

Voces de la República

una visión contemporánea

Noveno volumen



Colectivo de autores

Compilador

Juan Eduardo Bernal Echemendía

Voces de la República

una visión contemporánea

Noveno volume

Colectivo de autores

Compilador

Juan Eduardo Bernal Echemendía



Ediciones Luminaria
Sancti Spíritus, Cuba

Edición: *Marlene E. García Pérez*

Corrección: *Clotilde Hernández Carús*

Diseño y composición digital: *Isbel González González*

Fotografía de cubierta: Calle Independencia 37, Sancti Spíritus,
en 1920.

Impresión digital: *Orelbys Muro Fandiño*

© Colectivo de autores, 2012

© Compilador Juan Eduardo Bernal Echemendía, 2012

© Sobre la presente edición:

Ediciones Luminaria, 2012

Colección *Pensamiento*

Ediciones Luminaria

Edificio 5, Apto. 9, Olivos 1

Sancti Spíritus, Cuba

Teléfono: 326582

E-mail: eluminaria@hero.cult.cu

Impreso en Cuba

ISBN 978-959-317-6

REMEMBRANZAS SOBRE EL MORO

DR. LUIS REY YERO

Profesor titular, ensayista y crítico de arte.

Alrededor de Fayad Jamís Bernal —*el Moro*, como luego lo apodaron sus amigos por la descendencia árabe paterna—, hubo siempre una aureola de misterio. Se hablaba de su carácter temperamental, su ensimismamiento, sus romances. Hasta la verdadera fecha de nacimiento constituye un enigma. Alguien, que estuvo en su pueblo natal Ojocaliente, encontró en el Registro de Inscripción su aparente fecha de nacimiento: 28 de octubre de 1930. Él desmiente ese día, cuando en un documento autobiográfico afirma:

Nací en el pueblecito de Ojocaliente —lugar donde existen manantiales de aguas sulfurosas, cálidas en el estado de Zacatecas, México— durante la última hora del día 27 de octubre de 1930. Mis padres fueron Yunes Jalil Jamís, nacido en la actual República de Líbano, y María de la Concepción Bernal Díaz, natural de México.¹

El Moro, desde su infancia errante, tuvo siempre atracción por la poesía y las artes plásticas. Fueron dos expresiones de creación que nunca abandonó.

¹ Texto inédito en archivo personal del autor del artículo.

Según sus propias palabras, el descubrimiento por las artes plásticas comenzó a la edad de nueve años. Sus primeros trabajos de aficionado, fueron dibujos a pluma. Durante el tiempo de adolescencia que permaneció en el pueblito de Guayos, entre las ciudades de Cabaiguán y Sancti Spíritus, al borde de la carretera Central, su aprendizaje inicial fue meramente academicista. Por aquella época, predominaba esa tendencia en los predios espirituanos. Él confiesa que se dedicaba a copiar imágenes de un libro de dibujos de arquitectura colonial, de Sánchez Felipe. De igual modo los hacía al natural y copiaba grabados del libro *El mundo en la mano*. Con 18 años hace una primera exposición personal en la Feria Ganadera de Sancti Spíritus con una serie de dibujos con temas coloniales.

Apenas cumplidos 19 años, llega a La Habana e ingresa el 5 de octubre en la Academia de San Alejandro, en dibujo y modelado, donde logra excelentes notas. El tiempo de estudiante le permite conocer, de primera mano, la pintura académica, la que deja de cultivar tiempo después sin concluir los estudios. La capital le permite asistir a distintas exposiciones antiacadémicas; se identificó con los dibujos frescos, vitales, que aparecían en la revista *Orígenes* creados, en su gran mayoría, por la nueva vanguardia cubana.

Ante la falta de recursos económicos, trabajó largo tiempo con cartulina mediante la técnica de la acuarela y la tinta, esta última nunca llegó a abandonarla. Aún lo recuerdo, meses antes de fallecer: de sus bolsillos, extraía pequeñas cartulinas en las cuales se dedicaba a dibujar figuras semi-abstractas durante las esperas públicas.

Los trabajos primerizos estaban influidos por la obra de la espirituaña Amelia Peláez, de quien aprendería a insuflarle movimiento a sus creaciones. Por lo general, trabajó durante este período de aprendizaje un tema recurrente: los interiores de las casas cubanas. Aquellas obras buscaban la cubanía a partir de los presupuestos de la época. De esta etapa, merecen citarse *Perro con mariposa* y otros dos cuadros que formaban parte de las colecciones de los escritores Enrique Labrador Ruiz y Félix Pita Rodríguez.

Poco tiempo después, se influencia de la pintura al óleo de Wifredo Lam, de quien asimila ciertas expresiones morfológicas. En otros trabajos posteriores, logró crear formas geométricas, líneas, que no olvidaría del todo en su etapa de madurez. Tales enseñanzas lamianas las continuaría desarrollando, al principio, en París.

Acerca de su integración al grupo Los Once, él me aclaró que nunca se constituyó como colectivo orgánico. Más bien, existía la conciencia colectiva de un grupo de jóvenes pintores dispuestos a romper con el intimismo figurativo de la época, por considerar que ya se encontraban agotados sus presupuestos estéticos. El tratamiento diferenciado de quienes conformaron el grupo, resultaba revelador. Hubo quienes se inclinaron más hacia lo puramente abstracto, como Guido Llinás, quizás atraído por la pintura norteamericana; otros, como Hugo Consuegra, quien estuvo más cercano en sus inicios a Paul Klee, para luego evolucionar hacia la abstracción pura con el uso de texturas. Otro caso es el de Antonio Vidal, con sus

particularidades expresivas y el de Raúl Martínez, quien recorrió diversas tendencias artísticas.

El llamado grupo Los Once —me aclaró— tenía posiciones ideológicas y sociales distintas; aunque hay que reconocerle su carácter generalmente progresista y antibatistiano. Los unía la irreverencia contra todo lo creado en esa época y la capacidad unánime de responder a favor de las exposiciones antibienales, como la organizada en homenaje al Centenario de José Martí, en el Liceo de La Habana, donde el grupo participó.

Cuando a fines de 1954 llegó a París, se encuentra con el auge del tachismo. Entonces, su influencia lamiana desapareció para dar paso a cuadros de fuerte colorido, con algunos empastes y cierto diseño al estilo tachista. Son cuadros realizados a brochazos, rápidos y espontáneos, al modo de hacer de la pintura gestual de fuerte carga expresiva. Pero, a pesar de tener confluencias con la pintura tachista, estas obras tienen la particularidad de caracterizarse por el colorido, y se alejan de los presupuestos de esta tendencia. Son obras de una amplia gama de colores: rojos-negros-naranjas; en otros, predominan los azules o sienas y, por último, el negro. Estos primeros cuadros parisinos de tendencia abstracta, aprobados y patrocinados por André Breton, fueron exhibidos en la célebre galería L'Etoile Scellée, espacio habitual donde exponía el movimiento surrealista.

De esa etapa, el Museo Nacional de Bellas Artes conserva un cuadro que lleva el título *Colores en movimiento*, identificación que no se la dio Jamís, como me

contó después. En realidad, este título rompe con la línea de identificación de sus obras que, por lo general, eran más alusivas a paisajes geológicos, el desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza, el fuego.

Durante los cinco años de estancia en París, Jamís se vincula con el movimiento surrealista y hace amistad con numerosos escritores y artistas del momento. Esos vínculos le permiten acopiar obras originales de pequeño formato de Picasso, Leger, Breton, obras que él gentilmente donaría a los habitantes de Guayos de construirse un Museo de Arte Contemporáneo, con la ayuda material del Gobierno de la provincia. En su casa, exhibía con orgullo la maqueta de lo que sería el futuro inmueble. La idea no pasó del puro proyecto, la respuesta gubernamental nunca le llegó y la muerte lo sorprendió en plena capacidad intelectual.

La estancia parisina le resultó difícil. Para mantenerse económicamente, tuvo que dedicarse, entre otros oficios, a pintar edificios, realizar esculturas ajenas en hierro directo con soldadura autógena. Al mismo tiempo hacía su propia pintura, escribía, leía y estudiaba intensamente. Su regreso a Cuba, en 1959, no le implicó gasto económico alguno. El recién creado Gobierno Revolucionario ofreció boletos gratis para todos los cubanos que desearan regresar al país, luego que la Compañía Cubana de Aviación fuera abandonada por sus dueños.

La llegada a Cuba la describe como esperanzadora, luego de años de dictadura militar. En París, sus ideas políticas y sociales fueron tomando cuerpo al experimentar en persona las vicisitudes del capitalismo. Pero

el contacto con La Habana le estremece al comprender que los cambios culturales exigen de un arte figurativo que él, abstracto empedernido, no podía abrazar con igual entusiasmo que con el ideario de la nueva sociedad que se deseaba construir. Esa conciencia de no estar preparado para cambiar su postura ideoestética le obliga a declarar, años después, que sus cuadros figurativos creados en 1960 carecían prácticamente de valor artístico al surgir como respuesta a las circunstancias de fervor revolucionario. Estos primeros años de Revolución estuvieron caracterizados por los debates ideológicos contra la abstracción, tendencia que se bautizó con el nombre peyorativo de escapista, no acorde con la nueva realidad cubana; un período creativo angustioso y dramático para el poeta-pintor, quien nunca abandonó la línea abstracta, aunque llegó a combinarla con elementos figurativos en algunas de sus obras.

En esta nueva fase en que se vio sumergido —él me llegó a comentar— asumió dramáticamente la necesidad de expresar la Revolución cubana de un modo más directo y testimonial, como se corrobora en su poemario *Por esta libertad*, Premio Casa de las Américas 1962. Fue una etapa donde chocó con dos obstáculos insalvables: primero, no estar entrenado para cultivar la pintura realista; y segundo, no poder asumir cargos de dirección con beneplácito, al dedicarle demasiado tiempo a la creación artística personal. De esa experiencia, surgió la serie de flores realizadas cuando era responsable del suplemento cultural del periódico *Hoy*, donde desempeñaba tareas ineludibles de

servicio público. En definitiva, tal solución constituyó una vía eficaz de no perder las habilidades de pintor y dibujante, de hacer mano. Pero si se le quita a la pintura el búcaro que sostiene aquellas aparentes flores, se descubre que quedan una serie de líneas, formas y colores abigarrados muy cercanos a la abstracción. De modo que el expresionismo abstracto nunca lo abandonó del todo desde el punto de vista técnico, más que ideológico. En su pintura, siempre hay una inclinación hacia la pincelada suelta, el brochazo tachista y los chorreados del pintor norteamericano Pollock. Él estaba convencido de que, al expresarse con mayor espontaneidad y transmitir este sentimiento al espectador, este podría decir: qué fácil es pintar. Así permitiría un mayor acercamiento entre el emisor y el receptor de la obra de arte. Orientados a esta tendencia, aparecieron los principales cuadros realizados por él; aunque la mayoría de los que dejó en la Ciudad Universitaria de París, fueron repintados por los opositores a la Revolución cubana.

La estancia definitiva de Fayad Jamís en Cuba tras el triunfo revolucionario, se definió por la intensidad intelectual que desplegó en distintas direcciones. Llegó a ser articulista del diario *Revolución*, responsable del dominical del periódico *Hoy*, profesor de la Escuela Nacional de Arte (ENA), diseñador gráfico, director de Ediciones Unión y su revista, y jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de La Habana. En 1968, obtiene el primer premio de pintura en el I Salón Nacional de Artes Plásticas organizado por la Uneac. En distintos momentos, visita numerosos países

en funciones de trabajo hasta que, en 1973, se le nombra Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en México, donde permaneció diez años de fructífera labor diplomática e intelectual. En la capital mexicana, participó en la creación de un mural colectivo de grandes dimensiones. Había regresado a sus orígenes.

Años después de regresar a Cuba, una vez cumplida con excelencia su labor diplomática, Fayad Jamís decide exponer su última muestra personal *Cartas recibidas*, en la Galería de Arte Oscar Fernández-Moreira, la misma que exhibiera en México y en La Habana. Esa oportunidad excepcional me permitió trabajar junto con él en los preparativos de la muestra y la confección del catálogo que incluyó mis palabras. Meses antes de fallecer, también tuve el triste privilegio de hacerle la última entrevista.

LOS ATISBOS DEL POETA: JOSÉ LEZAMA LIMA ANTE LA CREACIÓN PICTÓRICA DE SU TIEMPO

LIC. REYNIER ESPINOSA GARCÍA

Especialista de la Biblioteca Provincial 1868, Granma.

En la diversa obra de José Lezama Lima, las artes plásticas aparecen como muestra de la universalidad y la amplia cultura de este autor; en especial, la pintura cubana,¹ la cual acaparó su atención. Ello lo expresa de varias maneras en sus obras donde, conjuntamente con sus diferentes reflexiones, afloran trabajos monográficos de crítica, palabras en catálogos que, unido a la amistad que sostuvo con algunos artistas, evidencian la significativa atención que prestó a las diferentes manifestaciones a lo largo de su vida, lo cual le permitió enriquecer su dimensión de escritor y crítico literario con la de crítico de arte.

Si como ha señalado el investigador Roberto Méndez, la búsqueda de lo arquetípico y el fundamento mítico de lo nacional, son los elementos metodológicos que guían al poeta en sus escritos de plástica cubana;² es obvio que Lezama no sería ajeno a

¹ Leonel Capote: «José Lezama Lima y la pintura cubana», en *La visualidad infinita*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 153. (Todas las referencias sobre las críticas de pintura de José Lezama Lima se encuentran en este libro.)

² Roberto Méndez Martínez: *La dama y el escorpión*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, p. 67.

las búsquedas y cuestionamientos de los artistas por lograr una imagen nacional en su momento; de ahí que sea uno de los puntuales exégetas de la vanguardia pictórica cubana, principalmente, de la segunda promoción, a la cual vuelve una y otra vez, enriqueciendo sus visiones, reflexionando sobre sus incursiones abstractas.

Lezama se sustrae de la polémica existente entre vanguardia y academia, enjuicia a esta última, no por permanecer en la tradición, sino por su «infecundo alarde de anarquía artística». Entre los consejos que le dio al nuevo Estudio Libre de Pintura y Escultura, en 1937, estuvo el peligro de que «lo libre y altanero sin el dominio de las herramientas técnicas pudiera frustrar entre nosotros muchas obras».³ Esta visión se fundamenta en que el poeta era un defensor de la tradición pictórica; su ideal creativo se asocia a los del taller renacentista en el sentido de que, dentro de sus objetivos, estaba la custodia y la reinterpretación de la tradición.⁴ Ante las rupturas con el pasado y los cambios de sensibilidad propugnados por los vanguardismos, propone la relectura de la tradición por medio de la experimentación, en el empeño de recuperarla a través de la fe en el poder creativo como respuesta a la crisis. Por ello, en 1937, le planteó al poeta español Juan Ramón Jiménez que nuestra historia requería de una nueva interpretación y, para ello, había que

³ José Lezama Lima: «Fundación de un estudio libre de pintura y escultura», en *La visualidad infinita*, p. 153.

⁴ Roberto Martínez Méndez: op. cit., pp. 67-68.

partir de nuestros orígenes, razón que evidencia por qué Lezama, en cierta medida, se proyecta a favor de la custodia de nuestras esencias y, en ese afán, parte de la defensa de nuestra tradición hispánica.

José Lezama Lima advierte la importancia de la vanguardia artística y ello lo dejó bien claro cuando señaló:

... al problema crucial en que el carro del arte pareció atascarse [...] sobrevino el hastío y la solución en pro del humanismo rescatador, que sumergía de nuevo al hombre en su soberbia de creación, reconociendo el libre desenvolvimiento en la gran aventura de la creación artística, pero también su justificación.⁵

Sin embargo, cuestiona la respuesta que buscan los artistas como la más «fácil solución de la paradoja» del arte americano que es «verse obligado con el instrumental entregado por los europeos, a enfrentarse con un contorno para el cual sería inadecuado, o que no ha sido creada con la pronta fuerza fundacional que el deseo de su expresión adoptara».⁶ Destaca que, de esta forma, nuestros artistas están llevando el arte «a un sádico problematismo».

En un momento en que la discusión sobre el contenido histórico y social del arte había llegado a una inflexible rigidez —la oposición arte comprometido/arte puro—, Lezama defiende la especificidad de la

⁵ José Lezama Lima: «Salón 1938», en *La Gaceta de Cuba*, No. 4, julio-agosto, 2002, p. 43.

⁶ *Ibidem*, p. 43.

expresión artística. En el momento crítico de los primeros años de la década del treinta, en que el proceso revolucionario había puesto en primer plano esta discusión en Cuba, Lezama opone a la antinomia mencionada el ideal estético de libertad y plenitud humana, concebido por lo que él mismo define como un «ánimo poético creacional que logra centrar su raíz, nemósine y nominalismo», con lo que rechaza tanto las abstracciones de un historicismo antiindividualista, en boga por entonces, como las del vacío colectivismo de un sociologismo vulgar. De esta forma, si bien Lezama considera que es la situación sociohistórica del artista lo que determina este centramiento estético; no obstante reconoce, en el propio artista, un alto grado de libertad, con el que diversifica y enriquece el contenido de su expresión.⁷

Lezama se expresa sobre la vanguardia de esa forma, porque concibe la noción de ruptura desde la comprensión del proceso creativo, como un acto de libertad; y de la obra de arte, como un producto imposible de obtener a través de un método o del mero aprendizaje del oficio. Conforme a este ideal de un clasicismo moderno, vigilante de los dos extremos antiartísticos —un neutralismo manierista y cierto individualismo informe—, es la exigencia de ruptura y diversidad que suscita en los artistas de su tiempo. Por ello, inicialmente observaba en la obra del pintor

⁷ Carlos René Gutiérrez: «Lezama Lima y la nueva pintura cubana», en HYPERLINK «<http://www.jornada.unam.mx/2001/02/04/sem-lezama.htm>» www.jornada.unam.mx/2001/02/04/sem-lezama.htm (Consultado 13 de febrero de 2007).

Víctor Manuel, cierto «juego libre» en su creación «con mucho de Ulises»; aunque, agrega con reserva, «le va haciendo falta también lo necesario de Simbad». ⁸ No obstante, poco después, el propio Lezama reconoce en aquel una apertura a lo que llama —en el contexto de su crítica contra cierto neoclasicismo poético contemporáneo— la «lógica maravillosa» del acto creador que ve en su pintura. ⁹

En su reseña del Salón de 1938, al hacer el balance de aquella muestra, destacó el carácter antiacadémico que ya se apuntaba en 1935, lo que para él era prueba evidente de la consolidación y la madurez alcanzada por la vanguardia pictórica en Cuba. Reconoce logros en los trabajos presentados por los pintores Eduardo Abela, Jorge Arche, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Alfredo Lozano; y afirma que, con ellos, ha de llegar «junto con un designio, una humildad de trabajo bien logrado: promisoria espera y rumbosidad insospechada». ¹⁰ Como se puede apreciar, Lezama no reconoce que el carácter antiacadémico de nuestros artistas, ya se había mostrado en 1927 en la muestra de Arte Nuevo organizada por la revista *Avance*; y que, ese hecho, era el inicio de esas rupturas y búsquedas.

La mirada restringida hacia la primera promoción artística, proviene de que sus juicios están muy contaminados por las polémicas generacionales que marcaron

⁸ José Lezama Lima: «Fundación de un estudio libre de pintura y escultura», p. 154.

⁹ José Lezama Lima: «Otra página para Víctor Manuel», p. 146-147.

¹⁰ *Ibidem*, p. 44.

a la intelectualidad de la época. Ello lo deja claro en 1942, cuando, en un artículo dedicado al pintor Mariano Rodríguez, ofrece un durísimo juicio sobre la pintura que le precedió, de la cual reconoce que era necesaria para «abrir los ojos a la luz», pero no advierte en ella aportes sustanciales. Estos criterios están presentes en todos sus escritos de la década de los años cuarenta, y muchos prevalecen durante toda su vida.

De este modo, Lezama, al referirse a esa primera generación, lo hace con cierto desdén y ve sus postulados agotados de «puro hastío de un interrogno humoso o en prolongaciones indecisas [...] la técnica infiel y las formas yuxtapuestas, ambas desacordes».¹¹ Este juicio lezamiano no se basa en un enfoque objetivo sobre el arte nuevo, sino que lo valora por los aspectos en que difiere de su grupo,¹² y no por sus aportes. Esta es una de las razones por las que no escribió mucho acerca de los creadores de la primera promoción; y lo poco que escribió, está acentuado por esa posición despectiva, como en los casos de sus aproximaciones a los artistas Fidelio Ponce de León, Carlos Enríquez, entre otros. Solo escapan de estas consideraciones Arístides Fernández y Víctor Manuel, tal vez porque ambos sostenían relaciones

¹¹ José Lezama Lima: «Todos los colores de Mariano», p. 173.

¹² Para Lezama la primera oleada vanguardista estaba marcada por el activismo y el antagonismo. De ahí, que la agitación, el gusto por la provocación o fascinación por la aventura no iban con su actitud discreta, aficionada a la idea de «creación» sosegada. Además de que ante el grito de cambio y avance, proponía buscar y redescubrir.

de amistad con el poeta, quien ve en sus obras una correspondencia con su sistema poético.

Para Lezama, la vanguardia tenía que validar la tradición, pero con un sentido de actualidad ante el presente inmediato, donde las búsquedas no se centren en «esa constitución de elementos plásticos, centro del decorativismo del arte actual». ¹³ Había que buscar una definición, para ir saliendo de las marcadas influencias. Por eso, plantea: «Si nos acercamos a Picasso hace más de treinta años, con un ardor presuroso, tenemos que alejarnos de él con lentitud cuidadosa, sin elevarlo a modelo de la propia frustración». ¹⁴

Otra de las cuestiones reclamadas por Lezama, es que había llegado el tiempo de ver a Cézanne y a Picasso «como maestros renacentistas, no como contemporáneos», ¹⁵ razón por la cual reflexiona una y otra vez acerca de aquellos artistas que, en sus persistentes búsquedas, los alejaban de esos dominios. Por tanto, sus juicios no se centran en ver la ruptura de una u otra promoción; sino más bien, en analizar hasta qué punto los artistas eran capaces de redescubrir, a través de un lenguaje propio, nuestro pasado histórico, sin ningún ornamento. Por eso, cuando escribe sobre la obra de Arístides Fernández, crea la categoría «sustancia o metáfora plástica» para darle contenido a la forma y evitar que esta constituya «el cinturón de una materia que se extingue o se sumerge». ¹⁶

¹³ José Lezama Lima: «Arístides Fernández», p. 129.

¹⁴ José Lezama Lima: «Todos los colores de Mariano», p. 176.

¹⁵ *Ibidem*, p. 176.

¹⁶ *Ibidem*, p. 128.

Este principio lezamiano de lealtad a la tradición, es uno de los presupuestos que propone a los artistas de su momento. De ahí que reconozca y dé su validación a los continuos redescubrimientos de aquellos que se nuclearon o formaron parte de los originistas. El poeta ve en esta generación una síntesis de todo nuestro pasado; más que un puro asunto estético, implicación de la misma naturaleza que significa la fidelidad de cada generación con su destino. Por esto, que su afiliación con lo barroco¹⁷ deviene, para él, expresión de lo cubano.

Lezama conceptúa el barroco como dimensiones de la historia, la cultura y la sensibilidad. Esa manera de ver, recibir, entender y proyectar, implica todo un universo de imágenes e ideas diversas; así, va creando una especie de estado espiritual con un comportamiento vital, un modo de aprehender la naturaleza y un lujo ornamental. Este asunto tan controversial es la razón por la que, a la hora de valorar la pintura de Portocarrero, Amelia, Diago y Mariano, lo realice desde esta posición, de cierta forma, vinculada a la

¹⁷ Tendencia internacional que se desarrolla en el siglo xx, con un marcado interés en rescatar el movimiento cultural desarrollado en el siglo xviii. Se empieza a teorizar acerca de sus postulados; en el caso de Europa se encuentran Eugenio D'Ors, en España; y Wolfflin, en Alemania. En América, se desarrolla como un acto de defensa del pasado colonial, aborrecido por el odio a lo español durante el siglo xix y primera mitad del xx. En Cuba, su reivindicación cobra impulso en sectores importantes de los escritores y pintores, desde principios de la década del cuarenta. Vid. Leonardo Acosta: «El Barroco latinoamericano y la ideología colonialista», en revista *Unión*, No. 2-3, sept. de 1972, pp. 30-63.

supuesta «mirada cubana», que —según Guy Pérez Cisneros— implica darle, incluso, carta o certificado de nacionalidad o naturalización a motivos que pudieran tener una procedencia extranjera. Se revertiría así el sentido de la colonización cultural. De objeto de interés del europeo «descubridor», «conquistador» y portador del desarrollo, el nativo civilizado (criollo) adopta la posición de sujeto discriminador (selectivo), no solo con respecto a lo suyo; sino también en relación con lo foráneo o «superior».¹⁸

La perspectiva de Lezama hacia la segunda promoción de la vanguardia artística, se concentra en la unidad de sus creaciones, con relevancia en «la individuación del objeto por la luz, la interculturación estilística y la refuncionalización del Barroco como medio de contraconquista».¹⁹ Esta actitud avala, de cierto modo, el dilema de alguna vaguedad resuelta, por lo que trasciende así lo estrictamente estético y alcanza una definición unificadora. El espacio recargado, la riqueza cromática, el uso de empastes y el juego con la ornamentación; así como la utilización de elementos heterogéneos y, a veces, incongruentes le parecen adecuados para reflejar un universo inexplorado de exuberante y aún no domeñada naturaleza

¹⁸ Sobre estas consideraciones de la visión de Lezama acerca de la cultura americana Vid. Margarita Mateo Palmer: «El misterio del eco en el espacio gnóstico americano», en revista *Unión*, año VII, No. 17, 1994.

¹⁹ Luis Álvarez: «El tema del neo-barroco en la ensayística cubana», en *Saturno en el espejo y otros ensayos*, Ediciones Unión, La Habana, 2004, p. 207.

Son estos los elementos que Lezama valora una y otra vez en estos artistas, influenciados en gran medida por el redescubrimiento del profundo mestizaje cultural que contribuyó a definir lo cubano, entendido en su verdadera acepción como la tradición viva y no como una imagen costumbrista estereotipada.²⁰

Este nuevo modo de expresión precisa que el barroquismo es el camino a la vuelta y redefinición de nuestros orígenes, por lo cual no desdeña ninguna fórmula creativa de estos años. Ello lo demuestra en las palabras escritas a propósito de la exposición del pintor Roberto Diago, en 1948, donde —ante el universo complejo de las pinturas religiosas, en el que se evidencia el penetrante mestizaje cultural cubano, la existencia de hechos culturales definitivos y sólidos, resultante de reiteradas apropiaciones e hibridaciones—, formula toda una valoración a partir de sus concepciones del barroco, y aprecia cómo Diago «extrae chispas de sequedad a un poliedro neoclásico» y lo reconoce como búsqueda de una atmósfera fija y vibrante «que envuelve para extraer».²¹

Se ha expresado que la defensa de lo hispánico por parte de Lezama y los origenistas, los llevó a excluir y a renegar los aportes de lo negro a nuestra cultura.

²⁰ Graziella Pogolotti y Ramón Vázquez: *René Portocarrero*, Editorial Henschel-Letras Cubanas, Berlín-La Habana, 1987, p. 12.

²¹ José Lezama Lima: «En una exposición de Roberto Diago», p. 273.

Este criterio es muy discutible²², debido a que Lezama reflexiona acerca del fenómeno afrocubano, cuyo estudio cobra nueva fuerza en la década del cuarenta, y lo hace con Diago. El poeta realiza toda una revelación de las búsquedas de este artista en ese mundo y lo pone como ejemplo para la posible definición de lo que es la nueva reinterpretación de lo barroco en nuestra cultura, donde el negro y su aporte no podían faltar. En su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, escrito en 1937, ya reconoce como un paso de avance, la «incorporación de la sensibilidad negra».²³

Una de las problemáticas que estaba presentando la creación artística en los años treinta y cuarenta, era el exotismo pintoresquista de lo afrocubano, influido por la injerencia de cierto populismo turístico, con lo cual no está de acuerdo Lezama. Lo ve como un inconveniente. Plantea que, unida al «hieratismo enfático mexicano, de su rotundidad muralista»²⁴ y al «terror

²² Al respecto, existen diversos criterios, los cuales han originado dos posiciones contrapuestas: los ejemplos que demuestran la activa presencia de Lydia Cabrera en la revista *Orígenes*; las valoraciones acerca de las incursiones de René Portocarrero, realizadas por Lezama; además de otros trabajos sobre el sincretismo y el folclor afro-cubano; incluso, la publicación de un poema de Aimé Césaire traducido por Elena de Lam. Vid. *Índice de las revistas cubanas*.

²³ José Lezama Lima: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en *Analecta del reloj*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1953, p. 46.

²⁴ Este tono irónico sobre el muralismo mexicano no significa que Lezama fuera un detractor de este movimiento, lo expresa en más de una ocasión. Ejemplo es su artículo sobre Siqueiros. Con lo que no está de acuerdo es con el abuso de las influencias que, para el momento, ya estaban descontextualizadas.

visto a lo francés»,²⁵ la pintura cubana se estaba dirigiendo a un camino sin salida. Dichas influencias, para la fecha, estaban saturadas. Contra todas esas expresiones, Lezama propone la expresión de la teología insular definida en el ensayo con el poeta español, una especie de directriz para huir de «peligros solapados o rotundos, vocingleros o soterrados, y señalaba con sus hirientes fascinaciones, arremolinados metagramas».²⁶ Advierte acerca de que el problema de la integración nacional pudiera caer en ciertos excesos y profundizar más la desintegración de la nación.

Si bien Lezama limita un tanto lo cubano al encerrarlo en lo barroco en la década del cuarenta, sí da certeras validaciones al problema de la entrada de la abstracción en nuestro país hacia la década del cincuenta. Ante la crisis de la imagen nacional en la pintura cubana —consecuencia de los cambios en la escena republicana que, de cierta manera, posibilitaron la entrada del movimiento abstracto—, adopta una postura de aprobación mediante la cual interpreta y reconoce todas las propuestas, y resalta el camino ascendente hacia donde se dirigía nuestra pintura.²⁷

²⁵ Se refiere al fenómeno del surrealismo haitiano de la década del cuarenta, al que muchos artistas cubanos se vinculan. Lezama es un detractor del movimiento surrealista, lo manifiesta en todos sus escritos. En esta posición, se afiliaron todos los origenistas. Vid. Fina García Marruz: *La familia de Orígenes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997.

²⁶ José Lezama Lima: «Recuerdos: Guy Pérez Cisneros», p. 283.

²⁷ Al respecto, existen diversos criterios, lo cual ha originado dos posiciones contrapuestas: entre los escritos de Lezama sobre Portocarrero, Mariano y Milián, cuando incursionaban en la abstracción; y algunos criterios contrarios. Vid. *La visualidad infinita*.

En la abstracción, ve un paso de avance en las búsquedas de nuestras esencias; lo que define como un proceso «que ha ido más allá de sus límites de descubrimientos o hallazgos» y «ha entrado ya en fase de misterio de incorporación»,²⁸ que buscó la iluminación transitando entre lo conocido y lo desconocido. Esto significa que el poeta aprecia, en estas proposiciones, un trabajo de alta calidad, donde se resuelve el problema de la asimilación de los estilos universales, aplicándoles un lenguaje propio. Es el argumento con el que avala las incursiones de Portocarrero y Mariano en esta tendencia.

Para esta época, ya Lezama había desechado la expresión formulada por él en 1937; esto lo deja claro en sus recuerdos sobre su amigo Guy Pérez Cisneros, en 1956, cuando expone: «Desechando ahora el desarrollo de esa expresión, bástenos subrayar que le daba a su generación un sentido himnico...».²⁹ De aquí en adelante, ofrece valiosas interpretaciones acerca de las búsquedas de algunos artistas como Fayad Jamís y Luis Martínez Pedro.

Escribe sobre un Martínez Pedro en su período creativo, donde explora el arte concreto. Le satisface esa manera de jugar con las formas poco antes vistas y, en ello, aprecia la trascendencia de su genio artístico. Para ello, Lezama apela a la metáfora basada en el misterio de las analogías, herramienta válida para reconocer «lo desconocido a través de lo conocido».³⁰

²⁸ José Lezama Lima: «Nueva Galería», p. 296.

²⁹ José Lezama Lima: «Recuerdos: Guy Pérez Cisneros», p. 283.

³⁰ Oscar Hurtado: «Lezama», en revista *Bohemia*, año 58, No. 2, enero de 1966, p. 25.

Y sobre la base de tal recurso, construye una especie de ficción donde, en la narración, se funden el análisis y la fabulación; donde el mito juega uno de los papeles más importantes para tratar de penetrar las esencias de la obra de este artista.

El poeta yerra al no reconocer que su generación es heredera de las conquistas de esa primera, criterio que mantuvo hasta los últimos momentos de su vida. Es indiscutible que muchas de las visiones de Lezama las realiza desde esa utopía que lo caracterizó, a través de la cual siempre propuso una fórmula para la salvación nacional. Este accionar de Lezama es sintetizado por Abel Prieto cuando definió que: «las caras del tetraedro tenían que accionar como un arma indispensable para defender la cultura cubana. Caras donde la poesía era el arma epistemológica interrelacionada con la ciudad, la tradición y la religión».³¹

³¹ Abel Prieto: «Sucesivas o coordenadas habaneras. Apuntes para el proyecto utópico de Lezama», revista *Casa de las Américas*, No. 152, sep.-oct. 1985, pp. 14-19.

EL FÉNIX, 1912: ¿OTRA VEZ EL RACISMO?

MSc. RICARDO VÁZQUEZ DÍAZ
Editor de Ediciones Luminaria.

Los sucesos de mayo a agosto de 1912, conocidos, entre otros nombres, como Guerrita de 1912, fueron una referencia especial para medir, desde la prensa, el estado de las relaciones interraciales en Sancti Spíritus. Pocos y confusos son los resultados obtenidos hasta ahora por la historiografía cubana en el análisis de estos hechos. El primer intento de esclarecimiento se debe a Serafín Portuondo Linares en 1950.¹ Entre la fecha de su obra y la del cubano-americano Rafael Fermoselle, *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*, publicada en Uruguay, pasaron veinticuatro años. En 1989, se volvería al tema intramuros con *El negro en Cuba*, de Tomás Fernández Robaina; y, al calor de las nuevas reflexiones sobre la cuestión racial en la Isla, verían la luz: en 2002, *La masacre de los Independientes de Color en 1912*, de Silvio Castro Fernández; y, en 2006, *Una vuelta necesaria a mayo de 1912*, de María de los

¹ *Los independientes de color. Historia del partido Independiente de Color*, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana. Reeditado en 2002 por Editorial Caminos.

Ángeles Meriño Fuentes.² A pesar de estas revisiones, recientes publicaciones históricas de corte regional —como *Síntesis histórica provincial: Villa Clara* (2010)—, dedican poco más de dos párrafos a estos sucesos sin analizar su desarrollo en ese territorio y repitiendo los criterios tradicionalmente esgrimidos al respecto. El hecho es más sorprendente si recordamos que en Sagua sí se produjo un alzamiento, reprimido con celeridad, y que José de J. Monteagudo, el jefe de la Guardia Rural, y Gerardo Machado, inspector general del ejército, dos villareños, estuvieron directamente involucrados en los acontecimientos.

No son estas palabras para arrojar una mirada más a unos meses con tanto halo de misterio. Solo me interesa seguir el hilo de las relaciones interraciales en nuestra villa tomando como fuente la prensa. Del mismo modo que el tránsito al trabajo libre en la Cuba colonial activó un estado de opinión de dialogismo inagotable, la guerrita de 1912 obligó a muchos a tomar postura en uno, otro o cualquier bando. ¿Cuán pacífica fue la situación real en Sancti Spíritus? ¿Qué y cómo supieron del dilatado proceso en la región Oriental? ¿Cuál fue la imagen del desarrollo de las relaciones raciales que nos ofreció la prensa doce años después de inaugurada la República? He aquí algunas interrogantes a las que espero dar respuestas.

Desgraciadamente, el panorama de la prensa periódica en el Yayabo no fue tan favorable en los inicios

² Incluyo, en esta apretada lista, solo los libros publicados en Cuba; se suman a ella, artículos de revistas y compilaciones cubanas y algunos textos escritos en el exterior.

de la República como lo era durante el «reposo turbulento». *El Fénix*, con el subtítulo de Diario Republicano Independiente-2ª época, fue el único y más respetado diario en el término, dirigido por Ramón Schiffini Pérez. No solo el número sino la calidad de la prensa espirituaná mermó. Ya no tenía ese sabor comunitario, esa voluntad de servicio de antaño.

El *advertising* consumía las planas primera, tercera y cuarta de *El Fénix*, con excepción de breves gaceticillas en la final y algo de espacio en la tercera cuando la actualidad lo exigía. Ni siquiera la segunda plana, dedicada al editorial y otros artículos, se salvó de este flagelo. Por lo demás, muchos de estos comentarios, crónicas y artículos eran tomados de periódicos foráneos, por lo que los espirituanos podían ver reflejada su realidad muy pocas veces. No obstante, los sucesos de 1912 invadieron la tercera página y forzaron a los redactores a prestar una mayor atención a la villa, por lo que se convirtieron en una fuente valiosa para estas reflexiones.

Los números que antecedieron al del 21 de mayo, se ocuparon invariablemente de la disputa electoral entre liberales y conservadores, tema delicado en una villa con alcalde conservador, Judas Martínez-Moles, y un partido liberal bien organizado. Tales fuerzas políticas tendrían que reacondicionar sus luchas internas en pocas horas.

El Fénix del martes 21 de mayo dio el primer toque de alerta sobre los sucesos en Oriente con un editorial tomado de *La Unión Española*, costumbre frecuente en el rotativo, y titulado «¿Otra vez el

racismo?». Por el eufemismo disgregador del cuerpo nacional en el fragmento que enseguida citaremos, puede notarse que no se trataba de «otra vez», sino del mismo racismo de siempre: «Se teme de nuevo que los elementos de origen etiópico creen conflictos, promuevan agitaciones y den acaso días de luto a la República». En la misma segunda plana, aparecen tres notas informativas más sobre los inicios del enfrentamiento.

Al día siguiente, el editorial regresó a las luchas políticas tradicionales; pero el número de notas aumentó a 7 y ocuparon casi toda la plana. Resultan destacables la nota titulada «La Ley Morúa», donde se nombra por vez primera al alzamiento como «movimiento racista; y el comentario sobre una nota de José Miguel Gómez a los gobernadores, en la que reza que los «pertenecientes a la raza de color, [están] interesados más que ningún otro elemento en que reine la tranquilidad en la República».

No entraré a valorar la actitud del luego vituperado tiburón bañista espirituario, eso exigiría un detallado estudio; pero, como demuestra la prensa de la época, su posición era, en ese momento, conciliatoria entre las razas y enérgica ante los intentos de intervención norteamericana. A pesar de la conocida división del liberalismo en el período, la misma actitud asumieron otros representantes del partido como Alfredo Zayas quien, en nota del 23 del mismo mes, se refiere a los alzados como «algunos hombres mal aconsejados y obcecados por erróneas ideas», segregándolos del resto de la población negra y mestiza

cubana. El gobernador de Oriente, Rafael Manduley, también afirma, en nota publicada el 24 de mayo, que se trata solo de una minoría, y termina con una frase de indudable resonancia martiana: «que Cuba siga siendo una República por los cubanos, de los cubanos y para los cubanos». Sin embargo, esta no sería la actitud de la prensa.

En el mismo número del día 23, que tampoco contiene un editorial sobre el tema, se repiten expresiones como «rebelión racista», «movimiento racista», «alzamiento de los negros en Cuba» y «revolución racista». Otras notas en la misma plana niegan esas motivaciones racistas del enfrentamiento y se refieren a la Ley Morúa como la causante, lo cual demuestra el estado confuso de las informaciones y la poca coherencia editorial de *El Fénix*. En esta misma plana, estalló uno de los temas más debatidos en estos meses por la prensa: la posibilidad de una nueva intervención armada norteamericana, pretexto más contundente entre los utilizados para desacreditar el alzamiento de los Independientes de Color, hasta el punto de llegar a afirmarse, días después, que pudo ser alentado por los Estados Unidos con ese solo propósito. Otros sectores de la sociedad civil como los Veteranos de la Independencia, «blancos y negros, todos», y el Liceo Espirituano, se apresuraron también a condenar los hechos.

A partir del 24 de mayo y hasta mediados de julio, nuestro *Fénix* siguió publicando editoriales sobre los sucesos, la mayoría de las veces, tomados de la prensa habanera. En ellos, se exagera el conflicto con frases

como «¿A qué aspiran los levantados en armas? ¿A subyugar al elemento blanco?». Además, el periódico sirvió de tribuna para los verdaderos intereses políticos nacionales del momento: la lucha entre liberales y conservadores.

Aunque la recepción de lo publicado no es parcial en cuanto a lo escrito por espirituanos o no, pues en todos los casos se trata de lo publicado por *El Fénix*, por razones de tiempo y objetivo de estas palabras, me concentraré en lo escrito por lugareños o sobre la villa durante los acontecimientos.

El lunes 27 de mayo, apareció el primer editorial firmado por un espirituano y mulato, Jesús Cruz. Sus palabras, bastante idealistas en cuanto a la convivencia «siempre en la mejor armonía» de las razas en nuestra historia, terminan con un párrafo elocuente sobre el estado de opinión en la villa en los inicios del conflicto: «los hombres de color sensatos, los conscientes, los que por sus talentos y prestigios viven en esta tierra, sintiéndose HOMBRES CUBANOS, protestan indignados de toda tendencia racista».

Todo este número hablaba de esos intentos de unión de la sociedad civil espirituana. Un comentario de tono jocoso expresa que pueden sentirse orgullosos los espirituanos «blancos y negros, pobres y ricos», porque «el convulsionismo no es planta que crece a orillas del Yayabo»; una nota del partido liberal en la villa informa que ellos deponen las diferencias con el alcalde conservador a favor de la unión de la «sociedad espirituana»; sin embargo, y por precaución, se suspenden las clases en las escuelas rurales y las más alejadas del núcleo urbano.

Actitudes como esta pueden explicarse desde la lógica simpatía de muchos espirituanos por el presidente de la república; por la influencia que entre los negros y mulatos de la región tenía el senador liberal negro Morúa Delgado, paladín de la integración racial partidista; y por la tradición de unidad que desde finales del XIX había promulgado Juan Gualberto Gómez, y a la que se habían sumado los sectores más influyentes de la intelectualidad negra y mestiza espirituaña por medio de La Unión.

No obstante, la actitud conciliadora del mulato Cruz contrastaba con las palabras del blanco D. González en un artículo del 29 de mayo, donde este último afirma que «los negros están buscando, y lo están consiguiendo, que los blancos los repudien»; la única coincidencia entre ambos discursos está en el olvido de los horrores de la esclavitud. Para mantener la tónica editorial irresponsable del estira y encoje, *El Fénix* publicó en la misma plana «Una protesta» del Partido Liberal que hace alusión al «inmortal Maceo», a la «República que el glorioso Martí soñara» e incluye una imagen casi poética sobre la muerte del Titán y su ayudante, negro y blanco fundidos en el campo insurrecto, que clasifica entre lo mejor escrito por esos meses en el rotativo.

Ya para el 31 de mayo, el alzamiento ha hecho metástasis hacia la plana tercera; y el 3 de junio, las cuatro patas que el periódico le estaba buscando al gato con su indeterminación, fueron esbozadas: en una nota titulada «La ola negra» los redactores se ven obligados a aclarar que no tienen intención de agredir a los negros como «algunos dicen». Otra nota de

este número se pregunta si son alzados o cuatrerros los que robaron en una tienda en Cabaiguán, hecho del que se desprende que toda acción ilegal o extraña en la que tomaran parte negros o mulatos podía ser tomada como conspiración.

El 6 de junio, el presidente del Liceo espirituario, Domingo Gómez, ocupó el espacio central del rotativo para, desde un discurso muy a lo Sarmiento, demostrar que la civilización viene en Cuba de «la raza blanca [que] es la poseedora del poder, de la fuerza y del dinero» y que si se derogara la Ley Morúa, entonces sí podría haber en Cuba una guerra de razas. Este ilustre villareño volvió a la tribuna periodística otra vez el día 8, ahora para defender el Manifiesto despectivamente llamado «de los notables de color» y para mostrar descarnadamente a la prensa las cuatro patas que buscaba, acusándolos de incentivar el odio entre razas con «esos relatos espeluznantes». Allí mismo, enaltece figuras históricas negras como Maceo, Plácido y Brindis de Salas y, ¡oh, sorpresa! reconoce indirectamente el peso de la esclavitud en una bella y certera imagen: «la raza blanca es la dominadora, tiene, por tanto, la soberbia del mando; la raza negra es la dominada, tiene, por lo mismo, el temor de la humildad: ambas están atadas a la cadena de la tradición».

Si bien una nota titulada «Desde La Habana» se refiere a que allá reina el terror y en Sancti Spíritus «temorcillo y nada más»; y la mayoría de los espirituanos llamados al periodismo, en estos momentos, defienden la unión, *El Fénix* seguía a sus iguales

nacionales en el afán de exacerbar los ánimos para engrosar sus arcas. Desde el 30 de mayo venía publicando noticias de atropellos a «familias blancas»; pero el 4 de junio da fe de una violación de una «señorita blanca» por «siete negros de los sublevados» que le llenaron el cuerpo de mordidas y le causaron la muerte.

Más allá de la veracidad del hecho, sin dudas exagerado por el redactor, llama la atención la continuidad que se le dio a la noticia en los días siguientes, hasta que, el 8 de junio, un editorial tomado de *La Publicidad*, de Santa Clara, y con el exhortativo nombre «¡A defender la familia!» prende definitivamente la mecha. El texto, cargado de alusiones racistas, machistas y proyanquis, acusa a los santiagueros de cobardes porque «el hombre siempre defiende a su hembra y allí, en la tierra que se creyó la más viril y valiente de Cuba, el blanco tolera que el negro bárbaro y sádico ultraje el pudor de la mujer blanca». Si la irresponsabilidad o malicia de *El Fénix* no hubiera quedado ya demostrada, baste la frase final del artículo que reproduce para sus lectores: «La guerra se combate con la guerra».

Por si fuera poco, en el mismo número, el periódico insinúa que se está conspirando en la ciudad; y, luego de un fin de semana que no debió ser muy tranquilo, da cuenta de los disturbios en Sagua, sofocados según los historiadores villaclareños hacía más de una semana,³ y deja bien clara su posición en

³ En *Síntesis histórica provincial: Villa Clara*, se refiere que «en la región de Sagua la Grande hubo un alzamiento el 20 de mayo de unos cincuenta hombres, dirigidos por Alberto Pacheco [...] Solo siete días después había sido sofocado», Instituto de Historia de Cuba, Editora Historia, 2010, p. 161.

un editorial no firmado que merece ser citado aquí largamente:

...la guerra ha cambiado de faz [...] no es contra los Rurales, ni contra el Ejército, ni contra el Gobierno, ni contra la Riqueza Pública. ES CONTRA LAS MUJERES BLANCAS [...] somos blancos y no podemos ser otra cosa por voto más o menos ni suscriptor que se borre de la lista.

En este arranque de sinceridad, que es muestra de los tintes que la situación tomaba a escala nacional y de la precaria condición de las relaciones interraciales en la época, llama la atención el hecho de que los elementos de color se hayan trocado discursivamente en «negros, absolutamente negros» como afirma el editorial del 12 de junio, tomado otra vez de un periódico santaclareño de idéntico corte racista que *La Publicidad*; pero aún es más notable el hecho de que el emisor del discurso exprese: «somos blancos o por tal nos tomamos», asombrosa pero natural muestra de cómo los sujetos «adelantados», los Ceciljos Valdés, blanqueaban no solo sus pieles con el mestizaje.

Al comparar el discurso periodístico espirituario de finales del siglo XIX con este que ahora expresa abiertamente sus prejuicios racistas e impulsa incluso a la confrontación, se constata que la instauración de la República y la injerencia norteamericana, significaron una ruptura en el proceso conciliatorio interracial iniciado aquí con las guerras de independencia. Los sucesos de 1912 sacaron a la luz todos los conflictos no resueltos desde la abolición y aquellos

recién generados por el estatus neocolonial, incluso en una villa donde «el convulsionismo no es planta que crece».

Bibliografía

Castro Fernández, Silvio: *La masacre de los independientes de color en 1912*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2002.

Martínez-Moles, Manuel: *Epítome de la Historia de Sancti Spíritus. Desde el descubrimiento de sus costas (1492) hasta nuestros días (1934)*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1936.

_____ : *Periodismo y periódicos espirituanos*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1930.

Meriño Fuentes, María de los Ángeles: *Una vuelta necesaria a mayo de 1912*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2006.

Portuondo Linares, Serafín: *Los independientes de color. Historia del Partido Independiente de Color*. 2da. ed., Editorial Caminos, La Habana, 2002.

Rodríguez, Rolando: *La conspiración de los iguales*, Ediciones Imagen Contemporánea, La Habana, 2010.

Fuentes periódicas

Periódico *El Fénix*, mayo-agosto 1912. Colección del Archivo Provincial de Historia, Sancti Spíritus.

ARTURO BERRAYARZA Y EL MODELO PAISAJISTA DE SAN JOSÉ DEL LAGO (1940)

ESTEBAN ACOSTA RODRÍGUEZ
*Investigador del Centro de Servicios Ambientales
del CITMA.*

Agradecemos a Mariela Acosta García
y a Reinaldo Marín Armas,
por facilitar los datos recogidos.

Introducción

Se denomina paisajismo a las acciones puntuales, intervenciones concretas y operacionales que, a niveles muy reducidos, se realizan en un territorio como parte de un ordenamiento paisajístico. Se dice que el paisajismo es construir un paisaje a manos; es decir, bajo una mirada que lleva consigo la mentalidad del diseñador.

Durante la época republicana, existieron espacios donde incidieron acciones que pueden ser catalogadas como paisajismo en grandes extensiones.

Entre los más representativos, se encuentran los proyectos del francés Forestier, quien visitó Cuba entre 1927-1930 y desarrolló varios proyectos para la capital del país; también debe mencionarse el proyecto paisajista en la Hacienda Cortina, en Pinar del Río; pero poco se ha escrito sobre un ejemplo existente en

Cuba de «naturaleza construida» escasamente divulgado, y que resulta un referente importante no solo desde la óptica paisajística, sino también como ejemplo de acciones concretas para el desarrollo de un turismo integral y sostenible en una región determinada.

Historia de grandes transformaciones, con una magnitud espacial digna de tenerse en cuenta para su época, San José del Lago y su creador Arturo Berrayarza Cabrera es una historia apasionante de paisajismo y desarrollo turístico a mediados del siglo xx.

Desarrollo

San José del Lago se encuentra localizado en los 22°14' lat. N y los 79°04' long. O, en la región geográfica conocida como llanura Corralillo-Chambas, en su sector más oriental. Esta región puede considerarse como una planicie ondulada. El entorno paisajístico de San José, es muy variable: hacia el norte, pasa a ser una zona llena de lagunas y pantanos con pocos factores de valorización; al sur, la sierra de Jatibonico aumenta los factores de valorización paisajística debido a la existencia de formas cónicas y agudas en sus elevaciones, la presencia de agua, la diversidad de la línea de cimas y la dimensión y calidad visual del espacio observable por el espectador, lo cual crea una sucesión de planos paisajísticos, que inclina al visitante a la polarización, atraído por la acentuación de las formas naturales del relieve.

No se puede dejar de reconocer la importancia que, para la evaluación de este entorno, representa el contexto hidrogeológico: los manantiales de aguas

bicarbonatadas cálcicas termales que brotan en San José originados por la compleja tectónica de sus alrededores.

Breve historia del desarrollo de San José del Lago

Desde mediados del siglo XIX las aguas minero medicinales de San José fueron utilizadas en forma empírica para el tratamiento de algunas enfermedades. Se tiene indicios arqueológicos que hacen suponer su utilización por los aborígenes, al encontrarse utensilios de culturas precolombinas asociadas a los manantiales.

Existen documentos referenciales de ese siglo que prueban el uso de esta agua como curativas. En un ejemplar del periódico trinitario *El Correo* del año 1842 aparece la siguiente nota: «A media legua al este del poblado de Mayajigua se encuentra el celebrado aunque poco concurrido baño termal sulfuroso de su nombre».

José Martínez Fortún y otros autores plantean que las tierras donde se encuentran estos manantiales pertenecieron en la época de la colonia a don Luis de Rojas Loyola hasta finales de 1880, cuando pasaron a ser propiedad del matrimonio formado por Antolín Arechavaleta y Domitila Escobar, quienes, en los primeros años del siglo XX, construyeron una casa de tejas para el alojamiento de los visitantes, la cual dejó de existir en 1926.

En el año 1900, el doctor Manuel Delfín, recibió una muestra de las aguas de Mayajigua así como unas memorias donde se exponían las virtudes terapéuticas

de las mismas, enviadas por el perito químico señor Facundo Ramos. En el escrito, se manifiesta la idea de fundar una estación balnearia, pero problemas familiares mantenían detenido el plan. En esa época, Arturo Berrayarza Cabrera encontró mejoría a sus padecimientos reumáticos allí, y le compró la finca San José a Enrique, hijo de Antolín y Domitila.

La visión territorial seguramente impactó a Berrayarza al contemplar el horizonte, apreciar los colores, las texturas, las escalas y los factores de valoración del paisaje. Obsesionado por la creación de la belleza, comenzó transformando una tierra dedicada al cultivo de caña, pastizales y frutos menores, en un paisaje cultural con embalses, lagunas, jardines y objetos de infraestructura turística.

Así, el 20 de mayo de 1940, se inauguró San José del Lago, emblemático entre los centros turísticos para el descanso y la balneología en la región central del país y ejemplo de paisajismo para su época.

Arturo Berrayarza Cabrera, su constructor, nació en Cienfuegos a finales del siglo XIX. Entre 1909 y 1912, se asentó como colono azucarero en Yaguajay, y presidió este sector en Mayajigua. Murió en 1952; dejó dos hijos, Ricardo y Luisa.

El 14 de mayo de 1955, el distrito 101 de la Rotary Internacional develó una placa en homenaje a Berrayarza, donde se expresa su pensamiento:

Quien viene a San José del Lago en Mayajigua, privilegio de la naturaleza cubana, quiere quedarse para siempre en este incomparable marco de belleza. Si este lugar se convierte en la mayor

atracción turística de Cuba se habrá cumplido el sueño de mi vida.

La construcción del paisaje en San José del Lago

EL AGUA

El agua, elemento informe, sin perfil e inmoldeable, tiene un papel protagonista en la conformación de la arquitectura del paisaje y la decoración de este lugar; adquiere expresividad plástica derivada del modo en que Berrayarza tuvo en cuenta, no solamente los aspectos cualitativos de los recursos hídricos, sino también su alto valor cuantitativo: un caudal entre los cuatro manantiales termales de más de dos millones de litros diarios, que surten dos piscinas al aire libre y un lago artificial construido con técnicas manuales y una pala tirada por bueyes.

El lago tiene forma irregular, con unos 50 o 60 metros de ancho e igual de largo, complementado por varios islotes en su centro y borde oriental. Cuenta con un perímetro de cerca de un kilómetro, rodeado por un paseo hermo­seado con jardines y parcelas sembradas con plantas de gran variedad de flores, cocoteros y palmáceas. Sus aguas se renuevan totalmente cada nueve días, según cálculos aproximados, lo cual evita su estancamiento. Vierte al río Aguacate. Desde el punto de vista hidráulico, está diseñado para alimentarse por gravedad, lo cual hace que el agua se renueve de manera permanente.

Factor dominante en el diseño del paisaje, el agua, de apariencia limpia y clara, con su coloración y su disposición en forma de lámina en reposo, marca un hito en el diseño del sitio, pues posibilita combinaciones de color que producen contrastes agradables entre el relieve, la vegetación y la propia agua. Además, la presencia de pequeñas islas aporta elementos singulares. El dominio visual del líquido enaltecido por las formas irregulares y por el efecto de la escala sobre la escena, hace de este componente, un elemento de alta calidad visual.

En la composición y premisas del diseño, se tuvo en cuenta los detalles y terminación de los bordes, con especial cuidado en la solución del encuentro entre el agua y su límite físico, al introducir elementos que impidiera el arrastre normal de tierra, para no afectar la limpieza del lago. Los pequeños declives, la exuberante vegetación plantada en las orillas y el escenario cromático creado por el lago, hace de los bordes, elementos visuales de interés. De esta forma, son variadas las posibilidades de abarcar un paisaje anfibio en su conjunto, desde varios ejes direccionales. Las suaves pendientes cubiertas de césped en diferentes sectores, alternadas con pantallas, diluyen las visuales del lago. En la composición del mismo, a veces, se refleja la influencia sutil y compleja del paisajismo japonés.

Aprovechó Berrayarza la movilidad que le imprime al paisaje la presencia de la fauna; así, pobló el lago de numerosas aves acuáticas, entre las que sobresalen los flamencos, los cuales, con su color flameante, amplían la gama cromática del entorno y son

un símbolo del establecimiento turístico, reflejado en postales, folletos y souvenirs.

LA VEGETACIÓN

Las áreas verdes de San José del Lago, fueron diseñadas ante todo con un carácter ornamental ya que, además de contar con plantas propias de nuestro entorno fitogeográfico, incluyen otras que, por sus cualidades de forma, textura o floración, satisfacen las exigencias del diseño; así, por ejemplo, frutales y algunas «rarezas» vegetales. Plantas longevas de un notable desarrollo, aún forman parte del conjunto.

Berrayarza supo utilizar la diversidad cromática y formal de la naturaleza: la linealidad de la palma real, la volumetría de la ceiba, la gracia curvilínea de los cocoteros y la voluptuosidad de las malangas y otras trepadoras. Decirlo resulta fácil, pero representa interiorizar durante años un estudio de carácter formal y del comportamiento de las disímiles especies vegetales, tanto cubanas como de otras latitudes, lo cual permitió al proyectista dominar y reconstruir, sobre más de cinco hectáreas, sistemas de líneas, planos, volúmenes, texturas, colores, sonidos, olores y reflejos en una alternancia de espacios abiertos y cerrados.

Vale la pena destacar la presencia de epifitas, con un marcado desarrollo de las orquídeas espontáneas y naturales, así como de una gran diversidad de corujeyes.

San José es también un verdadero jardín botánico por su composición, ya que existen más de 138 especies pertenecientes a unas 100 familias.

No se puede considerar la presencia de un solo estilo paisajístico en sus jardines, más bien prima el estilo espontáneo antes que las disposiciones marcadamente geométricas, el romántico antes que el medieval, el inglés antes que el francés. Podemos clasificar este sitio como ejemplo de la escuela paisajística modernista, propia del movimiento dionisiaco; es decir, donde predominan las formas complejas y sinuosas de la naturaleza. Es significativo realzar el papel de las palmas en todas sus variaciones, las cuales definen los hitos verticales de referencia perceptiva, que relacionan entre sí volúmenes cromáticos diferentes.

ARQUITECTURA

Muy significativo en términos conceptuales y formales, fue el uso del variado repertorio de las construcciones propias de nuestros aborígenes. El caney, en San José del Lago, es una transcripción creadora de los materiales autóctonos: el yarey, el tronco de palma y la caña brava, se aplican a nuevos temas de carácter turístico. La disposición en que se ubican los diferentes caneyes-habitaciones, orientadas NO-SE, desplazadas hacia la derecha e izquierda de un eje principal produce giros en la dirección de ese eje longitudinal, e imprime al conjunto un interesante movimiento.

De madera de agracejo (*Gosypiospermum praecox* (Griseb.) P. Wilson), es el mobiliario de las habitaciones: camas, sillas, tocadores, etc.

No solo por su disposición, sino por la ubicación de los caneyes-habitaciones, el diseño de San José resulta adelantado para su época. La naturaleza se vuelve arquitectura y la arquitectura se mimetiza con el paisaje en una constante integración. La tónica dominante de las edificaciones, se basa en el empleo de materiales y mobiliarios tradicionales, heredados de períodos precolombinos.

Antecedentes de un turismo de naturaleza y sostenible

Arturo Berrayarza fue precursor del turismo de naturaleza al valorar, de forma coherente, las posibilidades de explotación turística que presentaba el entorno donde ubicó su establecimiento, lo que propició el desarrollo de variadas opciones.

A finales de la década del cincuenta del pasado siglo, entre las alternativas extrahoteleras, se contaba con el viaje al mirador enclavado en la sierra de Jatibonico para contemplar el paisaje, a 4 km; la visita a la cueva de Boquerones, donde se sumerge el río Jatibonico del Norte, para la práctica del espeleoturismo; un recorrido náutico y visita a las cuevas de Caguanes; y la práctica de la pesca deportiva. También se realizaban visitas a playas de la cayería más cercana del archipiélago Sabana Camagüey, como Ensenachos y Santa María. Paseos ecuestres y en botes, así como instalaciones deportivas para la práctica de diversos deportes, completaban el complejo de posibilidades de disfrute.

Se debe hacer referencia a la proyectada construcción de un club de pesca con dormitorio —seatel— en Fábrica, aproximadamente a 4 km de la costa y en uno de los islotes más pintorescos de los cayos de Piedras caracterizado por un bello puente natural y pequeñas playas vírgenes.

En cuanto a la tan promocionada necesidad de un turismo sostenible, San José también puede ser tomado como figura referencial y precursora de este concepto, si tenemos en cuenta que integró principios de sostenibilidad en el desarrollo de su proyecto turístico en las diferentes fases: planificación, diseño, marketing y operación.

En su planificación, el proyecto fue económicamente viable, no ejerció ningún impacto adverso significativo en el área; respetó y mejoró el paisaje; y se integró a la capacidad local, sin añadir presiones ni otros impactos significativos en los recursos naturales.

La etapa del diseño en San José del Lago, la erigía como paradigma en cuanto a sus principios integrales, si tenemos en cuenta el uso de las técnicas y materiales tradicionales en la construcción de habitaciones y otras instalaciones; la creación de un paisaje cultural que conserva su carácter regional al potenciar el uso de plantas y árboles locales y no locales en el diseño paisajístico; la previsión de que la altura de los edificios no sobrepase la altura de los mayores árboles, lo que minimiza el impacto visual adverso y favorece la creación de espacios para la fauna y la flora; la integración sensible del desarrollo del paisaje al crear configuraciones y características que

permitan reducir el consumo de energía mediante la selección acertada de materiales de la construcción (tabla de palma-guano-bohíos-caneyes); el uso de la electricidad para el alumbrado y el calentamiento; así como la conservación de los recursos hídricos (sistema gravitatorio: manantiales-piscinas-lago).

La concepción de actividades de descanso «blandas» así como el equipamiento asociado —paseos en bote y a caballo, caminatas—, resulta también, conceptualmente, muy adelantada para su tiempo.

En cuanto a las actividades económicas, la instalación permite el empleo de los pobladores del lugar y, de esta manera, aproxima el lugar de trabajo a las viviendas de los trabajadores, además de fomentar la artesanía, con la intensificación de las tradiciones locales; por otra parte, la utilización de recursos locales y la práctica de la agricultura le permite su autoabastecimiento.

Con respecto a las actividades de mercadeo, Berrayarza realizó una estrategia comercial asociada al paisaje y sus componentes teniendo en cuenta una selección apropiada de canales de distribución; tuvo agencias de viaje en varios países, realizó folletos, promovió anuncios comerciales, en los que expresaba los atributos socioculturales del destino turístico: se convirtió en un centro especializado en luna de miel.

Además, promocionó en el sector médico las características de las aguas y de las estaciones balneológicas como turismo de salud, al relacionarse con las principales instituciones científico-técnicas afines de su época. Para ejemplificar lo anteriormente expuesto con

respecto al turismo de salud, se puede referir el párrafo dedicado a los médicos en un folleto promocional editado en 1941 que dice:

A la clase médica compete, pues, conocer del estudio e investigación de la hidrología y climatología médicas de nuestro país, para recomendar y aplicar la debida curación a sus enfermos enviándolos a lugares que correspondan, con conocimientos de la hoja clínica de cada paciente para que el hidrólogo experto, con plena responsabilidad recomiende el mejor empleo de la balneoterapia.

La dirección del Balneario abre las puertas a la clase médica tan valiosa y reputada dentro y fuera de nuestro país, para que concurra a investigar y apreciar las condiciones climáticas e higiénicas, reiterándole la invitación.

En 1945, el doctor Víctor Santamarina fundó el Instituto Nacional de Hidrología y Climatología Médicas, institución pionera de los estudios de termalismo en Cuba. Esta institución publicó entre 1952-1956 la revista *Archivos del Instituto de Hidrología y Climatología Médicas*. En uno de sus números del año 1954, publica los análisis químicos efectuados a las aguas de San José del Lago, por esta seria institución. Estos estudios fueron realizados por los doctores Melman y Gutiérrez.

Con respecto a los resultados del proyecto turístico en su operación, en el libro *Turismo en Cuba*, de Armando Maribona, editado en 1959, se exponen ya algunos detalles importantes del plan que se tenía en mente para el lugar, entre los que figuran: un

«plan regulador», antecedente de los actuales planes directores, una planta de depuración, crematorio de basura y servicio de acueducto y alcantarillado, así como una conexión telefónica más cercana.

Conclusiones

En la actualidad, cuando se pretende la creación de paisajes culturales sustentables y la realización de un turismo sostenible, San José del Lago es un patrón de cómo hacerlo, con respecto a la configuración del paisaje y a la planificación y ejecución de tareas basadas en un turismo integrado; un ejemplo pionero de las armoniosas relaciones que pueden existir entre el turismo y el medio ambiente; en fin, un paradigma del cual Arturo Berrayarza fue su arquitecto.

San José trascendió el tiempo para pasar a ser un ejemplo de paisaje cultural que debe ser preservado por la carga patrimonial que conlleva, llena de claves identitarias.

De San José del Lago y de su constructor-paisajista Berrayarza, se puede afirmar que la lectura de su significación estética estriba en recibir la lección perceptiva cotidiana de las infinitas formas creadoras que puede asumir un paisaje pensado culturalmente.

Precursor de códigos estéticos que más tarde se observarían en Guamá, a inicios de la década del sesenta; en el parque Lenin, en los setenta; y Baconao y Las Terrazas en los ochenta del pasado siglo, por citar algunos ejemplos, San José del Lago, por su carácter anticipador, por ese esfuerzo de «crear» un paisaje

como experiencia cultural, como ejemplo del arte de embellecer con un planeamiento racional y estético, es el lugar donde se puede constatar una frase del culturólogo Gurevich: «La cultura es la naturaleza que el hombre vuelve a crear».

Marca y matriz, San José del Lago se ve desde una mirada, se aprehende por una conciencia, se valoriza por una experiencia, se juzga por una estética, y participa, a su vez, de los esquemas de percepción, de concepción y de acción. En este sitio, se puede constatar como la cultura canaliza, en cierto grado, la relación del individuo con el espacio y con la naturaleza, determinando en contrapartida, la mirada, la conciencia, la experiencia y la estética.

San José del Lago es un ejemplo de que se pueden crear paisajes cotidianos de calidad. Este culto a lo bello exige, a la vez, un conocimiento concreto, sensible, derivado directamente del trabajo y de la acción, una inteligencia de la historia y de la geografía, un conocimiento de la realidad y la capacidad de dejarse llevar por los sentimientos y la sensibilidad estética personal.

Bibliografía

- Berrayarsa, Arturo: Folleto promocional (SCE) 10 p.
Delfín, Manuel: «Informe sobre unas aguas dichas minero medicinales en Mayajigua», en *Crónica médica quirúrgica de La Habana*. Tomo 25, marzo 1900, pp. 40-43.
Gurovich, M.: «Cultura y naturaleza», en *Protección de los paisajes. Diccionario interpretativo* (en ruso), Editorial Progreso, Moscú, 1982.

- Maribona, Armando: *El turismo en Cuba*, Editorial Lex, La Habana, 1950.
- Martínez-Fortún, José A.: Apuntes históricos en Yaguajay, (SCE) Folleto Mimeografiado, 1945.
- Melmann, A. y F. Gutiérrez: «Análisis de las aguas medicinales de San José del Lago», en Revista *Archivos del Instituto de Hidrología y Climatología médicas*, No. 1, La Habana, 1954, pp. 68-75.
- Pezuela, Jacobo de la: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*, Imprenta del Establecimiento de Mellado, Madrid, 1876.

LA GEOGRAFÍA QUEMADA. SINOPSIS DE LOS HECHOS Y CONSECUENCIAS

ÁNGEL GRAÑA GONZÁLEZ

*Vicepresidente de la Fundación Antonio Núñez Jiménez de
la Naturaleza y el Hombre*

La primera nota en la prensa sobre esta obra, salió el 14 de agosto de 1954 en el diario cienfueguero *La Correspondencia*, Efraín Iznaga escribió «que el tesoro editorial cubano acaba de enriquecerse con la publicación de un magnífico texto de *Geografía de Cuba* adaptado al programa de Bachillerato, del que es autor el Dr. Antonio Núñez Jiménez».

Y poco después, ¿qué es lo que ocurrió? Sencillamente, un libro de texto de los usados en la Segunda Enseñanza, en el bachillerato, que era buscado por los estudiantes del Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana y de otros centros, en la librería Lorie, situada enfrente, donde podrían comprar libros nuevos y de uso a precios económicos, era expropiado, al dueño de la librería por un grupo de militares al mando del Primer Teniente José de Jesús Castaño y Quevedo quien recogió los 11 libros de la *Geografía de Cuba* del Dr. Antonio Núñez Jiménez. Ese hecho vandálico ocurrió el día 17 de enero de 1955 a escasos días del aniversario 15 de la Sociedad Espeleológica de Cuba, institución fundada por el Dr. Núñez Jiménez el 15 de enero de 1940, cuando solo tenía 16 años.

El informe oficial del Servicio de Inteligencia Militar del Ejército de Batista, el 17 de enero de 1955, dice:

La obra fue redactada en la Cátedra de Geografía de la Universidad de la Habana.

Está inspirada y orientada en la tesis nacionalista del Dr. Salvador Massip, colaborador del Dr. Núñez en la obra.

La Editorial Lex convino en imprimir 3000 ejemplares. Ha entregado al Dr. Núñez 2283 ejemplares. Se ocuparon 717 y el plomo del linotipo. En la librería Lorie se ocuparon 11 ejemplares, en la Moderna Poesía 42 y 3 en Cervantes, en Minerva se agotaron. Hay distribuidos muchos en el interior, y en particular en la Librería Renacimiento de Santiago de Cuba.

El 17 de enero, el mismo día en que se llevó a cabo el secuestro de los libros en la Casa Lorie, el propio teniente Castaño se presentó en la Editorial Lex que dirigía el Dr. Mariano Sánchez Roca, a ocupar los libros allí existentes, llevarse los grabados de la obra, así como el plomo utilizado en la impresión. El Dr. Roca fue informado de que los libros serían quemados, tal como los nazis hicieron en muchos países de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Este vandálico hecho nunca había sucedido en Cuba

Al mismo tiempo, la biblioteca de la casa del Dr. Núñez Jiménez era asaltada con el fin de llevarse el único ejemplar de esa obra, dedicado por él a su pequeña hija Olimpia. Un pasquín con esta explicación, y realizado por la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), se distribuyó por la ciudad de La Habana.

El 21 de enero, en el *Diario Nacional*, José Pardo Llada denunció el asalto a la Editorial Lex por los sicarios de Batista, y la sustracción de los libros.

El 22 de enero, en el periódico *El Sol*, de Marianao, el periodista Imeldo Álvarez, notificó lo realizado por los emisarios de Batista.

Pocos días después, el Ministro de Educación del régimen Dr. José López Isa, dictó la Resolución Ministerial Número 07594 de fecha 30 de enero de 1955 donde, en uno de sus por cuantos, dice:

Segundo: Prohibir su uso, como texto, obra de consulta o material de lectura en las escuelas, Institutos, Centros Medios, o en las instituciones privadas incorporadas, o simplemente sometidas a la inspección de los funcionarios técnicos del Ministerio.

Esto sucedió casi 15 días después de ser recogidos los libros en Lorie y otras librerías. Las protestas continuaron. *Vanguardia*, órgano oficial del Consejo Directivo de Maestros y Equiparados de Las Villas, en su edición de febrero de 1955, No. 32, año IV, publicó la protesta del Colegio Provincial de Maestros, debido a la ocupación del libro *Geografía de Cuba*.

Los estudiantes de la Universidad Central Marta Abreu de Las Villas, también alzaron sus voces; y su Consejo acordó protestar contra la actuación del Servicio de Inteligencia Militar al ocupar los ejemplares, pues esto constituía una restricción a la libre expresión del pensamiento; además, destacaron que no existía razón alguna que impidiera considerarla como obra rigurosamente científica y recomendable como texto de estudio de esta materia. La noticia apareció en

Información, el martes 22 de febrero de 1955. Ulises Carbo, director de *Prensa Libre*, publicó, el 19 de marzo de 1955, una entrevista realizada al Dr. Antonio Núñez Jiménez donde manifestó: «El deber de un maestro es decir siempre la verdad» y continuaba:

Mi libro fue secuestrado al amanecer del día 17 de enero de este año. Dos miembros de la fuerza pública entraron en mi hogar y una docena de ellos fueron a la casa editora. En horas de la mañana se dirigieron a las librerías requisando la totalidad de los que estaban en venta, se los llevaron sin pagar su importe... seis mil pesos que constituían todos mis ahorros y muchos años de labor compilatoria deshechas en pocas horas.

Nuestra alma máter creó el Comité de Defensa de la Libertad de Expresión; lo presidía el titular de la FEU José Antonio Echeverría, quien expresara su protesta por la confiscación de los ejemplares y describiera a Núñez como joven científico y miembro de la Sociedad Geográfica de Cuba. Lanzó, como tarea inicial, una recaudación pública para levantar fondos que sirvieran para resarcir las pérdidas sufridas por el autor.

El Buró de Represión de Actividades Comunistas, BRAC, salió a combatir la colecta.

El 14 de marzo de 1954, el teniente José Castaño informó a sus superiores:

Asunto: tentativa colecta popular para reeditar la Geografía de Cuba, cuyo autor es el connotado líder juvenil marxista Dr. Antonio Núñez Jiménez. Un grupo de intelectuales izquierdistas y

extremistas, entre ellos Carlos Rafael Rodríguez, Juan Marinello, Salvador Massip, Francisco Carone y Vicentina Antuña, han logrado que la FEU recogiera la idea de constituir en el seno de la propia FEU, un llamado Comité de Defensa por la libre Expresión del Pensamiento, para organizar protestas ciudadanas contra la acción represiva supuestas del Gobierno contra profesionales, estudiantes e intelectuales en sentido general.

Un grupo de jóvenes marxistas, estudiantes permanentes de la Universidad como el hijo del Dr. Massip, José Massip Isalgue (dirigente comunista), Alfredo Guevara, Max Lesnick y otros han hecho un llamamiento popular por una colecta para reeditar en la imprenta de la Universidad la Geografía de Cuba de Antonio Núñez Jiménez.

Pero hubo otros criterios que motivaron el análisis. El ciudadano Pedro Jiménez Gutiérrez, de la Víbora, en «Nuestros lectores dicen» de *Prensa Libre* expuso:

Señor Director: Hay un libro de geografía que ha sido puesto este año, como libro de texto en no pocas escuelas, y que realmente pone muy mal el nombre de Cuba, caso de que este libro llegase al extranjero. Es verdad que el libro en cuestión tiene magníficas fotos de paisajes cubanos, y está hecho con una impresión impecable, pero pone al guajiro cubano y algunos aspectos de la vida nacional, como verdaderas miserias, cuando todos sabemos que si los cuadros de pobreza existen, como existen en cualquier parte, no es una cosa general, y mucho menos para ponerla como algo

definitivo en Cuba. El libro a que me refiero, señor Director está aprobado para el programa de Tercer año de Bachillerato. Hay que tener mucho cuidado con estas cosas.

Creo que lo más cierto de lo dicho por el Sr. Pedro Jiménez es que no se podía poner como algo definitivo la pobreza en el campo cubano; por eso a partir del 1 de enero de 1959, todo cambió.

El 30 de enero de 1955, la revista *Bohemia* publicó un artículo de Jorge Mañach titulado «Decomiso de libros y cuarentena de ideas», y en él enfocaba no solo el caso de la *Geografía de Cuba*, sino también el allanamiento de la casa particular de Carlos Rafael Rodríguez, donde ocuparon su biblioteca de unos 3 700 ejemplares. Así denunciaba, con su amplio verbo, estos dos decomisos.

El 12 de febrero, el Dr. Mañach publicó en *Relieves*, la nota titulada «El autor se defiende», y Núñez Jiménez dijo:

De las cartas escritas por mí, la que recuerdo más es la que, tras la quema de mi libro *Geografía de Cuba* por las fuerzas militares de la tiranía de Fulgencio Batista el 17 de enero de 1955 y publicada en la sección «Relieves», del profesor Jorge Mañach, en el periódico *Diario de la Marina* el 10 de febrero de aquel año:

Mi tan estimado profesor:

En el día de hoy he podido leer en el *Diario de la Marina* la carta que usted dirige al señor Luis G. Mendoza, y que se refiere tanto a su artículo «Decomiso de libros y cuarentena de ideas»

(publicado recientemente en la revista «Bohemia») como a mi libro «Geografía de Cuba», el cual ha sido destinado, ilegal y arbitrariamente, a la pira que trata inútilmente de destruir las ideas y la libertad misma del pensamiento.

Como mi libro ha alcanzado tanta resonancia, debido principalmente a su ocupación por el SIM, quiero exponer aquí algunos datos sobre el mismo. Escribí esa obra después de recorrer a pie, mochila al hombro, todo el archipiélago cubano, desde las azules cumbres del Turquino hasta los abismos de sus cavernas más notables, desde el Norte hasta el Sur, de Isla de Pinos a Cayo Romano. En el largo peregrinar por montes y valles, por las guardarrayas de los centrales azucareros, por los míseros bohíos perdidos entre la serranía, pude ver una realidad social mucho más dramática, triste y bochornosa que la expuesta en los capítulos de la Geografía Humana de mi libro. Créame el doctor Mañach y también el señor Mendoza, que un día de 1944, al pie del Cerro de Cabras, en la casi feudal Pinar del Río, vi a un campesino pagar con su única vaca la visita de un médico que venía a consultar a su hijo moribundo.

En Camagüey presencié el desalojo campesino de muchas familias, y entre ellos vi guajiros ancianos sobre cuyos pechos colgaba la medalla del Ejército Libertador. Esos casos no son particulares. El campo entero es un escenario de niños parasitados, de hombres famélicos, de mujeres desnutridas, de campesinos sin tierras, de seres humanos sin esperanza. Y ésta es una verdad tan grande que en los propios

Censos Oficiales de la República se destaca estadísticamente.

Coincido con el señor Mendoza cuando afirma que mi libro «puede ser muy útil para personas mayores», pero estoy en desacuerdo con él cuando dice que a los niños y a los jóvenes no debe enseñárseles esa terrible verdad social de nuestra Patria, que debe explicárseles otra cosa. Yo creo que la más alta función de un Maestro es siempre decir la verdad, aunque decir esa verdad le acarree la cárcel o el despojo de su cátedra. De lo contrario no sería un Maestro. Ocultar la verdad no es de hombre entero y vertical. El Maestro que por defender su pan mienta no es un Maestro. Es un ganapán. Y yo prefiero cualquier sacrificio a sacrificar mi deber tal como lo entiendo.

Yo no tengo ninguna americanofobia, como dice el señor Mendoza en la carta que le escribe. Para el pueblo de los Estados Unidos tengo el mismo amor que para todos los pueblos de la tierra. Lo que sucede es que yo no puedo aplaudir en las páginas cubanas de mi libro la intervención norteamericana en los asuntos de mi Patria. No puedo elogiar la actitud del Ejército norteamericano al prohibir al general García en 1898 su entrada gloriosa al frente de sus mambises cuando Santiago de Cuba cayó bajo el heroísmo de nuestro Ejército Libertador. No puedo ver con buenos ojos de cubanía el bochorno que representó al ideal martiano de la Independencia Nacional la funesta Enmienda Platt. No me hace feliz, como cubano, la realidad de que

los recursos naturales, las tierras y las riquezas más valiosas de mi Patria sean propiedades extranjeras. Y eso son tópicos de Geografía Humana y Política que no podía dejar de tocar en mi libro. Es más, el programa oficial de la asignatura «Geografía de Cuba» exige que se explique temas como los siguientes: «Latifundismo en Cuba», «Capital extranjero», «Carácter colonial de nuestra economía»... Mi libro ha sido secuestrado porque en el tema del latifundismo digo que existe; porque en el tema del capital extranjero repito que es opuesto a la mejor formación de nuestra nacionalidad por lo que acarrea en la merma de nuestra depauperada soberanía; porque en el tema del carácter colonial de la economía cubana digo la verdad monda y lironda, aunque yo en mi libro hablé de «economía semicolonial». Fíjese el doctor Mañach que en esto fui más conservador que el propio programa Oficial del Bachillerato de nuestro Ministerio de Educación.

Antes de terminar estas líneas apuradas, deseo transcribirle a usted, a quien tanto agradezco la protesta que ha realizado contra el abuso de autoridad que significa la destrucción de la edición de mi libro, el acuerdo tomado por nuestro más alto centro geográfico, la Sociedad Geográfica de Cuba, acuerdo que me ha llenado de orgullo sano.

La Geografía de Cuba del doctor Antonio Núñez Jiménez es la obra más notable de Geografía publicada en el año de 1954 en nuestro país. Está esmeradamente impresa e ilustrada con numerosos mapas, diagramas y fotografías, que muestran la

realidad humana y económica de Cuba. La Sociedad Geográfica de Cuba (a la cual pertenece el doctor Antonio Núñez Jiménez como socio activo y de la cual ha sido secretario) lo felicita por la publicación de su libro, que es magnífico aporte a la Geografía de Cuba.

Pasarían los años, Núñez se convertiría en el capitán Núñez Jiménez: se unió al Che en la Columna 8 a finales de 1958, participó en las últimas batallas y en la toma de Santa Clara; por orden del Che fue a pedir la rendición al Cuartel Leoncio Vidal y, junto al Guerrillero Heroico, cumplió la orden de Fidel de avanzar hacia La Habana y tomar La Cabaña.

El Gobierno Revolucionario orientó la publicación de una nueva edición de la *Geografía de Cuba* de 1954.

El 19 de octubre de 1959 y, ante los comandantes Raúl Castro Ruz y Camilo Cienfuegos, se presentó la segunda edición de la *Geografía de Cuba*, secuestrada y quemada por la tiranía de Batista, y volvió la Editorial Lex, con el Sr. Roca al frente, a preparar la edición. Las anteriores dificultades económicas para publicar la obra, ya no fueron sufridas gracias a la Revolución. Se amplió esta edición con los últimos datos de la Guerra de Liberación en la geografía cubana; se detalló la Sierra Maestra, bastión principal de la Revolución.

El comandante Raúl Castro, el día de la presentación de la obra, dijo:

... a principios de 1955 oíamos hablar por primera vez del joven profesor Antonio Núñez Jiménez de Las Villas, a consecuencias de la ocupación ilegal

de la primera edición de esta obra, que hoy todos saludamos con alegría su nueva publicación, lo que nos orgullece.

Posteriormente, el Jefe del Ejército, comandante Camilo Cienfuegos, expresó: «Si antes a esta casa vino un ejército a arrebatar y quemar este libro, hoy viene el ejército del pueblo para recibir este libro y ver en él las verdades que le dicen...»

La solidaridad amiga llegó de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, donde se imprimió en ruso y desde la República Popular China que lo publicó en chino.

Núñez Jiménez tuvo siempre muy claro que el teniente Castaño fue a secuestrar los libros por una orden superior; pero esa respuesta no la tuvo hasta la década del setenta, cuando llegó a sus manos *Piedras y leyes*, libro de Fulgencio Batista, publicado en México por Ediciones Botas, en 1961.

Núñez se sorprendió cuando en la página 100, en la nota al pie número 4, entre otras cosas, dice:

Un viernes, lo recordamos bien, encontramos entre los libros (de sus hijos, nota del escritor), una geografía de Cuba que alguien había traído ese día. La abrimos por natural curiosidad. Nos sorprendieron algunas fotografías y ciertas expresiones. Libro de texto, lo era, y autorizado por el gobierno [...] no conocíamos al autor. Era un desconocido entonces. Su nombre Antonio Núñez Jiménez [...] ni una sola fotografía edificante. Hábiles incitaciones a la juventud y al campesino hacia el comunismo.

El libelo, con pretensiones de geografía, sería desde luego recogido y retirado como libro de texto.

Las ideas no mueren, y Núñez nos enseñó mucho sobre eso; las ideas se mejoran y superan: el embrión de esa *Geografía de Cuba* de 1954, quemada por Batista; de esa obra se hicieron varias ediciones más en los primeros años de la Revolución; también el Ministerio de Educación necesitó libros de textos y publicó, para la primera enseñanza, *Así en mi país*, un hijo menor de la *Geografía* de 1954.

El desarrollo en Cuba crece, y ya no es necesario hablar en un libro de geografía sobre el latifundio, ni sobre el analfabetismo, y sí hay mucho que decir sobre el desarrollo del país. Núñez, entonces, escribió una geografía en cuatro tomos, cuyo embrión había comenzado a nacer en 1954. Esta idea siguió creciendo y se materializó en una enciclopedia cubana y no podía tener otro nombre que *Cuba, la Naturaleza y el Hombre* y sería en 50 volúmenes: la Naturaleza, que tanto amó y que tanto estudió a todo lo largo de su vida; y el Hombre, a quien tanto defendió, pensando siempre en aquel pobre campesino que tuvo que vender su única vaca para pagar la consulta de un médico que viera a su hijo moribundo.

Bibliografía

- Núñez Jiménez, Antonio: *Geografía de Cuba*, Editorial Lex, La Habana, 1954.
- _____ : *Medio siglo explorando a Cuba*, Imprenta Editorial FAR, La Habana, 1990.

ALEJANDRO GARCÍA CATURLA: TATUADO POR LA REPÚBLICA

MSC. ISNEL PÉREZ ÁLVAREZ.

*Museo Casa Alejandro García Caturla.
Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales
de la Universidad Central de Las Villas.*

En el ocaso del primer mandato presidencial que tuvo la República de Cuba, con don Tomás Estrada Palma como gobernante, aparece una de las figuras cubanas más versátiles de la historiografía musical y jurídica: Alejandro García Caturla.

El seno de una distinguida familia, parte de la pequeña burguesía de la ciudad de Remedios, estaba preparada para recibir el 7 de marzo de 1906, el nacimiento de este genio que se convirtió, posteriormente, en figura emblemática de la música cubana y connotado hombre de leyes.

Por su privilegiada condición socioeconómica, el hijo primogénito emanado del matrimonio que contrajeron en 1905 el procurador público, don Silvino García Balmaceda y su prima, la pianista Diana García Caturla, disfrutó, en el contexto republicano donde se desarrolló su infancia, de posibilidades que permitieron germinar, a la postre, su genialidad.

Desde pequeño, tuvo a su disposición una educación esmerada con maestros particulares, lo que facilitó su exitosa alfabetización, así como una continuación de estudios que permitió su tránsito por el Instituto

de Segunda Enseñanza de Santa Clara, donde obtuvo su diploma de graduado como Bachiller en Ciencias y Letras el 9 de septiembre de 1922; también, por la Universidad de La Habana, que expidió a su favor el título de Doctor en Derecho Civil el 19 de enero de 1927.

No serían estos estudios, únicamente, los que ocuparon la vida de Caturla. Alejo Carpentier refirió al respecto: «Durante su generación, Alejandro García Caturla perteneció a un grupo de hombres entregados al arte que pudiéramos clasificar de luminosos».¹

En efecto, las palabras del autor de *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces* y *Concierto barroco*, responden al conocimiento que tenía acerca de la evidente consagración de Caturla a los estudios musicales, germinados en una exuberante creación artística.

Desde pequeño, mostró inclinaciones increíbles por las distintas manifestaciones del arte; pero sería la música, la que asumiría con mayor devoción. A los ocho años de edad, inició los estudios musicales en la academia del profesor español don Fernando Estrems, en su ciudad natal. Seguidamente, continuó solfeo, teoría y piano en la academia de la profesora remediana María Montalván, a quien asumió como su segunda madre. La apetencia desmedida por el arte de los sonidos, demandó del pequeño Alejandrino aplicarse en otro instrumento musical; por esta razón, un año más tarde, comenzó a recibir clases de violín con la pedagoga América Pando Ruiz, también en su terruño.

¹ María Antonieta Henríquez e Hilario González: «Caturla: visión sin límites», en *Revolución y Cultura*, p. 50.

Transcurrido el tiempo, los conocimientos adquiridos por este niño, ya convertido en adolescente, de quince años de edad, les permitieron mostrar la punta del iceberg de su fértil mentalidad creadora, mediante su primera obra, el vals para piano *I will love you forever*.

Su partida para la capital, en 1922, posibilitó al estudiante de Derecho Civil, alternar las ocupaciones de la carrera con su desempeño como músico y con los estudios afines con dicho desempeño. Iniciado el año 1924, ya podía contarse entre los alumnos de canto que tenían los profesores italianos Tina Farelli y Arturo Bovi; y en diciembre del mismo año, comenzó a recibir clases de armonía y contrapunto con el maestro Pedro Sanjuán, labor que continuaría en Francia.

El caudal económico de la familia García Caturla, acumulado desde antaño por ascendencia familiar, fue suficiente para suplir los deseos de un hijo talentoso. Así que, don Silvino, como padre considerado, decidió atender el reclamo hecho por su hijo, de continuar ahora su preparación como músico en París. Esto le permitió al joven Alejandro optimizar sus conocimientos sobre composición de fuga y contrapunto, durante el año 1928, en la residencia de la reconocida pedagoga Nadia Boulanger.

Una insospechada influencia fue ejercida sobre la personalidad de Caturla, tal ascendencia pudiera parecer insignificante, si se tiene en cuenta su procedencia. El especial influjo provenía desde alguien de la más humilde extracción social, su manejadora o nana Bárbara Sánchez Peñalver, *Avive*.

La impronta de esta mujer negra, fue asimilada por el niño, durante las incontables horas de compañía,

para nada planificadas como las dosificaciones de sus selectos maestros. El niño se fue motivando de manera descontrolada por todo lo que veía en los descendientes de africanos; según Avive, ella le cantaba las canciones transmitidas por sus ancestros, y el niño, sentado en sus piernas, las reproducía en el piano. Espacios de cuidado tierno permitían a Alejandrillo escuchar historias de las divinidades negras y encariñarse con todo eso. De mayorcito, a pesar de que esta nana lo llevaba —acompañando a su devota familia—, a la Parroquial Mayor para escuchar las homilias cristianas y apreciar los conciertos que ofrecía la coral de fray Pedro, a menudo, se escapaban a los bembés y a los toques de santo. Ver a los negros que brillaban por el sudor mientras percutían los cueros con manos ardientes, era algo que le hacía chispear la vista e iluminar su mente. La atracción y sensibilidad de Caturla hacia lo negro, era, en aquel tiempo, algo poco común. Bien describiría esto uno de sus amigos, Nicolás Guillén:

García Caturla sentía una atracción irresistible por lo negro, no solo por lo negro temático, como elemento de especulación artística, sino de manera profunda y personal, como estrato íntimo del espíritu [...] Era pues, un temperamento de gran coraje, de gran independencia, que se enfrentó a las limitaciones de su país.²

² Nicolás Guillén: *Prosa de prisa*, p. 45.

Serían estas últimas virtudes atribuidas por el Poeta Nacional, las que servirían de sustento a Caturla ante la también descrita contrariedad nacional de su momento. Durante la etapa de su juventud, el amor por lo negro, «de manera profunda y personal», se manifestó en la elección de su primera y segunda parejas, ambas de muy bien definida raza negroide: las hermanas Manuela y Catalina Rodríguez Ariosa. Con ellas, llegó a tener un total de once hijos.

El rechazo de la sociedad mediana y cubana hacia la elección de García Caturla, le hizo sufrir sobremedida, comenzando por su familia, exponente representativo de la sociedad burguesa, de la raza blanca, con ascendencia española cercana. Muchas son las anécdotas y tristes episodios, matizados por la discriminación racial, que cuentan cómo Caturla «se enfrentó a las limitaciones de su país».

Esto último, también hizo mella sobre él con referencia a su ámbito artístico. La «atracción irresistible por lo negro», fue revertida de manera considerable y profunda, sobre los pentagramas sinfónicos; mientras este compositor iba creando, incorporaba las percusiones y ritmos provenientes del tronco étnico africano, lo cual irrumpía en los tradicionales postulados europeos que indicaban la manera de hacer música sinfónica. Esto sería rechazado y criticado por los que aún no veían en Caturla su profundo nacionalismo, sino un folclorismo.

Así lo recordaría uno de sus compañeros, José Ardévol:

... fue en todos los sentidos uno de los seres más profundamente cubano que yo haya conocido [...] Sentía y vivía lo nuestro, hasta sus manifestaciones más sencillas y humildes, con penetración y sensibilidad que casi no tienen paralelo en mis experiencias con otras personas [...] Es indiscutible que Roldán y Caturla proveen de abundante sabia fresca al tronco aún joven de la música cubana, la renuevan profundamente y constituyen muy sólidos cimientos de los que será imposible prescindir en el futuro.³

También su amigo José A. Portuondo referiría:

Alejandro García Caturla, formidable creador de ritmos nuestros, se ha lanzado valiente a la aventura. Se ha juntado a otros hombres de «camisa en codo» y se ha ido a despertar las conciencias campesinas [...] es un apóstol. Ha marcado la batuta, sobre la tierra irredenta, compases de redención.⁴

La posición ideoestética que asumió —al utilizar como presupuesto artístico algunos elementos de la música que provenía de África, pero que él veía cubana—, no era compartida por la mayoría, que todavía no percibía alternativas de integración de esta cultura

³ María A. Henríquez: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, p. 146.

⁴ José A. Portuondo: «Compases de redención», en periódico *El Faro*, Remedios, 19 de enero de 1933.

con otras foráneas, pero aceptadas por algunos grupos culturales de la época.

A pesar de las críticas crueles, este revolucionario creador erigió una música culta definitivamente cubana, orientada por su particular ideología. Obras como *Tres danzas cubanas: Danza del tambor, Danza lucumí y Motivos de danza*, fueron llevadas por Caturla a representar a Cuba en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos de Barcelona en 1929, donde mereció los elogios de la crítica europea.

Engrosarían su catálogo un conjunto de obras de este corte; así, puede citarse: *Bembé; Dos poemas afrocubanos*, con textos de Alejo Carpentier; *Bito Manué, Mulata y Yambambó*, estas tres con textos de Nicolás Guillén; *Yamba O, Comparsa, La rumba*, con texto de José Zacarías Tallet, entre otras como *Obertura cubana* y *Suite* para orquesta.

Estas dos últimas obras fueron defendidas personalmente por su autor en el Concurso Nacional de Composición, donde obtuvo el primer premio con *Obertura cubana* y mención honorífica con *Suite*, el 21 de octubre de 1938. Transcurrido un tiempo considerable, Caturla sintió los males de la época, porque todavía no había recibido el saldo económico destinado a su premio. Esto hizo que se dirigiera mediante una carta al secretario de Cultura del Ministerio de Educación, el 26 de agosto de 1939. Como esto tampoco resolvió el caso, escribió al Presidente de la República, Federico Laredo Brú y, por fin, de manera definitiva, se hizo efectivo el pago el 15 de mayo de 1940.

No caben dudas de que el contexto existencial de la figura, marcó su vida con elementos que favorecieron, que propiciaron quién llegó a ser en el plano artístico; otros factores fueron negativos en este ámbito, pero en menor medida. Todo lo contrario ocurrió en su dimensión como jurista, pues encontró, en las condiciones del medio circundante, cuestiones que propiciaron, lamentablemente, el fin de su existencia.

Los testimonios recibidos, los documentos existentes y las investigaciones realizadas, son pruebas que demuestran que Alejandro García Caturla ha sido uno de los hombres que más dignamente haya portado la toga judicial. Su actitud recta e insobornable en el cumplimiento de la ley, permitió incluir el nombre de este abogado en la lista de los que prestigian la historia de la judicatura cubana.

Pero la virtud de mantener la rectitud en la conciencia y el estricto cumplimiento de las leyes como principio indispensable de su profesión, no encontraron en los mandatos de Gerardo Machado, Caffery-Batista-Mendieta, Miguel Mariano Gómez, Federico Laredo Brú y Fulgencio Batista Zaldívar, muchas condiciones a favor para ejercer honradamente como juez. Sería la segunda mitad de los años veinte y la década de los treinta, tiempos en los que la ley, en muchos casos, se impartía parcialmente. Eso trajo consigo serios problemas a este jurista.

Desde su graduación como doctor en Derecho Civil, ejerció en calidad de Juez Municipal, de manera consecutiva, en varios lugares; fueron ellos: Placetas

(24 de diciembre de 1927), Caibarién (6 de febrero de 1929), Ranchuelo (11 de octubre de 1933), Palma Soriano (16 de julio de 1935) y Quemado de Güines (8 de febrero de 1937). Fungió como Juez de Instrucción, en Remedios, desde el 8 de agosto de 1938 hasta 12 de noviembre de 1940.

En casi todos los lugares donde ejecutó el cumplimiento de las leyes, enfrentó problemas con los grupos de poder político, militar y económico, lo que motivó, en varios casos, sucesivos traslados. Vale la pena mencionar algunos de los más complejos de su corta carrera, durante su estancia en Palma Soriano, en el año 1936.

En este oriental municipio, efectuó un juicio el 7 de octubre de 1936, y sancionó a personas y entidades dedicadas al juego ilícito de «la bolita»; estaba incluido el jefe del Cuerpo de Policías, el cual no fue excluido de la condena por parte de Caturla. A este incidente, se sumó una nueva causa judicial, asumida el 2 de diciembre de 1936, para condenar al norteamericano, radicado en Cuba, Frederick Hachbasth, administrador del central Miranda, por manejos salariales que perjudicaban a los obreros.

Todo lo anterior, en su conjunto, trajo consigo constantes presiones, chantajes y fuerte oposición para toda la familia del juez que enfrentaba también a los que tenían dinero, posiciones y poderes. No puede asegurarse, pero se infiere que el odio de los condenados —en todos los casos con multas considerables o separaciones de puestos—, tuvo que ver con el atentado consistente en una lluvia de perdigones contra

su morada el 11 de diciembre de 1936, y del cual salió ileso.

Mientras ejercía en Remedios, supuestamente el lugar menos amenazante, vivió momentos de prolongadas intimidaciones para su persona y familia. Pudiera darse muchas razones para demostrar lo dicho, pues los repetidos casos a resolver generaban, cada vez, más hostilidad para Caturla. Nótese cuán amenazado vivía que, el 19 de octubre de 1940, escribió al Ministro de Defensa Nacional solicitando garantías para su vida personal y familiar. Así planteó:

Respetuosamente solicito de usted eficaces garantías para mi vida personal y familiar. Noticias ciertas llegadas hasta mí se planea por miembros del Ejército y Policía Nacional de este Distrito darme muerte como consecuencia del disgusto producido por haber procesado [...] por delito contra libertad personal a policías...⁵

También, el día 12 de noviembre de 1940, Caturla escribió al Ministro de Gobernación:

Ruego a usted me sea renovada la licencia para portar arma de fuego que me fue expedida [...] por encontrarme desempeñando en propiedad [...] cargo de Juez de Instrucción de este Partido Judicial.⁶

No fue en vano que él sintiera necesidad de protección, la que, en efecto, pidió tardíamente, pues enfrentaba su último caso. La causa judicial en defensa de

⁵ María A. Henríquez. *Alejandro García Caturla*, p. 121.

⁶ *Ibidem*, p. 123.

Benedicta Espinosa, prostituta que había sido brutalmente golpeada por José Argacha Betancourt, proxeneta y funcionario de la Cárcel Municipal, fue asumida por Caturla en calidad de Juez de Instrucción. Cuando Argacha supo que sería García Caturla «el de mano dura» quien se posesionara del caso, comprendió que sería condenado irremisiblemente.

Ese mismo día, cuando el conocido Juez se dirigía en la tarde desde su casa a la oficina de correos, los que se encontraban en el entorno de la plaza central de la ciudad de Remedios, escucharon, luego de las seis campanadas que provenían del reloj situado en la torre de la Parroquial Mayor, el sonido de dos disparos; seguidamente, gritos y un gran alboroto. José Argacha había seguido en silencio a quien pensaba que le condenaría por el delito cometido y, a un metro de distancia, le realizó un primer disparo; el segundo, a quemarropa. Ambos le hirieron el corazón y los pulmones y provocaron su muerte de manera inmediata.

Sobre el triste episodio, Nicolás Guillén, en el periódico *El Huracán*, el 26 noviembre 1940, publicó un artículo que tituló: «El crimen de todos», donde condenó por sentencia a quienes él consideraba responsables de la forma de vida y de la muerte de tan ilustre cubano:

El asesinato de A. G. Caturla, en Remedios, no es solo el crimen de un inconsciente, sino la gran culpa de todos los que debiendo comprenderle y estimarle, lo ignoraron.

Extraordinario artista, músico valiente y poderosa originalidad, vivió oscuro y olvidado en su patria,

sumergido en una plaza de juez provinciano. Juez [...] ¿Qué tenía que ver con la judicatura un espíritu de su vuelo? La cultura cubana le debe mucho a García Caturla, pero mayor sería esa deuda si él hubiera encontrado el modo de proyectar su temperamento en el ámbito que un país realmente culto ha de tener a la disposición de los hombres de su talla.

Los que aquí dirigen y valoran la inteligencia, los que asumen la responsabilidad «oficial» de cuidarla, deben sentirse un poco culpables de este crimen estúpido, porque en cierto modo lo hicieron posible, al sepultar en un rincón de la Isla a quien ha hecho que no se olvide a Cuba en el panorama cultural del mundo.

¡Ojalá sirva el triste ejemplo de su muerte —y de su vida— para que Cuba, ame, comprenda y honre mejor a sus artistas, alimentándoles dignamente la vocación con que nacieron!⁷

Sin dudas, la marca más visible que el ambiente republicano dejó en la figura de Caturla, fue su muerte. Triste resulta pensar que fue poco valorado, si se tiene en cuenta que, al morir con solo 34 años de edad, contaba con méritos ascendentes que fueron mutilados. Una esposa quedó viuda, once hijos huérfanos, la judicatura cubana perdía a uno de sus más dignos

⁷ Nicolás Guillén fue una de las voces más representativas de la intelectualidad cubana que se alzaron para condenar el asesinato de Caturla.

exponentes y el panorama musical prescindía de uno de sus sorprendentes compositores.

Alejandro García Caturla logró componer más de ciento cincuenta obras musicales de diversos géneros y estilos; figuró entre los segundos violines de la Orquesta Sinfónica de La Habana, dirigida por Gonzalo Roig; ocupó atriles de segunda viola y violín en la Orquesta Filarmónica de La Habana; fue pianista en más de diez cines de la capital; fundó y dirigió la Jazz Band Caribe en la Universidad de La Habana; fue una de las voces miembros de la Coral de La Habana; fundó y dirigió la Orquesta de Conciertos de Caibarién; representó a Cuba en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos de Barcelona de 1929, asunto que motivó al Ayuntamiento de su ciudad natal para otorgarle el título de Hijo Eminente y Distinguido de Remedios, el 24 de diciembre de 1929. También ganó el Concurso Nacional de Composición de 1938.

Como abogado, se pueden mencionar otros elementos a su favor, los cuales trascienden su fama de «juez justiciero». Resulta interesante resaltar que fue nombrado así por los presos de la Cárcel de Santa Clara, el 1 de enero de 1940; semejante hicieron los de la cárcel de Isla de Pinos, nombrándole «gladiador de las más justas causas». En cartas enviadas por estos presos, quedaron escritas las súplicas para que él interviniera ante los directivos de dichos correccionales para atenuar el hambre y los abusos a los que estaban siendo sometidos; sabían que Caturla no temía enfrentarse, ni buscarse problemas; seguramente por eso, las autoridades judiciales de Las Villas comentaron: «en

Caturla encontramos máxima confianza y suprema garantía».⁸

Este destacado juez realizó también importantes aportes al campo teórico de las ciencias del Derecho, pues creó un proyecto de «Ley sobre la creación de Juzgados correccionales de Tercera Clase» en mayo de 1936; muy importante fue su revisión de la Constitución de 1940, para la cual pidió enmiendas, por discrepar acerca de la imposición de sanciones igualitarias a adultos y a infantes que delinquieran; aseguró que estos últimos debían recibir tratamientos diferenciados. El 26 de febrero de ese año, la Audiencia de Santa Clara aceptó su sentencia sobre la «No sancionabilidad de los menores delincuentes».

Además de un amplio epistolario a instituciones oficiales, familiares y amigos, escribió y publicó una crónica musical en el periódico *El Remediano*, el 2 de enero de 1924. Fundó y se desempeñó como director literario del periódico *Los Minoristas*, alrededor del 14 de octubre de 1927. En febrero de 1930, fue nombrado jefe de redacción de la revista *Musicalia*. Junto con su hermano Othón, fundó y dirigió, en fecha cercana al 15 de julio de 1933, *Atalaya*, revista progresista, de profundas proyecciones martianas. Fueron publicados en revistas como *Carteles* y *Musicalia*, varios artículos suyos; puede citarse: «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana», disertación impartida en tres clases en la Academia Municipal de Remedios. Otras conferencias fueron: «Diferencia entre la escuela

⁸ Fondo del Museo Casa Alejandro García Caturla.

antigua y la escuela actual», «Las orquestas de cámara de ayer y de hoy», «Los programas de concierto», «La influencia como factor en la obra musical», «La orquesta moderna», «Los orígenes de la música cubana», «Horizonte actual de la música (música moderna y de vanguardia) tonalidad, atonalidad, bitonalidad, politonalidad (ilustradas al piano por el conferencista)». En mayo de 1937, publicó su trabajo titulado «Acción personal» en la revista *Repertorio Judicial*.

Las condiciones del medio existencial de Alejandro García Caturla, le propiciaron serias dificultades para vivir, así como su desaparición física. Él vivió aborreciendo las condiciones sociales imperantes. Se declaró en oposición a los males de su época; con mayor fuerza, a la dictadura de Machado.

Las composiciones musicales no fueron la única evidencia de su rechazo a la corrupción; sino también lo mostró en parte de su obra escrita. Si bien «Fanfarrias para despertar espíritus apolillados» es una obra musical que evoca el despertar de los ciudadanos inertes ante la postura tiránica de Machado, son sus cartas y artículos los que prueban fehacientemente su indignación por los males imperantes.

En misiva a su amigo Carpentier escribió: «Aunque yo no esté en La Habana, si se trata de un manifiesto o declaración contra Machado, pongan mi firma entre las suyas, sin consultármelo. De antemano estoy de acuerdo».⁹

⁹ María A. Henríquez: *Alejandro García Caturla*, p. 58.

En otro momento le dice:

Remedios, Cuba Libre, Agosto 18 de 1933.

Mi querido Alejo:

Lleno de júbilo por la caída del machadato, me complazco hacerte estas breves líneas.¹⁰

Esta posición antimachadista se reafirma públicamente desde las páginas de la revista *Atalaya*. Allí escribió:

¡Estudiantes, uníos! Si desde que el machadato empezó su destructora e ignominiosa labor de tiranía se encuentran las fuerzas estudiantiles formando un solo núcleo; si las balas que mataron a Julio Antonio Mella en México las sintió en su pecho cada estudiante digno; si en la Revolución que comenzó con la tángana del parque Alfaro todos los estudiantes se sintieron uno [...] todos debemos estar unidos en estos momentos críticos de la República e iniciales de la Revolución, porque ahora empieza la Revolución, en contra de los que creen que con la ida bochornosa del tirano y la caída de los esbirros todo está terminado. Este es el fin del principio.¹¹

Aunque Caturla no fue contado entre los miembros de la vanguardia intelectual unificada por el Grupo

¹⁰ Carta de Caturla a Alejo Carpentier, enviada el 18 de agosto de 1933. Aparece en María A. Henríquez: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, p. 271.

¹¹ Alejandro García Caturla: «Estudiantes uníos», en revista *Atalaya*, 30 de agosto de 1933, p. 1.

Minorista, él se consideró parte del mismo, en tanto compartía la posición de los oficializados. En otra carta a Carpentier fechada el 15 marzo 1927, escribió:

Veremos a ver si ya en estos tiempos San Juan me toma con más benevolencia mis obras y se decide a darme más protección, pues no debo ignorar que en la situación como minorista que me he colocado...¹²

En el periódico local, escribió en la primera página:

Nuestra cruzada como la de los minoristas habaneros, a los cuales nos sumamos y adherimos, los minoristas de Remedios, no puede estar inspirada en fines más nobles y elevados. Si no triunfamos, por lo menos, quedamos satisfechos, pues habremos cumplido con lo que estimamos un deber...¹³

Como minorista, Caturla defendió la cultura como forma de educación popular. Desde la revista *Atalaya*, declaraba:

Martí será nuestro guía. ¿Quién mejor que él, maestro excelso, puede fijarnos los derroteros a seguir, él oteó en todos los horizontes y en cada uno dejó muestra de su genio proteico [...] será una

¹² Carta de Caturla a Alejo Carpentier, enviada el 15 de marzo de 1927. Aparece en María A. Henríquez: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, p. 11.

¹³ Ana Cairo: *La Revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubano*, p.12.

tribuna abierta a todas las ideas, a todas las opiniones siempre que estas sean nuevas y originales [...] selección depurada de la producción intelectual en devenir, a favor de la liberación y el progreso colectivo.¹⁴

No resulta difícil comprender, después de todo lo abordado, que existieron factores socioculturales y políticos en la Cuba republicana que determinaron decisivamente el curso de la obra y existencia del compositor y juez Alejandro García Caturla, tanto de manera positiva como negativa. Tampoco es ignorado que, ante las contingencias de la realidad cubana del segmento temporal 1906-1940, las proyecciones vanguardistas de Caturla se hicieron evidentes mediante su pensamiento y actuación, manifestados en los ámbitos personal, artístico y jurídico.

La postura que asumió referente a su orientación erótica, relacionada con el atractivo por las mujeres negras en esa época; la manera particular de asumir la cubanidad desde una forma auténtica de hacer música sinfónica; su arriesgada, valiente y contestataria literatura; así como su inquebrantable espíritu justiciero en su momento histórico, son pruebas de que en este hombre se encuentran simbolizadas las voces más representativas que se alzaron en aquella República y que, por tanto, su nombre, cubano y universal, debe estar registrado en la lista de aquellos que pertenecen a la avanzada intelectual de nuestro país y del mundo.

¹⁴ Alejandro García Caturla: «Palabras liminares», en revista *Atalaya*, 15 de julio de 1933, p.1.

Bibliografía

- Cairo, Ana: *La Revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- Eli Rodríguez, Victoria: *Haciendo música cubana*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005.
- Esquenazi Pérez, Martha: *Del areíto y otros sonos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- García Caturla, Alejandro: «Palabras liminares», en revista *Atalaya*, Año I, No. 1, 15 de julio de 1933, p. 1.
- _____ : «Estudiantes uníos», en revista *Atalaya*, Año 1, No. 2, 30 de agosto de 1933, p. 1.
- Giro, Radamés: *Caturla el músico, el hombre*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2007.
- _____ : *Diccionario Enciclopédico de la Música Cubana*, Tomo I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.
- Guillén, Nicolás: «El crimen de todos», en periódico *El Huracán*, La Habana, 26 de noviembre de 1940.
- _____ : *Prosa de prisa*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.
- Henríquez, María Antonieta y Hilario González: «Caturla: visión sin límites», en revista *Revolución y Cultura*, No. 3, La Habana, marzo de 1986, pp. 50-55.
- Henríquez, María A: *Alejandro García Caturla*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- Henríquez, María A: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1995.
- Hernández Ramírez, Giselda: *Diccionario de la música villalareña*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2004.
- Portuondo, José A.: «Compases de redención» en periódico *El Faro*, Remedios, el 19 de enero de 1933.
- Salazar, Adolfo: *La música como proceso histórico de su invención*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987.

Fuentes documentales

Revista *Atalaya*. Documento inédito de la colección del Museo Casa Alejandro García Caturla.

Cartas escritas por Alejandro García Caturla. Documentos inéditos que pertenecen a la colección del Museo Nacional de la Música.

Causas judiciales de Alejandro García Caturla. Documentos inéditos de la colección del Museo Casa Alejandro García Caturla.

Partituras de las obras *Tres Danzas Cubanas*. Documentos inéditos de la colección del Museo Casa Alejandro García Caturla.

Prensa local de Remedios *El Faro*. Documentos del Archivo de Remedios.

LA LOCURA MUSICAL DE EL CARA DE FOCA

GASPAR MARRERO PÉREZ DE URRÍA
Musicógrafo, locutor y director de programas radiales.

Según todos los indicios, el singular apelativo de Cara de Foca apareció una sola vez en la vastísima discografía cubana. Ya se sabe: fue Benny Moré, en memorable ocasión, quien publicó el sobrenombre, en alusión al pianista y director de la orquesta acompañante. Tal y como se cuenta —quién sabe si fue antes o después—, el músico aludido optó por acentuar la expresión con sus gestos en escena, cual si fuera uno de esos pobladores de los mares fríos, con extremidades como aletas.

En una entrevista para la revista *Bohemia*, como si hubiera sido una de sus colosales interpretaciones en conjunto, el trío Matamoros respondió a un periodista: «El mambo es un cubano vestido de jugador de golf». No anoté la referencia, ni pude arrancar las páginas del viejo ejemplar de la biblioteca; pero basta la frase —no podré olvidarla— para comprender hasta dónde las discusiones marcaron la vida de este hombre.

Dámaso Pérez Prado, *el Cara de Foca*, padecía de diabetes desde 1979. En julio del 1989, sufrió una hemorragia cerebral y la amputación de una pierna. Ya no se contaba con él. Murió en México, el 14 de septiembre, hace más de veinte años.

Como ocurre con los grandes, su vida se transformó en una leyenda, atizada por un excéntrico modo

de manejar su memoria: «Nací un once de diciembre, no sé de qué año». Seguir sus pasos, desde su advenimiento a este mundo al cual llenó de música, se ha convertido, luego de tantas versiones, en una verdadera odisea. Dispuesto a cumplir el ineludible deber de recordarle, asumo el reto.

Los inciertos inicios del músico

El mexicano Carlos J. Sierra, biógrafo del Rey del Mambo, situó su nacimiento el 11 de diciembre de 1917, y no en el 16, como asegura en su *Diccionario*, el investigador musical cubano Helio Orovio. Sierra se basa en las declaraciones del músico a las autoridades mexicanas. En Matanzas, su ciudad natal, el padre, Pablo Pérez, vendía acciones de periódicos, según los recuerdos del músico; la madre, Sara, dirigía la escuela primaria número 17 de la zona de El Naranjal.

Dámaso estudió música con los maestros Rafael Somavilla, padre, y María Angulo, por el plan Falcón. Según se dice, comenzó como pianista en una orquesta tipo charanga, de aquellas compuestas por violines, flauta, piano, contrabajo y percusión. En 1937, cuando contaba apenas veinte años de edad, acudía gustoso a la invitación de los hermanos Valladares, del pueblo de Manguito, para tocar el piano en su orquesta, un grupo sui géneris, con trompeta, clarinete, flauta, contrabajo, pailas, saxofón y güiro. El tresero era Senén Suárez, muy lejos de ser un compositor y director destacado en el ambiente musical. La orquesta Hermanos Valladares, como puede apreciarse, no era, precisamente, una charanga con todas las de la ley:

no tenían pianista allí. Pero en el recuerdo de Senén, quedó la gran facilidad de Prado para ejecutar el repertorio de una orquesta donde trabajaba ocasionalmente, solo en fiestas de impacto: cuando lo llamaban, Dámaso tomaba el tren de las seis de la tarde y llegaba a Manguito para cumplir el compromiso.

Convencido de sus facultades, decidió probar suerte en La Habana. Era el destino anhelado por todos los músicos de pueblo. ¿Cuándo llegó Prado a la capital? No se sabe con certeza: tal y como se presume, transcurrían los primeros años de la década de los cuarenta. Lamentablemente, no hay datos muy exactos de su ejecutoria habanera. Por ello, debemos atenernos a varias fuentes, en muchos casos no coincidentes.

Entre las primeras agrupaciones donde actuó, él recordaba a la orquesta de Paulina Álvarez. Por su parte, el cantante Alfonsín Quintana lo sitúa al piano con el Conjunto Jóvenes del Cayo. Acerca de la entrada de Dámaso a este grupo, sí hay datos más precisos: ingresó en 1944, en sustitución de René Urbino, otro de los valiosos pianistas de conjunto en esa época.

Por entonces, además, Prado trabajaba en el cabaret El Kursaal, uno de los peores de La Habana, y en el Pennsylvania, de la playa de Marianao. Su sueldo, si puede llamársele así, era de \$ 1.45 por noche. De tal modo, debió explotar al máximo —y lo logró—, sus virtudes como músico. Pronto, consiguió aumentar sus ingresos mediante las orquestaciones o arreglos encargados a él por cantantes o directores de orquesta.

Pero antes, debió foguearse aún más en el ambiente. Coinciden varios estudiosos en el paso de Pérez Prado por la orquesta Cubaney, dirigida por el maestro Pilderot, una orquesta muy importante, pese a lo poquísimos conservados de ella en grabaciones. Hay dudas acerca de la influencia o no de Pilderot en la faceta de arreglista de Dámaso.

Esto sí es cierto: el impulsor principal de los arreglos de Pérez Prado fue el cantante Orlando Guerra, *Cascarita*. El guarachero más popular del momento, estuvo, por entonces, en las orquestas de los Hermanos Palau y de Julio Cueva y cantaba en CMQ, acompañado por los músicos dirigidos por el maestro Carlos Ansa, quienes se «las veían negras» ante las exigencias de los arreglos concebidos por Prado.

Aunque todavía no desarrollaba del todo sus innovaciones y comenzaba a enfrentar el rechazo de quienes no comprendían esas ideas musicales, indudablemente, ya era un músico muy solicitado. Así lo recuerda Senén:

Los músicos comentaban que Pérez Prado se quedaba dormido en sus trabajos nocturnos. Y eso era real, pues no tenía reposo: por la mañana trabajaba con la Peer Music, realizando transcripciones; por la tarde, arreglos musicales y, por las noches, trabajaba en los centros, el Kursaal [...] y el Pennsylvania [...] es decir, casi tres trabajos diarios.¹

¹ Senén Suárez: «Dámaso Pérez Prado», en Reflexiones y vivencias, Boletín digital *Cubarte*.

Volvieron las contradicciones. Según el musicógrafo cubano Cristóbal Díaz Ayala, Cascarita ingresó a la orquesta Casino de la Playa en noviembre de 1945 y propuso la entrada al grupo de su amigo Pérez Prado. Pero, en realidad, el hecho se produjo antes. Una breve nota de prensa publicada en diciembre de 1944 anunció «el estreno, durante la escenificación de la obra *Chibás al micrófono* en el teatro Martí, del nuevo paso Rumbamba de Pérez Prado el pianista de la orquesta».² El cerebro del músico era un hervidero de ideas.

De la Casino de la Playa al mambo

Desde ese momento, se distinguió un nuevo estilo en las grabaciones de la orquesta Casino de la Playa. En muchos de los éxitos de Cascarita llevados al disco se aprecia, además, esa manera única de Pérez Prado al piano. Y hay más: su célebre grito.

En 1984, el músico comentó al periodista Manuel Martínez Barros:

Estábamos interpretando un ritmo bravo con la dirección de Facundo Rivero, y de pronto fue tal la emoción qué sentí en un corte instrumental que emití aquel sonido ¡Aaaahhh... diiiiilo! para con ello significar que los instrumentos debían volver a tocar [...] En las grabaciones con la Casino no hice tal efecto, y comencé a hacerlo en mi propia orquesta.³

² *El Crisol*, La Habana, 1 de diciembre de 1944, p. 2.

³ Sergio Santana: *Pérez Prado: el Rey del Mambo*.

Sin embargo, la discografía dice otra cosa: el disco Victor 23-1236 contiene la guaracha *Vayan comiendo*, de Joseíto Vargas, grabada el 22 de febrero de 1949, donde se escucha nítidamente, en medio de los metales, la exclamación característica de Pérez Prado. Quizás haya sido la primera vez en un soporte fonográfico.

Tan pronto como se fundó en Cuba la firma discográfica Panart, el futuro Rey del Mambo propuso a su propietario, el ingeniero Ramón Sabat, realizar una grabación de prueba con una orquesta bajo su dirección. Cuenta Senén Suárez:

Eran tantos integrantes que no cabían en el vetusto estudio de la mencionada empresa —dijeron algunos músicos que Sabat alarmado salió de la cabina y paró aquel estruendo musical, que eran las ideas del ritmo que Pérez Prado traía en mente.⁴

La experiencia fue rechazada. Debieron pasar dos años más para contar con una nueva posibilidad.

En el año 1944 —refiere Senén Suárez—, yo firmé una obra con la Peer International Corp. y un tal Fernando (Castro), responsable inmediato de esta editora, me mandó a que contactara con Dámaso, el cual me citó para su casa situada en la calle Neptuno y Lealtad [...] el número se titula «Mi Bumbané», grabado en la RCA Víctor por la orquesta Casino de la Playa y cantando Orlando Guerra (Cascarita) y tocando el piano Pérez Prado.⁵

⁴ Senén Suárez: Ob. cit.

⁵ *Ibidem*. La grabación se efectuó, según Díaz Ayala, el 27 de noviembre de 1945. Fue editada en el disco Victor 23-0391.

Es en este período cuando comienza la historia del mambo. Aunque se insiste en llamar a Prado, justamente, como el Rey del Mambo, lo obtenido por él fue el resultado de todo un proceso evolutivo, donde sobresalieron varios nombres importantes.

Según el músico e investigador Leonardo Acosta, había siete músicos en pleno proceso de experimentación: los hermanos López, Orestes e Israel, este último conocido como Cachao, con Arcaño y sus Maravillas; Arsenio Rodríguez con su conjunto; Pérez Prado con la Casino de la Playa; Bebo Valdés, el Niño Rivera y René Hernández. De una u otra forma, grabaciones de la época dejan entrever, en los arreglos de todos ellos, elementos aparecidos luego como característicos del mambo. He aquí una curiosidad: Díaz Ayala, en su *Enciclopedia Discográfica*, refiere el título *Mambo N° 2*, original del cantante Miguelito Valdés, grabado hacia 1946, cuando aún Prado no había lanzado la discutida palabra *mambo* para identificar su innovación.

Impulsado por su constante afán creativo e innovador, Dámaso Pérez Prado se lanzó a la tarea de fundar una agrupación propia, por recomendación de Hernán Díaz, uno de los máximos representantes de la RCA Victor, quien se hallaba de visita en La Habana. El 24 de enero de 1946, se realizaron las primeras cuatro grabaciones del denominado Conjunto de Pérez Prado, donde acompañó al cantante mexicano Tito Guízar. Resultan de esa sesión las placas 23-0416, con la guaracha *Diez y siete setecientos* (Noriega) y el bolero *Qué me importa* (Mario Fernández Porta), y 23-0440, editada con las obras *Tu felicidad* (bolero de

René Touzet) y *No vuelvo contigo*, (canción de M. F. Porta). Dos meses después, el 4 de marzo, el grupo de Pérez Prado respaldó a la boricua Myrta Silva en cuatro guarachas: *Aquí estoy* (Silva), *¡Ay, qué bueno!* (Pedro Flores), *La flauta de Bartolo* (Guillermo Rodríguez Fiffe) y *El tumbaíto* (Faustino Miró y Pepé Delgado).

Para entonces, Dámaso viajó a Argentina y Venezuela; y en ese año 1946, visita Nueva York, donde concibe arreglos para los cantantes cubanos Miguelito Valdés y Desi Arnaz, y el violinista catalán Xavier Cugat.

Durante una entrevista, al regresar de los Estados Unidos, reveló:

Estoy preparando un estilo musical nuevo que creo va a gustar mucho: el son mambo. El primer número lo titularé Pavolla. Ya sólo falta un pase al piano y, tal vez, alguna corrección. La Viuda de Humara y Lastra está esperándolo como cosa buena para grabarlo y lanzarlo al mercado. Vamos a ver qué sale de ahí. Confío en el entusiasmo del público a través de la acogida que le den los músicos.⁶

Por fin, el 20 de noviembre de 1946, se produjeron cuatro registros sonoros para discos de la Victor, presumiblemente grabados en los estudios de la antigua

⁶ Enrique C. Betancourt: «Entrevista a Pérez Prado a su regreso de Nueva York». Radio Magazine, La Habana, agosto de 1946. Citado por: Radamés Giro: *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, t. 3, p. 223. Aparentemente la obra no se grabó.

CMQ, en Monte y Prado. Una denominada orquesta Pérez Prado grabó el son montuno *Suavecito, pollito* (Díaz y Boloña), con Cascarita como cantante, y la rumba instrumental *Rumbambó*⁷ (disco Victor 23-0813). También, fueron incluidos en ese programa fonográfico, de Juanito Blez, la guaracha *Caballeros, abran paso*, por Cascarita, y, por primera vez, ¡un mambo!: *Trompetiana*. Estas dos obras nunca se editaron. No trascendieron.

La reacción de la Peer International

Sin embargo, poco a poco, las avanzadas orquestaciones de Pérez Prado, junto a los demás arreglistas citados, atentaron contra las ganancias de la Peer International, editora norteamericana cuya filial en Cuba controlaba la creación musical con arreglos en serie, editados, impresos y puestos a la venta en su sede de la Manzana de Gómez. Los interesados, en lugar de adquirir las partituras de la Peer, uniformes y convencionales, preferían las novedades de Bebo, Prado y los demás y se las encargaban directamente. En consecuencia, aquello se convirtió en una importante fuente de trabajo para los avanzados orquestadores. A la vez, provocaban pérdidas monetarias a la empresa.

Las medidas en contra no se hicieron esperar de parte de los magnates de la Peer International, en cuya sucursal en La Habana el propio Pérez Prado hacía transcripciones. Estas son revelaciones del compositor Rosendo Ruiz Quevedo:

⁷ ¿Guardará relación con el mencionado paso de la Rumbamba?

Ya mediada la década de los inquietos años cuarenta, llega a La Habana Fernando Castro, representante de la División Latina de la Southern Music Co. & Peer International. Rápidamente se convoca a un grupo de compositores y de orquestadores musicales, en las oficinas de la sucursal cubana de la Peer para escuchar la información de la que era portador el señor Castro, un avisado vocero domesticado a los intereses de los magnates de la Peer.

Entre otros asuntos, Fernando Castro planteó que:

«... la música popular cubana estaba siendo adulterada y corría el peligro de perder sus valores originales». Como causa principal señaló las «extravagantes» orquestaciones que (muy especialmente en el formato de las orquestas tipo jazz band) venían realizando algunos «arreglistas».

Y sin otra aclaración, expresó se había tomado la medida de que, «a partir de aquel momento, ningún creador musical adscrito al consorcio que él representaba podía entregar su música a Dámaso Pérez Prado, para orquestrarla...»⁸

No había, obviamente, interés cultural alguno: estaban en peligro las arcas de la Peer. Y eso debía evitarse a como diera lugar. Para Dámaso, era un golpe bajo, pues, como hemos visto, sus principales ingresos económicos dependían, precisamente, de las orquestaciones por encargo.

⁸ Rosendo Ruiz Quevedo: *El exilio musical de Pérez Prado*, p. 8.

Eran demasiados los obstáculos. A pesar de la buena acogida de muchos músicos, Pérez Prado obtenía solo incomprendimientos y menosprecio. Finalmente, decidió hacer un último intento, descrito así por Leonardo Acosta:

Antes de marchar a México, Dámaso trató de lanzar el mambo en Cuba y llegó a grabar dos caras de un disco sencillo con su «Mambo Caén» y «So, caballo». Varios músicos cubanos de primera fila participaron en esta grabación y lo hicieron gratis; entre ellos estaban nada menos que el saxofonista alto y director de orquesta Germán Lebatard, el genial guitarrista Vicente González Rubiera (el maestro Guyún), el saxo barítono Osvaldo Urrutia y el contrabajista Reinaldo Mercier. Todos se interesaron en los modernos arreglos de Pérez Prado, pero no sucedió lo mismo con nuestros timoratos empresarios de las nacientes disqueras nacionales, que preferían jugar al seguro y no correr riesgos con nada nuevo.⁹

Qué rico el mambo...

Hay otras cuatro grabaciones para un sello desconocido, Cafamo, presumiblemente cubano, realizadas entre 1947 y 1948, con los mambos *Azuquita con leche* y *Tú ve, tú ve*, donde canta Reinaldo Valdés, *el Jabao*, y las rumbas be-bop *La clave* y *Así, así*. Con estas piezas, fueron puestas a la venta las placas 500 y 501. Hacia

⁹ Leonardo Acosta: ¡Aaaaah... Ugh! ¡Qué rico mambo!!!, p. 5.

1949, aparecen más registros dispersos, entre ellos, el disco Panart 1195, realizado en La Habana, con las obras *Panamá* (anotada como mambo-kaén) y *Ko-Kou*.

De cualquier modo, La Habana no fue su campo de realización artística. Debía enfrentarse allí a los molinos de viento. Decidió radicarse en el extranjero. Acerca del hecho hay explicaciones divergentes:

El propio Pérez Prado refiere el consejo del cantante cubano Kiko Mendive, acerca de las grandes posibilidades recibidas por los músicos nuestros en México. Por otra parte, Ninón Sevilla, la famosa rumbera, dijo en 1989: «Cuando oí el mambo, lo incorporé pronto a mis películas y dos años después, fui a La Habana y le propuse a Pérez Prado venir como arreglista. Aceptó y ya sabes su éxito posterior en este país».¹⁰

Según dijo el Cara de Foca, llegó a México en octubre de 1949. Pero los archivos de la Victor anotan fechas anteriores para sus primeras grabaciones allá. El primer disco de la RCA Mexicana con la orquesta de Pérez Prado —tal y como lo confirmó el músico en entrevista de 1979— recoge los mambos-kaén *Macomé* y *José* (23-1220), grabados, al parecer, el 4 de mayo de 1949.

Para organizar su banda en México, Dámaso Pérez Prado recibió la ayuda del bongosero cubano Clemente Piquero, *Chicho*, quien le viabilizó, primero, la obtención del carné sindical. La orquesta debió formarla

¹⁰ Mayra A. Martínez: *Rumberas en México*, p. 44.

con un 50% de músicos mexicanos. La completó con cubanos ya radicados en el país, como el propio Chicho; los trompetistas Oscar Velasco, *Florecita*, y Eduardo Periquet; el tumbador Modesto Durán; y el timbalero Aurelio Tamayo. Las grabaciones se sucedieron gracias al respaldo del representante de la RCA Victor Mexicana, Mariano Rivera Conde, quien dispuso para Pérez Prado sonido de alta fidelidad y cámaras de eco. El 7 de marzo de 1950 grabó las obras *Mambo N° 5* y *Qué rico el mambo*, para el disco Victor 23-1546. La placa vendió cuatro millones quinientas mil copias en solo un año.

En abril de 1950, Pérez Prado y su Orquesta inician sus presentaciones personales en el teatro Margo (luego Blanquita), de la ciudad capital.

Fue el cine un medio propicio para lanzar al mundo el mambo de Pérez Prado. Gracias al apoyo de Kiko Mendive y Ninón Sevilla, sedimentados ambos en la industria fílmica mexicana, aparecieron los mambos de Pérez Prado y sus arreglos en las películas *Coqueta*, *Perdida* y *Aventurera*, filmadas en 1949. En el 1950, su música se escucha en 18 de las 124 producciones realizadas en México ese año. Y en 1951, serán 20 más. Muchas de esas cintas cinematográficas muestran a un Pérez Prado vestido con chaquetas largas y zapatos de dos tonos, dotados con plataformas para enmascarar su pequeña estatura, de apenas un 1,58 m.

Pese a las incomprendiones de sus compatriotas, Dámaso Pérez Prado, el chaparrito *Cara de Foca*, causó una verdadera revolución en la música cubana. Si así no hubiera sido, las controversias acerca de quién

fue el creador del mambo se hubieran disuelto al cabo de casi setenta años.

Gabriel García Márquez, muy lejos de sus triunfos universales posteriores, escribió en 1951:

... daba la impresión de que a la locura que ya sobraba en [Daniel Santos y Cascarita], estuviera faltando todavía un poco de locura para llegar a la locura total. Entonces Dámaso Pérez Prado recogió doce músicos, hizo una orquesta, y empezó a desalojar a culatazos de saxofones a todos los que le habían antecedido en el bullicioso mundo de los traganíqueles.¹¹

Bibliografía

Acosta, Leonardo: «¡Aaaaah... Ugh! ¡Qué rico mambo!!!», en *Bohemia*, Año 81, N° 39, La Habana, 29 de septiembre de 1989, pp. 4-8.

Catálogo discográfico de la firma cubana Panart. Archivo del autor.

Díaz Ayala, Cristóbal: *Enciclopedia Discográfica de la Música Cubana 1925-1960*, Florida International University, Miami, 2002. Actualización: 11 de septiembre de 2007. Versión digital disponible en: <http://library.fiu.edu/latinpop/howto.html>

Dintrans, Pablo: «Pérez Prado: ¡Qué rico el Mambo!» Radio Universidad de Chile, Santiago de Chile, 29

¹¹ Gabriel García Márquez: «El mambo», en el periódico *El Heraldo*, Barranquilla, 12 de enero de 1951. Citado por: Radamés Giro (compilador): *El mambo*, pp. 19-20.

- de diciembre de 2004. Versión digital disponible en <http://www.radio.uchile.cl>
- Évora, Tony: «¡Uhh! Mambo a lo Pérez Prado», en *El Manisero*, No. 3. Barcelona, julio-agosto de 1994, pp. 38-40.
- Giro, Radamés: *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, T. 3, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, pp. 223-227.
- _____ (compilador): *El mambo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- Granma*: La Habana, 15 de septiembre de 1989, recorte de prensa. Archivo del autor.
- Hernández, Erena: *La música en persona*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- Lam, Rafael: «Alfonsín Quintana, cantante de la vieja guardia», Boletín digital *Cubarte*, La Habana, 19 de noviembre de 2006.
- «Martí: hoy, homenaje a Carlos Robreño. Estreno de Chibás al micrófono», en *El Crisol*, Año XI, No. 281, La Habana, 1 de diciembre de 1944, p. 2.
- Martínez, Mayra A.: «Rumberas en México», en *Revolución y Cultura*, No. 11, La Habana, noviembre de 1989, pp. 40-45.
- Padura Fuentes, Leonardo: «Pérez Prado ¡Maaaambo, uh!», en *Tropicana Internacional*, No. 3, La Habana, 1997, pp. 41-46.
- Ruiz Quevedo, Rosendo: «El exilio musical de Pérez Prado», en *Clave*, No. 15, La Habana, octubre-diciembre de 1989, pp. 7-9.
- Santana, Sergio: «Pérez Prado: El Rey del Mambo», en *Latin Beat Magazine*, Nueva York, abril de 2007.

Versión digital disponible en <http://www.cnetnetworks.com/>

Suárez Hernández, Senén: «Dámaso Pérez Prado», en Reflexiones y vivencias, Boletín digital *Cubarte*, La Habana, 20 de mayo de 2005, Versión digital disponible en www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/reflexiones-y-vivencias/damaso-perez-prado/20/12570.html

LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LAS ESCUELAS ESPIRITUANAS DE LA REPÚBLICA NEOCOLONIAL

MSC. YASMINE LEÓN DE LA PAZ

*Profesora del Departamento de Educación Artística
de la UCP Capitán Silverio Blanco Núñez.*

Aspectos generales de la educación

Con la ocupación militar en el país, la educación, de cierta forma, se favoreció.

El objetivo de los «ocupantes» de nuestra patria era heredar a España, pero explotando de modo más «científico» nuestra riqueza material e intelectual. Si podían quedarse con el territorio —como han hecho con Puerto Rico y Filipinas— mejor; pero si no podían, tomarían las medidas para asegurar su hegemonía económica, política y cultural mediante trabas legales, poderes delegados y dominio de la conciencia del pueblo. Les interesaba fomentar ciertos renglones de la economía, higienizar el país, reorganizar el sistema escolar, extender la enseñanza elemental, formar maestros.¹

Entre los años 1899 y 1900, hubo en el territorio nacional, pese a no existir las condiciones, un aumento

¹ Gaspar J. García Galló: *Bosquejo histórico de la Educación en Cuba*, p. 49

de escuelas. En el verano de 1900, arribó a Estados Unidos el primer contingente de 1300 maestros cubanos con el objetivo de prepararse para el ejercicio de la profesión.

El 21 de febrero de 1901, quedó definitivamente aprobada y firmada la Constitución por la cual, según su artículo primero, el pueblo de Cuba se constituyó en estado independiente y soberano; y adoptó, como forma de gobierno, la República.

En la etapa republicana en Cuba, se reformó el sistema de enseñanza primaria (iniciado a finales del siglo XIX); además, se proveyó a las escuelas públicas de maestros que debían pasar por exámenes ante un tribunal que autorizaba o no, el ejercicio de la profesión. Así ocurrió hasta 1916 que se inauguraron las Escuelas Normales para Maestros en el país.

En este período, la Educación Primaria fue regida por doctrinas americanas en sus aspectos técnicos y administrativos, desde la Junta de Educación hasta los distritos municipales. Así, la enseñanza memorista de la etapa colonial, pasó a intelectualista, durante la ocupación.

Los primeros textos escolares cubanos fueron traducidos de libros norteamericanos. Los cambios en la Enseñanza Elemental, estaban dados por el trabajo manual (Sloyd) y el Kindergarten. Se amplió el contenido, con la inclusión de asignaturas como: Geografía, Historia, Estudios de la Naturaleza, Higiene, Dibujo, Educación Física y Música.

La Educación Musical

En los *Cursos de estudios*, publicados el 20 de mayo de 1901, se tuvo en cuenta la Educación Musical. El programa fue elaborado por Guillermo M. Tomás, Hubert de Blanck y Emilio Agramonte. El contenido de este material se simplificaba al conocimiento elemental del panorama musical (canto a una y dos voces en coro e individualmente...). Suprimido en 1902, mediante una circular de la Junta de Superintendentes, debido a la poca preparación de los maestros.

En la tarde del 11 de febrero de 1920, el profesor Gaspar Agüero pronunció una conferencia en la Escuela Normal para Maestros de La Habana, ante el secretario de Instrucción pública, el Inspector de Escuelas Normales y alumnos. Allí resaltó el descuido existente hacia la instrucción de la música en las escuelas primarias.

Por fortuna, nuestra Escuela se encuentra actualmente en buenas manos y no debemos dudar de su acción benéfica para el futuro de la patria; se impone, solamente la conveniencia de hacer más intensa su labor artística, en particular la musical, absolutamente desatendida hoy.²

En 1934, con la creación del cargo de inspector de música, en la entonces Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, se inició —desde esta dirección a cargo del maestro Joaquín Rodríguez Lanza— la Educación Musical en las escuelas primarias. Ya en 1937, es

² Gaspar Agüero Barrera, 1920, p.2

autorizado a organizar y desarrollar el canto en las escuelas públicas. Como consecuencia de esto, la Junta de Superintendentes, en 1938, adoptó un Plan y Curso para la enseñanza de la música, en calidad de ensayo; cuya ejecución la debía de realizar el maestro común seleccionado. La aplicación no se hizo efectiva hasta 1942, en que fueron nombrados los primeros maestros conocedores del tema.

En 1950, La Junta de Superintendentes de Escuelas, aprobó un nuevo programa orientado y organizado bajo una proyección diferente. Fungía como Inspector General de Música el maestro César Pérez Sentenat, quien lo sometió a consideración de los inspectores y maestros de la enseñanza especial de música. Para poner en práctica este programa, se diseñó un cursillo de preparación a los maestros, ideado por el profesor antes mencionado, el doctor Argeliers León y la maestra Dolores Torres.

En el texto, preparado al efecto, el profesor César Pérez Sentenat comentaba a los matriculados las nuevas perspectivas de la Educación Musical en las escuelas primarias:

Esta enseñanza que instituímos, debe apartarse de toda forma abstracta e intelectualista. Tiene que ser antes que nada práctica y artística. Es triste observar como equivocadamente algunos maestros se empeñan en desarrollar conocimientos técnicos en sus alumnos y matan en los niños el amor por la música.³

³ César Pérez Sentenat *et al*: *Cursillo de Educación Musical*, p.5

Para la labor de los maestros egresados del curso, se diseñó un nuevo programa de trabajo para aplicar del preprimario al sexto grados. Contenía aspectos de carácter práctico, relacionados con el uso adecuado del aparato fónico como medio de expresión musical (cantar por audición, educación del oído, memorización melódica, apreciación de grupos y frases melódicas, lectura musical, teoría aplicada a la lectura musical, dictado musical, desarrollo del espíritu creativo melódico, canto al unísono por lectura, canto coral polifónico por lectura); juegos, movimientos y ejecución de instrumentos para el desarrollo del sentido y la expresión musical rítmica (juego y gimnasia rítmica, estudio de patrones métricos y rítmicos por audición, memorización rítmica, apreciación de patrones métricos y rítmicos, lectura de patrones métricos y rítmicos, banda rítmica infantil, desarrollo del espíritu creativo del ritmo, teoría aplicada a la lectura de los compases y del ritmo, banda folclórica cubana, instrumentos típicos de percusión aplicados a piezas folclóricas de otros países); y apreciativos (estudio de la belleza natural y artificial, sonidos naturales y sonidos artificiales, música natural, correlación de la música con las demás Bellas Artes, cantos escolares e infantiles de Cuba y de los demás países, música folclórica nacional e internacional, narraciones biográficas e históricas).

Este programa, además, contenía instrucciones, para el trabajo de los maestros de música, relacionadas con los medios auxiliares a utilizar de forma general, y las actividades a desarrollar en los grados preprimario y primero.

En 1953, volvió al cargo Joaquín Rodríguez Lanza, quien puso en práctica nuevamente el programa de los años cuarenta.

Particularidades de la Educación Musical en Sancti Spíritus

En la República neocolonial, la educación en Cuba —y particularmente en Sancti Spíritus—, comenzaba a florecer, por lo que fue necesario el aumento de maestros. Esto trajo consigo que el Superintendente de Educación Alexis E. Frye, preparara los *Manuales para maestros*, distribuidos por todo el país. Estos sirvieron como guía orientadora a aquellos jóvenes que se iniciaban en el arte de enseñar. También, se establecieron las Escuelas de Verano en las que, por medio de conferencias, se adquirían los conocimientos necesarios para obtener el título que habría de habilitarlos para ejercer como maestros.

En 1904, los habitantes de Sancti Spíritus pidieron un aula de Kindergarten. Esto no se cumplió por la escasez de maestros; por lo que hicieron una solicitud para que los jóvenes con condiciones ingresaran en esta enseñanza en la Escuela Normal para Kindergarten de La Habana, que anualmente admitía 20 alumnos; de esta cantidad, solo cinco plazas eran para Las Villas. Los estudiantes debían ser mayores de 17 años y menores de 28; debían mostrar afición por la enseñanza a infantes y poseer conocimientos de Aritmética, Geografía, Composición, Ortografía, Historia de Cuba y de América, Fisiología, Higiene, Escritura, Canto y Piano. Los alumnos seleccionados estudiaban

dos años; al término, recibían los certificados y eran empleados en escuelas públicas por no menos de tres años y sueldo de 50 pesos como mínimo. Esta solución constituyó, aunque no en su totalidad, un camino para el desarrollo de la educación musical en las escuelas públicas.

Un tiempo después, se fundó en Las Villas, la Escuela Normal de Jardines de la Infancia.

Otra de las vías efectivas para la preparación del claustro espirituario, fue, como ya se dijo, el ingreso de maestros a una de las Universidades de Estados Unidos. Estas soluciones y otras, complementaron una mejoría en la enseñanza primaria.

Las escuelas públicas espirituanas, como las restantes del país, se regían por la administración nacional de Educación; por lo que, en ellas, se impartía la música como asignatura curricular. Aunque hay constancia de este proceder en las escuelas urbanas, falta certeza de su ejecución en las rurales.

Tal como ocurría en toda la nación, en Sancti Spíritus, hubo escuelas privadas, fundamentalmente, de corte religioso, como: el Colegio Presbiteriano Carlos de la Torre Huerta, el Colegio del Apostolado, el Colegio Academia Remington, el Colegio la Natividad de La Salle, la Escuela Santa Teresita, Hogar Asilo San Juan Bosco, la Escuela Niño Jesús de Praga, el Colegio de San Fernando y el Colegio Baustista; otras, como la Escuela Guardiola, privada, pero no de carácter religioso. En algunos de ellos, la educación comenzaba en el Kindergarten⁴ (Colegio del Apostolado,

⁴ Se dice «algunos» porque la enseñanza oficial obligatoria en Cuba comenzaba a los 6 años con la primaria elemental.

Escuela Academia Remington, La Natividad de La Salle).

El creador del Kindergarten o Jardines de la infancia, fue el alemán Federico Froebel.⁵ Esta enseñanza froebeliana se caracterizó por la inclusión, en sus programas, de canciones, trabajos manuales, juegos, etc.

Las primeras canciones que se utilizaron en la enseñanza musical en el Kindergarten, fueron americanas. En 1904, Dulce María Borrero las tradujo y las adaptó, manteniendo la música. Ya en 1909, Rafaela Serrano, en su libro, *Teoría razonada de la música*, incluyó dos canciones en la parte final del texto: *El ve-guero* y *El pescador*⁶ adaptadas para el Kindergarten. En 1920, apareció *Cantos y juegos para Kindergarten*, de Margarita Monreal, con 42 composiciones para jugar y cantar. También eran propias de esta enseñanza que se mantuvo hasta los días de las reformas educacionales, las canciones de corte folclórico, como: *Arroz*

⁵ Augusto Guillermo Federico Froebel. Nacido el 2 de abril de 1782 en Oberweissbach. Fue un autodidacta, pero pudo estudiar durante algún tiempo en las universidades de Jena, Gotinga y Berlín. A él se debe la creación de los «jardines de infancia», instituciones adoptadas de inmediato por los Estados Unidos con el nombre de «kindergarten». La pedagogía de Froebel, esencialmente, parte de la libertad del niño, su creatividad y su innata generosidad. Según Froebel, la educación tendrá mejores resultados si se consideran también las necesidades del niño, por lo que le daba vital importancia al juego, por ser una actividad natural del niño, la actividad voluntaria que surge a partir de un interés, el desenvolvimiento del niño, ya que este va de acuerdo con las leyes naturales de su propio desarrollo.

⁶ Estos están entre los primeros cantos escolares cubanos que son adaptados para kindergarten.

con leche, La cojita, Naranja dulce, Mambrú se fue a la guerra y otras tantas que nos fueron legadas por el transplante de los colonizadores.

Otro de los ejemplos del movimiento cultural en las escuelas privadas, fueron las bandas rítmicas de música de La Remington, Presbiteriana (Carlos de la Torre), el Apostolado (Santa Teresita) y La Natividad de La Salle, constituyeron paradigmas del movimiento musical en la enseñanza elemental primaria de la época.

Es importante destacar que en el colegio La Natividad de La Salle, hubo un movimiento cultural protagonizado por los niños y jóvenes, que no se limitó a las clases de kindergarten y las bandas rítmicas. La escuela contaba, además, con coros, tríos, dúos, cuartetos, agrupaciones de formato libre e, incluso, grupos de teatro. Estos se presentaban en fechas señaladas o históricas: actos cívicos, visitas de personas ilustres, fiestas de fin de curso, etc.

En la etapa republicana, existieron en la ciudad escuelas pequeñas con pocos alumnos, sin programas oficiales, las cuales preparaban a los niños en las primeras letras para su posterior ingreso en las instituciones reconocidas y autorizadas. Ejemplos son: las escuelas de Adela Guerra, Hortensia Méndez, Librada Cancio e Irene Polanco; estas eran, para decirlo de alguna forma, un alivio, pues no todas las familias podían pagar lo estipulado por los establecimientos privados mencionados; y, además, algunas escuelas públicas no ofrecían una enseñanza de calidad. Otra de las escuelitas que asumían este papel, pero con características diferentes, fue la de Fortuna Casilda

Valle Marín. Esta maestra autodidacta ubicó la escuela en su hogar y, «debido al proceso docente que estableció y a la maestría pedagógica que desarrolló», obtuvo autorización oficial otorgada por el Ministerio de Educación. Pronto esta escuela alcanzó reputación en el pueblo espirituario; y, en sus aulas, fueron matriculados hijos de padres con posibilidades económicas, aunque sus puertas también fueron abiertas a hijos de obreros de pocos recursos financieros. En el plan de estudio de la enseñanza primaria de este centro, se impartió Educación Musical. Se utilizó como libro de texto *The Latin-American Song Book*; donde aparecen una serie de canciones de corte tradicional de origen español y latinoamericano, escritas en inglés y traducidas al español, además de la historia de cada una, ejemplo: de España *Al pasar por Sevilla*, *Al pasar la barca* y *¿Dónde va Alfonso XII?*, popularizada en América; *Al ánimo* y *Doña Ana*, latinoamericanas.

El interés por la enseñanza musical estuvo presente allí por los conocimientos musicales de Fortuna Valle, que era flautista. De hecho, compartía la labor de la enseñanza con la vida artística musical, al integrar pequeños grupos de cámara para animar las películas silentes y participar como intérprete en las conmemoraciones y festividades religiosas de la Iglesia del Espíritu Santo (La Mayor).

La escuela de Fortuna se mantuvo ejerciendo hasta el momento de la reforma, donde su directora hizo entrega espontánea del mobiliario y medios audiovisuales al subdirector municipal de Educación.

Después de hacer un recorrido por las instituciones escolares en Sancti Spíritus en la etapa republicana, dirigiéndonos específicamente al movimiento musical, se puede decir que, en algunas de ellas, se promovió la enseñanza de la música a través de programas (en las escuelas públicas, Kindergarten, clases de Educación Musical en la escuela de Fortuna Valle) o de la actividad musical en sí (Bandas rítmicas, coros, tríos, dúos, cuartetos y agrupaciones de formato libre en escuelas privadas).

Bibliografía

- Agüero Barrera, Gaspar: *La enseñanza de la música en la escuela primaria*, Imprenta Cuba, Pedagogía, La Habana, 1920.
- «Aulas de Kindergarten», en revista *El magisterio de Sancti Spíritus*, No. 6, 1904.
- Barrera Figueroa, Orlando: *Estudios de historia espirituana*, Ediciones Luminaria, Sancti Spíritus, 1994.
- Bernal Soto, Mercedes: Fortuna Casilda Valle Marín: un ejemplo de enseñanza en Sancti Spíritus (inédito).
- Cartaza Cotta, Perla A. y José A. Janes: *Raíces de la escuela primaria pública cubana 1902-1925*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1996.
- Cejas García, Miriam: Pasajes de la historia de la educación espirituana (inédito).
- García Galló, Gaspar J.: *Bosquejo histórico de la Educación en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1985.
- León, Argeliers: *Pedagogía musical*, Impresión mimeográfica por publicaciones «Lewis o Reilly», La Habana, 1956.

- Ministerio de Educación: *Sistemas educativos internacionales*, Editorial MINED y Organismo de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, La Habana, 1995.
- Pentón Ponce, Ángel G.: Aproximación al modelo pedagógico del colegio «La Natividad» de La Salle en Sancti Spíritus (inédito).
- Pérez Sentenat, César, *et al*: *Cursillo de Educación Musical*, Publicaciones Carlos M., La Habana, 1950.
- Rodríguez Valle, Juan E.: Historia de la música en Sancti Spíritus (inédito).
- Sánchez Ortega, Paula: *Algunas consideraciones acerca de la Educación Musical en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1992.
- The Latin-American Song Book*, Ginn and Company, S. L., 1942.

EL PENSAMIENTO CUBANO SOBRE LA RELIGIÓN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. RASGOS GENERALES

DR. C. MAXIMILIANO TRUJILLO LEMES
*Profesor Titular de la Facultad de Filosofía e Historia,
Universidad de La Habana.*

Con la muerte del filósofo camagüeyano Enrique José Varona (1849-1933), terminó el secular ciclo jalonado por gloriosas figuras del pensamiento filosófico cubano —José Agustín Caballero, José de la Luz y Caballero, Félix Varela, José Antonio Saco, José Martí, Enrique José Varona—, quienes supieron cimentar, sobre ideas sólidas y modernas, la concepción filosófico-política de la nacionalidad cubana. Ellos enseñaron a los cubanos a pensar con cabeza propia y desarrollaron una filosofía axiológica y ética muy comprometida con el proyecto de liberar a su pueblo del poder colonial que le negaba a aquel el derecho fundamental a su autodeterminación. Su pensamiento profundamente humanista y de raíces cristianas (si exceptuamos de esto último a Varona), supo conciliar las posiciones filosóficas y científicas más avanzadas de su tiempo (empirismo, sensismo, positivismo) con planteamientos acerca del hombre y de la sociedad, desde una perspectiva predominantemente idealista.

Hay que admitir que esa vinculación entre la filosofía y la realidad socio-política, que caracterizó la obra de estos «patricios» fundadores de la filosofía cubana,

se debilitó y tendió a desaparecer en las primeras décadas del siglo xx, una vez establecida la República Neocolonial en que desembocó la última y definitiva guerra de independencia. Es probable que, en ello, influyera la tremenda frustración que generó la situación de deterioro y crisis en que quedó el país tras la guerra; y es probable también que, en la explicación de la nueva situación, haya que tener en cuenta el desencanto que sintieron los intelectuales (es el caso de Varona, entre otros) al percibir que el nuevo régimen instaurado no encarnaba todo el ideario libertador de los padres de la patria.

El hecho es que se produce —sobre todo, después de la desaparición de Varona— lo que podemos calificar como creciente tendencia hacia una «profesionalización» de los filósofos cubanos, acentuada en la década de los años cuarenta, los cuales se entregaron al estudio de las corrientes filosóficas dominantes en Europa —positivismo, fenomenología, existencialismo, pragmatismo—, cuya situación (común a toda Latinoamérica) contribuyó a que no prestaran atención preferente a los problemas éticos y sociales existentes en la realidad cubana. La filosofía desarrollada en Cuba durante estos años previos a la Revolución de 1959, se interesó por los grandes filósofos del siglo xix y dedicó especial atención a las nuevas corrientes dominantes en el mundo occidental; pero se apartó de la tradición cubana, al no utilizar dichas filosofías con sentido crítico en el análisis de la realidad histórica y práctica de su país.

El primer aspecto que se debe subrayar al estudiar este período de la filosofía cubana, es la actividad de

muchos autores que, desde una trayectoria y talante humanísticos y axiológicos, pretendieron recuperar y actualizar los contenidos peculiares de la filosofía de nuestros fundadores. Existen datos que corroboran el hecho de que dicha recuperación no solo fue obra de la llamada ala «progresista» de la intelectualidad cubana, sino también de otros con compromisos políticos de derecha; unos, nítidos como Montoro; y otros, sin declaraciones ex profeso; pero de derecha, quizás como Mañach.

Digno de significación es el libro del notable intelectual Jorge Mañach (1898-1961), estudioso muy preocupado por las raíces de la cultura cubana, titulado *Martí, el Apóstol*. Merecedora de elogio, fue la creación en 1945 de la Biblioteca de Autores Cubanos por iniciativa del profesor y rector de la Universidad de La Habana, Roberto Agramonte (1904-1995), en cuya colección se editaron, entre otras, las *Obras completas* de Félix Varela y de José de la Luz y Caballero. En su trabajo creativo, hay que reseñar sus numerosos y documentados estudios sobre José Agustín Caballero, Félix Varela, Enrique José Varona, José de la Luz y Caballero; así como sus rigurosos ensayos sobre Martí; sin olvidar otros trabajos acerca de la filosofía cubana, en general. Agramonte se interesó principalmente por los contenidos éticos y axiológicos de dichos autores, con los que él se identifica plenamente.

Las hermanas García Tudurí, Mercedes y Rosaura, profesoras de la Universidad Católica de La Habana, desde su filosofía de inspiración cristiana, intentaron recuperar la dimensión humanista y ética de la tradición filosófica cubana del siglo XIX, que siempre consideró

fundamental hacer de la cultura y de la educación los mejores medios para la transformación moral y social de los cubanos. En el libro *Introducción a la Filosofía* (1948), ellas realizaron un preciso y ponderado análisis de dicha tradición cubana: consideraron a Félix Varela como el auténtico padre de nuestra filosofía y el impulsor de la emancipación cubana respecto del poder colonial; hacen también un fino estudio de los valiosos aspectos metodológicos y doctrinales de José de la Luz y Caballero, el gran «maestro» de la sociedad cubana y otro de los insignes forjadores de nuestra nacionalidad.

En contraste con las interpretaciones anteriores, otro destacado filósofo, Rafael García Bárcena (1917-1961), fundador, en 1946, de la Sociedad Cubana de Filosofía, y director de la *Revista Cubana de Filosofía* (órgano de expresión de dicha sociedad), en su ensayo «Los aforismos de Luz y Caballero» (Universidad de La Habana, 1945), analizó, quizás con una visión distorsionadora, el pensamiento lucista.

Es erróneo presentar a Luz y Caballero como un idealista, acusación injusta y falsa que él rechazó siempre en las polémicas filosóficas en las que intervino, y que sus propios textos desmienten, al defender una teoría del conocimiento fundada en la lógica inductiva y en las tesis empiristas y sensistas. Tampoco resulta riguroso plantear la teologización y mistificación de su pensamiento que otorgaría a Dios todo el protagonismo de la historia y mermaría las posibilidades de una praxis transformadora por parte de la humanidad. Por el contrario, las enseñanzas de Luz se basan en formar hombres dotados de espíritu crítico,

y comprometidos en la actividad liberadora y transformadora de la realidad socio-política de su pueblo.

En Medardo Vitier (1886-1960), sin duda una de las personalidades intelectuales más distinguida de la cultura y, especialmente, de la filosofía cubana de este siglo, se encuentra quizás la mejor exposición de la filosofía del siglo XIX en Cuba. Vitier subraya el hecho de que dos sacerdotes del Seminario de San Carlos de La Habana, el P. José Agustín Caballero y el P. Félix Varela, fueran los iniciadores no solo de la reforma y modernización de los estudios de filosofía en Cuba, sino también del pensamiento político que creó el sentimiento de la nacionalidad cubana, el cual sirvió de guía a los combatientes por la independencia. Vitier coincide con Roberto Agramonte en el hecho de significar a Varela como el primer y gran filósofo cubano, el primero que comenzó a enseñar verdadera filosofía en Cuba.

Señala Vitier la preocupación lucista por el método, y valora positivamente su propuesta; expone justipreciaciones sobre Martí, Varona, Saco. No olvida a otros pensadores cubanos poco conocidos hoy, pero no menos importantes del siglo XIX, como fueron el neokantiano José del Perojo (1852-1908), quien introdujo en España la nueva corriente del neokantismo y fundó la *Revista Contemporánea* que tanto contribuyó a la modernización de la filosofía española; o el caso de Rafael Montoro (1852-1933), insigne orador y político, a quien se suele adscribir al movimiento neohegeliano de la época y que supo apreciar la obra filosófica y literaria de su paisano Varona a pesar de las diferencias ideológicas entre ambos.

Otros esfuerzos que se realizaron en este período para recuperar esa tradición filosófica cubana la tenemos en el hacer de pensadores como Antonio Sánchez de Bustamante (1910-1984) quien simultaneó su trabajo en Filosofía del Derecho con el estudio acerca de los filósofos cubanos, cuya altura intelectual supo apreciar en ensayos como «La filosofía clásica alemana en Cuba» (La Habana, 1985). Por su parte, Pedro Vicente Aja, desde su humanismo cristiano, se ocupó también de la historia de nuestra filosofía a través de una hermenéutica religiosa. Humberto Piñera Llera (1911-1986) el filósofo existencialista integrado en la Sociedad, se ocupó de la filosofía cubana en su conjunto y de autores como Varona y Montoro.

De Varona, se ocuparon también entre otros: Máximo Castro (1896-1990) («Varona y el positivismo», en *Revista Cubana de Filosofía*, No. 4, 1949); el profesor de la Universidad de La Habana Elías Entralgo (1903-1966) («Algunas facetas de Varona», Comisión Nacional de la UNESCO, La Habana, 1965) y Luis A. Baralt (1892-1969) («Las ideas estéticas de Varona», en *Revista Cubana de Filosofía*, No. 4, 1949). Otros estudios valiosos acerca del Martí filósofo, fueron los de Antonio Martínez Bello («Ideas económicas y sociales de Martí», La Habana, 1940; en 1989 publicó el libro *Ideas filosóficas de José Martí*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana), y J. I. Jimenés-Grullón (1903-1983) (*La filosofía de José Martí*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1960), que expone en profundidad la significación histórica y la vigencia de la filosofía martiana, conceptuada por el autor como

espiritualismo realista y como pensar nacido de la praxis revolucionaria.

Decía el filósofo Roberto Agramonte, sobre la historia del pensamiento cubano, que es la «marcha del espíritu hacia la autorrealización de la idea de libertad y hacia la sustitución de una fe muerta por una fe viva».¹

Sin embargo, el siglo XX generó, sobre todo, salvo los pensadores vinculados al marxismo, una identificación con las tendencias idealistas. Fe de ello, da la Fundación de la Sociedad Cubana de Filosofía y el Instituto de Filosofía adjunto, y la fundación, en 1946, de la *Revista Cubana de Filosofía*, dirigida en su primera etapa por el filósofo y poeta Rafael García Bárcena; y, en la segunda, por el profesor Humberto Piñera Llera, quien fuera además Presidente de la Sociedad.

Con sus distintas particularidades, el grupo de filósofos que integraron la Sociedad Cubana de Filosofía, volcaron su quehacer en un filosofar de la vida, y centraron sus miras en aquellos planos vinculados a la existencia humana. El vitalismo e historicismo de Dilthey, junto al intuicionismo y evolucionismo de Bergson, fueron las doctrinas que más eco tuvieron en los estudios ontológicos y gnoseológicos dirigidos a un sentir allegado al hombre; a la comprensión de su presunta naturaleza individual; a su ser histórico, anímico, espiritual; pero no basado en su actuar o proyección de su acción socio-biológica.

¹ Ivette Fuentes de la Paz: *Filosofía, teología y literatura: Aportes Cubanos*, en formato digital.

Los juicios de estos filósofos se concentran en tres aspectos fundamentales: la vida, y sus condicionantes históricas y temporales.

La cosmovisión planteada atañe al ámbito del espíritu, más que al de la acción; integralidad con que le dan sentido al progreso y lo entienden, desde el punto de vista bergsonian, como atributo, en lo fundamental, del espíritu y la cultura, por lo que consideran al mundo físico solo como asimilación de los valores espirituales que le signan y determinan.

El modo actuante del hombre en la aprehensión del mundo y así en la definición cosmovisiva, es consecuencia de la Idea obtenida, la que no es más —según Rosaura García Tudurí, una de las integrantes del Grupo— que el resultado de un trabajo de «abstracción y síntesis» que viene a representar el «verdadero ser de los objetos», como resultado de tres modos de ver la realidad a partir de la óptica metafísica, la lógica y la psicológica, todas provenientes de la mediación biológico-social y espiritual del hombre.

Esto caracteriza tanto el modo de aprehender la realidad a partir de las condicionantes subjetivas del hombre, como el alcance que lo «absoluto» mantiene; pues tanto la óptica desde la que se aprehende, como el ser de lo aprehendido, otorgan un carácter de dependencia sostenido por algo más que la mera proyección sensorial; ya que la naturaleza del hombre alcanza planos suprasensoriales a tener en cuenta, los mismos que se avistan a la hora de integrar la totalidad a través de la Idea alcanzada, es decir, su imagen.

Esto se comprende más en el concepto de «estructura» planteado por Rafael García Bárcena:

... lo que dota a la concepción estructuralista de cierta significación mística, parece residir, entre otras cosas, en el hecho de que la estructura implica, por su propia esencia, una integración de lo diverso sobre la base de un principio de unidad, lo que supone la concreción de un esquema que han aspirado a verificar sobre la realidad la metafísica y la religión de todos los tiempos.²

En las concepciones filosóficas del grupo, esta vez en la figura de García Bárcena, se plantea una perspectiva ontológica que, sobre los cuatro planos estructurales de la realidad: lo físico, lo biológico, lo psíquico y lo espiritual, conlleva un trasfondo metafísico y, de cierto modo, religioso, acentuado en el llamado «principio configurante» al que corresponde la determinación general de la estructura, dependiente, ya en las miras de García Bárcena, de un plan de naturaleza «superior», plan funcional que obedece a una propensión al «estímulo formativo». Este «principio configurante» está en correspondencia con el «esquema estructural general» del que hablara Cassirer con respecto a la cultura como historia de sucesos ordenados, organizados y dependientes de enlaces de índole superior, sentido de la cultura, para Dilthey, como «tramado de nexos finales», que condiciona una estructura determinativa de su propio desarrollo.

² Rafael García Bárcena: «Estructura de la estructura (esquema para la filosofía de la estructura)», en *Revista Cubana de Filosofía*, Vol. 1, No. 2, pp. 25-34.

El sentido «funcional» de las estructuras formativas culturales, históricas, sociales y, en general, cosmovisivas, las considera en pos de un sentido más elevado que la realidad meramente descriptiva, objetiva y sensible, las juzga en un ámbito trascendente, metafísico de la realidad. Esto queda explicitado en las siguientes tesis de García Bárcena:

Al no lograr acusar su presencia en el mundo natural esos objetos absolutos, por mucho que sea la rebúsqueda, estos son procurados allende la naturaleza, como si la función intencional promoviera la integración con una nueva totalidad, más vasta que la del mundo natural, una totalidad de máxima amplitud que abarcara todo lo real, razón por la cual ya no cabría la totalidad del medio ni la totalidad del mundo, sino de la totalidad dentro de la cual el ser viviente está insertado.³

Esta función intencional, que en Bárcena acusa ya otros planos más cercanos a una plena religiosidad, asume a lo divino, responsable del proyectado plan estructural del mundo, imantando todas las concepciones tanto culturales, sociales, históricas y temporales a la visión más plena del hombre (libre albedrío). De este modo, tienen mayor interés en el «tiempo histórico» que en el «tiempo natural», condicionado por su carácter teleológico que lo hace depender del

³ Rafael García Bárcena: «Estructura de la estructura (esquema para la filosofía de la estructura)», en *Revista Cubana de Filosofía*, Vol. 1, No. 2, p. 29.

actuar del hombre, «razón causal» que —tal y como apunta Mercedes García Tudurí— determina la capacidad de captar la inversión del tiempo natural, conformando la historicidad humana y, así, la conciencia histórica.

Estas concepciones identificadas con las teorías agustinianas sobre la relación del hombre con Dios, basadas, a su vez, en el sentido antropocéntrico de la historia por él aportada, con visión desde el interior del hombre, explican este carácter de simultaneidad —pilar del concepto de temporalidad agustiniano— que caracteriza las concepciones temporales del Grupo.

De este modo, la conciencia histórica está en dependencia de lo actual, punto en que descansa el pasado como «memoria» y el futuro como «esperanza de serlo», todo lo cual refuerza la primacía del hombre como «hacedor» de la Historia, no en un albedrío azaroso, sino como elemento que sienta su marcha y su destino en un «camino hacia Dios». Pero esa tendencia no le sustrae de su responsabilidad humana (noción antropológica de la historia), sino que acentúa el carácter de conciencia histórica inherente a su condición. Así dice el filósofo Pedro Vicente Aja, uno de los pensadores más representativos del Grupo: (el hombre) «es un ser que tiene que hacer de su vida un proyecto, pues la vida le es y no le es dada; y, por tanto, ha de estar haciéndosela constantemente.»⁴

Este «hacer la Historia», como proyecto antropocentrista, revalida aún más un cariz metafísico al

⁴ Pedro Vicente Aja: «Cuatro visiones de la libertad moral», en *Revista Cubana de Filosofía*, Vol. 1, No. 6, p. 64.

análisis del devenir de la sociedad. Dice Luis A. Baralt, que la historia verdadera es aquella que capta las esencias por la vía de la intuición y no la meramente captada por la «comprensión intelectual». Baralt llega aún más lejos al presentar el problema desde la contraposición aristotélica de Historia y Poética (entendida, claro está como poesía «homérica», con toda su carga épica y testimonial), y llega a la conclusión de que la poesía, al recoger las verdades esenciales de que la historia es incapaz, tiene una posibilidad superior de develar los vericuetos más sutiles de la Historia de la humanidad.

En la cosmovisión del Grupo, el sustrato más significativo es, por tanto, el antropologismo. Sitúa la importancia del mundo, más que como realidad, como objeto cognoscente, representado desde el punto de vista del hombre.

Juzgan a este hombre, además de un ser físico, biológico, social y espiritual, «creatura», la «imagen y semejanza» de una perfección lograda en lo divino; así pues, esta antropología se adjetiva, como aporte primordial del fundamento filosófico del Grupo, como una «antropología religiosa», específicamente cristiana, y así es calificado este ser «que tiene la vocación de Dios», como «un ser teleológico, y su aspiración es reconquistar la dignidad plena de hijo de Dios». Esta cualidad cristiana de la antropología filosófica en la Sociedad, determina tanto la «condición configurante» como el «espíritu» del mundo, índice de perfectibilidad en un proyecto de convergencia, de trascendencia divina, asunto más profundamente tratado por Rafael García Bárcena como esencia de su filosofar.

La cualidad trascendente de la que habla García Bárcena como integradora de toda realidad y de toda acción humana, está más allá de la expresión de lo sensorial para abarcar un plano metafísico, donde la vida se sitúa —según plantea— a nivel más profundo que lo que puede percibir la psiquis humana. El concepto de la temporalidad arraigado en todo el Grupo, observa en Bárcena mayores consonancias, pues la contingencia espacio-temporal debe poseer una significación que cimente el elemental sentido de la existencia.

Para él, la experiencia de la realidad no posee «carta de legitimidad», sino que es tan solo la «finalidad» de su misión la que ofrece una garantía a su camino y ofrece un punto de partida. Comienzo y meta en la «fe» como motivo de marcha, «trozo de relatividad» en lo observable que tiende irrefrenablemente hacia el «Absoluto» que no es más que la tendencia hacia Dios. Redondeando la idea, que alcanza su certeza en la propia existencia, dice Bárcena que hay la realidad fenoménica y la realidad real, valga la redundancia. La «realidad» fenoménica nos es dada en la conciencia intencional. Su realidad real solo puede ser afirmada por la fe.

Tal y como fuera en García Bárcena —y también en el concepto temporal de Mercedes García Tudurí—, el tiempo «histórico» impone su primacía, por el hecho de su participación del hombre en ella. La participación de la materia en el espíritu es la «prolongación de sus cronológicos contornos». Como parte sustancial del universo, la forma es una sucesión de

instantes en la temporalidad. De lo infinito viene y hacia lo infinito se dirige: es la idea pascaliana de la inmensidad como insondable materia que rodea al hombre.

Rafael García Bárcena y otros filósofos cristianos de la Sociedad, organizaron sistemas «filosóficos» que desarrollan una antropología filosófica de cariz religioso que logra impregnar un sentido metafísico y más abarcador de la realidad al dirigir «en el camino ascensional» del hombre, una mirada hacia lo más trascendente que mueve su espíritu: Dios.

No es este del todo un pensamiento enajenado, a pesar de su expresión metafísica. Dignificaron la responsabilidad humana e hicieron ver que ante la fatalidad «geográfica» y los complejos de «subdesarrollo», ante las modas «eurocentristas» y la falta de audacia e ingenio en el quehacer intelectual, ante la desidia social o la evasión en la desmesura de la contingencia, ante el miedo a la dificultad de la misión humana, el Hombre invoca la grandeza del mundo al invocarse a sí mismo, y al ejercitar su reflexión abre, por su fe y su albedrío, un «camino de salvación».

Eso sí, solo conciben la salvación como práctica individual, no confían ni exponen nunca la salvación como proyecto social o comunitario, no por lo menos al margen de Dios. Le dan sí, un papel significativo a la historia, pero como hacer del sujeto suelto y como camino hacia la voluntad o el destino trazado por lo divino, pero sin desconocer el libre albedrío. Eso es lo que hace afirmar a los pocos estudiosos de esta tradición, que se enajenaron del destino de Cuba y de la necesidad de su emancipación.

Bibliografía

- Delgado González, Ignacio: «La filosofía cubana en vísperas de la revolución de 1959». Versión digital tomada de *Filosofía, teología, literatura: Aportes cubanos en los últimos 50 años*. Edición de Raúl Fonet Betancourt, Aachen: Wissenschaftsverlag Mainz (Concordia Serie Monografías, t. 25), 1999.
- Fuentes de la Paz, Ivette: «Orígenes y la sociedad cubana de Filosofía», Versión digital tomada de *Filosofía, teología, literatura: Aportes cubanos en los últimos 50 años*. Edición de Raúl Fonet Betancourt, Aachen: Wissenschaftsverlag Mainz (Concordia Serie Monografías, t. 25), 1999.
- García Bárcena, R., *Redescubrimiento de Dios (Una filosofía de la religión)*, Editorial Lex, La Habana, 1956.
- García Tudurí, M.: «Valor de la circunstancia en la filosofía de Ortega y Gasset», en *Revista Cubana de Filosofía*, No. 13, 1956, www.filosofia.org.
- Guadarrama, Pablo: *Valoraciones sobre el pensamiento filosófico cubano y latinoamericano*, Editora Política, La Habana, 1985.
- Trujillo Lemes, Maximiliano: «Notas sobre el pensamiento de las hermanas Tudurí. Una aproximación a otra construcción del legado epistemológico de la nación», en *Estudios sobre pensamiento cubano. Revista Cubana de Filosofía*, Edición digital, No.17, febrero-junio, 2010.

JOSÉ MARTÍ EN AQUELLA REPÚBLICA*

LUIS TOLEDO SANDE

Escritor y periodista de Bohemia.

Agradezco la invitación a intervenir en la clausura de un encuentro útil, cuyo nombre no menciono ahora, por una razón que luego explicaré. Pero ya digo que la serie de estos foros merece continuar creciendo, no quedarse en el número al cual ha llegado, el XIII, que la superstición asocia con lo fatídico. Ningún escollo debe frenar un impulso que viene dando buenos frutos. Por tácticas seguramente aconsejables, los organizadores rehúsan que se le califique de nacional, pero no se circunscribe a los lindes de Sancti Spiritus: le hace bien a toda la nación, a la patria, a nuestra sociedad.

No intento esbozar un balance de los aportes que a lo largo de estos años han venido cosechándose en los encuentros. Más que un resumen valorativo, reclaman que sus memorias continúen publicándose con la mayor puntualidad posible. En todo despliega su esfuerzo, y merece un apoyo a pareja altura, el equipo que ha mantenido la brega con tanta dedicación

* Versión abreviada de las palabras dichas en la clausura de Voces de la República, en la Biblioteca Provincial Rubén Martínez Villena, de Sancti Spiritus, el 13 de mayo de 2011.

como sensatez y originalidad. A nadie le parecerá mal que, a manera de ejemplo de esa perseverancia, mencione a quien está en el centro de ella: el compañero Juanelo. Las instituciones son útiles, valiosas; pero tanto más —para no decir *únicamente*— cuando les dan vida personas que ponen inteligencia, honradez y ardor en lo que hacen.

Me han pedido que hable sobre la presencia del legado de José Martí en el período de nuestra historia al que se dedican estos encuentros. Es tema del mayor interés, y desborda límites. Una figura de la significación de Martí, y el tratamiento que suscita y reclama, plantean profundas conexiones con distintos fenómenos y elementos de la historia y de la sociedad. Nadie espere, pues, lo imposible: que una mera conferencia improvisada haga lo reservado al laboreo colectivo, en el que, por mucho empeño que se ponga y mucho que se haga —se ha hecho—, grande será lo que reste por hacerse.

Como un mero recurso para agilizar la charla, me valdré de los dos volúmenes sobre José Martí editados en 2007 por la Casa de las Américas en su serie Valoración Múltiple. El 1 está centrado en la dimensión histórico-política del héroe; el 2, en la artístico-literaria, y lo preparó, con su conocida profesionalidad, la colega Ana Cairo Ballester. Preparar el otro le correspondió a quien les habla. Huelga decir que en Martí las parcelaciones son incongruentes con su plenitud, y solo se explican por necesidades de índole práctica, como las editoriales. En él, todo se insertó y se inserta de modo orgánico en un cuerpo de actos e ideas inseparables. Ello niega razón al enfoque trazado en 1896, en un

trabajo pionero y valiosísimo —inicia el primero de los volúmenes mencionados—, por Enrique José Varona.

El prestigioso pedagogo, que tanta suerte ha tenido en la valoración histórica de la cual ha sido objeto, acertó al considerar que lo central en Martí fue «su obra política»; pero añadió que «las demás fases de su vida son detalles y accidentes». En esto —y es seguro que el asunto da para polémicas: alguna asomó al calor de este foro— erró el pensador positivista que explicaba, para no decir *justificaba*, la expansión del imperialismo a la luz de la sociología, mientras Martí se había planteado impedir a tiempo ese mal. De ahí que los neoanexionistas —manipulando conceptos, y atragantándose con ellos— encuentren apoyo en la *razón instrumental*, representada por Varona, y huyan, como el diablo ante la cruz, de la *razón moral* encarnada en Martí, o intenten devaluarla. Pero estos comentarios no dan espacio para adentrarnos a fondo en tales honduras.

El uso de los tomos de la Valoración Múltiple para ilustrar esta intervención desaliñada responde a un fin práctico, pues la monumental exégesis sobre Martí —iniciada cuando él aún vivía— creció y se multiplicó luego de su muerte y no ha cesado de aumentar hasta nuestros días, ni cesará. Aunque hecha sin pensar ni remotamente en un foro como el que nos reúne, la citada Valoración aporta indicios relevantes para él, en particular porque los textos están ordenados con voluntad de sucesión cronológica. Así, la trayectoria exegética ofrece una idea representativa de los estudios realizados acerca de Martí durante el período de la República neocolonial (1902-1958) y en los años

marcados por la Revolución Cubana desde su triunfo en el alba de 1959.

En ambos tomos se siguieron criterios de calidad, para que los textos incluidos fuesen representativos de la evolución de la exégesis mencionada y, además, conservasen valores y asideros como fuentes de estudio. Uno de los resultados fue que no menos de las dos terceras partes de cada tomo, ambos con la brújula señalada, corresponden a textos escritos de 1959 para acá. Ese hecho no puede separarse de la influencia de una etapa revolucionaria profunda cuyo líder, a raíz de los actos fundacionales que la anticiparon y le abrieron camino, proclamó a José Martí como su autor intelectual.

Sobre lo cualitativo habría que hacer, cuando menos, dos precisiones: una, que el acopio acumulado se revierte como abono para lo que se siembra luego; otra, que en ningún período pierden relevancia la capacidad de acierto y la altura de quienes hacen el trabajo. En la Valoración los textos escritos en vida de Martí, y entre su muerte y 1902, son escasos. Pero son relevantes para estas notas por varias razones: entre ellas, la importancia de sus autores y lo que sus aportes representan para el conocimiento de lo que Manuel Pedro González llamó «evolución de la estimativa martiana». Cuando se proclamó la República inaugurada el 20 de mayo de aquel año, ya la cosecha mostraba contribuciones cardinales.

Para atenernos al acarreo de la Valoración, recordemos, del primer tomo, las que se deben a los cubanos Enrique José Varona y Manuel Sanguily, ambas de mayo de 1896, ya muerto el héroe; del segundo, las

escritas por el colombiano Adriano Páez, el argentino Domingo Faustino Sarmiento, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera —abrecaminos los tres, vivo aún Martí, en la ponderación de sus virtudes literarias—, el cubano Enrique Trujillo —quien no compite en esas ligas, pero desde la diferencia caló en las grandezas de su compatriota— y el nicaragüense Rubén Darío, quien podía hablar de Martí a la vez entre iguales literarios y como un discípulo acerca de su maestro. Reaparecerá más adelante en el mismo volumen con otra contribución.

A partir de ahí no pocas firmas se repiten en ambos tomos. Para ceñirnos al período 1902-1958, veamos varios de los autores más conocidos. Además de Darío, entre los no cubanos están Pedro Henríquez Ureña, Andrés Bello, Manuel Isidro Méndez, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Federico de Onís, Fernando de los Ríos, Miguel de Unamuno. Algunos de los cubanos son Juan Gualberto Gómez, Leonardo Griñán Peralta, Julio Le Riverend, José Lezama Lima, Jorge Mañach, Juan Marinello, Julio Antonio Mella, Fernando Ortiz, José Antonio Portuondo, Raúl Roa, Blas Roca, Emilio Roig de Leuchsenring, Medardo Vitier.

Como en esa relación se mezclan los dos tomos, he ordenado a los autores alfabéticamente según sus apellidos, para eludir los riesgos de una ordenación cronológica apresurada, y no dar lugar a que parezca un intento de jerarquización. Varios de ellos, mencionados ya o no mencionados aún, vivían en 1959, y antes de ese año habían producido, y siguieron produciendo después, aportes valiosos, a menudo en las dos vertientes en que está dividida la Valoración. Pero

la presente charla está responsabilizada con el período 1902-1958.

A tono con su toque antológico, y por las severas limitaciones del espacio y la vastedad del tema, la Valoración se planteó no repetir un mismo autor dentro de un volumen, aunque algunas excepciones se entendieron necesarias: Rubén Darío y Gabriela Mistral, por ejemplo, en el segundo. Un dato de particular interés se halla en que, sobre todo hasta 1959, la atención a los valores artístico-literarios de Martí se dio, principalmente, entre estudiosos no cubanos. Ese no es un detalle baladí, sino señal de la urgencia que para un país necesitado de transformarse a fondo tenía interpretar el pensamiento político y la acción del revolucionario previsor.

Por encima de la parcelación temática o de miras que cada enfoque asuma, a la vista quedan siempre la orgánica integralidad del legado martiano, y su poder de influencia determinante, hasta sobre el pensamiento de autores de signo ideológico distante, en lo esencial, del suyo. Se vio, si pensamos en el período señalado, en un ejemplo como el mencionado Mañach. Si de mostrar caminos revolucionarios se trata, su biografía *Martí, el Apóstol*, un clásico, obedeció más a la orientación del biografiado que a la del biógrafo, quien, por otra parte, la escribió cuando aún podía arrastrar ímpetus juveniles.

Nada de eso niega que las radicalidades y pasiones revolucionarias propias de la lucha ideológica de un país asediado y agredido por fuerzas que intentaban, y aún intentan hoy, derrocar su experimento socialista, a veces han introducido excesos de parcialización

política en determinados puntos de vista. Y ello se apreció de manera particular en juicios emitidos sobre lo que se escribió y se publicó antes de 1959. Pero si la Revolución que alcanzó la victoria en 1959 se gestó desde el seno de aquella realidad republicana, y el pensamiento de Martí constituyó el mayor estímulo ideológico para la vanguardia que encabezó la lucha hasta la victoria, ello se debió también a que —contra obstáculos de toda clase— el legado martiano permaneció vivo.

En eso se unieron aportes diversos, no solamente los de autores vinculados a la más resuelta acometida de carácter político. Ímpetus sembradores, como el de Mella, habrían quedado sin eco, de no haber sido por la comprensión, extendida en el pueblo, sobre la significación de Martí, aunque no todos los criterios llegasen a la misma hondura ni tuvieran igual alcance. La intuición popular de que Martí «no debió de morir» fue más importante que el desaliño gramatical de esa frase, y halló abono en los estudios de que fueron objeto la vida, la obra, y el pensamiento del héroe; y en maestros y maestras que, afrontando por lo general condiciones adversas y precariamente remunerados, mantuvieron una labor que no merece ingratitud ni olvido. En *aquella* República se protagonizaron los esfuerzos que dieron lugar a las primeras ediciones de las *Obras completas* de Martí. Una de ellas fue la que leyó y anotó en presidio quien devendría líder y Comandante en Jefe de la Revolución Cubana, Fidel Castro.

Pero a menudo, en el fragor revolucionario, en la lucha ideológica, se cargó la mano en la devaluación de

los afanes anteriores a 1959. Las cosas serían puestas en su lugar gracias al afinamiento de la política cultural puesta en práctica para vencer lo que Ambrosio Fornet llamó «quinquenio gris», que se extendió de 1971, año del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, a 1976, cuando se creó el Ministerio de Cultura. El Centro de Estudios Martianos se fundó en 1977, como parte del empeño cumplido por ese Ministerio para afinar la aplicación de la política cultural.

Todavía a inicios de la década siguiente podía ser necesario que un representante del Centro viajara lejos de La Habana, para intentar que no se acusara y repudiase como presunto diversionista, y difamador, a alguien que había citado a Gabriela Mistral. La gran chilena caló hondo y bien en la obra de nuestro héroe, a quien reconoció como su mayor maestro americano; pero uno de sus finos juicios, según el cual —acudo a la memoria— el autor de tanta inmortal página y organizador de una *guerra necesaria* «llevaba dentro un hombre, una mujer y un niño, sin dejar de ser un varón pleno», había caído entre las fauces de la homofobia, y, en general, de un reduccionismo ideológico que nos empobrecía.

Contra errores de esa naturaleza, y otros afines, se pronunció, entre las voces que lograban difusión, un marxista y martiano de la talla de Juan Marinello. Para matizar mejor las cosas, habría que agregar, por ejemplo, que alguien que sobresalió en la falsificación de textos para convertir a Martí en dirigente obrero lleva años ya haciendo labor de propaganda contrarrevolucionaria desde Miami.

También era todavía posible ver los originales de un libro —que felizmente no llegó a publicarse, y de cuyo autor no recuerdo ahora el nombre— que intentaba condenar, bajo el rótulo de *mafia antimartiana*, a figuras tan significativas como algunas de las ya mencionadas: los cubanos Jorge Mañach y Medardo Vitier, los españoles de origen y cubanizados Manuel Pedro González y el ya nombrado Méndez —reconocido primer biógrafo de Martí— y el francés Noël Salomon, comunista pero «convicto» del «crimen» de haber llamado a Martí, a inicio de los 70, «idealista práctico». Aún habría que añadir una lista de «mafiosos» que no intento recordar, para que no nos empavorezcamos.

Tal nómina evidenciaría un sectarismo deplorable, por el que, más que culpar al autor, pero sin librarlo de su dosis de responsabilidad, habría que pensar en los efectos de errores en la política cultural, con desviaciones cuyo enjuiciamiento desborda ampliamente las posibilidades de esta improvisación. Baste apuntar que desde parcialidades de ese signo se condenaron en bloque, hasta lo irracional, la biografía de Mañach ya mencionada, y otras: *Martí, místico del deber* y *Martí el Santo de América*, escritas por Félix Lizaso y Luis Rodríguez Embil, respectivamente.

En el caso de Mañach el rechazo iba dirigido contra la trayectoria en general del autor y su abandono del país. También operó contra ella el efecto de arranques ateocráticos, más que laicos o ateos, que marcaron nuestra vida en lo cotidiano y en la visión del pasado. Acerca, en particular, de las biografías de Martí, y de las estrecheces con que fueron juzgadas, trata

uno de los textos reunidos en mi libro *Ensayos sencillos con José Martí*, actualmente en proceso de edición.

Entre 1902 y 1958 hubo, en torno al legado del héroe, esfuerzos que merecen la ponderación capaz de reconocer en ellos los aciertos y las nobles intenciones que tuvieron, y señalar atinadamente sus insuficiencias. No todo podía tener el mismo fuego que en los preparativos de la *guerra necesaria*, y en su estela tuvieron los más entrañables y seguros continuadores del héroe. ¿Tiene todo el mismo fuego hoy? Pero sería injusto ignorar lo que representaron publicaciones seriadas como *Revista Martiniana* y *Archivo José Martí*, en manos de Arturo R. de Carricarte, una, y de Félix Lizaso, la otra; o los compendios bibliográficos hecho por Fermín Peraza Sarausa.

Conste que ni remotamente estos ejemplos intentan agotar el tema. Entre otras publicaciones eventuales del período habría que citar *Vida y pensamiento de Martí*, dos tomos auspiciados por Emilio Roig de Leuchsenring y la Oficina del Historiador de la Ciudad; y *Fuentes para el estudio de José Martí. Ensayo de bibliografía clasificada*, que preparó Manuel Pedro González. Algunas instituciones añadían lo suyo para cultivar la memoria de Martí. Un ejemplo sería la Fragua Martiana, dirigida por Gonzalo de Quesada Miranda. Sí, Martí merecía más, mucho más; y mejor, mucho mejor. Nadie lo dude, y menos aún dude que esa es una exigencia a cuyo cumplimiento nos acercaremos incesantemente sin llegar a cumplirla del todo, porque se trata de un legado inagotable, que crecerá con la significación que los tiempos seguirán sumándole.

De eso mismo, y del hecho de que cada cubano parece tener su propia imagen de Martí, brotan reclamos que pueden ser implacables. Hoy nadie se alarmaría, o eso creemos, al oír expresiones como *mística revolucionaria*, aplicada o aplicable a combatientes como el Che, ni ante la humorada de decir que Martí no fue santo de América, sino del mundo. Pero todavía a inicios de los años ochenta circulaba la versión de que lo había llamado Apóstol, después de su caída en combate, la burguesía cubana proimperialista, cuando ese fue un tratamiento de veneración que empezaron a darle en vida al héroe sus más cercanos seguidores. Entre ellos sobresalían obreros cubanos de la emigración, en cuyo seno desarrolló su ingente obra de organizador revolucionario.

La lucha que condujo al triunfo de 1959 para poner fin al naufragio que la patria sufrió desde la intervención estadounidense en 1898, se gestó en el seno de esa etapa de frustraciones, y tuvo sembradores cuyos nombres, así como su ejemplo, sus actos, brillaron en ella y, desde ella, hacia el futuro. Mencionemos a Pablo de la Torriente Brau —quien se enorgullecía de haber aprendido a leer en *La Edad de Oro*—, Rubén Martínez Villena, Antonio Guiteras y el ya nombrado Mella. Este abrió caminos para que el pensamiento marxista entrase de veras en Cuba, y los halló precisamente en la vida y en la obra y en las ideas de Martí. Lo confirman sus *Glosas al pensamiento de José Martí*, incluidas en el primer tomo de la Valoración citada.

Eso remite al nombre del foro que nos reúne, y hago ahora el comentario que anuncié al inicio. Con

ello doy continuidad a preocupaciones que he venido planteando en textos como «Cuba, República(s)», aparecido hace algunos años en la revista *Casa de las Américas*. El aporte de Sancti Spíritus a la nación con sus convocatorias de *Voces* sería aún mayor si los organizadores introdujesen una precisión que sobrepasa lo nominal. Si para hablar del período de nuestra historia demarcado entre 1902 y 1958 seguimos hablando, sin más, de *la República*, acabaremos fijando de modo irreversible la identificación automática de ese rótulo con lo frustrado y lo corrupto o abyecto, con lo indeseable en general. Y el rótulo, con todo lo que significa, acabaría inutilizado.

El funcionamiento republicano, como cabe entenderse hoy, es una conquista de la humanidad, y se ha logrado en siglos de lucha contra la herencia feudal. Habrá habido, o abundan aún, realidades políticas bautizadas como repúblicas y que encarnan la negación de la democracia, de los derechos del pueblo, de lo esencial republicano. Pero eso no debe movernos a olvidar que Cuba luchó por ser República independiente, y se proclamó República en Armas en 1869, a pocos meses del auroral levantamiento del 10 de octubre de 1868. Ese afán perduró a lo largo de las gestas independentistas.

Frente a las calamidades instauradas en 1902 con la intervención estadounidense y la Enmienda Platt, la vanguardia revolucionaria del país no renunció a que este fuera República. Antes bien, se afanó en que lo fuese *de veras*. Lo hizo por medios legales como la progresista Constitución de 1940, la misma defendida

con los actos fundacionales del 26 de julio de 1953, y con la etapa de bríos heroicos que ellos iniciaron. Cuando triunfó la Revolución, se revitalizó el propósito de construir una República popular plena, verdadera. Abandonarlo habría sido traicionar la herencia del autor intelectual, quien aspiraba a que su patria, como dijo en el discurso «Con todos, y para el bien de todos», fuese una república digna, «no feudo ni capellanía de nadie».

Cuba es, y su Constitución socialista lo ratifica y lo exige, una República. De ahí la validez de recordar que la República Cubana nació en 1869, en la sembradora Asamblea de Guáimaro. De ahí también que no nos hagamos ningún favor, ni se lo hagamos a nuestra historia, y menos aún a nuestro futuro, si seguimos identificando *la República*, estrechamente, con lo que en su momento, vencida ya la frustración neocolonial, dio origen a la conocida y fundada exclamación: «¡Qué república era aquella!» Ahora nos corresponde saber qué y cómo es *esta república de hoy*, y cómo debe ser, para poder contribuir a su perfeccionamiento y a su marcha hacia el porvenir, sin perder las conquistas de una Revolución que, lejos de orientarse por el pragmatismo capitalista, se ha guiado por valores sociales, justicieros, que rinden tributo a su gran inspirador, José Martí.

Índice

- Remembranzas sobre El Moro/ 5
- Los atisbos del poeta: José Lezama Lima
ante la creación pictórica de su tiempo/ 13
- El Fénix, 1912: ¿otra vez el racismo?/ 27
- Arturo Berrayarza y el modelo paisajista
de San José del Lago (1940)/ 39
- La geografía quemada.
Sinopsis de los hechos y consecuencias/ 55
- Alejandro García Caturla: tatuado por La República/ 67
- La locura musical de el Cara de Foca/ 87
- La educación musical en las escuelas espirituanas
de la República neocolonial/ 103
- El pensamiento cubano sobre la religión
en la primera mitad del siglo xx. Rasgos generales/ 115
- José Martí en *aquella* república/ 131
- 146

LIBRERÍAS DEL PAÍS DONDE PUEDEN ADQUIRIRSE
LOS LIBROS PRODUCIDOS POR EL SISTEMA
DE EDICIONES TERRITORIALES

Pinar del Río

Viet Nam Heroico/ *Calle Martí, No. 49,*
entre Gerardo Medina y Recreo/Teléfono: 0-48-758035.

La Habana

Librería Punto y coma/ *Ave 41, s/n, entre 56 y 58*
San Antonio de los Baños/Teléfono: 0-47-383271.

Ciudad de La Habana

Librería Ateneo Cervantes/ *Bernaza, No. 9 esq. a, Obispo.*
Habana Vieja./Teléfono: 862 2580.

Matanzas

Librería La Concha de Venus/ *Céspedes, No. 551,*
esq. Coronel Verdugo, Cárdenas/Teléfono: 0-45-379496.

Villa Clara

Librería Pepe Medina/ *Colón, No. 402, entre Gloria y Mijica,*
Santa Clara./Teléfono: 0-42-205965

Cienfuegos

Librería Dionisio San Román/ *Ave 54, No. 3526, entre 35 y 37*
Teléfono: 0-43-525592

Sancti Spiritus

Librería Julio Antonio Mella/ *Independencia, No. 67*
entre Callejón del Coco y Ave. de los Mártires.
Teléfono: 0-41-324716

Ciego de Ávila

Librería Juan Antonio Márquez/ *Independencia, No. 15*
entre Simón Reyes y José María Agramante /Teléfono: 0-33-222788.

Camagüey

Librería Mariana Grajales/ *República, No. 300*
entre San Esteban y Finlay/Teléfono: 0-32-292390.
Librería Viet Nam/ *República, No. 416*
entre San Martín y Correa/Teléfono: 0-32-292189.

Las Tunas

Librería Fulgencio Oroz/ *Colón, No. 151,*
esq. Francisco Vega/Teléfono: 0-31-371611

Holguín

Librería Ateneo Villena Botev/ *Frexes, No. 151,*
esq. Máximo Gómez/ Teléfono: 0-24-427681

Granma

*Librería Ateneo Silvestre de Balboa/ General García, No. 9, entre
Canducha Figueredo y Antonio Maceo, Bayamo.*

Teléfono: 0-23-424631

*Librería La Edad de Oro/ José Martí, No. 242 esq. Antonio Maceo,
Manzanillo/ Teléfono: 0-23-573055.*

Santiago de Cuba

*Librería Amado Ramón Sánchez/ José Antonio Saco, No. 256 entre
Carnicería y San Félix/ Teléfono: 0-22-624264.*

Guantánamo

*Librería Ñancahuasu/ Paseo, No. 555, entre Luz Caballero y Carlos
Manuel de Céspedes/ Teléfono: 0-21-328063.*

Isla de la Juventud

*Librería Frank País/ Calle José Martí, s/n, esq. 22 Nueva Gerona/
Teléfono: 0-46-323268*

Voces de la República

una visión contemporánea

se terminó de imprimir en Ediciones Luminaria, Centro Provincial del Libro y la Literatura, Sancti Spiritus, en el mes de abril de 2012. Su edición consta de 250 ejemplares.

Voces de la República

una visión contemporánea

El noveno volumen de *Voces de la República, una visión contemporánea*, reúne diez artículos donde se reflexiona sobre asuntos como la figura de Fayad Jamís, un acercamiento de José Lezama Lima a la creación pictórica de su tiempo, la música de Pérez Prado y la figura de Alejandro García Caturla en toda su dimensión. Se analiza el pensamiento cubano sobre la religión y un suceso que conmocionó al país: la quema de la *Geografía de Cuba*, de Antonio Núñez Jiménez. Se abordan temas espirituales acerca de la construcción del paisaje en San José del Lago, la educación musical o cómo el periódico *El Fénix* reflejó la Guerrita de 1912. Y de colofón, un acercamiento a José Martí en *aquella* República que es, asimismo, el contexto al que se circunscriben las reflexiones de estas voces.



Colección Pensamiento
Ediciones Luminaria

