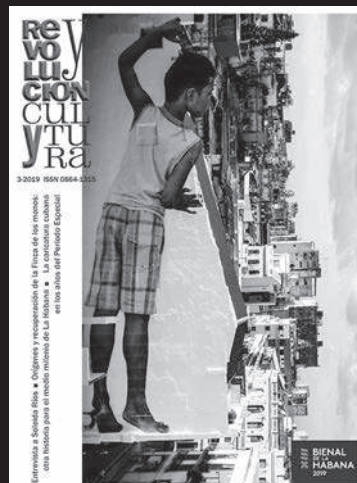


- 2 Lo resistente es el árbol: Soleida Ríos**
Rosa Ramírez Mazaheri / La poesía como un acto de reflexión interna, de meditación sobre la vida, de sanación completa. Entrevista a la poeta, a la coleccionista de sueños, a Soleida.
- 7 Flora Tristán: velada obsesión de Alejo Carpentier**
Analay Medero Álvarez / En varias ocasiones esta escritora y socialista utópica francesa estuvo a punto de convertirse en personaje de alguna de las ficciones de Carpentier. No fue así, pero quedaron los apuntes del gran novelista cubano.
- 14 Recuerdos de otros tiempos**
Liliana Llanes / Un recordatorio de que La Habana que cumple medio milenio de existencia, no se limita a su zona antigua. Y como prueba de ello, la autora nos detalla la interesante historia de la conocida popularmente como la Finca de los monos, y de que manera su arquitecto influyó posteriormente en la arquitectura de los palacetes habaneros.
- 21 Estampas de Rafael Morante en la revista Cuba**
Vilma N. Ponce Suárez / Gran ilustrador y dibujante, su paso por la revista *Cuba* —amén de sus colaboraciones con el Instituto del Libro y otras publicaciones— dejó una huella imborrable en el devenir del diseño gráfico en la Isla.
- 28 El universo de los museos virtuales**
Roberto Medina / Contrapunto entre las funciones y posibilidades de los museos virtuales y los tradicionales. Y de paso, una mirada que avanza en el futuro de estas modalidades museísticas.
- 36 La construcción de lo posible: una Bienal cada vez más excéntrica**
Israel Castellanos León / Reportaje al que no le basta con referirse a lo acaecido en la XIII Bienal de La Habana, y prefiere ser un diagnóstico sobre los espacios y desplazamientos, en el pasado y en el futuro, de la cita habanera de las artes plásticas.
- 51 La imagen y el enigma. ¿Qué significa *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp?**
Noel Alejandro Nápoles González / El autor sigue el curso de las obras del artista francés, y entre especulaciones y reflexiones nos sugiere otra manera de interpretar su *opus magnum*.
- 61 En vena**
Abel Molina Macías / En los difíciles años noventa del siglo pasado no perdió el cubano su sentido del humor, prueba de ello son las caricaturas que vieron la luz en la prensa de entonces.
- 67 Tres altos en el camino. Murales de la vanguardia cubana en el centro de la Isla**
Daniilo Vega Cabrera / Algunas precisiones (y consideraciones) sobre los murales realizados a mediados del siglo XX en la ciudad de Santa Clara por notables artistas cubanos de la vanguardia.
- 72 A los noventa años de *Estudios Clásicos*, el primer libro publicado por Laura Mestre**
Eliana Miranda Cancela / Insiste la autora en destacar la valía de la cubana Laura Mestre como traductora de Homero y estudiosa del mundo clásico.
- 77 Llegué al cine cubano de varias maneras. Nancy Berthier**
Virgen Gutiérrez / Conversación con una de las mayores conocedoras francesas del cine cubano, en particular de la obra de Tomás Gutiérrez Alea.
- 82 VISTAZOS**
- 84 ESPACIO ABIERTO**



PORTADA:
 XIII Bienal de La Habana, obra del francés JR en expo colectiva colateral de Galería Continua, barrio chino habanero (Foto: Shaldrian).

REVERSO DE PORTADA:
 Imágenes alusivas a la irrupción de las nuevas tecnologías en el ámbito museístico.

CONTRAPORTADA:
 Ilustraciones y diseños de Rafael Morante, en sus años como diseñador de la revista *Cuba*.

REVERSO DE CONTRAPORTADA:
 Obras de la artista Mercy Rivadulla.

Directora
 Luisa Campuzano

Subdirector editorial
 José León Díaz

Consejo asesor
 Graziella Pogolotti,
 Ambrosio Fomet
 y Antón Arrufat

Redacción
 Israel Castellanos,
 y Alain Serrano

Diseño
 H. G. Ch.

Redacción
 Calle 4 # 205,
 e/ Línea y 11,
 Vedado,
 Plaza de la Revolución
Tel: 7830-3665
E-mail:
 ryc@cubarte.cult.cu
Web site:
 www.ryc.cult.cu
Precio del ejemplar:
 \$ 5.00 (atrasado: 5.50)
Fotomecánica
e Impresión:
 UEB Gráfica Caribe
Permiso
 81279/143.

**Publicación financiada
 por el FONCE**

**No. 3 septiembre-diciembre | 2019 |
 Época V | Año 61 de la Revolución |
 La Habana, Cuba.**

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

Lo resistente es el árbol: *Soleida Ríos*

Rosa Ramírez Mazaheri
Poeta y estudiante, participó en
2019 en el Programa de Hampshire
College en La Habana, de conjunto
con la Fundación Alejo Carpentier,
con el ensayo: “Ororó, Irawá:
Cuatro voces de la poesía
cubana contemporánea”, donde
está incluida esta entrevista.

Conocí a Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950) en su apartamento de La Habana Vieja, donde crece una ceiba casi de mi tamaño, y existe un aura de tranquilidad pura. Con una taza de té verde en la mano y sus galletas favoritas, hablamos de muchas cosas que nunca olvidaré, sobre todo de cómo la poesía es un acto de reflexión interna, de meditación sobre la vida, de sanación completa. Me leyó algunos de sus poemas y le conté sobre mi vida, pues ella tiene esa habilidad de poder hacerte sentir como si la conocieras desde siempre.

Tras mi segunda visita a su casa acordamos llevar a cabo esta entrevista. Estas preguntas parten de un profundo análisis de su obra y abordan temas como la influencia que han tenido otros grandes poetas en su obra, y por supuesto, su trabajo transformando sus sueños y los de otros en literatura. La entrevista indaga también sobre su conexión con la naturaleza, la importancia que le otorga a los pequeños, y el impacto que ha tenido el universo de la adivinación en su vida.

En mi última visita a su casa me leyó el porvenir en las runas celtas, iluminando lo que más necesitaba en ese momento. Me preguntó sobre un platillo mexicano que había visto en un programa de televisión, y hasta le pedí la receta a mi abuela para entregársela. Soleida cálidamente me recibió en su hogar, y me enseñó que con el amor a todo lo que crece a nuestro alrededor, el aferramiento a lo que te es más importante, y la poesía, todo lo que deseas está a tu alcance.

—Es notable el rigor con el que maneja el tema de los sueños en su obra. Desde el proceso de escribir y trabajar sus propios sueños, hasta capturar los de otras personas para conservar esas historias. ¿Cómo surgió esta conexión? ¿Qué elementos intervienen en el proceso de trasladar un sueño a la escritura?

—En un diario de 1979 descubrí un largo sueño de acción: 11 o 12 páginas escritas con tinta y lápiz bicolor, fechado el 12 de noviembre a las 2 de la madrugada. Leído alrededor de 4 años después de haber sido anotado me reveló la fuerte conexión de ese texto con lo que fue esencialmente mi vida durante ese año y los siguientes. Hallé ahí una palabra de la primera infancia (“sieteamedores”), un medicamento que con frecuencia seguramente me harían tomar y que en el sueño resultaría algo así como la palabra de salvación. Vivía un tiempo convulso (el sueño había anticipado acontecimientos que solo pude constatar pasado el tiempo, al enfrentarme con esas páginas) y esa lectura y las reflexiones que provocó obraron en mí con tal fuerza que se empezaron a reiterar las conversaciones sobre el tema y finalmente a pedir que me contaran sueños. Esto se convirtió en una investigación, que no he abandonado del todo desde su inicio en 1983, y ha permitido que conserve en mi PC y en cientos de papeles amarillos y en varios kilómetros de cintas un nutrido archivo de sueños, del cual he publicado dos volúmenes.



Considero al sueño una actividad estética (la más antigua, dijo Borges) y, como ya he escrito, quizás buscarse solo intersticios, flujos de la realidad no fijados en sitio alguno. Y establecer un espacio formal, un *entrelugar* que de por sí otorga la palabra. Registrar los símbolos, signos y síntomas de que es portador ese particular lenguaje. Y la clave está justamente en que para ello debo obrar con la rigurosidad del que testimonia, a sabiendas de que no se trata del testimonio habitual.

Son diálogos de una gran intensidad. Las personas revelan, exponen ante otro (en este caso yo), una experiencia que es absolutamente individual e intransferible. En estos diálogos está, para mí, lo más importante de este proyecto y sucede que no estoy segura de poder registrar en libro más que lo que mostraría un iceberg. Por eso grabar íntegramente la conversación, más allá de la narración del sueño, conseguir detalles acerca de las circunstancias en que ocurre, antes y después, y procurar un intercambio de cierta complicidad que favorezca la expresión más abierta... constituyen vía de enriquecimiento de todo el diálogo que (puesto en digital y luego impreso) actúa finalmente como texto base para un minucioso trabajo de edición-composición, donde no cabe completar ni embellecer. Solo he de conseguir que el texto implícito sobresalga de entre la maleza. Por tanto: limpiar, pulir... para fortalecer una estructura que a veces es casi preciso adivinar. Creo que ningún otro proyecto o libro me ha exigido mayor lucidez y destreza en el manejo de la lengua.

Pero este acto de reciclaje sostenido durante más de tres décadas resulta, al fin, la reconstrucción de una memoria. Y esta memoria del sueño, ¿no lo es de nuestra existencia?

Muchos artistas y escritores, iconos de la cultura cubana, figuran en este archivo de sueños. Para satisfacer tu curiosidad voy a nombrar a: Alicia Alonso, Lázaro Ross, Silvio Rodríguez, Marta Valdés, José Soler Puig, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Nara Araùjo, Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, Lorenzo García Vega, Desiderio Navarro, Victor Fowler, Omar Pérez, Luis Lorente, Francisco López Sacha, Reina María Rodríguez, Marianela Boán, Pedro Marqués de Armas, Rito Ramón Aroche, Alessandra Molina... Guardo con gusto un interesantísimo sueño de Nicolás Guillén que me fue contado por la poeta Nancy Morejón. Aparecen notables figuras del deporte, campeones olímpicos como Alberto Juantorena, Javier Sotomayor y Félix Savón, la atleta Ana Fidelia Quiros, la famosa inmersionista Déborah Andollo... Y de igual modo, en absoluta democracia intelectual, entran en este archivo sueños de un general retirado, una empleada doméstica, un travesti, un recluso del Combinado del Este, una maestra, una monja, una prostituta...

—*Usted me ha mencionado brevemente cómo su poema "Ante el Monumento a los Obreros del Ramo de Marmolería y Piedras de Pavimentación" guarda relación con el cuento "El parque" de Virgilio Piñera. ¿En qué medida considera que este autor ha marcado su obra?*

—En los peores momentos del llamado Período Especial, a inicios de los años noventa, me divertí mucho con *Muecas para escritores*. Creo que elegí la literatura perfecta, el perfecto alimento para esos días. También fueron publicados en esos años dos libros de teatro (*Teatro inédito* y *Teatro incompleto*), que me fascinaron. Si tuviera que decir, sin pensarlo mucho, diría que la escritura de Virgilio me dio seguridad respecto a lo que ya no quería hacer más. Estaba dejando atrás una etapa. Ya había resuelto en gran medida la opresiva influencia de ese sentimiento de culpabilidad que pudo haberme dejado el período inicial (años 70): no llegar a lo épico, y en la lírica no llegar (¿a expresar..., a re-construir?) en profundidad a la que soy. Y la clave en Piñera, la lección, está en la imaginación, en qué hacer a partir de esos materiales contantes y sonantes que la realidad nos entrega, que reserva para cada uno de nosotros. Su obra actuó como un reactivo frente a mis fuerzas creativas, podría decir que me revalidó. Cuando empecé a leerlo era ya una "contrabandista de sueños" según escribió un crítico sagaz y amistoso, ya llevaba un registro casi total de mi experiencia onírica y tenía hasta los

codos metidos en ese valioso material, con pretensiones de armar un libro, una especie de “retrato” del inconsciente colectivo. Pero si se buscara influencia en la forma (mejor decir en la asunción de una libertad formal al estilo Virgilio), la referencia más palpable está en *Libro cero* (Letras cubanas, 1998) cuyas notas e idea central existían desde 10 años antes y solo en 1997 conseguí como escritura autoconvencida.

El poema “Ante el Monumento a los Obreros del Ramo de Marmolería y Piedras de Pavimentación”, aparece en el área de “Instalaciones”, en *Escritos al revés*. Un poema virgiliano que no abusa de sus modos; es homenaje y me siento dichosa de haberlo conseguido... sin demasiado esfuerzo, que es como más me gusta. Un artefacto que, señalado con el índice de Virgilio, me deparaba la realidad. Es la mejor muestra de humor que creo haber logrado gracias a ese autor cubano cuya obra está cada vez más viva.

—“Ángel Escobar. Excogitar la rueda” está dedicado al poeta guantanamero después de su muerte. En la escritura del mismo, usted establece una relación muy intensa con “La rueda”, el poema de José Lezama Lima. ¿Podría comentarme sobre sus vínculos con Ángel Escobar y cómo surgió esa asociación con el poema de Lezama?

—Sostuvimos una larga relación de amistad, Ángel y yo. Conocí su primer libro, *Viejas palabras de uso*, publicado en 1979, cuando vivía yo en Santiago de Cuba, lo aprecié, lo recomendé a otros. Nos conocimos en 1981, probablemente en Alamar, donde él residía, probablemente a través de la poeta uruguaya María Gravina, gran amiga, exiliada, casi vecina de Ángel en ese tiempo... Lo invité a un festival de poesía que organizamos en Isla de Pinos. Ahí se inició una larga amistad, no exenta de contratiempos ya al final de sus días, por razón de su estado mental y de la influencia de esas pequeñas miserias que a veces nos envuelven, ajenas por completo a nuestro cariño, identificación personal y aprecio común de nuestras rutas literarias. Episodios “encantados” fueron aquellas conversaciones, sobre todo por nuestros orígenes tan cercanos allá en los campos del sur oriental, en los límites de Santiago y Guantánamo: La Prueba y Sitiocampo.

En el transcurso de esa amistad: mucho té, mucha poesía compartida con casi idénticas aficiones de origen (Vallejo, Neruda, Martí, Borges, Octavio Paz, Lezama Lima), algunas incursiones alcohólicas de más..., recuerdo el llamado Flor de caña...

Yendo a visitarlo, al apartamento de 15 y 24, a pie, en compañía de Sigfredo Ariel, en un mediodía del verano de 1995, obtuve una insolación que debió ser tratada más con medicina anti-radioactiva. Fue mi última visita. Sé que en el fondo estábamos hondamente comunicados, pero recuerdo



que una de sus piernas saltaba demasiado y su mirada vagaba por sobre nosotros dos y las paredes del lugar. Días después, en la presentación de *El libro roto* estaba él, en El hurón azul, familiar, callado y tomando sorbo a sorbo, de un vaso de agua.

A su muerte, retiré de *La Gaceta de Cuba* el texto solicitado por Norberto Codina para el obituario (que publiqué más de 10 años después en el libro *Secadero*). Años más tarde intenté y escribí varios poemas, entre ellos “Ángel Escobar. Excogitar La rueda”. Esta conexión se da a partir de un texto publicado por Escobar en *Abuso de confianza*, con el título “José Lezama Lima”. Mi procedimiento equivale al de Ángel, que adoptara el nombre de Lezama convirtiéndolo en hablante. Tal es que al final de su poema se lee: “Vuelve el pro domo sua. La aridez / vuelve. Y este Ángel Escobar, de intolerables versos, / hace que vuelva a lo imposible del idioma / mi nombre, que como lento cuchillo al muslo, / no me deja”. Pero mi proceder se distingue del suyo en que las palabras, y lo que debajo de ellas está, en su poema no retratan a Lezama, sino a sí mismo. Yo, parto de su elaboración (enmascarse como Lezama), aunque es obvio para quien lea a Lezama y lea a Escobar que ahí no está el supuesto hablante sino por unas pocas referencias que lo colocan en esta ciudad y en la cultura universal (donde puede decirse, residió siempre) y la cita textual del encantador verso “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”.

No puedo decir que yo haya elucubrado previamente lo que hice. Lo que sabía es que deseaba poner a hablar a mi amigo Es-



cobar, y hacerlo desde un asunto que compartíamos. Puede llamarse lo negro, pero más bien, creo, se trata del prejuicio, los prejuicios raciales y de toda una herencia del abuso que en Cuba se inició con la trata negrera y cuyas secuelas todavía pueden sentirse. Sucedió. Quizás obtuve el regalo adicional de que la voz, más que mía (imposible descartarla) es la voz de



Escobar. Y más, Escobar leyendo a Lezama. Porque "La rueda" es curiosamente uno de los escasísimos poemas de Lezama donde entra un personaje negro o sus referencias. Y quizás, en verdad lo que quise no fue "poner a hablar a mi amigo" como dije más arriba, tal vez buscaba hablar de esos asuntos y ¿quién, qué voz más capaz de dar la coloración, el tono...? ¿Qué voz más enfática que la de Ángel Escobar?

En las prácticas rituales, hasta donde conozco, en determinadas circunstancias suele darse el hecho de que una entidad espiritual que se haga presencia a través de una persona viva, pueda incluso llegar a "traer" (atraer) a otra entidad también espiritual, que hablará a través de ella por la boca del que está vivo. Dicho popularmente "un muerto hala a otro muerto", a veces a un "muerto grande". Y ese sería el caso. En el poema, Escobar "hala" a Lezama Lima.

—Dos poemas suyos muy conocidos, incluso considerados paradigmáticos en su generación, son "Agua de otoño" y "Pájaro de La Bruja". A partir de aquí hubo cambios importantes en su obra desde el punto de vista temático y estilístico. ¿Qué evolución ha observado usted dentro de su poesía a través de los años?

—Esos dos poemas (ambos del año 1977), me parece que representan todavía parte importante de las líneas temáticas que sigue mi trabajo presente. "Pájaro de La Bruja" indaga sobre un mito con fuerte presencia en la Sierra Maestra. "Agua de otoño", era un corte a la realidad, una revisión crítica... creo que a pesar de todo más aguda que lo común en nuestro canto coral de entonces: revisión del amor, la relación amorosa, la familia y la escritura de ese presente, también en su sentido político.

Y como creo que la poesía no tiene límites, mi escritura poética insiste en desbordar sus límites iniciales, sobre todo los autoimpuestos. Tal vez se parezca más... no a mi persona visible, mi persona civil, cronológica, sino a mi ser interior. Cuando emprendo algo por lo general no me intereso por su clasificación, me enfoco en el impulso y

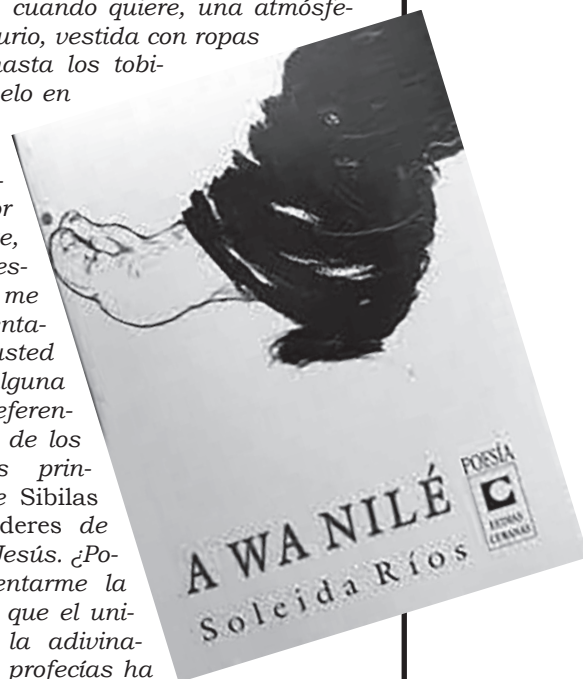
cómo va madurando, ordenándose ese impulso. A veces no sé siquiera si valdrá la pena. De ese modo han resultado algunas ideas, libros interesantes como *El retrato ovalado* (2012), una experiencia con 34 mujeres, un acto de escritura en colaboración, donde la energía colectiva ha creado un sello muy particular y una gracia que todavía me emociona.

Hay un conjunto de libros que marcaron, sí, un cambio bastante radical en los años 90, con insistencia en títulos en apariencia (solo en apariencia) tendientes a la autodisminución: *El libro roto*, *El texto sucio* y *Libro Cero...* para desde el propio título enfocarme en sus presupuestos literarios.

—En su breve ensayo, "Reaparición de Soleida", Antón Arrufat ha señalado sobre usted: "En el curso de nuestra amistad suele a menudo leerme el porvenir en las runas celtas, que lleva en su cartera dentro de una bolsita, en las cartas del Tarot o los hexagramas del Libro de las mutaciones. Tiene la voz y los gestos de una adivinadora. Forma a su alrededor, cuando quiere, una atmósfera de augurio, vestida con ropas blancas hasta los tobillos y el pelo en

trenzas, como una diosa africana". Por otra parte, algunos escritores me han comentado que usted es, en alguna medida, referente de uno de los personajes principales de Sibilas en *Mercaderes de Pedro de Jesús*. ¿Podría comentarme la influencia que el universo de la adivinación y las profecías ha tenido en su vida y obra?

—En materia literaria he sacado escaso provecho personal de mis juegos de tarot y de runas. Obviamente están en mi camino puesto que llegaron sin buscarlos y, como encarnan ciertos saberes universales, me ilustran y, en ocasiones, resultan provechosos para conseguir alguna calma y conclusiones algo más lúcidas acerca de los asuntos de cada día. Sin embargo, la práctica con estos oráculos provoca acercamientos humanos, experiencias de vidas, confidencias, que enriquecen la existencia, amplían las redes de toda índole. En los tiempos que corren, si es que lo decidiera, sería una idea bastante peregrina encauzar estas, digámosles, "dotes" hacia una práctica más pública, toda vez que su crecimiento en la



ciudad es significativo y son muy escasas mis artes para el mercadeo.

Con Pedro de Jesús, el autor de *Sibilas en Mercaderes*, frecuenté en ciertos días del año 1996 la Casa del Tê de la calle Mercaderes, en La Habana Vieja. Y allí, armados con nuestros respectivos tarots de Marsella, “asistimos” a los nuevos clientes en sus disquisiciones, dudas y curiosidad acerca del porvenir, en tiempos en que se había producido un brusco cambio en el uso de la moneda nacional. Dado que escaseaba la nueva moneda en nuestros bolsillos, esa asistencia era por lo general retribuida con el pago de nuestra cuenta. Tiempo después el entonces joven y notable narrador de cuentos, cerró una pequeña obra novelística con el título ya señalado. Como sibila acompañante, además de haberlo invitado, compartir gozosamente la experiencia y obsequiarle el precioso nombre de Géli-da que lleva uno de sus protagonistas, nunca he olvidado cuánto me llamó la atención que hubiera dedicado su novela a su perra, cuyo nombre no puedo ahora recordar. Claro está que, por lo común se habla de que estas prácticas conllevan un cierto grado de humildad y de comprensión hacia el prójimo, por eso quizás sigo queriendo a mi amigo Pedro de Jesús y admirando su talento.



—En la entrevista que le hizo Leyla Leyva, usted conversa con ella sobre la idea de sembrar un bosque con la participación de diferentes poetas. En su obra, por otra parte, se advierte una innegable conexión con la naturaleza. ¿Qué representa este vínculo para usted y cuál es la fuerza que obtiene de esta relación?

—Nací en una finca, en pleno campo, lleno de cafetales y todo tipo de árboles y frutos. Creo que somos también la naturaleza y hemos de vivir en armonía con ella. Eso podría ayudar a conectarnos de veras con el resto de los humanos. Aprender a vivir amorosamente viene siendo para mí el saber de mayor alcance, como un verdadero arte.

A veces tiendo demasiado a las utopías. Así, entiendo que podría ser un aporte, pequeño pero significativo, el que consigamos crear un Bosque de la Poesía, bosque a trechos que vaya creciendo por la isla según el interés y las iniciativas de la gente de cada lugar (escritores, lectores, investigadores, jóvenes, niños, hombres, mujeres, asociaciones civiles, comunidades religiosas...), árboles sembrados y cuidados con nuestras propias manos dedicados a los poetas (metafóricamente, al árbol que crece en la obra de cada uno de nuestros poetas) e incluso de aquellos poetas universales que también han contribuido a alimentar nuestro saber y nuestra sensibilidad. Un monumento vivo que pienso ayudaría a conectar en mucho

la poesía con la cotidianidad. El poeta Antón Arrufat en su discurso al recibir el Premio Nacional de Literatura en 2000 puso en palabras emocionadas este bosque...todavía ilusorio.

—He leído ¿Libro, puerta, o garabato?, un libro para niños muy peculiar, no solo debido a las posibilidades interactivas que ofrece, sino a la mezcla de géneros y la inclusión de algunos textos creados por varios autores, entre ellos niños de diferentes edades. Sé también que usted hace talleres y organiza algunos eventos infantiles como *Café dulce*. ¿Me podría hablar de la importancia que tiene para usted trabajar con niños e introducirlos al mundo de la poesía?

—Fui maestra de profesión, pero ahora es cuando creo estar mejor preparada para trabajar y compartir con los niños. De hecho, creo que sucede en el trato común. Tengo muchas pruebas de su amistad (y quiero mencionar, aunque sea a unos pocos como María Lorente Guerra, Martín Moya Fernández, Olivia Betancourt Leyva y mis vecinitas Alexa y Alejandra). Hay una voluntad que me orienta con frecuencia a generar actos creativos con los niños a partir del juego, de acciones que se convierten en actos mágicos, incluido sembrar un árbol. Creo que la poesía es sobre todo un camino espiritual. Y los niños me sanan, extraen de mí lo mejor. Ese libro es mi primera experiencia en el género y lo que se propone es convertirlos en coautores, jugar a serlo; para lo que es preciso leer el texto, investigar y escribir en 9 páginas reservadas, partiendo de diferentes incitaciones. Siendo la ficción central un crimen (medioambiental), el lector, a la par conmigo y con su familia, se convertiría de hecho en un investigador.

Flora Tristán: **velada obsesión de Alejo Carpentier**

Precisar cuándo Flore-Célestine-Thérèse-Henriette Tristan Moscoso, más conocida como Flora Tristán, comenzó a fascinar a Alejo Carpentier resulta un tanto arriesgado. Lo cierto es que la francesa cautivó al cubano y esa atracción ha permanecido casi desconocida, a pesar de la multiplicidad de investigaciones suscitada por la obra carpenteriana. El presente constituye un primer intento por develar los motivos que generaron esta suerte de obsesión y situar sus orígenes a partir del examen de documentos conservados en la Fundación Alejo Carpentier. En tal institución se hallan numerosos textos —la mayoría inéditos— donde el novelista hace referencia a Flora Tristán. Asimismo, en la biblioteca que le perteneció, hay varios volúmenes relacionados con ella: algunos, de la autoría de la francesa; otros, inspirados en su vida y obra.

Entre los libros de dicha biblioteca destaca *La Vie et l'Œuvre de Flora Tristan*,¹ de Jules-L. Puech, un trabajo capital dentro de los estudios sobre Flora. Precisamente, en el interior de ese tomo, que data de 1925, fueron descubiertas tres cuartillas manuscritas en las que el novelista copió información que le interesaba, consignando incluso, en varios casos, la página en la que esta se encontraba. A diferencia de las hojas del libro, que se deshacen al menor contacto, las cuartillas manuscritas presentan un buen estado de conservación, por lo que es posible afirmar que son muy posteriores a la década del 20. El único indicio que permite establecer la datación aproximada de esos papeles es una marca de agua —Extra Strong— que también es visible, al trasluz, en manuscritos de *La consagración de la primavera*, novela que Carpentier comenzó a escribir en los años 60.

La mayoría de los datos anotados por el cubano están relacionados con la vida personal de Flora Tristán, cuyo nombre reduce a la inicial F. Allí figura que Flora, hija de la francesa Thérèse Lainé —según otras fuentes, Laisney— y el aristócrata peruano don Mariano Tristán y Moscoso, nació en París, en 1803. Subraya Carpentier que el matrimonio entre los padres de Flora fue “clandestino” pues solo contrajeron casamiento religioso, el cual carecía de valor en Francia, en aquella época. Esta circunstancia hizo de Flora una hija bastarda, condición que marcaría su vida y la haría víctima de la exclusión social desde muy joven. “A los quince años, considerada como hija ilegítima, es rechazada por los padres de un hombre con quien quería casarse”,² apunta Alejo. Asimismo, no deja pasar por alto el hecho de que Simón Bolívar mantuvo vínculos de amistad con los padres de la francesa. El difundido mito de que el futuro Libertador de las Américas podría ser el padre biológico de Flora le era especialmente grato a Carpentier pues lo repite en la mayoría de los textos en los que alude a ella.

En las notas se señala, además, la modesta vida que Flora llevó en el campo después de que su padre muriera, en 1807, sin dejar tes-

Analay Medero Álvarez
Investigadora en la Fundación
Alejo Carpentier.

tamento; así como la miseria que hubo de padecer, junto a su madre, cuando debieron mudarse a París. Otros sucesos registrados en los folios tienen que ver con el infortunado matrimonio de Flora. Debido a su precaria situación, la francesa empieza a trabajar, muy joven, en el taller de grabado y litografía de André Chazal, con quien se casa, poco tiempo después, y tiene tres hijos. Pero Chazal se entrega al juego e intenta prostituir a su esposa, así que esta abandona el hogar. Como señala Carpentier en su manuscrito, de acuerdo con la legislación vigente en aquel momento, el divorcio no estaba permitido. Entonces, Flora deviene una doble paria: por su condición de hija natural y de mujer separada.

Tras este acontecimiento, la francesa entra en contacto con don Pío Tristán, el hermano de su padre, y decide marchar a Perú para reclamar la herencia paterna. Llama la atención que Carpentier, ferviente estudioso de los contactos entre el *allá* y el *acá* —a sa-



ber: Europa y América—, tomara pocas notas sobre la incursión de Flora en territorio peruano. Del viaje solo destaca el paso por el Ecuador y el Cabo de Hornos y la relación que se entabla entre la francesa y Zacarías Chabrié, el capitán del *Mexicain*, barco en que hacía la travesía intercontinental, quien se enamora de ella. De la estancia en América, apenas anota el nombre de dos lugares en los que Flora residió temporalmente: Arequipa y Lima; y registra las páginas que narran su experiencia en dos conventos peruanos, donde se refugia con otras mujeres de la familia durante un conflicto civil, así como la historia de una prima que se escapa de uno de esos conventos y la declaran posesa del demonio. Tras el regreso a Francia, Flora es víctima de un atentado perpetrado por Chazal. Este “le tira un pistoletazo en la calle. La hiere debajo del pecho izquierdo [y ella], convaleciente, se consagra a la literatura”,³ escribe Alejo. En realidad, esta última observación no es del todo precisa pues Chazal dispara contra su esposa el 10 de septiembre de 1838 y antes de esa fecha ya ella había publicado textos como el folleto *De la nécessité de faire bon accueil aux femmes étrangères*⁴ (1835), *Lettres à un architecte anglais*⁵ (1837), resultado de una de sus visitas a Londres, y su célebre libro de memorias sobre el viaje a Perú: *Pérégrinations d'une paria*⁶ (1838).

A partir de aquí, Carpentier anota, en la tercera cuartilla, información vinculada con la labor social de Flora. Del viaje a Inglaterra le interesa, especialmente, el encuentro de la heroína, en un asilo de locos, con un señor de apellido Chabrier que se creía Dios. Resulta curioso que Carpentier haya pasado por alto pasajes tan sorprendentes de la estancia de Flora en Inglaterra como su visita a dos sesiones del Parlamento británico, a cuya sede accedió disfrazada de turco en vista de que allí no se admitían mujeres.⁷

En breves frases, Alejo alude a la ideología de Flora relacionada con la lucha de clases y a su defensa de la emancipación de la mujer. En cambio, en el libro marca extensos pasajes referidos a *L'Union Ouvrière*⁸ (1843), folleto en el que la francesa propone la fundación de una revolucionaria asociación obrera. Quizás con la intención de establecer una analogía entre Flora y aquel demente que suponía ser Dios, tal y como hace Puech en su obra, Carpentier subraya la palabra Apóstol y debajo escribe “mujer-Mesías”, calificativos con los que Flora llegó a autodenominarse. Ella estaba convencida de su predestinación mística, posiblemente por la influencia de los sansimonianos, quienes creían que las mujeres tenían la misión de renovar la humanidad y buscaban a la Madre, o sea, a la mujer-tipo que fuera capaz de jugar este importante rol social.

Tras el capítulo sobre la muerte de Flora, ocurrida en 1844, Puech se dedica a estudiar, detalladamente, la obra de la francesa. De esta parte, Carpentier solo anota el título de un libro del utopista Anton Francesco Doni: *Mondes célestes, terrestres et infernaux*.⁹ Flora descubrió ese texto, durante la gira que hizo por Francia para dar a conocer su proyecto de la Unión Obrera, y quedó fascinada con la sociedad comunista propuesta por Doni. Tan interesante le pareció la idea, que llegó a declararla superior a los falansterios de su coterráneo, y en cierta medida mentor, Charles Fourier.

Antes de continuar el análisis de otros textos carpenterianos dedicados a Flora, habría que esbozar la hipótesis de por qué Carpentier consagró en sus notas mucho más espacio a la vida personal de la francesa que a su labor literaria y social. Es conocido que el cubano añadía a sus personajes ciertos guiños autobiográficos —pensemos en el Esteban de *El siglo de las luces* o el Enrique de *La consagración de la primavera*. Si, como suponemos, Carpentier investigaba sobre la figura de Flora Tristán con el propósito de crear una obra inspirada en ella, su personaje central tendría varios puntos de contacto con él. Por ejemplo, como ella, nuestro novelista fue un hijo concebido fuera del matrimonio pues sus padres se casaron en 1907, tres años después de su nacimiento. Al igual que Flora, Alejo pasó buena parte de su adolescencia en el campo y, tras la desaparición de la figura paterna —que en este caso no muere, sino que abandona el hogar— debe trasladarse con su madre a la capital y comenzar a trabajar para paliar la difícil situación económica en la que se encontraban.

En cuanto al por qué de la escasez de notas tomadas por Carpentier sobre la experiencia de Flora en Perú, la respuesta podría hallarse en otro libro de su biblioteca: *Pérégrinations d'une paria*, el volumen en que la francesa narra su viaje al país sudamericano. Como prueban dos cuartillas con anotaciones provenientes de ese texto, encontradas en la papelería del cubano,¹⁰ es evidente que este prefirió documentarse a partir del relato de la propia protagonista. Estos manuscritos y

los relacionados con la obra de Jules-L. Puech presentan similar papel e idéntica marca de agua, lo que hace suponer que son contemporáneos. La edición de *Pérégrinations...* que poseía Carpentier data de 1979, sin embargo, existen pruebas que demuestran que el novelista conocía el texto desde la década del 50.

La primera alusión a Flora Tristán, localizada hasta ahora en la obra carpenteriana, se halla en el artículo “Diario de una travesía”, publicado el 27 de marzo de 1954, en la sección *Letra y solfa* del periódico *El Nacional* de Caracas. Allí, Carpentier describe las duras condiciones de vida de los marineros en el siglo XIX, las que, apunta, sublevaron “a la escritora socialista peruana Flora Tristán, cuando le tocó viajar a su patria —vía Cabo de Hornos— [...]”.¹¹ En *Pérégrinations d'une paria*, Flora comenta las carencias que abatían a los marineros, desprovistos, incluso, de una vestimenta apropiada que los protegiera del calor o el frío. Asimismo, tomando como modelo a uno de aquellos navegantes, ofrece una definición del verdadero marino llena de pinceladas románticas. Quizás a partir de ese viaje comienza a desarrollarse su vocación sociológica pues su preocupación por los padecimientos de los marineros la lleva a sugerir: “*Le 6 ministre de la marine pourrait prévenir les malheurs qui résultent du dénuement du matelot, en obligeant les commissaires de marine dans les ports à passer, conjointement avec les capitaines, la revue des hardes avant l'embarquement*”.¹²

Ahora bien, valdría la pena detenerse en el adjetivo “peruana” que emplea Carpentier para referirse a Flora puesto que, como ya se ha señalado, ella nació en París y solo estuvo en Perú por un breve período de tiempo. Para explicar tal imprecisión se podrían enunciar dos teorías: una, que Carpentier hubiera consultado bibliografía sobre Flora en fecha tan temprana como la década del 20 —1925 es el año de la publicación del libro de Puech que se conserva en su biblioteca— y hacia los 50 confundiera algunos datos; dos, que se trate de un equívoco voluntario. Precisamente, en *Pérégrinations...*, la francesa evoca una conversación que sostiene con uno de los pasajeros del Mexicain, en la que afirma: “*Je suis née en France, mais je suis du pays de mon père. C'est le hasard qui fait que nous naissons dans un lieu plutôt que dans un autre*”.¹³ A lo largo de su vida, Flora se haría llamar, en varias oportunidades, “la peruana”. El calificativo de “escritora socialista”, en cambio, sí es más preciso. Durante su juventud, Flora tomó algunas lecciones de pintura, sin embargo, su formación fue casi completamente autodidacta ya que vivió en el campo, hasta los quince años, sin recibir, prácticamente, instrucción. Su gusto por la lectura y sus denodados esfuerzos contribuyeron a mejorar su ortografía y a ejercitar su estilo. Después del viaje a Perú, publicó su primer texto: *De la nécessité de faire bon accueil aux femmes étrangères*, en el que ya se perciben las ideas en favor de la equidad social que defendería en su programa socialista *L'Union Ouvrière*. Años antes había publicado obras como *Méphis ou le prolétaire*¹⁴ (1838), novela de gran impacto sobre la masa de explotados y *Promenades dans Londres*¹⁵ (1840), una suerte de libro de viajes en el que denuncia la profunda miseria del pueblo inglés.

Al parecer, en los 50, Carpentier estudió con detenimiento *Pérégrinations d'une paria* ya que, tres años después de la publicación del artículo en el que alude a información contenida en ese libro, le recomienda

su lectura a Roger Caillois. En carta fechada el 30 de diciembre de 1957, el intelectual francés le escribe a Carpentier: “*Merci de m'indiquer les Mémoires de Flora Tristan qui contiennent des renseignements sur le tapado [sic] des femmes péruviennes*”.¹⁶ Efectivamente, en *Pérégrinations...*, Flora comenta que las limeñas usaban una saya larga y cubrían sus cabezas con un manto que solo dejaba un ojo al descubierto. Tapada limeña era la denominación que se empleaba para designar a la mujer que vestía tan peculiar traje. Es significativo que Alejo, cubano, para la fecha residente en Venezuela, le sugiriera a un francés la lectura de una autora francesa.

Contemplado esto, es indudable que Carpentier leyó el libro de memorias de Flora mucho antes de 1979. Pero, regresemos a las notas que toma de esa obra. En dichas cuartillas, agrupadas bajo el revelador rótulo de “Material de trabajo”, el novelista resume algunas de las caracteri-



zaciones hechas por Flora de los hombres que viajaban con ella, los que, sin dudas, habrían inspirado personajes muy atractivos. Así, apunta que el capitán Chabrié “de aspecto rudo [y] hablar áspero [...] canta divinamente aires de Rossini, de Nourrit, tirolesas y romanzas”¹⁷ y que M. David, a quien erróneamente designa como el segundo al mando, “pasa el Cabo de Hornos con medias de seda, recita poesías, se afeita cada día, perfuma sus cabellos [...] habla inglés, italiano y español”.¹⁸ Pintorescos detalles como la presencia de “jaulas con “volailles” (gallinas, patos) en cubierta”¹⁹ despiertan el interés de Carpentier. Es relevante mencionar que *volailles* es una de las pocas palabras en francés que emplea el novelista —con excepción de algunos nombres propios— en estas y las anteriores cuartillas, a pesar de que las fuentes de las que toma la información —*Pérégrinations d'une paria* y *La Vie et l'Oeuvre de Flora Tristan*— están escritas en lengua francesa. Tal elección de idioma en unos textos dedicados exclusivamente al consumo personal corrobora que Alejo pensaba en español y se sentía mucho más a gusto escribiendo en esta lengua.

En lo que se refiere a la travesía, en las anotaciones se señala una tempestad en el golfo de Gascuña, que arrasa con los carneros y las provisiones de legumbres que llevaban en la cubierta del barco, y una escala que deben hacer en la bahía de Praia. En esa ciudad de Cabo Verde, Flora conoce los horrores de la esclavitud y los denuncia en sus memorias. Pero de esto no toma nota Carpentier, tal vez porque su



heroína, aunque declara que la esclavitud es un monstruoso ultraje contra la humanidad²⁰ y califica a un tratante de esclavos de “*mouton anthropophage*”,²¹ expone criterios bastante racistas que él, defensor de la cultura afrocubana, no debía compartir. Por ejemplo, en su descripción del primer paseo que da en Praia, cataloga lo que denomina “*l’odeur de nègre*”²² como “*émanation fétide*”²³ y más adelante revela que pasó una semana sin volver a la ciudad, debido a la aversión que sentía hacia aquel olor. Poco antes de continuar viaje, tiene la oportunidad de observar a los esclavos de madame Watrin, quienes le merecen los siguientes comentarios: “*tous ces êtres, à peine vêtus, offraient un aspect repoussant: les hommes avaient une expression de dureté, souvent même de férocité, et les femmes d’effronterie et de bêtise. Quant aux enfants, ils étaient horribles de laideur, entièrement nus, maigres, chétifs ; on les eût pris pour des petits singes*”.²⁴

Del capítulo dedicado a la estancia de Flora en Praia, Carpentier solo apunta datos referidos a la geografía del lugar. Igualmente, de la parte en la que esta cuenta su paso por Valparaíso, apenas le interesa el número de habitantes de la ciudad. En cambio, a su estadía en Perú, sí destina varias líneas. Señala detalles arquitectónicos de la casa donde vivía la familia paterna de Flora, así como un temblor de tierra que la sorprende poco después de su llegada. El terremoto “destruyó Tacna y Arica”,²⁵ apunta Alejo y, al lado, entre paréntesis: “Ver Von Kleist”. Es posible que se refiriera a Heinrich von Kleist, escritor romántico alemán, autor de un cuento titulado “El terremoto en Chile”,²⁶ en el que se ofrecen descripciones de un sismo que, en 1647, afectó a la capital chilena, entonces llamada Santiago de Nueva Extremadura. Quizás a Carpentier le hubiera gustado incorporar, a la obra que no llegó a escribir, algunos de los tintes románticos con que Von Kleist expone las consecuencias del desastre natural.

Otro de los aspectos que le interesa de las memorias es el recuento de la fiesta de Nuestra Señora de las Mercedes. La opinión de Flora sobre este evento tal vez le hubiera permitido a nuestro novelista mostrar la rea-

lidad de la América republicana a través de la visión de un europeo. Para la francesa, “*les fêtes de l’église péruvienne donnent une idée de ce que devait être les Bacchantales et les Saturnales du paganisme*”.²⁷ Asimismo, la representación de un misterio en la plaza de la Merced provoca que esta “*enfant du XIXe siècle*”,²⁸ se sintiera transportada a la Edad Media. Aunque Flora critica aquellas anacrónicas prácticas religiosas, así como la desmedida, casi primitiva, superstición de los peruanos, no hay en sus comentarios una intención de escarnio, sino de reflexión social y política. Confiesa que el espectáculo visto la había entristecido pues era expresión del embrutecimiento de aquel pueblo, de cuya instrucción no se ocupaban los gobiernos republicanos, con tal de asegurarse su obediencia. Y aún va más lejos en su denuncia cuando dice que los peruanos de más alto rango de la sociedad, en lugar de intervenir para cambiar la situación, abandonan el país siempre que tienen la oportunidad.

Este gusto por lo extranjero, en especial por Europa, y todo lo que proviniese de allí es expuesto por Flora en varias oportunidades. Alejo se interesa, particularmente, por la invasión de las modas parisinas en Arequipa. Así, señala que la superiora del convento de Santa Catalina²⁹ solo sueña con la ópera de París.

Concluye Alejo estas notas con la siguiente valoración del capítulo IX: “Ideas muy justas sobre la industria azucarera”.³⁰ En la portadilla del propio libro, el novelista había anotado dos páginas que remiten, en ese mismo capítulo, a una conversación que sostuvo Flora con M. Lavalle, propietario de un ingenio azucarero. Allí, Alejo marca una parte del discurso en el que la francesa denuncia la situación de los esclavos en los ingenios y llega a declarar que desea que el azúcar de remolacha desplace al azúcar de caña en el mercado internacional para que la esclavitud sea definitivamente abolida.

El contacto con la esclavitud y la observación de la situación sociopolítica de Perú fueron factores decisivos en el despertar de la conciencia social de Flora Tristán. El viaje a América marcó su vida. En sus memorias declara que aquí se resolvió a entrar en la lucha social,³¹ y esa decisión la haría trascender. Pero la francesa no solo es reconocida por su labor en favor de los explotados, sino también por su defensa de la emancipación de las mujeres, proletarias del proletario, como ella las llamaba. Es muy probable que las ideas que la convirtieron en precursora del feminismo moderno también hayan surgido en Perú. Como ya se ha señalado, en ese país conoció a las tapadas limeñas, de las que, más que el traje, le interesó la libertad que este les otorgaba. En sus memorias señala, admirada, que mientras las europeas eran esclavas de las leyes, las costumbres y los prejuicios, las mujeres de Lima, irreconocibles bajo su manto, gozaban de una total independencia de acción.³² Aún con otros casos de mujeres “emancipadas” se topó la francesa en Perú. Allí conoció a Francisca Zubiaga y Bernales, la esposa del presidente Agustín Gamarra, a quien todos llamaban la Mariscala pues era vox populi que regía los destinos del país.

El descubrimiento de la relevancia que tuvo el viaje a América en la vida y obra de Flora Tristán debió haber fascinado a Alejo Carpentier. Aquello era una muestra de la influencia del Nuevo Mundo en un representante del Viejo Continente, una oportunidad excelente para armar una de sus historias en las que se subvierten las relaciones entre el *acá* y el *allá*. Contaba Alejo con



material suficiente para documentarse; en su biblioteca aún se conservan otros dos libros relacionados con la francesa: *Flora Tristán. Vie, oeuvre mêlées*,³³ un extenso y bien documentado volumen de Dominique Desanti, publicado en 1973, en el que esta escritora cita y comenta pasajes de las obras de Flora; y otro, de 1975, de la autoría de Paule Lejeune, titulado *Flora Tristán. Réalisations. Oeuvres*,³⁴ que contiene, además de un estudio introductorio, fragmentos de *Promenades dans Londres*, *L'Union Ouvrière* y *Le Tour de France: état actuel de la classe ouvrière sous l'aspect moral, intellectuel et matériel*.³⁵ Sin embargo, nuestro novelista nunca llegó a articular un relato completo sobre Flora. Los documentos inéditos que se han mencionado en el presente texto son segmentos de tres novelas en los que hace referencia a la francesa. Dos de ellos fueron excluidos de las versiones definitivas de las obras donde el escritor pensó alguna vez colocarlos, el tercero pertenece a un texto que no tuvo tiempo de terminar.

El primero fue hallado en un manuscrito de *El recurso del método*.³⁶ En una conversación sobre la requisición de libros rojos que el Primer Magistrado había mandado a efectuar en la ciudad, este le dice al Doctor Peralta: “eso de *Proletarios de todos los países...* no lo inventó Marx, sino una Flora Tristán, medio peruana, medio paisana nuestra, por lo tanto, que, según las malas lenguas, era hija natural de Bolívar”.³⁷ Efectivamente, en *L'Union Ouvrière*, la francesa había proclamado “*l'union universelle des ouvriers et ouvrières*”³⁸ como remedio a los problemas de la clase trabajadora, casi cinco años antes de que Marx y Engels, en su célebre *Manifiesto del Partido Comunista* (1848), instaran a todos los proletarios del mundo a unirse. Ahora bien, una afirmación como la que acaba de citarse, puesta en boca del Primer Magistrado, restaba verosimilitud a la novela. Este personaje sabía muy poco sobre la obra de Karl Marx y había ordenado a Peralta la recogida de sus libros porque,

como se lee en la versión publicada, una vez, allá en París, el Ilustre Académico le había hablado “de un “peligro marxista”, de una “literatura marxista””.³⁹ El Presidente solo comprende que las ideas de Marx pueden poner en peligro su gobierno cuando lee, en un ejemplar del *Manifiesto del Partido Comunista*, que circulaba en la ciudad bajo la cubierta del folleto *Cría de las gallinas Rhode-Island Red*, que “los comunistas apoyan, en todo país, cualquier movimiento revolucionario dirigido contra el orden social y político existente”.⁴⁰ Luego, si el Magistrado apenas conocía y muy poco entendía las obras de Marx, ¿cómo iba a estar enterado de que Flora Tristán se le adelantó en la preconización de la unión internacional de los proletarios?

La segunda referencia a Flora, en un texto inédito de Alejo, se conserva entre los originales de *La consagración de la primavera*, y posiblemente haya sido suprimida de la versión definitiva porque tampoco resultaba coherente en la construcción de los personajes con los que se relaciona. En un manuscrito de esa novela, debajo de múltiples tachaduras hechas por Carpentier, Vera, la protagonista, comenta que su amante Jean-Claude, al marcharse para la Guerra civil española:

había dejado sin terminar otro libro sobre *Flora Tristán y el socialismo francés*, en [el] que mostraba las prodigiosas intuiciones con que la presunta hija natural de Bolívar, abuela de Paul Gauguin, hubiese mostrado —auténtico espíritu pré-marxista— [sic] las taras básicas que iniciaban la incipiente industria azucarera del Perú a comienzos del siglo XIX...⁴¹

Y a continuación revela:

(Aunque muy poco amiga de economías políticas y doctrinas utópicas que habían contribuido a envenenar la época presente, el libro de Jean-Claude estaba tan bien escrito, tan briosamente llevado, que yo había llegado a encariñarme con el personaje de Flora Tristán, por su indiscutible gran valor humano, mujer, en verdad, de un temple excepcional, de una óptima calidad humana —siguiéndola en su paso por el Cabo de Hornos, su casi cómica reclusión en un convento arequipeño, y su regreso de un mundo que mucho evocaba el de “La Perichole” a un sórdido París endurecedor de su vocación, que era el de Vautrin y el de Jean Valjean, Daumier, por no decir, el de los folletines novelones [sic] de Eugène Sue...).⁴²

No es casual que una figura como Flora Tristán apareciera en *La consagración...*, la obra en que Carpentier expresa sus ideas marxistas⁴³ y canta “a la Revolución coronada en Cuba”,⁴⁴ cuyo carácter socialista se había declarado en 1961. Como señala la narradora de este pasaje, las ideas de Flora fueron, en buena medida, antecedentes de las de Marx, entonces, la presencia de la francesa aquí hubiera constituido un elemento más dentro de la configuración de ese gran mural de los procesos revolucionarios mundiales que es *La consagración de la primavera*.

Sin embargo, recordemos que el personaje de Jean-Claude era un hispanista que se había doctorado con una tesis sobre las fuentes hispánicas de Corneille y había escrito un libro sobre el Abate Marchena. Así, aunque militante comunista, resultaba mucho más verosímil que, al partir para la guerra de España, hubiera “dejado terminado [...] un estudio [...] sobre Aurelio Clemente Prudencio, el gran poeta hispanolatino de Calahorra”,⁴⁵ que un incompleto libro sobre Flora Tristán



y el socialismo francés. En cuanto a Vera, no parece del todo incongruente que, a pesar de su radical apoliticismo, se hubiera sentido atraída por la novelesca vida de la francesa. Ella, en tanto artista, interpreta la realidad a partir de referentes culturales. Así, se representa el Perú del siglo XIX por la evocación del mundo de *La Périchole*,⁴⁶ el personaje de la ópera de Offenbach, obviamente, pues en este punto de la trama, apenas ha tenido contacto con América y sería imposible que estuviera pensando en la Perricholi de las *Tradiciones peruanas* de Palma. Asimismo, el París decimonónico al que alude es el París de personajes literarios: Vautrin, de *La Comédie humaine*⁴⁷ de Balzac y Jean Valjean, de *Les misérables*⁴⁸ de Hugo; el París de los cuadros de Daumier; el de *Les mystères de Paris*⁴⁹ de Sue. Ahora bien, puesto que Jean-Claude no podía escribir sobre Flora Tristán, Vera, en lugar de encariñarse con la francesa, se entregaría a la lectura de traducciones de “Himnos a los santos zaragozanos, extremeños, calagurritanos”,⁵⁰ incluidas en el texto sobre Prudencio hecho por el amado ausente.

Por otra parte, habría que señalar que en este pasaje Carpentier adiciona un nuevo dato en el recuento de la biografía de Flora Tristán: el hecho de que fue la abuela del pintor Paul Gauguin. Aline, la hija de Flora, tuvo dos hijos con el periodista republicano Clovis Gauguin, uno de ellos sería el reconocido pintor. Es curioso apuntar que, por razones políticas, el matrimonio Gauguin huyó de Francia y Aline y sus hijos se refugiaron un tiempo, en Perú, junto al tío Pío Tristán.

La tercera referencia a Flora en la obra carpenteriana se localiza en una de las carpetas que guardan los originales de “Verídica historia”, la novela en que Alejo trabajaba cuando lo sorprendió la muerte. Hay en “Verídica historia” dos líneas argumentales: una se desarrolla en la Europa del siglo XIX y tiene como protagonistas a Paul Lafargue y Laura Marx; la otra transcurre en Cuba, en el siglo XX, y sus personajes principales son

El Capitán y Rodelinda. Dicho esto, pudiera pensarse que Flora formaría parte de la primera línea argumental, pero no es así. El Capitán y Rodelinda compran unas tierras y construyen varias casas de alquiler. A una de ellas, se muda el Doctor Monteagudo, un científico que quería hacer un cruce entre la caña de azúcar y el bambú, para que aquella creciera cuatro metros. En una de las veladas que solían realizarse en la casa de Monteagudo, este comenta que Charles Fourier es su maestro y, como uno de los vecinos pregunta quién era aquel, el científico comienza a hablar de Fourier y continúa con una lista de representantes del socialismo utópico: Saint-Simon, a quien, erradamente, atribuye la idea de los falansterios; Cabet, el fundador de la utópica Icaria, y otros.

Uno de los nombres que figura en tal lista es el de Flora Tristán, de quien el narrador ofrece algunos datos, los mismos que antes se habían repetido en los manuscritos de *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*, a saber, que Flora podría ser una hija ilegítima de Bolívar y que fue la abuela de Gauguin, etc. En este contexto, Flora encajaba perfectamente, pero la obra quedó inconclusa y nunca podrá saberse si su personaje habría alcanzado mayor relevancia o se habría quedado en simple mención.

Una vez analizadas todas las referencias a Flora Tristán localizadas, hasta ahora, en la obra publicada e inédita de Alejo Carpentier, es posible enunciar algunas conclusiones. En primer lugar, habría que decir que todo parece indicar que el interés de Alejo por la francesa nació en la década del 50. Como señala Dominique Desanti, a partir de esa fecha, aproximadamente, se rompe el silencio en torno a la figura de Flora Tristán. Después del monumental trabajo de Puech, transcurrieron más de veinte años hasta la publicación de nuevos textos sobre la francesa. En 1947, Lucien Scheler publica *Flora Tristan, morceaux choisis*⁵¹ y, en 1953, André Breton da a conocer algunas cartas escritas por ella. Carpentier, siempre al tanto de la actualidad cultural de su época, la menciona en un artículo de 1954 y le recomienda su lectura a un intelectual francés, en 1957.

Un personaje literario inspirado en Flora Tristán sería un personaje complejo, lleno de matices, un ser, en suma, fascinante —es una pena que Vargas Llosa no lo haya aprovechado bastante en *El paraíso en la otra esquina*. En el caso de Alejo, más allá de los pasajes singulares, o de los puntos comunes entre su propia vida y la de Flora, esta figura le hubiera permitido, una vez más, la articulación de una novela histórica en la que trazaría sus acostumbrados puentes entre el Viejo y el Nuevo Mundo y demostraría la influencia que América podía ejercer sobre un europeo. Asimismo, hacia los años 60, Carpentier, en tanto intelectual comprometido con el proceso revolucionario socialista que se desarrollaba



en Cuba, hallaría en Flora Tristán, la incansable luchadora por los derechos de los oprimidos, una notable protagonista para una obra en loor de la Revolución cubana. Sin embargo, Alejo nunca tuvo la oportunidad de explotar todas esas posibilidades y su proyecto literario vinculado con Flora Tristán nunca trascendió del plano de la idea.

Notas

¹ *La vida y la obra de Flora Tristán*. (Todas las traducciones son de la autora).

² Alejo Carpentier. "F.", F.2.2 A3, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier, p. 1.

³ Ídem, p. 2.

⁴ *Sobre la necesidad de dar buena acogida a las mujeres extranjeras*.

⁵ *Cartas a un arquitecto inglés*.

⁶ *Peregrinaciones de una paria*.

⁷ Cf. Jules-L. Puech. *La Vie et l'Oeuvre de Flora Tristan*, Librairie Marcel Rivière et Cie, Paris, 1925, p. 100.

⁸ La Unión obrera.

⁹ *Mundos celestiales, terrenales e infernales*.

¹⁰ Agradezco esta información a Marilú Ruiz Prado.

¹¹ Alejo Carpentier. "Diario de una travesía", *Letra y solfa. Literatura. Libros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, p. 98.

¹² Flora Tristan. *Les pérégrinations d'une paria (1833-1834)*, FM / La Découverte, Paris, 1979, p. 54. "El Ministro de la Marina podría prevenir las desgracias que resultan de la indigencia del marinero, obligando a los comisarios de marina en los puertos, junto con los capitanes, a pasar revista de su vestimenta antes de embarcar".

¹³ Ídem, p. 69.

"Nací en Francia, pero soy del país de mi padre. Es el azar el que provoca que nazcamos en un lugar y no en otro".

¹⁴ *Méphis o el proletario*.

¹⁵ *Paseos en Londres*.

¹⁶ Roger Caillois. Carta a Alejo Carpentier, 30 de diciembre de 1957, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier. Agradezco este dato a Yuri Rodríguez.

"Gracias por recomendarme las *Memorias* de Flora Tristán que contienen información sobre el tapado de las mujeres peruanas".

¹⁷ Alejo Carpentier. "Flora Tristán", F.2.2 A3, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier, p.1.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Cf. Flora Tristan. *Les pérégrinations d'une paria (1833-1834)*, op. cit., p. 46.

²¹ Ídem, p. 42. "oveja antropófaga".

²² Ídem, p. 30. "el olor de negro".

²³ Ídem. "emanación fétida".

²⁴ Ídem, p. 47.

"todos esos seres, apenas vestidos, ofrecían un aspecto repulsivo: los hombres tenían una expresión de dureza, a menudo incluso de ferocidad, y las mujeres de desvergüenza y estupidez. En cuanto a los niños, eran de una fealdad terrible, completamente desnudos, delgados, endebles; habrían sido tomados por pequeños monos".

²⁵ Alejo Carpentier. "Flora Tristán", op. cit., p. 1.

²⁶ Cf. Heinrich von Kleist. "El terremoto en Chile" en <https://ciudadseva.com/texto/el-terremoto-en-chile/> (Consultado el 20 de noviembre de 2018).

²⁷ Flora Tristan. *Les pérégrinations d'une paria (1833-1834)*, op. cit., p. 142. "las fiestas de la iglesia peruana dan una idea de lo que debían ser las bacanales y las saturnales del paganismo".

²⁸ Ídem, p. 143. "hija del siglo XIX"

²⁹ Santa Catalina y Santa Rosa fueron los conventos en los que Flora se refugió durante los enfrentamientos por el poder político entre los partidarios de Gamarra y Orbegoso.

³⁰ Alejo Carpentier. "Flora Tristán", op. cit., p. 2.

³¹ Cf. Flora Tristan. *Les pérégrinations d'une paria (1833-1834)*, op. cit., p. 224.

³² Cf. ídem, p. 338.

³³ *Flora Tristán. Vida, obra mezcladas*.

³⁴ *Flora Tristán. Logros. Obras*.

³⁵ *El Tour de Francia: estado actual de la clase trabajadora en los aspectos moral, intelectual y material*.

³⁶ Agradezco a Armando Raggi esta información.

³⁷ Alejo Carpentier. "El recurso del método", F.2.1.6 C20B2S123, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

³⁸ Flora Tristán. *L'Union Ouvrière* citado por Jules-L. Puech, op. cit., p. 124. "la unión universal de obreros y obreras".

³⁹ Alejo Carpentier. *El recurso del método*, Alianza Editorial, Madrid, 2014, p. 230.

⁴⁰ Ídem, p. 233.

⁴¹ Alejo Carpentier. "La consagración de la primavera", CP1 A3, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

⁴² Ídem.

⁴³ Cf. David Becerra Mayor. "Estudio preliminar", en Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, Ediciones Akal, Madrid, 2015, p. 5.

⁴⁴ Ídem, p. 6.

⁴⁵ Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 116.

⁴⁶ En español, la Perricholi, apelativo con que era conocida María Micaela Villegas, notoria actriz y cantante peruana, amante del virrey del Perú Manuel de Amat.

⁴⁷ *La comedia humana*.

⁴⁸ *Los miserables*.

⁴⁹ *Los misterios de París*.

⁵⁰ Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, op. cit., p. 116.

⁵¹ *Flora Tristán, fragmentos escogidos*.

Bibliografía

Becerra Mayor, David. "Estudio preliminar", en Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, Ediciones Akal, Madrid, 2015, pp. 5-154.

Caillois, Roger. Carta a Alejo Carpentier, 30 de diciembre de 1957, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

Carpentier, Alejo. "El recurso del método", F.2.1.6 C20B2S123, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

_____. "La consagración de la primavera", CP1 A3, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

_____. "F.", F.2.2 A3, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

_____. "Flora Tristán", F.2.2 A3, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

_____. "Verídica historia", F.2.2.8 A3, Fondo Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier.

_____. "Diario de una travesía", *Letra y solfa. Literatura. Libros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 98-99.

_____. *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.

_____. *El recurso del método*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

Desanti, Dominique. *Flora Tristan. Vie, oeuvre mêlées*, Union générale d'éditions, Paris, 1973.

Kleist, Heinrich von. "El terremoto en Chile" en <https://ciudadseva.com/texto/el-terremoto-en-chile/> (Consultado el 20 de noviembre de 2018). 19

Lejeune, Paule. *Flora Tristan. Réalisations. Oeuvres*, Collection Le peuple prend la parole, Impressions Populaires, 1975.

Puech, Jules-L. *La Vie et l'Oeuvre de Flora Tristan*, Librairie Marcel Rivière et Cie, Paris, 1925.

Tristan, Flora. *Les pérégrinations d'une paria (1833-1834)*, FM / La Découverte, Paris, 1979.

_____. *El tour de Francia (1843-1844). Estado actual de la clase obrera en los aspectos moral, intelectual y material*, (traducción, introducción y notas de Yolanda Westphalen), Centro de Producción Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2006.

Recuerdos de otros tiempos

Lilian Llanes
Historiadora, ensayista, crítica
de arte y profesora.

Si bien, de acuerdo con la publicidad desplegada en los medios, La Habana objeto de los festejos por su aniversario 500 fue casi exclusivamente la colonial, incluyendo apenas algunos ejemplos situados por la antigua muralla, no puedo evitar disentir de ese concepto que limita la importancia de nuestra capital a una sola etapa de su crecimiento y a un período específico de su historia.

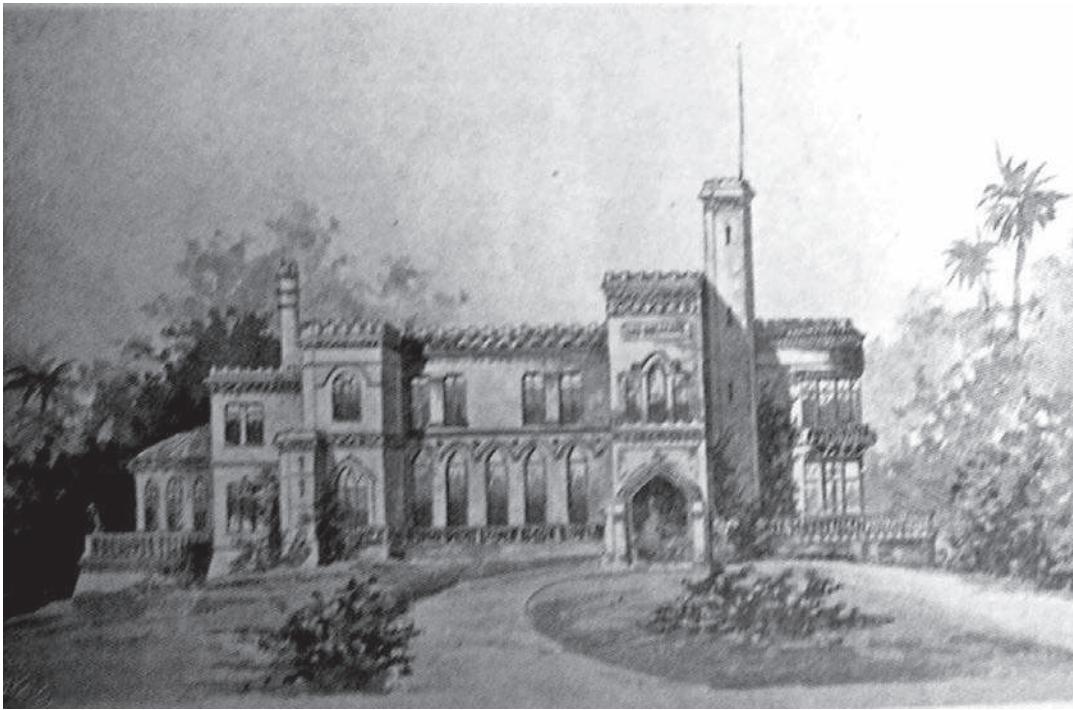


Una visión que, al ignorar la dimensión urbana adquirida por La Habana en su proceso de crecimiento, y que la convirtiera en una de las capitales más modernas de América Latina, no permite reconocer la extraordinaria belleza que en su día también ostentaron barrios como la Vibora, Santos Suárez, el Vedado o Miramar, por sólo citar algunos de los que se formaron a lo largo del siglo XX. Sin contar el desdén con que se ha mirado hacia el Cerro, cuyo patrimonio arquitectónico colonial, no es menos importante que el del por mucho tiempo llamado casco antiguo.

Arriba, busto del Dr. Grancher realizado por el escultor francés Maillard en 1909. Junto a estas líneas, jardín de la quinta Las Delicias en 1901, antes de que el fuego redujera a cenizas la residencia.



De cualquier manera, no todo en la práctica ha respondido a esa visión. Los recientes festejos por su aniversario permitieron, por fortuna, la recuperación de ciertos edificios levantados en esas barriadas, uno de los cuales me ha motivado a compartir con mis amigos



Proyecto del arquitecto Newton para la nueva residencia de Rosalía Abreu en la quinta Las Delicias, 1901.

y con los lectores de la revista, algunos recuerdos de otros tiempos. Se trata de una vivienda que, junto a sus jardines, había permanecido abandonada por años, perdida entre los matorrales que crecieron y se multiplicaron en los terrenos por donde se abre la avenida de Santa Catalina, desde la de Boyeros. No sé cuándo la población de sus inmediaciones bautizó el área como la Finca de los

monos y pasó al olvido el origen y la historia de la que fuera residencia de una ilustre cubana, cuya vida cubrió los decenios finales del siglo XIX y los primeros del XX. Años que le permitieron ser testigo de una de las épocas más trascendentales de la historia de Cuba.

Me refiero a Rosalía Abreu, hija de una de las familias más notable de Las Villas, hermana de Marta, queridas y admiradas ambas en la época, por sus obras filantrópicas y por su apoyo a la causa independentista.

Es sabido que gran parte de la aristocracia criolla dejó su fortuna en la lucha contra España. Sin embargo, terminada la contienda, todavía quedaban algunas familias cuyo poder adquisitivo no disminuyó, como fue el caso de estas villaclareñas que por mucho tiempo vivieron entre Francia y la Isla y que, terminada la guerra, pasaban gran parte del tiempo en La Habana.

Marta se había casado con Luis Estévez y Romero quien fuera, durante el gobierno de Don Tomás Estrada Palma, vicepresidente de la República; padres, además, de Luis Estévez y Abreu, el primer esposo de la tan llevada y traída Catalina Lasa, famosa por su divorcio y segundo matrimonio. Y de la que sólo se menciona la residencia que Pedro Baró le construyó en el Vedado con muchos adornos Tiffany. Pero pocos recuerdan, el palacio que Luis Estévez y Abreu le hizo en el paseo del Prado, algunos de cuyos salones fueron decorados con grandes pinturas por Leopoldo Romañach.

Rosalía, por su parte, había contraído matrimonio con el Dr. Jean Grancher, médico francés que había venido a Cuba en 1883 y que, hasta el fallecimiento de su esposo, vivía en París donde el conocido bacteriólogo había creado y fomentado una institución destinada a preservar a la infancia de la tuberculosis. Obra que la cubana continuó patrocinando, aun después de la muerte del científico, cuando comenzó a pasar largas temporadas en su residencia habanera. Llama la atención que los hijos del matrimonio Grancher-Abreu ostentaban la nacionalidad cubana, aun cuando pasaban la mayor parte del tiempo en Francia, donde los sorprendió el estallido de la primera guerra mundial.

Vale la pena comentar que ninguno de sus cuatro vástagos abandonó París. Dos de ellos sirvieron de ambulancieros, Lilita, la



Proyecto del Palacio "Las Delicias," de la señora Rosalía Abreu.

única hermana, se alistó como enfermera de la Cruz Roja y el mayor, se incorporó al ejército francés porque, como le explicó a la madre en su última carta: “estaba convencido de que un hombre de honor no podía permanecer fuera de ese conflicto mundial y que, de no hacerlo, un día se avergonzaría de haber vivido junto a esa hoguera sin penetrar en ella”. En realidad, muy poco duró su sueño de entrar en combate pues, a poco de ingresar en el ejército, falleció víctima de un accidente automovilístico, mientras se dirigía desde el Frente hacia París, “dejando a su madre sumida en la más terrible, en la más inconsolable de las aflicciones”,¹ contarían entonces sus allegados.

Sin duda, los hijos de la reconocida en su tiempo patriota criolla, en plena juventud y en medio de una vida llena de lujos, mostraron la estirpe de la familia a la que pertenecían, cuando decidieron formar parte activa de la contienda, conmovidos por los desastres y los horrores en los que aquella guerra había convertido a Europa.

Pero no es la crónica de la familia, aunque necesaria, la que hoy nos convoca. Nuestra historia comienza a mediados de 1901, a propósito de una nota enviada a *El Figaro*, desde Asbury Park en Estados Unidos, por un antiguo compañero y colaborador del semanario, en la que se incluía la “vista del nuevo y soberbio edificio que la distinguida Sra. Rosalía Abreu levantaría en su preciosa quinta de Palatino”.²

La noticia resultaba de interés dado que, sólo unos meses atrás, el semanario había mostrado en sus páginas las ruinas de la que fuera casa solariega de Rosalía en su quinta conocida como “Las Delicias”, donde la noche anterior se había celebrado el “cotillón” que su propietaria había ofrecido a lo más selecto de la sociedad habanera.

Ante la vista sorprendida de los lectores aparecían las imágenes de la concurrida asistencia disfrutando de la velada, y las de los restos de la edificación consumida por el fuego, provocado seguramente por alguno de aquellos caballeros que aparecían fumando en los lujosos salones y hermosos jardines.

Dejando atrás su residencia convertida en cenizas, Rosalía partió para los Estados Unidos, sin saber aún adonde recalaría a su vuelta a la Isla. Y, según se cuenta, sentada a la orilla del mar, en Asbury, entre los amigos que la acompañaban, apareció un joven que resultó ser arquitecto y a quien, sin mayores preámbulos, la cubana le preguntó si quería ir a La Habana a construirle su nueva morada.

Así de sencilla fue la propuesta que la elegante dama hizo al aún desconocido arquitecto —hasta ahora identificado sólo por su apellido, Newton— quien diseñó el “majestuoso palacio” que ilustra estas páginas. Con el encargo de tenerlo listo para



el invierno de ese año, el norteamericano se dirigió a La Habana, aunque, por razones que aún no he podido descifrar, no fue hasta 1903 que se dio por terminada la obra, cuya inauguración fue también anunciada en las páginas de *El Figaro*.

Como muestra la imagen, el proyecto no guardaba relación con los modelos propios de la arquitectura colonial habanera, en la expresión decimonónica propia de las urbanizaciones alejadas del recinto amurallado. En rigor, el edificio proyectado por Newton obedecía al gusto por el eclecticismismo que por entonces se había extendido entre los ricos norteamericanos, del que había muchos ejemplos en Nueva York. La construcción daba cuenta de lo que serían los nuevos tiempos y anunciaba, con su presencia, la incorporación de modelos y estructuras arquitectónicas en la capital que, alejados de la tradición criolla, pronto adoptarían los nuevos ricos cubanos, como forma de legitimación de su estatus social a escala urbana. Condición que no era la de Rosalía, pero no ha hay tiempo aquí para reflexionar sobre un tema de tantas aristas.

Lo cierto es que pronto fue quedando atrás el ambiente de las antiguas casas solariegas, donde solían pasar los veranos las familias de la antigua aristocracia colonial. Quizás fuera ese palacete concebido por el norteamericano para Rosalía, el que diera paso, o al menos contribuyera, a la afición que durante el primer decenio del siglo proliferó en el Vedado, por un tipo de chalet caracterizado por una mezcla indiferenciada de estilos, común en lugares como Long Beach o Saratoga en los Estados Unidos y otros sitios muy visitados entonces por los cubanos.

Si Newton tuvo que ver con ese fenómeno es algo por estudiar. Pero lo que sí parece ajustarse a los hechos es que su llegada a Cuba se debió al encargo que en 1901 le hiciera la aristocrática dama. Ya en la Isla parece haber recibido otras encomiendas que lo dieron a conocer en el ámbito local, lo que explica que Mr. Magoon lo nombra jefe del Departamento de Construcciones Civiles durante el gobierno de la Segunda Intervención.

Graduado de la Universidad de Columbia y de la Escuela de Bellas Artes de París, algunas fuentes lo responsabilizan con el establecimiento en Cuba de un estilo rígidamente clásico que, con el tiempo, fue utilizado en la construcción de muchos palacios de justicia a lo largo de la Isla.³

Aunque sin que lo haya podido corroborar con exactitud, todo parece indicar que este personaje del que venimos hablando, es el arquitecto neoyorquino Mr. Thomas E. Newton, quien fuera jefe de la Oficina de proyectos de la firma Purdy and Henderson en los años veinte, cuando la compañía norteamericana tuvo a su cargo importantes obras en



la isla y en cuya biografía se le ubica en la Habana, a principios del siglo.

Por el momento bastaría añadir que, a la mítica residencia de la cubana, le siguió la glorieta del malecón, edificio público diseñado y construido por él, cuya proyección a escala urbana tuvo un notable influjo sobre el entramado social y la apariencia física de una de las zonas de mayor movimiento poblacional de La Habana, sobre todo después de la construcción del primer tramo del malecón.

La mencionada glorieta era una especie de templo de forma circular ubicado a la entrada del Paseo del Prado frente a La Punta, cuya aparición en aquel perímetro sirvió para establecer lo que los franceses llamarían un *rond point*, o lo que es lo mismo, una rotonda que permitía a los vehículos girar a su alrededor, facilitando el recorrido entre el malecón y el paseo del Prado, devenido una de las mayores atracciones de la época. Dicha glorieta, como muchas otras que se multiplicaron en las principales ciudades de la isla, consistía en una cúpula sostenida por varias columnas que dejaban libre a la vista el espacio interior, donde los músicos de la banda municipal ofrecían sus conciertos dominicales. Para favorecer las

Residencias en el Vedado. En la página anterior, arriba, una residencia no ubicada; al centro, residencia en la esquina de O y 15; y debajo, aspecto de una residencia en la calle Línea. En esta página, arriba, residencia de la familia Campos en la calle 11 esquina A; y debajo, residencia de Mr. Talbot en 17 esquina a J. Todas las vistas son de 1913.



Sobre estas líneas, vista de la glorieta de Prado y Malecón en 1913. En la página siguiente, arriba, aspecto del malecón y la glorieta después del paso del ciclón de 1906. Fotografía de Santa Coloma.

visuales y la acústica del espectáculo, la construcción se elevaba sobre un basamento que permitía, al mismo tiempo, protegerla de la subida de la marea y de la frecuente entrada del agua en las temporadas de lluvia o de ciclones. Durante mucho tiempo a su alrededor se aglutinaba la población habanera para escuchar la retreta o simplemente para disfrutar del ambiente creado en su entorno.

Como se sabe, la nueva mansión de la quinta "Las Delicias" no se terminó de construir hasta 1903, dos años después de publicado el proyecto que su autor parece haber respetado con absoluta fidelidad, mientras se reconstruían los jardines, sin que se haya podido determinar si esa parte de la finca fue también obra suya.

No más terminarse, aquel predio se convirtió en una de las mayores curiosidades de La Habana, que el tiempo envolvió de cierto misterio, dado el limitado acceso que sus contemporáneos tuvieron al mismo.

Descontando el largo trayecto que implicaba el recorrido desde el centro de la ciudad a la periferia donde estaba enclavada la quinta, lo que en realidad contribuyó a su mitificación puede haber sido, precisamente, la poca o ninguna noción que la población habanera en general llegó a tener de la misma. La mayoría del pueblo sólo supo de su existencia por las descripciones de quienes eventualmente la visitaron, hechas, por añadidura, bajo el influjo de la sorpresa y admiración que despertaban las enormes riquezas allí atesoradas. Un escenario que complementaba la proverbial gentileza y amabilidad de trato, la cultura y refinado espíritu atribuidos a su propietaria por quienes la conocían, o a quienes por distintas razones les abrió las puertas de su recinto habanero.

Se sabía de la profusión en sus salones de los muebles Luis XV y Luis XVI, de los tapi-

ces renacentistas, los objetos de estilo árabe, las joyas y el sinnúmero de reliquias que la villaclareña había traído de la India y de los numerosos viajes que había hecho por el mundo. Un patrimonio básicamente universal que pronto se propuso enriquecer incorporando obras de autores nacionales. Con ese propósito en 1905 la calificada por sus contemporáneos "ilustre criolla, patriota y aristócrata cubana" le encomendó a uno de los más célebres pintores de la época, Armando Menocal, la redecoración de varios salones de la residencia.

Para empezar, el reconocido profesor de la Academia de San Alejandro cubrió con varios paneles decorativos algunos techos y sobrepuestas de la mansión, obras casi todas de asuntos mitológicos, concebidas al estilo de Bouguereau, el académico francés del que la Sra. de Grancher tenía algunas piezas en su residencia parisina. Pero el encargo no quedó ahí.

En esa misma oportunidad y a solicitud de la hidalga patricia, Menocal realizó otros cuadros en los que abordó episodios de las luchas de los cubanos contra la dominación española. Situado en libertad de escoger los asuntos a tratar, el pintor se decidió por la invasión, considerada la más grande hazaña militar protagonizada por los mambises en la reciente contienda. Un conjunto al que pertenecen *La Batalla de Coliseo*, combate en el que el pintor había participado en su condición de mambí, y *La batalla de San Juan*; cuadros en los que, según sus palabras, trató de "reconstruir episodios revolucionarios... peregrinas batallas en que no hay una sola nota bélica, agresiva, de parte a parte."⁴

Así se originaron las más emblemáticas pinturas de temática histórica realizadas en el arte cubano en el primer decenio del nuevo siglo, a las que habría que añadir *La muerte de Maceo*, hecha igualmente por Menocal,



S EFECTOS DEL CICLÓN.—VISTA DEL MALECÓN Y LA GOLETA "ELVIRA," DE LA MATRÍCULA DE SAGUA, LANZADA POR L
CONTRA EL MURO FRENTE Á LA GLORIETA.

DESPUÉS DEL CICLÓN

Debajo, vista
de la residencia
construida en 1903
en la quinta
Las Delicias.
Vista de 1915.

a instancias del gobierno municipal. Ahora bien, si magnífico era el interior de la residencia, no menos espectacular resultaba el exterior, cuya remodelación incluyó cambios que le otorgaron al predio su singular apariencia. Entre otros, la construcción de una capilla en cuyo interior se colocó un crucifijo de Tiffany, el joyero de los millonarios norteamericanos, tan conocido también entre los ricos habaneros de la época.

Las nuevas obras del jardín implicaron el diseño de avenidas y la sustitución de las antiguas plantas por arbustos más frondosos, entre los cuales proliferaron las esculturas, esta vez con piezas más complejas y de mayor formato que las antiguas figuras mitológicas que ambientaban los originales jardines. En particular sobresalían dos conjuntos escultóricos, cuyos autores no se han podido identificar. Uno de piedra, compuesto por dos figuras entrelazadas, un ciego y un paralítico y otro, un caballo de bronce, de gran formato que recuerda la obra de un escultor español de aquellos tiempos. En el anterior se nota la huella de Rodin.

De cualquier manera, más allá de la magnificencia del palacio y del patrimonio escultórico del que hacía gala su esmerado jardín, las razones por las cuales la quinta "Las Delicias" se convirtió en una leyenda entre los habaneros, forman parte del surrealismo que siempre ha caracterizado a



esta ciudad; ése que llevó al amigo de Wilfredo Lam, André Breton, cuando la visitó en los años cuarenta, a cuestionarse si él había sido en realidad, el creador del famoso movimiento.

Pero sigamos con la historia.

En 1915 el pintor español Francisco Pons Arnau llegó a La Habana, invitado a realizar una exposición en el Casino Español. A sus méritos como artista se unía el de ser hijo político de Sorolla y su discípulo predilecto. Entre las atenciones y agasajos recibidos por parte de los habaneros, sobresalió la cálida acogida que la “culta e inteligentísima señora Rosalía Abreu” le dispensó en su elegante mansión de Palatino. El español fue llevado allí por Ramón Catalá, director de *El Figaro* y por Armando

teresantes que hay en el castillo de la Sra. Abreu—, el Museo Zoológico, o mejor dicho, el “Jardín de aclimatación”. Agrúpanse allí, en plena actividad vital, ejemplares de las especies más exóticas. Sobresalen un elefante de la India y una gran familia de cuadrúmanos.”⁶

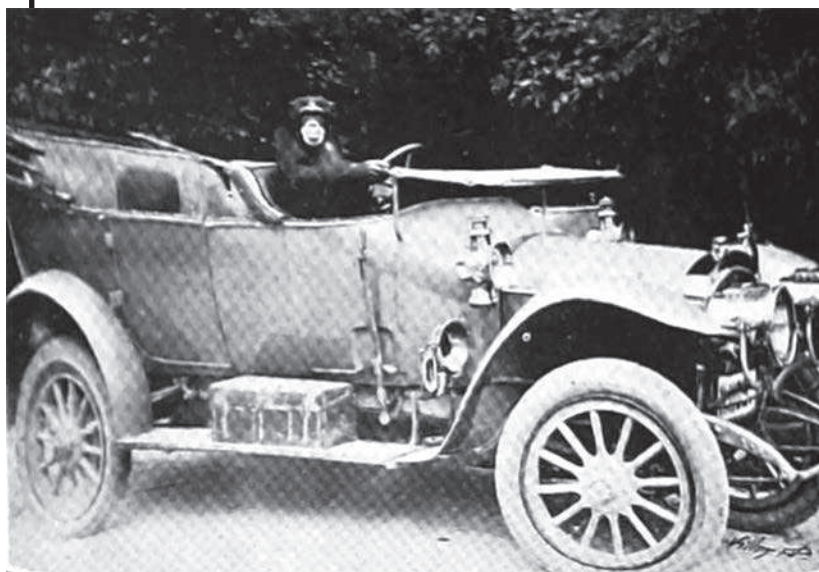
El tema no quedaba ahí. Entre los monos que campeaban por su respeto en medio de los arbustos del cuidado jardín, contó Catalá, había ocurrido algo curiosísimo, “una pareja de chimpancés había logrado procrear”.

Al parecer, era la primera vez que esa especie se reproducía en condiciones de cautiverio y la noticia despertó el interés de algunas sociedades científicas europeas y norteamericanas que, según se cuenta, se dirigieron a la ilustre dama solicitándole datos sobre el insólito hecho.

Lo cierto es que, no obstante la diversa fauna que Rosalía había logrado reunir en su zoológico habanero, sería la “gran familia de cuadrúmanos” la que mejor se adaptó y mejor disfrutó del edénico jardín. Razón por la cual, por encima del resto de sus inquilinos, serían los monos quienes, con su protagonismo, capitalizarían la creación del mito que rodea la instalación recién recuperada. Fue así cómo, en el pasar de los tiempos, la otrora famosa quinta “Las Delicias” perdió su nombre y se convirtió, por obra y gracia del imaginario colectivo, en la “Finca de los monos”, pasando a mejor vida la historia del lugar, y de la dama que hizo posible la leyenda.

Y así será, por los siglos de los siglos.

Miramar, 27 de noviembre, 2019.



La mona “Cucusa”, sentada al timón del automóvil de Rosalía.

Menocal, cuya relación con la propietaria ya conocemos.

Catalá, desde luego, aprovechó aquel encuentro y escribió una crónica para su semanario que permite, hoy día, aproximarse al ambiente de “Las Delicias” en sus días de gloria, cuando llegar a Palatino se convertía en una excursión desde la vieja Habana que el periodista evocó así: “La visita tuvo todos los encantos de una peregrinación a un santuario de belleza”. Y continuó: “El sitio en que se erige el castillo de la rica dama cubana, es uno de los más pintorescos que rodean esta ciudad. Abierto a todos los libres vientos, desde él se dominan incomparables perspectivas.” Además, según él, la arquitectura de la suntuosísima vivienda, evocaba “los tiempos en que la heroicidad y el refinamiento artístico se daban la mano, a la sombra de la riqueza acumulada sabiamente.”⁵

Por último, el director del semanario concluía su crónica haciendo mención al tema que, a decir verdad, ha sido el motivo de este trabajo y cito: “Queremos mencionar, finalmente —de entre las muchas cosas in-

Notas

¹ Ver contenido de la última carta enviada a Rosalía por su hijo Jean Grancher, comunicándole su decisión de ir al Frente en: Chroniqueur: “Orla de luto.” *El Figaro*, 1917, p. 315.

² M. E. Manrique: “Palacio ‘Las Delicias’”. *El Figaro*, 1901, p. 347.

³ Lillian Llanes, 1898-1921: *La transformación de la Habana a través de su arquitectura*. Editorial Letras Cubanas, ICL, 1993, p. 170.

⁴ Manuel Fernández Cabrera: Ob. Cit.

⁵ Fígaro: “En una casa de arte, en compañía de ilustres artistas.” *El Figaro*, 1915, p. 569-70.

⁶ Fígaro: ídem.

Estampas de Rafael Morante en la revista *Cuba*

Vilma N. Ponce Suárez
Investigadora auxiliar
de la Biblioteca Nacional
de Cuba José Martí

Rafael Morante. "Dibujos invernales".
Cuba, 11, noviembre 1964, p. [74].



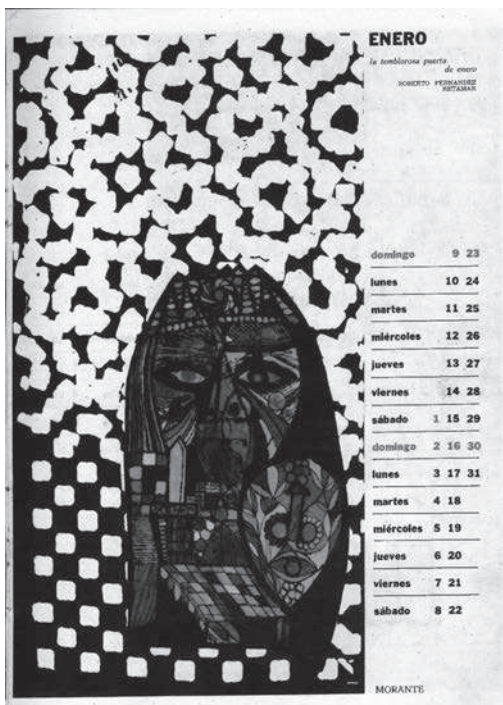
MORANTE
dibujos invernales

* Este artículo tiene como referencia la investigación inédita: Ponce Suárez, V. N., Pérez Sousa, H., y Sánchez del Collado, A. (2018). "La revista *Cuba*: sus rasgos distintivos y mediadores comunicacionales en el contexto histórico del periodo 1962-1969" (pp.307). La Habana: Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

El encuentro casual, en una de las calles de Moscú, de Rafael Morante Boyerizo con Lisandro Otero y José Gómez Fresquet (Frémez), en 1964, marcó el comienzo de un fructífero periodo de trabajo conjunto. En esa época, Morante disfrutaba de una beca de estudios en la Unión Soviética; mientras que Lisandro, director de la revista *Cuba* a partir de enero de ese año, y Frémez, su director de diseño artístico, habían viajado a ese país para inaugurar las oficinas que se encargarían de la edición en ruso de la publicación. Gracias al dominio por Morante del idioma, colaboró en un inicio como intérprete en esta tarea administrativa. Meses después, en el machón del número de septiembre de *Cuba*, su nombre fue incorporado al equipo de diseño, con la acotación: "Para la edición en ruso".

Desde abril de 1962 la revista *Cuba* ya ocupaba un lugar en el panorama cultural nacional, en aquel entonces bajo la dirección de Antonio Núñez Jiménez. Como propósito principal se proyectaba divulgar en el extranjero los logros del proceso revolucionario cubano, y con ello, contrarrestar la manipulación mediática que ejercían los monopolios capitalistas respecto a la Revolución Cubana. En su condición de revista de generalidades e ilustrada, con significativa preponderancia de la fotografía, *Cuba* mostró al pueblo en su cotidianidad, inmerso en el cumplimiento de las tareas convocadas por el Gobierno revolucionario. En esta revista, tal como se hizo en su antecesora, *INRA*, se aplicaron muchos de los recursos comunicativos que con eficiencia utilizaban los medios de comunicación foráneos, pero con objetivos diferentes: transmitir mensajes a favor del nuevo proyecto sociopolítico, económico y cultural del país.

Las primeras ilustraciones de Morante en *Cuba* fueron tituladas por Lisandro y Frémez "Dibujos invernales". Se insertaron en colores en la contraportada y en las últimas páginas de la entrega de noviembre del 64. Las imágenes nacieron durante largas horas de estancia en el albergue estudiantil de Moscú, cuando se protegía del riguroso invierno ruso. El comentario que acompañó a los dibujos aportaba algunos datos sobre él, como su origen español y su indiscutible conversión en un *habanero castizo*. Se destacaba además, el valor artístico de sus carteles elaborados para el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Icaic), por la integración de "audacia expresiva y maestría en la composición".¹ Los conocimientos que obtuvo en la Escuela Profesional de Publicidad y las experiencias que adquirió en diferentes agencias cubanas y neoyorquinas, donde trabajó antes de 1959, unido a su talento creativo, le aportaron a Morante los recursos necesarios para crear diseños distinguidos por su aspecto visual y mensajes gráficos. Después del triunfo de la Revolución formó parte del grupo del Consolidado de Publicaciones e Intercomunicaciones y del equipo de cartelistas del Icaic.



Sobre estas líneas, Almanaque, *Cuba*, 44, diciembre 1965, p. 35. Debajo a la derecha, ilustración para el reportaje "TCAA cielo limpio", de Norberto Fuentes, en *Cuba*, 51, julio 1966, p. 28. En la página siguiente, arriba, cartel. "Dos generaciones de nadadores" [La Habana: ICAIC], 1962; y debajo, otra de las ilustraciones para el reportaje "TCAA cielo limpio", *Cuba*, 51, julio 1966, p. 31.

las Américas, La Gaceta de Cuba y Boletín Edita.

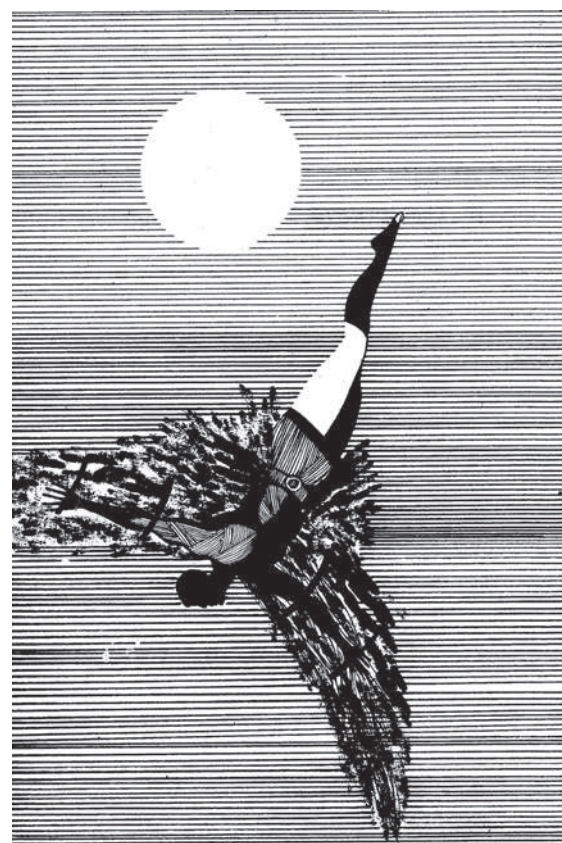
Entre las iniciativas que tuvo este diseñador en *Cuba* resalta la entrega a los lectores de un bello almanaque, que salió publicado en la edición de diciembre de 1965. Cada página con los días del mes se ilustró por un pintor diferente, y la encabezaba una frase de un escritor cubano relacionada con ese periodo del año.² Reconocidos artistas, y otros noveles, se sumaron a esta obra, como: Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Santiago Armada (Chago), José Gómez Fresquet (Frémez), Alfredo González Rostgaard, Raimundo García, Eduardo Muñoz Bachs, Héctor Villaverde, Umberto Peña, Jorge Carruana, Jorge Chinique y el propio Morante. Resultaron muy atractivos los dibujos a color representativos de diferentes tendencias artísticas, y realizados con diversas técnicas.

Las ilustraciones de Morante, intercaladas con las fotografías de Roberto Salas, hicieron amena la lectura del reportaje "TCAA cielo limpio", del periodista Norberto Fuentes, publicado en el número de julio de 1966.³ Ilustró la portada una fotografía de los cohetes antiaéreos que poseía la Isla, y con ello transmitían al mundo un mensaje político: en caso de una agresión imperialista, el país tendría los medios para defenderse. En el reverso de portada, un dibujo de Morante, a toda página y a color, recreaba una supuesta nave sostenida en el aire por globos y una vela, que la impulsaba mediante la acción del viento. Encabezaba la imagen el siguiente texto: "Desde Ícaro al avión. Desde el caza supersónico al cohete antiaéreo. Desde las 'cuatro bocas' de Girón a la poderosa fuerza coheteril cubana".⁴ Uno de sus dibujos recreó la leyenda griega de la caída de Ícaro al mar, al derretirse la cera de sus alas, por acercarse al sol mientras volaba. La figura estilizada del personaje mitológico evocaba otra que Morante había

creado en 1962 para el cartel del film chino "Dos generaciones de nadadores", donde captó a un deportista en el momento de su descenso hacia el agua, supuestamente después de lanzarse de un trampolín. Ambos personajes mantenían los brazos abiertos, con la diferencia de que los de Ícaro estaban cubiertos con las alas elaboradas por su padre Dédalo, según la mitología.

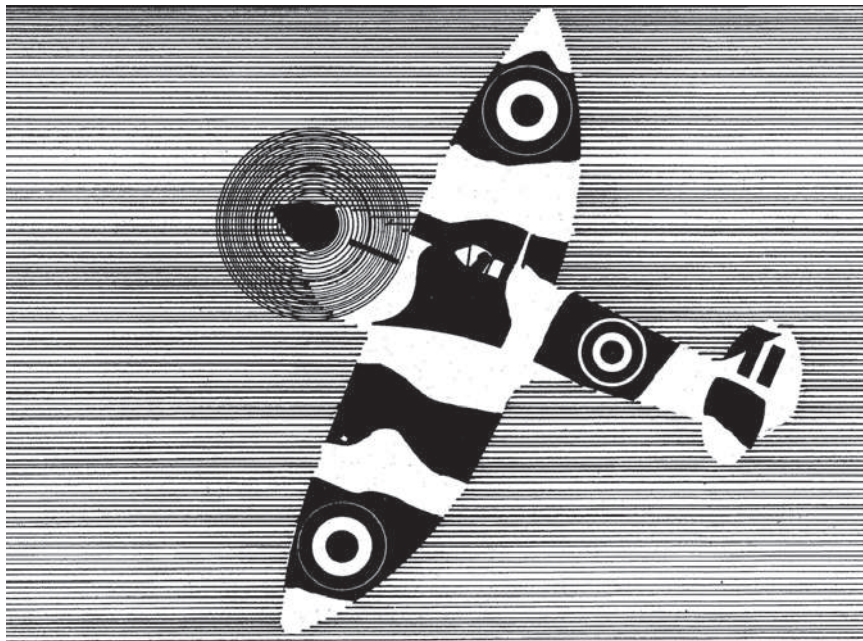
En ese trabajo ofreció también su versión de diferentes modelos de aviones de diversas épocas, y finalizó con un cohete anti-aéreo. Para ello, apeló a los recursos del *op art*, movimiento muy de moda en el ámbito de las artes plásticas y el diseño mundial durante los años sesenta. Concibió sus ilustraciones con repetición de líneas paralelas; círculos concéntricos para representar hélices de aviones; y el uso del contraste cromático del blanco y el negro.

Cuando Frémez decidió dejar la revista en febrero de 1967, Rafael Morante fue designado para ocupar su puesto de director de Diseño y Fotografía. En esta responsabilidad mantuvo la línea creativa de su antecesor, aunque se apreciaba la inclusión con mayor frecuencia de montajes gráficos y dibujos en las portadas y en el interior de *Cuba*. Le preguntamos en una ocasión por los motivos de este cambio. Y sobre esto nos dijo: "[...] me gustaba mucho dibujar, por eso usé para las portadas muchos dibujos, aunque también usé fotografías. [...] había momentos en que no aparecía una buena foto para la cubierta y entonces se cubría con un dibujo. Ahí me daba banquete di-





bujando, porque el formato de la revista era grande”.⁵ Una variada gama y tonalidades de colores fueron usadas para los dibujos de las portadas realizados por Morante y otros diseñadores, como: Eduardo Muñoz Bachs, Ricardo Reymena, Luis García Fresquet (Chamaco), Manuel López Oliva, Roberto Hernández Guerrero, Luis Álvarez, Jorge Chinique, Raúl Martínez y Héctor Villaverde. Las portadas confeccionadas por Morante se relacionaron siempre con algún artículo que contenía el número, así, entre las más atractivas aparece la de abril de 1968, concerniente al reportaje “Sierra Maestra: plan para cambiar un paisaje”, de Froilán Escobar.⁶ El dibujo representaba una ladera de montaña con la forma de mujer embarazada, en alusión a la gestación



del proyecto socioeconómico y cultural que se desarrollaba en esa zona del país. Una presentación singular fue la que realizó para la edición de octubre de 1967, donde se anunció el trabajo “Montañas en lucha”, del periodista uruguayo Eduardo Galeano,⁷ y que tuvo el siguiente cintillo: “EXCLUSIVO. Quince días con los guerrilleros de Guatemala. HABLA EL COMANDANTE CÉSAR MONTES”. La ilustración, a toda página, mostraba a los lados dos fusiles y en el centro una diana con las estrellas y colores de la bandera norteamericana, perforada por el impacto de numerosas balas. No todas aparecían precisamente en el blanco, lo que hacía inferir la presencia de tiradores de poca experiencia, tal como ocurría en la práctica dentro de los grupos guerrilleros latinoamericanos, a los que se sumaban gente humilde, sin formación militar. La tipografía utilizada en la entrevista de Galeano a César Montes, Comandante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Gua-

temala, contribuyó a que su lectura fuera más grata, pues se incluyeron intertítulos en letras mayúsculas, y para resaltar palabras claves, se recurrió a las negritas. Asimismo, se representaron fragmentos de armas —algunos a dos páginas completas—, y la reproducción de las fotografías de los guerrilleros y del propio periodista en la selva. El fusil resultó en esa época un código visual en la elaboración de carteles, libros y diseños de revistas al que recurrieron también otros diseñadores, como Alfredo González Rostgaard,⁸ a tono con el discurso político de la dirección de la Revolución, que en esos años privilegiaba la lucha armada como única vía posible para la emancipación de los pueblos.

Entre los números más logrados estuvo el de noviembre de 1967, dedicado a Ernesto Che Guevara. Se preparó por todo el equipo y varios colaboradores en sólo diez días, después de conocer de su asesinato en Bolivia. En la búsqueda de una foto del Che para ilustrar la portada visitaron el estudio del fotógrafo Alberto Korda, quien los dejó revisar una gaveta llena de fotografías. Seleccionaron aquella que luego se convertiría en una de las imágenes más conocidas del orbe, tomada por Korda durante el entierro a las víctimas de la explosión del vapor *La Coubre*, el 5 de marzo de 1960. “Yo tengo la idea de que la primera vez que se publicó esta foto fue aquí en *Cuba*”, nos dijo.⁹ En la portada quedó el rostro del Che con un trabajo de alto contraste en blanco y negro, imagen icónica del Guerrillero Heroico para Cuba y el mundo.

Morante utilizó con eficiencia y belleza variados recursos del diseño editorial en el número de febrero de 1968, que abordó el Congreso Cultural de La Habana.¹⁰ En este se incluyó una amplia exhibición fotográfica, para ilustrar los reportajes y entrevistas; los textos se presentaron a tres y cuatro columnas con dibujos de artistas como el chileno Roberto Matta, el español Antonio Saura, los cubanos Wifredo Lam y Mariano Rodríguez, el peruano Fernando Szyezlo, los franceses Eduardo Pignon y Siné (Maurice Sinet); y el cubano-español José Luis Posada. La portada, elaborada por Virgilio Martínez, así como la contraportada y algunas ilustraciones interiores, mostraron a color la figura de Superman, en cuya camiseta aparecía la palabra “Esso”, denominación que en varios países se le daba al poderoso consorcio petrolero estadounidense Standard Oil. Superman fue uno de los símbolos utilizados para representar al imperialismo en la Exposición Tercer Mundo, montada en el Pabellón Cuba, radicado en el Vedado, calificada por los delegados al Congreso Cultural como “un gran éxito plástico e ideológico”. Morante diseñó para esta edición portadillas con diferentes temas, colores de fondo y composiciones, en correspondencia con los resu-

menes de los aspectos más relevantes tratados en las comisiones que sesionaron durante la reunión.

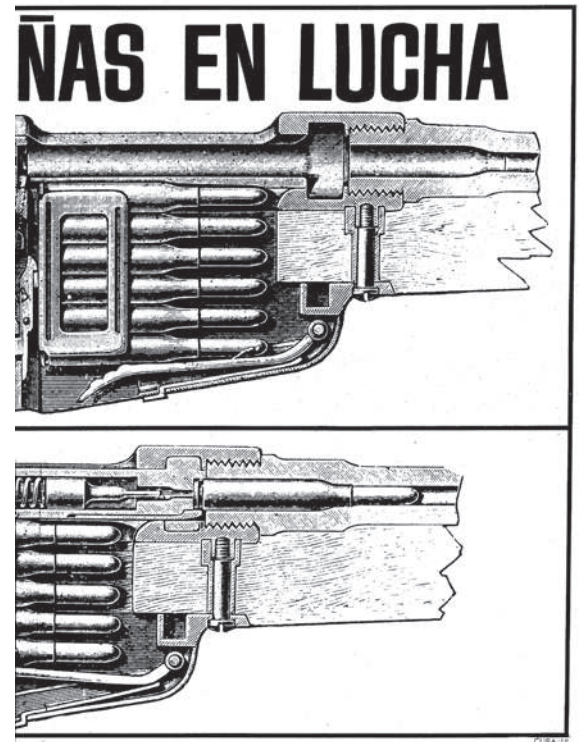
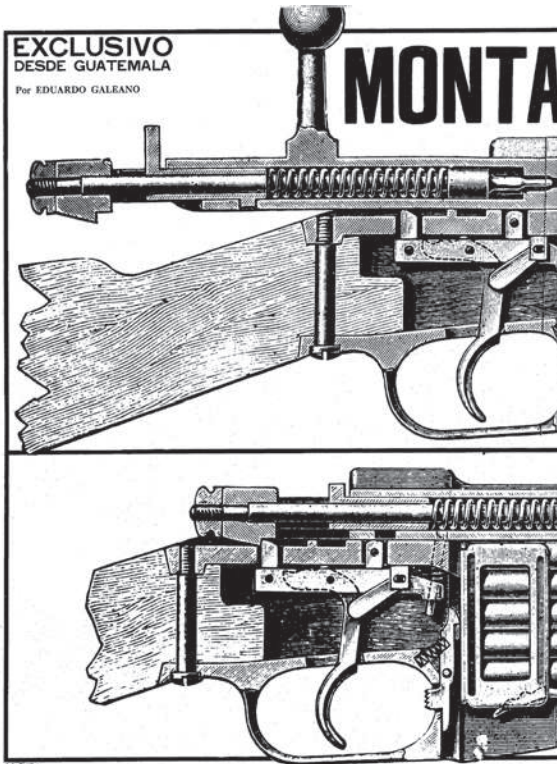
En los sesenta, el retorno del lenguaje geométrico en los principales círculos artísticos del mundo devino en una de las estéticas en boga.¹¹ En concordancia con esta tendencia, bajo la dirección de Morante, el diseño de *Cuba* tuvo como particularidad

el uso frecuente de figuras geométricas, en especial del cubo, con el que se ofrecía la representación de lo tridimensional. En ellos aparecían insertados fotografías, textos o dibujos, con los cuales se transmitían mensajes asequibles de ser interpretados por todo tipo de lector. Un gran cubo fue la ilustración de la portada del número de enero de 1968, donde se anunciaba en sus tres caras visibles la celebración del Congreso Cultural de La Habana. Se utilizaron varios colores, letras mayúsculas y minúsculas, así como símbolos —lápices, pinceles y la esfera terrestre—, con los que se evocaba el encuentro mundial de intelectuales. En el fondo, los colores de la bandera cubana.

El último trabajo de Morante para la revista fue el número dedicado a los Cien Años de Lucha, de octubre de 1968. Para él fue uno de los más complejos, pues se preparó en solo 20 días de *trabajo guerrillero* y tuvo una mayor cantidad de páginas, las que llegaron a ser 164.¹² Disfrutó mucho durante el proceso de su creación y resultó uno de los más logrados desde el punto de vista artístico, entre otras razones, por la utilización de las figuras geométricas y atributos del arte óptico como elementos centrales. Morante elaboró la mayor parte de las maquetas de las portadas y portadillas. A estas se les pegaban fotografías o dibujos y después se retrataban, para dar la ilusión de perspectiva. La composición de los cubos en el plano semejaba estructuras de monumentos dedicados a sucesos históricos y patriotas cubanos. Las fechas más importantes también las dibujaron en tres dimensiones y con un alto puntaje: Los 100 Años de Lucha, El 68, El 95, El 33 y El 59. Entre los colaboradores

estuvieron los artistas Antonia Eiriz, Umberto Peña, Raúl Martínez y José Luis Posada.

En la conversación con Morante, éste señaló como otro elemento novedoso de esa edición de octubre del 68, la utilización de imágenes de pequeñas postallitas, que en el pasado se vendían junto a los diarios. Estas fueron ilustradas con fotografías que captaban distintos momentos de la historia de la nación. Igualmente, la tipografía constituyó un recurso llamativo, al incluir en los textos las cursivas y letras de diferentes fuentes y tamaños. Con estos elementos gráficos se presentaron trabajos inéditos de destacados intelectuales cubanos, como Sergio Aguirre, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fernando Portuondo, José Luciano Franco, Julio Le Riverend, Juan Marinello, Juan



CUBA
OCTUBRE 1967

EXCLUSIVO
Quince días con los guerrilleros de Guatemala
HABLA EL COMANDANTE CESAR MONTE

LOS FUSILES
HABLAN POR
LOS DIOS
ENMUTICIDOS
DESDE HACIA
4. S. LOS

EN LAS MONTAÑAS
LAS GUERRILLAS
CONSTITUYEN
UNA NUEVA
GUATEMALA



Arriba, ilustraciones para el artículo "Montañas en lucha", de Eduardo Galeano, en *Cuba*, 66, octubre 1967, pp. 14-15. Debajo, ilustración para la portada de *Cuba*, 66, octubre 1967.

Mier Febles, Juan Pérez de la Riva, Aleida Plasencia, José Antonio Portuondo, Raúl Roa, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Pablo Armando Fernández y Roberto Fernández Retamar.

Para Morante, la tipografía tenía un alto valor, porque consideraba que por sí misma podía ilustrar un artículo o un cartel. Cuando las letras de plomo se fueron gastando y no había forma de sustituirlas, por las limitaciones de recursos materiales que primaba en el país, la creatividad de los diseñadores y tipógrafos de la revista y el Instituto del Libro encontraron soluciones inimaginables. Componer letreros, letra a letra, a partir de las fotografías que hacían de alfabetos de otras publicaciones extranjeras, estuvo entre las opciones a las que recurrieron en esta etapa.¹³ Otro de los inventos sorprendentes, en una época donde aun no existían las computadoras, fue el título del reportaje “Malecón, al filo del agua”, de Félix Contreras y Froilán Escobar, al que le antecedió un fotorreportaje de Miguel Durán y Orlando García. Para lograr que el titular evocara las olas del mar, retrataron el letrero y lo pegaron a una cartulina, después le dieron vueltas y le tiraron fotografías. De esa manera lograron el resultado que deseaban, lo que se apreciaba también en la palabra “Malecón”, que aparecía en el reverso de portada, al pie de una fotografía panorámica en colores de ese emblemático sitio habanero.¹⁴

Con Jorge Chinique, uno de los responsables de la tipografía en la revista, Morante realizó trabajos de composición tipográficos complejos, como el elaborado para el fotorreportaje sobre el Museo Napoleónico, del fotógrafo Carlos Núñez,¹⁵ que salió en el número de noviembre de 1965. Relató Morante que “[...] en su primera página aparece un grabado de época de un soldado del Emperador rodeado de texto. Este escrito lo hizo Chinique totalmente en cajas, no en linotipo. Fue un trabajo muy interesante, que solo una persona muy profesional podía hacerlo. Yo le pedí a Darío Carmona un texto que tratara sobre el Museo Napoleónico, que terminara con estas palabras, y le enseñé el boceto. Carmona se sentó, escribió el texto y después Chinique lo compuso, y quedó perfecto, fantástico”.¹⁶

Las viñetas estuvieron entre los elementos que aparecieron con regularidad en el diseño de *Cuba*. Con su incorporación a las páginas de la revista prolongaron la tradición heredada de otras publicaciones cubanas, como *Carteles*, *Bohemia*, *Social* y *Mella*, en las que esas estampas las embellecieron. En *Cuba*, estos pequeños dibujos se utilizaron principalmente para otorgarles una visualidad agradable a las diferentes secciones de noticias: “Cuba en el tiempo”, “Cuba en la economía”, “Cuba en la cultura” y “Cuba se recrea”, entre otras. Participaron

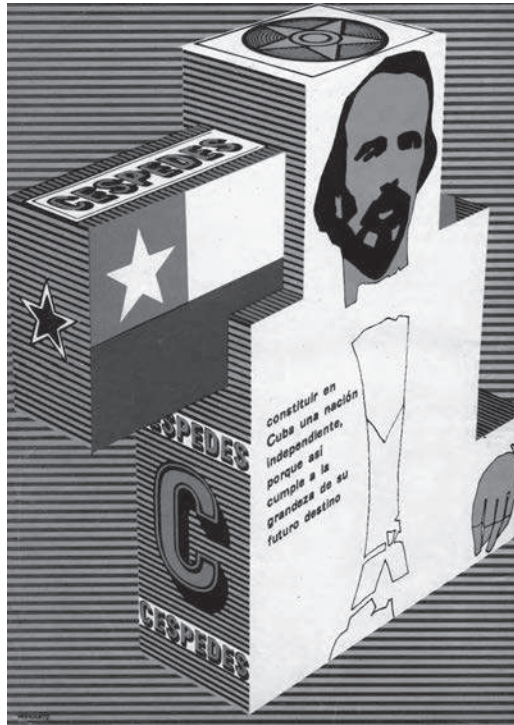
CUBA
NOVIEMBRE 1967

NUMERO ESPECIAL
CHE GUEVARA
HASTA LA VICTORIA
SIEMPRE



Arriba, Portada de *Cuba*, 67, noviembre 1967. Debajo, ilustración de Virgilio Martínez para la portada de *Cuba*, 70, febrero 1968.





A la izquierda, portada de *Cuba*, 69, enero 1968. Y a la derecha, ilustración para el reverso de portada de *Cuba*, 78,

obra cartelística de aquellos años, llama la atención el afiche que realizó para la película *Las doce sillas*, en 1962. Lo elaboró a cuatro manos, con Tomás Gutiérrez Alea (Titón), el director del filme. Las viñetas con las que ilustraron el cartel fueron seleccionadas de un libro que les prestó el pintor Luis Martínez Pedro. En

nacido en una isla, hace casi doscientos años, napoleón bonaparte trazó con su espada un nuevo mapa de europa. el antojo de un millonario, que soñaba convertir se en el napoleón del azúcar, trajo a cuba cientos de piezas, más de dos mil grabados y litografías, cerca de tres mil libros sobre el emperador y su época, docenas de objetos domésticos, trajes, uniformes, sables, pinuras, monedas, medallas y hasta cañones. una valiosa colección que muestra toda una época. en una mansión florentina de la habana descansa el mundo del emperador, un museo dedicado al pasado napoleónico



94/CUBA

ninguna otra oportunidad Morante volvió a utilizarlas en los carteles, pues en su preferencia siempre estuvo el dibujo.¹⁷ Durante los años que Morante trabajó en la revista *Cuba* algunas de sus obras recibieron reconocimientos nacionales e internacionales, como el Premio Cartel de Cine por *El acorazado Potemkin*, en Moscú, 1964; y la mención en el Concurso convocado por la Comisión Nacional de Tránsito en 1965. Al año siguiente, fue seleccionado para diseñar los Premios Casa de las Américas 1966. Por este trabajo obtuvo el tercer premio en el Concurso de ilustraciones de libros de literatura, organizado por el Comité de Prensa de la Unión Soviética, en homenaje al Cincuenta Aniversario de la Revolución Rusa.¹⁸ Asimismo, fue también merecedor de los premios de diseño de libros que entregaron las universidades de Harvard y Oxford. Al recordar aquella etapa de trabajo en *Cuba*, Rafael Morante nos confesó: “Cuando tengo que hablar de mi trabajo y de mi vida, yo he trabajado en 30 o 40 lugares distintos, hay dos o tres lugares en que yo considero que fui feliz, uno de ellos resultó la revista *Cuba*. Además, a mí me sirvió muchísimo, aprendí muchísimo, porque me permitía experimentar cosas nuevas, no tenía que trabajar con leyes fijas, con criterios preestablecidos y eso para un diseñador es muy importante”.¹⁹

Por sus notables aportes a la gráfica cubana y a la formación de varias generaciones de jóvenes diseñadores, Rafael Morante ha sido merecedor de importantes lauros nacionales, entre los que se encuentran: Premio Raúl Martínez del Diseño del Libro (2001); Premio de la Asociación Cubana de

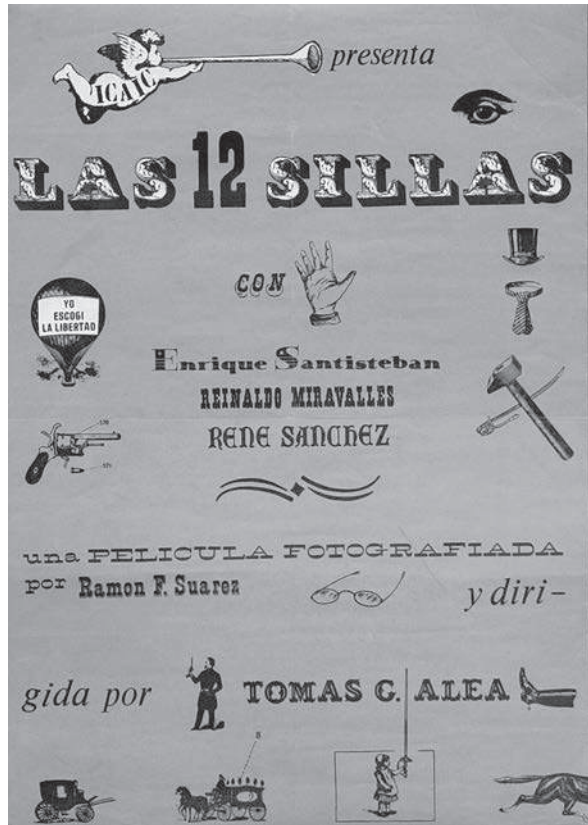
Composición tipográfica en el trabajo “El museo Napoleónico”, en *Cuba*, 43, noviembre 1965, p. 34.

en su creación Alfredo González Rostgaard, Alexis Durán, Jorge Carruana, José Luis Posada y la ecuatoriana Pilar Bustos. Rafael Morante fue autor de las viñetas de las ediciones de octubre y septiembre de 1965 y octubre de 1966, en las que mantuvo el contraste entre el blanco y el negro y, en algunas, se basó en elementos del *op art*. En relación con el uso de las viñetas en su

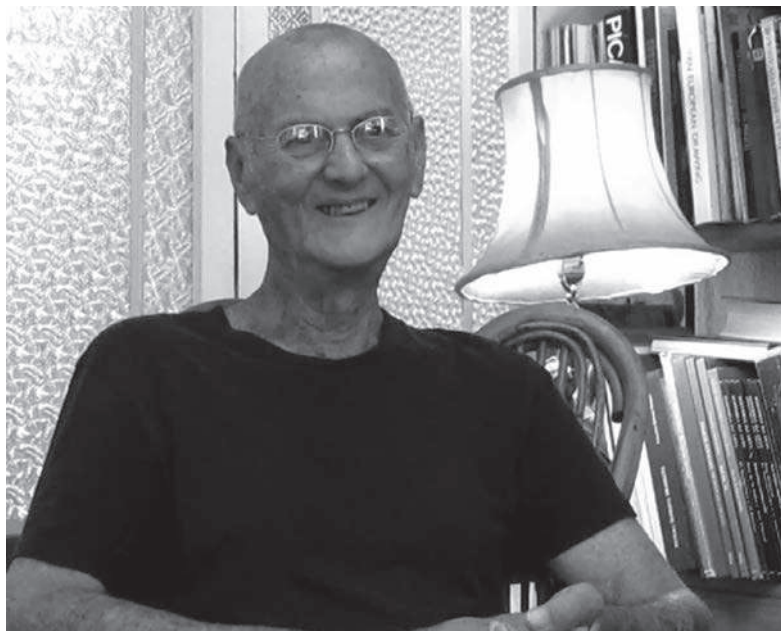


Publicitarios y Propagandistas por la obra de la vida (2001); y el Premio Nacional de Diseño (2015).

En particular, en la revista *Cuba*, la creatividad y pericia de Rafael Morante se pusieron de manifiesto no sólo como autor, sino también en su rol de director de Diseño y Fotografía, pues integró armónicamente las obras de sobresalientes diseñadores, artistas y fotógrafos con los trabajos periodísticos. De esta forma, dio continuidad al trabajo de Frémez, para obtener una publicación que ha trascendido en el tiempo por la excelencia de su diseño editorial y capacidad comunicativa.



Arriba, una viñeta de Rafael Morante. *Cuba*, 54, octubre 1966, p. 11. Y junto a estas líneas, el cartel del filme *Las doce sillas* [La Habana] : ICAIC, [1962].



Notas

¹ Rafael Morante. "Dibujos invernales". *Cuba*, 11, noviembre 1964: [74].

² Los escritores fueron Roberto Fernández Retamar, Dulcila Cañizares, Rolando T. Escardó, José A. Baragaño, Samuel Feijóo, José Lezama Lima, Nicolás Guillén, Oscar Hurtado, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat y Fayad Jamis. Cierra el almanaque una reflexión de Darío Carmona, Jefe de Redacción de la revista.

³ Fuentes, N. (julio 1966). "TCAA cielo limpio". *Cuba*, 51, portada y su reverso, 28-43.

⁴ Morante, R. (julio 1966). [Ilustración]. *Cuba* 51, reverso de portada.

⁵ Rafael Morante. Entrevista realizada por Vilma Ponce, Hilda Pérez, Alicia Sánchez y Eddy Rodríguez. 5 junio 2017, La Habana.

Nota: La revista *Cuba* medía 26,5 cms x 35,5 cms, similar al tamaño de las revistas *Life* (Estados Unidos) y *Paris Match* (Francia).

⁶ Escobar, F. (abril 1968). "Sierra Maestra: plan para cambiar un paisaje". *Cuba*, 72, portada, 12-21.

⁷ Galeano, E. (octubre 1967). "Montañas en lucha (Exclusivo desde Guatemala)". *Cuba*, 66, portada, 14-23

⁸ Alfredo González Rostgaard diseñó la portada del número 1 de la revista *Pensamiento Crítico* (febrero 1967), en la que mostraba las partes externas e internas de un fusil, lo cual se correspondía con el contenido abordado en los artículos publicados en esa edición.

⁹ Rafael Morante. Entrevista. *Ibid.*

¹⁰ Congreso en el que participaron 1114 delegados provenientes de 66 naciones con el propósito de proponer soluciones a los problemas que enfrentaban los países del llamado Tercer Mundo. Los temas debatidos fueron: I. Cultura e independencia nacional, II. Desarrollo integral del hombre, III. Responsabilidad del intelectual en los problemas del mundo subdesarrollado, IV. Cultura y medios masivos de comunicación, V. Problemas de la creación artística y del trabajo científico y técnico. Muñoz-Unsain, A. (febrero 1968). "Mil intelectuales piensan el Tercer Mundo". *Cuba*, 70, 11.

¹¹ Franco Ruschmann, C. B. (2003). *Arte geométrico: análisis y tendencias de su desarrollo plástico*. (Tesis Doctoral), Universidad de Granada, España. p. 169.

¹² La mayoría de los números de *Cuba* tuvieron 76 páginas.

¹³ Rafael Morante. Entrevista. *Ibid.*

¹⁴ Contreras, F., y Escobar, F. (abril 1968). "Malecón al filo del agua". *Cuba*, 72, reverso de portada, 46-53.

¹⁵ Núñez, C. (noviembre 1965). "El museo Napoleónico". *Cuba*, 43, 34-51, contraportada.

¹⁶ Rafael Morante. Entrevista. *Ibid.*

¹⁷ Rafael Morante. Entrevista. *Ibid.*

¹⁸ Alomá, O. (agosto 1967). "Cuba en la cultura". *Cuba*, 64, 27.

¹⁹ Rafael Morante. Entrevista. *Ibid.*

Rafael Morante, fotografía tomada por uno de los autores el 5 junio de 2017.

El universo de los **MUSEOS** **VIRTUALES**

Roberto Medina
Investigador y crítico de arte.

Los museos virtuales encuentran su razón de ser en experiencias que pertenecen exclusivamente al ámbito digital, gracias al desarrollo contemporáneo de la comunicación. Su campo es en gran medida el de la imagen. La iconicidad está en primer término, unida a lo acústico de las sonoridades grabadas, sean fragmentos musicales, grabaciones de entrevistas, charlas o conferencias, fiestas rituales o populares, etc. Con sus peculiaridades, estos sitios han incrementado las modalidades de museos existentes en las últimas décadas y son el fruto de la hibridación de los procedimientos tradicionales de la institución museo con la aplicación de técnicas de digitalización a ese campo cultural. A pesar de su aparición reciente, en poco tiempo han dado muestras de atraer una amplia gama de públicos hábiles en el manejo de los medios digitales, al interesarlos en explorar mediante esta modalidad la información de los bienes culturales que se presentan.

Los museos virtuales se distinguen por tener una existencia enteramente virtual en la web, lo cual dota de cualidades no físicas a sus colecciones y a sus modos de exposición. Sus imágenes o sonoridades se basan en sistemas de codificación numérica, resultado del desarrollo matemático aplicado a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Estas tecnologías han mostrado una sostenida capacidad de aplicación generalizada a numerosas esferas de la ciencia, la producción y la cultura y se han irradiado con éxito hacia el museo.

Aun cuando su transcurrir tiene una corta historia, casi integramente lo que va de siglo, este nuevo tipo de museo deviene en una modalidad museal insertada de lleno dentro de la producción cultural contemporánea. Hijos de su tiempo, responden a atributos genéricos en el tratamiento de la información por medios digitales. Guardan asimismo correspondencia con los modos de presentación visual y sonora desplegados en otros campos de la cultura actual. No viven ajenos a los cambios y desarrollos de la tecnología digital en sus aplicaciones al arte, el diseño y la comunicación,

sino, precisamente por eso, están y estarán sometidos a las impetuosas dinámicas del desarrollo digital. En otras palabras, se puede considerar que estos museos están apenas en sus albores, y sus cualidades y modos de ser se verán sujetos, en un futuro nada distante, a las tendencias que conlleven la aplicación de ciencias paralelas como la cibernética, la gnoseología, la comunicología, la pedagogía y otras; las cuales, formando un conglomerado integrado de saberes, les irán otorgando nuevas formas de expresión. Me refiero a una multiplicidad de nuevas expresiones y modalidades que





irán asumiendo. La finalidad de los mismos no tiene que ser igual para todos. Hoy dependen, y dependerán más adelante, de los objetivos que se tracen sus organizadores, de igual manera a como lo hicieron las demás tipologías de museos. Así encontrarán su propio camino dentro de la cultura.

Es significativo que los museos virtuales se hallen dentro del debate de ideas en torno a los nuevos caminos abiertos por la posmodernidad, marcados por el carácter de esta nueva época, donde los sujetos receptores son mucho más activos que en épocas precedentes, porque hoy el respeto extremo a la autoridad normativa se reblandece, cede un tanto ante el empuje del espíritu de interacción, en parte también libremente lúdico, que asiste a los nuevos tiempos. Eso obliga a tener en cuenta, en primera instancia, al público y a su capacidad interpretante pues ya ha dejado de contar el antiguo modo unidireccional de establecer los discursos museales, ahora abiertos a procesos de intercambio y enriquecimiento informacional con las intervenciones aleatorias de públicos muy diversos.

Es necesario partir de esa correlación para percatarse de que su virtualidad y los intereses ampliados del público respecto a los museos de colecciones físicas, responden a nuevos sistemas de modelación de las colecciones y presentaciones. En este sentido, al conectarse el receptor a un museo virtual, ha pasado de la recepción unilateral de los mensajes a adquirir cualidades participativas mayores, dejando de mostrar una actitud pasiva para obtener la posibilidad de interactuar con las imágenes y las sonoridades mostradas. Se abre así un camino de admisibilidad de nuevas dinámicas conformadoras de lo museal, al introducir modificaciones a esos bienes, algo imposible de hacer en el sistema de museos físicos.

Ahora los museos físicos acostumbra a tener sitios virtuales en la web con el propósito de dar a conocer sus actividades y parte de sus fondos, incluido el cambio promocional

de sus exposiciones. Recurren en ese caso a lo virtual, acercándose en sus presentaciones al modo de presentarse y anunciarse de los museos virtuales, pero difieren de estos radicalmente porque el sustrato de sus colecciones es material, no virtual.

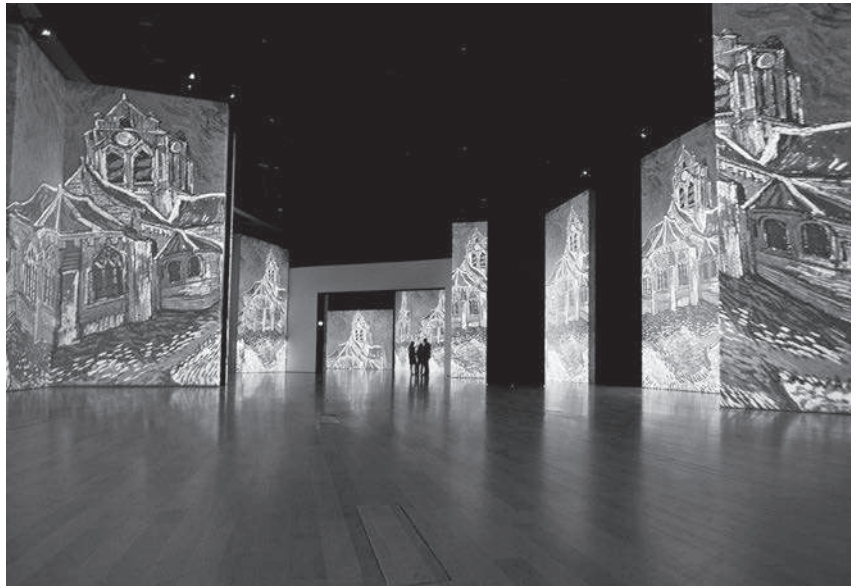
La coincidencia en el soporte digital de las presentaciones de los museos físicos en la web produce confusiones en relación con los museos virtuales, no solo en el público común, también entre especialistas. De ahí que sea necesario dejar bien establecida la diferencia de naturaleza y propósitos entre ambos. En esa confusión se observa reiteradamente que se apunta hacia la coincidencia entre los virtuales y los físicos, argumentándose que concuerdan en sus funciones de seleccionar, conservar, investigar y promover públicamente sus fondos. No creo que deba verse así. Ese es un falso juicio que ve lo aparente y no las esencias. El museo virtual, por definición consensuada, es aquel que, a diferencia del museo físico, solo tiene existencia en la Web. Al existir desde lo digital y para lo digital, trasmite su información a distancia y exclusivamente por la vía electrónica.¹

Al definir el concepto de museo virtual en cuanto a su existencia exclusiva en la red, sus informaciones están organizadas de manera más abierta e interconectada. A diferencia de los tradicionales, los virtuales poseen la ventaja de usar constantemente los recursos de la hipermedia, con enlaces asociativos de hipertexto, y, asimismo, las posibilidades crecientes de organizar sistemas y modelaciones de interacciones sencillas o complejas en la estructura arquitectural de su funcionamiento, no pretendiendo nunca reproducir la multiplicidad de funciones del museo físico, sino hacer solo modelaciones sintéticas y operacionales de aquellas que sean factibles, ajustadas a su situación digital, resultando más prácticos y eficaces por la inmediatez de su acceso y mucho menos costos en su creación y mantenimiento.

El diseño de los contenidos virtuales en ese tipo de museos permite integrar informaciones virtuales procedentes de soportes disímiles como textos, imágenes, videos, audio, mapas, animaciones y otros, manejados con suma libertad por los usuarios, creando así las bases para facilitar análisis interconectados. Sus organizadores dejan un gran margen de acción al público; mas no una libertad total, sino condicionada a los caminos de acceso y los nodos pautados por dichos organizadores. Sin duda, se abre un horizonte de información mucho más amplio y a la par sintético. ¿Por qué sintético? Porque la información no se muestra a la vez, sino entrelazada, almacenada digitalmente sin ocupar espacios presenciales al unísono al aparecer y desaparecer del campo de observación del usuario de acuerdo con las demandas solicitadas, dosificadas a voluntad individual del visitante virtual, lográndose un cuadro poliédrico que se despliega en un abanico sucesivo dentro de un pequeño marco de observación, cómodo a la percepción y comprensión. En un museo virtual se abandona el orden secuencial obligado al cual responden los modos museográficos de los tradicionales, rectores hasta hace un par de décadas del criterio en que se ofrecía la información, raras veces susceptible de ligeras variaciones, según la atracción que algún objeto o información pudiera ejercer en el espectador, y que implicaba desplazarse físicamente dentro de una misma sala o varias, provocándole cansancio y reducción de su capacidad de asimilación. De tales desplazamientos surge la necesidad de salir a un espacio intermedio de descanso, en muchas ocasiones inexistente salvo después de atravesar grandes recorridos museográficos. Recorridos que implicarían, además, un tiempo que dificultaría al espectador considerar algo cuando los motivos de su atención están separados por grandes espacios.

El museo virtual tiene la ventaja de la comodidad receptora al no tener el receptor que moverse de su asiento, eliminando la conocida y experimentada fatiga del observador de museos. Súmese a esto el poder enlazar al instante diferentes elementos, y regresar a estos si lo considera conveniente para contrastar resultados. Es un nuevo proceso cognitivo, mucho más dinámico y ajustado a los ritmos propios de la persona según sean sus capacidades de conocimiento y aprendizaje.

En consonancia con el clima cultural de la época, la comunicación museal, en su nuevo entorno digital, parte de la interconexión de datos a la manera de estructuraciones arborescentes. Esa nueva manera de es-



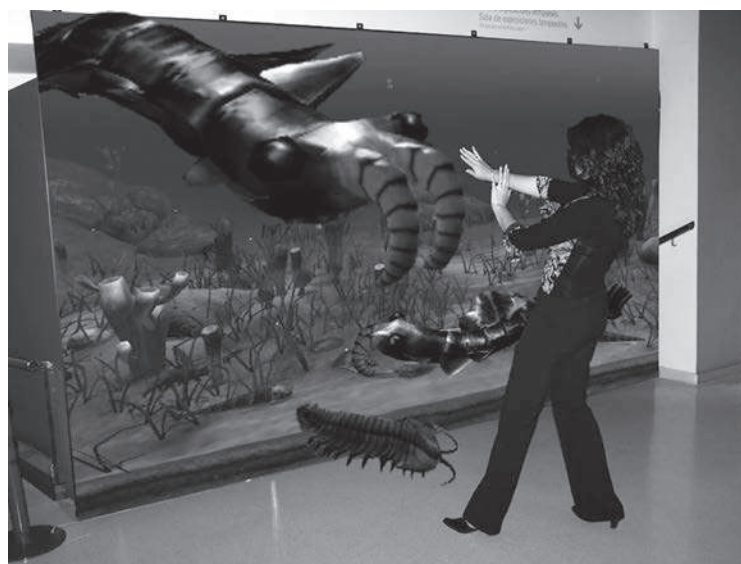
tructurarse se manifiesta ampliamente en los modos de construir sus colecciones y de ofrecerlas al público, que se convierte en su centro gravitacional. En el universo digital se acostumbra a emplear el término de visitante virtual para referirse a sus audiencias. La virtualidad de la recepción museal cambia radicalmente las anteriores condiciones de acceso. Ahora, la presencia física ocurre de forma indirecta, a través de la pantalla de un ordenador, y se percibe lo transmitido por la web mediante dos canales sensoriales: la vista y el audio. No tan ajeno a los sistemas perceptivos del museo tradicional, donde solo es posible acercarse públicamente me-

diante esas dos vías sensorias. Lo táctil no está dado para el público general —salvo en muy limitadas circunstancias a personas invidentes o con piezas de poco rango—; aunque sí a los especialistas, quienes manipulan las piezas al realizar las diferentes funciones internas del museo: selección, inventario, traslado, montaje de exposiciones. Otra ventaja del museo virtual estriba, además, en haber roto con la exigencia de determinados horarios y días de la semana para las visitas, al permitir el acceso a cualquier hora del día y de la noche, sin necesidad de su traslado físico. Por otra parte, el costo de acceso se reduce considerablemente y se limita a la electricidad y la conexión a internet, porque, en principio, las páginas digitales de los museos físicos y las de los museos estrictamente virtuales no imponen restricciones a su consulta pues son plataformas digitales libres para todos.

Con otra peculiaridad cuenta el museo virtual, carece de arquitectura, de espacio medible en metros cuadrados de superficie y volumen. En su lugar responde al espacio del soporte digital y a la arquitectura organizacional empleada en su información total. Eso implica una modalidad diferente de existencia y un abaratamiento extraordinario en sus costos de mantenimiento. Tampoco requiere en su centro emisor de un personal numeroso, aunque sí especializado en el dominio de lo informático, para su creación, mantenimiento y control. Los gastos de empleo, por consiguiente, resultan sostenibles.

En su presentación y colección los museos virtuales no deben olvidar distinguirse de una modalidad, ahora en boga, los museos *híbridos*. Estos apelan en su presentación a las técnicas digitales combinadas con lo museal tradicional. No prescinden de una edificación física y una dotación tecnológica, equipamientos especializados y mobiliario museográfico de cierto coste, imprescindibles para su presentación al público físico. Si promueven estas visitas virtuales a sus colecciones, es para dar a conocer, despertar en el visitante virtual el interés de tener la experiencia física directa.² Insisten sus promotores en que las visitas virtuales son solo un complemento y no la sustitución de las visitas a los museos físicos.

En el caso de los museos virtuales, la virtualidad, en sentido amplio, debe significar una ampliación de lo real. Debe mostrar el tremendo poder de creación de la razón a la hora de formular idealmente y construir nuevas realidades que se agregan e interactúan con el sustrato de lo comúnmente entendido como real, cuya presencia depende de la conexión.



Sin embargo, y aunque se sobredimensione la propaganda a favor de lo virtual como un efectivo acercamiento a lo museal, vale aclarar que dista enormemente de la visita directa. En un museo virtual solo se pueden ver imágenes y escuchar sonidos virtuales, captados o transferidos a soportes digitales, nunca de manera múltiple y al unísono, como sí ocurre en los tradicionales, que pueden de un golpe ser apreciados de conjunto, aunque requieran el lógico acercamiento detenido e individualizado. En lo virtual debe esperarse por la entrada de las siguientes imágenes. Es un suceder tras otro, sin que permanezcan en el campo de observación las precedentes y siguientes, salvo que las posibilidades del software aplicado permitan la simultaneidad de varias ventanas.

En las visitas virtuales a museos físicos o a los estrictamente virtuales, la visión panorámica en 360 grados es progresiva y predefinida, al estar marcados de antemano los puntos de avance hacia un lado u otro, hacia arriba o debajo de las imágenes. La experiencia, emoción y la información sensorial obtenida es, sin duda, muchísimo mayor frente a los objetos físicos. En modo alguno eso es alcanzable en los museos virtuales, aun cuando se permita en estos aumentar el tamaño de las imágenes digitales hasta llegar a detalles prácticamente vedados en los museos físicos.

La visita virtual produce siempre conocimientos y experiencias diferentes a la pre-



sencia física tradicional. Son dos modos sensibles de darse lo museal con sus respectivas particularidades. En modo alguno la primera sule a la segunda. En esta última se puede apreciar distintivamente un sinfín de objetos mostrados, aquilatar directamente sus cualidades materiales, su magnitud en relación con otros objetos y con nosotros mismos, así como recorrer los espacios interiores de las numerosas salas en sus enriquecedoras perspectivas ambientales, con el sentido de abarcar con amplitud, si no todo, al menos con exhaustividad una buena parte de lo presentado. En lo virtual no es posible una experiencia tan vivencial de los espacios expositivos y arquitectónicos, ni de las dimensiones propias de los objetos. El modo de acercarse y de contrastar las piezas difiere en ambos casos.

Sus funciones también son muy diferentes. Por ejemplo, la selección de piezas en el físico responde a las posibilidades reales de adquisición, cuyos costos y tramitaciones resultan muy superiores a los virtuales. Estos últimos, suelen sostenerse a partir de los primeros, "apropiándose" de sus objetos y colecciones. Por lo general, reúnen colecciones imposibles, que incluyen piezas muy dispersas en la realidad, localizadas no solo en museos, sino también en otras institucio-

nes particulares o estatales, como galerías de arte, coleccionistas particulares, sedes institucionales, etc. Los museos virtuales de arte y de otras áreas del conocimiento recurren al fondo de imágenes que circulan tanto en la red como fuera de esta, seleccionan de acuerdo con el interés de sus organizadores. No tienden a tomar en directo nuevas imágenes de piezas físicas por lo costoso de ese procedimiento y las extremas restricciones; más bien acuden a la información preexistente en museos, galerías, ferias de arte, catálogos, revistas, videos, fragmentos cinematográficos y otras formas complementarias de información editadas digitalmente. Su manera de expresión es multimedial.

Tampoco requieren los museos virtuales de las funciones de conservación y restauración tan riesgosas, exigentes y costosas que se realizan en los museos físicos. La conservación de las piezas en ellos es totalmente diferente, sin necesidad de sustancias químicas y acciones físicas sobre las obras, porque su soporte es digital. Solo se ejecutan por medio de una intervención digital, muy controlada y nunca irreversible, lo cual permite realizar estudios preliminares y variaciones en los proyectos de restauración virtual como posibles vías de reintegración de partes faltantes y reconstrucciones imaginarias fundamentadas en sólidos saberes, sin que por ello se afecte la imagen de partida, la matriz digital que se conserva. Es en la copia digital donde se hacen los cambios que se consideren oportunos. Cuando es factible, hasta se pueden manipular las imágenes, filtrar los sonidos y eliminar los ruidos informacionales que atentan contra la recepción, sin modificar, obviamente, los correspondientes originales físicos situados en colecciones particulares o institucionales. De intentar restaurar las texturas, por ejemplo, se exploran los diferentes aspectos que se producen según las posibilidades del software empleado, con la ventaja añadida de permitir variaciones o ensayos en la intervención, unas veces a fondo y radicales, otras más ligeras, según convenga y siempre sin afectar la matriz digital. Desde luego, esto es impracticable en los museos físicos. Cuando más, en estos se valora previamente la agresividad o no de los cambios en procesos intelectivos e investigativos preliminares a su ejecución, pues una vez llevado a cabo el método seleccionado no hay retorno. La reversibilidad de los procesos de restauración física es un tema constante de polémica y todavía hoy no pasa de ser una aspiración, porque siempre quedarán huellas a favor o no de la obra original. Por otra parte, los museos virtuales resultan sistemas amables hacia los bienes de valor patrimonial, porque permiten organizar las imágenes de muy diversos modos, sin riesgo de daño y alteración en su manipulación. Factor que les confiere ventajas respecto a los museos

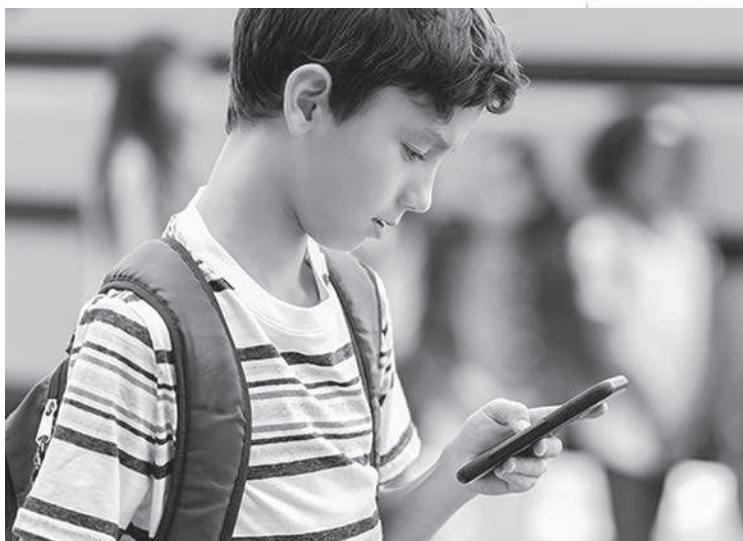
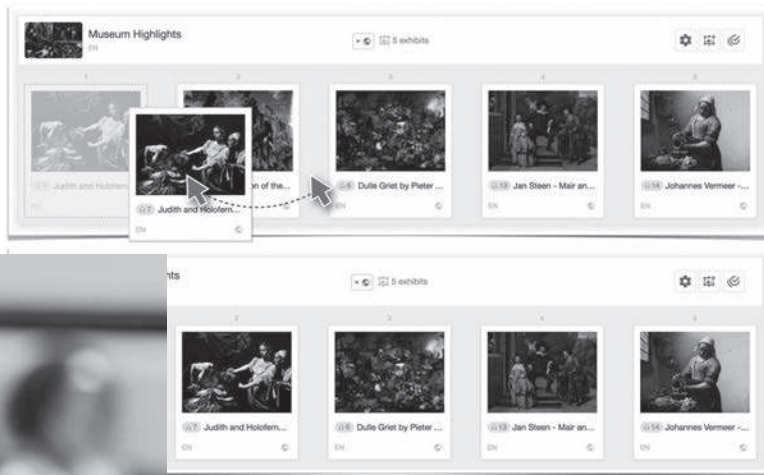


tradicionales, estos últimos sujetos a la conservación de bienes físicos, dotados de volumen, dimensiones, texturas y peso real, con los peligros en su traslado y conservación. Admiten así, los virtuales, organizar exposiciones con mucha mayor frecuencia que los museos físicos, dado que no tienen las limitaciones de los gastos físicos, de manera que el público virtual puede ser satisfecho con exposiciones más frecuentes y con temáticas más variadas, portadoras de un alto valor cultural y económico de muy difícil presentación en el mundo físico. Además, por si no bastara, el propio visitante virtual puede organizarlas individualmente o crearlas por sí mismo, según sus intereses, a partir de los fondos seleccionados de varios museos, galerías de arte u otras colecciones disponibles. Y todavía más, como los museos virtuales cuentan con la posibilidad de dar a conocer parte de sus fondos con imágenes de una alta resolución, que permiten ampliaciones y grandes detalles, facilitando su análisis con fines investigativos. Constantemente se enfatiza en estas y otras ventajas del museo virtual en relación con las acciones que puedan ejecutar o no los visitantes digitales, acciones que muchas veces son programadas por los propios organizadores de dichos museos. Sin embargo, no debe olvidarse que, aun cuando ocurra bajo presupuestos disímiles, en ambos escenarios—virtual o físico— se piensa coincidente-

mente durante los últimos años sobre cómo promover receptores activos, enriquecidos por una posición proactiva, atendiendo a los caminos que la sociedad contemporánea ha abierto en el conocimiento del arte. En el caso del observador de museos virtuales, en la medida que su vía de acceso es por productos confeccionados por los organizadores en la red, no se le permite en ocasiones modificar contenidos y se le restringe en parte las posibilidades de interacción, en dependencia de los datos y las informaciones confeccionadas de antemano por los especialistas museales y digitales. Según sean esas informaciones y rutas de acceso e interacción predeterminadas, así serán las posibilidades de usar el museo en la red. No obstante, dada su condición de interactividad on-line, el espectador siempre puede no limitarse solo a lo previamente diseñado y, en correspondencia con sus habilidades e intereses, aumentar el número de combinaciones y nuevas oportunidades. En definitiva, los productores cuelgan sus obras en la red con ese propósito: estimular la introducción de un cierto cambio o apropiación de sus productos. Hay posturas teóricas museales, acerca de la conveniencia de reducir la complejidad operacional y espectacularidad de la tecnología digital empleada, de tornarla un tanto invisible para no desviar la atención hacia ella. Eso valdría considerarlo en los dos tipos referidos de presentación digital de los museos: los propiamente virtuales y los que, siendo museos físicos, se auxilian de estas tecnologías para ampliar su rango de acción comunicativa. De modo que el receptor realice en ambos las ejecuciones digitales pertinentes de una manera natural, acostumbrada, y no mediante procesos complejos o dubitativos. Que no produzca deslumbramiento la tecnología, sino que permita al usuario operar instrumentalmente para obtener con seguridad resultados prácticos. Se ha opinado que para alcanzar la proyección organizativa de un museo virtual verdaderamente interactivo, es obligatorio pasar por el dominio de un buen museo físico y ser capaces de proyectarlo en la red. No me parece del todo cierto. Pienso que se puede partir de museos físicos, aprovechar sus probados sistemas de organización; pero, como ya se ha visto que hay notables diferencias, a la hora de aplicar dichas experiencias en el mundo virtual debe diseñarse un sistema nuevo, que asimile y propicie la novedad del contraste e investigación en este entorno. Ello implica construir un museo digitalmente, sobre un soporte de comunicación web, funcional en la red. En conclusión, la naturaleza del museo virtual es diferente al resto de los museos. En

la medida en que no está sujeto a colecciones físicas, queda abierto a un crecimiento frecuente de sus fondos una vez localizados nuevos bienes que pudiera abarcar, según sus perfiles temáticos. En ese caso, las piezas, dada su condición virtual, involucrarían otros modos de catalogación y manipulación operacional, una interacción exclusivamente electrónica a partir de múltiples criterios de enlace hipertextual. La modelación de sus áreas organizativas de almacenaje seguiría otros procedimientos, diferentes a los del almacenaje físico en los museos tradicionales, dejando oportunidad a la realización de trabajos altamente experimentales de restaura-

lección de las imágenes de las obras pertenecientes a museos y galerías de cualquier parte del mundo cuyos datos sean accesibles, no debe verse a los museos virtuales de manera ancilar, dependiente de los museos físicos, y solo destinados a cumplir una función educativa como se ha querido mostrar en numerosos estudios. Sería equivocado, por muy valiosas que resultaran sus aportes en ese terreno. Esa cons-



ción y análisis por métodos de intervención virtual.

La arquitectura de los museos virtuales es muy especial. Intangible al no requerir materialidad en su concreción. Opera sin paredes, aunque ha de contar con sistemas de vigilancia, de seguridad y protección para evitar la intrusión de gente inescrupulosa, conocedora o no, que pudieran alterar los datos digitales que constituyen toda su arquitectura funcional. Que no posea necesariamente una sede física (entiéndase el propiamente virtual, a diferencia de los que muchos museos físicos han instrumentado de manera complementaria para su divulgación), no significa que no posea un lugar desde donde operar. Ciertamente, desaparece el marco arquitectónico y los recursos de todo tipo que implica, pero existe en el cuerpo físico de discos duros desde donde se organizan los datos digitales de todas sus piezas y de todo su funcionamiento, auxiliado por el carácter fluido de la red que permite explorar numerosos hipervínculos extraídos de la imponente masa de datos archivados en la nube.

No obstante, aunque sus colecciones se construyen y se nutren a partir de la se-

tituiría, apenas, una de sus aplicaciones y nunca el destino exclusivo de su novedosa condición. En la interacción entre el público y los especialistas constructores de un museo virtual, es donde debe recaer el énfasis de la función de los museos y centros alternativos virtuales de interpretación de la cultura artística, la historia y las ciencias. La interacción, que adopta varias vías: una de ellas es la selección por el público entre las opciones que le ofrece el programa, del orden y la duración de su intervención, pero no produce ningún tipo de transformación o de construcción en relación con lo establecido por sus autores. Otra reside en la selección entre los contenidos propuestos por el autor con la posibilidad de transformarlos. Y una tercera opción, más amplia, cuando el programa permite al usuario seleccionar, transformar e incluso construir nuevas propuestas que no había previsto el autor.

Tiene entonces el museo virtual un carácter propio. Independientemente de los matices que implican en su funcionamiento el accionar de los demás museos al operar sobre la información digitalizada, el museo virtual no puede limitarse a ser una versión minúscula de estos últimos. Ni conformarse con facilitar el acceso a un público distante en cualquier momento del día o la noche, puesto que los potenciales públicos en la web, situados en distintos hemisferios y diferentes usos horario, deslocalizan el museo virtual y los públicos, estén donde estén, asumen una condición especial cuyo asiento es propiamente el de la red. El campo de acción de un museo virtual es mucho mayor, pues

proporciona interacción e intercambio de información entre museos de todo el orbe, según lo procuren las regulaciones de cada uno en el manejo de sus datos, unido a informaciones más amplias sobre las piezas y colecciones. En esto radica su sustancial aporte, el estudio en profundidad de colecciones, de procedimientos particulares en museografía virtual y los comportamientos de públicos virtuales. Asimismo, en la investigación y adopción de sistemas novedosos, menos invasivos de conservación y restauración que servirían de ampliación al marco de ejecución en los museos físicos. Todo esto constituye un campo ampliado con sus particularidades teóricas, organizativas y de ejecución práctica.

El futuro de este tipo de museos es crear un público especializado, conformado tanto por los seguidores de los museos físicos como de los virtuales, quienes, de manera conjunta y por vías instantáneas

un ascenso de las zonas periféricas, con sus especificidades, que deberán ser tenidas en cuenta por los grandes centros. Será entonces la hora de ajustar esfuerzos conjuntos en la teoría y la práctica museal, en el desarrollo de formas y procedimientos profesionales que contemplen la gran riqueza de matices culturales y cognoscitivos que germinan en muchas partes.

Bibliografía:

- Caballero Cano, Francisco Javier Dialnet. "Espacios expositivos virtuales: Proyecto UMUSEO, una nueva opción para la difusión artística". Departamento de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes de Murcia. Murcia. España. *Virtual Archaeology Review VAR*. Volumen 3 Número 7. ISSN: 1989-9947 diciembre 2012
- D. Sabbatini, Marcelo (2004). *Museos y centros de ciencia virtuales. Complementación y potenciación*



de comunicación, establecerán plataformas de análisis capaces de abarcar zonas inexploradas de la realidad artística y cultural. Llegará el día en que exitosas redes de intercambio de informaciones contrastadas, validables y reajustables, permitirán con inmediatez llevar a cabo estudios especializados. Es decir, se producirá una ampliación del campo museográfico, tradicional y virtual, hacia derroteros heurísticos provechosos y aun insospechados.

Por lo pronto, todo indica que en lo venidero se reforzarán los lazos entre museos de todo tipo. Sobrevendrán retos de gran envergadura, propios de una interacción cada vez más diversificada y de una acentuada integración global. A ello nos aboca la cultura contemporánea, y quizá ello contribuya a

del aprendizaje de ciencias a través de experimentos virtuales. Departamento de Teoría e Historia de la Educación. Universidad de Salamanca. Noviembre de 2004.

Fernanda Melgar y, María Analía Claudia Chiecher. *De paseo por un museo virtual. Aprendizajes y valoraciones de estudiantes universitarios*. Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina.

M. Dolores Robles Ortega, Francisco R. Feito Higuera, Juan J. Jiménez Delgado y Rafael J. Segura Sánchez. "Evolución de las tecnologías utilizadas en el desarrollo de Museos Virtuales". Departamento de Informática de la Universidad de Jaén. España. *Virtual Archaeology Review. VAR*. Volumen 3 Número 7. ISSN: 1989-9947 diciembre 2012

Lorente, c., García M. L. y Rodríguez, F. (2010) "La digitalización del Museo del Prado: Una sede web convertida en una peculiar galería de arte". *Revista Icono14* [en línea] 1 de Julio de 2010, N° Año 8, Vol. 2. pp. 71-101. Recuperado el 2 de julio de 2019, <http://www.icono14.net>

Notas

¹ Tal vez permita la transmisión de su información de manera más tradicional, al descargarla de la Web hacia soportes digitales más antiguos, transportables de una manera manual. Su mediación por aparatos tecnológicos y a distancia por medio de la red no debiera parecer tan extraordinariamente novedosa, salvo en las cualidades de darse su transmisión digital, porque ya desde mucho antes la radio y la televisión realizaron sus transmisiones igualmente por sistemas técnicos de transmisión a distancia.

² No empleo el término de visita presencial, porque la visita virtual es un modo también presencial.

La construcción de lo posible: una *Bienal* cada vez más excéntrica

Israel Castellanos León

I

La Bienal ha demostrado ser un suceso interno de extendido radio de alcance, de considerable eficacia masiva en la difusión y apreciación de las artes plásticas, dotado de atractiva incitación para los cubanos.

Lisandro Otero, 1984.

Entre el 12 de abril y el 12 de mayo de 2019, la Bienal de La Habana ratificó su descentramiento. Propuestas insertadas en diversas instituciones —culturales o no— de los municipios La Habana Vieja, Centro Habana, Plaza de la Revolución, Playa y Guanabacoa evidenciaron su ya tradicional dislocamiento. Resaltaron una excéntrica que, si bien marca tendencia desde hace varias ediciones, en la decimotercera se hizo mayor con la irradiación a subse-

des enclaves fuera de la capital cubana: Pinar del Río, Matanzas, Cienfuegos, Sancti Spiritus y Camagüey.

Esta nueva circunstancia propició que algunos se preguntaran si debía de renombrarse Bienal de Cuba. Sin embargo, no abarcó a todo el país. ¿Cuatrienal de La Habana, entonces, por los cuatro años transcurridos desde su anterior celebración? Era la primera ocasión que así ocurría. Y nunca la llamaron Trienal a pesar de que solamente la segunda y cuarta convocatorias (1986 y 1991) tuvieron frecuencia bienal, en tanto que nueve —la tercera (1989) y desde la quinta hasta la duodécima (1994-2015)— se verificaron cada tres años. Como previno, desde la cita inaugural, un acreditado artista y crítico uruguayo: “El significado de la palabra ‘bienal’ a menudo se ha perdido en el proceso: algunas ‘bienales’ se han celebrado solo una vez, o a intervalos temporales que no tienen nada que ver con el número dos”.¹ De modo que la irregularidad no es marca registrada de la habanera, cuyo nombre originario sí se ha ratificado como sello de identidad: BH.

En algunos espacios de la televisión nacional se reiteró que su decimotercera celebración se había extendido a otras provincias por el enorme potencial artístico de Cuba. Pero semejante argumento no satisfizo completamente a los mejor informados, pues dicha potencialidad ha estado sobradamente representada en oportunidades anteriores por exponentes de diversos lugares del país que estudian, trabajan o viven en La Habana; y por otros no residentes en la Capital. Así las cosas, ¿a qué obedeció el cambio de perspectiva? El nuevo punto de vista se fraguó poco a poco. Según rememora Margarita González —subdirectora del evento—, el curador Nelson Herrera trasladó a sus colegas de la BH el interés de arquitectos y artistas cienfuegueros, como Adrián Rumbaut, de presentar un proyecto con obras vinculadas al entorno marino de la ciudad que más gustaba a Benny Moré. La artista y pedagoga María Magdalena Campos-Pons declinó la participación individual en favor de

 BIENAL
DE LA
HABANA
2019

 BIENAL
DE LA
HABANA
2019

12 de abril al 12 de mayo, 2019

april 12 to may 12, 2019



la construcción de lo posible

rethinking future



Debajo, a la izquierda, Juan Carlos Rodríguez con *Farmacia* en VII Sacc. Cortesía del CAC W. Lam. A la derecha, *Farmacia* en XIII Bienal, Patio del Lam (Foto de Shaldrian); y *Farmacia* en Pinar en XIII BH (Foto de Alain Cabrera).



una propuesta colectiva que involucraba a su Matanzas natal y debía de significar un aporte mayor. La curadora de la BH Ibis Hernández comentó sobre el proyecto artístico-pedagógico *Farmacia* que lideraba el artista y profesor Juan Carlos Rodríguez en Pinar del Río. Desde la llamada ciudad de los tinajones, el artista y curador Jorge Luis Santana hizo llegar su deseo de que el Festival Internacional de Videoarte de Camagüey (Fivac) se incluyera en el programa “bienalero”. Y el hacedor Wilfredo Prieto propuso una suerte de escultura y paisaje social tributaria del *land/earth art*: la construcción de una carretera sin principio ni final en Sancti Spiritus, la provincia donde nació. “Todos los creadores mencionados habían tomado parte en otras ediciones en La Habana. Tenían un trabajo interesante, sostenido o sostenible en aquellos lugares. Sus proposiciones no eran ‘inventos’ para la Bienal. Y el equipo de curadores decidió que sería algo diferente y distintivo para esta ocasión. Por tales motivos se escogieron aquellas provincias”.²

María Magdalena argumentó que su proyecto *Ríos intermitentes*, con artistas matanceros e internacionales, tenía “una sustancia diferente a lo construido en La Habana, se apoyaba en la historia de Matanzas y en cómo podía crear oportunidades a discursos no completamente ‘escaneados’ por la Bienal”.³ Confesó haber dedicado muchas horas de pensamiento a su concepción, incluyendo el acto inaugural, diseñado para que resultara diferente. La Dra. Campos-Pons pretendía que la Atenas de Cuba no se viera como un simple lugar de tránsito hacia el polo turístico de Varadero u otros sitios del país. Según trascendió, había acogido una Exposición Universal en 1881. Y en la actualidad, nadie tenía “que coger un avión ni estar seis o siete horas en carretera para venir a esta ciudad. Eso también fue pensado: la proximidad geográfica”. Naturalmente, tomó a la capital de todos los cubanos como punto de referencia. Otro tanto pudo decir Juan Carlos Rodríguez, director del Museo de Arte de Pinar del Río: Mapri. Su proyecto *Farmacia* se había dado a conocer en La Habana gracias al VII Salón de Arte Cubano Contemporáneo (Sacc), celebrado entre 2017 y 2018 en el Centro de Desarrollo de

las Artes Visuales (Cdav). Pero aquella plataforma interactiva, colaborativa e interdisciplinaria tenía ya cierta andadura. En su primera etapa como Taller de Experimentación y Creación (2004-2008) era una opción en el plan de estudios de la Escuela Profesional de Artes Plásticas Carlos Hidalgo Díaz. Luego adoptó el nombre actual, derivado de un ejercicio pedagógico. Y en 2013, tras el cierre de la Escuela, se reestructuró en forma de talleres, encuentros teóricos, exposiciones, intercambios y colaboraciones, sustentándose en cuatro pilares de la obra de su fundador: antropológico, psicológico, filosófico y poético.

Ese proyecto donde participan niños, adolescentes y varios profesores se orienta a “desarrollar una escuela de artes visuales en Pinar del Río, que reintegre al hombre a la tierra. Su raíz está en la memoria telúrica como sustrato del imaginario simbólico y en el arte como proceso de sanación”, según declaró un cartel expuesto. En Pinar, se desplegó por varios espacios de exhibición; entre ellos, el Mapri, desmontado para la ocasión. Su compacto programa de talleres, inauguraciones de muestras y acciones performáticas no dejó una hora libre. Y se habría coartado mucho de haberse extrapolado a La Habana. De cualquier modo, al estar relativamente alejadas del epicentro, las subseces en otras provincias tuvieron escasa visibilidad. Pese a constituir núcleos centrales de la BH, sus proyectos apenas gozaron de instantes en la televisión cubana y otros medios de comunicación. Tampoco dispusieron de traslado estable que garantizara su avistamiento por los capitalinos interesados. Es cierto que la propuesta de Camagüey —*Culpables por peligrosos*, con una treintena de obras y algo más de una hora de duración— mostró periódicamente en el Centro Hispanoamericano de Cultura, radicado en La Habana, una sumaria y heterogénea compilación de las siete ediciones del Fivac. También es cierto que *Farmacia* tuvo presenta-

ciones nodales en la capital cubana y, aunque finalmente no tuvo lugar, se le programó una visita en autobús con salida del habanero Parque La Maestranza.

Pero no corrió igual suerte la proposición de Matanzas, concentrada en el Palacio de Justicia y ramificada por talleres de artistas, el río San Juan y otros espacios... ni el proyecto *Mar adentro*, donde Albor Arquitectos junto a cuatro artistas visuales —Camilo Villalvilla, Osmany Caro, Pável M. Jiménez y el referido Rumbaut— trabajaron interdisciplinariamente para crear y disponer esculturas e instalaciones en el entorno marino y urbanístico del antiguo Muelle Real cienfueguero, con el propósito de revitalizar el espacio público, incentivar la relación entre ser humano y naturaleza, abordar problemáticas urbanas y requerimientos sociales en el bicentenario de la otrora villa Fernandina de Jagua.

Entre más de una propuesta inicial por autor, se verificaron algunas. De Rumbaut: *Ecos al paso*, como definitivamente nombró a una especie de muelle sonoro donde teclas-peldaños o pasos-notas implicaban un pasaje para viajar al horizonte. De Villalvilla, *Aguas profundas*: un laberinto en forma de círculo concéntrico, delineado con sogas y boyas como las usadas en piscinas para separar los carriles individuales. De Caro, *Mira-mar*: unos espejuelos que enfocaban al mar —origen de tantas cosas— y servían de mueble urbano al mismo tiempo, reciclando neumáticos y evitando que esos amortiguadores —tan usuales en muelles— terminaran como desechos contaminantes. De Pavel Miguel, acaso un diseño no presentado en el anteproyecto.

Por otro lado, unos “bienaleros” entusiastas y bien informados emprendieron una excursión a Sancti Spiritus que no aparecía en el programa inicial del evento. Recorrieron el trazo del infinito en la futura autopista de Zaza del Medio, que en su kilómetro y pico dispondrá de cuatro vías y un paso elevado para la circulación. Entre otras actividades, también asistieron al cine local para la proyección de un audiovisual sobre aquel proyecto asociado a lo telúrico y rural. Pero la mayoría de los asistentes a la BH no disfrutó aquella experiencia *in situ*. Se limitó a ver fotografías, grabaciones, dibujos y maqueta en el estudio habanero de Wifredo Prieto. Allí pudo apreciar el simbólico número ocho: el mismo que las contingencias materiales —léase, falta de cemento— le hicieron a su autor intelectual, impidiéndole momentáneamente concretar el *Viaje infinito*, ese otro largo y retorcido camino —literal y metafóricamente— en el que trabaja desde 2012 e incentiva a reflexionar sobre la recurrencia de proyectos individuales, colectivos y procesos histórico-sociales.⁴

Un organizador de la edición número trece afirmó que la experiencia inédita de extenderse a provincias tornaría a la BH más democrática e interactiva por la conquista de otros públicos. Y lo consiguió... hasta cierto punto. Como se ha referido párrafos atrás, no todos tenían las mismas oportunidades de acceder a las propuestas de aquí, allá y acullá, de “centro” y “periferia”, por cuestiones geográficas y de transporte. Ya una vez, con obras de la primera convocatoria que donaron artistas de América Latina, el Centro Lam organizó la muestra *Signos de la Bienal de La Habana*, que debía de itinerar por varios países del Medio Oriente con fines promocionales y exploratorios; aunque, tras muchas tribulaciones, apenas logró avistarse en Siria.⁵

Diez años más tarde, una selección de la quinta se llevó a Alemania. Específicamente, al Ludwig Forum en Aa-

En la página siguiente, a la derecha, del Grupo Solidarte (México). *Desaparecidos políticos de Nuestra América*, collage. (Mención especial fotografía). Col. del CAC W Lam. Y a la izquierda, Gustavo Acosta (Cuba). *Página del álbum de Cuba 1825* (conjunto de 14), 1983, 170 x 250 cm, mixta/cartulina (Premio nacional de dibujo Rafael Blanco). Col. del CAC W Lam.

chen (Aquisgrán), otrora capital del imperio carolingio. Según el curador alemán, se temía que el desplazamiento de la BH a ese lugar de Europa central llegara a “dislocar su discurso interno [...] Los colaboradores del Centro Wifredo Lam acogieron con gran desconfianza mi idea [...] No fue tanto el aspecto práctico de trasladar una exposición lo que les pareció complicado, sino más bien aquella ‘idea de la no identidad’”.⁶ Defensor de “un orden global sin jerarquías, en el que no exista un centro artístico sino muchos”,⁷ Becker subrayó la trascendencia del hecho: “Por vez primera en la historia de las exposiciones de arte viaja una de las más grandes, justamente la mayor exposición del Tercer Mundo al Primer Mundo”.⁸ La intención de los curadores no era clonar la BH. Pero sí resultó un *tour de force*; no tanto en términos de geopolítica, geoestrategia o geocultura, sino de museología y museografía. Atendiendo a las limitaciones espaciales del Ludwig Forum, hubo que hacer una apretada selección de las “cinco exposiciones centrales” del evento, y exhibir obras pertenecientes a ochenta y nueve artistas de veintiséis naciones —una tercera parte de lo mostrado en La Habana— “como un solo conjunto internamente compartimentado”.⁹ Descontextualizarla no seducía a la directora de la BH. Pero reconoció que, a pesar de los entuertos, “ser presentada en Alemania, aun cuando fuera en un pequeño museo de provincia, le dio [...] una repercusión internacional que no habían obtenido sus cuatro anteriores ediciones”.¹⁰

Con el título *Postcards from Cuba*, una muestra de la octava (2003) viajó también al continente europeo. En esta ocasión, a Noruega, por interés inicial de la curadora Selenne Wendt y del Henie Onstad Kunstsenter, enclavado en la periferia de Oslo. Propuestas de veinticinco artistas, en representación de los cinco continentes, viajaron también en postales incluidas en el catálogo y reproducidas a partir de su emplazamiento en La Habana. A juicio de Wendt, la selección —hecha en coordinación con el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam— logró capturar la esencia de esa BH, dedicada a la vasta relación entre arte y vida. Alguna obra, resuelta con materiales accesibles y reciclables —v.g. *Departure*, instalación con *jackets* de Kaarina Kaikkonen— consiguió sortear la dificultad del proyecto concebido como *site-specific*, el problema del escenario particular para piezas o intervenciones públicas. La muestra encaró el conflicto entre lo global y lo local en aras de lo *glocal*. Ayudó a quebrar zonas de silencio, a renovar debates sobre los contextos y sustratos culturales propios —conforme apuntó en el catálogo Hilda Ma. Rodríguez, directora del evento.

Sin embargo, experiencias de ese corte no han tenido lugar en otras partes del país organizador, como sí aconteció durante la Feria del Libro en Cuba. Acaso, por razones logísticas. Los curadores de la BH conocen propuestas multiespaciales como la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (Bavic), que se realizaba en una capital centroamericana distinta y dejó de hacerlo así para que todas compartieran cada edición. Los especialistas del Lam saben, igualmente, que Documenta de Kassel —habitualmente extendida a varias edificaciones y áreas públicas de aquella urbe de Alemania— cuando



celebró su decimocuarta convocatoria (2017) se dividió entre la sede matriz y la capital de Grecia, llegando a coexistir en los dos países europeos durante poco más de un mes: Atenas (8 de abril - 16 de julio) y Kassel (10 de junio - 17 de septiembre).

Los gestores de la BH están informados sobre la I Trienal de Artes Visuales de Chile (2009), que verificó un paradigma de acción descentralizado. No quería otorgar visibilidad o protagonismo a una ciudad sino a un país. Se desplegó por el norte, centro y sur de la nación austral, implicando a siete urbes que son epicentros culturales dinámicos. Se propuso un modelo de “curatoria tentacular” (*sic*). Ahora bien, se ajustó a la producción artística chilena. Y siguió el formato de muchas bienales internacionales: exposiciones-talleres prácticos de artistas-eventos teóricos, bajo la dirección de un curador general o director artístico, como lo hace Documenta desde su quinta edición (1972).

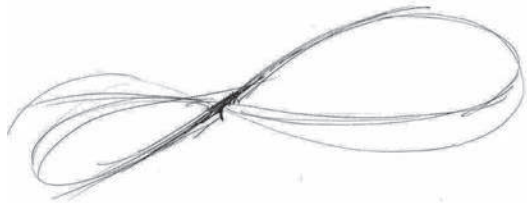
Por su parte, la decimotercera convocatoria de BH inició una distopía en Cuba que, amén de acrisolarse, ¿podría extenderse? Desde la perspectiva de Campos-Pons, quien participó en la susodicha Documenta 14: “no hace falta una Bienal en cada provincia. Matanzas tiene condiciones históricas, biográficas, topográficas, culturales, de cierta especificidad que conllevan a potenciar su realización aquí. No es una rebelión o un ‘cimarronaje’ sino un brazo de apoyo; una extensión sólida, con sentido. La Bienal en Matanzas es un homenaje y una fiesta de agradecimiento a la de La Habana”. También anunció acciones para su continuidad en dos años:

“¿Qué podemos hacer para la Bienal de 2021 que sostenga a La Habana, le dé una razón más para seguir siendo la tremenda Bienal que fue y es? Invitaremos a un proyecto que cambió completamente un barrio en Chicago. Algunos extranjeros de *Ríos intermitentes* ya nos han donado piezas. Son las primeras obras, obras semillas. La Bienal en Matanzas debe tener su oficina ejecutiva, adonde irán esas donaciones. Debe de buscar en el mundo a gente que apoye este evento y crear una colección paralela a nuestro Laboratorio de Arte Contemporáneo. Hay que ver qué hizo y qué no hizo el Centro Lam en sus comienzos. Y rectificarlo o expan-

dirlo, con una visión nueva, para que Matanzas tenga una dinámica nueva. Es una especie de contrapunto. La Bienal de La Habana es la matriz; pero se enlaza, se enriquece, se expande. Hay que ver cómo se condiciona este sitio en particular. Es como un *site-acting*, actuar en el sitio, distinto al *site-specific*”.

oOo

El gigantismo y la creciente dislocación física de la Bienal habanera han conspirado contra la organicidad de su discurso museológico y museográfico. Han vulnerado la integridad del qué y cómo se pone en escena. En la edición inaugural (1984), hubo que desmontar gran parte del Museo Nacional —Palacio de Bellas Artes, abierto con la II Bienal Hispanoamericana de Arte (1954)—¹¹ porque el céntrico Pabellón Cuba —anfitrión de grandes eventos internacionales como el VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (1963), el Salón de Mayo (1967) y el Congreso Cultural de La Habana (1968)— no tenía el aforo necesario para el alud de obras concursantes. Las dimensiones de las piezas y el espacio disponible determinaron los criterios de presentación y montaje, “haciendo que la exposición adquiriese un carácter absolutamente absurdo y aleatorio”,¹² según la crítica y curadora brasileña Sheila Leirner.¹³ Sin embargo, colegas de otros países hallaron algún orden en la configuración de la muestra concurso, formada casi totalmente por obras planas, pues tal había sido la condicionante para facilitar sus envíos. Finalmente, quedaron agrupadas por manifestaciones: pintura, en el Pabellón; más pintura —la que no cupo allí—, dibujo, grabado y fotografía, en el Museo. Aquí, el criterio formalista se combinó con el nacionalista —pautado por la decimonónica Bienal de Venecia— mientras que en la institución de La Rampa prevaleció el sentido del impacto visual. El crítico cubano Alejandro G. Alonso señaló como insuficiencia generalizada “la falta de textos didácticos incorporados a la exhibición, para orientar al visitante, en el dédalo formado por miles de obras”.¹⁴ Y sugirió que: “el agrupamiento por tendencias expresivas habría contribuido a la hora de establecer necesarias comparaciones entre modos afines, los muchos que matizan la creación



Arriba, Wilfredo Prieto, boceto de *Viaje infinito*; sobre estas líneas, vista aérea; y debajo, desbroce del terreno (fotos por cortesía del CAC W Lam). A la derecha, Wilfredo Prieto y sus acompañantes *in situ* (Foto de Shaldrian).



contemporánea y no siempre al alcance de la mayoría”.¹⁵ Para Lillian Llanes —responsabilizada entonces con la devolución de obras—, la avalancha de estas a última hora provocó fragmentación en la muestra concurso; pero los ruidos en su percepción fueron secuelas de los criterios dispares en cuanto a museografía y montaje, a cargo de diferentes equipos en cada lugar. No estaba previsto cuál sería el despliegue visual de esta convocatoria que, con estrecho margen temporal, preparó la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura para mostrar un panorama actualizador de las artes visuales en América Latina y el Caribe e incentivarlas al mismo tiempo.¹⁶ Lo curioso es que la impensada distribución por manifestaciones y países pudo tener un efecto dominó o una

reacción en cadena. Pareció condicionar a los jurados, que entregaron premios por disciplinas —de categoría nacional e internacional— cuando tal división no estaba contemplada en las bases del certamen.

La segunda BH asumió retos aún mayores. Había que museografiar una exhibición más variopinta —por abrirse a los países del Tercer Mundo— y hacer otro tanto con las “exposiciones de honor” y/o de invitados, en algunos casos resultantes de las distinciones conferidas en la edición precedente. Al no utilizarse el Pabellón Cuba, el evento se ramificó por varias instituciones de La Habana Vieja, descentralizándose más. El equipo curatorial —liderado ya por Lillian Llanes—, decidió cohesionar por países la muestra concurso, lo cual subrayó por entimema o carambola sus desbalances cuantitativos y cualitativos. A pesar de exhibirse únicamente en el Museo, quedó fragmentada entre dos niveles para adecuarse al espacio prestado. Tampoco pudo eludir la división por manifestaciones. Según la crítica mexicana Raquel Ti-

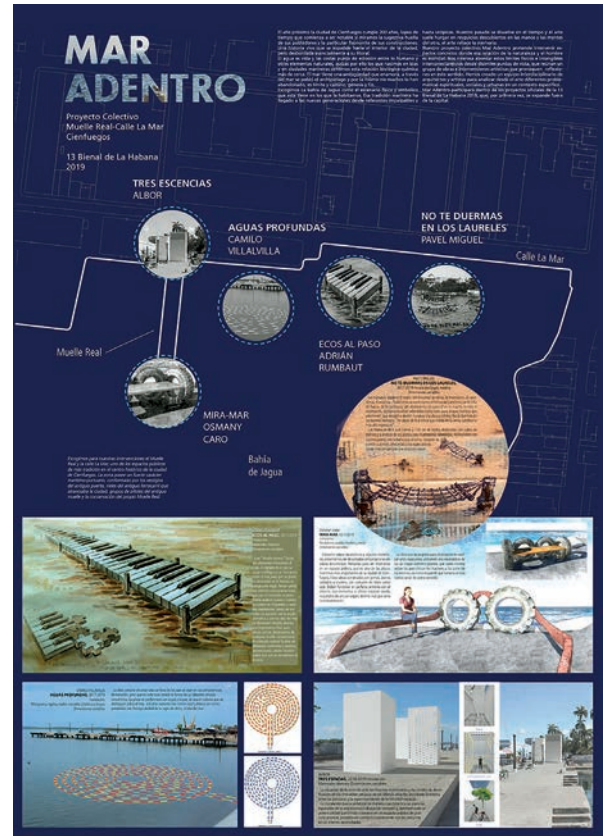




A la derecha, debajo, Proyecto *Mar adentro*, con imágenes de Adrián Rumbaut, Pavel Miguel Jiménez, Osmany Caro, Camilo Villalvilla y Grupo Albor. Cortesía del CAC W. Lam. Y arriba, Adrián Rumbaut. *Ecos al paso*, 2017-2019, proyecto de instalación, dimensiones variables. Cortesía del CAC W. Lam.

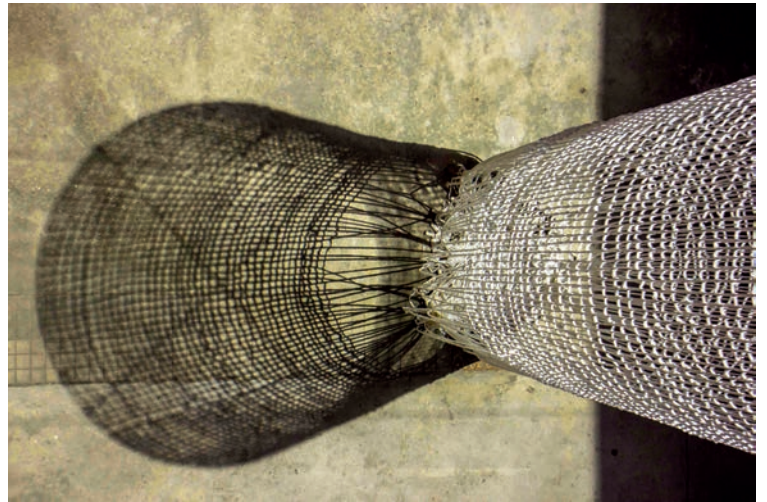


Sobre estas líneas, dos momentos de *La carga*, performance de Jana Harper (EE. UU.). Arriba, frente al Palacio de la Oficina del Conservador de la Ciudad; y debajo, en Corredor Artístico Calle Narváez, Paseo de las Esculturas. (Fotos: Cortesía de Helga Montalván).



A la izquierda, recorte de prensa del diario *Granma* sobre la II BH. Debajo, vistas de salones del Museo durante la III BH; y una página de *Cartelera*, suplemento de *RyC*, del 9 al 15 de noviembre de 1989.





Arriba, Alexis Leyva, Kcho, desplegó su *Regata* en una bóveda del Morro-Cabaña durante la V BH. Sobre estas líneas, Adonis Flores, proyecto *Estratosfera*, 2019, dimensiones variables, XIII BH. Pabellón Cuba (Foto: Shaldrian).



Tejido colectivo, intervención concebida por Alexia Miranda en el patio del CAC W Lam (Foto de Shaldrian). A la izquierda, obra de Antonia Eiriz en exposición *La posibilidad infinita. Pensar la nación*. Edificio de Arte Cubano, Museo Nacional de Bellas Artes (Foto: Shaldrian).



Por Luis Fernando Valera

Ni a veces me acuerdo de la importancia que ha adquirido la Bienal de La Habana desde su primera edición en 1984 hasta la actual, inaugurada el 2 de mayo de 1987. El momento viviente que la comunidad artística internacional le concede a este evento es un fenómeno sorprendente en el momento político que vivimos en la Plaza de la Catedral y al tener una que recibida las críticas positivas de no dudar. Lázaro Latorre, el secretario, para el equipo de trabajo del Consejo Nacional, los gerentes de la Bienal, una hermosa colaboración realizar un evento que es ya un acontecimiento internacionalmente reconocido. Con el apoyo de la comunidad de la ciudad de las artes, las manifestaciones del arte contemporáneo mundial. Como es el caso de la cultura, empoderando y utilizando que, los representantes y visitantes, han de discutir acerca del arte contemporáneo, la realidad de la presente artística, es necesario discutir de verdad, de la mano que damos. Una Bienal ha sido diseñada para la creación de un interesante diálogo de ideas que se va creando y se vive. "El individuo y su memoria" ha surgido para abrir una discusión que explore en la actualidad: prensa visual, multimedia, escultura, y en general, remitiendo al pasado literario y artístico, las estrategias de representación literaria al proceso artístico. ¿Por qué una Bienal ha sido diseñada para la creación de un interesante diálogo de ideas que se va creando y se vive. "El individuo y su memoria" ha surgido para abrir una discusión que explore en la actualidad: prensa visual, multimedia, escultura, y en general, remitiendo al pasado literario y artístico, las estrategias de representación literaria al proceso artístico. ¿Por qué una Bienal ha sido diseñada para la creación de un interesante diálogo de ideas que se va creando y se vive.

"Los regios del occidente" Pope Luis Fernando Valera

Sexta Bienal de La Habana

'El individuo y su memoria'

semanas estas existencias idios. Por supuesto sobre un extenso grupo de artistas que los desvirtúan. Cuando una Bienal es un acontecimiento artístico, los curadores deben tener en cuenta un cuadro hecho artístico. Seleccionar es un trabajo riguroso que se requiere. En esta Bienal no he trabajado con la idea artística que se ha adoptado como los hechos políticos que se representan, de una segunda especie, la curaduría de la Bienal sobre un problema artístico.

"Cuando una bienal es tan abiertamente temático, los curadores deben tener claro en cuáles hechos artísticos se basaron para crear el tema, y seleccionar un conjunto riguroso que lo represente. En esta Bienal no hubo rigor en ese sentido, pues las importantes son las ideas técnicas que se han adoptado como los hechos políticos que los representan."

Cada uno de estos tres puntos, pone en crisis diferentes aspectos que se ven afectados. El primer punto, el tema de la Bienal, crea fuertes problemas ideológicos presentes en esta Bienal. Un curador, en una Bienal, un equipo de curadores, puede elegir un tema para escribir, organizar, reunir o coleccionar, las obras que se exhiben en un momento determinado. No se está criticando el tema elegido, que es el eje de la Bienal, sino el equipo de curadores que lo eligió, y en esta Bienal, el conjunto que muestra pla-



Página ilustrada con performance del dúo chileno Las yeguas del Apocalipsis.



A la derecha, desde arriba hacia abajo: Postal con *Departure*, de Kaarina Kaikkonen, en el foso de La Cabaña (2003); Performance en el Corredor Cultural de Calle Línea (Foto: Shaldrian); y Performance en Malecón (Foto: Shaldrian).
A la izquierda de estas líneas, Tamara Campo. *Blanco*, 2019, instalación interactiva, dimensiones variables. Centro W. Lam (Foto: Shaldrian).



Arriba, a la izquierda, obra de Rachel Valdés en el Malecón (Foto: Shaldrian); a la derecha, intervención de Clemens Krauss en patio del Centro W. Lam (Foto: Shaldrian). Sobre estas líneas, obra de Nelson Domínguez, Premio Nacional de Artes Plásticas 2009, en su estudio de la calle Oficios, La Habana (Foto: Shaldrian). Y a la derecha, proyecto C.A.S.I.T.A. en Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (Foto: Shaldrian).



Arriba, el autor de este trabajo, Margarita González (de frente), Juan Carlos Rodríguez (con una obra suya de fondo) y Ernesto Yoel Ramírez en expo de *Farmacía*, Pinar del Río. Debajo, Tellervo Kalleinen y Oliver Kochta-Kalleinen. Del proyecto *9 cartuchos...* en bodega de La Habana (Fotos: Shaldrian).

bol, las secciones de fotografía e instalaciones quedaron en planta baja y en la última “se juntaron muy apretadamente las [...] de dibujo, gráfica y una más con pinturas, cerámicas, y técnicas mixtas”.¹⁷ Parte del piso intermedio fue destinado a obras no concursantes, generándose un muestrario un tanto híbrido y balcanizado.

Al suprimir los galardones, la tercera edición se propuso eliminar el consiguiente fraccionamiento entre la muestra concurso y el resto. Pretendía que la configuración (a) probada en la celebración anterior y formada por la triada exposiciones-talleres-encuentro teórico, se acoplara en torno a un objeto de análisis: *Tradición y contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo*. Las exhibiciones fueron presididas por la colectiva Tres mundos, que para sus organizadores constituía un “ensayo general” y para otros significaba la Bienal en sí, arrastrando el prejuicio de identificar la muestra central con el evento mismo pese a que ya en la primera convocatoria se consignaban otras acciones como parte intrínseca de su estructura.¹⁸ Las obras se ordenaron por “afinidades temáticas”, con el propósito de hacer visible la “comunidad de problemas” y diversidad del Tercer Mundo. Semejante disposición buscaba ilustrar las categorías enunciadas en el tema y se atuvo a las posibilidades de *continuum* discursivo que podía ofrecer cada metro utilizable en el Museo. Interrogado sobre la pertinencia de que el diseño de montaje hubiera destinado el primer piso a la tradición y el tercero a la contemporaneidad, el crítico y teórico brasileño Federico Morais respondió: “Yo, personalmente, mezclaría más las cosas [...], no haría compartimentos”.¹⁹ Sin embargo, para la directora del evento: “la museografía resultó satisfactoria en términos generales, porque si un acierto tuvo el Ensayo fue el de mantenerse ajustado al tema de reflexión propuesto. En definitiva, cualquier observador medianamente interesado era capaz de apreciar los conceptos manejados por los artistas”.²⁰

Tres mundos debía de complementarse con varias muestras individuales y de grupo, allegadas en cuatro núcleos que particularizaban algún aspecto del ensayo general o rendían homenaje a iconos del objeto de análisis. Pero: “Lamentablemente, por problemas afrontados con la disponibilidad de espacios, estas exposiciones fueron distribuidas en diferentes sitios, y salvo en el catálogo, donde aparecieron correctamente reunidas, la lectura del discurso propuesto se perdió”.²¹ Disgregadas por La Habana Vieja y Plaza de la Revolución, quedaron distanciadas del eje central aunque no perdieron relación ni cierta autonomía.²² En general: “Se produjo como una especie de concepción descentralizada de la Bienal, con la idea de establecer un espacio de encuentro y discusión” —afirmó el crítico y curador Gerardo Mosquera desde el interior del evento, al que también relacionó con un festival por su carácter más participativo.²³

La cuarta edición presentó una estructura parecida. Su ensayo general: *El desafío del arte. Obras de tres continentes*, se exhibió en el Museo. “Acostumbrados ya a la fragmentación cada vez mayor de los espacios a nuestra disposición —explicó la directora del evento—, se buscaron las alternativas que permitieran elaborar un discurso visual y conceptual de cierta coherencia. Con ese fin, [se] trató de sacarles partido a las especificidades que



tenían cada una de las salas, agrupando los conjuntos, como la vez anterior, en unos casos por afinidades temáticas y en otros por analogías de lenguaje”.²⁴ Ahora bien, la manera de organizar las obras también redundó en la identificación de subtemas y corrientes artísticas de la región. Y el tema de esa BH —*El desafío a la colonización*— llegó a “ser una especie de guía de estudios ideológicos que trata de evitar las ilustraciones literales”.²⁵

El montaje del ensayo general se concentró en planta baja y último piso del Museo. Nuevamente. Y en algunas partes se utilizaron obras a manera de *links*. Las exposiciones concomitantes se emplazaron otra vez en La Habana Vieja y Plaza de la Revolución, lugares a los que se incorporó el Complejo Histórico Militar Morro-Cabaña, en La Habana del Este. Los entuertos no menguaron. Pero, como admitió Lillian más tarde, la airosa resolución de aquellos curtió a su equipo para solventar “las posteriores bienales, que tuvieron como novedad la total fragmentación de los discursos”.²⁶

En la quinta BH ya no se habló de un ensayo general, sino de cinco perspectivas de análisis con sus respectivas exposiciones colectivas sobre *Arte, Sociedad, Reflexión*. El Morro se abrió a *La otra orilla* (migraciones), la Cabaña albergó *Espacios fragmentados. Arte, poder y marginalidad* y el Museo acogió *Entornos y circunstancias* (ecología, condiciones de vida). En tanto que *Obsecciones colectivas, Reflexiones individuales*; así como *Apropiaciones y entrecruzamientos* (mezcla cultural, hibridación entre arte contemporáneo y popular) se repartieron por varias instituciones de La Habana Vieja —entre ellas el propio Lam, que debutaba como sede gracias a su nueva instalación, más espaciosa y abocada a la Catedral. Los organizadores del evento consideraron que

Público mirando la maqueta del Corredor Cultural en la sede del grupo Espacios (Foto: Shaldrian); y en la página siguiente, Plano del Corredor Cultural.

el trasiego del espectador por tantos inmuebles le permitía apreciar igualmente las construcciones, el ambiente urbano, y hacer “pausas en la mirada muy convenientes para la comprensión y disfrute de los correspondientes conjuntos”.²⁷

Al cerrarse el Museo por reparación capital y perder con ello un local que solía congregarse un tercio de sus obras, la BH se vio apremiada a gestionar más espacios para la edición número seis. Eliminó las muestras personales y desmembró el tema o eje curatorial —*El individuo y su memoria*— en dos grandes núcleos. El designado *Memorias colectivas* —social, histórica, cultural— se distribuyó por La Habana Vieja. Mientras que la personal, manifiesta en *Recintos interiores* y *Rostros de la memoria*, se concentró en

Morro-Cabaña, cuyo sistema de bóvedas contiguas e interconectadas viabilizaba un discurso y una lectura individuales dentro del conjunto. Aquel predio vasto y unificado articulaba las subdivisiones metodológicas que seccionaban y matizaban la temática consensuada por el equipo curatorial.

Allí, la BH desarrolló el grueso de sus temas hasta la décima edición (2009). Abandonó aquella sede por aspectos logísticos y por las condicionantes físicas de sus bóvedas, que posibilitaban el despliegue de ciertas obras de arte y limitaban el de otras. Al concentrar la mayor parte de la exhibición, aquel espacio también permitía localizarla e identificarla de manera más operativa o expedita. Y aunque resultaba abrumador recorrerlo en una sola jornada, podía revisarse gracias a la habilitación de un “trompo” u ómnibus con punto de partida y regreso en las inmediaciones del cine Payret, en La Habana Vieja. Como en la Feria del Libro. Pero, aun así, prosiguieron las consabidas irradiaciones o excentricidades.

II

En la atomización de la Bienal de La Habana ha incidido, de manera sustantiva, la inexistencia de un lugar propio y adecuado para su emplazamiento. Lo reclamó hace tiempo Lillian Llanes y correspondía al parqueo aledaño al Lam, frente a la Bodeguita del Medio. Con el tiempo ella extrajo, como mieles finales, que, si tal carencia había implicado una zozobra constante por el local expositivo, había impulsado también la integración urbana del evento.

Y no le faltó razón. Para el director de la séptima, lo significativo de esa edición librada bajo el enunciado *Uno más cerca del otro* “quedó señalado en su proyección hacia el espacio público, en su inserción en la ciudad en busca del espectador”.²⁸ Y en la novena, dirigida por Rubén del Valle, el evento subrayó su dispersión. Buscó una forma organizativa menos estratificada, sin renunciar todavía al Morro-Cabaña ni a un presupuesto general u objeto de reflexión: *Dinámicas de la cultura urbana*. (Sería una historia cansina y de varias páginas seguir enumerando sus peripecias con los enclaves o circuitos expositivos, de modo que la obviaremos.)

Lo cierto es que otras bienales del mundo disponen de “habitación propia”. Por citar dos entre las más re-

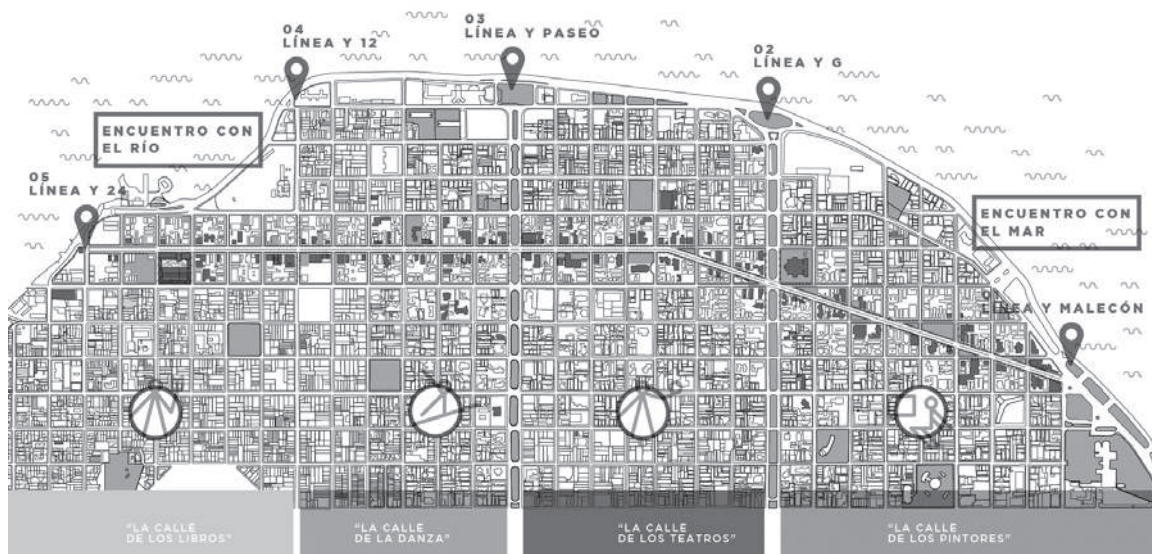


nombradas: la de Venecia cuenta con el Arsenal, los pabellones nacionales incluidos en Los Jardines y los satelitales; la de São Paulo, instalada inicialmente en las afueras del propio centro organizador —el Museo de Arte Moderno de dicha ciudad— ocupa el Pabellón Cicillo Matarazzo, diseñado especialmente por Oscar Niemeyer y otros arquitectos, en el Parque del Ibirapuera... Ahora bien, como ya se adelantaba, el gigantismo ha tenido una incidencia determinante: “aunque existiera un gran espacio para la Bienal de La Habana, siempre habrá necesidad de más galerías, centros de arte, etc., por las características conceptuales o físicas de las obras, el tipo de trabajo del artista. Mientras más invitados y creaciones haya, más locales se necesitan”, apuntó Margarita González.²⁹ Y agregó:

“En esta última edición teníamos un cúmulo de setenta y cinco artistas invitados: ese fue el número final de participantes, de ochenta y dos previstos. Tuvimos doce proyectos colectivos. Hubo de hacerse una fragmentación de obras que fraccionó a su vez la visión o lectura del evento. Tratamos de ubicarlas en la medida de nuestras posibilidades, de los espacios disponibles. Nos los prestan por un tiempo. Y tienen ciertas características de puntal, paredes, ventanales. No es lo mismo cuando ves la obra por vía digital que cuando lo haces en vivo y directo.

“En el Pabellón Cuba procuramos instalar piezas relacionadas con la arquitectura en un sentido muy amplio, muy general. En la práctica, hicimos algunos ajustes para situar allí obras que llegaron a última hora, por determinadas circunstancias, y no se ajustaban mucho al subtema. En el Centro Lam siempre se trata de ofrecer un panorama, como reflejo del trabajo investigativo del grupo curatorial. Se ubican artistas de diversos continentes, con los que se ha trabajado históricamente: africanos, latinoamericanos y caribeños —entre estos, algún cubano—, asiáticos... Las casas de la Oficina del Historiador de La Habana nos solicitan que respetemos sus perfiles. Así sucede con la Casa de África. Las de Bolívar, Guayasamín, Obrapía y el Centro Hispanoamericano de Cultura nos piden, fundamentalmente, autores de América Latina.

“En fin, el tema de la museografía es muy complicado. Tienes que tener en cuenta varios factores para colocar



las piezas en un lugar equis. Por supuesto, con una distribución diferente incentiva otras lecturas por parte del espectador, otras vivencias del fenómeno que él está percibiendo a través de la creación artística. También es complejo por el asunto de los no-lugares: aeropuertos, hoteles, estaciones ferroviarias... En esos espacios no habituales para exhibir obras de arte se crea, a la vez, un distanciamiento. ¿Se pueden integrar a ellos o no?"

oOo

Ciertamente, el desmembramiento de la Bienal ha contribuido a una mayor socialización de sus propuestas artísticas. Al sacar buena parte de ella del cubo blanco o recinto tradicional de exhibición, se estimula la participación del espectador en el espacio abierto. Por otro lado, el evento ha ido perdiendo mismidad a causa del galopante protagonismo o vedetismo de las exposiciones paralelas, agendadas o no. Han buscado trascender el rol complementario, de *partenaire*, que se les asignó en las primeras ediciones.

De programarlas oficialmente se ocupa, desde hace varias ediciones, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (Cdav). Se trata de una institución que en varios documentos figura entre las colaboradoras de la Bienal por el desempeño de sus especialistas en la organización del evento y/o por ser una de sus anfitrionas, como en esta ocasión. En el más reciente catálogo aparece, también, como responsable de las colaterales. A ellas se refirió Ernesto Yoel Ramírez, director de la entidad:

"En primer lugar, se consideró el desarrollo de los procesos culturales del país y, por supuesto, la experiencia acumulada a lo largo de estos treinta y cinco años de Bienal. Específicamente, el programa de las exposiciones se conformó con el objetivo de mostrar lo mejor del panorama de las artes visuales en Cuba, independientemente de la propuesta curatorial o tema que se planteara el evento central. Se diseñó, en lo fundamental, para los artistas cubanos; con participación de creadores internacionales sugeridos, en algunos casos, por el Comité organizador.

"El programa de las colaterales no fue curado. El equipo de trabajo del Cdav se ocupó de organizarlo a partir de la recepción y revisión de cada propuesta. El criterio de selección se basó, ante todo, en la calidad; aunque hubo

concesiones a proyectos que no eran tan representativos o 'contemporáneos' como hubiéramos querido. Tratamos de privilegiar las exposiciones colectivas porque el potencial artístico de Cuba es superior a la cantidad de instituciones que pueden exhibirlo en la Capital. Por tanto, además del aspecto cualitativo, en la selección primó la idea de conformar proyectos colectivos y dar cabida a los *open studios* o estudios-talleres de artistas para ampliar la capacidad expositiva.

"Nos limitamos a organizar las propuestas en exposiciones colectivas, personales o bipersonales; a los ya mencionados *open studios* y las intervenciones públicas —que fueron pocas, porque debían de interferir lo menos posible con las reservadas para dos proyectos de la muestra central: el *Corredor Cultural de Calle Línea y Detrás del Muro* [Dedelmu] en el Malecón habanero".³⁰ El primero, a cargo del grupo Espacios y liderado por la arquitecta Vilma Bartolomé, acogió el 27 de abril varias acciones performáticas —de Carlos Cremata y la Colmenita, Carlos Díaz y Teatro El Público, Carlos Acosta y Acosta Danza, Nelda Castillo y El Ciervo Encantado, Milton Raggi, Glenda León—, segmentadas por tramos y horarios inmediatos.

En tanto que la propuesta del Malecón, subtitulada *Escenario líquido* y acaudillada nuevamente por Juan Delgado, programó entre el Parque A. Maceo y la Explanada de La Punta *performances* de los cubanos Carlos Martiel, Jorge Otero, Ricardo Rodríguez, Roberto Fabelo Hung... y algunos extranjeros. Previstas para el 14 de abril, algunas de aquellas representaciones "efímeras e irrepetibles" coincidieron en hora. Únicamente la de Otero tuvo presentaciones en otros días, pero diferentes cada vez. *Dedelmu* agendó mayor cantidad de proposiciones performáticas que en su edición previa, cuando engrosó la legión de muestras colaterales.

Sobre la presencia de estas últimas en la XIII Bienal, continuó explicando Ernesto Yoel: "Tratamos de que en ellas hubiera representación de diferentes generaciones, tendencias, géneros, técnicas y regiones del país. Es cierto que no se contó con un espacio que las agrupara, como sucedió en la edición pasada con *Zona franca*, concentrada en Morro-Cabaña. Pero esta vez se extendieron a todas las instituciones posibles de la Ciudad: Academia Nacional de Artes Plásticas San Alejandro, galerías

municipales y del Fondo Cubano de Bienes Culturales; vestíbulos de cines, teatros y museos; casas de cultura, fábricas, galerías no convencionales... Y también fuera de la Capital, porque las exposiciones de la Bienal en provincias tuvieron sus colaterales, aprobadas por los centros provinciales de artes plásticas que el Cdav atiende metodológicamente.

“Aquí también se aceptaron proyectos de artistas egresados de escuelas de arte que viven en Sancti Spiritus, Cienfuegos, Pinar del Río, Santiago de Cuba, Camagüey, Ciego de Ávila... Un ejemplo fue el proyecto *Confabulaciones* que presentó la Fundación Caguayo con artistas jóvenes y consagrados de Santiago de Cuba. Se expuso en Refugio y Prado. Por su parte, el avileño Jeosviel Abstengo exhibió en la galería Teodoro Ramos, del Cerro. Algo similar tuvo lugar con miembros de las filiales provinciales de la Asociación Hermanos Saiz o la Uneac. “Hay que destacar el carácter inclusivo de esta selección a partir de lo que te he explicado. En total fueron, Israel, unos doscientos quince proyectos expositivos que involucraron a catorce premios nacionales de artes plásticas por la obra de la vida. Los talleres de artistas tuvieron el mayor protagonismo: sobrepasaron la cantidad de ciento cinco. Estamos hablando de unos mil 234 artistas en total. Una cifra bastante grande.

“Si bien los proyectos aprobados eran buenos, no siempre ocurría así con su realización, en la cual afloraron determinados criterios que no pudimos valorar a la hora de la selección. Y ello está relacionado con que no hicimos un guion curatorial. Hubo museografías deficientes en algunos espacios y repetición de artistas. Esas reiteraciones son inevitables, pero también innecesarias. Ahí tiene un papel importante el propio creador, que desea exhibirse a modo de pasarela o vitrina aprovechando un evento internacional y legitimador como la Bienal. Con una guía curatorial, la selección habría sido más rigurosa y se habría jerarquizado más la presencia de autores en función del objetivo planteado”.

En la XIII Bienal hubo acreditación para artistas y curadores de las colaterales, pero se echó de menos un programa de mano que orientara oportunamente al público general o especializado. Sobre esta carencia, Ramírez aclaró: “Buscamos paliarla con una promoción intencionada en los medios de comunicación: radio, televisión, prensa plana y digital. Hicimos una programación en formato digital, pero salió tardíamente. Se debieran de imprimir algunos ejemplares como memoria del evento y para que los artistas tengan referencia o constancia de su participación. Todavía necesitamos el papel para archivar. Sabemos cómo catalogarlo, clasificarlo. Sin embargo, no tenemos suficiente experiencia en cuanto al formato digital.

“Aunque se están dando pasos para la informatización de la sociedad, los medios digitales todavía no están al alcance de la mayoría. Y sí, la información está en las redes, circulando, pero no sabemos hasta cuándo. Así que, por ahora, el impreso es una forma más segura de preservar esa memoria”. El tabloide, ya diseñado, no se imprimió por la racionalización de papel, reflejada en la reducción de páginas, tiradas o frecuencia de las principales publicaciones seriadas del país.

oOo

Tradicionalmente, ha habido dicotomía entre la sección principal y las paralelas o “satélites”, concebidas originalmente para extender el horizonte expositivo de la Bienal

pero no atendidas directamente por el equipo curatorial del evento. También ha existido, de manera tácita, alguna competencia entre ellas y cierta indistinción por parte de los medios de comunicación. Muchos currículos y catálogos de artistas tampoco son específicos al respecto.

Según Ernesto Yoel: “Este año se manejó un criterio muy inclusivo para que todo fuera Bienal, tanto el núcleo central como las exposiciones colaterales. Que todo tuviera la misma importancia. Y que tanto los artistas de la muestra principal como algunos de otras exhibiciones contaran con la misma promoción e igual apoyo logístico. Al no tener Morro-Cabaña por cuestiones de diseño del propio evento, se puso en función de este la red institucional de la Ciudad.

“Reitero: es necesario definir qué muestras colaterales queremos tener y en cuáles espacios. Es cierto que proyectos fuera de programa existirán siempre en estudios de artistas y otros lugares, porque la Bienal es una fiesta donde todos quieren participar, de un modo u otro. Significa una oportunidad de intercambio. Hay que distinguir entre lo pensado para el mercado y la plataforma del evento, que surgió como alternativa a otros modelos en el mundo. Se hace necesario mantener sus bases fundamentales y adecuarse a las condiciones del siglo XXI. Que un mes no resulta suficiente, es verdad. Nuestro deseo es que durara más. Pero también debemos de tener en cuenta la situación económica en que se realiza, lo cual impone un reto en la búsqueda de opciones”. Un mes y algo ha sido la duración promedio de la Bienal de La Habana, con independencia del lapso escogido: marzo-abril, abril-mayo, mayo-junio, noviembre-diciembre... Apenas su tercera edición (27 de octubre - 31 de diciembre de 1989) alcanzó los dos meses y tanto. Otras bienales del mundo y Documenta de Kassel —esta quinquenal, con unos cien días— permanecen abiertas por más tiempo, ampliando sus posibilidades de avistamiento y aprovechando la inversión en recursos humanos y materiales. Ahora bien, la capitalización de la cita habanera número trece, luego de un año de aplazamiento, fue vista como un logro en sintonía con su enunciado: *La construcción de lo posible*.

Uno de sus curadores más veteranos afirmó que la motoría de esa edición “dislocó las ideas iniciales [...] en cuanto a su concepción y estructura, obligando a reformular la nómina de artistas, a rearticular los espacios de exhibición comprometidos tiempo atrás, y a buscar nuevas áreas en el tejido urbano capaces de brindar los contextos apropiados a los proyectos y obras propuestas”.³¹ Fueron unas tribulaciones más para el largo historial del evento, siempre con la angustiada expectativa de si habrá una próxima vez. Como sostuvo Margarita González: “Lo más importante es que salió. Había obras buenas, regulares, algunas malas tal vez. Es un análisis que hacemos al final, en un momento de reflexión. ¿Qué pasa? Tú conoces la situación económica del país. Quizá escogemos una pieza maravillosa de tal artista y, al final, no se pudo realizar completamente aquí porque implicaba muchos permisos, o había poco tiempo, o se necesitaba un gran desembolso económico. Finalmente, el artista termina trayendo diez fotos del proyecto. Y el curador tiene que lidiar con eso, ajustándolo al espacio. “Es también muy importante la concepción de la Bienal, su permanencia en el tiempo y la ganancia que deja sobre todo para la sociedad. En esta edición tuvimos varios ejemplos, como el de los cartuchos, donde tú participaste; y el del austriaco Clemens Krauss, que entrevistó a



Concreción del proyecto en el parque de Línea y L.

ciento cincuenta personas. Se ha llevado un repertorio de situaciones sociales, económicas y políticas de nuestro país que lo transformaron a él como individuo.³²

“La Bienal ha creado un campo de investigación muy interesante. Es el caso que te mencioné de los artistas finlandeses con los cartuchos, quienes apelaron a la memoria de todos nosotros y la volcaron en una obra de arte, efímera, pero obra de arte al fin. Pienso también en el caso de Luis Gárciga y C.A.S.I.T.A., cómo hizo un levantamiento en Guanabacoa; y cómo esas personas, obreras comunes, tuvieron un sentimiento gracias a la Bienal. Y así, muchos más: *Farmacia*, en Pinar; todo lo que se hizo en Matanzas, el arte en espacios públicos... Fue una socialización que implica participación, como en la propuesta de los cartuchos, donde hubo intervención directa del espectador, de un grupo de individuos escogidos.³³ En ediciones pasadas también hubo acciones de ese tipo”.

Los proyectos interactivos y/o en lugares abiertos han contribuido paulatinamente a la descentralización de la Bienal de La Habana. Sirvan de ejemplo las *performances* del *Corredor Cultural de Calle Línea*, cuyas propuestas no se materializaron del todo durante la Bienal. Concebido para ejecutarse a partir de “acupuntura urbana” o pequeñas intervenciones, se sabía un *work in progress*. A tenor de lo postulado por sus gestores, esa obra en proceso estaba dirigida a conservar y resaltar el patrimonio histórico, arquitectónico y cultural de la primera calle existente en El Vedado, a la que había de reanimar visualmente con soluciones de diseño ambiental variadas e integrales —pavimento, iluminación, tratamiento de fachadas, vegetación, mobiliario urbano, etc.— con el fin de potenciar un modelo comunicativo de ciudad contemporánea cubana, donde la cultura deviniera en agente de transformación.

Los proyectos se mostraron en la exposición *Soñar La Habana* que se desplegó en LaB. 26, una edificación enclavada en el propio municipio Plaza y rehabilitada e inaugurada por el grupo Espacios durante la pasada Bienal. Allí se pudieron observar maquetas, fotos y videos de una Línea dividida y caracterizada entre sus encuentros con el mar y el río Almendares. En estas secciones tuvieron lugar las aludidas *performances*: Malcón-G (calle de los pintores), G- Paseo (calle de los tea-

tros), Paseo-12 (calle de la danza) y 12-24 (calle de los libros).

Las intervenciones fuera de galerías eran muy puntuales en los inicios de la Bienal y estaban bien focalizadas, como el taller de la mexicana Marta Palau en el Museo de Artes Decorativas y la del argentino Julio Le Parc —haciendo honor a su apellido— en un parque de El Vedado durante la segunda edición; en la cuarta, hubo un taller de cometas chinos que terminó con su vuelo en el Parque A. Maceo, de Centro Habana... Las experiencias se multiplicaron por diferentes municipios: *Mover las cosas*, en Alamar, La Habana del Este (octava Bienal, 2003); el Laboratorio Artístico de San Agustín (LASA), en La Lisa (décima,

2009); *Echando lápiz*, donde los artistas colombianos enseñaron a dibujar en Casablanca, Regla (duodécima, 2015)... Hasta salir de La Habana en 2019.

Para María Magdalena Campos-Pons: “En el futuro, la Bienal debe de tener en cuenta que los proyectos expansivos dan riqueza a los sitios regionales. Y eso es valioso. Y se pueden desarrollar con su propia identidad, se pueden justificar y sostener con su propio cordón umbilical. La Habana fue el patrón de muchas bienales del mundo. Todo cuanto Okwui Enwezor hizo en Documenta de Kassel [2002] lo sacó de lo visto en Cuba.

“Esta le dio una plataforma para cambiar, desde el centro del arte occidental, los destinos del arte en el siglo XX. Son discursos que todavía deben de reescribir gente como yo, que no soy curadora sino una artista beneficiada de la Bienal desde mi etapa estudiantil. La vi nacer en 1984. Con buena o mala economía, el arte siempre vive y revive”.

oOo

P. S.: La carencia de papel afectó igualmente a esta publicación del Ministerio de Cultura. Provocó cierto retardo en su aparición, probablemente solo en su versión digital. Pero tal “contratiempo” hizo posible actualizar el texto con imágenes de obras concluidas en el Corredor Cultural de Línea (una de nuestras entrecalles) y conocer que ya se trabaja en la preparación de la Bienal para 2021. Ante “los vientos que soplan”, recurrimos a Norma Rodríguez, presidenta del Cnap y de la celebración anterior del evento:

“Es muy reciente la terminación de la XIII Bienal, hemos invertido tiempo en devolver obras y hacer un balance de lo que hicimos. La plataforma conceptual se enuncia como resultado de un proceso de investigación. Los curadores han presentado un proyecto que se encuentra en fase de discusión. Ellos están pensando en los desafíos del arte y de los artistas contemporáneos en base a las realidades que está viviendo el mundo.

“La próxima Bienal tiene sus propios retos. Uno es el de prepararse en poco tiempo, para respetar la frecuencia que implica su nombre. Con este se le reconoce en el mundo entero, de modo que no es conveniente cambiarlo. La XIV edición también tendrá el desafío de realizarse en tiempos difíciles. Pero la quinta, que a juicio de mu-

chos entendidos ha sido la mejor desde el punto de vista curatorial, se efectuó en 1994, uno de los años más críticos del Período Especial. Para Nelson Herrera, si pedimos más tiempo nos acomodamos a él y al final no lo hacemos mejor. Por tanto, lo importante es la solidez de los conceptos con que trabajamos y la manera en que nos apliquemos a ese trabajo, con reuniones y debates abiertos incluso a expertos de otros lugares.

“Tenemos pensado efectuar la XIV edición entre el 12 de noviembre de 2021 y el 21 de enero de 2022. Es poco más de dos meses. Uno resulta insuficiente para la Bienal, no solamente por el cuantioso presupuesto que se invierte. Hay personas que no pueden verla en un mes. No será fácil por el cuidado de las obras. Quizá dure menos la exhibición de piezas ubicadas en la vía pública. Pero no se renunciará a esos espacios, que conectan al espectador no especializado con un evento de arte contemporáneo de tal magnitud. Esa proyección ha sido una gran conquista. Cada vez más los artistas presentan proyectos que se vinculan a comunidades, barrios y sectores menos favorecidos”.

Sobre la extensión a otras regiones del país organizador, acotó: “Ya hay proposiciones. Pero la decisión no será populista. Ha respondido y responderá a una necesidad del evento, a un desarrollo de las artes visuales en otros lugares de Cuba. La intención es visibilizar proyectos interesantes que tenemos allí. A veces no basta con que los invites a la Bienal y coloques una, dos o tres obras dentro de una exposición en La Habana. Eso no siempre es lo que más visibiliza la propuesta de un artista. Por tanto, que se haga en los espacios donde se genera es una idea atendible. Queremos seguir abiertos a esa posibilidad, ir a provincias y escoger lo que se conecte con la Bienal, que tribute de manera inteligente, que se relacione con los conceptos planteados. Vamos a dialogar con ellos, a negociar si tiene sentido hacerlo allí o no”.³⁴

Notas

¹ Luis Camnitzer. “La primera bienal de arte latinoamericano”. En: Israel Castellanos León (ed.). *Bienal de La Habana. Palabras críticas: 1984-2010*. La Habana, Sello Art cubano Ediciones, 2017, t. 1, p. 12.

² Entrevista a Margarita González Lorente. La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 27 de junio de 2019.

³ Todas sus declaraciones son tomadas de una visita dirigida a un grupo de especialistas; entre ellos, organizadores de la Bienal. Matanzas, 6 de mayo de 2019.

⁴ El Taller Chullima, donde Prieto enfocó el estudio del artista como espacio de convivencia e interacción, acogió a otros proyectos: *Jardines que no existen. Arquitectura futura como paisaje* (Alberto Kalach e Infrastudio), *Cocina extendida. Integración como pretexto de intercambio* (varios invitados) y *Paradox parade* [Dado redondo II]. *Acción parateatral con actores y objetos* (Joan Baixas y Cildo Meireles).

⁵ Cfr. Lillian Llanes. *Memorias. Bienales de La Habana 1984-1999*. Sello Art cubano Ediciones, s.a., p. 82.

⁶ Wolfgang Becker. “La Habana-Aachen [Aquisgrán]”. En: Israel Castellanos León, op. cit., pp. 245-247.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ S/A. “Bienal en Aachen”. *Juventud Rebelde*. La Habana, 30 de octubre de 1994 (recorte de prensa, s.p., Biblioteca del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam).

¹⁰ Lillian Llanes, op. cit., p. 243.

¹¹ Para más detalles, cfr. Israel Castellanos León. “La otra y casi olvidada ‘Bienal de La Habana’”. *Revolución y Cultura*. La Habana, no. 3, julio-septiembre de 2006, pp. 21-26.

¹² Sheila Leirner. “La Habana, Bienal distante de la apertura”. En: Israel Castellanos León, op. cit., p. 21.

¹³ Junto a Walter Zanini, había propuesto tema para la Bienal de São Paulo celebrada en 1981 y 1983; algo que repetiría hasta 1987.

¹⁴ Alejandro G. Alonso. “Más allá de premios y menciones, un gran acontecimiento”. *Juventud Rebelde*, La Habana, 3 de julio de 1984 (recorte de prensa, s. p., Biblioteca del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam)

¹⁵ Idem.

¹⁶ Cfr. Lillian Llanes, op. cit., pp. 42-43.

¹⁷ Raquel Tibol. “II Bienal de La Habana”. En: Israel Castellanos León, op. cit., p. 66.

¹⁸ Cfr. Lillian Llanes, op. cit., p. 55.

¹⁹ Arte en Colombia. “Tradición y contemporaneidad. Entrevista a Federico Morais”. En: Israel Castellanos León, op. cit., p. 133.

²⁰ Lillian Llanes, op. cit., p. 143.

²¹ Lillian Llanes, op. cit., p. 141.

²² Por cierto, *Fotos censuradas de Chile* —que integraba el tercer núcleo expositivo— se exhibió en el local de *Revolución y Cultura*.

²³ Arte en Colombia. “Concepción de la Bienal. Entrevista a Gerardo Mosquera”. En: Israel Castellanos León, op. cit., pp. 125-127.

²⁴ Lillian Llanes, op. cit., p. 179.

²⁵ Luis Camnitzer. “IV Bienal de La Habana”. En: Israel Castellanos León, op. cit., p. 177.

²⁶ Idem

²⁷ Lillian Llanes, op. cit., p. 218.

²⁸ Nelson Herrera. “Años intensos en pocas palabras”. *Ecured_Portal_1.5_Abril_2012*, s. p.

²⁹ Estas y las siguientes declaraciones son parte de las que hizo en La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, junio de 2019.

³⁰ Estas y las demás declaraciones suyas fueron hechas en La Habana, Cdav, junio de 2019.

³¹ Nelson Herrera. “Las múltiples construcciones de lo (im)posible”. *Catálogo de la XIII Bienal de La Habana*, 2019, p. 23.

³² Este pintor e instalador creó progresivamente un *site specific* a partir de la información que obtuvo en sus sesiones de psicoanálisis a personas no identificadas. Su performance participativo *Transfer room* buscaba indagar en el rol del sujeto a nivel social o privado, en aras de discursar sobre las problemáticas del poder y la identidad.

³³ Proyecto de creación colaborativa y procesual *9 cartuchos. Historias de la bolsa de papel en Cuba, 2018-2019*, de los artistas fineses Tellervo Kalleinen y Oliver Kochta-Kalleinen. En él colaboraron: Juan Triana, Roly Ávalos & Alex Díaz, Maikel Rodríguez, Isdanny Morales, Modesto Díaz, Mario Castillo, Israel Castellanos, Hilda Rodríguez, Orlando Hernández & Ibrahim Miranda (dibujos). Cada autor o pareja de autores redactó un texto por cartucho, tomando a este como punto de partida para reflexionar sobre distintos aspectos de la realidad cubana o mundial. Fragmentos de esas historias, también narradas



Escultura *Elegía* de Gabriel Cisneros en Dedelmu (Foto: Shaldrian).

ante cámara como parte de una videoinstalación, se imprimieron en cartuchos que se repartieron en establecimientos comerciales de La Habana para uso de la población.

³⁴ Declaraciones exclusivas en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 3 de marzo de 2020. Ese día se presentó el nuevo director de la institución y del evento: Nelson Ramírez de Arellano, reconocido artista visual y director de la Fototeca de Cuba durante diez años.

La imagen y el enigma. ¿Qué significa *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp?

Noel Alejandro Nápoles González
Crítico de arte y galerista. Textos
suyos aparecen publicados en diversos
órganos de prensa cubanos. La edito-
rial Cubaliteraria presentó su libro *Nota
bene* (2020).

...Una obra de arte es una máquina de significar...
Octavio Paz

I. Duchamp ascendiendo una escalera

Hay por lo menos tres elementos claves en una definición del arte. Ante todo, el arte *crea objetos de valor espiritual*, es decir, la obra artística es un producto del trabajo que rebasa lo meramente utilitario. En segundo lugar, el arte *se vale de imágenes*, que establecen relaciones subjetivas entre las cosas. Por último, el arte *refleja la realidad humana*, que es tan objetiva como subjetiva y que viaja del artista al espectador y de éste a aquél. Un artista crea objetos de valor espiritual mediante imágenes que reflejan la realidad humana. El arte implica, por tanto, un trío de relaciones: entre objetos, entre el objeto y el sujeto, y entre sujetos. Lo que equivale a decir que el arte es cosa, imagen y diálogo.

La obra plástica de Marcel Duchamp (1887-1968) se mueve en el mismo sentido que esta definición pues, en un primer momento, asume el arte como *cosa*, que afirma con sus cuadros y niega con sus *readymades*; luego, en *El Gran Vidrio*, insiste en el arte como



imagen; y finalmente, en *El Ensamblaje*, se concentra en el arte como *diálogo* con el espectador. En cada uno de estos momentos o fases de su obra, claro está, el arte es al mismo tiempo las tres cosas, pero existe una diferencia de acento, en el sentido que hemos señalado.

El período inicial de la obra de Marcel Duchamp abarca unos diez años, de 1902 a 1912-13. Es un momento pendular, de búsqueda de un estilo propio, durante el cual absorbe la herencia plástica francesa más inmediata. Con apenas quince años, pinta al óleo *Pai-*



saje de Blainville, lienzo que se inscribe en la tradición impresionista gala. Por esa época, pasa un año y medio en la Academia Julián, de París, especie de Preparatoria para la Escuela de Bellas Artes. Todo parece indicar que fue su única formación académica. Testimonio de estos estudios son las acuarelas que dedicó a sus hermanas Suzanne (1902) y Magdeleine (1905). Con 23 años, retrata al óleo a su padre, en una pieza de inspiración postimpresionista, deudora de las geometrías y la paleta de su compatriota Cézanne.

En ese mismo año, 1910, penetra ya en terreno vanguardista, al incursionar en el fauvismo con el retrato de su amigo Chauvel. La viveza cromática recuerda a Matisse: el pelo azul, los labios enrojecidos, el rostro con toques púrpuras. Otro cuadro del mismo año, *Paraíso*, raya en lo grotesco. Su vocación vanguardista se consolida en 1911, esta vez con inclinación al cubismo, cuando funda junto a sus hermanos, los también pintores Raymond Duchamp-Villon y Jacques Villon, además de Juan Gris y Jean Metzinger, un grupo en el taller de los Duchamp, en Puteaux. Dicho grupo se proponía hacer un cubismo menos intuitivo, es decir, más cerebral que el de Picasso y Braque. El tránsito de un postimpresionismo de naturaleza geométrica al cubismo se da en el joven Marcel en torno al tema ajedrecístico. Para él, en el universo de las sesenta y cuatro casillas, se daban

la mano la ciencia y el arte. *Los jugadores de ajedrez* (1910) es un cuadro anclado en la composición y en el color cezarianos, a tal punto que a veces uno siente que está frente a *Los jugadores de cartas*. La pieza *Retrato de los jugadores de ajedrez* (1911) se sumerge en las tensiones invisibles, en la esgrima psicológica que tiene lugar entre los trebejistas. Aquí se advierten ya dos rasgos del arte de Duchamp: la persistencia en un tema hasta agotarlo y el deseo de representar las esencias (o “apariciones”, como él decía), más que las apariencias. En el mismo 1911, pinta otros óleos de corte cubista pero no abandona el lirismo que lo caracteriza. *Sonata* representa tres figuras femeninas jóvenes y una adulta, envueltas por la música. El resto de los cuadros, unos cuatro, están relacionados con cierto suceso familiar, que Jon Thompson describe en los términos siguientes: “Se cree que Duchamp sentía por Suzanne un afecto mayor del que suele darse entre hermanos y que consideró su matrimonio, en 1911, un acto de traición...” (Cómo leer la pintura moderna, p. 116)

Ivonne y Magdeleine a jirones capta los perfiles desdibujados de las hermanas más jóvenes del pintor en dos etapas: en la niñez, forman el único cráneo, como si fuesen siamesas, pero cada una mira en un sentido diferente; en la adultez, se separan, pero se contemplan mutuamente. En la niñez, sólo una de ellas posee un ojo visto de frente que se le incrusta en el perfil, a la manera cubista; en la adultez, la otra mira con el ojo de costado. Ambas se mueven en el tiempo. *Retrato*, cuadro también conocido como *Dulcinea*, acoge cinco figuras, tal vez dos parejas y un joven solitario. *A propósito de la hermana pequeña* es otra pieza de aquella época. Se cuenta, además, que, al regresar de la casa de su hermana recién casada, Duchamp viaja en ferrocarril y pinta, entre 1911 y 1912, *Marcel Duchamp desnudo (boceto)*. *Joven triste en un tren*. Como se verá más adelante, ya en la primera oración de este título se adivina la intención oculta en *El Gran Vidrio*. En el lienzo, cuatro o cinco rostros se alejan en perspectiva, creando la ilusión de movimiento. Lo novedoso en esta pieza es que, por primera vez, consigue representar la dinámica de un objeto y, con ello, sube un escalón más en su evolución como artista. Duchamp incorpora la cronofotografía, un invento de fines del siglo XIX, hecho por Etienne-Jules Marey, el cual consistía en tomar fotos consecutivas de un objeto, usando un obturador en forma de disco rotatorio. A esta fusión del cubismo analítico con la cronofotografía la denominó *paralelismo elemental*, suerte de *cubismo futurista*, aunque se dice que él desdenaba a los futuristas italianos.

Però donde la síntesis cubista-futurista alcanzó mayor refinamiento fue en un cuadro de 1912: *Desnudo descendiendo una escalera, No.2*. En este caso, la sensación de movimiento se refuerza con líneas curvas y arcos punteados. Había pintado el No.1 un año antes, pero en él todavía se aprecia la rigidez típica del cubismo, tal vez debido a que se trataba de un cuadro anterior a *Joven triste en un tren*. Con apenas veinticinco años, Marcel Duchamp acababa de cumplir el sueño de todo creador: parir una síntesis original.

Las tendencias racionalistas de la vanguardia artística tenían el objetivo tácito de representar la esencia contradictoria de los objetos, su manifestación dinámica o ambas cosas. Lo primero lo consiguió el cubismo, representando varios planos al mismo tiempo, que es lo que se conoce como perspectiva múltiple; lo segundo fue un



En la página anterior, *Desnudo descendiendo una escalera, No.2* (1912), obra donde mejor se consigue la síntesis cubismo-futurismo. Junto a estas líneas, *Fuente* (urinario firmado como R. Mutt) (1917).

logro del futurismo, que representó varios momentos en un mismo plano; lo tercero fue obra del abstraccionismo, el cual creó composiciones contradictorias y dinámicas, a partir de ángulos rectos, del contraste cromático, de la variación de los formatos de las figuras y del trabajo en las diagonales. Con el *paralelismo elemental* Duchamp fue cubista analítico sin llegar a ser sintético, representó el movimiento sin reconocerse como futurista y captó la realidad, en su doble condición paradójica y dinámica, sin asumir el abstraccionismo.

A los cubistas de Puteaux no les agradó su experimento, y el joven decidió abandonar el grupo para jamás afiliarse a otro. En verdad, no necesitaba el visto bueno de nadie pues con el *Desnudo descendiendo una escalera, No.2* había ascendido hasta lo más alto de la escalera vanguardista.

También en 1912 pinta *El rey y la reina atravesados por desnudos a alta velocidad* y dos bocetos a lápiz. El resultado final es *El rey y la reina rodeados por desnudos veloces*, con lo cual retorna al tema ajedrecístico mezclado con el desnudo, aunque con un ojo cubista y otro futurista. A mediados de ese año, pasa dos meses en Munich, donde pinta la acuarela *Virgen*, los óleos *El paso de la virgen a novia* y *La novia*, así como el primer boceto de *El Gran Vidrio*. Tras la experiencia en esta ciudad, más nunca regresa al cubismo. Su abordaje de temas eróticos, oníricos y subconscientes lo aproximan ahora al surrealismo.

¿Qué tenemos hasta aquí? Tenemos a un joven pintor que ha ascendido la escalera del arte, atravesando el impresionismo, el postimpresionismo cezariano, el fauvismo (o expresionismo francés), el cubismo, el futurismo y el surrealismo. Duchamp crece como un árbol, negando las raíces que afirma. Toma de las vanguardias el espíritu irreverente e innovador, pero presente que, como todo el arte moderno, las vanguardias siguen ancladas en el concepto del arte como fabricación de objetos, como oficio de la mano y la retina.

A lo largo de 1913 trabaja en la biblioteca de Saint Geneviève, donde probablemente se empapó de los conocimientos filosóficos que darían una dimensión más espiritual a su obra. Por esta época tuvo dos grandes amigos: Francis Picabia y Guillaume Apollinaire. Juntos, intentaron abrir lo que Duchamp llamó un "pasillo de humor" en medio de la densa estética vanguardista. Según la esposa de Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia

emulaban entre ellos en su extraordinaria adhesión a principios paradójicos, destructivos, en sus blasfemias e inhumanidades, que se dirigían no sólo contra los viejos mitos del arte, sino contra los cimientos de la vida en general... Más que un método racional, ellos perseguían, pues, la desintegración del concepto del arte, sustituyendo un dinamismo personal...por los valores codificados de la belleza formal. (citado por Calvin Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, pp. 31-32)

¿La desintegración del concepto del arte! ¿Qué, si no, es el dadá? Aunque, en verdad, no creo que Duchamp estuviese negando el concepto general del arte, sino el concepto del arte como objeto, como facturación de una cosa. No por casualidad 1918 marca la fecha de su último cuadro tradicional, *Tu m'...* En estas condiciones, dadá le venía como anillo al dedo. Tal vez su desplazamiento progresivo del "paralelismo elemental" al surrealismo y el dadá pueda explicarse como un intento de ampliar y profundizar las fronteras del arte, de acentuar el rol de la *subjetividad* del artista. Dadá fue una negación del arte que terminó negándose a sí misma. Sí, en ruso, *nonó*, de hecho, dadá fue eso: una doble negación disfrazada de doble afirmación.

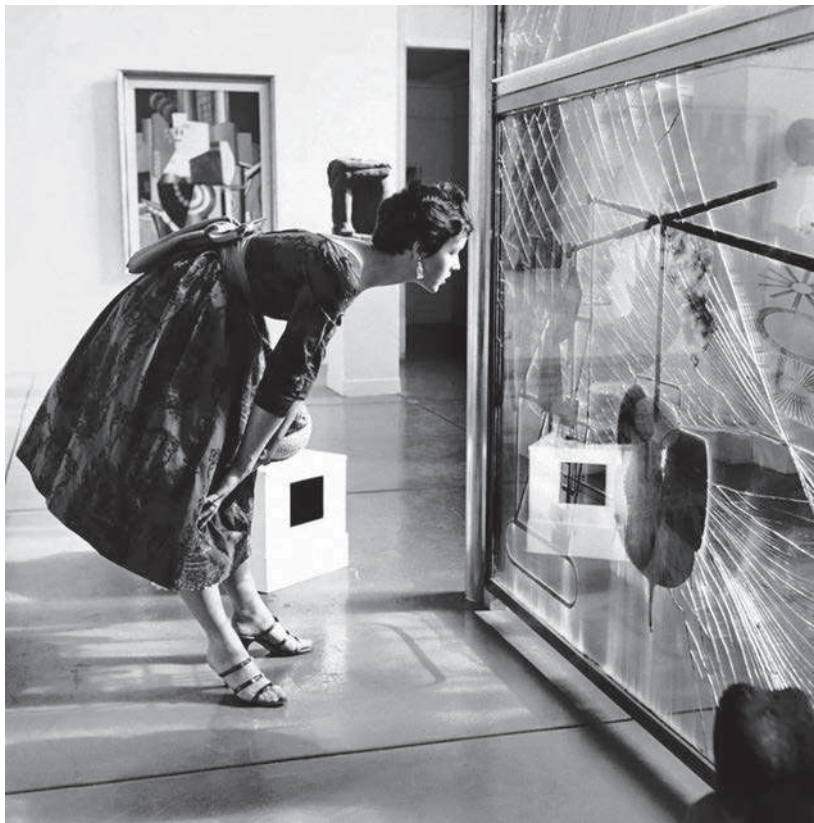
Dentro de este espíritu, Duchamp concibió un tipo de obra artística que marcó un antes y un después: el *readymade*. Según André Bréton, los *readymades* son "objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por decisión del artista" (Calvin Tomkins, ob. cit., p. 36). Lo cierto es que un objeto ordinario se transforma en *readymade* mediante un proceso doble, mitad consciente, mitad inconsciente. Inconsciente, porque el gesto de selección del artista debe ser despreciado, desinteresado, espontáneo, como se dice en el Zen: *mushotoku*. De esta manera el objeto se desajena del artista y éste se lo apropia espiritualmente. Consciente, porque implica la descontextualización del objeto, el cual pierde su utilidad, su valor de uso y adquiere una connotación *contemplativa*. Por este camino se llega a la raíz del arte: la funcionalidad del objeto cede ante la forma que lo hace equilibrado, armónico, bello, placentero. La función, aquí, sigue a la forma.

El primer *readymade*, de hecho, *Rueda de bicicleta* (1913), no es el primero de palabra, *Portabotellas* (1914). Luego vinieron *Un ruido secreto*, *Tirabuzón*, *Fuente* (urinario firmado como R. Mutt), *L.H.O.O.Q* (reproducción de *La Gioconda* con bigotes y barbita, cuyo título puede leerse, en francés, como *Elle a chaud au cul*, o sea, Ella tiene fuego uterino), *Aire de París*, *Portasombreros*, *Peine*, *Pala barrenieve*, *Apolinère Enameled...* Los primeros fueron concebidos en Francia, el resto en los Estados Unidos.

En efecto, desde 1915, un año después de iniciada la Primera Guerra Mundial, Duchamp se trasladó a la ciudad de Nueva York. Allí se dedicó a jugar ajedrez y a dar

clases de francés a 2 dólares la hora. En 1917 sucedió algo curioso. La Asociación de Artistas Independientes, que Duchamp había ayudado a fundar en dicha ciudad, convocó a una exposición libre. El francés compró un urinario de porcelana, lo firmó como R. Mutt y lo presentó con el título *Fuente* (en francés, *Fontaine*) a la exposición. No hay que decir que fue rechazado. Duchamp ripostó diciendo que poco importaba si el tal R. Mutt lo había construido con sus manos o no: bastaba con que lo hubiese escogido y sacado de contexto, despojándolo así de su sentido utilitario. En definitiva, agregó cáustico: “las únicas obras de arte que América nos ha dado son sus fontanerías y sus puentes”. (Calvin Tomkins, ob. cit., p. 39)

A un siglo de distancia, yo diría que la *Fontaine* del tal R. Mutt pudiera ser todo un símbolo de lo que es un *readymade*. En inglés, R. Mutt suena parecido a *Art Mute*, que significa Arte Mudo. Se trata, tal vez, de una fuente



de arte mudo o algo por el estilo. Curiosamente, en el Zen, *Mu* es una sílaba que quiere decir vacío o nada absoluta. *Readymade*: arte mudo y vacío. ¿No es acaso el *readymade* un arte que se caracteriza por silenciar la voz del sujeto y por despojar al objeto de su función utilitaria? Recordemos a Octavio Paz:

Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese objeto disuelve la noción de “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea de valor. Los *ready-mades* no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino *artísticos*. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía [...] Sería estúpido discutir acerca de su belleza o

su fealdad, tanto porque están más allá de belleza y fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es una crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos. (*Apariencia desnuda*, p. 31)

Con el *readymade*, Duchamp llevó al extremo el concepto de arte como objeto, convirtiendo al objeto más común en arte. Naturalmente, en sus inicios, la obra de arte era un objeto utilitario devaluado como tal, pero valorado como objeto de contemplación placentera, mientras que, gracias al *readymade* el objeto utilitario sencillamente era sacado de contexto por la voluntad del artista. Bastaba el gesto desinteresado y descontextualizador del artista para transformar lo ordinario en extraordinario, lo utilitario en artístico. Exagerando la noción del arte como objeto, Duchamp parecía agotar sus potencialidades, a la vez que trasladaba el acento hacia la subjetividad. De ahora en adelante, el proceso de creación de la imagen sería el protagonista, no la fabricación del objeto. De la mano y el oficio, al cerebro y la metáfora. Acción e imagen: imaginación. Duchamp no negaba, como hacía dadá, el arte en general sino la *naturaleza objetual* del arte moderno. Si la modernidad hacía de la obra de arte un objeto que terminaba convirtiéndose en una mercancía, Duchamp hacía de la mercancía un duelo objeto-sujeto que terminaba siendo una obra de arte. Las primeras vanguardias del siglo XX trascendían la apariencia de las cosas, pero seguían pintando... cosas. Quizás por esta razón llevaban en sí mismas el germen de su destrucción.

Duchamp estaba a punto de dar un salto de calidad que iba a superar la modernidad

misma. Era su modo de disolver la solidez del objeto en la levedad del sujeto. He himself was already made. Había madurado y rebasado los diques que incluso sus contemporáneos más irreverentes seguían venerando. En una época en que la obra de arte no era más que una cosa, época moderna y por ende burguesa, su opción no fue nunca inclinarse por un arte proletario (como sí lo hizo el realismo socialista), sino ir más allá de la antítesis clasista y asumir la síntesis humana que somos, el universo subjetivo que nos habita.

II. Duchamp puesto al desnudo por sí mismo

Ya en la primavera de 1913, a la edad de 26 años, Duchamp estaba desmotivado por el arte retiniano. En su búsqueda de un sello personal se valió de un trozo de cristal como paleta. Se le ocurrió entonces que una pintura hecha sobre cristal podía sellarse herméticamente

El gran vidrio (1923), uno de los mayores acertijos del arte moderno.

para evitar su oxidación. Acorde con este soporte no convencional, escogió el dibujo técnico de mecanismos, tan en boga por aquellos años. Quería incluso desaprender a dibujar o, como él decía, aprender a “olvidar con la mano” (Calvin Tomkins, ob. cit., p. 34).

Entre 1913 y 1915, en pleno apogeo de sus *readymades*, comenzó a bocetar su obra magna: *El Gran Vidrio*, que concluyó en 1923. Poco a poco, fueron saliendo de sus manos los dibujos de la *Chocolatera*, la *Matriz de Eros*, el *Carro*, etcétera, hasta conformar uno de los mayores acertijos del arte moderno. Con razón dice Octavio Paz: “*El Gran Vidrio* es una obra secreta [...] El cuadro es un enigma y, como todos los enigmas, no es algo que se contempla, sino que se descifra...” (*Apariencia desnuda*, p. 108).

El título original de la obra que conocemos como *El Gran Vidrio* es, en francés, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Tradicionalmente se le traduce como: *La Novia desnudada por sus solteros, aun*, idea que parece un sinsentido. Así lo encontramos en la enciclopedia *Historia del Arte* del Instituto Gallach, tomo 15, página 2748. Coincido plenamente con Octavio Paz cuando sostiene que, en vez de *desnudada*, debiera traducirse *puesta al desnudo*. El primer participio se circunscribe al hecho físico de desnudarse, mientras que el segundo le añade cierto matiz de descubrimiento. En cuanto a la otra parte del título la dificultad está en el último vocablo. En francés, *même* puede ser el pronombre o el adjetivo indefinidos *mismo / misma*, el adverbio *incluso / aun* o, en sentido negativo, *ni siquiera*. Todas las traducciones al español coinciden en verterlo como *incluso* o *aun*. De manera que el título de *El Gran Vidrio*, en un primer escalón de su comprensión, que es el del significante, pudiese quedar como

La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun

¿Que significa este acertijo? Si el espejo de Stendhal pretende reflejar la realidad tal cual es, si el de Carroll invierte su lógica y si el de Joyce la fragmenta, ¿qué visión se deriva de *El Gran Vidrio*? La interpretación dominante entre los críticos es que se trata de un símbolo de la mecánica sexual humana. Calvin Tomkins sostiene que el cuadro vendría a ser “[...] la expresión gráfica, en el más alto grado de pseudociencia, del fenómeno tetradimensional del sexo (ob. cit., p. 33). En la *Historia del Arte* del Instituto Gallach se plantea que

El Gran Vidrio ha sido interpretado como la escenificación de una tragedia natural: en una columna transparente, los zánganos, situados en la parte inferior, disparan sus demandas de amor y esperan el momento de su muerte ritual. Según el estudioso Juan Antonio Ramírez, esta obra es una “parodia de la eterna circularidad y del sinsentido de esa energía que se despilfarra y se reinicia eternamente”. (2749)

Por su parte el propio Duchamp comenta:

Tuve la intención de hacer no una pintura para los ojos sino una pintura en la que el tubo de colores fuese un medio y no un fin en sí [...] Hay una gran diferencia entre una pintura que sólo se dirige a la retina y una pintura que va más allá de la impresión



retiniana —una pintura que se sirve del tubo de colores como de un trampolín para saltar más lejos. Esto es lo que ocurre con los religiosos del Renacimiento. El tubo de colores no les interesaba. Lo que les interesaba era expresar su idea de la divinidad, en esta o aquella forma. Sin intentar lo mismo y con otros fines, yo tuve la misma concepción: la pintura pura no me interesa en sí ni como finalidad. Para mí la finalidad es otra, es una combinación o, al menos, una expresión que sólo la materia gris puede producir. (Citado por Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 87)

La célebre Caja Verde (1934) contiene notas, bocetos, nociones filosóficas que supuestamente deben clarificar nuestra intelección de *El Gran Vidrio*. Pero ¿en verdad lo hacen? Las influencias que recibió Duchamp antes y durante la elaboración de *El Gran Vidrio* pudieran arrojar alguna luz sobre su significado. Veamos algunas:

- La novela de Raymond Roussel *Impresiones de África*. En mayo o junio de 1912, Duchamp fue a ver la versión teatral única de esta obra, en compañía de Picabia, su esposa Gabrielle y Apollinaire. Luego comentó que Roussel le había mostrado el camino hacia lo que luego sería *El Gran Vidrio*. Al parecer le llamó la atención lo que decía el novelista acerca de que una obra literaria no necesita hacer referencia a nada real sino que puede ser *pura imagen* y abandonarse a ingeniosos juegos de palabras. (Jon Thompson, ob. cit., p. 127)

- El poema de Mallarmé *Un coup de dés*, se consideraba una obra gemela de *El Gran Vidrio*. (Octavio Paz, ob. cit., p. 90)

Étant donnés: 1. *La Chute d'eau*, 2. *Le Gaz d'éclairage* (traducida al español como: *Dados*: 1. *La Cascada*, 2. *El Gas de alumbrado*), conocida también como *El Ensamblaje*, es la última obra de Duchamp. A ella dedicó unos veinte años.

- La obra de Gastón Pawlowski *Viaje al país de la cuarta dimensión*. (O. Paz, ob. cit., p. 143)
- El tratado de alquimia de Solidonius en el que aparece una ilustración del desnudamiento de una virgen por dos personajes, ilustración que se parece muchísimo a la primera versión de la obra que hizo en Munich, en 1912. (O. Paz, ob. cit., p. 163) Vale decir que Duchamp siempre negó este vínculo con la obra de Solidonius y lo consideró, a lo sumo, casual. Aunque ya hemos dicho que, en 1913, mientras laboraba en la biblioteca de Saint Geneviève bien pudo haber conocido la filosofía hermética.
- El denominado “amor cortés” provenzal, que se regodeaba en la contemplación del ser amado, no en su posesión, o la rica tradición erótica de la India. (O. Paz, ob. cit., p. 165)
- La literatura satírica de Alfred Jarry, alrededor del personaje *Ubu Roi*, con quien Duchamp colaboró. Jarry dijo crear una nueva ciencia, nombrada por él Patafísica, cuyas leyes debían regir el comportamiento de las excepciones, no de las reglas. A Jarry le debemos la definición de Dios como la distancia más corta entre el cero y el infinito, en ambos sentidos. (Calvin Tomkins, ob. cit., p. 32)
- La música de Erik Satie, quien logró incorporar a sus composiciones un espíritu esotérico delicioso. No en balde alguien lo llamó “Esoterik” Satie.

No obstante estas influencias reconocidas por los estudiosos de *El Gran Vidrio*, hay que ser cauto. Decía Borges que el escritor crea sus precursores y, con idéntico afán, Lezama Lima apuntaba que las influencias no son causas que provocan efectos sino efectos que iluminan causas. Por eso prefiero echarle mano al concepto que Paz emplea en *Las trampas de la fe*, el de la rima entre la circunstancia y el hombre, y aplicarlo a este caso particular: *El Gran Vidrio* y sus influencias riman. Creo que esto se aviene mejor con un genio como Duchamp, del que podemos decir que era tan condicionado por sus circunstancias como condicionante de ellas. Precisamente es Octavio Paz quien, en su magnífico libro *Apariencia desnuda*, admite que *El Gran Vidrio* constituye una obra hermética que coquetea con el Reino de las Ideas de Platón:

Lo que vemos no es sino memoria (vaga, imprecisa, infiel) de lo que es realmente. Saber es recuerdo. Y recuerdo amoroso, deseante. Nueva aparición del neoplatonismo, voluntario o reflejo, en el Gran Vidrio. La realidad real es elusiva, no porque sea cambiante sino porque vive en otra esfera. En otra dimensión. Andamos entre sombras e ilusiones, nada de lo que vemos, tocamos y pensamos tiene consistencia real... (Ob. cit., pp. 70-71)

Y agrega:

...El Gran Vidrio es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor... (Ídem, p. 84)

Para el mexicano se trata de una pintura de ideas:

Como Mito de la Crítica, *El Gran Vidrio* es pintura de la Crítica y crítica de la Pintura. Es una obra vuelta



sobre sí misma, empeñada en destruir aquello mismo que crea. La función de la ironía aparece ahora con mayor claridad: negativa, es la sustancia crítica que impregna a la obra; positiva, crítica a la crítica, la niega y así inclina la balanza del lado del mito. La ironía es elemento que transforma a la crítica en mito. (Ídem, p. 89)

De modo que *El Gran Vidrio* resulta ser una pieza paradójica que pone punto final a la modernidad agonizante a la vez que dibuja la inicial mayúscula de una época nueva. Usualmente esta obra se ha interpretado como cargada de erotismo, algo así como una metáfora acerca del *conocimiento del amor*, testimonio de lo que pudiésemos llamar *sofofilia*, si no fuera porque el término posee la sonoridad de una enfermedad venérea. Mi interpretación es justamente lo contrario: para mí no simboliza el conocimiento del Amor sino el *amor al Conocimiento*, no es símbolo de sofofilia sino de *filosofía*.

Octavio Paz —a quien debo el haber aprendido a entender la obra magna de Duchamp como una máquina de significar— apuesta por el hecho de que el francés no pinta a la Novia, ni a la Virgen, ni al Dios cristiano, sino a un ser invisible, que es la *Idea*. Con todo respeto, pienso que se trata de un error ya que el personaje de la Novia simboliza exactamente lo contrario de la Idea: la Novia es la *Materia, la realidad objetiva*. La clave de esta interpretación me la aportó un texto fundamental

de la filosofía hermética, *El misterio de las catedrales*, de Fulcanelli. Allí, en un curioso pasaje, el enigmático autor apunta lo siguiente:

Así la catedral se nos presenta fundada en la ciencia alquímica, investigadora de las transformaciones de la sustancia original, de la *Materia* elemental (lat. *Materea*; raíz, *mater*, madre). Pues la Virgen-Madre, despojada de su velo simbólico, no es más que la personificación de la sustancia primitiva que empleó, para realizar sus designios, el Principio creador de todo lo que existe... (p. 80)

La ecuación es simple: Novia=Virgen/Madre=Materia. La materia o realidad objetiva es intrínsecamente contradictoria, lo que quiere decir que se autorreproduce, que se clona a sí misma, que no necesita que nadie la fecunde. Las comunidades primitivas, insertas en el matriarcado, no hablaban de Dios Padre sino de Diosa Madre, de Madre Tierra, de Madre Naturaleza. Fue con el patriarcado que, al lado de la Diosa Madre, emergió la figura del Dios Padre, primero rey de los dioses (como Zeus), luego Dios único (judaico, cristiano, islámico). Entonces, ya que sólo existía un Dios, la Diosa Madre de nuestros ancestros quedó rebajada a Virgen, a madre inmaculada del hijo de Dios en la Tierra. Este cambio de roles divino posee un eco en nuestra vida cotidiana. A la tierra en que nacemos le llamamos *Patria*, que viene de *pater* (padre), cuando en realidad deberíamos decirle *Matria*, que proviene de *mater* (madre). Puesto que no lo hacemos, caemos en frases tan dudosas como “Madre Patria”.

Si la *Novia* es igual a la *Materia*, que ocupa la parte superior de *El Gran Vidrio*, entonces los solteros equivalen a los *Pensamientos*, que abarcan la parte inferior. Arriba, lo femenino, lo natural, la unidad, lo que cae como una cascada, en fin, el Objeto; debajo, lo masculino, lo espiritual, la pluralidad, lo que asciende como el gas, en fin, el Sujeto. Sorprende un tanto que Duchamp coloque lo material por encima de lo espiritual, pero ello pudiera significar que el sujeto ha de elevarse —no rebajarse— hacia el objeto mediante el conocimiento, si quiere dominarlo.

Generalmente los especialistas inician la lectura de *El Gran Vidrio* por la parte inferior, por los solteros. Como veremos más adelante, al redondear el funcionamiento de toda la estructura simbólica, esta obra puede empezar a leerse por cualquier punto, ya que se trata de un *ciclo*. Prevengo a los hispanoparlantes que, si “solteros, aun” puede entenderse como “pensamientos, aun”, la analogía no significa “pensamientos, todavía”, puesto que todavía=aún, con tilde. Esta lectura es seductora pero puede mutilar la imprescindible polisemia de la pieza. Un acento puede destruir una traducción, lo mismo que una lectura unilateral puede asesinar una obra de arte.

El área de los solteros está integrada por una multitud de elementos que el propio Duchamp describe:

- El Carro está compuesto por el molino de agua, el piñón, la trampilla que se abre sobre el subsuelo, la puela de balancín, la revolución de la botella de Benedictine, las zapatillas y el sandow (?).
- La Matriz de Eros (cementerio de los nueve uniformes o libreas) está colocada por encima del Carro e incluye los siguientes personajes: el cura, el reparador de gran almacén, el gendarme, el coracero, el guardián de la paz, el sepulturero, el criado, el mesero de café y el jefe de estación.

- Los Capilares consisten en nueve tubitos que conectan a los uniformes con el tamiz.
- El Tamiz son siete conos que filtran la energía masculina.
- La Chocolatera contiene un chasis Luis XV niquelado, los rodillos, la corbata, la bayoneta y, en el tope, unas grandes tijeras.

¿Qué significan todos estos elementos? Tal vez hacen alusión a todo el mecanismo que se desata en nuestras mentes cuando intentamos captar la realidad objetiva. ¿Acaso el Carro desata el mecanismo interno que da vida a los pensamientos de diferentes posiciones sociales (Matriz de Eros), cuya energía se filtra por los Capilares y el Tamiz antes de ascender hacia la Matéria? ¿Acaso la Chocolatera equivale a la ideología, esa batidora de prejuicios religiosos, morales, políticos, etcétera, que actúa como una malla que apresa nuestra libertad de pensamiento, que es recortada (censurada), al final, por las tijeras? Obviamente no queda otra opción que especular al respecto. Especular de manera coherente con nuestra interpretación.

A la diestra de este mecanismo subjetivo, están los arcanos mejor guardados de *El Gran Vidrio*: los Testigos Oculares, tres símbolos de forma elíptica, sobre los cuales se coloca la Lupa-lentilla de Kodak, que no es más que un círculo. A menudo se les identifica con mirones, voyeristas, aunque bien pudiera tratarse de cuatro grandes religiones, de las fases de una estrella que nace, crece, muere y se convierte en un hueco negro, o de cualquier otra cosa. Pero lo importante aquí es no olvidar que ellos, sean lo que sean, actúan como puentes entre los solteros y la Novia, es decir, entre el sujeto y su objeto. Los pensamientos, para elevarse, necesitan aligerarse, transitar del estado sólido al líquido, del líquido al gaseoso y del gaseoso al plasma. Coincidentemente los símbolos alquímicos de la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego (cfr. *El Libro de los Símbolos*, de Rudolf Koch, p. 101) tienen cierto parecido con los Testigos Oculares y la Lupa. Pero Duchamp no es literal, es polisémico. Lo que calza mi suposición son los *Rotorrelieves* que hizo en 1935 (cfr. Calvin Tomkins, ob. cit., p. 148). El rotorrelieve *Corolas* puede asociarse con el símbolo *Tierra* y el primer Testigo Oculista; *Pez japonés* corresponde al *Agua* y al segundo Testigo; *Montgolfier* representa el elemento *Aire* y va con el tercer Testigo; *Lámpara* equivale al *Fuego* y a la Lupa. Por lo tanto, los Testigos Oculares y la Lupa pudieran significar el *proceso de aligeramiento del sujeto* que asciende hacia su objeto, del pensamiento que se libera de lastre en su vuelo hacia los secretos de la materia.

Los nueve pensamientos ascienden por el costado derecho del cuadro y atraviesan la frontera que los separa de la materia, para impactar en el borde superior derecho del área de la Novia como nueve disparos. Culto al Nueve, el tres veces tres, el número sagrado de los antiguos, que oculta entre los pliegues de la cantidad su enigma dialéctico.

El área de la Novia también posee sus componentes peculiares, divididos en dos secciones: la Vía Láctea carne está a mano derecha y parece una superficie desenrollada que lleva en su interior tres pistones de corriente de aire; la Novia propiamente dicha es un complejo mecanismo incomprensible, que incluye los elementos siguientes: un anillo de suspensión ahorcado hembra, la muesca-rótula, el bohordo que lleva la materia en filamentos y la avispa. La división de la Novia-Materia en dos secciones hace pensar en un enfoque dialéctico

de la realidad objetiva, entendida como dualidad apariencia-esencia, o como decía el propio Duchamp, apariencia-aparición. Los pensamientos topan, primero, con la piel de la realidad (Via Láctea carne); su entrada en el mecanismo secreto de la realidad es otra cosa. El misterio es el sexo de la realidad. Esta esencia —que al parecer Duchamp, como buen agnóstico, juzga incognoscible, indescifrable— tiene un inconfundible sabor a antinomia kantiana. La esencia —parece decirnos el vanguardista francés con acento alemán clásico— es la paradoja con la que se topa el intelecto humano cuando trasciende la apariencia de las cosas. Sin embargo, de esta esencia mana indetenible la *automovilina* —el combustible de la Novia—, que cae como cascada en las aspas del Molino y activa la dinámica de los solteros-pensamientos, retroalimentando así todo el mecanismo desde el inicio. Nos casamos con la verdad pero amamos en secreto al misterio. Él es el estímulo; ella, el premio.

Todos los elementos de *El Gran Vidrio* están interconectados de tal manera que conforman un todo contradictorio, dinámico, vivo, redondo. La anatomía de los solteros-pensamientos y de la Novia-Materia, es decir, del sujeto y el objeto funciona como el ciclo del agua, que se evapora, se condensa, se precipita y vuelve a evaporarse. Visto así, su lectura puede comenzar en cualquier punto, porque se trata de un ciclo.

Todo este ejercicio de decodificación no pasaría de ser una especulación más, si olvidásemos la tesis central de este ensayo, según la cual *la obra de Duchamp desarrolla un concepto del arte como cosa, imagen y diálogo*. No se puede comprender su obra al margen de este concepto. Precisamente *El Gran Vidrio* representa el surgimiento de un nuevo concepto del arte como *creación, más que de un objeto, de una imagen*. La creación de la imagen es un proceso lógico (aunque parezca lo contrario) que consiste en la *subjetivación del objeto*, en la apropiación espiritual de la realidad material. Duchamp no desnuda la mecánica sexual, sino las sutilezas del mecanismo de la imaginación. Con *El Gran Vidrio* se salta del arte que hace cosas al arte que crea imágenes. Si Hegel construye con su sistema de categorías dialécticas la imagen de la Razón, Duchamp levanta con esta obra un monumento a la razón de la Imagen. ¿O debiera decir a la sinrazón? Lo cierto es que Hegel descifra, Duchamp encripta. *El Gran Vidrio* es el enigma de la Imagen.

En este segundo escalón de comprensión de la obra, que es el del significado, el título ha de variar un tanto, sustituyendo *Novia* por *objeto* y *solteros* por *sujeto*:

El objeto puesto al desnudo por el sujeto, aun

Pero este título todavía parece un acertijo y no hay por qué suponer que el original carezca de cierta lógica o que en su aparente caos no habite un cosmos esencial. De acuerdo con él, existe un enfrentamiento entre la Novia (*la Mariée*) y sus solteros (*ses célibataires*), que hasta aquí hemos asumido como un contrapunto objeto-sujeto. No obstante, si miramos con cuidado, veremos que la palabra *Mariée* comienza con las primeras tres letras del nombre de Duchamp: MAR, y que el vocablo *célibataires* empieza con sus tres últimas letras: CEL. ¿Acaso son la Novia y sus solteros las dos mitades de Duchamp? De ser así, ¿quién desnuda y quién es desnudado: una mitad de Marcel a la otra? ¿Será Duchamp una suerte de Vizconde demediado? Busquemos ahora la concordancia en género y número, y

Sonata (1911), con el lirismo que lo caracterizaba en sus años iniciales, representa tres figuras femeninas jóvenes y una adulta, envueltas por la música.

eliminemos lo superfluo: *Marcel mis à nu par Marcel, mème*. Entonces nos damos cuenta de que el significado correcto de *mème*, en este caso, no era *aun* sino *mismo*. Sólo hace falta sustituir el segundo Marcel por el pronombre *lui* (él) y suprimir la coma. Por tanto, en un tercer escalón de comprensión, que es el del referente, el título exacto de *El Gran Vidrio* sería, en francés, *Marcel mis à nu par lui mème*, lo que puede traducirse al castellano como *Marcel puesto al desnudo por él mismo*, o mejor aún

Marcel puesto al desnudo por sí mismo

Estamos, pues, ante una pieza autorreferencial, ante un *striptease* del espíritu de Duchamp, que capta el contrapunto entre su objetividad y su subjetividad, que revela y vela al mismo tiempo el acto íntimo de creación de la imagen. *El Gran Vidrio* es un espejo que no refleja la realidad tal cual es, como el de Stendhal; ni la invierte, como el de Carroll; ni la fragmenta, como el de Joyce: es un espejo que *descubre la imagen a la vez que encubre el enigma*. Es como un relámpago que ilumina, por un instante, el dios que todos llevamos dentro, el misterio insondable que —por más que nos desnudem— seguimos siendo. Una suposición como ésta puede parecer gratuita pero no lo es: recordemos que el primer ejemplo de “paralelismo elemental”, *Joven triste en un tren*, tenía un título que empezaba así: *Marcel Duchamp desnudo (esbozo)*... Lo que quiere decir que, en aquel momento, se enfocaba en objetivar al sujeto Duchamp, mientras que ahora se interesa por subjetivar a dicho objeto. Hay muchas maneras de desnudarse. Pero como su concepto del arte era dialéctico, Duchamp trascendió *El Gran Vidrio*.

III. Duchamp: la carcajada y el pensamiento iluminado

Museo de Arte de Filadelfia, 1969: por voluntad del propio Duchamp, que había muerto el año anterior, se coloca al lado de *El Gran Vidrio* un fragmento de pared con una puerta de madera incrustada en él. Para el espectador superficial se trata sólo de eso, de una pared con una puerta. Sin embargo, el curioso observa que en la madera hay dos agujeritos, a través de los cuales puede contemplarse una escena peculiar. En un primer plano oscuro, hay un muro al que se le ha hecho un hueco, el cual permite ver un torso femenino que yace desnudo sobre la hierba, sosteniendo en la mano izquierda una lámpara de gas que ilumina un paisaje de fondo con una cascada. El sexo de la mujer está totalmente expuesto, cual si fuese una herida. Y eso es todo. Aparentemente...

Ésta, la última obra de Duchamp, es una instalación titulada, en francés: *Étant donnés: 1. La Chute d'eau, 2. Le Gaz d'éclairage*, y traducida al español como: *Dados: 1. La Cascada, 2. El Gas de alumbrado*. Conocida también como *El Ensamblaje*, a ella le dedicó veinte años, de 1946 a 1966, el doble de tiempo que a *El Gran Vidrio*, razón suficiente para no tomarla a la ligera.



El tema de *El Ensamblaje* es recurrente, sólo que la *Novia* se sustituye por la *Cascada* y los *solteros* por el *Gas de alumbrado*. Leído en mi clave: recuérdese que la cascada cae, como la automovilina de la *Novia*, y que el gas asciende, como los disparos de los *solteros*.

Entre 1948 y 1949, Duchamp se dedicó a estudiar el personaje femenino. Para ello tomó como modelo a la escultora María Martins, esposa del Embajador de Brasil en los Estados Unidos. El estudio preliminar fue hecho en cuero pintado sobre un relieve de yeso montado sobre terciopelo verde. El original mide 50 x 31 cm, está en el Museo Moderno de Estocolmo y constituye una copia naturalista de la anatomía femenina. La técnica empleada fue la estereoscopia, la cual permite ver las imágenes a relieve. Recordemos que ya en 1918-1919, en uno de sus *readymades*, *Diapositiva estereoscópica hecha a mano*, había incursionado en dicha técnica. Dos años más tarde trató de extender su uso al cine, valiéndose de dos cámaras. Además, hasta 1935, estuvo experimentando mecánicamente la doble visión con sus *Rotorrelieves*.

Existe un referente bastante ordinario en el París de la juventud del francés: en aquella época, los edificios nuevos ponían a la entrada un cartel que anunciaba: "Agua y gas en todos los pisos". En la tradición Zen, la cascada simboliza el río de la vida, del que saltamos como gotas a lo largo de nuestra existencia, hasta que al morir retornamos a él; mientras que el gas de alumbrado pudiera referirse al *satori* o iluminación que conduce al nirvana. Pero esto parece un poco traído por los pelos y no me consta que Duchamp practicase el budismo.

Según Octavio Paz, la diferencia entre *El Gran Vidrio* y *El Ensamblaje* estriba en que, en el primero, los espectadores están incluidos en el cuadro como los Testigos Oculares y la Lupa, mientras que, en el segundo, los espectadores somos nosotros. De ser así, estaríamos en presencia de una paradoja: cuando el espectador está dentro del cuadro, el significado del mismo se cierra herméticamente para él; en cambio, cuando se coloca fuera de él, el significado del cuadro se abre ante él como los pétalos de una flor. Viejo axioma del ajedrez: la jugada la ve mejor el que está fuera de la partida. Ingenioso pero discrepo. Creo que en *El Gran Vidrio* el espectador también se encuentra excluido del cuadro; es más, ni siquiera le interesa a Duchamp. A él sólo le preocupa, en este caso, poner el acento en *el proceso de creación de la imagen*, en revelar y a la vez velar el debate interno que aviva su mente de artista. Además, Octavio Paz agrega:

...La diferencia esencial entre *El Gran Vidrio* y *El Ensamblaje* consiste en que la *Novia* se presenta en el primero como una apariencia que debe ser descifrada, mientras que en el segundo la apariencia se desnuda en una presencia que se ofrece a nuestra contemplación... (ob. cit., p. 186)

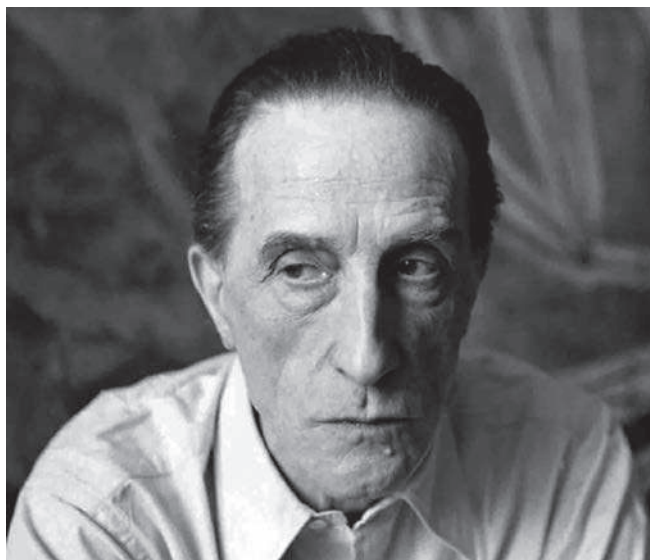
Si *El Gran Vidrio* es, como ya dijimos, el enigma de la Imagen, *El Ensamblaje* es, por el contrario, la imagen del Enigma. El primero revela (con el mecanismo de los solteros y la *Novia*) velando (con su incomprendibilidad) el proceso complejo mediante el cual la mente del artista concibe la imagen. El segundo, al revés, vela (detrás de la puerta) revelando (a través de los dos agujeros) dicho proceso. Si en *El Gran Vidrio* el misterio es el sexo de la realidad, es decir, aquello que atrae a nuestro pensamiento poderosamente, en *El Ensamblaje* el sexo es la realidad del misterio, o sea, aquella porción de la materia que encierra lo que Courbet llamó *el origen del mundo*. Algo erótico subyace en lo divino, dado el poderoso atractivo que ejerce en nosotros lo desconocido; algo divino persiste en el sexo mismo, debido a su capacidad indiscutible para crear vida.

En *El Ensamblaje*, Duchamp no está interesado en crear ni un objeto ni una metáfora, sino cierta complicidad con el espectador; quiere construir un puente con el otro, conectarse con él. Por eso el acento no está puesto sobre el objeto mismo, ni sobre la imagen, sino sobre *el diálogo* entre el artista y aquél que contempla su obra. ¿Acaso no decía el propio Duchamp que *son los espectadores los que hacen el cuadro*? La obra de arte es una relación entre objetos, que viene de una relación sujeto-objeto y va hacia una relación entre sujetos. Asimismo, la obra del galo es algo que viene de *El Gran Vidrio* y va hacia *El Ensamblaje*. Primero como cosa, luego como imagen y finalmente como diálogo, Duchamp repite obsesivamente el mismo tema, una y otra vez. Con *El Ensamblaje* no hace más que arribar a la quintaesencia del arte, que es *comunicar*, establecer un flujo espiritual con el otro, que nos completa y complementa. Creación del artista, recreación del espectador: una cinta con dos lados que, por obra y gracia de la comunicación, se transforma en banda de Moebius, con su lado único. Toda obra de arte es una pieza a cuatro manos. Incluso *El Gran Vidrio* también lo es. Se cuenta que Duchamp lo dio por terminado el día en que se le resbaló y el cristal se quebró: sus manos de artista lo habían concebido pero las del Azar lo habían concluido.

El hecho es que uno se siente, ante la imagen que esconde *El Ensamblaje*, como si estuviese saliendo de la mítica caverna platónica, que también recuerda a aquella otra que antes había servido de hogar a Pitágoras en la isla de Samos. El espectador de esta obra, si mira qué hay detrás de la puerta, va de la oscuridad a la sombra y de la sombra a la luz. La puerta de *El Ensamblaje* separa y une al espectador con el creador. Gracias a ella, penetramos en él y él entra en nosotros. Porque somos el más acá de Duchamp, que es nuestro más allá. Ante esta puerta del infierno, ¿quién es Dante, quién Virgilio? Lo único cierto es que estamos ante una puerta, como la del poema de Octavio Paz:

Puerta

¿Qué hay detrás de esa puerta?
No llores, no preguntes, nadie responde,
nada puede abrirla,
ni la ganzúa de la curiosidad
ni la llavecita de la razón



ni el martillo de la impotencia.
No hables, no preguntes,
acércate, pega la oreja:
¿no oyes una respiración?
Allá del otro lado,
alguien como tú pregunta:
¿qué hay detrás de esa puerta?

La ironía de Duchamp está sustentada por la inteligencia, al tiempo que su perspicacia desemboca en el humor. Sobre los escombros del arte que destruyó la crítica, su sabiduría levanta un arte nuevo, más amplio, más profundo. Todo en él es paradoja, dinamismo, vitalidad. Cree en la risa auténtica y en la verdad risueña. Su Cascada es *carcajada*; su Gas de alumbrado, *pensamiento iluminado*. Toda verdad profunda es una paradoja, un arco entre dos polos, una sonrisa de Dios ante la curiosidad humana. Por eso, frente a *El Ensamblaje*, no puedo sino recordar mi parlamento preferido de Umberto Eco:

...Quizá la tarea del que ama a los hombres consista en lograr que éstos se rían de la verdad, lograr que la verdad ría, porque la única verdad consiste en aprender a liberarnos de la insana pasión por la verdad. (*El nombre de la rosa*, p. 595)

Marcel Duchamp posee un concepto del arte que evoluciona a la par de su obra. En la primera fase, que

abarca aproximadamente de 1902 a 1913, asciende la escalera del arte moderno y particularmente de las primeras vanguardias, hasta llegar a la magnífica síntesis que es el *Desnudo descendiendo una escalera*, No. 2 (1912). La limitación de esta fase inicial de su quehacer artístico es consustancial a todo el arte moderno: consiste en enfocar el arte como creación de objetos, si bien es cierto que espirituales, pero objetos al fin y al cabo. Duchamp supera esta contradicción desarrollándola consecuentemente: subvierte la noción del arte como objeto, convirtiendo a cualquier objeto en arte. Así surgen sus *readymades* de 1913 en adelante. En la segunda fase, que cubre toda la década que va de 1913 a 1923, busca un balance entre el objeto artístico y el artista que lo concibe. Para ello no se enfoca en la creación del objeto mismo, sino en su subjetivación, esto es, en el proceso de creación de la imagen, como lo manifiesta *El Gran Vidrio*. Pero Duchamp no quiere quedarse en el enigma que es en sí misma la imagen: necesita ir más allá, camino a la imagen de ese enigma que es el arte. Entre la segunda y la tercera fases se abre un paréntesis de más de veinte años, en los que Duchamp se dedicó sobre todo al ajedrez. En la tercera fase, que comprende de 1946 a 1966, su interés va más allá del objeto y de la imagen, para concentrarse en el diálogo con el espectador. Para él, la obra de arte no es sólo un objeto que se disfruta o una metáfora que se fabrica: es una relación social que se construye para trascender nuestros límites humanos. Ejemplo de ello es *El Ensamblaje*. Cuando la obra de arte está bien facturada, es imaginativa y sabe llegar, no sólo es placentera e ingeniosa, es inmortal.

Sería un error, por no decir un disparate, yuxtaponer estas fases y no comprender que se trata de un juego de matrioshkas, tal que la tercera fase contiene a la segunda y ésta a la primera. Lo importante es subrayar que Duchamp merece figurar en la historia del arte, no sólo por el extraordinario valor de su obra, sino por el concepto dialéctico del arte que va implícito en ella. Su obra es un concepto del arte. Y únicamente cuando somos capaces de vincular a ambos, obra y concepto, podemos entender el significado de *El Gran Vidrio*.

11 de junio de 2010 - 31 de enero de 2018

Bibliografía:

- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*, Editorial Lumen, S. A., Barcelona, primera reimpresión de la tercera edición en México, noviembre de 2001.
- Fulcanelli. *El misterio de las catedrales*,
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, coedición el Colegio Nacional/Ediciones Era, 2008, México D. F.
- Thompson, Jon. *Cómo leer la pintura moderna. Entender y disfrutar los maestros modernos*, de Courbet a Warhol, Random House Mondadori, S. A., 2007, Barcelona.
- Tomkins, Calvin. *The World of Marcel Duchamp*,
- Colectivo de autores. *Historia del Arte*, Océano Grupo Editorial, S. A., Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona, 1997

En vena*

Abel Molina Macías
Especialista en Gestión
del Patrimonio Documental.

El miércoles 29 de agosto de 1990 se informaba mediante nota oficial publicada en la prensa cubana la necesidad de comenzar a aplicar un conjunto de medidas restrictivas en la esfera del consumo de combustible y la electricidad. En el texto se concluía afirmando "... como las afectaciones en los suministros que procedían de la URSS y otros países del Este de Europa no se limitan exclusivamen-



Caricatura de Manuel Hernández Valdés (Manuel), aparecida el 8 de agosto de 1993

*Artículo derivado de la investigación «Los años duros: El período especial en la sección *dedeté* del periódico *Juventud Rebelde* (1993- 1994)». Beca de Creación del Centro Promotor del Humor en 2018.

te al combustible, frente a cada situación concreta se adoptarán e informarán a la población las decisiones que resulten pertinentes. [...] estos hechos que se vienen sucediendo comienzan a transformar la vida de nuestro país de una situación normal a un período especial en época de paz. Hay que estar preparados para ello”.¹ En septiembre del propio año la dirección del Estado cubano decidió proclamar el inicio del Período Especial en Tiempo de Paz, versión del Período Especial en Tiempo de Guerra, contingencia prevista a inicios de los años 80 cuando, ante la posibilidad de



En esta página, arriba, de Carlos Villar Alemán (Carluch), caricatura publicada el 24 de septiembre de 1990; debajo, de Manuel, publicada el 28 de marzo de 1993. En la página siguiente, arriba, de Tomas Rafael Rodríguez Zayas (Tomy), publicada el 28 de marzo de 1993; al centro, de Manuel, publicada el 13 de junio de 1993; y debajo, de Tomy, publicada el 26 de octubre de 1993

además, se despenalizó la tenencia de divisas y se permitió el envío de remesas familiares provenientes de Estados Unidos. Como resultado de estas medidas de emergencia, se producen varios efectos negativos: la pérdida del papel estimulador de los salarios y el consecuente desestímulo al trabajo provocaron no pocos fenómenos adversos a la sociedad y moralidad socialistas, el deterioro de principios éticos y la utilización de vías, moralmente cuestionadas, para ganar dinero y recuperar el status financiero alcanzado anteriormente; desníveles en la escala social pues los trabajado-

una agresión militar a Cuba con la llegada al poder de la extrema derecha en Estados Unidos, los dirigentes de la URSS informaron que no ayudarían en caso de un bloqueo militar, bombardeos o invasión a la Isla.

Las causas de fondo que llevaron a la grave crisis económica que sufrimos los cubanos a partir de ese momento fueron: el derrumbe del socialismo en Europa y la desaparición de la URSS; el recrudecimiento del bloqueo económico de Estados Unidos y las propias insuficiencias de la economía cubana.

Para enfrentar las críticas circunstancias, la dirección del país inició un proceso de ajustes y reformas económicas por las cuales se amplían las actividades autorizadas para el ejercicio del trabajo por cuenta propia, ante la contracción del empleo estatal; se crean los mercados agropecuario, artesanal e industrial, con precios regidos por la oferta y la demanda; se permite la participación y la inversión del capital extranjero, sin abandonar la regulación planificada de la economía, ni el dominio de la sociedad sobre el curso del desarrollo socialista;

res de sectores de la economía vinculados a las transferencias en divisas obtuvieron ventajas con respecto a otros; el impulso del turismo con la creación de hoteles y zonas de recreo en lugares que contaban con altos valores ecológicos, provocó la contaminación del medio ambiente así como la proliferación de manifestaciones de prostitución en mujeres y hombres, denominadas popularmente como jineterismo y la aparición de sus consecuentes proxenetas. También aumentó la corrupción administrativa y se desarrolló un mercado negro que suplía la carencia de productos en el sector estatal de la economía.

Desde finales de 1993 y durante los primeros meses de 1994, la nación enfrentó los momentos más difíciles de este periodo, en particular, el desequilibrio de las finanzas internas. Para solucionar este problema se elevaron los precios y tarifas de productos y servicios no esenciales (cigarros y bebidas alcohólicas) con el consenso mayoritario de la sociedad; se introduce una nueva ley fiscal para incrementar ingresos presupuestarios; se crean el peso cubano convertible (CUC) y las Casas de cambio (CADECA), mediante las cuales se conecta la circulación de moneda convertible y pesos cubanos para las personas naturales, lo cual contribuye al drenaje del exceso de liquidez en pesos mediante el acceso a la moneda convertible, que permite las compras en las tiendas de recaudación de divisas (TRD)

Fue el conjunto de estas —y otras medidas— lo que logró una espectacular mejoría de la tasa de cambio de la moneda nacional. A pesar de que los salarios de los trabajadores siguen hasta hoy día divorciados de los precios y necesidades de sus familias, sí puede afirmarse que a partir del segundo semestre de 1994 comenzó la gradual recuperación de la economía cubana, que no se ha detenido hasta nuestros días.

La vida cotidiana de la población era muy difícil: la alimentación se convirtió en el aspecto más importante de la vida familiar y se hicieron notables las insuficiencias alimentarias, fundamentalmente en lo referido a proteínas y grasas; los cortes prolongados y sistemáticos del servicio eléctrico por la falta de petróleo; la escasez de transporte solucionado en parte con el uso de medios no tradicionales como la bicicleta, la creación de puntos de transporte alternativo —denominado *amarillo* por el color del uniforme usado por las personas responsables del mismo—, y el apoyo solidario de los transportistas que circulaban: la *botella* (pendientes aún los honores que bien merece); las deficiencias en cantidad y calidad de ropa y calzado; el déficit de medicamentos, entre otras. Estas carencias materiales generan también solidaridad entre familiares, vecinos y amigos, incentivan la creatividad en la solución de los problemas y permi-



diciembre de 1999, tras el secuestro del niño Elián González por la mafia terrorista radicada en Miami, comenzó la *Batalla de Ideas*, en la que se presta una particular atención a la importancia del factor subjetivo, de la conciencia de las masas en Revolución.

El Periodo Especial en Tiempo de Paz tuvo un fuerte impacto en las publicaciones seriadas cubanas: cancelación o dilatación de la periodicidad en revistas, semanarios y tabloides, así como la reducción del volumen de la tirada en los que siguieron circulando. El suplemento de humor gráfico *dedeté*, del periódico *Juventud Rebelde*, dejó de circular como publicación independiente y pasó a contraportada del diario, convertido en semanario dominical.

En los años objeto de estudio, aparecen en total 86 números del *dedeté*, 43 en cada año, y no circulan 9 en 1993 y 11 en 1994. La periodicidad irregular se debió a diversos motivos: la delicada situación que tanto en lo político, económico y social vivía el país y los artículos y/o campañas que en tal sentido publicó el diario, órgano oficial de la Unión de Jóvenes Comunistas; las afectaciones en diversas provincias de fenómenos meteorológicos como la Tormenta del Siglo —13 de marzo de 1993— y la celebración de días festivos, efemérides nacionales y extranjeras, así como las actividades asociadas a ellas —Desfile del 1 de Mayo, Concentración y Discurso de Fidel Castro Ruz el 26 de Julio—.

Esta publicación humorística también presentó varias ediciones especiales: 6 en 1993 —14 de febrero (Día de los Enamorados), 21 y 28 de febrero (Elecciones Generales con título *dedeté Rebelde*), 18 de abril (Premios y menciones de la VIII Bial Internacional del Humorismo), 16 de mayo (Medio Ambiente con título *ecodedeté*), y 12 de diciembre (Premios y menciones del Concurso Internacional con el tema neoliberalismo)—; mientras que en 1994 se publican 3 —6 y 12 de noviembre (Premios y menciones del Salón Nacional de Humorismo 1994) y 11 de diciembre (Mafalda, célebre personaje creado por el humorista argentino Quino)—. Otras noticias relacionadas con el humor gráfico cubano de la época son, en 1993, la inauguración de la VIII Bial Internacional del Humorismo —11 de abril—; la creación de la Asociación Nacional de Humoristas Cubanos, acto realizado en la Unión de Periodistas de Cuba, donde se escoge su directiva —11 de noviembre—, y el programa del Primer Festival Nacional del Humor Aquelarre, organizado por la Asociación Hermanos Saiz —19 de diciembre.

Un espacio importante en tal sentido fue la sección *A la Carta* que aparece por primera vez el 12 de junio de 1994 y constituye la memoria de las diversas actividades relacionadas con el humor gráfico cubano,

ten que la familia se convierta en “unidad productiva”, como estrategia de enfrentamiento a las necesidades económicas.

Para el gobierno revolucionario servicios sociales básicos como la educación y la salud continuaron universales y gratuitos para toda la población, logrando mantenerlos aún en los momentos más difíciles de estos años.

Una de las consecuencias más notorias y recordadas de la época fue la intensificación de la emigración, fenómeno que respondía a las dificultades económicas internas y al estímulo a las salidas ilegales por parte de los Estados Unidos, mediante la llamada Ley de Ajuste Cubano, que le otorgaba un trato preferencial a los inmigrantes cubanos que logran alcanzar el territorio norteamericano por cualquier medio, con su climax en 1994, cuando tuvo lugar la salida ilegal de varios miles de personas en embarcaciones rústicas: la llamada “crisis de los balseros”.

Para finalizar este apretado e incompleto resumen, el 5 de

dentro y fuera del país. Según nota introductoria "... será el pregonero oficial de la Asociación Cubana de Humoristas. En estas líneas aparecerán informaciones, convocatorias, concursos, literatura humorística y todo para que en pago nos obsequie una sonrisa".

En cuanto a su equipo de redacción, si en el número 116, correspondiente a septiembre de 1990, aparecen siete personas, esta cifra se reduciría debido a las medidas de reorganización del diario *Juventud Rebelde* con su paso a semanario dominical, las difíciles condiciones que vivía la nación, la salida definitiva del país y otras decisiones personales de algunos de ellos, de modo que, para los años que abarca la investigación, sólo están Tomás Rodríguez Zayas (Tomy), como caricaturista, y Jorge Alberto Piñero Estrada (Jape), como redactor.

En entrevista realizada a Tomy en 1990, ante la pregunta ¿Cómo han asimilado ustedes la desaparición temporal del *dedeté*?, respondía:

Más que una desaparición, es un receso forzoso que los humoristas hemos aceptado sin quejas y sin resentimientos, ahora estamos más presentes en *Juventud Rebelde*, aunque no todo lo que quisiéramos, y en otras publicaciones, pero sobre todas las cosas dedicamos más tiempo al estudio, a la reflexión, al contacto con el pueblo, al diálogo y la confrontación de ideas. Creo que si el periodo especial nos impone quedar excedentes, y nosotros fuimos los primeros, hay que encauzar las energías, seguir aportando y prepararse para el futuro que también es nuestro, sin dudas.²

Sobre esta etapa de la publicación, Jape recuerda:

El *dedeté* no desapareció del todo gracias a Tomy, [...] demostró que se podía mantener una publicación como esta, que además gozaba de prestigio, de popularidad y de un modo de decir diferente [...] En ese empeño me arrastra a mí, conminado un poco por su forma de trabajar y de hacer.³

En entrevista del 7 de agosto de 2017 para esta investigación, al preguntarle sobre la edición de la página, el mismo creador declaraba:

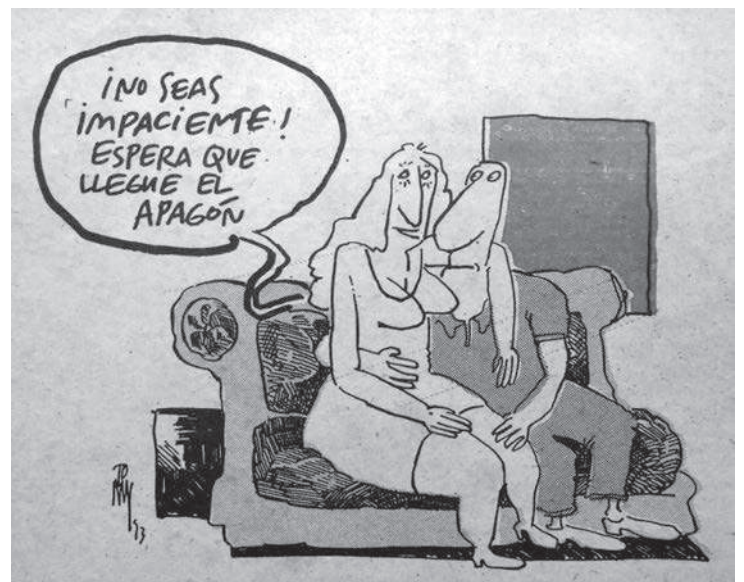
...primaba la entrega personal de los trabajos, las colaboraciones recibidas vía correo postal desde Santa Clara y Santiago de Cuba, así como las obras recogidas en nuestras visitas al resto de las provincias. La dirección del periódico revisaba nuestra propuesta, que recuerde ninguna fue negada. [...] aquello fue una experiencia muy bonita, muy singular, era como no dejar morir algo importante. Nadie se imagina que aquello fue como un reducto: [la redacción] era literalmente de un metro cuadrado. [...] fue un

relevo generacional importante, donde todo había cambiado en el país: la economía, la sociedad, las posibilidades de publicación.

Para la realización del estudio métrico de las obras de humor gráfico impresas en la página *dedeté* durante los años 1993 y 1994, se procesaron, en primer lugar, separándolas según los términos "Periodo Especial", "Referencia a Periodo Especial" y "Otras temáticas". Posteriormente, fueron analizadas en función de los objetivos de la investigación y reorganizadas de acuerdo con las temáticas de interés para el autor de este trabajo, en particular las materias dentro de la categoría "Periodo Especial".

Como resultados de este estudio se obtuvieron los siguientes elementos:

- De las 534 obras publicadas (259 en 1993 y 275 en 1994), "Periodo Especial" registra 22 en 1993 y 43 en 1994; "Referencia a Periodo Especial" alcanza 20 en 1993 y 15 en 1994, mientras que "Otras Temáticas" registra 217 en ambos años, por lo que puede afirmarse



que, a pesar del crecimiento exponencial de 1994, la temática “Período Especial” no fue un tema habitual.

- La frecuencia de publicación es muy irregular y los valores máximos registrados son, en 1993, 8 de “Período Especial” en octubre y 4 de “Referencia a Período Especial” en agosto; en 1994, 8 de “Período Especial” en enero y 5 en septiembre, a los que se suman 4 de “Referencia a Período Especial”; resulta muy interesante que en 1994 la mayor cifra de obras relacionadas directa o indirectamente con el “Período Especial”, 9, aparecen en septiembre, ¿quizás consecuencia de los sucesos de agosto?

- Las temáticas más representadas dentro de la categoría “Período Especial” son *Sociedad* (7 en 1993 y 8 en 1994), *Transporte* (3 en 1993 y 8 en 1994) y *Comida* (2 en 1993 y 6 en 1994), destacándose los incrementos en *Comida* y sobre todo, en *Transporte*, pero, como se había establecido anteriormente, su frecuencia de publicación es irregular. Resulta curioso que sean pocas las obras dedicadas a la Electricidad, teniendo en cuenta las graves afectaciones del fluido eléctrico para la vida de los cubanos de entonces, los tristemente famosos apagones, también denominados alumbrones por otros.

- De los 51 autores que publican en esta página, Tomy (25) y Manuel (15) son los más productivos en “Período Especial”, mientras que en “Referencia al Período Especial” se invierten los roles: Manuel (19) y Tomy (9).

- En lo que respecta a temáticas más representadas dentro de la categoría “Período Especial”, los autores más productivos son Tomy (2 en 1993 y 1 en 1994) y Manuel (3 en 1994) en *Comida*; en *Sociedad*, Tomy registra 6 (3 en cada año), seguido por Nuez (4 en 1993) y Roland (3 en 1994); mientras que en *Transporte*, Tomy tiene 4 (1 en 1993 y 3 en 1994), Martirena (2 en 1994) y Manuel y Abela (1 en cada año). En este momento debe anotarse que Roland y Martirena pertenecen al colectivo del semanario humorístico villaclareño *Melaíto*.

Este proyecto de investigación concluirá cuando se realice el análisis documental de las obras publicadas hasta 1999. Otros investigadores podrían asumir el estudio de las aparecidas en revistas y semanarios de la época (*Bohemia*, *Palante*, *Melaíto*, entre otras).

Lamentablemente, la mayoría de las colecciones de estas publicaciones serias presentan un alto nivel de deterioro y deplorables condiciones de almacenamiento; por lo que resultan necesario proyectos de conservación con fondos institucionales y particulares, para evitar la excesiva manipulación física de los documentos, garantizar su preservación en el tiempo y las condiciones de clima e iluminación adecuadas en sus locales de resguardo.

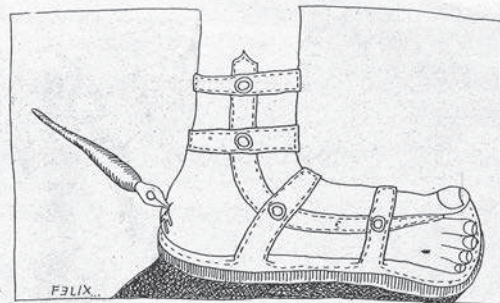
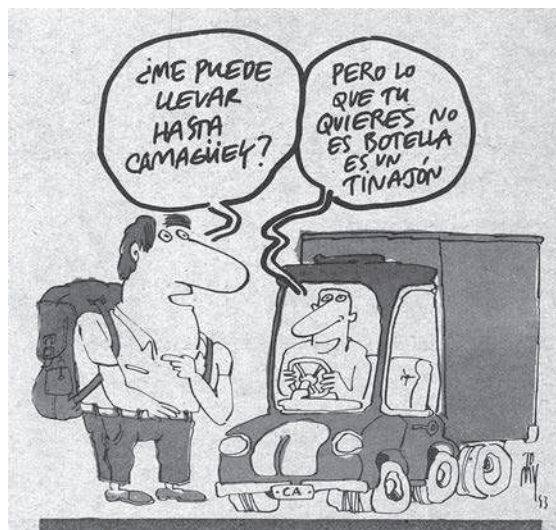
La evolución constante de las tecnologías de la información y la comunicación favore-

cen la realización de complejos proyectos de digitalización, procesamiento, resguardo y difusión de las colecciones de publicaciones serias cubanas. Para los trabajadores de las ciencias de la información resultan esenciales la valoración crítica de las técnicas y procedimientos con los que se realizan actualmente estas labores, en especial la catalogación e indización de ilustraciones de documentos.

En Cuba solo se conoce un empeño editorial con el humor gráfico del Período Especial, el libro *Havanauto de Fe*, del destacado caricaturista René de la Nuez (Premio Nacional de Artes Plásticas 2007 y Premio Nacional del Humor 2008), publicado en 2013 por Ediciones Artécubano, del Consejo Nacional de Artes Plásticas. Este volumen reúne 124 dibujos realizados en 1994 y resulta una crónica excepcional de la sociedad cubana de entonces.

Una iniciativa interesante sería la recuperación de los originales creados por humoristas cubanos en aquellos años, en especial los inéditos, lo que permitiría, en primer lugar, conocer

sus procesos de creación, temáticas y socialización. Posteriormente, podrían organizarse exposiciones con estas obras, incluyendo las que aparecieron en publicaciones serias cubanas, redactar un proyecto de libro que las contenga, a lo que se sumarían las imprescindibles investigaciones históricas y valoraciones críticas, entre otras actividades. Toda acción para recuperar, analizar y socializar obras de humor gráfico cubanas, independientemente de la época en que fueron creadas, resultan indispensables por ser estos documentos invaluable para actuales y futuras generaciones, que les permitan conocer y comprender la historia y cultura na-



En la página anterior, todas las caricaturas dibujadas por Tomy y publicadas, de arriba hacia abajo, en estas fechas: 10 de octubre de 1993; 17 de octubre de 1993; y 5 de diciembre de 1993. En esta página, arriba, también de Tomy, publicada el 16 de enero de 1994; al centro, de Félix Ronda Rivero (Félix), publicada el 13 de marzo de 1994; y debajo, de Manuel, publicada el 28 de agosto de 1994.



Sobre estas líneas, de Tomy, caricatura que vio la luz el 2 de octubre de 1994. Al extremo inferior derecho, de Antonio Mariño Souto (Ñico), publicada el 4 de diciembre de 1994

cionales, así como los rasgos que identifican y diferencian a nuestro pueblo, alegre hasta en los momentos más difíciles y complejos.

Notas

- ¹ "Información a la población" (1990, 29 de agosto). *Granma*, p. 2.
- ² Rodríguez Zayas, T. (Tomy). (1990, 30 de noviembre). "Un humorista en período especial." Entrevista realizada por Eddy Fernández Llanes. *Juventud Rebelde*, p. 13.
- ³ Fragmentos del texto "Barajagua, la semilla", publicado el 10 de septiembre de 2010 en el *dedeté*, número 42, que estuvo dedicado a homenajear a Tomy, quien falleció el 6 de septiembre de ese año. La mayoría de los testimonios fueron recogidos en sus exequias.

Bibliografía

- Bell Lara, José et. al. (2017). *Cuba: Período Especial*. La Habana: Editorial UH.
- Chávez Negrín, Ernesto. Población y crisis económica en Cuba: la familia y la dinámica demográfica del "Período Especial. (Documento PDF).
- García Arango, L. (2014). *Manuel = Manuel*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- García Luis, J. (2014). *Revolución, Socialismo, Periodismo: la prensa y los periodistas cubanos ante el siglo XXI*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- García Ríos, J. (2010, 12 de septiembre). *Barajagua, la semilla*. *dedeté*, Suplemento humorístico del periódico *Juventud Rebelde* (42), p. 2.
- Gómez Suarez, Luis. (2013). *Políticas de Juventud*. La Habana: Casa Editora Abril.
- Guzmán Moré, J. (2010). *Creación artística y crisis económica en Cuba (1988-1992)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Hernández, A. E. (Ares) y Piñero, J. A. (Jape). (2007). *Historia del humor gráfico en Cuba*. Lleida: Editorial Milenio. (Colección Historia del Humor Gráfico; 7).

- "Información al pueblo: Adoptadas medidas en relación con la prensa escrita". (1990, 23 de septiembre). Periódico *Tribuna de La Habana*, 11 (224), p. 8.
- Isla Cancio, W. (1988). *El periodismo en Cuba*. Sala de Prensa (1). Recuperado el 16 de agosto de 2013 en: <http://www.saladeprensa.org/art06.htm>
- Menéndez Pérez-Borroto, M., Companioni Díaz, O. (1987). *Algo muy serio: el dedeté*. Trabajo de Diploma, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.
- Molina Macías, A. (2016). *El humor gráfico cubano: Una invaluable y desconocida expresión de la cultura nacional*. Ponencia presentada en el XXIV Evento Teórico Crisol de la Nacionalidad Cubana, organizado por la Casa de la Nacionalidad Cubana, como parte de la XXII Fiesta de la Cubanía, 17-20 de octubre de 2016, Bayamo, Granma.
- "Ni sobrecogimiento ni pesimismo..." (1990, 24 de septiembre). Periódico *Juventud Rebelde*, p. 1.
- Nuez, R. de la. (2013). *Havanauto de Fe* [124 dibujos de Nuez sobre el período especial]. La Habana: Artcubano Ediciones.
- Periodo especial. Ecured. Recuperado el 20 de enero de 2017 en: https://www.ecured.cu/Per%C3%ADodo_especial
- Periodo especial. Wikipedia. Recuperado el 20 de enero de 2017 en: https://es.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_especial
- Periodo especial. Recuperado el 20 de enero de 2017 en: http://www.cubagob.cu/otras_info/minfar/periodo_especial.htm
- Rodríguez Zayas, T. (Tomy). (1990, 30 de noviembre). "Un humorista en período especial", entrevista realizada por Eddy Fernández Llanes. Periódico *Juventud Rebelde*, p. 13.
- Rodríguez, J. L. (19 de Septiembre de 2015). *Cuba: a 25 años del inicio del Período especial* (trabajo completo en 4 partes). Recuperado el 20 de enero de 2017 en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/economia/64590-cuba-a-25-anos-del-inicio-del-periodo-especial>

Entrevistas

- Jorge Alberto Méndez Piñero, redactor del *dedeté* (7 de agosto de 2017)



Tres altos en el camino.

Murales de la vanguardia cubana en el centro de la Isla

Danilo Vega Cabrera
Curador y crítico de arte

I

A fines de 1924, Fidelio Ponce de León, totalmente ebrio, tambaleándose, subía a un andamio hecho por él mismo para hacer unos primeros trazos con un lápiz y una vara en una de las paredes del Café-hotel Parisiën, en San Juan de los Yeras, un pueblito perdido en la geografía villaclareña. Lo curioso es que la mayoría de los biógrafos del controvertido artista lo ubican por este tiempo cerca de la capital, en específico en San Antonio de Los Baños.



Un no muy conocido mural comercial de Fidelio Ponce de León en una de las paredes del Café-hotel Parisiën, en San Juan de los Yeras

Pero todo parece indicar que ahora Ponce ensayaba otra de sus huidas, no precisamente aquellas permanentes en su arte, sino que trataba de escapar del peso de la justicia, pues se había “propasado” con una muchacha en La Habana. Quizás esto se manejó muy discretamente al acudir a Domingo Sánchez Dopazo, a la sazón juez del pueblo de San Juan y se dice que compañero de estudios primarios del pintor, quien le propiciaría protección allí. Los pueblerinos se aglomeraban para ver aquel acontecimiento de un pintor casi acrobático, haciendo un anuncio publicitario tan grande, en una pared tan alta, en estado de embriaguez creciente. Al mismo tiempo, Ponce se iba convirtiendo en una amenaza y cuentan que las mujeres evitaban mirarle a los ojos.

Es así que a fines de 1925 lo tenemos cumpliendo una sentencia en la cárcel de Santa Clara, por haberse “propasado”, esta vez, con una sanjuanera. Pero por suerte le había dado tiempo de completar su letrero para el Parisiën. La escasa crítica que mostró algún interés por este mural, señala desproporciones y fallas a un oficio, achacables a la falta de interés, de preparación para el rotulismo, y al alcohol.¹

Pero recordemos que ya con intermitencias y rebeldías, aunque también con notas sobresalientes en algunas materias, Ponce ha-



Sobre estas líneas, un detalle del mural de Ponce en El Parisián, afectado por la humedad. En la página siguiente, arriba, mural de Jorge Arche, *El huracán* (228 x 219 cm); debajo, a la izquierda, *Las escolares* (228 x 238), de Amelia Peláez. A su derecha, en una vista del patio de la Escuela Normal de Santa Clara, donde también están emplazados los anteriormente mencionados, pueden apreciarse algunos de los realizados por los estudiantes normalistas.

bía pasado por las aulas de San Alejandro. O sea, por lo menos le acompañaban ciertas destrezas técnicas.

Este mural puede considerarse un antecedente de la “época blanca” de Ponce, una de las dos en que se segmenta su trayectoria como pintor, la que incluye su obra antes de 1935, cuando estaba aún en plena búsqueda de su estilo personal y en la cual la línea aparece en toda su funcionalidad de delimitar contornos. Sin embargo, en el Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey se exhibe una pieza de Ponce titulada *Cabeza de mujer*,² fechada en 1920, que permite inferir que antes de esa estancia en el centro de Cuba, contaba ya con un estilo cercano al que todos le conocemos en su figuración, atmósfera y paleta cromática.

José Seoane Gallo en su libro dedicado a Fidelio Ponce no vacila en reconocer dicha pintura mural “fruto de juventud, de limitado interés artístico y realizado por encargo sin pretensiones de ninguna clase”, incluso cuando “muestra en germen algunas características que habrán de definirse en el artista maduro que Ponce llegó a ser desde mediados de los años 30”.³

Sin duda, se trata de una obra menor, pero por ser una obra alternativa, antes que un antecedente de una de sus etapas creativas. Obra alternativa en el sentido en el que él mismo lo entendía. Recordemos cuando en Madruga, donde pintó *Beatas y Niños* (*Niños de Madruga* en el título original), esta última para enviarla al Salón de 1938 amarrada al techo de un Ford, pintaba también en las paredes de la herrería y lo consideraban, por tanto, “pintor de brocha gorda”. Ponce entonces acotaba: “Estos trabajos me

sostienen hasta aquí (se tocaba el vientre) pero de aquí hacia arriba me sostienen las demás obras”.⁴

Con todo, lo que no podría permitirse es que se viera esta pintura mural publicitaria del período republicano en el llamado interior del país como una obra menor por estar desprovista de valores artísticos. En el Parisián de San Juan de los Yeras, Ponce no eligió una tipografía común para el anuncio publicitario. Los trazos y arabescos alrededor modelan una imagen muy sugestiva que permite imaginar los efectos visuales, sonoros y olfativos de una cafetera (o tetera) hirviente (pintó una en la parte inferior derecha); o también nos remiten a formas de la flora y la vegetación tropical; o, en cambio, a la sensualidad de los motivos decorativos del estilo *art nouveau*, que por aquellos días podían encontrarse hasta en tarjetas postales que circulaban de mano en mano. Incluso, esos arabescos exteriores a las letras ayudan a atenuar esas incorrecciones que sobre todo el mismo Seoane apunta en cuanto a irregularidades de espacio entre las letras y las diferencias entre las que se repiten (las dos “a” y las dos “e”). El letrero en su conjunto logra un ritmo sui géneris que le aporta unidad y organicidad.

Estamos ante una prolongación de aquella pintura popular de casas y establecimientos comerciales de los siglos XVIII y XIX estudiada por Jorge Rigol, que avergonzaba a Cirilo Villaverde, que llamó luego la atención de Carpentier, y que Seoane conocía muy bien. Un exponente en este caso no anónimo, sino firmado por Ponce en aquella fonda en San Juan, antes de querer salir huyendo y ser hecho prisionero y enviado a la cárcel de Santa Clara.

II

La trashumancia, por distintas causas, de la vanguardia cubana fuera de la capital del país, confirma no poco el trasfondo ético, la acometida crítica ya conocida de nuestra modernidad y hasta su borde de utopía.

Y a Santa Clara, una ciudad mediterránea y de paso, también llegaron a finales de 1937 una legión importante del capítulo de la vanguardia. Si lo de Ponce en San Juan significó “un episodio ignorado, ocurrido a mediados de los años 20 en un pueblo de provincia, de la vida del gran pintor cubano”,⁵ la acción mural protagonizada en la antigua Escuela Normal de Maestros de Santa Clara ha sido considerada por la crítica como “un episodio desconocido de la vanguardia cubana”.⁶ No estaba Ponce entre ellos. Solo unos meses antes este haría su primera pintura “comprometida” en un mural al óleo, *Fin de curso* (desaparecido), en el considerado primer proyecto oficial de pintura mural en Cuba.

En diciembre de 1937 llegan a Santa Clara un grupo de artistas convocados por Do-



de la enseñanza refrendaban la proyección social de dicha hornada de creadores. Según testimonio de los participantes, Juan Marinello propuso a Domingo Ravenet una Cátedra de Dibujo y Modelado para la Normal de Santa Clara, dirigida a la sazón por su esposa *Pepilla*. Ravenet se traslada entonces con su esposa a Santa Clara a una casa de huéspedes en la que ya vivían Gaspar Jorge García Galló y Emilio Ballagas. Era 1934. Allí Ravenet concibe la idea de la ambientación del local, para culminar un año fecundo en su biografía, 1937, y para ello invita a Eduardo Abela, René Portocarrero, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Ernesto González Puig, y algunos jóvenes estudiantes normalistas entrenados por el propio Ravenet, estos últimos residentes en Santa Clara. Los que llegan de la capital se hospedan en la misma casa de huéspedes. Los materiales los compra el mismo Ravenet en casas comerciales de la ciudad. Pintaron en los bocetos la idea que luego desarrollarían en la ejecución de cada mural, la cual se llevó a cabo en aproximadamente diez días en su conjunto.⁸ Se inaugurarían los murales el 5 de diciembre de 1937, con la presencia, entre otros, de Fernando Sir-



mingo Ravenet, profesor de la Normal de Santa Clara. Ernesto González Puig, voz de aquella contingencia, señala: “La apertura del Estudio Libre de Pintura y Escultura, [...] influyó en alguna medida las ideas de Ravenet, que ya vivía en Santa Clara porque era profesor de la Normal”.⁷ De manera que lo que allí sucedió ha de verse como derivación del Estudio Libre (1937-1939), en el cual la muralística y una óptica renovada

go, secretario de Educación, y José María Chacón y Calvo, director de Cultura de dicha Secretaría.

“Cada cual había escogido su propio tema y el lugar donde debía realizar su obra”,⁹ recuerda González Puig, quien también expresa el sentir de obra o proyecto colectivo. Al norte del edificio, a cada lado de la puerta de entrada y uniéndose en el dintel sobre esta, se ubicaba Domingo Ravenet con *La siembra* (o *La simiente*, destruido); Eduardo Abela al sur con *La conquista* (o *El último siboney*), de tema histórico, con la inclusión del *Bobo*. Al oeste figuraban Jorge Arche con *El huracán* (o *La tormenta*); Amelia Peláez con *Las escolares*; René Portocarrero con su primer mural, *La familia*, y Mariano

Rodríguez con su polémico *Educación sexual* (destruido). Al este, obras ejecutadas por alumnos normalistas en los cuales se hace perceptible alguna que otra mano de los maestros de la vanguardia del Estudio Libre, el rol de ese maestro como orientador metodológico, o en la creación de un espacio de libertad creativa como acción didáctica. Quince murales totalizaban estas galerías interiores, centrada por la escultura *Los sentidos* (destruida), de Alfredo Lozano, más un mural exterior que realizara Ernesto González Puig, *Los Estudios* (destruido), ubicado este en la fachada del recinto.

Ravenet supo involucrar a artistas representativos de las promociones de vanguardia en el arte cubano, quienes trataron mayormente la temática histórica y social y, en cualquier caso, hicieron una necesaria “pintura simbólica, en la pintura nueva, recia y viva, de la que forman parte los frescos de la Normal de Santa Clara”.¹⁰ Ravenet demostró allí sus aptitudes comisariales, aunando el buen tacto y la pertinencia en la idea de proyecto, en un decenio en que no faltaron de los más osados; en la concepción, el principio selectivo de los artistas expositores y en el ajuste del planteo museográfico, con una funcionalidad adaptada al espacio de exhibición, respetando la total libertad de los implicados en elegir tema y lugar. A fines de los años cuarenta, se hacía un llamado en la revista *Carteles* cuando el director de la Normal, dio una “lechada” de pintura a la Escuela y tapó los murales,¹¹ perdiéndose para siempre el de Mariano, González Puig, y el del mismo Ravenet. También fue destruida la escultura de Lozano en el patio.

III

Casi veinte años después volvió Amelia Peláez a Santa Clara. Ahora se le encomendaba un mural para la pared tras el altar mayor de la capilla del Colegio Salesiano. Allí representó un San Juan Bosco en versión moderna. Las manos del santo seguían entrelazadas en señal piadosa, como es familiar ya en la iconografía convencional, estaba escoltado por ángeles, pero el lenguaje plástico con que se representaba era enteramente moderno, lo mismo que el edificio que lo cobijaba. En ocho metros de alto y de ancho, Amelia facturó en una gama cromática resuelta en blanco, negro, gris y colores fríos, predominantemente, además de su persistente línea negra, uno de los monumentos menos conocidos y me atrevería a decir más bellos —y de una belleza imponente—, de la pintura religiosa moderna cubana y de la pintura mural en toda la Isla. El por qué se eligió a Amelia precisamente, es una respuesta pendiente, siempre quedará en la pura especulación. Podemos especular que por su estancia precedente en la ciudad, o el ser conocida, quizás, del Pa-



dre José Vador —actualmente en proceso de canonización en Roma y a quien nada pareció serle ajeno—, cuya mediación fuera decisiva para que se aceptase la imagen, o el haber sido idea del arquitecto del Colegio, Juan R. Tandrón Machado.¹² Ni muy devota, ni interesada precisamente en el tema

Arriba, mural *La familia* (228 x 150 cm), realizado por René Portocarrero en la Escuela Normal de Santa Clara. Debajo, vista del patio central de dicha escuela, con el mural de Portocarrero en primer plano.

religioso, Amelia ya transitaba de las descomposiciones del cubismo, ideal así para penetrar la esencia de las cosas, al lenguaje abstracto; de ahí muchas de las incomprendiciones que viviera en plena faena cuando le pedían que cambiase o rectificase la imagen que iba tomando forma a su antojo. A lo que Amelia no consintió.

Según Adelaida de Juan, lejos de cultivar los rigores del retrato, Amelia era más dada, con iguales rigores, a las figuraciones “intemporales y modélicas” y ya por estos años de madurez creativa “sus rostros se hacen más genéricos y abstractos”; mientras —observaba la destacada académica y crítica de arte—, la aludida línea negra, en su valor de enmarque, tiende a interiorizar el espacio.¹³ De lo que inferimos que si la línea negra de Amelia, que más que recurso formal habría que dimensionarla en su valor conceptual *per se*, era idónea para sus rincones domésticos, no lo es menos para representar temas espirituales ofrecidos al recogimiento. Con el resultado final de este mural Amelia no se sintió tan complacida, a causa de que su ubicación no le parecía adecuada para poder ser apreciado correctamente. Sin embargo, pienso que podía sentirse satisfecha, puesto que al no transigir ante las monjas que le ponían frente una fría estampa del fundador de los salesianos para que enmendara su diseño en la pared, pudo lograr un diálogo amistoso, y en código moderno, entre los volúmenes arquitectónicos del edificio continente y la plástica en su funcionalidad como iconografía y como ornamento.

Notas

¹ Cfr. José Seoane Gallo: *Fidelio Ponce en San Juan de los Yeras*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 1996, pp. 10-11.

² *Cabeza de mujer*, pastel sobre cartón, 51,5 x 40,5 cm. El Sistema de Documentación de la Colección de Artes Plásticas del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey, registra que perteneció a la colección del Dr. Antonio Martínez.

³ José Seoane Gallo: Ob. cit., p. 12. Seoane ejemplifica esas “anunciaciones” con los elementos vegetales en el borde inferior y el ocre prevaleciente en el arabesco.

⁴ Juan Sánchez: *Fidelio Ponce*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 45.

⁵ José Seoane Gallo: Ob. cit., p. 13.

⁶ Roberto Ávalos Machado y Alexis Castañeda Pérez de Alejo: *Un episodio desconocido de la vanguardia cubana. Los murales al fresco de la Escuela Normal de Santa Clara*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2000.

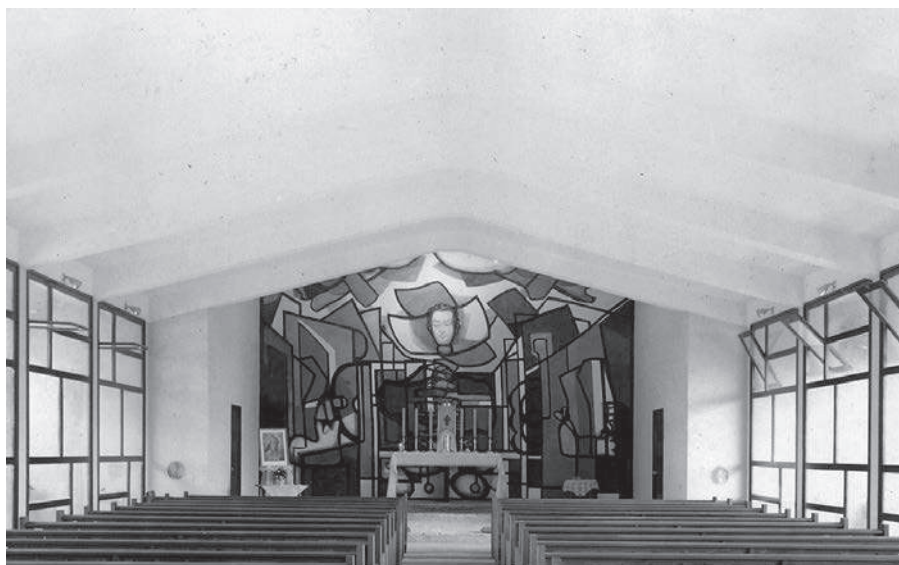
⁷ Ernesto González Puig, citado en José Seoane Gallo: *Eduardo Abela cerca del cerco*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 326.

⁸ Cfr. en José Seoane Gallo: Ob. cit., los testimonios de Gaspar Jorge García Galló (p. 323), Raquel Ramírez Corría (p. 325) y Ernesto González Puig (p. 328).

⁹ Ernesto González Puig, citado en José Seoane Gallo: Ob. cit., pp. 328-329.

¹⁰ Elio Fileno Cárdenas: “Las Pinturas Murales de la Escuela Normal de Sta. Clara”, en *El Mundo*, 7 de diciembre de 1937.

¹¹ Cfr. Enrique C. Henríquez: “Un atentado artístico en Santa Clara”, en *Carteles*, La Habana, 26 de marzo de



1948, pp. 42-43; Omar González Jiménez: “Huellas de la barbarie en Santa Clara”, en *El Caimán Barbudo*, La Habana, enero, 1979, p. 22, y Aldo Isidró del Valle: “Semblanza histórica de unos murales recuperados para el patrimonio nacional en Santa Clara” (Entrevista con Portocarrero), en *Granma*, La Habana, sábado 25 de noviembre de 1978.

¹² Carmen, hermana de Amelia, aseguraba a José Seoane Gallo que esta en 1956 recibió la visita del arquitecto del Hogar Salesiano de Santa Clara para solicitarle pintara un mural para el mismo. Cfr. José Seoane Gallo: *Palmas reales en el Sena*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 91.

¹³ Cfr. Adelaida de Juan: “Del silencio al grito. Amelia Peláez, Antonia Eiriz”, en *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, pp. 54-57.

Mural de Amelia Peláez en la Capilla del Colegio Salesiano, Santa Clara. “Un San Juan Bosco en versión moderna”.

A los noventa años de *Estudios Clásicos*, el primer libro publicado por *Laura Mestre*

Elina Miranda Cancela
Profesora emérita de la UH,
ha publicado, entre otros,
Comedia, teoría y público en
la antigua Grecia y *Laura Mestre*,
ambos en 2010.



Cuando en 1929 sale publicado el libro *Estudios griegos* de Laura Mestre en edición sufragada por la propia autora, solo su primo el Dr. Juan Miguel Dihigo se hace eco, hasta donde sabemos, de su inclusión en el ámbito cultural y académico mediante la redacción de una breve nota en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, de la cual había sido cofundador y que por entonces estaba bajo su dirección editorial. Igualmente ocurriría en 1930 al salir el libro de Mestre *Literatura Moderna*; sin olvidar que precisamente la revista mencionada había acogido desde 1912 hasta 1923 artículos de la autora sobre diversos temas, desde su propuesta para aprender griego a partir de los textos homéricos, la traducción de un fragmento del canto II de la *Iliada*, hasta algunos dedicados a la teoría literaria, las artes plásticas o la poesía cubana.¹

Pero solo a la muerte de la escritora ocurrida en 1944, a través de las palabras que le dedicara el Dr. Dihigo y Mestre ante los estudiantes universitarios, se tendría idea de la amplitud de los estudios realizados por ella y sobre todo de su traducción de ambos poemas homéricos, tarea en la que solo unos pocos la habían precedido en lengua española y en la que hasta ahora se mantiene como la única mujer en culminar labor semejante. Sin embargo, este discurso del renombrado profesor, al igual que la mayor parte de la obra de Laura Mestre, permanece inédito en el mismo fondo guardado en los archivos del actual Instituto de Literatura y Lingüística, legatario de los pertenecientes a la Sociedad Económica de Amigos del País, a cuya custodia confiara el destacado hombre de letras José María Chacón y Calvo la amplia papelería que pusiera en sus manos Isabel Mestre a la muerte de su hermana Laura. Pero en realidad solo se harían de conocimiento público la importancia y la diversidad de la obra de la humanista, manuscrita e inédita, al conmemorarse el centenario de su nacimiento en 1967 mediante artículos en la prensa del propio Chacón y Calvo y de Loló de la Torriente. En las últimas décadas la personalidad intelectual de Laura Mestre y la significación de su obra, sobre todo como traductora de Homero y de epinicios pindáricos, ha sido objeto de conferencias, tesinas, ponencias en encuentros científicos y artículos, publicados sobre todo fuera de nuestro país, mientras que sus traducciones de Homero, los libros que dejara organizados en su papelería, permanecen inéditos; en tanto, de los dos publicados por ella, solo quedan algunos ejemplares en determinadas bibliotecas, a pesar de que en nuestro país no se pueda abordar la recepción clásica, los estudios humanísticos, la historia de la traducción, sin el nombre de Laura Mestre y Hevia.² Ciertamente, además de la postergación que suele pesar sobre nuestras mujeres de letras del siglo XIX y principios del XX, como bien señalara Loló de la Torriente (1967: 4), a no ser que se desenvuelvan

en círculos más amplios a los propios del país, ha de tenerse en cuenta el retraimiento de la escritora que, si bien tempranamente, a los dieciocho años, se había presentado a la vida intelectual con la publicación en *La Habana Elegante* de la traducción que junto con una de sus hermanas hiciera de una novela francesa entonces de moda, poco después de la muerte de su padre, el Dr. Antonio Mestre, en 1887, sintió defraudadas sus expectativas al serle negada la posibilidad de dirigir el colegio Heredia, aunque había realizado unos brillantes ejercicios de oposición. Se dice que en ello incidieron influencias políticas o posiblemente su condición femenina, pero para la joven a quien su familia diera todas las posibilidades de estudio y cultivo así como de elegir su futuro, el rechazo y la humillación fueron intolerables. Entonces se refugió en la casona familiar y se concentró en una nueva lectura y traducción de los clásicos, primero los latinos, luego los griegos. En el mundo helénico, sobre todo, encontró los ideales fundamentales para la formación intelectual, estética y moral tanto del individuo como de la sociedad; pero habrían de pasar veinticinco años de intensa labor intelectual en solitario antes de que decidiera dar a la publicación su traducción de un fragmento del canto II de la *Iliada*, motivada quizás por la reseña crítica que el Dr. Juan Francisco de Albear, profesor de Griego de la Universidad de La Habana, hiciera de la traducción del poema homérico que Luis Segalá y Estaella había publicado poco antes en España.³ Y aún deberían pasar otros diecisiete años para que reuniera algunos de sus escritos, no solo con un criterio temático sino también didáctico, y con su publicación contribuir, como ella misma asentaría alguna vez sobre la mujer con vocación intelectual, “a darle honor y prestigio a su patria” (Miranda 2010: 89). Después de la edición de sus dos libros, volvió a su callado trabajo entre las paredes de su hogar y ya no volvió a publicar, bien porque no tuviera el dinero suficiente para pagar la impresión, bien porque estimara que aún no estaban del todo listos sus otros volúmenes, bien porque la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* dejara de editarse en 1930. Sin embargo, una somera revisión de su papelería nos convence de cuán difícil es pronunciar-se en relación con la datación real de sus traducciones, de sus artículos y de sus narraciones,⁴ pues, aunque alguna vez aparece anotada una fecha, cabe la posibilidad de que esta se limite a la última revisión hecha por la autora y, así todo, también encontramos en tales textos tachaduras y arreglos posiblemente posteriores. Por otra parte, es imposible ignorar el arduo trabajo llevado a cabo en los años de silencio. Hay libros a los cuales es evidente que les ha cambiado el título en ocasiones, en tanto que el análisis de los autores citados por ella no parece rebasar la primera década del siglo XX, a pesar de mostrarse muchas veces como una sagaz y apasionada lectora. No esconde el malestar que le causaba el naturalismo que se iba imponiendo, el cual, a su entender, contravenía las funciones asignadas por ella a la literatura, a la vez que explicita en ocasiones cómo no le gusta dejarse llevar por modas o por la velocidad que parecen marcar la vida moderna. También es de notar que el personaje que crea para adjudicarle la autoría de uno de sus libros, muere justamente a fines del XIX, poco después que ella misma decidiera retirarse de la vida pública (Cf. Miranda 2015: 265). Así pues, aunque vivió hasta bien entrado el siglo XX, pienso que su obra debemos situarla en el lapso

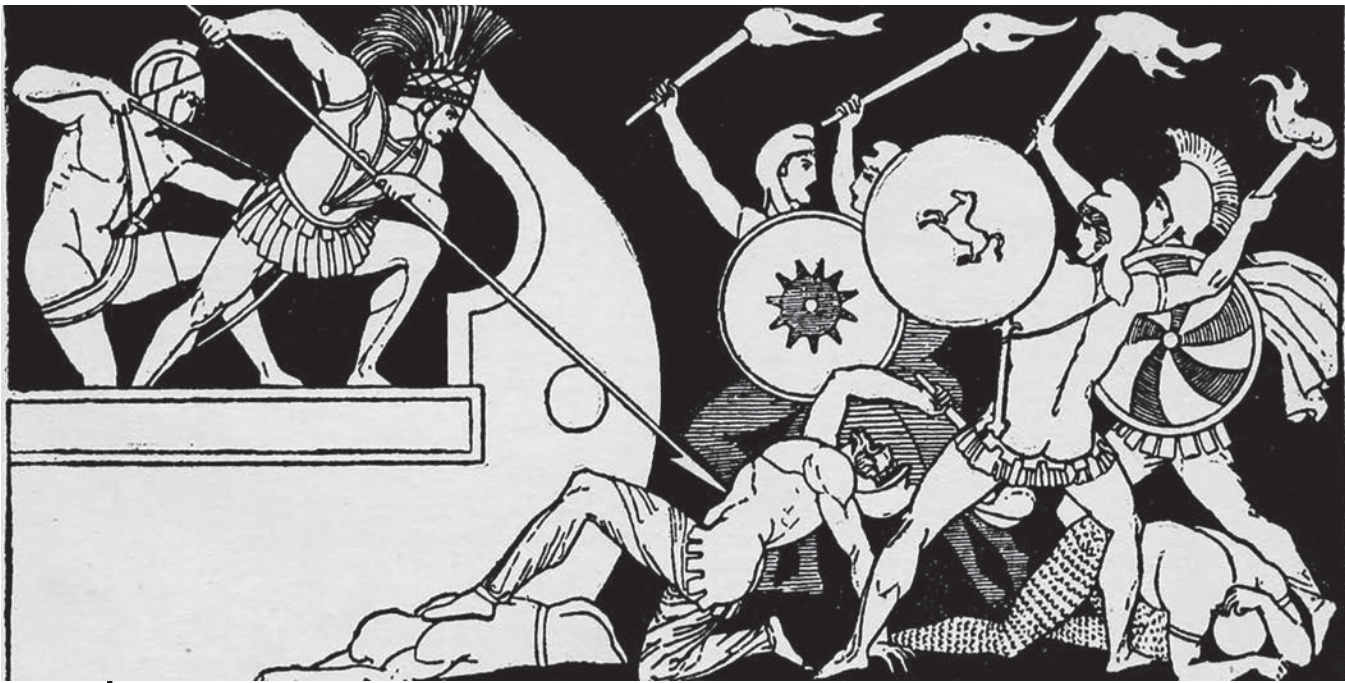
entre ambas centurias y en gran medida marcada por la vida cultural y literaria decimonónica, aunque no falten aspectos en que su pensamiento la muestren como una adelantada de su época, al rechazar todo aquello que vaya en detrimento de la dignidad del ser humano y en particular de la mujer.

Al arribar a los noventa años de su publicación, se constata que *Estudios Griegos* no es una mera recopilación de artículos, sino un conjunto cuidadosamente proyectado, acorde con la vocación educadora que advirtiera otra notable intelectual y maestra, Camila Henríquez Ureña (1982: 533). Dispone, como dejó anotado en relación con cada uno de sus posibles libros, que se abra con un estudio de corte fundamental para la materia en torno a la cual agrupa sus escritos. Inicia este, por tanto, con “Lecciones de lengua griega sobre el texto de Homero”, en cuanto considera el dominio de la lengua imprescindible para una adecuada apreciación del texto literario. Luego, probablemente como muestra del necesario conocimiento de la lengua original del texto, ofrece su traducción de un fragmento del canto II de la *Iliada* y a continuación, en los siguientes capítulos, pasa revista a los grandes géneros poéticos, tanto lírico como dramático, así como al concepto de la historia y a los cantos populares de Grecia moderna, para culminar con una comparación: “Ruth y Nausica”.

Resalta el hecho de que en sus artículos sobre las distintas manifestaciones literarias opta por la lectura comentada para poner a su interlocutor en contacto directo con los textos, frente a enfoques de carácter preceptivo o referidos a contextos, tal como era usual por entonces, al tiempo que se evidencia, a manera de propósito unificador, el afán por inducir a la lectura y preparar el ánimo del lector para que sea capaz de apreciar las cualidades esenciales y formativas de esta literatura y su resonancia posterior. Para lograr sus fines no vacila en ofrecer sus propias versiones de los poemas como sucede con Píndaro, de quien traduce cuatro epinicios de forma íntegra y fragmentos de las demás odas, con la excepción de cinco de las que ofrece paráfrasis,⁵ e igualmente presenta sus versiones de dos odas de Safo, así como de un poema que también tradujera su padre, siendo un joven estudiante, como obra de Erina y de varias anacreónticas a manera de cierre.

En el capítulo dedicado a los trágicos, solo incluye muy puntuales ejemplos textuales tomado de las obras, dada la especificidad y amplitud del tema, así como su propósito de mostrar, según concluye, que: “El arte dramático moderno supera al clásico en profusión de personajes y abundancia de recursos escénicos; pero no puede comparársele en la expresión espontánea y sincera de las





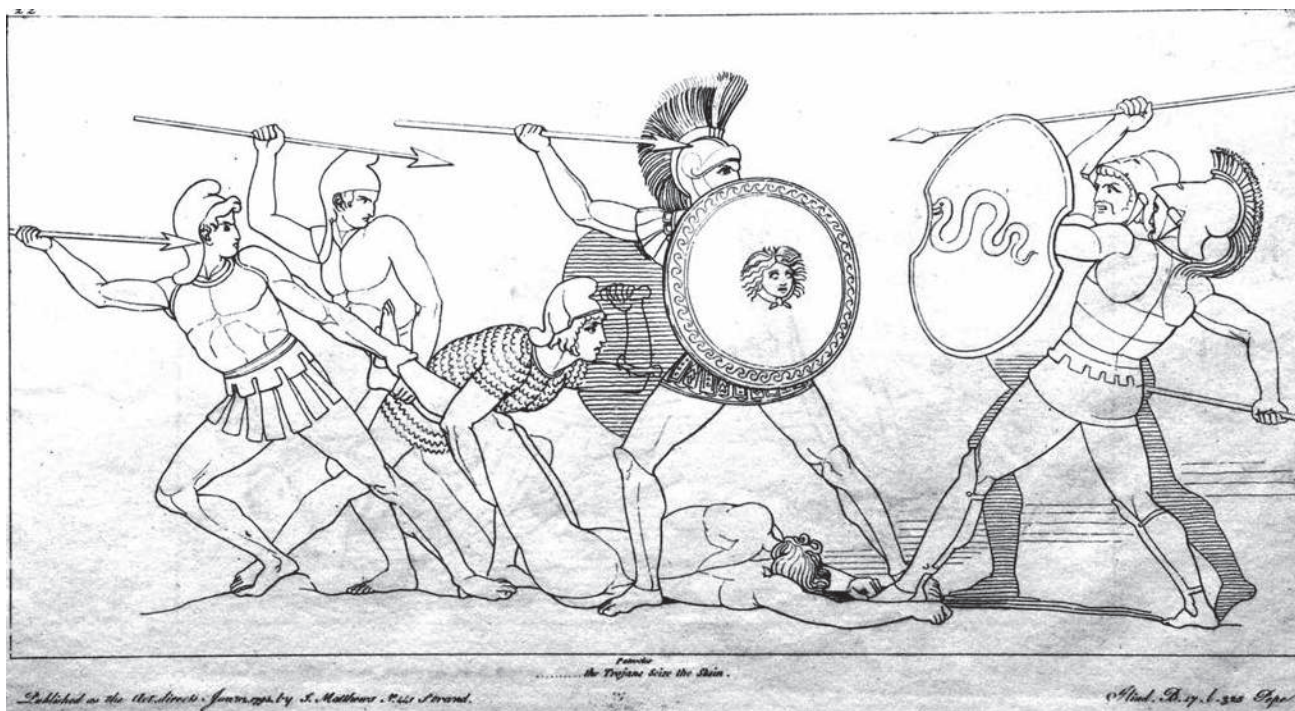
ideas y las pasiones, habiendo revelado de una manera definitiva los caracteres morales de la humanidad” (1929: 180). Por razones semejantes, al parecer, no utiliza referencias textuales cuando trata de mostrar el concepto clásico de la historia, en que luego de una “rápida exposición de los principales libros griegos de la historia antigua” (1929: 211) añade un somero recuento de algunos latinos, de manera excepcional en un volumen dedicado a la literatura griega, porque le interesa el cómo tal manera de historiar encuentra continuadores no solo en Roma sino también en la modernidad.

Sin embargo, al incluir un capítulo dedicado a la poesía popular neohelénica, ofrece no solo sus traducciones sino el texto en griego, consciente de la dificultad para acceder a estos cantos, pues es ella la primera que los da a conocer en Cuba. Ciertamente José María Heredia fue el primer cubano del que tenemos noticias que no solo leyó sino tradujo algunos de estos poemas a partir de la versión francesa publicada probablemente en la antología editada por Népomucène Lemercier⁶ en 1824, más bien a manera de ejercicio, pues nunca dio su versión a la imprenta. Por otra parte, la inclusión de este capítulo resalta que al igual que su primo y otros coetáneos de este que escribieran manuales para el estudio de la lengua griega como un todo, incluyendo tanto los dialectos clásicos como su variedad moderna, Laura Mestre apreciaba la continuación histórica, el nexo entre antigüedad y modernidad presente en la lengua, pero también en sus manifestaciones literarias, frente a quienes optaban por solo apreciar el período clásico. La conclusión que cierra el último artículo de *Estudios Griegos*, luego de constatar la afinidad entre el poeta de la *Odisea* y nosotros, es aplicable al libro como un todo y su explicación última. Para Mestre el mundo helénico de la Antigüedad encuentra resonancia en los tiempos modernos porque en él está en germen nuestra cultura, al tiempo que constituye su mejor exponente. Por ello, en uno de sus manuscritos, nos exhorta a que “Tengamos el valor de continuar su gloriosa mentalidad, de proseguir su pensamiento libre y sincero” que contrapone a la enseñanza por siglos recibida basada en “una religión semita que tiene por lábaro y señal un instrumento de suplicio”. Ha de rechazarse todo aquello que pugne con la ciencia y “sean nuestros ideales la verdad y el saber, la honradez y el valor” (Miranda 2010: 75). Se entiende, pues, a la luz de estas razones, la vehemencia de su

propuesta y esfuerzos en pro de que los textos homéricos, en los cuales siente “la fragancia del amanecer del mundo” (2010: 72) devinieran la base fundamental de la educación de los jóvenes.

Por ello no deja de llamar la atención la selección de autores líricos y el orden en que los presenta: Píndaro, Safo y Anacreonte. No se atiene, por tanto, a las distintas modalidades que asume este género en la antigua Grecia ni tiene en cuenta cronología alguna ni establece en primer término los motivos de su elección, sino que estos aparecen, en todo caso, a través de los comentarios introductorios de los textos de cada autor. De hecho comienza el capítulo estableciendo la importancia y brillantez de los juegos panhelénicos, en que se reunían sin distinciones los griegos provenientes de todas las ciudades en un lapso en que cesaban las disensiones y guerras, a la vez que todos disfrutaban de las manifestaciones culturales que los identificaban. Si recordamos que en sus traducciones de los textos homéricos prefería usar el término “griegos” y no las distintas denominaciones recogidas en la épica, como dánaos y aqueos, a modo de marca distintiva de una misma cultura, entendemos la importancia que les concede a tales reuniones en que se ponían de relieve los valores tan apreciados por ella. Por supuesto, si se piensa en estos festivales comprendidos dentro de los cuatro años del ciclo olímpico, el nombre de Píndaro es indispensable, aunque se obvie a los demás cultivadores, en la medida en que su obra se considera la culminación de la lírica coral en el siglo VI a.n.e. Uno de los componentes de esta manifestación poética es precisamente el elemento mítico, con lo cual en alguna manera se establece el nexo con patrones establecidos en la épica homérica y, por ende, según Mestre, la posibilidad de revelar “su oculto sentido” unido al elemento moral y político, sin olvidar el entusiasmo poético de que hace gala el célebre autor de los afamados epinicios o cantos a los triunfadores en las competencias deportivas. Así, en gran medida queda explicitado el porqué de la elección de Mestre y el espacio que le concede a sus odas, mientras obvia a otros cultores de la coral y se desentiende de elegistas y yambógrafos, posiblemente, en este caso, al ceñirse estrictamente a la poesía acompañada por la lira, como se entendió alguna vez en la Antigüedad.

Sin embargo, casi ninguna de las razones apuntadas en cuanto a su selección del tebanos como representante



de la coral, es válida en relación con la otra faceta de la lírica griega, aquella en que el poeta canta su creación mientras se acompaña con la lira, por lo que suele distinguirse como monódica aunque algunos prefieren el término de mélica en referencia a su composición estrófica. A la vez cabe preguntarse por qué elige a Safo entre los cultores de la lírica anteriores a Píndaro, tan sujeta a tergiversaciones y controversias a lo largo de los siglos. La diferencia se subraya desde la propia presentación pues la autora de *Estudios griegos* introduce la lírica cultivada por los eolios con una breve definición en contraste con la coral y subraya el carácter subjetivo de la monódica, al tiempo que junto al “amor que revelan las ardientes odas de Safo” señala “el fervor patriótico de los cantos de Alceo” (1929: 139), con lo cual muestra cómo se amplía su comprensión de la literatura y de cuánto su cultivo puede brindar a quien con su lectura se recrea. Ofrece algunos datos sobre la poetisa, pero sobre todo insiste en plasmar una imagen de su talento así como de la gracia y belleza de sus odas por el efecto provocado en los antiguos, como en Solón, y por los conocimientos que transmitió a sus discípulas. No ignora que estuvo expuesta a “viles calumnias” atribuidas por ella a “los satíricos atenieses, mal dispuestos por sus ideas políticas y por la relativa libertad que gozaban las mujeres eolias” (1929: 140); mientras precisa sagazmente el carácter de fábula del suicidio de Safo a causa de Faón. Sin embargo, no duda de que en sus versos pueden encontrarse “inconveniencias”, aunque no aclara de qué carácter, y que deben considerarse “como reflejo de una sociedad inconsciente de sus errores; y deben atribuirse también al amor a la belleza que dominó en el mundo clásico” (1929: 140).

Los cuidados que toma en la presentación de la lesbia indican que no desconoce los cuestionamientos en su torno, al tiempo que su espíritu inquisitivo destaca por su rechazo de la leyenda del suicidio por amor a Faón, tan presente en muchas obras literarias, al tiempo que reafirma su libertad de criterio y rechazo de todo dogma, como dejó constancia al exponer cuál era su ideal de formación, en tanto que, una vez más, defiende el lugar

de la mujer como agente en el campo de las letras y de la cultura. Pasa entonces a ofrecernos sus traducciones de las dos odas más ampliamente conocidas gracias a su inclusión en el tratado anónimo, a veces atribuido a Longino, *De lo sublime*, aunque acota que existen otros fragmentos.

Indudablemente Safo a lo largo del siglo XIX había devenido figura icónica y reivindicadora del quehacer poético para las creadoras que procuraban sustentar un espacio propio, como era el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda a quien Laura Mestre demuestra en su libro *Literatura Moderna* un gran aprecio, tanto de su obra poética como narrativa, y considera que brilló, junto con Heredia, como “uno de los más altos luminares de la poesía cubana” (1930: 65). Pero a diferencia de la versión de la camagüeyana en su “Soneto imitando una oda de Safo”, Mestre en su traducción del tan discutido fragmento 31 (“Igual a los dioses me parece el mortal que, sentado frente a ti”, para citar a Mestre, 1929: 141), no cambia el objeto poético que desata el sentir del sujeto lírico como indica “en cuanto te veo”, referido a la joven sentada a quien se dirige en todo momento el poema. Resalta, por tanto, en la traducción de Mestre que, a pesar de los prejuicios sobre el erotismo femenino, fuera consecuente con su aprecio del pensamiento “libre y sereno” que advierte en la literatura griega y que, por tanto, fuera ella tan amplia como para estimar y tomar como modelo la oda sáfica sin estar ajena a posibles “inconveniencias”.

Posiblemente el que prefiere mostrar la función educativa que advierte en la belleza del arte de la lesbia y su papel inspirador para otras creadoras sea la razón de que eligiera introducir una poetisa no mencionada en el título del capítulo, pero que se consideraba discípula de Safo, Erina. Hoy sabemos que esta no pudo pertenecer al círculo sáfico, pues vivió mucho después, alrededor del siglo IV a.n.e. y en Telos, lo cual no impidió que ambos nombres se asociaran a través de siglos y aun se halle entre estudiosos de la literatura griega quienes asienten entre ellas no un vínculo físico, pero sí de afinidad poética (Cf. Lesky 1989: 67). Por otra parte, este

poema dedicado a Roma también había sido traducido por el padre de Laura cuando aún era un joven presto a continuar sus estudios de medicina en París pues, según él mismo escribe, deseaba compartir la belleza de los versos con los lectores de la *Revista de La Habana*. Así que Laura se limita a señalar que se trata de una renombrada poetisa y ofrece su traducción, sin ninguna otra aclaración, quizás no solo como homenaje a Safo, sino también a su padre. Sin embargo, a diferencia del juvenil Dr. Mestre, mantiene en el uso de la prosa para su traducción –opción manifiesta no solo en su versión de los poemas épicos, sino también de los demás líricos– lo cual quizás le haya facilitado una mayor claridad, concisión y fluidez en la transmisión de un texto que muchos, como su padre, no consideraban desmerecer ante los de Safo. Con su inclusión, sin comentario alguno sobre su autoría o época, subrayaba, por tanto, la labor creadora de las mujeres ya desde la Antigüedad.

Después de la inclusión del valor de los “sentimientos individuales” dentro de aquellos que destaca en la literatura griega como fundamento formativo, se comprende que termine el capítulo con la traducción de una selección de doce anacreónticas, parte de la colección que por siglos fue atribuida al poeta jonio Anacreonte, del siglo VI a.n.e., pero que hoy sabemos que se conformó en época bizantina a partir de antologías reunidas a partir de la impronta literaria que legara el llamado período helenístico. La anacreonte constituyó, sin duda, un gran homenaje al poeta de Teos, puesto que sus autores a lo largo de siglos cifraban su mayor expectativa, no en ser reconocidos individualmente, sino que su creación se confundiera con las atribuidas al afamado cantor del vino y del amor. No entra Mestre en disquisiciones sobre la autoría de los poemas, sino se limita a señalar la principal razón de su inclusión en su muestra de las posibilidades de la lírica griega: “La influencia de Anacreonte en la literatura antigua ha producido la preciosa colección de odas que nos ha llegado bajo el nombre del gran lírico, las cuales a su vez han sido tan imitadas en los tiempos modernos.” (1929: 144).

A los noventa años de su publicación el libro de Laura Mestre no solo fue el primero escrito en Cuba con el propósito de acercar a sus coterráneos a la literatura griega e integrar sus valores a su formación cultural, sino que, a pesar de su reclusión y los límites por ella misma marcados en sus enfoques sobre la literatura y el arte, también la muestra trascendiendo barreras decimonónicas, y aun del siglo XX, con amplitud suficiente para sortear prejuicios; demostrar cómo no se ha de considerar a la mujer en plano de subordinación, sino de igualdad; para oponerse a todo lo que impida la realización del ser humano; aspirar a conocer el pasado como punto de partida para apreciar la cultura a lo largo del tiempo y las propias circunstancias; así como ser ella misma, con su trabajo intelectual, un ejemplo de la voluntad de servicio a su patria.

Notas

¹ Se trata de: “La enumeración de las naves” (vol. XV, julio de 1912, pp.19-27; “Lecciones de lengua griega sobre un texto de Homero” (vol. XVI, no.3 mayo de 1913, pp. 328-330; vol. XVII, no. 2, septiembre de 1913, pp. 104-146; vol. XIX, no. 1, julio de 1914, pp. 113-117; vol. XXI, no. 1, julio de 1915, pp. 78-87); “Evolución del arte” (vol. XIX, no. 3, 1919, pp. 213-232); “Teoría del arte literario” (vol. XXXII, no. 1 y 2, 1922, pp.50-76); “Idealizaciones de la poesía cubana” (vol. XXXIII, no. 3 y 4, 1923, pp. 216-245).

² Durante las sesiones del “Coloquio Internacional Centenario del Museo Dihigo: originales, copias, versiones” la Editorial Boloña presentó ya listo para su publicación el libro *Laura Mestre, una humanista casi desconocida* y anunció su probable venta durante la Feria del Libro de 2020.

³ Cf. de la autora “Laura Mestre y su traducción de la *Ilíada*” en Maquieira y Fernández (eds) 2012.

⁴ Debe tenerse en cuenta que además de los relatos que publicó en la segunda parte de su libro *Literatura Moderna. Estudios y narraciones*, dejó un libro preparado para su edición al que finalmente tituló, al igual que el cuento inicial, *Florenia*.

⁵ Traduce íntegras las olímpicas décima, duodécima y decimocuarta, así como la pítica séptima. Contando los fragmentos de epinicios traduce setecientos noventa y cuatro versos pindáricos. No traduce las olímpicas tercera, cuarta, quinta, octava y novena. Sobre las traducciones de Píndaro Cf. Maquieira y Fernández (eds.) (2012. 227-248).

⁶ Se trata de *Chants héroïques de montagnards et matelots grecs, traduit en vers français*, París 1824. Escribió también *La Mérovéide ou les champs catalauniques*, París, Didot, 1818. Sobre la identificación del libro utilizado por Heredia Cf. Miranda 2018.

Referencias bibliográficas:

- Dihigo, Juan Miguel (1944). “La primera helenista cubana” (Discurso pronunciado ante los alumnos de Latín, Griego y Lingüística de la Universidad de La Habana el 19 de marzo de 1944) (inédito). La Habana: Fondo Laura Mestre, Archivos del Instituto de Literatura y Lingüística.
- _____. (1929). “Estudios Griegos por Laura Mestre [...]”. *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*. La Habana, no. 39: 257.
- _____. (1930). “Literatura Moderna (Estudios y narraciones), por Laura Mestre [...]” *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*. La Habana, no. 40: 166-7.
- Henríquez Ureña, Camila (1982). “Laura Mestre, una mujer excepcional”. *Estudios y Conferencias*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, pp. 526-539.
- Lesky, Albin (1968). *Historia de la literatura griega*. Madrid, Ed. Gredos.
- Maquieira, Helena y Claudia Fernández (eds.). *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata,
- Mestre, Laura (1929). *Estudios griegos*. La Habana: Imprenta Avisador comercial.
- Mestre, Laura (1930). *Literatura Moderna. Estudios y narraciones*. La Habana: Imp. Avisador comercial, 1930.
- Miranda, Elina (2010). *Laura Mestre*. Madrid, Ediciones del Orto. Biblioteca de mujeres.
- _____. (2015). “Laura Mestre, narradora entre dos siglos”, *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, vol. IV, no. 7, Nueva York, pp.257-279.
- _____. (2018). “La lucha por la independencia griega en el imaginario poético cubano del XIX”, *Rialta Magazine*, no.18, agosto
- Torriente, Loló de la. “Laura Mestre” (1967). *El Mundo*. La Habana (14 de abril, 1967): 4.



Llegué al cine cubano de varias maneras.

Nancy Berthier*

Virgen Gutiérrez
Mujeres de entre mares
publicado por Argus-a, Argentina,
2018, es su último libro.

*D*urante el 40 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en diciembre de 2018, se celebró en la sala Saúl Yelín, sede del Festival, el Seminario Internacional Tomás Gutiérrez Alea, entre Historias de la Revolución y Guantanamera. Varios estudiosos de la obra de nuestro cineasta, asistieron con sus ponencias al evento para conmemorar el noventa aniversario del natalicio del mayor cineasta que diera Cuba en el siglo XX. Además de los especialistas cubanos, asistieron de otros tres países: Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia. Justamente, desde la Ciudad Luz llegó la hispanista Nancy Berthier, a quien tuve el privilegio de entrevistar. Ella, profesora de la Universidad de la Sorbona, expuso una interesante ponencia: “Reír para no llorar: la función liberadora del humor en el cine de TGA sobre una de las comedias más aplaudidas por todos los públicos: La muerte de un burócrata”. Esta entrevista no versa sobre su excelente trabajo, está centrada en el quehacer de la hispanista Nancy Berthier.

—Nancy, ¿cómo te vinculas con el cine cubano?

—Primero vine como turista para conocer otro país y me enamoré de esta isla que recorrimos de Oriente a Occidente, pero no tenía idea de que iba a trabajar sobre algo de aquí, porque en la esfera hispanista francesa o eres hispanista de España o eres americanista especializada en un país. La segunda fue gracias a Paul Estrade, aunque él no trabaja sobre cine, pero curiosamente fue por él que me vinculé con Cuba. Él es una persona fascinante, con una gran erudición, con una personalidad muy amable, siempre dispuesto a ayudar a la gente, con tal entusiasmo que te contaminaba. Yo llegué al cine cubano de varias maneras pues mi universidad tenía intercambios con la de La Habana que permitía viajar durante un mes a los profesores entre ambos países: el de Cuba viajaba a Francia y el de allá venía a Cuba. Y tuve la suerte de venir un mes, me quedé un poco más, como profesora en la Facultad de Artes y Letras para dar un curso sobre cine español, aquí fue mi descubrimiento sobre el cine cubano viendo a gente que trabajaba sobre este cine y yendo a ver las películas que pude ver aquí y nunca pude ver en otros lugares. Y al volver, estando en el grupo de Paul, profundizando en la cultura cubana empecé una investigación sobre cine cubano desde una perspectiva que había sido la mía, que era cine y política y, en particular para el cine cubano, cine y revolución. Esto es, ver cómo la Revolución había fomentado a través del cine una cultura cinematográfica, y a nivel de contenidos la representación en sus películas de la revolución como proceso, para un trabajo académico que en Francia se llama la habilitación, que te permite ser Catedrática, o sea, para tener un rango superior en la Universidad, se debe hacer un ensayo inédito. Yo tenía que buscar un *corpus* porque el cine cubano es muy amplio, entonces me focalicé en Tomás Gutiérrez Alea que se suponía era el cineasta más destacado de la

* Entrevista realizada a Nancy Berthier (Francia, 1964) en el Hotel Nacional. 11 de Diciembre de 2018.

Revolución, independientemente de que a mí me gustaba muchísimo su cine y era su obra muy interesante desde la perspectiva de cine-política y de cine-revolución. Trabajé durante algunos años sobre su cine, con dificultad para conseguir los archivos aquí, mi opción fue un trabajo de imaginarios y de representaciones más que estudiar el contexto de la producción pues no encontraba fuentes suficientemente exhaustivas para contemporizar estos filmes. El ensayo, publicado en forma de libro, en 2005, se llama *Tomás Gutiérrez Alea, cine y revolución*. Allí sus largometrajes de ficción están ordenados por capítulos cronológicamente y también temáticamente, así voy viendo cómo se articula en su cine la cuestión revolucionaria y de forma muy específica en este cine político donde se puede ver la relación de ser crítico dentro de un cine de Estado, esto era muy interesante, hasta qué punto, para mí, viniendo de ver un cine político de una dictadura (la de Franco), donde las líneas son muy cerradas, pues ver ese cine suyo tan interesante, tan profundo, tan complejo, tan crítico y al mismo tiempo tan revolucionario, hecho dentro de y con la Revolución. Esto me parecía muy complicado porque es una modalidad que no existe en ninguna parte, es algo muy específico de Gutiérrez Alea que demuestra su gran inteligencia y, no sé si dice fino por acá para aludir a esa precisión en el detalle.

—Indudablemente es un hombre de honestidad y una sensibilidad tremenda y una inteligencia muy grande. Sí, puede decirse fino en el sentido que le das, no es muy común, pero vale. No es tampoco un artista que intente deslumbrar por su saber, sino que le interesa llegar a todo tipo de espectador.

—Eso, eso es algo que llama la atención: su respeto hacia los espectadores. En su único libro: *Dialéctica del espectador*, él aborda la cuestión del espectador como lo fundamental. Allí dice, más o menos: no sirve para nada el nivel político, un cine que no comunique con el espectador. Y hay gente que nunca logra ese propósito y él lo alcanza. En particular lo logra muy bien con este cine de comedia o cine de humor, que es la parte que más me interesa de su obra; justamente sobre ello trata la Conferencia que di en el Seminario de homenaje que se le hizo por estos días. Ese humor que te permite reír para no llorar, que te permite tener una distancia crítica, sin ofender y sin deprimirte ante una situación que le preocupaba mucho. Él decía que esto había sido un guion perfecto con una realización bien compleja, no tan lograda. Después de publicado este libro sobre Titón, abrí mi campo de investigación hacia el cine cubano y dirigí, con Julie Amiot, un libro colectivo con una veintena, me parece que 28, de películas clave producidas por el ICAIC.

—¿Cómo se llama ese libro?

—Se llama *Cine y Revolución* y está conformado con los textos que les pedimos a los autores con una serie de reglas, vamos a decir, estrictas: fichas de películas, contexto de cada película, análisis estético y recepción de la película, con unos parámetros que permiten que cada una de esas películas tenga su propia significación; las elegimos hasta la fecha de publicación del libro, que fue en 2006. Y lo nuevo en él, es que los autores son de muy diversa procedencia. Hay cubanos residentes en la Isla y de fuera de Cuba que trabajan sobre el cine cubano, y también investigadores españoles, ingleses, estos no son de dentro ni de fuera, o sea, el elenco de colaboradores es muy variado, desde posturas muy distintas, pero con ese formato logramos

que el libro tuviera gran homogeneidad. Y estoy muy orgullosa de haber conseguido a gente tan diversa, con una convivencia tan diversa.

—¿Ustedes eligieron todas las películas? ¿Recuerdas algunos títulos?

—Sí, nosotras elegimos todos los títulos. Por ejemplo: *Memorias del subdesarrollo*, *Viva Cuba*, *Cecilia*, en fin, mi memoria no es buena, son las grandes películas, son 28. Es una pequeña muestra.

—¿Todas son de ficción?

—Todas excepto *PM*, es el único documental. La idea era escoger películas destacadas tanto por su nivel estético como películas que en un momento dado fueron un acontecimiento y tienen una importancia en la historia del cine, aunque no sean grandes obras, como es el caso de *PM* que sin ser una gran película es un detonador, es muy fascinante ver lo que desencadena.

—Imagino que estará también Retrato de Teresa

—Claro, está esa película incluida.

—Me encantaría tener ese libro

—El libro está agotado, pero puedo conseguir el PDF. En aquel entonces no te daban el PDF, pero le voy a pedir a mi secretario que me haga uno para que pueda circular. Lo interesante sería volver a publicarlo. De este libro dejamos sus originales, hay algunos en español, Michael Chanan ha escrito su texto en inglés, igual lo hemos traducido. Hay también textos en francés. Lo ideal sería reeditarlos, traducidos todos sus textos al español, y añadir algunas películas recientes, porque, fíjate, ya han pasado más de diez años. Nosotros buscamos no solo películas significativas, sino tener un equilibrio representativo. Hicimos el casting de películas y le pedimos a los autores si les interesaba hacer esto, en general dijeron que sí. Alguno dijo si no sería mejor otro título diferente al que le habíamos asignado. Si volvemos a publicar el libro, habría que ver si hay alguna otra mujer que haya dirigido, pues en esa primera etapa solo está Sara Gómez.

—Sería muy bueno, pues sí, hay otras mujeres dirigiendo ficción. Está Rebeca Chávez que realizó *Ciudad en Rojo en 2009*, Marilyn Solaya con *Vestido de novia en 2015* y alguna más como Gloria Rolando que, aunque su mayor producción es documental, ha hecho algunos cortos de ficción muy originales referidos a la familia negra y también una serie de varios capítulos sobre hechos históricos, siguiendo la línea de Sara Gómez. Su cine es más bien antropológico, con mucho de historia y también de denuncia contra la discriminación racial. Disculpa si me extendí, retoma lo que estabas diciendo.

—Qué bueno, ya veremos, pues yo espero volver a Cuba. Pues siguiendo lo que te estaba contando: también coordiné un número de la revista *Archivos de la filmoteca*, que estuvo dirigida durante muchos años por Vicente Sánchez, quien le dio un nivel académico internacional formidable. Coordiné un libro sobre cine cubano llamado *Cine cubano. Luces y sombras* con el cual hice lo mismo: traté de involucrar a gente de diversas procedencias, de la misma manera que había trabajado sobre la figura de Franco en el cine, pues quise trabajar sobre la figura de Fidel Castro. Lo que pasa es que había muchísimas películas que trataban la figura de Franco, no solamente en películas de la época, en noticieros, también en obras de ficción, en cambio para Fidel Castro no había tantas películas, claro, sí en el noticiero, el problema era el acceso a ellos. Había una persona que estaba haciendo la tesis sobre Santiago Álvarez, lo que me impidió meterme en esto, después de investigar durante algún tiempo



Y tuve la suerte de venir [...] para dar un curso sobre cine español, aquí fue mi descubrimiento sobre el cine cubano, viendo a gente que trabajaba sobre este cine y yendo a ver las películas que pude ver aquí y nunca pude ver en otros lugares.

decidí no unirlo porque no tenía material suficiente y entonces hice un ensayo a partir de una decena de imágenes, no solamente cinematográficas, también fotográficas, no solamente cubanas porque tampoco encontré demasiado material y además lo que más me interesaba era Fidel Castro como ícono internacional.

—*Es que en Cuba nunca se ha hecho una película de ficción en la que Fidel sea el protagonista, todas las de ficción donde Fidel es el protagonista se han hecho fuera de Cuba, en Estados Unidos, y claro en otras películas dedicadas al Che siempre está Fidel.*

—Sí, por eso mismo. Entonces me hice de un corpus muy amplio de fotografías, fotos de internet, documentales, traté de configurar el ícono y cómo se desiconiza desde la enfermedad y desde la ausencia del espacio público. Esto se convirtió en un pequeño libro de 150 páginas que se publicó en 2010. Yo estaba esperando la última imagen porque esto era un recorrido biográfico. Se rumoraba que estaba muerto, que no estaba muerto y yo esperaba esa última imagen para concluir el libro, pero como esa imagen no llegaba, la conclusión la hago con una película cubana que se llama *El día después*; es un documental bastante interesante y hasta divertido, que entrevista a varios cubanos sobre qué van a hacer después de muerto Fidel Castro. Y hay gente que dice cosas como “yo no voy a hacer nada, porque no se va a morir”. Focalizada sobre esa última imagen me di cuenta de que esa última imagen de un Jefe de Estado es algo que, simbólicamente, es muy importante.

Volví a España, volví a mis temas sobre el cine español y durante cuatro años estuve trabajando sobre la muerte de Francisco Franco en la pantalla, no solamente desde las imágenes oficiales que se hicieron desde un régimen propagandístico donde no había contra discurso, esas imágenes son las únicas que existen como la reelaboración de la muerte de Franco hasta hoy día. Esto, no solamente en documentales, ficciones, series de televisión, etcétera, que permiten reflexionar en torno a la muerte de un dictador y lo que es la muerte de una persona que marcó, en el caso de España, 40 años de la vida y la memoria de los españoles. Estamos frente a una memoria problemática porque Franco sigue enterrado en un mausoleo fascista. Ahora se está tratando con Pedro Sánchez de exhumarlo y llevarlo a otro lugar, pero eso es muy polémico y complicado. Ese monumento fascista fue hecho por los prisioneros,

muchos de ellos murieron dadas las pésimas condiciones de trabajo. Es un monumento siniestro. Hoy es Patrimonio Nacional, cuyo mantenimiento está a cargo del contribuyente. España está todavía dividida y no es tan fácil hacerlo. No sé si van a conseguirlo. Después de cuatro años trabajando sobre esto llega un momento en que he puesto punto final.

—*Vamos a hablar ahora de tu infancia. Lugar de nacimiento, estudios realizados*

—Nací en Gien, el 13 de mayo de 1964. Este es un pueblo de unos 12 mil habitantes situado como a 150 kilómetros al sur de París y cerca del río Loira, uno de los grandes ríos de Francia. Ahí paso mi infancia, entre ríos y bosques, pues está muy cerca el bosque de Orliens, uno de los mayores bosques de robles de mi país. Tengo una infancia muy feliz.

—*¿Tus padres son franceses?*

—Mi padre es francés, oriundo de ese mismo lugar, descendiente de franceses por los cuatro costados. Mi madre nació en España, en 1929, sus padres eran españoles, pero cuando ella tenía año y medio o dos años se vinieron a Francia, no sé por qué vinieron. Ella se crió allí, estudió en Francia, así toda su formación es también francesa, pero con el bagaje de la cultura española de sus padres. Allí conoció a mi padre y se casaron y de esa unión nací yo.

—*¿Qué estudiaste?*

—Estudí en ese pueblo feliz, con muy poca presión de mis padres pues era una buena alumna, estudiaba con facilidad, hacía bastante deportes y música. Ya en el bachillerato, cuando hubo que elegir una opción, debía elegir entre estudios de literatura o de ciencias. Casi todos los buenos alumnos se dirigían hacia las ciencias, pero a mí me gustaba más la literatura y los temas culturales. Ahí sí me opuse a los maestros y a mis padres, que me querían vincular con las ciencias mientras yo deseaba estudiar dentro del campo de las humanidades. En Francia hay un sistema peculiar paralelo al de la Universidad, o entras a la universidad donde puedes escoger cualquier carrera. La universidad pública es muy buena en Francia. Y el sistema paralelo, el de las grandes escuelas, fue inventado por Napoleón Bonaparte para educar a la élite de la nación en el ámbito de las ciencias políticas, las humanidades, la administración del Estado. Y estas escuelas ofrecen becas también estatales. Es un sistema paralelo porque para

entrar a estas escuelas hay que hacer unas oposiciones bien difíciles, hay una competencia tremenda. Para 2000 aspirantes que se presentan solo entran 60, como ves, es una competitividad muy grande, pero entré en esa élite, en la que vas a trabajar y a estudiar con unas condiciones óptimas, incluso con un sueldo. La idea de Bonaparte era crear una élite, cualquiera que fuera el origen socio profesional de los padres, para fomentar un ascenso social. De hecho, esto pudo funcionar en un momento dado, pero hoy en día es un sistema que reproduce socialmente a la élite, aunque son unas oposiciones anónimas, quiere decir, nadie sabe de dónde vienes cuando te presentas. Los trabajos se evalúan a ciegas, es un sistema muy justo, pero socialmente, los que entran a esas escuelas son los que tienen un capital cultural, de modo que la función social que tuvo a sus inicios ese sistema ya cambió totalmente. Yo tuve la suerte de entrar a esta escuela.

*[...] pues ver ese cine
suyo tan interesante,
tan profundo, tan com-
plejo, tan crítico y al
mismo tiempo tan revo-
lucionario, hecho dentro
de y con la Revolución.
Esto me parecía muy
complicado porque es
una modalidad que no
existe en ninguna par-
te, es algo muy especí-
fico de Gutiérrez Alea
que demuestra su gran
inteligencia*



—Imagino que esas escuelas están ya en la capital.

—Sí, sí, están en París. En 1982 me trasladé a París, pues para entrar a estas escuelas hay una fase de preparación de dos años para pasar las oposiciones y cuando entras estás cuatro años estudiando mientras recibes un sueldo como funcionario del Estado. La idea es que trabajes diez años para el Estado, esto es un compromiso para pagar esos estudios. En esos cuatro años tienes unas condiciones óptimas, puedes estudiar lo que te dé la gana con un respaldo económico que te permite, además de los estudios, viajar y seguir cultivándote en un ambiente de gente con altas pretensiones intelectuales con las cuales estableces intercambios e intereses.

—¿Ya sabías lo que querías estudiar cuando hiciste esas oposiciones?

—Mira, uno tiene que decir una especialidad de antemano. La mía era la de Filología francesa. Pero en la escuela preparatoria tenía un profesor de Estudios Hispánicos, se llamaba Monsieur Larose, él era fascinante, te daba una perspectiva muy amplia, no solamente de la literatura sino también de historia, de cine, de pintu-

ra... Y cuando empecé a hacer una investigación me di cuenta que estos Estudios Hispánicos eran mucho más amplios que la Filología francesa, y que si me hubiera especializado en esta me habría quedado en un terreno muy conocido, más fácil, en un terreno de comodidad, de modo que escogí la carrera de Estudios Hispánicos que en Francia combina estudios literarios, estudios lingüísticos y estudios históricos. Es un campo pluridisciplinario, además, estos Estudios Hispánicos, a diferencia de los Estudios Germánicos, no solamente incluyen a España sino a toda la América Latina. Son una veintena de países, cada uno con su propia cultura, esto te da una apertura increíble y fascinante. Naturalmente, tiene sus límites y sus ventajas: tú no puedes abarcarlo todo con el mismo nivel de profundidad y de exhaustividad que si lo haces con tu literatura nacional, sobre todo porque tienes que aprender un idioma, con sus propios matices, y los matices no son solamente de España; es

Cuba, México, Argentina, etcétera. Sin embargo, al principio de mis investigaciones me quedé en la zona de comodidad relativa, por supuesto, que fue la de trabajar sobre una cinematografía europea, la española, porque en aquel entonces (hice el Máster en 1987) no había la posibilidad de viajar que hay hoy en día. Para ir a España el avión costaba demasiado y yo iba en tren, hasta la Puerta del Sol, esta vía era la más barata, una noche entera viajando y apenas encontraba bibliografía sobre Buñuel sobre quien quería trabajar y ni siquiera estaban las películas. Por suerte, se desarrolló bastante el mercado bibliográfico. Así, el primer año de Máster lo hice sobre la adaptación literaria de las obras dirigidas por Buñuel. Y para el segundo año mi profesor tutor me dijo que a nivel de estética el campo cinematográfico era ya muy arriesgado para los Estudios Hispánicos, porque no había tradición, y nunca tendría un puesto en la Universidad con un trabajo sobre Estética cinematográfica, que debía ir más bien del lado de la historia. En ese segundo año hice un estudio sobre el cine de propaganda del franquismo, un tema de historia con un *corpus* de

películas. La idea era hacer algo que pareciera serio en un ámbito cultural en que trabajar sobre cine era una cosa muy poco seria, muy frívola.

—*Quizás influyera en tu caso el hecho de ser mujer, porque aquí ese tipo de estudios sobre cine prácticamente está reservado a los hombres, muy pocas mujeres tienen cabida en los medios y si alguna lo hace siempre va acompañada por un hombre.*

—Sí, efectivamente, eso creo que también influye. Imagínate, para terminar el Máster realizo esta tesis sobre el cine de propaganda del franquismo y resulta que lo que me interesa es, realmente, el cine de propaganda frontal. Ya en el Máster había trabajado sobre formas solapadas de propaganda e investigué sobre cineastas del régimen: José Luis Sáenz de Heredia: *Raza. Franco ese hombre, El último caído*, películas muy políticas. Imagínate, en los primeros años de la década de los noventa, una mujer joven, francesa que trata cosas de hombres, investiga cine de propaganda, habla mal el español o por lo menos no lo habla tan bien, con un poco de cultura, pero de una cultura que no es su cultura, tiene dos interlocutores que son hombres. Al inicio hasta se burlaban un poco de mí, al mismo tiempo me tenían un poco de cariño porque yo venía bien preparada, apreciaron mi formación intelectual que era de considerar, pero ellos no sabían muy bien qué hacer conmigo. Y me decían *La tesis de Nancy* que es el título de una novela de Sender. Sin embargo, hubo una persona que me ayudó muchísimo: Román Gubern.

—*Un magnífico historiador del cine español. Le agradezco mucho a ese señor pues su libro Historia del cine me ha acompañado durante los últimos 30 a 40 años.*

—Román Gubern es una personalidad no solamente del mundo del cine, lo es del mundo cultural de España, es una figura excelsa, muy reconocida. Él había escrito un libro sobre *Raza* y la primera vez que nos encontramos, me tomó en serio, me apoyó, me ayudó y fue como ser protegida para entrar a hacer muchas cosas. Luego, José Luis Sáenz de Heredia era una persona que todavía vivía, a principios de los noventa, y que, obviamente había sido olvidada, odiada, apartada, no obstante, yo quería entrevistarme con él. Él me recibió, pero hizo una especie de examen muy divino y supe superarlo. Quedamos en vernos en su casa y acepté. Él era todo un caballero. Al entrar en la casa, la primera prueba del examen: el perrito. Y resulta que el perrito me quiere pues cuando viene lo acaricio y tal. Segunda prueba: en el pasillo me enseña la máquina de proyección “de mi tío Miguel que nos ponía películas a mi primo José Antonio y a mí”. Obviamente, el tío era Miguel Primo de Rivera, el dictador, y el primo José Antonio Primo de Rivera, el fundador de Falange, todo esto lo hace como para ver mi reacción.

—*Para ver si hacías algún gesto de rechazo, ¿no?*

—Claro. Y yo pues muy así, como historiadora, le pregunto muy interesada qué películas veían... Mira, yo, al no tener una relación visceral con el franquismo, al no haber tenido esta historia como una historia mía, pues me quedaba normal, él era solo un objeto de la historia. Yo venía a buscar una entrevista, no para pelear, a buscar información de una persona, cuyas opiniones no compartía. Entramos a su casa y aquí viene la tercera prueba: me enseña un cuadro de cristal donde estaba la última carta enviada por José Antonio a los familiares. Como se sabe José Antonio fue fusilado en Alicante. Cuando me hablaba de esto se veía muy emocionado y yo seguía allí, como la historiadora ante un hecho histó-

rico. Este fue el inicio de una larga serie de entrevistas, cada semana iba a su casa, pues viví en España durante dos años. Al principio no sabía que iba a atenerme a sus películas más políticas. Me interesaba todo su cine pues sabía que tenía filmes interesantes. Cada semana, cuando iba a su casa, veíamos una o dos de ellas (él las tenía en video) y luego hablábamos sobre ellas, resultó muy atractivo lo que me comentaba. Y fíjate, muchos años después de su muerte, cuando recuperaron su figura como una gran figura del cine nacional, me pidieron esa larga entrevista que le había grabado. Mi entrevista fue la última que se le hizo y quedó incluida en el libro que publicaron sobre Sáenz de Heredia. Y la verdad, pude tener ese acercamiento tan lejano por no tener un compromiso con esa historia que fue muy entrañable. Yo no compartía su posicionamiento político, pero entendía su lógica, cuando muchos habían cambiado de opinión, pues después de haber sido muy franquistas se habían convertido en antifranquistas, él no varió. Lo mío era analizar ese cine desde una perspectiva histórica y no política, aunque la gente me miraba un poco raro. De todos modos, publiqué la tesis en forma de libro y tuve una buena crítica. Yo había encontrado un motón de fuentes de primera mano y esta publicación me puso ya como una especialista de cine español en el ámbito de la cultura española y, efectivamente, esto me permitió relacionarme con todos los investigadores sobre cine en España, y sí, el ochenta por ciento son hombres. También hay varias tendencias, pero me vinculo bien con todos lo mismo en Madrid, Barcelona, Valencia...

—*¿Y este reconocimiento te permitió conseguir trabajo en la especialidad de cine?*

—Sí, nada más terminar la tesis conseguí un puesto de Profesora Titular en la Universidad de París 8, allí me quedé durante cinco años. Era una plaza de Historia en los mundos hispánicos, llamada en el ámbito francés Historia de las Civilizaciones. Desde allí defendí ese campo en el hispanismo francés. Éramos muy pocos los que trabajábamos cine español. Mi tesis es la segunda en el ámbito de hispanismo, la primera es la de un colega mayor que yo, Jean-Claude Seguin.

—*¿Y ahora en qué estás trabajando?*

—Ahora estoy iniciando un proyecto sobre las plazas, es un trabajo sobre el imaginario visual y audio visual de las plazas en los pueblos ibéricos e iberoamericanos.

—*Entonces, vas a cambiar el tema, te alejas del cine.*

—*¿Cuántos libros has publicado?*

—Del cine y la fotografía, porque he trabajado en ambos. Libros personales, individuales son cuatro: *Cine y franquismo, Cine y guerra civil, Ay Carmela de Saura*, y el dedicado a Gutiérrez Alea. Luego tengo como 20 libros colectivos, estos son como el que te comenté sobre el cine cubano, cuya coordinación asumí; desde que estoy en la Sorbona, donde soy directora de investigación, no solamente tengo que ocuparme de mis investigaciones personales sino también dirigir a otros colegas, ya sean investigadores o estudiantes, en este caso son doctorantes, e impartir docencia y producir eventos y publicaciones, por lo menos un libro anual. El año que viene voy a tener un sábado y quiero volver a un trabajo individual y al libro.

—*Muchas gracias, Nancy, por esta larga y fructífera conversación, si vienes el año próximo, podremos volver a encontrarnos para que me cuentes de tus descubrimientos en las plazas habaneras.*

PREMIOS

Numerosos fueron los premios y reconocimientos entregados durante los últimos meses de este año a valiosos creadores e intelectuales cubanos por la obra de toda la vida. En música, lo compartieron Ildelfonso Acosta y Joaquín Betancourt, quienes por su labor merecían este reconocimiento oportuno pues, de acuerdo con la presidenta del jurado, Digna Guerra: "irradian más que sonido, maestría, pasión por el arte y su isla, [...] han logrado impactar en el acontecer cultural cubano y trascender por su labor polifacética". Y añadió: "Acosta, guitarrista, concertista, profesor y compositor, ha hecho muchos aportes a la instrucción de este instrumento y ha mantenido un trabajo prolífico, mientras que Betancourt, figura insigne de nuestra cultura, destaca por su gran trabajo llevando la música popularailable al formato sinfónico".

En las artes plásticas, fue reconocida la pintora y grabadora Lesbia Vent Dumois. El presidente del jurado, José Ángel Toirac, destacó que se trata de la segunda mujer en obtener tan alto reconocimiento, luego de que en 1995 lo recibiera la destacada escultora Rita Longa. Lesbia (Cruces, 1932) es fundadora de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP) y de la Uneac, organización donde actualmente preside la Asociación de Artistas de la Plástica. Con frecuencia ha integrado jurados tanto en Cuba como en el extranjero, al tiempo que ha merecido, entre otros, el Premio Nacional de Curaduría en su primera edición correspondiente al año 2000. La artista cuenta entre sus lauros con el Premio del Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía, Argentina, 1960; Mención en el Primer Concurso Latinoamericano de Grabado, Cuba, 1962; el Premio Adquisición, en la International Print Biennial Cracow 1972, Cracovia, Polonia; y Chile Hoy Chile Mañana, Bulgaria, 1974, entre otros. Por su inteno y valioso desempeño ha obtenido la Distinción por la Cultura Nacional, la Orden Juan Marinello y el Diploma al Mérito Artístico.

Por su parte, el Premio Nacional de Patrimonio Cultural lo recibió la investigadora, historiadora y ensayista Alicia García Santana, autora de libros medulares como *Trinidad de Cuba. Ciudad, plazas, casas y valle*, y *Matanzas: la Atenas de Cuba*. Precisamente, en sus palabras de elogio, el presidente del jurado y del Instituto de Historia de Cuba, Yoel Cordoví Núñez, destacó la impronta de Alicia García Santana en la restauración del centro histórico de Trinidad, y en la creación de grupos multidisciplinarios para la protección de Sancti Spíritus y de Matanzas. En sus palabras de agradecimiento, la laureada sostuvo que resulta difícil luchar contra el impacto de la globalización de los centros hegemónicos, aunque lo más importante, aseguró, será siempre la información a la población y su contribución consciente en la tarea de salvaguardar el patrimonio, y asimismo reclamó la publicación de libros sobre el tema, "una editorial, para que las investigaciones no se queden en las gavetas". Alicia García Santana es miembro de la Comisión Nacional de Monumentos y del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS, por sus siglas en inglés). Y ya en 2005 le fue otorgado el Premio de Investigación de la Academia de Ciencias de Cuba 2005. Otros títulos suyos son: *Contrapunteo cubano del arco y el horcón*, *Arquitectura de la casa cubana, colonia y eclecticismo*, *Las primeras villas de Cuba*, y *Treinta maravillas del pa-*

trimonio arquitectónico cubano, en su mayoría publicados fuera del país.

Continuando esta enumeración de galardones, finalmente Lina de Feria se alzó con el Premio Nacional de Literatura. Graduada de Filología en la Universidad de La Habana, se ha desempeñado como redactora y editora en diversas publicaciones seriadas, a la vez que ha realizado una profunda labor como creadora. Es considerada una de las más destacadas voces de la poesía cubana, y ya en 2005 había sido nominada por primera vez al máximo galardón otorgado en el mundo de las letras cubanas. Como una de las voces más peculiares de su generación, figura en múltiples antologías poéticas publicadas en varios países, y su obra ha merecido la atención de varias tesis de grado en universidades de Cuba, Francia y los Estados Unidos. Entre los numerosos reconocimientos en su haber, se incluye el Premio Nicolás Guillén en 2008, por su libro *Ante la pérdida del Safari a la jungla*. En Ciencias Sociales y Humanísticas, el premio recayó en el destacado historiador Alberto Prieto Rozos, gracias tanto a sus estudios sobre América Latina y el Caribe, caracterizados por su dimensión creadora, como a su fructífera trayectoria de más de 50 años en la docencia universitaria, donde ha desempeñado, además, tareas de dirección, entre ellas haber dirigido el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía, Historia y Sociología; y al mismo tiempo haberse ocupado de importantes tareas de dirección académica en el Ministerio de Educación Superior como presidente de los tribunales de grados científicos de las especialidades de Historia y de Ciencias Políticas.

Otros reconocimientos importantes que no queríamos dejar de mencionar lo fueron el Premio Maestro de Juventudes, que cada año entrega la AHS a valiosos exponentes de nuestra cultura, que con su creación y su magisterio han defendido el arte comprometido y revolucionario. Este año fueron reconocidos: Eslinda Núñez Pérez, Premio Nacional de Cine; Francisco (Pancho) García Castellanos, Premio Nacional de Teatro; Manuel Pérez Paredes, Premio Nacional de Cine; Guido López-Gavilán del Rosario, Premio Nacional de Música; Pedro de Oraá Carratalá, Premio Nacional de Artes Plásticas; Lázaro Silvestre García Gil, Fundador de la Nueva Trova; y Virgilio López Ilemus, Doctor en Ciencias Filosóficas. El acto contó con la presencia del presidente de la República, Miguel Díaz-Canel, quien aprovechó la ocasión para sostener un ameno y franco encuentro con los galardonados, con los miembros del Consejo Nacional de la Asociación de Hermanos Sainz (AHS) y otros artistas destacados.

Y finalmente, tampoco vamos a pasar por alto que Chucho Valdés amplió su larga lista de reconocimientos al ganar el Grammy Latino en la categoría de Mejor Álbum de Jazz con su disco *Jazz Batá Dos*. Con este resultado el afamado pianista suma su cuarto Grammy Latino, además de que ha sido el ganador de seis premios Grammy. Valdés recibe así otro lauro este año, luego de que en 2018 fuera agasajado con el premio a la Excelencia Musical por parte de la Academia Latina de la Grabación, la encargada de otorgar estos Grammy.

Alicia de Cuba

Una de las personalidades cubanas más reconocidas y admiradas a nivel mundial, Ali-



cia Alonso, falleció a los 98 años de edad el pasado 17 de octubre. La gran artista, que participó en la primera mitad del siglo XX en la fundación del American Ballet Theatre en Estados Unidos y del Ballet Nacional de Cuba (BNC), por sus cualidades y sus decisiones hizo que nacieran sobre su personalidad grandes leyendas, unas asociadas a su virtuosismo técnico e interpretativo dentro de obras clásicas, otras a la decisión de seguir bailando pese a la progresiva pérdida de visión y la voluntad de mantenerse activa en escena hasta muy avanzada edad.

La escuela cubana de ballet fundada por Alicia, Fernando y Alberto Alonso es única en el continente americano y una de las seis reconocidas en el mundo. Escuela surgida a partir de la fundación por ellos del BNC en 1948, institución que el pasado año fuera reconocida por el Gobierno cubano como Patrimonio Cultural de la Nación. Entre ellos, Alicia servía de modelo al maestro Fernando cuando este escribía las bases metodológicas de la escuela cubana, al tiempo que protagonizaba gran parte de las coreografías de Alberto, el primer gran defensor de la identidad nacional desde el campo coreográfico. La *prima ballerina assoluta* cubana dirigió durante muchos años el BNC y los Festivales Internacionales de Ballet de La Habana, sin dejar por ello de atender a la creación de sus propias coreografías o versiones de los clásicos.

A quien declarara una vez que el arte puede contribuir al entendimiento y al diálogo entre los pueblos, pues muestra algunas de las más altas y puras coincidencias entre todos los seres humanos, el Consejo de Estado de la República de Cuba le otorgó en el año 2000 la máxima condecoración de la Isla, la Orden Nacional José Martí y, en 2015, la misma entidad dispuso sumar a la denominación del Gran Teatro de La Habana el nombre de Alicia Alonso. Justo en el interior de ese coliseo, una estatua de bronce de la artista en



plenitud, cuando bailaba su clásico favorito, *Giselle*, atrae la mirada de los visitantes. Innumerables fueron los reconocimientos que recibió, baste añadir que en 2003 el entonces presidente de Francia, Jacques Chirac, le confirió el grado de Oficial de la Legión de Honor, y en 2017 fue investida como Embajadora de Buena Voluntad de la Unesco. Además, dicha organización creó en 2018 la Cátedra Iberoamericana de Danza Alicia Alonso, adscrita a la Universidad Rey Juan Carlos, en Madrid.

Desde enero de 2019, compartía la dirección artística del BNC con una de sus discípulas, la primera bailarina Viengsay Valdés. De esta manera, la escuela que Alonso contribuyó a crear garantiza su continuidad.

Orden Carlos III a Eusebio Leal

Pocos días antes del viaje de Estado que realizaron a Cuba los reyes Felipe VI y Letizia, el Consejo de Ministros de España aprobó por real decreto la concesión a Eusebio Leal de la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, la más alta de las órdenes civiles de este país y una de las más antiguas del mundo. El grado de Gran Cruz, que recibió el historiador de la capital cubana de manos de Felipe VI, es el segundo más importante, solo por detrás del Collar de la orden.

La orden de Carlos III reconoce “aquellos comportamientos extraordinarios de carácter civil, realizados por personas españolas y ex-



tranjeras”, que redunden en beneficio de esa nación o contribuyan a favorecer sus relaciones de amistad y cooperación con el resto de la comunidad internacional. Leal poseía ya otras condecoraciones españolas, entre ellas en 2017 la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

Habana 500

Imposible resumir en una nota todo un año de merecidas celebraciones por el aniversario de nuestra capital. Desde una increíble lluvia de fuegos artificiales hasta el más modesto acto, innumerables exposiciones, conciertos, galas... El esfuerzo del pueblo y de las autoridades en hacerlo posible, en medio de un año difícil luego de un tornado y las continuas afecciones externas. La lección de Eusebio, tan firme como sus palabras en Atarés, en la inauguración de la obra restauradora de esa fortaleza: “hace mucho tiempo, hace muchas décadas, hace muchos siglos. El verdadero misterio es que yo viví hace muchos siglos en otros cuerpos y estuve aquí cuando se construyó el Castillo”. Quizá ese también sea el misterio de toda la ciudad.

También, por su valor simbólico, quisiéramos referirnos a la exposición por primera vez en Cuba de un cuadro del gran pintor español Francisco de Goya, se trata de su más icónico autorretrato y data de 1815. A propósito, el director del Museo de Bellas Artes de Cuba, Jorge Fernández, declaró al diario *El País*, su satisfacción de que una idea, que parecía utópica, fruto de una charla con el embajador de España en Cuba, se hubiera materializado y los habaneros hayan podido disfrutar de una pintura de Goya, en lo que considera una trascendental colaboración entre la institución cultural más importante de España y una de las más significativas de Europa, con el museo habanero. Hasta ahora, solo graba-



dos de este artista habían viajado a la Isla. La inauguración de la muestra de este autorretrato contó con la asistencia de los reyes de España, Felipe VI y Letizia, como parte del programa de su primera visita oficial a Cuba.

Y 500 por 500

A pocos días de celebrarse los 500 años de la fundación de la Villa de San Cristóbal de La Habana, una selección de 500 artistas de diferentes generaciones, empleando las distintas manifestaciones de las artes plásticas, pero todas con un formato obligatorio de 20 cm x 20 cm, regalaron a la ciudad una gigantesca exposición colectiva en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana bajo el título 500 x 500.

Nunca antes una propuesta tan ambiciosa como esta se había organizado; por lo que requirió la creación de un comité organizador dirigido por el especialista del Centro, y también grabador, Luis Lamothe Duribe. La propuesta del formato de 20 x 20 cm obedeció a su maniobrabilidad, además de ser un tipo de medida que tiene una interesante historia dentro de diferentes prácticas y manifestaciones de las artes plásticas y visuales en conjunto, ya que permite un diseño dinámico y armónico del espacio expositivo, y contribuye a la museografía. Esta última muy compleja a causa de la diversidad de estilos y manifestaciones que dialogaron en las salas del Centro Provincial de Artes Plásticas.

Mayra Navarro, adiós a la narradora oral

El arte de la palabra viva, la narración oral, ha perdido a una de sus maestras más prominentes en Cuba e Iberoamérica, Mayra Navarro. El espacio La hora del cuento, del Departamento Juvenil de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, el proyecto NarrArte que fundara en 1995, el Foro de Narración Oral del Gran Teatro de La Habana, el Festival Primavera de cuentos y la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica, fueron algunos de sus proyectos más queridos y que ahora, tras su partida, la harán eterna entre los narradores y el público. Esta maestra de la oralidad, quien fuera coordinadora de la Red Internacional de Cuentacuentos, fue galardonada, entre otros reconocimientos, con la Distinción por la Cultura Nacional y el Premio Iberoamericano Chamán.

Festival de cine

Diciembre y “Ojos que ven”, lema de una nueva edición del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, la 41. Muchas fueron las propuestas, alrededor de 300 filmes de distintas categorías, y personajes como los Cinco Héroes, Maradona o Julián del Casal llenaron las pantallas. Y de acuerdo con el decir de Iván Giroud, director del evento, durante esos diez días La Habana fue un testimonio de la realidad cinematográfica de Cuba y de Latinoamérica.

Este año el Festival estuvo dedicado especialmente a la figura de Santiago Álvarez y al 60 aniversario del ICAIC, razón por la que en los encuentros teóricos se enfatizó en ambos temas. Aunque también se realizaron talleres de capacitación, uno sobre el sexismo en el cine y otro relacionado con los guiones cubanos. Y algo más decidió tener en cuenta esta edición 41: otorgar un Coral de Honor al cineasta cubano Manuel Pérez. Precisamente, a continuación mencionaremos algunos de los premios Corales entregados durante la última fecha de esta fiesta del cine:

En ficción, largometraje *Los sonámbulos*, de Paula Hernández (Argentina, Uruguay); con el añadido de otros dos premios especiales del jurado, *La Llorona*, de Jayro Bustamante (Guatemala, Francia) y *Algúnas Bestias*, de Jorge Riquelme Serrano (Chile). En dirección, Jorge Riquelme Serrano (*Algúnas Bestias*); guión, Paula Hernández (*Los sonámbulos*); fotografía, Hélène Louvart (*La vida invisible de Eurídice Gusmão*); actuación femenina, Érica Rivas (*Los sonámbulos*); actuación masculina, Luis Brandoni (*La odisea de los giles*, y *El cuento de las comadrejas*); dirección artística, Rodrigo Martirena (*La vida invisible de Eurídice Gusmão*); música original, Mateus Alves y Tomaz Alvez (*Bacurau*); edición, Sergio Mekler y Laura Marques (*Tres veranos*); y sonido, Eduardo Cáceres (*La Llorona*).

En otros acápites, el cubano Armando Capo, mereció el Coral en ópera prima por *Agosto*; y en documental, dos jóvenes cubanas también se alzaron con el lauro, Patricia Pérez Fernández y Heidi Hassan, por *A media voz* (Cuba, España, Suiza, Francia). En este caso el jurado decidió entregar un premio especial a *Dile a ella que me viste llorar*, de Maíra Santi Bühler (Brasil). En cuanto a los cortometrajes, *Flying pigeon*, de Daniel Santoyo (Cuba) lo mereció en ficción, y el colombiano Juan Camilo Olmos en documental con *Arde la tierra. Ciudad de los Piratas*, de Otto Guerra, y *Carne*, de Camila Kater, ambos brasileños, fueron los premios en largometraje y cortometraje, respectivamente, de animación. Mientras que en la categoría de guion inédito compartieron el galardón *Desde el apocalipsis*, de Sebastián Dietsch (Argentina) y *Una noche con los Rolling Stones*, de Patricia Ramos (Cuba). Finalmente, la cubana Diana Carmentate mereció el premio en cartel por *Olga*.



La Habana de Mercy y de todos



Con motivo del aniversario 500 de la capital cubana, nuestra galería Espacio Abierto acogió, entre noviembre y diciembre de 2019, la exposición de Mercy Rivadulla titulada *La Habana siempre... siempre mi Habana*, conformada por diecisiete obras pictóricas (incluyendo polípticos) y once fotografías.

En el plegable de la muestra, el crítico e investigador Jorge R. Bermúdez situó a Rivadulla entre los “artistas que aún hacen de la capital de todos los cubanos el mejor motivo de su vida como creadores”. Y especificó: “Quizás, porque en ella aún conviven en plena armonía la arquitecta y la pintora, esta realidad se le hace condición inamovible de su poética visual”.

Según Bermúdez, el primitivismo se expresa en la obra de Mercy “como un paisajismo con características formales y conceptuales muy personales



baneros y habaneras, se aviene con la del propio paisaje urbano que habitan y protagonizan [...] La Habana de Mercy no es de nadie, porque es de todos. Tal y como ella la ve, terminamos por verla... Y aceptarla”.

Nacida en La Habana, Mercy Rivadulla es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), así como de la Unión de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC). Ha realizado una treintena de exposiciones individuales y tomado parte en unas setenta exhibiciones colectivas, dentro y fuera de su país natal. Sus pinturas se encuentran en colecciones particulares e institucionales de Cuba, Puerto Rico, Eurasia, América Latina y del Norte y Australia. (ICL)



A la izquierda, mural de López Duribe, en Paseo y 17, El Vedado. Sobre estas líneas, Partida de Fe, Iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje, La Habana Vieja. Arriba a la izquierda y en el reverso de contraportada, pinturas de Mercy Rivadulla.

[...] Es como si una niña pensara La Habana desde su imaginación, reubicando a su antojo plazas y edificios, calles y monumentos, para interpretar mejor lo esencial de su identidad histórica como capital de una nación”.

También resaltó la pincelada humana: “en su personal urbanización, distribuye sus personalidades más notables y pueblo en general, a más de gatos y perros. La extemporaneidad de sus ha-