La casa de Bernarda Alba* y *Leda y el cisne*, de Iván Tenorio; *Cecilia Valdés*, de Gustavo Herrera; *Canto vital*, de Azari Plisetski; *Sonata*, de Roland Petit; y *Bodas de sangre*, de Antonio Gades. Su despegue comenzó en 1976, cuando, todavía en el cuerpo de baile, participó en el Concurso Mundial de Ballet de Japón, donde obtuvo, junto a la solista Rosario Suárez, medalla y diploma por pareja. Su serio y constante trabajo, tanto en las clases diarias como en cada una de sus presentaciones escénicas, le valió ser ascendido, a fines de ese propio año al rango de Bailarín Principal, y en 1980 a Primer Bailarín. Ostentaba la Distinción por la Cultura Nacional, y La Giraldilla de La Habana, otorgada por la Asamblea Provincial del Poder Popular en La Habana. Paralelamente a su desempeño como bailarín desarrolló una importante labor pedagógica.

Entre los diseñadores con que contó nuestra publicación vale mencionar, hacia la década de los 70, a **Aldo Méndez**. Pintor, diseñador, escritor y crítico de arte, desde joven destacó como creador de carteles en ese gran momento de la cartelística cubana que fueron los años 60. Años más tarde, de 1983 a 1986, estudió en la Academia Elemental de Artes Plásticas 20 de octubre en La Habana, y entre 1986 y 1988 en la Academia de San Alejandro. Recibió numerosos reconocimientos en salones y concursos, solo citaremos la Mención en cartel, Salón Nacional de la Propaganda Gráfica, 1970; Primer premio del Concurso Nacional de Periodismo de la UPEC, 1975; y Primer Premio del género Portada de Revista del Salón Nacional de Propaganda Gráfica, 1978. En 1987 le entregaron la Distinción por la Cultura Nacional. Desde 1991 residió en Madrid, España, hasta que en 1994 se mudó a Miami, Estados Unidos, donde falleció.

Farah María, pseudónimo artístico de Fara García Callava, quien destacó por su gracia, sensualidad y belleza, fue una de las cantantes más aclamadas por los cubanos. Supo Fara elegir su repertorio a lo largo de toda su carrera, donde incursionó en casi todos los géneros de la música cubana e internacional; pero ella demostró, sobre todo, elegancia y dominio en el escenario. Su voz, algo

pequeña pero bien timbrada, interpretó buena parte de la obra del compositor Juan Almeida Bosque. En Cuba participó en todos los Festivales de Boleros de Oro, y representó a nuestro país en numerosos eventos y concursos de la canción, como Melodías Amigas, en la desaparecida Unión Soviética; Viña del Mar, Chile; y en Benidorm, España. También realizó giras por Italia, México, Panamá, Colombia y España, entre otros países. Obtuvo premios en varios festivales internacionales, como los de Dresde, antigua RDA; Tokio; Orfeo de Oro, en Bulgaria; y Sopot, Polonia. Por sus aportes fue considerada Socia de honor de la Asociación Cultural de Boleros y mereció la Distinción por la Cultura Nacional.

ANIVERSARIOS

Continuando la lista iniciada en nuestra anterior edición, mencionamos a varias destacadas personalidades de la cultura cubana que cumplen este año aniversarios cerrados. Llegue a ellos nuestros deseos de salud y éxitos. Comenzamos por **Manuel Alfredo Sosabravo**, a quien, por su cumpleaños 90, se le dedica en este mismo número de RyC un dossier que reúne varios de los trabajos publicados a lo largo de los años.

También arriba a sus 90 años, la gran diva de la canción cubana, **Omara Portuondo**. En sus inicios simultaneaba su quehacer entre agrupaciones danzarias y musicales como Loquibambía (1947), o el cuerpo de baile de Tropicana (1950), hasta que en 1951, en sustitución de Elena Burke, pasaría al cuarteto de Orlando de la Rosa. Luego, entre 1952 y 1953 formó parte de la orquesta femenina Anacaona; y finalmente, desde 1953 a 1967, integró el cuarteto Las D'Aida, junto a Elena, Moraima Secada y su hermana Haydeé Portuondo, sin duda, uno de los ensambles vocales más importantes de la música cubana. Su carrera en solitario, iniciada tras su salida del cuarteto, también estuvo marcada por el éxito, y se caracterizó por la participación en numerosos festivales internacionales, a los que seguían prolongadas giras y la grabación de varios discos. Sin embargo, su trayectoria experimentaría un nuevo punto de inflexión en 1996, cuando se vincula al proyecto Buena Vista Social Club. Fruto de este segundo momento es una intensa actividad discográfica, por la cual recibe varias nominaciones a los premios Grammy Latino, galardón que obtuviera en 2009 en la categoría Mejor Album

Tropical Contemporáneo por su CD *Gracias*. En dicha ocasión se convirtió en la primera artista cubana residente en la Isla en ganarlo y recogerlo personalmente. Otros reconocimientos en su abultado palmarés lo serían: la Orden Félix Varela, 2002; el Premio Nacional de Música, 2006, y el título de Doctora *Honoris Causa* por la Universidad de las Artes, Cuba, 2018. Al año siguiente le fue entregado un Grammy Latino a la Excelencia Musical. De su amplia y variada discografía vale mencionar, entre otros, *Soy cubana*, 1991; *Buena Vista Social Club presenta: Omara Portuondo y Veinte años*, ambos en 2000; *Gracias*, 2009; *Omara Siempre*, 2018. Grabaciones en las que interpreta muchos de los géneros y las más emblemáticas composiciones de la música popular cubana. Por último, en 2020, y en medio de la pandemia de covid-19, lanzó en línea su álbum *Mariposas*.

Poeta y ensayista, *Lina de Feria* llega a sus 75 años con una obra consolidada, merecedora en 2019 del Premio Nacional de Literatura. Graduada de Filología por la Universidad de La Habana en 1976, al mismo tiempo que ha realizado una profunda labor como creadora, y por la que es considerada una de las principales voces de la poesía cubana, se desempeñó como redactora y editora en diversas publicaciones seriadas. Figura en numerosas antologías publicadas en Cuba y en el exterior. Y entre otros lauros ha merecido: el Premio Nicolás Guillén, 2008, por *Ante la pérdida del Safari a la jungla*; y el Premio David, compartido con Luis Rogelio Nogueras en 1967, por *Casa que no existía*. También ha puesto en blanco y negro los volúmenes *A mansalva de los años*, 1990; *El ojo milenario*, 1995; *Rituales del ino-cente*, 1996 y *A la llegada del delfín*, recibiendo en cuatro ocasiones el Premio Nacional de la Crítica.

Y un grupo muy destacado alcanza los 70 años: *José Ramón Villa Soberón*, *Pancho Amat*, *Francisco López Sacha*, *Abel Prieto*, *Margarita Mateo Palmer*, *Omar González* y *Senel Paz*. El primero de ellos, un muy reconocido escultor merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008, cuyas obras se encuentran tanto en lugares públicos como en colecciones de Cuba, España, Estados Unidos, Alemania, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, Polonia, Hungría,

Egipto, Rusia, Francia, Costa Rica, Italia, Argentina y México. Villa Soberón también ha destacado por su labor docente, que lo ha llevado a impartir cursos y conferencias en Cuba y el extranjero, y a desempeñarse como decano de la Facultad de Artes Plásticas del ISA entre 1986 a 1990.

En cuanto a *Pancho Amat*, cuyo nombre es Leonel Francisco, es considerado, sobre todo un consagrado tresero, que ha elevado este instrumento popular hasta las salas de concierto, añadiéndole técnicas y conceptos provenientes de la música clásica, el jazz y renovadores aires trovadorescos. Se graduó de Pedagogía en la Universidad de La Habana en 1971, y ese mismo año fundó el grupo Manguaré, que dirigió durante más de 15 años. Además, es egresado de guitarra clásica por el conservatorio Ignacio Cervantes. Admirado por su virtuosismo, ha colaborado con una pléyade de grandes artistas tanto foráneos como cubanos. En 2010 le fue otorgado el Premio Nacional de la Música.

Narrador, ensayista y profesor de arte, *Francisco López Sacha*, es licenciado en Letras y especialista en Teatrología. Ha sido presidente de la Asociación de Escritores de la Uneac, subdirector del Taller de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso y director de la revista Letras Cubanas. Entre otros reconocimientos ha recibido el Premio de *La Gaceta de Cuba* por el relato «Dorado mundo», y resultó finalista en el Premio Casa de las Américas de 1984 con *Análisis de la ternura*.

Abel Prieto, es un importante escritor, editor y político. Graduado de Letras Hispánicas por la Universidad de La Habana, inició una carrera como profesor y editor que lo llevaría a dirigir la Editorial Letras Cubanas y a presidir la Uneac, antes de convertirse en ministro de Cultura, durante dos períodos separados por un tiempo en que se desempeñó como asesor del presidente del Consejo de Estado y de Ministros. Actualmente es delegado a la Asamblea Nacional y preside la Casa de las Américas. Entre sus publicaciones destacan las novelas *El vuelo del gato* (1999), que mereciera el Premio de la Crítica, y *Viajes de Miguel Luna* (2012); y las colecciones de relatos *Los bitongos* y *los guapos* (1980), y *Noche de sábado* (1989). En el campo de la ensayística se distingue por sus

estudios sobre José Lezama Lima.

Otra gran figura de las letras arriba a los 70, nos referimos a *Margarita Mateo*, imprescindible ensayista, novelista, crítica y profesora universitaria. El hecho de que en 2016 obtuviera el Premio Nacional de Literatura, que destacaba su labor como investigadora de las letras cubanas, latinoamericanas y caribeñas, su cuidadoso trabajo con la lengua, y su obra docente, académica y de promoción de la literatura y la cultura cubanas, vino a confirmar la valía de su quehacer, evidenciado en libros como el excepcional *Ella escribía poscrítica*, y prestigiado con anterioridad con lauros como el Premio Alejo Carpentier, 2008, por su novela *Desde los blancos manicomios*; los premios de la Crítica correspondientes entre otros a los años 2008, 2005 y 2003; y el Premio de Ensayo Enrique José Varona por su libro *El palacio del pavo real: el viaje mítico*.

Omar González, escritor y periodista cubano, ha ocupado importantes responsabilidades durante su carrera, como la de viceministro de Cultura. Dirigió diferentes medios de orientación cultural, entre los que se cuentan las revistas *Artecubano*, *Cine Cubano* y el Canal 6 de la televisión nacional. Fue jefe de redacción de *El Caimán Barbudo* y presidente de la Brigada Hermanos Saíz de Escritores y Artistas Jóvenes durante varios años, al igual que del Instituto Cubano del Libro, el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y el ICAIC. Desde 1998 viene publicando artículos referidos a las nuevas tecnologías, la globalización y su impacto en la cultura, al tiempo que ha participado en numerosos eventos relacionados con este tema.

Escritor y guionista, autor de obras de teatro, cuentos y novelas, *Senel Paz* es autor de uno de los relatos más famosos de la literatura cubana, nos referimos a «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», por el cual ganó el Premio Juan Rulfo, el cual más tarde fuera llevado al cine como el filme *Fresa y Chocolate* (1994). Se ha dedicado, además, a la enseñanza y la asesoría en el campo de la dramaturgia cinematográfica, dentro y fuera de Cuba, y ha integrado el jurado de importantes concursos nacionales e internacionales. Coincidiendo con sus 70, Senel ha recibido el Premio Nacional de Cine.

PREMIOS

Como es habitual a finales de año, varios premios nacionales fueron anunciados por las instituciones y autoridades que se encargan de ello. Aquí los publicamos:

Ciencias Sociales y Humanísticas, a *Ibrahim Hidalgo Paz*. Investigador de larga y provechosa trayectoria, dirigida en lo fundamental al estudio de la vida y la obra de José Martí, a quien ha dedicado varias obras, entre las que destacan cronologías y acercamientos a su labor literaria y patriótica. Hidalgo Paz ha estado vinculado desde 1980 al Centro de Estudios Martianos, donde ocupó la vicedirección de Investigaciones, e integra desde 1996 su Consejo Científico. Es Miembro de Número de la Academia de la Historia de Cuba y Premio Nacional de esa especialidad en 2009, y ha impartido docencia en las universidades de La Habana y de Oriente.

Música, a *Huberal Herrera* y *Edesio Alejandro*. El primero de ellos es un estimado repertorista y pianista cubano, fundador de la Uneac. Doctor en Derecho por la Universidad de La Habana, ha recibido numerosas condecoraciones a lo largo de su extensa carrera, entre ellas vale citar la Medalla por la Cultura Nacional, la Medalla Raúl Gómez García, Medalla de Alfabetización, la del 40 Aniversario de las Fuerzas Armadas Revolucionarias. En cuanto a Edesio, reconocido compositor y arreglista, que tiene a su haber la música de más de 40 piezas de teatro puestas en escena por las principales agrupaciones teatrales del país, y asimismo muy notables bandas sonoras del cine cubano, ha incursionando con sus creaciones en estilos y formas musicales que van desde

los clásicos hasta los contemporáneos. Lo cual también se ha reflejado en sus no menos importantes aportes a la música popular.

Historia, a *Alberto Prieto*, historiador y profesor que ha investigado profusamente sobre historia de América Latina. Autor de una amplia obra que constituye un sustancial aporte a la historiografía continental contemporánea, Prieto es miembro de número de la Academia Cubana de la Historia desde su refundación. Por su desempeño en la Educación Superior ha sido distinguido con varias condecoraciones, cubanas y extranjeras, entre ellas vale citar: 280 Aniversario de la Fundación de la Universidad de La Habana, y la Medalla Conmemorativa Aniversario de la Fundación de la Sorbona (París IV).

Humor. Esta vez compartido entre dos figuras imprescindibles de este género tan caro a los cubanos: *Juana Bacallao*, la *Show Woman*, y al caricaturista *Ares*. Juana, bautizada así por su descubridor, el maestro Obdulio Morales, es considerada la diosa de los cabarés cubanos. En su modo de interpretar combina letras de canciones con textos burlescos o trágicos, grandilocuente gestualidad y un extravagante vestuario. Única en su estilo, ha marcado un hito en la historia del cabaré en la Isla desde los años 50 del pasado siglo. De Aristides Hernández, Ares, qué decir. Se graduó como psiquiatra, por lo que algunos dicen que el humor es uno de sus tratamientos. Caricaturista, ilustrador y pintor autodidacta, es autor de numerosos libros y publicaciones en la prensa. No tiene sentido mencionar aquí alguno de sus premios en salones de humorismo, cubanos y extranjeros, que se cuentan por decenas, aunque sí destacar que en 2002 recibió la Distinción por la Cultura Nacional.

Literatura, a *Eugenio Hernández Espinosa*. Uno de los más importantes dramaturgos cubanos contemporáneos. Director artístico y director general del Teatro Caribeño. Su quehacer se distingue por las exploraciones en la cultura popular y en las tradiciones afrocubanas. A su creación se deben obras como: *María Antonia*, *Calixta Comité* y *Mi Socio Manolo*; tiene además piezas que recrean la mitología yoruba. Su obra es representativa del arte popular en Cuba. Entre otros reconocimientos ha merecido

la Placa Homenaje a La Avellaneda, en el Festival de Teatro de Camagüey, 1996; el Premio Segismundo en Teatro Dramático al Mejor Texto, 1997; el Premio Omar Valdés, de la Asociación de Artistas Escénicos de la Uneac, por el conjunto de su obra, 1998; y por supuesto, el Premio Nacional de Teatro, 2005. Ha sido acreedor, además, a la Distinción por la Cultura Nacional y la Medalla Alejo Carpentier, 1995.

Edición, a *Mercy Ruiz*. Directiva de la esfera editorial durante más de cincuenta años, los últimos quince al frente de Ediciones ICAIC. Muy estimada por su minuciosa labor, entre sus trabajos más resonantes se encuentran la revista *Cine Cubano* y la colección Guion, con gran éxito entre los lectores gracias a títulos como *Memorias del subdesarrollo*, *Juan Quin Quin*, y *De cierta manera*, entre otros clásicos del cine nacional. Su trayectoria ha estado jalonada de grandes hitos dentro de la historia del libro en Cuba, por lo que ha merecido la Distinción por la Cultura Nacional y la Distinción Félix Elmuza, que entrega la Upec.

Circo, compartido entre *Reinaldo Hernández Padrón* y *Heriberto Arias Suárez*. El primero de ellos es reconocido como maestro de generaciones, es el último de los Montalvo, la familia por excelencia del circo cubano, con una tradición que data de finales del siglo XIX y que ha honrado las pistas nacionales e internacionales. Reinaldo ha brillado como artista y como jefe de pista. Inició su carrera a los 11 años y desde entonces ha incursionado en los géneros de Equilibrio de Manos, Antipodio, y Trapecio Volante. Se ha desempeñado, además, como Director de Circo, Director de Pista, Profesor, Tutor y Asesor de innumerables artistas. De Heriberto, vale reseñar que comenzó su carrera en el circo a la edad de 16 años como empleado de carpa. Su empeño y dedicación lo llevaron a brillar en números de Treppe y Honda, así como en el Doble Trapecio y las Pulsadas. Este artista ha sido también profesor, jefe de Pista y asesor en la Escuela de Circo de Guanare, Venezuela.