

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad
Volumen V
Número 1/2001



EL SECRETO DE CUBA EN LA POESÍA • ENTREVISTA A MARÍA TERESA LINARES •
APUNTES SOBRE LA DIÁSPORA ÁRABE • CHOCO, MAESTRO DEL GRABADO •



Dibujo: Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero. **Raúl Lans Imbernó, 10 años** *Texto:* **Glenda Ramírez, 10 años.**

“El amigo árabe presente en Cuba”
Ellos vinieron del Líbano, de
Siria y Palestina. Traían sus
sedos, sus tejidos; desarrollaron
la arquitectura y hasta parti-
ciparon en las guerras de
independencia.



3 CRISOL DE IDEAS

por Eusebio Leal Spengler

4 EL SECRETO DE CUBA
EN JUAN RAMÓN
JIMÉNEZ Y MARÍA
ZAMBRANO

Historia de la relación que
mantuvieron con la Isla estos dos
andaluces universales.

por Alessandra Riccio

46 EL CAMINO
TRABAJOSO Y
OSCURO DE LA
LIBERTAD

Reflexión del Historiador de la
Ciudad sobre el 150 Aniversario
de la bandera cubana.

por Eusebio Leal Spengler

PROPUESTA ACADÉMICA

48 La vía del tunecón

por Ernesto Montiel y Sergio Sánchez

ENTRE CUBANOS

16 María Teresa Linares

por Miriam Escudero

26 LA HUELLA ÁRABE EN
CUBA

Un acercamiento visual y
etnológico a la presencia del
mundo árabe entre nosotros.

por Rigoberto Menéndez

MODAS y MODOS

56 El Universo en la palma
de la mano

por Rafael López Senra

60 LOS CONSAGRADOS

por Emilio Roig de Leuchsenring

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

36 Eduardo Roca (Choco)

por Estrella Díaz

En portada *El novio oculto de la ciudad* (mixta), obra realizada expresamente
para este número por el pintor Eduardo Roca (Choco).

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editores ejecutivos

María Grant

Yanet Pérez

Diseño gráfico

José Luis Vega

Fotografía

Víctor R. Moynelo

Maquetación y digitalización

Luis A. Gutiérrez

Publicidad

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

© Reservados todos los derechos.

Redacción

Oficios 6 (altos), esquina a Obispo, Plaza de Armas, Habana Vieja.

Teléfono: (537) 63 9343

Fax: 66 9281

e-mail: opus@cultural.ohch.cu

internet: <http://www.ohch.cu/opus/opus.htm>

Serialización

Escandón Impresores, Polígono Ind. Nuevo Calonge, calle D, Manzana 3.

Teléfono +34-954 36 79 00.

Fax: +34-954 36 79 01.

41007 Sevilla, España.



Fundada en 1938 por
Emilio Roig de Leuchsenring



crisol de ideas

Con estas líneas como divisa, ve la luz esta selección de artículos y noticias sobre la vida cultural cubana y habanera, así como aspectos de la continua labor que se requiere en la restauración del Centro Histórico.

A todo ello precede la obra escogida del maestro Eduardo Roca Salazar (Choco), una de las más bellas portadas hechas expresamente para *Opus Habana*, testimonio de un artista al que sólo basta levantar el pincel sobre el lienzo para subyugar con ese don que es reflejo de su espíritu.

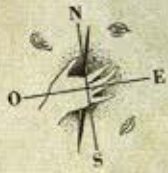
Nuestra redacción es como una colmena, donde no existe holganza ni reposo; es más bien crisol de ideas, sitio donde se exige a todos beber en la fuente de la cultura, para dar un sentido pleno a nuestras vidas.

De esa sincera e íntima convicción nace esta propuesta editorial, y así —cristalina y pura— la ofrecemos a nuestros lectores.

Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad desde 1967 y máxima autoridad para la restauración integral del Centro Histórico

VERBVM ORIGENES

Boletín Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho



SUMARIO

JUAN RAMON JIMENEZ: BRAZO ESPAÑOL.
JOSE LEZAMA LIMA: EL SECRETO DE GARCILASO.
JULIEN BENDA: JUVENTUD DE UN INTELLECTUAL PURO.
GUY PEREZ CISNEROS: PRESENCIA DE OCHO PINTORES.

Nota.—Guy Pérez Cisneros: David, Caricaturista.—José Lezama Lima: Fundación de un Estudio Libre de Pintura y Escultura

AÑO I

Junio 3



Revista



Sumario

SIGMUND FREUD: "Fidelidad". LIONEL TROLLING: "Freud y la sexualidad". W. H. AUDEN: "En memoria de Sigmund Freud". "SPERBER": "Materia de la psicología". E. COLLADO: "A los condes". MAURICE BLANCHOT: "Freud y el psicoanálisis". "FRENKEL y PERAZ": "LUS MARRE". "América". GUY: "Pájaros". DOLORES LOBET: "El psicoanálisis". CRUZ ESPINOSA: "Paradigma de la sexualidad". NISO MALARET: "Amor".

La casa de Le...

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

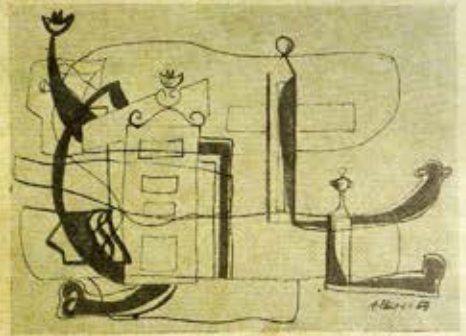


Biblioteca Nacional de H. B. T. HEMEROTECA DUPLICADO

BIBLIOTECA NACIONAL DE H. B. T. HEMEROTECA DUPLICADO

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



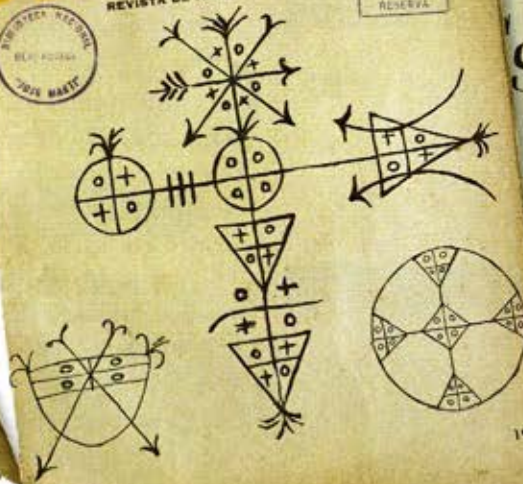
1952

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

BIBLIOTECA NACIONAL DE H. B. T. HEMEROTECA DUPLICADO

BIBLIOTECA NACIONAL DE H. B. T. HEMEROTECA DUPLICADO



LA HABANA

1950

Espuela de Plata

col. con un suplemento de Espuela de Plata
en su día de la semana
por José Lezama Lima
30 de Mayo de 1966

Espuela de Plata

Dirigida por José Lezama Lima, Ferraz Cisneros, Rodríguez



Asesorado por Jorge Arce, José Arce, Germán Buzón, Alfredo Escobar, José Fuster, J. Rodríguez Santín y Cynthia Viter

SESENTAVOS

Cuba, Gaceta y Cia

AGOSTO-SEPTIEMBRE 1959

Trabajos de: José María Castell, Lactancia Firminiana, José Arce, Adolfo, Adalberto, Cecilia Méndez, J. Rodríguez, Cynthia Viter, Victoria de R. Portocarrero, María de los Angeles

Espuela de Plata QUE SEA



Sumario

TRAYECTORIAS DE Jorge Guillén, James Joyce, D. Pío, Miguel Gual, José Lezama Lima, Gerardo Diego, E. Labrador Ruiz, Virginia Piñera, Ramón Gual, Nota de José Lezama Lima

LA HABANA

FEBRERO de 1941



CON...

REVISTA DE ARTE Y LINGÜÍSTICA

El secreto de Cuba en

Juan Ramón *Orígenes*
y
María *Orígenes*
Lambrano

ANDALUCES DE NACIMIENTO AMBOS, SU PRESENCIA FUE DECISIVA EN EL DESARROLLO DE LA LITERATURA CUBANA Y, SOBRE TODO, DEL GRUPO DE POETAS ENCABEZADOS POR JOSÉ LEZAMA LIMA: LA GENERACIÓN QUE VIERA LA LUZ GRACIAS A REVISTAS COMO *VERBUM*, *ESPUELA DE PLATA*... *ORÍGENES*. Y AL COINCIDIR EN TIEMPO Y ESPACIO EN LA ISLA, ESTOS DOS ESPAÑOLES UNIVERSALES CREARON POR SEPARADO UNA SUERTE DE RELACIÓN MÍSTICA CON TODO LO CUBANO, AL PUNTO DE DEFINIR Y EVOCAR ESA EXPERIENCIA CON LA PROFUNDA EMOCIÓN DE QUIEN COMPARTE UN CONOCIMIENTO DEMASIADO ÍNTIMO.

LA AVENTURA DE ORÍGENES



por **ALESSANDRA RICCIO**



«*La Habana está en mi imaginación y mi anhelo andaluces, desde niño. Mucha Habana había en Moguer, en Huelva, en Cádiz, en Sevilla. ¡Cuántas veces, en todas mis vidas, con motivos gratos o lamentables, pacíficos o absurdos, he pensado profundamente en La Habana, en Cuba! La extensa realidad ha superado el total de mis sueños y mis pensamientos; aunque, como otras veces al "conocer" una ciudad, la ciudad presente me haya vuelto al revés su imagen de ausencia y se hayan quedado las dos luchando en mi cámara oscura. Mi nueva visión de La Habana, de la Cuba que he tocado, su existencia vista, quedan ya incorporadas a lo mejor del tesoro de mi memoria. Desde este diario íntimo, gracias también a La Habana hermosamente escondida, al secreto de La Habana, a la tercera Habana que acaso no "veré" nunca.*»

J. R. Jiménez



Andaluces de nacimiento ambos, ambos madrileños por su formación intelectual, Juan Ramón Jiménez (Moguer 1881-Puerto Rico 1958) y María Zambrano (Málaga 1904-Madrid 1991) recalaron —zarandeados por los avatares de la guerra— en el Caribe hispánico, en estas islas «siempre fieles», abundantes en regalos de la naturaleza pero *terra incognita* desde el punto de vista cultural.

Estos dos andaluces «universales» pertenecían a dos generaciones diferentes. Sin embargo, no es un desatino recordar que ambos procedían de un mismo, irreplicable, extraordinario momento de la historia de España, un país que, según Carmelo Samoná, venía de una compacta tradición milenaria de institución monárquica cuyo poder, paralelo al de la Iglesia, había producido una consolidada ideología conservadora.

En 1936, antes de que se verifique la tragedia que cambiaría sus vidas para siempre, ambos dejan España y cruzan el Océano hacia las Américas: Juan Ramón rumbo a Nueva York, donde su esposa tenía familia e intereses, y María, hacia Santiago de Chile, siguiendo a su marido, Alfonso Rodríguez Aldave, diplomático, destinado por el gobierno republicano a la embajada de España en ese país. Ese año, pero en fechas diferentes, ambos atracan en el puerto de La Habana y ambos conocen allí a un joven estudiante de Derecho, flaco y elegantemente vestido de dril blanco, según la moda de la época en el Trópico, enfermo de poesía y, aparentemente, un fanático de la cultura. Era nada más y nada menos que el «gordo» José Lezama Lima, el gran poeta autor de *Paradiso*, entonces un joven de 26 años con la cabeza llena de proyectos de revistas y los bolsillos vacíos. Sendos encuentros, debidos a los caprichos de la casualidad, dejarán una huella imborrable en la vida de estos tres grandes de las letras hispánicas y, en general, en todo un ambiente cultural cubano de jóvenes poetas e intelectuales: la generación de *Orígenes*, y no sólo.

Para entender la importancia que la visita de Juan Ramón tuvo para el joven Lezama hay que recordar brevemente el clima político de aquellos años en la isla recién salida de la dictadura de Machado (1933) después de duras luchas políticas y enfrentamientos callejeros que habían costado víctimas sobre todo dentro del movimiento estudiantil. La Universidad clausurada por Machado en 1930 y nuevamente cerrada en 1936 por Batista, las bandas juveniles enfrentadas, la encarnizada batalla entre facciones políticas, el cierre de revistas... producían un peligroso fatalismo en el terreno cultural a duras penas

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (Moguer 1881-Puerto Rico 1958) estuvo en Cuba de 1936 a 1939. Luego residió 11 años en Estados Unidos, para más tarde radicarse en Puerto Rico, amparado por su generosa Universidad, hasta su muerte, acontecida dos años después de haber recibido el Premio Nobel de Literatura (1956). Fue el más joven de aquel grupo malamente dividido entre



Juan Ramón Jiménez en La Habana, en 1937, con la declamadora argentina Berta Singerman y Manolito, un niño vendedor de flores.

mitigado por las iniciativas de algunas personalidades o por la sorprendente hospitalidad que revistas como *Social*, *Carteles* o *El Diario de la Marina* ofrecían a la pluma de intelectuales cubanos y del exterior para mantener vivo el debate en una época de grandes acontecimientos y cambios estéticos, sociales y políticos. Es prueba de estas sorprendentes conmixiones, el hecho de que la primera revista poética de José Lezama Lima, *Verbum* (1937), fuera financiada y sostenida por la Escuela de Derecho.

La vida cultural de La Habana en los años 30 sobrevivía gracias a individualidades ya establecidas y aceptadas por su prestigio —sea intelectual, sea de clase— como Fernando Ortiz, el gran sabio y antropólogo; el erudito José María Chacón y Calvo —que mantenía amistad y correspondencia con lo mejor de la cultura española—, o la profesora Camila Henríquez Ureña —de gran familia dominicana, hermana de famosos intelectuales— y junto con ellos, quienes trataban de olvidar la dura realidad política de la época organizando dignos y notables eventos culturales en el *Lyceum*, en el Conservatorio de Música, o en el más prestigioso de todos, el Instituto Hispanocubano de Cultura, dirigido por Ortiz, quien ya había invitado a Federico García Lorca en 1930, durante

su viaje de regreso a España desde Nueva York, y fue también el feliz responsable de traer a Juan Ramón Jiménez a La Habana en aquel dramático año de 1936.

En este clima, resulta comprensible el entusiasmo con que el retraído Juan Ramón Jiménez fue acogido en Cuba por las grandes figuras de la inteligencia local pero también por los jóvenes (el poeta Lezama, el padre Ángel Gaztelu, los periodistas Ramón Guirao y Gastón Baquero) y jovencísimos (Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marruz), que ya iban prefigurando lo que luego se conoció como el *Grupo de Orígenes*. Pero lo más curioso fue que el poeta de Moguer correspondió con el mismo entusiasmo a la acogida de los cubanos y que, pese a la incertidumbre de su futuro y sus 55 años de edad, se transformó en un extraordinario animador cultural dictando conferencias y lecturas radiofónicas, organizando un festival de la poesía cubana y preparando la antología *La poesía cubana en 1936*, más conocida con el nombre de *Granero*, concediendo entrevistas, escribiendo prólogos, poniéndose a disposición de un público inesperado que acaso se le prefiguraba como la «inmensa minoría» de sus deseos. Cumpliendo con la invitación de la Institución Hispanocubana de Cultura, dicta tres conferencias en los

Modernismo y 98, y posiblemente el poeta que más influyó sobre la generación del 27. Durante 20 años de residencia en Madrid, casado con su entrañable Zenobia Camprubí, se mantuvo retirado y solitario, pero escudado por la fama y el respeto gracias a sus libros: *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, *Diario de un poeta recién casado* y del *best-seller* de la época, *Platero y yo*. Mientras estuvo en Cuba, no escribió en verso, y no volvió a escribir poema alguno hasta después de su viaje triunfal a Argentina y Uruguay a finales de los 40. En los años de la guerra de España, e inmediatamente después de la II Guerra Mundial, Juan Ramón siente que el poeta está llamado a otras tareas más urgentes e ineludibles, y que su presencia, experiencia y sensibilidad deben ponerse a disposición de los que reconocen en él un maestro no sólo en el arte poético sino en el ejemplo y en la dedicación.



«Cuba empieza a tocar lo universal (es decir, lo íntimo) en poesía, porque lo busca y lo siente, por los caminos ciertos y con plenitud, desde sí misma; porque, fuera del tópico españolistas [...] busca en su bella nacionalidad terrestre, marina y celeste su internacionalidad verdadera.»

RAZÓN QUE SEA

- Centro de estudios teóricos e históricos que se crearon inmediatamente en la escuela del modernismo. Para quienes en el ámbito del presente hay una gran preocupación por el futuro.
- Que la del 34 del Trópico sea pariente a la de Valera y Villanueva.
- Comentar el mundo en verso y en prosa, en conjunto.
- El mundo abarca un círculo, o sea, la vida.
- La vida, la experimentación. El tiempo del futuro, la presencia del tiempo. Buscar a través la historia del Futuro, lo que sea posible en el presente.
- ¿Cómo que sea una creación fuera del tiempo, el espacio, el tiempo de la vida, el tiempo de la muerte?
- Ya el mundo sea la realidad misma, pero en situaciones que el caso de la vida es constante. La creación, pero una creación de

días 6, 13 y 20 de diciembre de 1936, ninguna de ellas inéditas pero todas escritas en este año.

Un testigo presencial, Cintio Vitier, así sintetiza aquellas lecciones en su libro *Juan Ramón Jiménez en Cuba* (La Habana, 1981): «Si “El trabajo gustoso” fue una lección de poética social y “Crisis del espíritu de la poesía española contemporánea”, una lección de crítica poética, histórica o epocal, la evocación de Valle [...] fue la presentación breve, directa, intensa, concentrada, encarnizada, de un caso literario de primera magnitud».

Ya instalado con Zenobia en el confortable y céntrico Hotel Vedado (actual Victoria), pese a la tristeza producida por los dramáticos acontecimientos de la guerra de España, el poeta reconocía en el aire del trópico y en la atmósfera de La Habana una consoladora familiaridad con su Andalucía natal y, al concluir su ciclo de aplaudidas conferencias, sintió la necesidad de expresar su gratitud por la acogida habanera con estas palabras:

«La Habana está en mi imaginación y mi anhelo andaluces, desde niño. Mucha Habana había en Moguer, en Huelva, en Cádiz, en Sevilla. ¡Cuántas veces, en todas mis vidas, con motivos gratos o lamentables, pacíficos o absurdos, he pensado profundamente en La Habana, en Cuba! La extensa realidad ha superado el total de mis sueños y mis pensamientos; aunque, como otras veces al “conocer” una ciudad, la ciudad presente me haya vuelto al revés su imagen de ausencia y se hayan quedado las dos luchando en mi cámara oscura. Mi nueva visión de La Habana, de la Cuba que he tocado, su existencia vista, quedan ya incorporadas a lo mejor del tesoro de mi memoria. Desde este diario íntimo, gracias también a La Habana hermosamente escondida, al secreto de La Habana, a la tercera Habana que acaso no veré».¹

Quizás el hecho de haberse reconocido en aquella naturaleza y en aquella ciudad dispuso el humor del poeta a las largas conversaciones con los intelectuales que se reunían en los frescos locales del *Lyceum* en el barrio del Vedado. Entre los que fueron amigos del poeta, además de Chacón y Ortiz, hay que recordar al poeta Eugenio

Florit, a quien dedica un artículo para *Revista Cubana* de abril-junio de 1937; a Ballagas, y a todo el círculo femenino que rodeaba a Zenobia, empezando por Camila Henríquez Ureña, pasando por las hermanas Lavedán, hasta María Muñoz de Quevedo, eminente musicóloga y fundadora de la Coral de La Habana. Esta atmósfera cordial, exquisita, respetuosa, el tímido entusiasmo de los jóvenes, tal vez convencieron al poeta a abandonar su «apartamiento» y su «soledad sonora» para ponerse a la escucha de lo nuevo que el escenario de su exilio le brindaba.

Es posible que la fama de retraído y de amante del silencio y de la tranquilidad hayan hecho multiplicar las delicadezas y el esmero de quienes no podían desaprovechar la presencia del poeta en un contexto isleño, aislado, poscolonial, periférico, y por consiguiente el agradecimiento haya dispuesto al poeta a lanzar, en las tertulias habaneras del *Lyceum*, la idea de organizar un festival de la poesía producida en Cuba en 1936 con relativa publicación. Fernando Ortiz se entusiasma con el proyecto y el 20 de enero de 1937 ya está lista la convocatoria que se publicará en *Ultra* del febrero siguiente. En este breve texto, Juan Ramón Jiménez figura como inspirador del certamen («Por sugestión feliz del poeta español...») como miembro de la Junta y como designado para prologar el volumen («...florilegio de *La Poesía Cubana en 1936*, con un prólogo del poeta, actual huésped de La Habana...»); es decir, la idea encuentra un terreno extraordinariamente fértil en una ciudad donde, después de años de censuras y desorden, empezaban a aparecer otra vez publicaciones culturales y políticas como *Orto* o *Mediodía* y renacía la esperanza de reanudar una tradición poética que lucía los nombres tutelares de José Martí y de Julián del Casal, y más recientemente, los de Boti, Poveda y Acosta. La novedad propuesta por los organizadores es que en el Festival participen no sólo «los artistas ya de nombradía bien ganada» sino también «los novicios y hasta los desconocidos», según la convocatoria.

La mañana del 14 de febrero de 1937, en el Teatro Campoamor, se efectuó la lectura colectiva de cerca

El poeta y ensayista Cintio Vitier, en ocasión del centenario del nacimiento del poeta español, reafirmó en su volumen *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, la importancia que tuvo para su generación la convivencia con el poeta y ofreció su personal empeño «...testimonial, de tal manera que este libro, en su doble aspecto de compilación y comentario, resulte la evocación eficaz de un momento fecundo de nuestro proceso cultural y específicamente poético, momento henchido de encanto, lecciones y esperanzas para los que entonces éramos más jóvenes, que dejó una huella indudable en la historia de la sensibilidad cubana, y cuando decimos sensibilidad, no nos referimos sólo a la dimensión lírica del término, sino también a sus dimensiones éticas y políticas...»

«Y me pregunto y pregunto a todos los poetas y críticos cubanos: esta poesía que yo veo y elijo desde fuera, ¿cómo se verá desde dentro, el dentro verdadero de toda la poesía que se está buscando o encontrando? ¿Qué habrá en ella, secreto y eterno, que yo no vea, no pueda ver ni hacer ver a los demás, y que la defina con precisión?»

de 60 poetas —buenos, regulares y malos— un verdadero e insólito festival donde se mezclaban la palabra comprometida de los comunistas Nicolás Guillén, Zacarías Tallet y Mirta Aguirre, con la mística del padre Gaztelu, el verso del desconocido Lezama con el del consagrado Eugenio Florit. Cintio Vitier recuerda aquel evento:

«Los que, en plena adolescencia o juventud, asistimos a aquel recital, podemos dar testimonio del fervoroso público que llenó aquella mañana de febrero de 1937 el teatro Campoamor, espectáculo insólito de ilusión y maravilla en la desangrada isla; y del ávido silencio, la contenida pasión, el delicado tacto con que aquel público siguió, sílaba a sílaba, aliento a aliento, en una atmósfera como de confidencia, el desfile de poetas y poemas que ante él parecía componer otro poema secreto, fascinante, mayor: el de la oscura esperanza de todos en la belleza como profecía y umbral de la justicia».²

Sin querer deslindar en lo esotérico, debo hacer notar el uso de la palabra «secreto», ya usada por Juan Ramón Jiménez en su agradecimiento al terminar sus conferencias («gracias[...] al secreto de La Habana»), repetida ahora por Vitier y usada por María Zambrano en el título («La Cuba secreta») de su «germinadora» reseña a la antología —del mismo Vitier— *Diez poetas cubanos* (1948), un artículo que marcará indeleblemente la presencia de la filósofa en Cuba y que analizaremos más tarde.

Llamo la atención sobre esa palabra porque representa una clave para interpretar la peculiaridad de la presencia y del intercambio con Cuba de los dos grandes exiliados de España. Ellos han intuido que en aquella atmósfera tropical «pachanguera» y excesiva —a veces exageradamente carnavalesca, donde la incertidumbre e inconsistencia del futuro enfatizaban el goce del presente— existía una corriente subterránea que buscaba con desesperación sus raíces pasadas y trataba de echar al aire unos vástagos robustos, injertos de todo lo que —en el bien o en el mal— había contribuido a hacer de la Isla lo que era. Los estudios sobre la población afrocubana de Ortiz no se limitaban a ser unos excelentes ensayos



antropológicos, indicaban además una presencia fundamental en el ser americano, la del negro. Pero el secreto venía fundamentalmente de José Martí y de su visión del mundo americano y cubano (por ejemplo, la idea de la belleza y de la pobreza como irradiantes umbrales de la justicia), y tanto Jiménez como María lo conocieron, lo leyeron muy bien y aprendieron de él. (Ambos publicaron artículos sobre Martí: Juan Ramón, con el título de «José Martí», en *Mediodía*, La Habana, 5 de enero de 1937, mientras que Zambrano, coincidiendo con el centenario del Apóstol, el precioso «Martí camino de su muerte», en la revista *Bohemia*.)

El prólogo a *La poesía cubana en 1936*, ya desde el título, «Estado poético cubano», indica el interés de Juan Ramón en hacer su diagnóstico, en subrayar el necesario alejamiento de los poetas cubanos de la colonial dependencia de España y la búsqueda de un camino propio. Poniéndose como un «testigo amoroso», registra el hecho de que:

«Cuba empieza a tocar lo universal (es decir, lo íntimo) en poesía, porque lo busca y lo siente, por los caminos ciertos y con plenitud, desde sí misma; porque, fuera del tópico españolistas [...] busca en su bella nacionalidad terrestre, marina y celeste su internacionalidad verdadera».

Este excepcional «testigo» se interroga sobre su posición de extranjero puesto a juzgar y a valorar la producción poética de 1936 en la isla tropical y expresa claramente su preocupación, su duda, de que en este encuentro se pueda hacer evidente la diferencia de puntos de vista:

En un texto publicado en el *Diario de la Marina*, en 1958, José María Chacón y Calvo escribió: «Juan Ramón Jiménez llegó silenciosamente a La Habana, con un silencio casi total de nuestra prensa diaria. Dio en la Hispano-cubana un ciclo de conferencias, siguió trabajando en sus temas de siempre, conoció a nuestros poetas, se interesó por las obras más variadas y diversas, reunió a los espíritus más solitarios y procuró dejar en todos una sensación de cordialidad humana y de compañerismo verdadero. El poeta puro, el andaluz universal, el hombre que más honda y definitiva influencia ha ejercido en los modos de las modas de la nueva poesía española, hispánica, ha sido para nosotros una lección profunda de tolerancia, de comprensión, de convivencia».



Espuela de Plata

Directores: José Escamez Lima, Cayetano Cisneros, Melitón Ledezma
Asesores: Jorge Irujo, José Soler, Gerardo Escamez, Alfredo López, Juan Escamez, J. Rodríguez, Juan y Cándido Viera

«Desde aquellos años usted está en estrecha relación con la vida de nosotros, eran años de secreta meditación y desenvuelta expresión. La veíamos con la frecuencia necesaria y nos daba la compañía que necesitábamos. Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación. Porque, sin duda, donde usted hizo más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. De ahí empezamos ya a verla con sus ojos azules, que nos daban la impresión de algo sobrenatural que se hacía cotidiano. Yo recuerdo aquellos años como los mejores de mi vida. Y usted estaba y penetraba en la Cuba secreta, que existirá mientras vivamos y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada.»

De carta de J.L. Lima a María Zambrano

«Y me pregunto y pregunto a todos los poetas y críticos cubanos: esta poesía que yo veo y elijo desde fuera, ¿cómo se verá desde dentro, el dentro verdadero de toda la poesía que se está buscando o encontrando? ¿Qué habrá en ella, secreto y eterno, que yo no vea, no pueda ver ni hacer ver a los demás, y que la defina con precisión?»

Y el «poeta puro» se inmerge en la contextualidad de Cuba para lanzar una hipótesis interpretativa que sorprende por su modernidad; su mirada va de la isla al continente para inscribir la expresión poética que procede de Cuba en la gran corriente de lo que Lezama, años más tarde, llamaría la *expresión americana*, y su prólogo termina por ser también un gran alegato de la autonomía del Mundo Nuevo, una rigurosa constatación de la descolonización cultural:

«Un continente tiene un alma unida. (Estoy fuera del campo político; dentro, creo en las dos, en las tres Américas.) Es natural que la poesía norteamericana auténtica, la contraeuropea, beneficie a la hispanoamericana. [...] ¿Y quién duda que las almas distintas de un continente son, por encima o debajo de otras ideas, trozos del alma general de ese continente y forman un ser común? La poesía cubana deber ser plenamente americana y estar fundida con la de toda América, española e inglesa, como la de España ha sido y es plenamente europea y está fundida con la de toda Europa. América no debe copiar nada de Europa, ni Europa de América.»

Este texto juanramoniano, supuestamente un prólogo de circunstancias para concluir dignamente el Festival de poesía, se convirtió en un texto «germinador» para aquellos poetas que habían acudido al Teatro Campoamor, encabezados por Lezama, quien había sido uno de los afortunados poetas inéditos invitados a leer. Todo parece indicar que la parte final de aquel prólogo estimuló a Lezama a insistir, obligando al poeta andaluz —en junio de 1937— a entablar un coloquio sobre el problema de la insularidad, problema que debía constituir una fuente de frustración y de aislamiento entre los intelectuales. Finalizando su prólogo, Juan Ramón había escrito:

«¿Una isla? ¿Una hermosa isla? Sí, muy hermosa. Esta vez estamos por suerte o por desgracia para nuestra vida, en lo más hermoso. Pero bella o fea, la isla tiene que pensar, para ser ilimitada, en su límite. Para que una isla, grande o pequeña, lejana o cercana, sea nación y patria poéticas ha de querer su corazón, creer en su profundo corazón y darle a ese sentido el alimento necesario.»

Pensar el límite fue una de las preocupaciones de Lezama, así como incesante fue su cuidado para realizar la imagen de una patria poética que en aquellos años ju-

«¿Lo que representa para mí haber conocido, en aquella oportunidad, a Juan Ramón? Algo como permanente estado de conciencia, como la aclaración de mi destino, como la marca de mi incesante furor poético. Creo haber sido siempre fiel a sus señales. Y haber engendrado en mi país un movimiento poético que se ha hecho historia, imagen operando en la historia. Ése es mi orgullo, y es eso lo que tengo que defender. Lo que sigo

EVISTA

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

veniles consistía sobre todo en un afán para inventar un mito («Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviese sólo con la mínima fuerza secreta para decidir un mito») y, acaso, en algunas intuiciones («La resaca [...] es quizás el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro del símbolo de nuestro sentimiento de lontananza») y algunas equivocaciones («la brusquedad con que la poesía cubana planteó de una manera quizás desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra»)³. El encuentro entre estos dos seres, que han creído en la poesía más que en nada, era probablemente inevitable; sin embargo, fue Lezama quien acorraló a Juan Ramón para un encuentro que no dejó de sorprender al poeta andaluz, quien quiso terminar el *Coloquio* con estas palabras socarronas y admiradas:

«Con usted, amigo Lezama, tan despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendamos a veces su abundante noción ni su expresión borbotante. Otros trabajos poéticos y menos poéticos esperan. Gracias, en fin, por su presencia y su asistencia conmigo, en la poesía».

Desde entonces, la amistad entre los dos fue inquebrantable y, por parte de Lezama, realmente incondicional. El primero y el segundo número de *Verbum*, la primera revista de Lezama, empiezan con artículos de Juan Ramón, y el tercero y último se clausuran con un reconocimiento de Lezama al poeta andaluz: «Gracia eficaz de Juan Ramón, y su visita a nuestra poesía». Cuando el poeta deja Cuba, la amistad sigue en una correspondencia intensa donde, incluso, Jiménez se ocupa de buscar un trabajo universitario para Lezama en la Universidad de Gainesville, en la Florida, mientras Lezama, que añora su presencia, lo mantiene al tanto de la precaria vida de sus publicaciones hasta llegar a *Orígenes*, en la cual también colaboró Jiménez durante los 12 años de vida de la revista; y era tanto el respeto que le tenía el cubano que, por ironía de la suerte, fue su fidelidad al amigo la que contribuyó a la desaparición de esta publicación poco menos que legendaria por las razones menos poéticas y menos nobles que se puedan imaginar. En carta a Zenobia de junio de 1955, reconoce Lezama su deuda con el poeta español:

«¿Lo que representa para mí haber conocido, en aquella oportunidad, a Juan Ramón? Algo como permanente estado de conciencia, como la aclaración de mi destino, como la marca de mi incesante furor poético. Creo haber sido siempre fiel a sus señales. Y haber engendrado en mi país un movimiento poético que se ha hecho historia, imagen operando en la historia. Ése es mi orgu-

llo, y es eso lo que tengo que defender. Lo que sigo defendiendo [...] Pues nosotros, si lo admiramos, también lo queremos, también lo sentimos como amigo. Querer y recordar, querencia americana. Ahí está su imagen».*

Lezama indica, en carta al poeta, el vacío descorazonador de los jóvenes intelectuales cubanos y la importancia definitiva de la visita juanramoniana: «a veces nos es necesario que alguien, que alguien que pasa, nos diga su coincidencia, pues si no el frío sería una muralla infinita».

María Zambrano, como ya hemos visto, hizo escala en La Habana rumbo a Santiago de Chile, donde iba acompañando a su esposo diplomático en octubre de 1936. Su visita no pasó desapercibida ya que, en aquella época, la llegada de los buques transatlánticos venía anunciada por los periódicos con su lista de pasajeros y María Zambrano era ya conocida como discípula de Ortega y profesora de la Universidad. Es de aquella época su primer, inolvidable encuentro con Lezama, un verdadero *coup de foudre* intelectual para ambos. Zambrano recuerda con gran nitidez, muchos años después, la manera en que se conocieron:

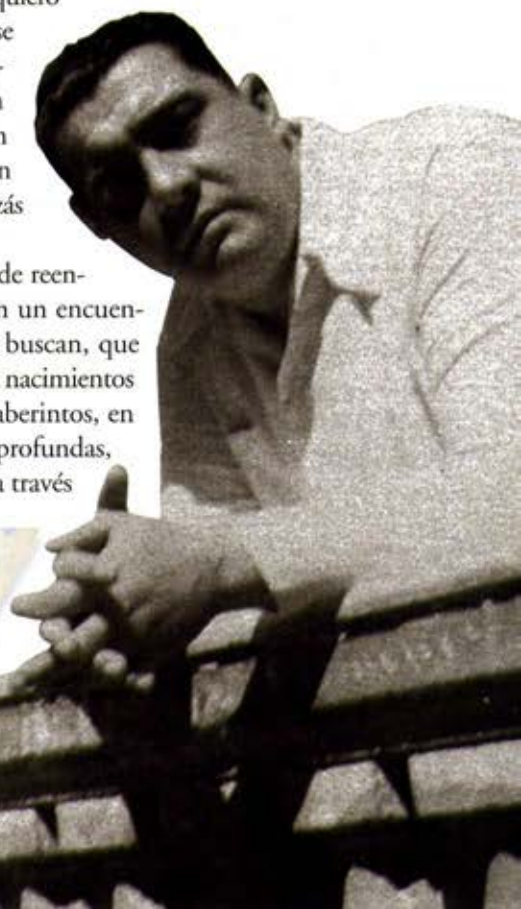
«Fue una cena de acogida, más bien nacida que organizada, ofrecida por un grupo de intelectuales solidarios de nuestra causa en la guerra civil española. Se sentó a mi lado, a la derecha, un joven de grande aplomo y, ¿por qué no decirlo?, de una contenida belleza, que había leído algo de lo por mí escrito en la *Revista de Occidente*. No es cosa de transcribir aquí mi estado de ánimo en aquel momento. En esta sierpe de recuerdos, larga y apretada en mi memoria, surge aquel joven con tal fuerza que por momentos lo modifica todo. Era José Lezama Lima. Su mirada, la intensidad de su presencia, su capacidad de atención, su honda cordialidad y medida, quiero decir comedimiento, se sobrepusieron a mi zozobra; su presencia, tan seriamente alegre, tan audazmente asentado en su propio destino, quizás me contagió.

«Estaba segura de reencontrarlo más tarde en un encuentro de esos que no se buscan, que vienen dados o que son nacimientos en la memoria y sus laberintos, en aguas transparentes y profundas, misterio y claridad. Y a través

defendiendo [...] Pues nosotros, si lo admiramos, también lo queremos, también lo sentimos como amigo. Querer y recordar, querencia americana. Ahí está su imagen».

De carta de J.L. Lima a Zenobia Camprubí

J. Lezama Lima





«Los diez poetas del grupo Orígenes de Lezama y su revista, en cuya fundación yo tuve parte anónima y decisivamente, me fueron presentados. Me pidieron ayuda para que su labor tuviera el reconocimiento que merecía. Les prometí que así lo haría en mis colaboraciones en revistas de prestigio de América y de Europa. Uno de los diez, Cintio Vitier, me respondió: "No, María; nosotros somos de aquí, queremos ser reconocidos aquí". Le di entonces mi primer artículo para Orígenes. Este "ser de aquí" resonó en mí avasalladoramente: este "aquí" era el lugar universal que yo había sentido y sentido en la presencia de José Lezama Lima, quien nunca había querido exiliarse. Él era de La Habana como Santo Tomás lo era de Aquino y Sócrates de Atenas. Él creyó en su ciudad».

María Zambrano

de tantos años sigue, no digo vivo sino viviente, dentro de mí, como si yo hubiera sabido que aquel joven pertenecía a mi vida esencial, sobre la cual pueden caer historias y, a veces, la Historia misma».⁴

La vida de Zambrano en Cuba fue muy intensa; muchos de sus trabajos se pensaron y escribieron aquí, en esta tierra y ese tiempo que más tarde la filósofa ha llamado su «campo de resurrección», un tiempo y una tierra que para ella se convierten en un «lugar de la persona», es decir, en una forma de habitarlos «sin medida» en un estado de contemplación reveladora. Y sus cursos llegaron a ser famosos, por lo menos en el recuerdo de este testigo imprescindible que es Cintio Vitier, quien en su novela *De peña pobre* rememora parte de aquellas clases impartidas por «la profesora andaluza», a la que asistía con Fina García Marruz (su todavía entonces novia):

«La voz lejanísima, de la que no se perdía una sola insinuante sílaba, la voz más hecha de silencio que de sonido, la voz sibilina de sirena interior de la profesora andaluza, peregrina de la guerra civil española, sacaba la filosofía del marco didáctico para mostrarla viva, desnuda, sutil y trágica en figura de Antígona. No sólo en ella se aliaban sentir y pensar, sino también creer y pensar, pensar y sufrir, remando intensa, aguda, delicadamente, en la misma dirección de las aguas deslumbrantes que arrastraban al muchacho y a su novia».⁵

Las amistades que hizo en Cuba se mantuvieron durante años, pese a las dificultades de todo tipo, en largas correspondencias *in primis* con Lezama, pero también con Cintio y Fina, con Virgilio Piñera, Jorge Mañach, Pepe Rodríguez Feo, Camila Henríquez Ureña, y Chacón y Calvo. Su primera carta a Lezama está fechada en Morelia, el 27 de octubre de 1939; en ella Zambrano agradece el envío de una revista (seguramente el primer número de *Espuela de Plata*, A, agosto/septiembre de 1939) y anuncia su regreso para diciembre, deseosa de reanudar sus conversaciones con Lezama en la ya inolvidable naturaleza cubana:

«En fin, ya hablaremos de todo, por aquellas playas tan maravillosas, entre aquella luz. ¡Cuánto me acuerdo y cuántas veces hemos evocado en medio de las más terribles situaciones La Habana, el baile de los negros de Mariano, los amigos... Ustedes no saben lo que son para nosotros, para Alfonso y para mí!»

Efectivamente, como hemos dicho, en enero de 1940 está otra vez, y más establemente, en La Habana. José María Chacón y Calvo le pide una serie de conferencias sobre el maestro Ortega, una invitación que la discípula había aceptado pero que rechaza en carta del 4 de marzo de aquel año explicando al amigo Chacón el esfuerzo

MARÍA ZAMBRANO (Málaga 1904-Madrid 1991) vivió en Cuba desde 1939 a 1952 con cortas interrupciones, y después de varias peregrinaciones por Francia, Italia y Suiza, terminó su larga vida en España, donde en 1988 se le otorgó (primera mujer y primer filósofo) el Premio Cervantes. Discípula predilecta de Ortega y Gasset, «nieta del 98» y uno de los sistematizadores del pensamiento



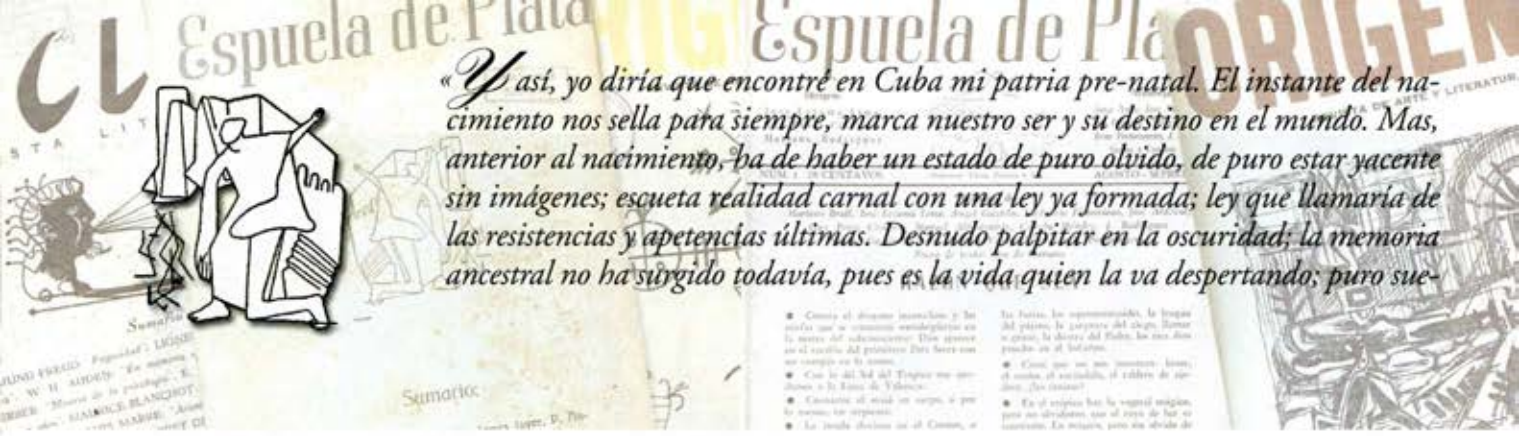
Almuerzo de despedida en 1954 a María Zambrano. De pie: Agustín Pi, Elías Entralgo, Herminia del Portal, Raúl Roa, Raúl Gutiérrez, Vicentina Antuña, la asistente de María Zambrano, y Anibal Rodríguez. Sentados: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Rafael Suárez Solís, Rosario Resach, María Zambrano y Jorge Mañach.

emotivo e intelectual que significaría para ella ilustrar el pensamiento filosófico del maestro, un pensamiento todavía sin publicar, y además de esto la emoción que suscitaría en ella «el recuerdo y evocación de los años más decisivos de mi vida y de una España que creo desaparecida para siempre». Cuestiones serias e importantes que, sin embargo, ella estaba dispuesta a afrontar cuando le llega la noticia de la «la posición franquista de Ortega y ya es algo muy por encima de mis fuerzas el hablar sobre él. No me lo imagino, ¿qué quiere usted?, al lado de ellos, no puedo componer su figura, tan veneranda, junto con tanta y triste vaciedad espiritual. No, no puedo». Y pide comprensión a su amigo si, para vencer y sobrellevar tanta angustia, ha decidido retirarse en el silencio, «que es el mejor homenaje que yo puedo hacer a mi maestro».

En estos años colabora con dos textos en el primero y en el último número de la revista de otro exiliado, Manuel Altolaguirre, quien dirige y edita en La Habana, en 1942, los seis números de la semidesconocida *La Verónica*. Se trata de «Las dos metáforas del conocimiento», donde afirma la importancia de la visión en el proceso del conocimiento, y de

«San Juan de la Cruz», una de las versiones que Zambrano ha escrito sobre el tema del grande poeta místico. En el fascículo H de *Espuela de plata* de 1941 había publicado «Franz Kafka, mártir de la miseria humana» y en otra efímera y prestigiosa revista, la agresiva *Poeta* de Virgilio Piñera (n.1, noviembre de 1942), «Apuntes sobre el tiempo y la poesía». En febrero de 1943, en *Revista de La Habana*, publica «Las catacumbas» sobre el desesperante momento de la guerra europea, un presente tan insoportable como para desear «escaparse del instante que la aprisiona por los dos portillos del recuerdo y la esperanza», y su importante «Metáfora del corazón» en *Orígenes* (n.3, otoño 1944), un fragmento de la fundamental teoría de Zambrano sobre «la razón del corazón»; siempre en *Orígenes*, hay que señalar «Los males sagrados: la envidia» (n.9, primavera 1946), la breve nota «El caso del coronel Lawrence» (n.6, verano 1945), «Delirio de Antígona» (n. 18, verano 1948) y, finalmente, el artículo-reseña que la hizo ingresar para siempre en el apartado, espiritual y exclusivo «grupo» de *Orígenes*, es decir «La Cuba secreta» (n.20, invierno 1984). La misma filósofa ha recordado cómo empezaron sus relaciones con el grupo:

español y europeo del «Novecento», vio su desarrollo intelectual partido en dos por la dramática historia de su país. En los años 30, recién empieza sus cursos en la Universidad, ha escrito su primer libro, *El nuevo liberalismo* (1930); participa activamente en las Misiones Pedagógicas, y colabora en la *Revista de Occidente*, donde publica «Hacia un saber sobre el alma», un artículo que contiene ya las principales inquietudes de su trabajo filosófico y que, sin embargo, le valió la irritación del maestro Ortega, quien –según narra la anécdota– le habría dicho: «No ha llegado usted aquí y ya se quiere ir lejos». Luego de su primer viaje a Cuba, en Santiago de Chile María publica *Los intelectuales en el drama de España*, pero muy pronto –junto a su esposo– vuelve a España para participar en la desafortunada defensa de la República. Participe del dramático éxodo a Francia, cuentan que cruzó los Pirineos dando el brazo al



«Y así, yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo. Mas, anterior al nacimiento, ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes; escueta realidad carnal con una ley ya formada; ley que llamaría de las resistencias y apetencias últimas. Desnudo palpar en la oscuridad; la memoria ancestral no ha surgido todavía, pues es la vida quien la va despertando; puro sue-

«Los diez poetas del grupo *Orígenes* de Lezama y su revista, en cuya fundación yo tuve parte anónima y decisivamente, me fueron presentados. Me pidieron ayuda para que su labor tuviera el reconocimiento que merecía. Les prometí que así lo haría en mis colaboraciones en revistas de prestigio de América y de Europa. Uno de los diez, Cintio Vitier, me respondió: “No, María; nosotros somos de aquí, queremos ser reconocidos aquí”. Le di entonces mi primer artículo para *Orígenes*. Este “ser de aquí” resonó en mí avasalladoramente: este “aquí” era el lugar universal que yo había sentido y sentido en la presencia de José Lezama Lima, quien nunca había querido exiliarse. Él era de La Habana como Santo Tomás lo era de Aquino y Sócrates de Atenas».⁶

En 1948 sale una antología compilada por Cintio Vitier (*Diez poetas cubanos. 1937-1947*. La Habana, Ediciones Orígenes, 1948) que empieza allí donde había terminado la breve experiencia del Festival de poesía juanramoniano y que reunía poemas de Lezama, Gaztelu, Octavio Smith, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Gastón Baquero, Lorenzo García Vega y Vitier mismo. Zambrano reseña el libro pero el artículo que escribe trasciende el evento editorial para ahondar en su propia visión de la historia, de la poesía, de los actos nacientes, del origen y de la resurrección. Los poetas cubanos son, para la filósofa, un pequeño grupo de solitarios que se encuentran antes de la aurora, en aquel momento prenatal de que ha hablado tantas veces, empezando por la emocionante sensación experimentada al encontrarse por primera vez en Cuba y frente a Lezama; algo que tiene mucho que ver con el momento originario, previo al desarrollo y a la madurez, el secreto momento inicial —autoral— que Lezama enfatiza cuando le da a su más importante revista el título de *Orígenes*. María Zambrano intuye, en el discurso poético, que aquellos jóvenes sembraban en la agitada tierra de Cuba el germen originario, la fuerza del gesto inicial para la nueva posibilidad de la historia. Ella lo ha visto, lo ha experimentado, lo ha vivido en España. El trágico fracaso que ha acompañado la aurora republica-

na no excluye la resurrección y el surgimiento de una *vita nova*; por el contrario, su concepción de la historia es, de alguna forma, noblemente sacrificial: «El movimiento propio de la vida, y por tanto de la libertad, y de la historia verdadera no es negarse dialécticamente para afirmarse después, sino darse hasta extinguirse y sin cesar para encenderse de nuevo». En los diez poetas origenistas María ha visto este *encenderse de nuevo*, este acto naciente de una nueva posibilidad para la historia de Cuba a partir de la poesía y así lo reafirma en carta a Vitier en 1979:

«Y así lo que yo les daba era lo que en mí ardía, la llamita de la resurrección ya que no hubiera ardido en mí con tanta inocencia si ustedes no la hubiesen abrigado, abrigando la mía por abrirla ya en el fondo de su ser individual y de su historia o modo de vivirla, la historia prometida, la única cierta, la única que pudo arrancarnos del Paraíso preparado ya para ello [...] Para mí, en mí aquel tiempo es campo de resurrección».

Según ella, el pensamiento en fase de nacemento está cercano a la poesía, falto de la soberbia de la razón y atento a las razones del corazón, y este mensaje que lee en las páginas de la antología de Vitier, este secreto que intuye y comparte producen en ella el «delirio», la tensión hacia el conocimiento, hacia el saber, dentro de la corriente de un «destino» gobernado por la razón histórica operante. La experiencia de la lectura de los diez poetas reafirma en ella la sensación «prenatal» que ha tenido siempre en la Isla y el hecho de sentir como que tuviera raíces en aquella tierra tan lejana de España y de Europa. Ella lo explica mejor que nadie:

«... sólo unas cuantas sensaciones, por primarias que sean, no pueden “legalizar” la situación de estar apegada a un país. Algo más hondo ha estado sosteniéndola. Y así, yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo. Mas, anterior al nacimiento, ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes; escueta realidad carnal con una ley ya formada; ley que llamaría de las resistencias

viejo Antonio Machado y su familia camino al exilio y a la muerte en Colliure. Y cuando ese país es ocupado por los nazis, convirtiéndose en una trampa para los republicanos españoles, María logra escapar y arriba —vía Nueva York— otra vez a Cuba, en 1939. Pasa a México, donde la nombran profesora de Filosofía en la Universidad de Morelia; sin embargo, el año entrante retorna a La Habana y, salvo numerosos viajes (a Puerto Rico, sobre todo), se queda en Cuba hasta 1946, cuando debe correr a París por la muerte de su madre para ocuparse de su hermana Araceli. Luego de un par de años en Francia, vuelve a La Habana y México, para regresar definitivamente en 1949 a Cuba junto con Gustavo Pittaluga, su nuevo compañero. En 1953, se instala en Roma. Más tarde, pasa a Suiza, hasta su regreso poco menos que triunfal a Madrid en 1984, a los 80 años, 45 de los cuales pasó en el exilio.

ño del ser a solas con su cifra. Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso —todo lo que es norma, vigencia, historia—, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal. Y así, sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia misma. Cuba: substancia poética visible ya. Cuba: mi secreto».

María Zambrano



y aptencias últimas. Desnudo palpitar en la oscuridad; la memoria ancestral no ha surgido todavía, pues es la vida quien la va despertando; puro sueño del ser a solas con su cifra. Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso —todo lo que es norma, vigencia, historia—, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal. Y así, sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia misma. Cuba: substancia poética visible ya. Cuba: mi secreto».⁷

Echada por el destino en tierras tropicales, el delirio permite a María Zambrano habitar Cuba, su luz, sus auroras inolvidables y, como Orfeo, bajar a los infiernos, satisfacer su vocación de «catacumba» para cultivar allí el amor a la sabiduría, la filosofía... y ver fructificar la verdad. El exilio fue vivido realmente como un descenso a los infiernos no para perderse en sus llamas, sino para esperar la resurrección, sino de la carne, de la historia y de la poesía, resurrecciones entrevistas en los actos nacientes, en la aurora, en los claros del bosque. Como Lezama, María Zambrano no está tan interesada en el blanco como en el gesto que permite a la flecha empezar su trayectoria, un gesto inicial que nace del corazón y se manifiesta en forma totalmente poética. Lanzada al otro lado del océano, la filósofa malagueña busca y encuentra consuelo para su corazón en una tierra con sus habitantes que la acogen como una vuelta a sus orígenes andaluces, a su infancia perdida, su otro destierro:

«Veo que dejé raíces en La Habana donde yo me quedé por sentir las muy en lo hondo de mí misma. En aquel domingo de mi llegada, cuando le conocí la sentí recordándomela, creí volver a Málaga con mi padre vestido de blanco —de alpaca— y yo niña en un coche de caballos. Algo en el aire, en la sombras de los árboles, en el rumor del mar, en la brisa, en la sonrisa y en un misterio familiar. Y siempre pensé que al haber sido arrancada tan pronto de Andalucía tenía que darme el destino esta compensación de vivir en La Habana tanto tiempo, pues que las horas de la infancia son más lentas. Y ha sido así. En La Habana recobré mis sentidos de niña, y la cercanía del misterio, y esos sentires que eran al par del destierro y de la infancia, pues todo niño se siente desterrado. Por eso quise sentir mi destierro allí donde se me ha confundido con mi infancia. Gracias por tenerme presente, por no sentirme lejos ni perdida, por saberme de ustedes en modo muy verdadero».

Profundamente compenetrada con Cuba y los «origenistas»,

Zambrano se mantuvo fiel, hasta su muerte, a Lezama y a su recuerdo, al gran poeta, ensayista y novelista que tenía la amistad como algo sagrado, que sabía desafiar la lejanía y que pocos meses antes de morir quiso reafirmar esta amistad y estas afinidades electivas en una bella carta que resume magistralmente las razones del corazón que han regido la inteligencia y la afectividad de estos dos grandes de nuestro siglo:

«Desde aquellos años usted está en estrecha relación con la vida de nosotros, eran años de secreta meditación y desenvuelta expresión. La veíamos con la frecuencia necesaria y nos daba la compañía que necesitábamos. Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación. Porque, sin duda, donde usted hizo más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. De ahí empezamos ya a verla con sus ojos azules, que nos daban la impresión de algo sobrenatural que se hacía cotidiano. Yo recuerdo aquellos años como los mejores de mi vida. Y usted estaba y penetraba en la Cuba secreta, que existirá mientras vivamos y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada».

¹Jiménez, J.R.: *Diario poético (1936-37)*.

²Vitier, Cintio: *Juan Ramón Jiménez en Cuba* (La Habana, 1981).

³Lezama Lima, José: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», *Revista Cubana*, enero-febrero-marzo de 1938.

⁴Zambrano, María: «Breve testimonio de un encuentro inacabable», en J. L. Lima, *Paradiso*, edición crítica coordinada por Cintio Vitier, Madrid, 1988.

⁵Vitier, Cintio: *De peña pobre*, La Habana, 1980.

⁶Zambrano, María: *op.cit.*

⁷Zambrano, María: «La Cuba Secreta», *Orígenes*, n.20, La Habana, 1948.

*Los fragmentos de cartas aquí citados han sido extraídos de las recopilaciones *José Lezama Lima. Cartas (1939-1976)*, Madrid, 1979, y *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana, 1993, entre otras fuentes.

ALESSANDRA RICCIO, profesora del Instituto Oriental de Literatura de Nápoles, se ha especializado en literatura cubana. Es autora de importantes ensayos sobre el grupo Orígenes y las revistas lezamianas.

De memorias y raíces con

por **MIRIAM ESCUDERO**

CREADORA —JUNTO A
 ARGELIERS LEÓN— DE LA BASE
 METODOLÓGICA Y TEÓRICA DE
 UNA ESCUELA MUSICOLÓGICA
 CUBANA CON PENSAMIENTO
 PROPIO, MARÍA TERESA
 LINARES EVOCA EN ESTA
 ENTREVISTA SUS AVATARES
 COMO MAESTRA E
 INVESTIGADORA, LABORES
 QUE EJERCIÓ BAJO EL INFLUJO
 DE UNA IMPERECEDERA
 RELACIÓN DE AMOR.

A los que comenzamos a andar el azaroso camino de la investigación musical nos sirven de inspiración aquellos que han logrado alcanzar el conocimiento. Los que buscando, han hallado. A ellos, de cuyas tesis nos hemos servido, porque han tenido la generosidad de enseñarnos y legarnos en herencia sus escritos, debemos honra.

Aprendí mucho de María Teresa Linares y Argeliers León antes de saber exactamente quiénes eran. Todos mis profesores fueron alumnos de Argeliers, «el Maestro», y contaban esas anécdotas privilegiadas de quien ha sido discípulo de un personaje célebre. Supe, entonces, que María Teresa era su esposa.

Durante el año 2000, varias instituciones han festejado por todo lo alto las ocho décadas de vida de esta mujer, a quien los lauros no han quitado su habitual sencillez. Conversar con ella ha sido un gran privilegio, pues aunque en los orígenes de la musicología cubana confluyen personalidades trascendentales como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Odilio Urfé... junto a Argeliers, María Teresa ocupa un lugar especial.

Ellos no sólo nos legaron los resultados de sus investigaciones, sino que establecieron la base metodológica y teórica de una escuela musicológica cubana con pensamiento propio.

¿María Teresa, el hecho de que su padre fuera pastor de una iglesia evangélica, está relacionado con su dedicación de por vida a la música?

Desde el punto de vista musical, sí. Mi familia era muy musical, aunque no eran profesionales. Cuando se hizo pastor, mi padre ya sabía un poco de solfeo, y no sólo llegó a aprenderse casi de memoria la Biblia, sino todos los himnos y todas las voces. Y a pesar de que ideológicamente se separó de la iglesia, la música



© VÍCTOR R. MOYNELO

María Teresa Linares



para él tenía un valor artístico, y en la casa, nosotros cantábamos los himnos a cuatro voces.

¿De cuál denominación era su papá?

Mi padre pasó por todas las denominaciones. Empezó en la iglesia presbiteriana que se fundó en el Seminario La Progresiva, en Cárdenas, siendo uno de los nueve pastores que se graduaron allí. En casa teníamos un Nuevo Testamento, yo lo leía, y veía a mi papá citar la Biblia en todos los preceptos morales de

la vida. Fue un pastor para nosotros, aunque nunca fuimos a ninguna iglesia. Hasta que, viviendo en Los Pinos, había cerca una iglesia bautista, y cuando yo pasaba de la escuela, veía allí a la gente, a los niños que estaban en la sesión y, aunque yo ya era una jovencita, me paraba a escuchar.

Una vez, el pastor de allí me preguntó dónde yo vivía, quién yo era... y fue a mi casa a hablar con mi papá y mi mamá y a pedirles que nos permitieran a nosotras —que éramos seis hermanas, junto a dos hermanos— ir a la iglesia a cantar. En la capillita bautista de

la iglesia de Los Pinos, la esposa del pastor tocaba el órgano.

¿Recuerda cómo se llamaba el pastor?

No, yo te estoy hablando de hace 60 o 70 años. Eran él y su esposa, muy viejitos los dos. La viejita ya padecía de artrosis en los dedos y lo que tenían era una *serafina*, por lo que debía hacer mucho esfuerzo con los pies y con las manos para sostener los sonidos. Ella embulló a mi hermana Rosa para que tocara allí. Así que ya nos vinculamos más: cantábamos en el coro, y Rosa tocaba la *serafina* aquella.

En una ocasión hubo un congreso bautista, en la iglesia que está en Zulueta y

Dragones. Nosotras fuimos representando a nuestra iglesita con un coro magnífico. Mi papá nos revisó todos los cantos, y la verdad es que el corito quedó muy bien.

Después de eso, nos mudamos para La Habana y no seguimos yendo a la iglesia porque no era interés primario para nosotras. Hasta que un día, cuando mi hermana Rosa se matriculó en la Escuela del Hogar, se encontró con una muchacha que había cantado junto con ella en la Coral [Sociedad Coral de La Habana, dirigida por María Muñoz de Quevedo]. Entonces, la muchacha la embulló

para que volviera. Y dícame mi hermana: «Teté, ven conmigo porque me da pena ir sola». Nos probaron las voces a las dos, y a pesar de que teníamos voces muy chiquitas, como a María le gustaba tener gente que leyese música y que fuera muy afinada, nos dijo: «Bueno, con las dos voces de ustedes, hago una...» A ella le interesaban timbres que no sobresalieran del coro, pues tenía unas voces muy bien empastadas. Ahí cantamos diez años. Seguimos la tradición coral por esa vía.

Pero, ya después como investigadora, ¿nunca más usted se preocupó por la evolución de la música religiosa?

No. Luego de muchos años, quise tener un himnario, porque el de mi padre,

no sé adónde fue a dar. Hasta que asistí a varios eventos donde se cantaba música protestante, y me encontré que los himnos eran distintos, que los habían cambiado. Otra vez estuve haciendo unas investigaciones por las montañas del Escambray y descubrí que las misiones evangélicas que hay allá tocan acordeón y tocan boleros con alusiones a los pasajes de la Biblia, pero a mí no me gusta ese tipo de música religiosa.

¿Cuándo comienza a configurar su interés investigativo por la música cubana?

Desde que conocí a Argeliers, cuando él ya era discípulo de don Fernando Ortiz, quien impartía aspectos de etnología cubana y de las culturas negras en Cuba, y discípulo también de doña María [Muñoz de Quevedo], que impartía música folclórica... Entonces, yo estaba sin trabajo y tenía tiempo libre para ir a la biblioteca y hacer fichas de libros para Argeliers. Él me enseñó y yo empecé a fichar los libros que necesitaba, de Fernando Ortiz, por ejemplo. Además, como era buena mecanógrafa, Argeliers venía por las noches ya con sus trabajos redactados y yo se los pasaba en limpio, con un método que seguí por toda la vida, que consistía en poner en la máquina de escribir un papel largo a tres espacios y escribir a la velocidad que él me dictaba. Porque había veces que le venían las ideas, y la rapidez de la mano no le alcanzaba para escribir. Entonces me dictaba según se le ocurría, y yo escribía a tres espacios para que él pudiera hacer anotaciones y rectificaciones, y le pegaba orejas por todas partes... Así, en una noche, nosotros armábamos un trabajo; él se lo llevaba, lo rectificaba, le iba agregando... y después me lo volvía a traer y yo le hacía una segunda copia, ya pasado en limpio todo, rectificado. Y la tercera era la copia definitiva, la original para imprenta. Así me fui desarrollando en la búsqueda de datos en los libros y en su fichaje.

¿Cuál fue su participación en el grupo de Renovación Musical?

Yo no sabía ni siquiera que existía el grupo; yo no sabía ni que Argeliers era músico, ni que era miembro del grupo Renovación, ni que era compositor. Yo lo conocía como estudiante de la Universidad, como

cantante del coro universitario que pasó a la Coral de La Habana. Pero cuando ya llevaba dos o tres meses de relaciones con él, me dice: «Voy a invitarte a un concierto de música de un grupo de compositores al cual yo pertenezco». «Ah, ¿tú eres compositor?» Entonces me llevó a ese famoso concierto, que me dejó asombrada.

También eran miembros del grupo Renovación: Gisela Hernández, Juan Antonio Cámara y Serafín Pro, que cantaban en la Coral... Cuando allí la gente empezó a darle piñazos al piano, yo me quedé perpleja. Aquella música yo no la había oído nunca en mi vida, y no sabía si me iba a gustar o no. Para mí aquello fue así: se me puso todo oscuro y se me unió el cielo con la tierra. Mi mamá estaba conmigo, y ella no me miraba, porque yo era de las que oía nada más música del Barroco, música clásica, música del Romanticismo... pero no oía ni siquiera a Stravinsky, por ejemplo. No oía nada contemporáneo.

¿Pero tenía referencias de la música de vanguardia, no?

Yo había oído a Stravinsky en alguna ocasión, porque el primer trabajo en mi vida fue vender discos en una empresa que era una casa muy linda, muy lujosa, que invitaba a los socios de la Filarmónica a escuchar los discos de las obras que se iban a ejecutar en cada concierto. Y esa labor de —más o menos— apreciación musical, yo la hacía. En cierta ocasión, una persona me pidió oír la *Orestíada* de Milhaud, y la puse, pero no me gustó. Porque daban gritos como en los coros griegos. Y en verdad, para mí eso fue una sorpresa. Pero, bueno, yo me hice un propósito. Me dije: «Ya soy novia de él, ya estoy vinculada a su vida, estoy enamorada de él, si me peleo, no oigo más esta música, pero si no me peleo, tengo que acostumbrarme a escucharla». Y al día siguiente, me fui a la empresa donde yo había trabajado, que era Humara y Lastra, pedí que me pusieran la *Orestíada* de Milhaud, y la oí como 15 veces. Entonces, leyendo las explicaciones del folleto, me di cuenta que esa música trataba de ser como la *Orestíada* de Esquilo, que yo la había visto en el Teatro Universitario.

Y por ahí empecé a tratar de oír, a tratar de comprender, y comprendí esa música, y comprendí a Argeliers, que era

bastante difícil de comprender... Y con el tiempo, aprendí a querer y apreciar la música contemporánea, y ya dentro del grupo, fue que nos casamos y, a partir de entonces, sus miembros se reunían en casa...

Para mí no hay dudas de que sus investigaciones con Argeliers sentaron la base metodológica de una escuela musicológica cubana con pensamiento propio. ¿Podría recordar cómo se fraguó su método de trabajo...?

Argeliers había sido primero profesor de solfeo, y de teoría, después. Y luego



© ARCHIVO PERSONAL DE MARÍA TERESA LINARES

había preparado un curso que le llamaban Curso Superior de Teoría para hacer el grado. También dio clases de acústica, principios físicos de la música, y se hizo un pequeño laboratorio con equipos e instrumentos. En estos días, yo doné al Museo de la Música los diapasones, pues los tenía aquí todavía: varios diapasones y baquetas de goma para sonarlos...

Él daba clases de ornamentación, de análisis, de problemas de la teoría... de una serie de cosas que sentaron base para posteriormente seguir esos cursos superiores.

Nosotros transcribimos todas esas lecciones, y así —en 1948— ya teníamos

Argeliers y María Teresa en el patio de la Catedral de La Habana, luego de un concierto de música sacra (1944).

hecho en mimeógrafo el *Cuaderno de lecciones de folclore*, y todos los años aplicábamos el mismo método, un método de análisis mediante audiciones, a partir de las cuales analizábamos la melodía, el esquema formal y el género. Aunque este texto —por supuesto— no incluía el mambo, ni el cha-cha-chá, ni las cosas que vinieron después del 48, a partir de los años 50.

En cada curso, nosotros dábamos varias conferencias. Generalmente, y ya a partir de entonces, comenzaron a encasillarme en la música campesina, mientras

Argeliers se dedicaba a los demás temas. Ello tenía que ver también con el problema de la movilidad y del trato con los informantes, pues era más fácil que él —y no yo— se acercara a santeros y baba-laos...

Yo me acercaba más a los campesinos; podía ir a sus casas; podía tratar con las mujeres, que cantaban también. No quiere esto decir que yo abandonara el trabajo de Argeliers, ni él, el mío. Porque siempre los dos nos vinculamos en ambas direcciones.

Así aplicábamos nuestro propio método y, a la vez, trazábamos un plan de investigaciones.

Durante diez años, nosotros dimos clases en la escuela de verano, hasta que en el 57 se cerró definitivamente la Universidad. Luego del triunfo de la Revolución, nos llamaron a Argeliers y a mí para que reiniciáramos los cursos de música folclórica. Argeliers ya tenía mucho trabajo y yo también, pero acordamos aceptar ese curso a dúo: una parte la hacía él, y la otra parte, yo. Se matricularon 436 personas, por lo que hubo que coger el anfiteatro más grande de la Universidad.

▲ *O sea, las muestras de campo, las recogidas de grabaciones de campo que hacían,*

servían luego para ser transcritas y enseñarlas como audiciones analíticas?

Exacto. También utilizábamos discos de 78 revoluciones. Porque en aquel momento ya empezaba a conocerse el disco de larga duración. Y había muchos almacenes que tenían guardados los discos antiguos de 78 revoluciones, prácticamente nuevos, y los vendían a sólo dos centavos. Entonces, nosotros muchas veces íbamos por ahí, por Belascoaín, a las librerías de libros viejos, comprábamos esos discos a centavo y a dos centavos. Y en el antiguo Mercado del Polvorín —donde está hoy el Palacio de Bellas Artes— también comprábamos muchos discos. De modo que aprovechamos esa fuente, soporte de la historia de la música cubana desde 1906, cuando se vendieron los primeros discos en Cuba.

¿Se puede decir que las clases que ustedes impartían como cursos de verano eran excepcionales en La Habana. O sea, que nadie más tenía materiales como éstos para impartir?

Nadie más.

¿Qué puntos de simbiosis hay entre los estudios de campo que ustedes llevan a cabo y la publicación en 1946 de La música en Cuba, de Alejo Carpentier? ¿No cree usted que ese libro tiende más hacia lo afrocubano, obviando el antecedente hispánico?

Creo, no. Estoy segura. Para Carpentier, lo novedoso en aquel momento era Fernando Ortiz y sus conferencias; además de Mercedes Valdés y Gilberto Valdés, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra, quienes utilizaban la música afrocubana.

Yo pienso que Carpentier adopta una actitud clasista como la que adoptó Eduardo Sánchez de Fuentes antes, este último negando el antecedente africano de la música cubana... Lo cierto es que *La música en Cuba* significó un espaldarazo muy grande para el trabajo nuestro. Desde luego, yo me doy cuenta que Carpentier lo hizo con mucha prisa; se lo pidió el Fondo [de Cultura Económica] en un momento, y a los seis meses o a los ocho meses lo entregó. Además de tener ese don novelístico de decir las cosas muy bellamente, él accedió a muchos archivos y manejó



© VÍCTOR E. MOJÓN

una cantidad de datos muy importantes. Por eso, tanto Argeliers como yo, en las clases que dábamos de música folclórica cubana en el Conservatorio municipal, desde el primer día asignábamos como trabajo el poner en orden cronológico ese libro.

Así que fue uno de nuestros mejores instrumentos de trabajo. Considero que en este momento, cuando ese libro tiene más de 50 años, se le pueden señalar muchas cosas. Sin embargo, contiene criterios tan medulares, que no tienen variabilidad, ni la van a tener. Yo admiro mucho ese libro, lo uso como libro de primera mano, y lo tengo siempre en la cabecera (en la cabecera, no, al lado de la computadora).

Claro, si Alejo hubiera hecho trabajo de campo, habría descubierto que no eran 10 o 12 tonadas, sino que eran cientos de tonadas. Me he empeñado en demostrar que la música campesina no es una música liquidada ni perdida y, como resultado, tengo una buena colección que algún día habré de transcribir y publicar.

Hablando de discos, usted que ha producido más de 50 discos, ¿le hubiera gustado producir un disco como Buena Vista Social Club?

No, jamás. Porque yo oí el disco la primera vez y me molestó mucho. Cuando lo oí la segunda vez, me di cuenta que había una intención expresa en hacerlo más bonito, más artístico, y eso sucede desde que el mundo es mundo con todos los discos. Nunca se ha hecho un disco con una visión etnográfica.

En *Buenavista...* a mí me molestó la guitarra *light* de Ray Cooder. Sé que también hay un tamborcito africano que toca el hijo de él, pero que no se oye, y por eso no perjudica para nada. Pero, cuando oí ese disco por segunda vez, me dije: la intención es «americanizar» el disco, o ponerlo en la época en que aquí se incluían cosas americanas en los boleros... Ello contrasta con la calidad de Cacháto en el bajo, que es el gran monstruo de ese disco; la calidad de Rubén González en el piano; la voz esa, espléndida, que tiene Ibrahim Ferrer; la voz y la guitarra espléndidas de Eliades Ochoa... Lo menos que hay ahí es *Compay Segundo*. Lo menos que hay. No se oye porque es una voz grave, una voz que se retira a un segundo plano... Es un disco hecho

por pistas: se le da mayor presencia a una cosa y se le quita presencia a la otra, pero al final están todos esos viejitos que son piezas de museo, pero que son excelentísimos músicos.

Yo he visto a Cacháto hacer cosas maravillosas —¡eso hay que verlo!—, descargando con Frank Emilio o con Rubén. Él se pone a tocar y no mira las partituras, sino que mira las manos del pianista y del pailero. Entonces, establece un equilibrio perfecto entre el piano, el bajo y las pailas. Y ese triángulo es una maravilla. Vaya, que hay que ir a una descarga de ellos. Y eso no sé si está en el video. Pero en el disco se percibe, se percibe muy bien. Me parece que sí, que ese disco tiene muchas virtudes, que su realización técnica es estupenda. Ahora, yo no lo hubiera hecho de esa manera.

Yo hice muchos discos y tuve en algunos un fracaso muy grande. Pero siempre fui muy cuidadosa en las grabaciones que yo hacía, de manera que conservaran su espontaneidad como valor de expresión... Y para eso se pone en las notas de carátula grabación *in situ*, que fui yo la primera que puse eso en un disco en Cuba.

Aunque la han signado como investigadora de música campesina, ¿usted realmente ha compartido su vida musicológica con otros temas?

Con todos los temas. Sí, porque la *Antología de Música Afrocubana* la hice yo. Utilicé, por ejemplo, al grupo *Iyesá* de Matanzas, luego de que Argeliers hubiera hecho una conferencia con ellos en la Universidad. Me dio los datos de esa conferencia y yo los redacté de nuevo como nota de disco, pero le di el crédito a Argeliers.

Para realizar el disco sobre cantos *Arará*, varias muchachitas estudiantes de musicología fueron conmigo a Jovellanos, y fue la primera vez que alguien penetró en ese cabildo. A Argeliers lo habían rechazado allí, también a Martínez Furé... a todo el mundo lo botaban. A nosotras también. Pero empezó a llover fuerte, y la señora de la casa me dijo que pasáramos. Estábamos Carmen María [Sáenz], María Elena [Vinueza], el grabador, el auxiliar mío y yo. Resulta que el hombre de la casa

«Yo me acercaba más a los campesinos; podía ir a sus casas; podía tratar con las mujeres, que cantaban también. No quiere esto decir que yo abandonara el trabajo de Argeliers, ni él, el mío. Porque siempre los dos nos vinculamos en ambas direcciones. Así aplicábamos nuestro propio método y, a la vez, trazábamos un plan de investigaciones».

—que se había negado a que entráramos y grabáramos— se tenía que ir para La Habana; cogió un carro y se fue. Y después que escampó, cuando serían como las siete de la noche, como había mucho frío, yo le dije a un muchachito: «Vete allí a la esquina, donde hay un bar, y trae una botella de vino». Y brindé con vino para que todos entráramos en calor. Y mientras llovía, yo le insistía a la señora aquella acerca de la necesidad de que sus tradiciones no se perdieran, que quedaran para la posteridad, para sus hijos y nietos, porque las referencias que su padre le había dado a Fernando Ortiz ya no eran las mismas, y muchas se habían perdido pues don Fernando no había tenido una grabadora...

A que estamos en una época en la cual lo tradicional se pone de moda.

Creo que en el fenómeno de transculturación existen una serie de elementos estables, junto a otra serie de elementos mutables que tienen en un momento determinada fuerza, pero que después pierden sus valores, su significación...

En la actualidad, Compay Segundo, el Guayabero, Rubén González... han vuelto a tocar aquella música, pero no la tocan como entonces, la tocan ya renovada, la tocan ya con otro prisma, dirigidos por Ray Cooder o por ese muchacho, Juan de Marcos, del Septeto Sierra Maestra, que es un músico muy inteligente y que, además, tiene la tradición de su padre y de todos los soneros viejos. Así que se trata de renovar algo muy conocido, muy dominado, y darle un aspecto novedoso.

Por otra parte, pienso que en este momento tenemos un sector joven fuertemente capacitado técnicamente, que está validando la música tradicional y la actual, la nueva. Es lo que están haciendo ahora los muchachitos jóvenes en un empeño que tiene la empresa española Emi, un empeño de hacer el son joven a partir del año 2000. Eso es estupendo. Y es estupendo porque tiene una base técnica muy severa, y porque ellos tienen la juventud y, desde luego, el respeto por esa tradición, que saben valorar. Así, el rap —que empezó aquí como un intento muy negado por la gente—, me parece a mí que puede tener un desarrollo muy cubano, basándose en la búsqueda de elementos nuevos que sean distintos a los norteamericanos. Porque ellos empezaron copiándolos, forzando la acentuación castellana para adaptarla a la acentuación rítmica de la música norteamericana.

El otro día yo ofrecí una conferencia a los muchachos de la Asociación Hermanos Saíz que están en estos grupos y, aunque no había ningún *rapero*, había gente y músicos que entendieron lo que yo dije. Les puse un *encame abakuá*, y les puse un *moyuba* (rezo yoruba) para que ellos vieran cómo determinados acentos y alturas melódicas en esas lenguas corresponden a la forma de hablar del cubano.

Les dije: Fíjense que ustedes ponen de lejos a discutir a un grupo, ya sea de blancos o negros, y entonan, enfatizan y acentúan, igual a esto que nosotros estamos

Y tanto insistí, que cuando escampó, la señora le dijo al hijo: «Miguelito, coge la bicicleta y ve a buscar a fulano y ciclano...» Vinieron los tamboreros, sacaron los tambores sagrados y empezaron a tocar. Terminaron a la una de la madrugada. Y yo tenía unos discos de Benin en los que había grabados unos cantos que se acompañan con la percusión de unas *güiras* sobre agua, y le pregunté si eso se hacía allí, y ella dijo que sí, que cómo no, y tocaron un canto de éstos y otro que era percutiéndose en distintas partes del cuerpo. Y así salió, espontáneamente, en el disco, y como María Elena fue la que hizo las notas, se las asigné a ella también.

¿Qué cree del fenómeno de revalorización de la música tradicional cubana?

¿A qué tú le dices revalorización?

Los dos con su hija más pequeña, al regresar Argeliers de África (1965).



© Archivo personal de María Teresa Luaces

escuchando. Entonces, por ahí es que ustedes tienen que buscar las acentuaciones y los énfasis que se pueden poner en determinadas palabras para que sigan el ritmo de la música cubana.

Mostré una gran cantidad de música cubana que tiene estos elementos que se pueden decir —no cantar, sino decir— y les expliqué lo que valdría que ellos hicieran una instrumentación percusiva y que utilizaran la palabra como percusión también. Me parece que por ese camino vamos a tener una cosa muy novedosa, muy cubana, y de muy buena calidad.

En los años 50 se produce toda una explosión genérica en la música cubana: el mambo, el cha-cha-chá... Luego, a fines de los 80 viene el boom de la salsa, fenómeno que sigue en cierta medida latente con este asunto de la revalorización de la música tradicional. En los años que comprende la etapa de transición del feeling a la salsa, a los Van Van se les considera como la agrupación más innovadora, continuadora de una línea ascendente en la creación de nuevas maneras (o formas de hacer) en la música cubana. ¿Cómo valora usted el papel de Juan Formell en este periodo? ¿Cuáles considera son sus aportes más significativos?

Yo le había pedido varias entrevistas a Juan Formell, porque yo quería trabajar con él la canción, ya que es un autor de composiciones bellísimas, que no son Nueva Trova, que no son *feeling*, pero que constituyen un tipo de canción muy singular, canciones suyas que canta Elena Burke en un disco que él mismo produjo y al cual le hizo las instrumentaciones y todo.

En esas canciones hay una serie de elementos tan novedosos, que a mí me pareció que tenía que comentarlos con él. Nunca me dio esa entrevista. Recientemente nos encontramos en España, donde él dio una conferencia durante un evento sobre Lecuona, y a Formell le tocó precisamente continuar lo que yo dije sobre la música cubana en las décadas de los 40 y 50. Empezó su exposición en el 60; habló de sus experiencias como músico que empezaba a hacer canciones, como músico que empezaba a recibir influencias de otras músicas. Y yo le pregunté en qué forma le influyeron Los Beatles. Me contestó, entonces, que empezó a emplear el *bolero-shake*, y yo creo que —a

decir verdad— lo empleó tan sabiamente que se bailaba como música cubana, y aunque nos dábamos cuenta que era una cosa novedosa, la gente en general no percibía de dónde provenía la influencia. A partir de ahí, Formell dijo que empezó a hacer experimentaciones. Y dijo una cosa muy importante: cómo se apoya en músicos que son fundamentales en su conjunto.

Formell toca el bajo y, por tanto, mueve a la orquesta entera pues ese instrumento es la base para cualquier bailarín. Sin embargo, hay en ese conjunto toda una serie de elementos instrumentales, tanto melódicos como percusivos, que le sirven al bailarín para mover distintas partes del cuerpo. Así que, mientras con los pies va marcando el bajo, con otras partes del cuerpo recrea el resto de las figuraciones rítmicas. Estas nuevas propuestas se fusionaban con las modalidades de baile ya impuestas, como eran las ruedas de casino, donde la pareja se desenlaza y empieza a hacer combinaciones con otras parejas, generándose nuevas coreografías. Y todo eso lo aprovecha Juan Formell, y lo aprovechan las orquestas que, como los Van Van, empiezan a introducir novedades.

Te digo esto también porque yo siempre tuve la idea de que en la juventud cubana había etapas, que cuando eran muy jóvenes preferían siempre la música norteamericana y extranjera, pero llegaba un momento en que descubrían la música cubana. Así pasó con mis hijos, me sucedió a mí y le sucedió a otras generaciones, a otra gente... En el caso de Juan Formell, yo vi cómo la juventud transformó sus gustos al escuchar esa música que le recordaba algo, pues ese *shake* recordaba otras músicas y, a la vez, tenía una sonoridad cubana. Me parece que, en treinta años, Formell ha logrado incorporar nuevos cambios, incorporar nuevos músicos, incorporar nuevos elementos tímbricos.

Hoy no pudiera estudiarse gran parte del patrimonio musical cubano sin la paciente labor de Odilio Urfé en la recopilación de fuentes documentales...

Odilio era un alumno brillantísimo del Conservatorio Municipal, de la misma

«...siempre tuve la idea de que en la juventud cubana había etapas, que cuando eran muy jóvenes preferían siempre la música norteamericana y extranjera, pero llegaba un momento en que descubrían la música cubana. Así pasó con mis hijos, me sucedió a mí y le sucedió a otras generaciones, a otra gente...»

promoción que yo. Él era pianista y flautista; tocaba desde muy niño con la orquesta de su padre y con otras más. Mantenía relación con todos los danzoneros, con los danzoneros más viejos, y empezó a darse cuenta de las diferencias que había entre las contradanzas y las danzas que todavía se bailaban a principios de siglo, las danzas de pareja enlazada, las danzas que tienen una parte en dos por cuatro y otra en seis por ocho. Él las tocaba y empezó a darse cuenta de que esa música cobraba valor desde el punto de vista etnológico a partir de la información recopilada por los estudios de Fernando Ortiz, de María Muñoz... Creo que si bien Odilio llegó a la investigación

musicológica como autodidacto, lo hizo como músico que era de formación severa, adquirida en el ámbito familiar —pues el padre y los hermanos eran músicos— y en el Conservatorio.

Estábamos en la misma aula con el profesor Harold [Gramatges], él y yo. No sé de qué manera se vinculó a un movimiento fuerte que hubo en La Habana en aras de cuidar sus monumentos. Y al enterarse de que la Iglesia de Paula iba a ser derruida para hacer allí una terminal del *ferry* que venía de Cayo Hueso a La Habana, se unió a varios arquitectos viejos que estaban dando una batalla campal para que ello no sucediera. También promovió con el Club de Leones, con el

Rotario y demás organismos no gubernamentales, pero que tenían fuerza, la idea de que en dicha iglesia se instaurara la sede del Instituto Nacional de Investigaciones Folclóricas. Y es que teniendo una institución cultural dentro, ya ese inmueble era mucho más fácil de defender que cuando estaba vacío y se exponía al peligro que dijeran: «Esto es un trasto viejo que hay que botar».

Allí, junto a sus amigos músicos, empezó a concebir un archivo. Y yo recuerdo que, para los cursos de verano que dábamos nosotros, le prestó a Argeliers grabaciones hechas en placas de una orquesta —armada por el propio Odilio— que tocaba contradanzas, danzas y música antigua. De ahí vino una relación muy fraterna con nosotros y, desde entonces, siempre colaborábamos los unos con los otros.

Si tuviera que identificar La Habana con un género musical, ¿cuál escogería? ¿Cuáles son los sonidos de La Habana?

La «habanera» es un hecho pasado, pero la canción permanece. Yo me iría por la canciónística. En La Habana sueñan canciones por todas partes. Y suena músicaailable en algunos lugares. Por épocas, se oyó mucho son, cuando el Septeto Habanero, el Septeto Nacional... Cuando yo tenía siete, ocho o diez años, se oía mucho son. Se oyó en el 29, cuando el Septeto Nacional regresó de Sevilla, de la Exposición de Sevilla; entonces, el son *Suavecito* se oía en todas partes... se oyó también mucho danzonete también por Pablo Quevedo, por Barbarito Diez, por Fernando Collazo...

Cuando se conocieron el *cha-cha-chá* y el mambo, en muchas casas los jóvenes los oían y bailaban en la sala con la radio, así como al compás de todas las vitrolas que había en bodegas y bares, donde también sonaba el *rock and roll*. Y es que La Habana es muy cosmopolita.

¿Cómo pudo forjar su propia identidad como investigadora, siendo la mujer del hombre que fue su maestro? ¿Con una buena dosis de paciencia, con una mezcla de inteligencia y disposición...?

Queriéndolo mucho... El amor fue una premisa siempre... Nosotros parecíamos gente muy seria, nunca nos cogimos una mano, ni nada de besitos... Pero nos quisimos entrañablemente. Él tenía muy mal carácter, y creo que yo también. Decía que yo trataba de dominarlo, y yo le replicaba que él no trataba, sino que siempre me dominaba... Pero a mí me encantó mucho dejarlo que me dominara, y llevarle la tacita de café a la cama mientras él dormía un poquitico más. Eso a mí siempre me encantó, y no me pareció nunca que fuera la mujer servil del hombre, ni nada por el estilo. Yo fui su mujer, y lo hice sin entrar en competencia, sin pensar que yo fuera más que él o él más que yo...

Yo creo que él me quiso muchísimo y me ayudó muchísimo. Yo firmaba mis primeros artículos —que todavía están por ahí, en la revista *Vanidades*— como María

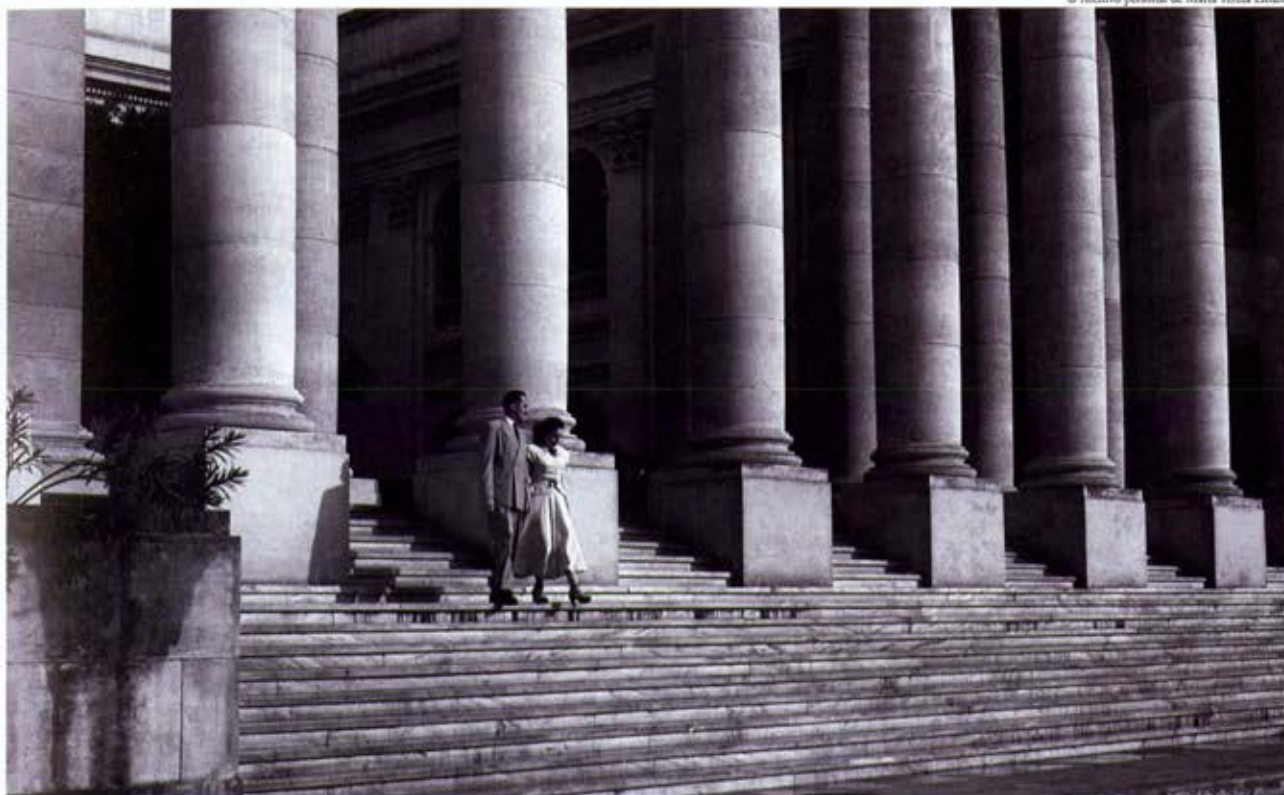
«En muchas ocasiones, cuando me pongo triste, me acuerdo de sus chistes —porque siempre fue muy gracioso— y me pongo a reírme sola. O me pongo a ver sus dibujos, unas caricaturas maravillosas que hacía y que ahora, cuando estoy ordenando el archivo, he sacado para reírme y divertirme. Fue una vida de más de 50 años luchando uno con el otro, o los dos a la vez...»

Teresa Linares de León, porque yo estaba muy contenta de ser la mujer de él y ponía De León. Y me dijo: «No, no, tú eres mi mujer, pero tu nombre profesional debe ser tu nombre y tu apellido. Tú eres María Teresa Linares y yo soy Argeliers León». Él me revisaba mis trabajos y me daba sus trabajos para que yo se los revisara. Y hasta discutíamos sobre la música que él componía. Había veces que él estaba componiendo, y si sonaba algo que me parecía modificable, yo le decía: «¿Tú no crees que esto sería más audible así y sigue siendo contemporáneo?» Y entonces, lo cambiaba.

Jamás en la vida yo le eché en cara nada, porque en muchas ocasiones llegó a darme la razón. Pero yo no le decía: «Anjá, no ves que yo tenía razón y tú no te diste cuenta», sino que le hablaba de cualquier cosa y le proponía algo: «Mira, prueba esto que estoy cocinando». Cualquier cosa. Por cierto, él cocinaba mejor que yo, pues veía primero cómo yo cocinaba y después lo mejoraba.

En muchas ocasiones, cuando me pongo triste, me acuerdo de sus chistes —porque siempre fue muy gracioso— y me pongo a reírme sola. O me pongo a

© Archivo personal de María Teresa Linares



Él tiene un concertino para flauta, piano y orquesta de cuerda, en el cual las tonadas de la flauta se las sugerí yo.

Así que nosotros nos llevábamos muy bien siempre. No quiere decir que no hubiera una gresca de cuando en cuando... Mi madre me dio un consejo muy bueno cuando me casé. Me dijo que entre dos personas, si una no discutía, no había discusión posible. Y me aconsejó: «Cuando tú tengas ganas de discutir, coge un buche de agua y no te lo tragues, quédate con él en la boca». Y te aseguro que yo tuve más de tres días un buche de agua —claro, idealmente, no real— en la boca...Y ya al tercer día, él estaba desesperado por hablar, por discutir... hasta que se aflojaba, y ya.

ver sus dibujos, unas caricaturas maravillosas que hacía y que ahora, cuando estoy ordenando el archivo, he sacado para reírme y divertirme. Fue una vida de más de 50 años luchando uno con el otro, o los dos a la vez...

Y ¿valió la pena?

Mucho. Si yo volviera a nacer, volvería a casarme con él.

MIRIAM ESCUDERO obtuvo en 1997 el Premio de Musicología Casa de las Américas y es profesora adjunta del Instituto Superior de Arte.

Saliendo del Ciencias de la Universidad de La Habana, durante la Escuela de Verano (1948).

En determinados edificios habaneros, construidos o reformados en la primera mitad del siglo XX, suelen encontrarse elementos arquitectónicos de ascendencia árabe-islámica, como estos arcos polilobulados pertenecientes al Palacio de las Ursulinas, antigua sede de un monasterio y que fuera objeto de varias transformaciones a lo largo de los años.



La Huella árabe en CUBA

NUEVOS APUNTES PARA UNA DIÁSPORA

SI BIEN EN LA HABANA EXISTEN VARIADOS EXPOSITORES ARQUITECTÓNICOS QUE TESTIMONIAN CUÁN INFLUIDA HA ESTADO NUESTRA CULTURA POR EL MUNDO ÁRABE, SU PRESENCIA ÉTNICA EN LA ISLA —EN CAMBIO— HA SIDO POCO TRATADA. SIN EMBARGO, NUEVOS ESTUDIOS HISTÓRICOS Y ETNOGRÁFICOS, UNIDOS A LAS VIVENCIAS Y TESTIMONIOS DE ALGUNOS NATIVOS, PERMITEN ASEGURAR LA EXISTENCIA DE DOS MOMENTOS DE IMPRONTA ÁRABE EN LA CULTURA CUBANA: EL HISPANOMORISCO, EN LOS INICIOS DE LA CONQUISTA, Y LA LLEGADA DEL GRAN BLOQUE MIGRATORIO ARABÓFONO DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX.

por
RIGOBERTO MENÉNDEZ

fotos
NESTOR MARTÍ

El arte árabe-islámico se transfirió con relativa facilidad de la metrópoli a las colonias, porque éstas mantenían relaciones exclusivas con la región de Andalucía, donde aquél floreció en todo su esplendor. Es posible que fueran inmigrantes andaluces los albañiles que, además de zaguanes, alcantarillas, azoteas..., construyeran los aljibes en los patios habaneros de los siglos XVII y XVIII. (Las vocablos arriba en cursivas provienen del árabe y se quedaron para siempre en el idioma español).
En la foto: aljibe del antiguo Convento de Santa Clara.

Aunque mucho se ha especulado sobre la entrada de árabes en Cuba a través de la expedición de Cristóbal Colón, este hecho no ha sido verificado, si bien resulta probable que en la tripulación de las tres carabelas colombinas se hayan enrolado algunos moriscos conversos. En todo caso, sí existe testimonio documental de que ya en 1593 se realiza en la Parroquial Mayor de La Habana el bautizo de un hombre nacido en Berbería, actual Magreb africano y por entonces destino de millones de moriscos salidos de España huyendo de la persecución inquisitorial. Según consta en el *Libro de Barajas de la Catedral de La Habana*, el «lunes Primero de noviembre de este año el Padre Francisco Vázquez Carrión bautizó a Juan de la Cruz nuevamente convertido N.L. que [ininteligible] de las partes de África en Berbería fue su padrino el gobernador Don Juan Maldonado Barnuevo».¹

Tres años después, la relación de esclavos llegados a La Habana en la galera «San Agustín» deja constancia del arribo de algunos procedentes del norte de África, entre ellos moriscos y berberíes, los últimos pertenecientes a un grupo no árabe autóctono de esa zona y practicantes del islamismo. Fechado en febrero de 1596, el listado —hallado por el prestigioso historiador cubano doctor César

García del Pino— menciona a 45 personas con nombres musulmanes y sus ciudades de nacimiento.²

La diáspora morisca hacia Cuba continuó hasta mediados del siglo XVII, en tal medida que autoridades civiles y religiosas emitieron quejas sobre esa «peligrosa presencia» en La Habana. Y si bien la mayoría de los árabes llegados a costas cubanas eran esclavos, también arribaron hombres libres, o sea, moriscos conversos al cristianismo, conocidos en España como «nuevamente convertidos». En ambos casos, su irrupción en Cuba significaba una violación de la legislación oficial española, que prohibía explícitamente la entrada al Nuevo Mundo de «esclavos, y esclavas berberíes, y otras personas libres nuevamente convertidos de moros e hijos de ellos [...] porque en tierra nueva como ésa, donde nuevamente se planta la fe, conviene se quite toda ocasión, porque no se pueda sembrar y publicar en ella la secta de Mahoma ni otra alguna en ofensa de Dios nuestro señor y perjuicio de Nuestra Santa Fe Católica...»³

A esa presencia morisca que, como primera vía de impronta árabe, llega a Cuba a través de la colonización española, la denominamos inmigración indirecta. Su existencia en el país se hizo menos visible de lo que probablemente era en realidad, por estar



obligados sus miembros a ocultar su verdadera identidad para subsistir dentro de la sociedad colonial.

LA INMIGRACIÓN DIRECTA

Aunque quizás en el siglo XVIII entraron esporádicamente a Cuba algunas personas naturales de África del Norte y el Medio Oriente, no es hasta la década de 1870 cuando arriban con regularidad inmigrantes del etnos árabe, oriundos del territorio autónomo de Monte Líbano, la provincia de Jerusalén, el vilayato de Beirut y otras regiones político-administrativas entonces pertenecientes al Imperio Turco Otomano.⁴ La crisis económica y el empobrecimiento de artesanos y campesinos árabes de esas áreas determinaron que muchos de ellos emprendieran una diáspora transoceánica que tenía como punto de mira a Estados Unidos, tras efectuar escalas en puertos europeos, a las que seguían estancias en puertos cubanos y de otras regiones de América, estas últimas muchas veces definitivas.

Un corte muestral del período 1906-1913 probaba que el 30 por ciento de los árabes que habían llegado a Cuba —bajo la denominación de sirios, árabes, turcos y egipcios— lo habían hecho desde la denominada Turquía Asiática, es decir, los territorios arabófonos de tutelaje otomano.

Las escalas más comunes en el trayecto eran Córcega (8, 95 por ciento) y España, Islas Canarias e Islas Baleares (7, 95), mientras que otros habían pasado por Puerto Rico (20, 48), México (16, 97) y Estados Unidos (11, 62 por ciento). Sólo un por ciento minoritario de los que arribaron, había estado antes en Cuba.⁵

La entrada se producía, fundamentalmente, por La Habana y Santiago de Cuba, ciudades en las cuales los inmigrantes árabes formaron una significativa infraestructura social en el ámbito del barrio, que incluyó la creación de sociedades benéficas y culturales, prensa periódica, comercios y una organizada actividad religiosa.

Ya entre 1885 y 1890 existía un discreto asentamiento en los antiguos barrios coloniales habaneros de San Nicolás, Chávez, Guadalupe y Jesús María, que tenían como nervio principal la Calzada de Monte. En los

libros bautismales de la Parroquia de San Nicolás (hoy San Judas Tadeo y San Nicolás) se constata la residencia en su zona pastoral de las familias Pichara, Selemon, Gabriel, Yaponch..., provenientes en su mayoría del Líbano y algunas pocas de Palestina.⁶ En Santiago de Cuba, ya en 1891 se celebran matrimonios uniétnicos entre los inmigrantes, muchos de ellos asentados en el barrio Tivoli.

Los que entraban por el puerto habanero eran registrados en el Apostadero, y luego internados en el Campamento de Inmigrantes en

En las techumbres habaneras (armaduras y alfarjes) de los siglos XVII y XVIII, lo decorativo va cediendo paso a lo estructural, mas siempre con la impronta dejada por los árabes en el sur ibérico. En la foto, armadura del coro alto del Convento de Santa Clara.



RENDICIÓN DE GRANADA

En 1492, la derrota del gobierno nazarí de Granada a manos de los reyes católicos —como coronación del proceso de Reconquista— puso fin a 781 años de dominio político árabe-musulmán en España, donde se estableció una ferviente unidad religiosa de signo católico opuesta a toda influencia musulmana o judía. Aun así, en los territorios cristianizados permaneció una población musulmana de origen árabe que continuó practicando sus credos, hábitos y tradiciones a cambio de un tributo especial. El grupo fue identificado con el nombre de mudéjar, que algunos investigadores creen derivado de la voz árabe mudajjan (tributario, manso o domesticado). Sin embargo, desde 1499 y durante el inicio del siglo XVI, la monarquía española desencadenó una persecución antimusulmana en Granada y otras ciudades del sur de España (antigua Al-Andalus islámica), donde se estipuló la conversión de los islamitas al catolicismo o el exilio de quienes rechazaban el bautizo; así este grupo étnico —conocido desde entonces como «moriscos»— pasó a la marginalidad social. El cuadro La Rendición de Granada representa el momento de la capitulación de esta ciudad.

Tricornia (ubicado en Casablanca), donde debían someterse a exámenes médicos, comunicar el nombre de la persona que los reclamaba (generalmente un coterráneo establecido ya en Cuba) y declarar a las autoridades aduanales la casa donde residirían.

En el aspecto económico, las estadísticas aportadas por la Secretaría de Hacienda de la República de Cuba entre 1904 y 1928 vislumbran que los inmigrantes árabes no eran considerados dentro de los más depauperados, toda vez que más del 75 por ciento pagaba su propio pasaje, sin depender de otras personas; incluso, más de la mitad exhibían como condición pecuniaria una suma superior a 30 pesos, cantidad significativa en la época. Las condiciones físicas eran generalmente buenas. Se tienen indicios de que la enfermedad más común que portaban algunos era la tracomatosis, una patología visual de tipo contagioso.

Otras estadísticas indican la correlación de sexos y estado civil de los inmigrantes. Entre 1906 y 1928 entraron al país 10 mil 652 varones y dos mil 427 mujeres; del total sólo tres mil 863 eran casados, y un total de nueve mil 526, solteros. Pese a ello, durante las primeras seis décadas de la inmigración predominaron en Cuba los matrimonios endogámicos, o sea, por lo general los emigrantes árabes escogían para su matrimonio a una coterránea, que en algunas ocasiones era miembro de su familia.

De las parejas que llegaban casadas, la mayoría eran matrimonios entre personas de la misma aldea, lo cual constituía una tradición ampliamente extendida. En el caso de los libaneses registrados por el Ministerio de Ultra-

mar del Líbano a mediados del siglo XX, un 69,5 por ciento eran parejas intraldeanas.

Esa costumbre contribuye a mantener en alguna medida la estabilidad de las colonias árabes en un primer período. Sin embargo, a partir

de la primera generación de descendientes, hay una tendencia al aumento de los matrimonios con otros representantes del etnos cubano.

GAMA DE OFICIOS

A diferencia de los braceros haitianos, los indios orientales y otras inmigraciones que llegaban para trabajar en Cuba por régimen de contrato en ingenios azucareros, los levantinos ejercían de manera libre actividades mercantiles. Ya en sus propias ciudades de origen habían practicado un sinnúmero de oficios, entre los que se destacaban labrador, comerciante y jornalero.

En el caso de la inmigración libanesa —nacionalidad árabe mayoritaria en Cuba— la composición ocupacional es difícil de determinar, pues la mayoría de sus representantes aparecen registrados con la denominación étnica de turcos y sirios. Sin embargo, parece que entre ellos abundaban más los comerciantes; quizás, por ser agricultores que en su país de origen habían emigrado de las aldeas a los suburbios y ciudades, donde —al no obtener suficiente éxito— terminaron optando por la emigración trasatlántica. No es menos cierto que también un significativo número de libaneses ejerció como jornaleros, labradores y dependientes.

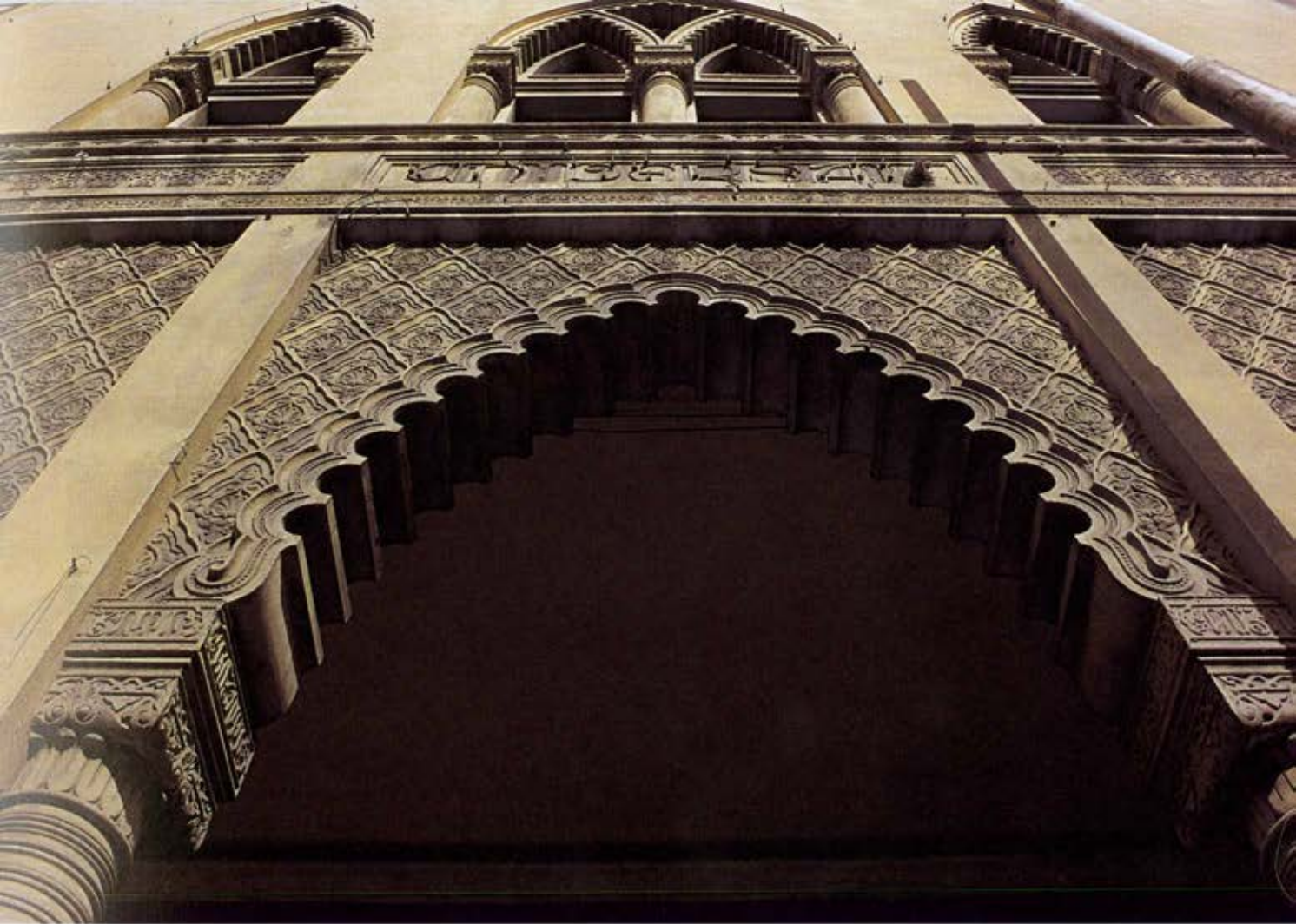
Por su parte, los naturales de Palestina eran los que tenían mayor representación de labradores. Entre los árabes palestinos que arribaron a Cuba en el período de 1923 y 1928, se cuentan agricultores (45 por ciento), jornaleros (33) y comerciantes (8). El resto de los oficios lo compartían impresores, estudiantes, hojalateros, marineros y zapateros, además de un grupo sin ocupación, formado por mujeres y niños (13 por ciento).

El escenario de Cuba era muy favorable al comercio. Una población devastada por intensos años de contienda bélica contra España, y una economía necesitada de nuevas fuentes de trabajo, propició el desarrollo de actividades mercantiles de menor escala. Los árabes pudieron incursionar, sin contratiempos, en la esfera de venta de productos textiles, primero, como vendedores ambulantes; luego, como propietarios de pequeñas tiendas, y finalmente, como almacenistas e importadores. Al incrementarse desde los años 20 ese tipo de faena por la llegada de judíos emigrados de Rusia y Polonia, ello generó que se bautizara inapropiadamente a sirios, libaneses y palestinos con el término de «polacos»,



PRENSA ÁRABE EN CUBA

Desde inicios del siglo XX, las comunidades árabes en Cuba contaban con medios de prensa propios: diarios, semanarios y revistas se editaron —primeramente— con carácter bilingüe (árabe y español), y luego, sólo en castellano. La primera publicación fue *El árbol del Líbano*, a la que siguieron otras como *Al-Etehad* (La Unión); *Al-Faihaa* (El Espacioso), fundado en 1931; *Al-Sayf* (El Sable, 1932), y *El Cercano Oriente* (1944). La Unión (en la foto) fue el órgano de suscripción de la colonia árabe en la Isla entre los años 1910 y 1920. Su propietario era Nahum Basil, y la redacción radicó en la calle Amistad 169. Abordaba la vida de los levantinos en Cuba y la historia de sus países de origen. En la actualidad, la Unión Árabe de Cuba publica la revista *El Árabe* (1980).



aplicado por la población cubana a todo foráneo que desarrollaba actividades de ventas al por mayor.

Específicamente, en el comercio ambulatorio, los levantinos encontraron una opción que rivalizó con los comerciantes de origen hispánico. Esa ocupación la ejercían incluso en las ciudades-escalas, después que salían del punto de origen. Adquirían retazos de tela de la forma más barata y, aprovechando el oficio de costurería desempeñado por algunos inmigrantes, confeccionaban ropas y las vendían de casa en casa.

En fecha tan temprana como el 19 de marzo de 1883, las Actas Capitulares del Ayuntamiento habanero dan fe de la venta ambulatoria de mercancías por inmigrantes de origen árabe:

«Diose cuenta de una instancia de Dn Jorge Cattán, natural de Palestina, pidiendo se le conceda como gracia por carecer completamente de recursos para regresar a su país licencia para establecer una venta de efectos de Jerusalén por el término de un mes en la calle del Obispo número 45 y el Excmo Ayuntamiento declaró que no está en sus facultades el dispensar las

Desde principios del siglo XX comienza a primar en La Habana una arquitectura ecléctica que buscaba patentizar la individualidad de cada edificio mediante un despliegue ornamental con elementos que van desde el neobarroco hasta el neomorisco. Por esa vía, los arquitectos de la llamada generación republicana (posteriores a 1902) retomaron el tema de lo árabe, generalmente en su ascendencia española. Foto superior: fachada del cine Universal, contiguo al otrora Palacio de las Ursulinas (abajo).





Esta techumbre de filiación morisca pertenece al bloque principal del hotel Sevilla (1908), temprano ejemplo en La Habana de edificio realizado específicamente para la gestión hotelera.

contribuciones, y en tal concepto se espida la licencia al interesado si así lo deseara abonando la contribución que corresponda previa clasificación del gremio respectivo».

Sin embargo, no es hasta 1899 cuando aparece registrado un comerciante levantino en las guías comerciales cubanas: Luis Azar, residente en la calle Monte número 136 entre Ángeles e Indio, nativo de Jerusalén y de fe cristiana.⁷ Azar administraba una sedería, que representa el segundo paso seguido por el comerciante árabe, o sea, abrir un local permanente para la venta de objetos de seda y de otros géneros, encajes, quincallería...

Entre los primeros comerciantes árabes de la capital cubana también se destacó el libanés Gabriel M. Maluf, quien en 1907 aparecía dirigiendo el almacén de artículos de seda y quincalla La Verdad, sito entonces en Egido número 7. Paralelamente, en 1909, en la ciudad de Santiago de Cuba ya se registran las firmas de «Abdala y Hadad», y «Cremati y Chediak», como importadoras de artículos de seda y dueños de quincallería.

En un análisis sobre el comportamiento de los inmigrantes árabes en la esfera ocupacional en 17 ciudades de Cuba durante el año de 1927, se observa que la tercera parte de las categorías eran cubiertas por almacenes y tiendas de tejido y sedería, junto a las tiendas de ropa hecha para

caballeros. Para esta fecha, Cueto, Holguín y Santiago de Cuba secundaban a La Habana en la densidad de los comerciantes árabes.⁸

Pese a la mayoría de comerciantes presentes en la estructura ocupacional de los arabófonos cristianos y musulmanes, todo hace inferir que —desde fines del siglo XIX— jóvenes inmigrantes del Líbano, Palestina y Siria matriculan en las aulas universitarias cubanas para ejercer el periodismo, la medicina, ingeniería y otras carreras.

Entre los primeros estudiantes de medicina de procedencia árabe en el siglo XX destacan Juan B. Kourí y, posteriormente, su hermano Pedro, eminente parasitólogo nativo de Puerto Príncipe, Camagüey.

EL MOSAICO RELIGIOSO

Los árabes transportaron a Cuba, al menos nominal e individualmente, sus diversas confesiones, propias del mundo multirreligioso mesoriental. Así, por ejemplo, aproximadamente el 58 por ciento de los arribantes libaneses pertenecía a la comunidad cristiano-maronita, procedentes en su mayoría de la montaña libanesa o Monte Líbano. Otro núcleo importante fue el de los practicantes del rito griego ortodoxo. También llegaron musulmanes sunitas y chiitas, así como feligreses —aunque en exiguas cantidades— del rito griego católico, sirios católicos y drusos.

A la luz de nuevas investigaciones se ha comprobado que un total de cinco clérigos maronitas ejercieron su ministerio en La Habana. El primero que se conozca fue Mateo Noemí, quien ya ejercía en la Parroquia de San Nicolás de Bari (Centro Habana) desde noviembre de 1899. Fue sustituido por Martino Deleptani, quien ofició hasta los años 30 y tuvo gran arraigo en la colonia cristiano-árabe de la barriada de Monte, e incluso en las ciudades de Sagua la Grande y Cienfuegos, donde también prestó servicios a los vecinos maronitas a principios de siglo.

Hacia fines de la década del 30, y hasta 1952, oficia en la parroquia de San Nicolás, Juan Kourf Aramouni, quizás el más relevante prelado libanés en Cuba. Este visitador apostólico participó en la colocación allí de la imagen de San Marón —patrón de los feligreses maronitas de esa iglesia, hoy denominada San Judas Tadeo y San Nicolás—, así como en la inauguración, en 1943, del panteón de la Sociedad Libanesa de La Habana, en el Cementerio de Colón. Posteriormente, los cristianos árabes de La

Habana contaron con los servicios religiosos de los reverendos maronitas Juan Elías Korkemas (1952-1955) y Boutros Abi Karam (1955-1958).

Pese a esta amplitud confesional, el mosaico religioso de los inmigrantes árabes se fue desvaneciendo a la par y a tenor con el proceso de asimilación de este grupo étnico al etnos-nación cubano, hasta el punto que las generaciones de descendientes, en su mayoría, no practicaron el rito de sus ancestros. Conservan, sin embargo, algunos matices de carácter sicosocial e idiosincrático, así como ciertas costumbres culinarias, siempre que lo permitan las condiciones de su preparación.

LA HUELLA INDELEBLE

No se ha calculado con exactitud el número de cubanos descendientes de árabes, aunque estimados orales hablan de 50 mil. Constituyen un índice de su existencia los aproximadamente 600 apellidos presentes en la población cubana, herencia y vigencia de ese importante proceso migratorio.

A veces, sin que reparemos en su presencia, la huella árabe ha impregnado edificaciones más antiguas y de otros estilos. Sucedió con el Palacio Balaguer (1879), cuando fue remodelado en 1916 y se integraron a sus paredes estos mosaicos de raigambre islamita y caligrafía arábiga.



El carácter morisco del hotel Sevilla se enfatiza en la sección sobre la entrada principal por la calle de Trocadero.

Estos balcones pertenecen a ese núcleo inicial de cuatro plantas, que fuera construido por la destacada compañía Arellano y Mendoza.

Por supuesto, deben diferenciarse los aportes étnicos de la inmigración directa, de aquellos elementos culturales árabes que, llegados a través de la cultura hispana, están presentes en la cultura cubana, y que no dependieron necesariamente del movimiento migratorio de los dos últimos siglos.

Así, un gran número de arabismos presentes en el habla popular cubana procede de la etapa colonial primigenia por ser el lenguaje heredado de los colonizadores españoles, que —a su vez— adoptó esos vocablos de la mezcla etnocultural de ocho siglos entre árabes y peninsulares. La expresión *ojalá*, por ejemplo, es el derivado castellano de *wa allah*, típica frase musulmana que significa «quiera Dios».

La indeleble huella árabe en Cuba está siendo ahora rescatada, como una vieja deuda antillana con una importante e imperecedera civilización.

¹ *Libro de barajas de la Parroquial Mayor de La Habana*, Folio 35-1, Archivo de la Catedral de La Habana.

² García del Pino, César: *Documentos para la historia colonial de Cuba. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1998, pp.66-67.

³ Citado por Rodríguez Ferrer, Miguel: *Naturaleza y civilización de la grandiosa Isla de Cuba*, Madrid, 1876, t.2, pp.485-486.

⁴ Menéndez, Rigoberto: *Componentes árabes en la cultura cubana*, Ediciones Boloña, La Habana, 1990, p.24.

⁵ *Informes de Inmigración y Movimientos de Pasajeros*. Sección de Estadísticas de la Secretaría de Hacienda de la República de Cuba (1906-1914).

⁶ *Libros de Matrimonios de españoles*. Archivo Parroquial de San Judas Tadeo y San Nicolás de Bari.

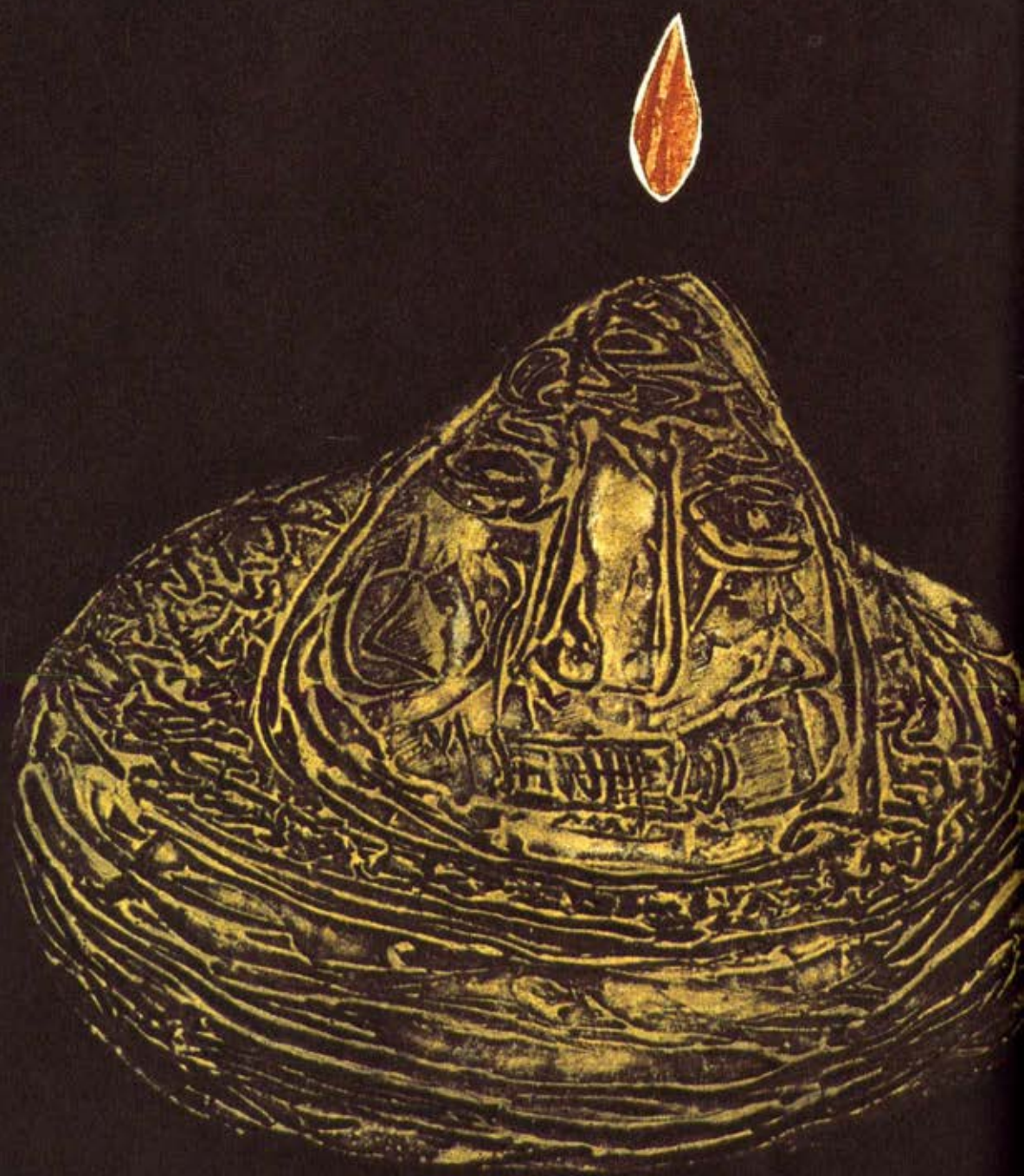
⁷ *Directorio Mercantil de la Isla de Cuba para el año 1900*, Imprenta del Avisador Comercial, La Habana, 1899.

⁸ Menéndez, Rigoberto: *op.cit.*, p. 39.

RIGOBERTO MENÉNDEZ, director de la Casa de los Árabes (Oficina del Historiador), tiene publicado el libro *Componentes árabes en la cultura cubana* (Editorial Boloña, 1999).







Elegguá (1998). Colografía (63 x 92 cm). Pieza galardonada en 1999 con el Gran Premio de la IV Trienal Internacional de Grabado de Kochi, Japón.

el
chocol
ate

EN PLENO CORAZÓN DE
LA HABANA VIEJA TIENE
SU TALLER ESTE MAESTRO
DEL GRABADO, CUYAS
PALPITACIONES CREATIVAS
ILUMINAN EL DERROTERO
DE ESA MANIFESTACIÓN
DE LAS ARTES PLÁSTICAS
EN CUBA.

por ESTRELLA DÍAZ



Bemba colorá (2000).
Colografía (90 x 105 cm).

Extraída del contexto, la aseveración «pensar, analizar y sufrir con el color» puede tener disímiles lecturas o suspicaces interpretaciones. Sin embargo, salida de lo más profundo de una reflexión de Eduardo Roca Salazar (Choco) suena tan natural como este cubanísimo auténtico que apostó hace ya algunos años por las artes plásticas.

El mundo del pincel, los lienzos, las gubias, las tintas y las cartulinas han hecho —y no precisamente por arte de magia— que la visión del mundo que le rodea tenga especiales matices. Ve el entorno, como casi todos, en colores. Pero, para él son diferentes.

«La Habana Vieja tiene un verdusco que no he encontrado en otros sitios, y sus gentes también poseen ese tono, acentuado por el color a tierra», dice.

Para él, no se trata entonces de la intensidad de los pigmentos, sino de su significado: «es un color pegado a lo humano; por eso, siento que un muro de la Catedral, por ejemplo, posee un fuerte vínculo con las gentes que viven aquí».

LOS CAMINOS

«Nací en Santiago de Cuba. Con 13 años se me ocurrió hacer las pruebas para ingresar en la entonces Escuela de Instructores de Arte, embullado y alentado por mi maestra, quien tal vez vio alguna actitud (o aptitud) en mí. Aprobé, y en el año 1961 llegué a La Habana. Luego de graduarme en este nivel, pasé a la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán, donde conocí a mucha gente. Palpo con entusiasmo que una buena parte de los que formaban ese grupo inicial, actualmente posee una gran fuerza dentro de las artes plásticas contemporáneas.

»Margot Colosía, Núñez Book, Baldía, Antonia Eiriz y Sosabravo —quien ha sido mi maestro desde siempre— marcaron toda mi etapa inicial y los quiero con particular cariño.

»Tras terminar, regresé a Santiago de Cuba y allí, por espacio de dos años, trabajé como maestro en la Escuela Provincial de Arte con gentes maravillosas como Aguilera, Macambucio, Tamayo, Lobaina, Carballo y Raúl Alfaro, entre otros. Juntos creamos el Taller de Grabado, que se desarrolló con mucha energía, y hoy tiene a su alrededor un intenso movimiento cultural de gran vitalidad.

»Fue una bella etapa y evoco esos inicios con inmensa alegría porque ya hoy, con 50 años en las costillas, siento un gran compromiso con este pueblo, con este país, y tenemos que hacer una obra y exponer en los museos para que las generaciones venideras sepan lo que ha pasado en estos tiempos.

»En Santiago de Cuba hice mi primera exposición personal, que se nombró «Hombre de Mocha». Recuerdo que se organizó una jornada cultural de despedida porque terminaba mi postgrado y venía para La Habana. En ella participaron la Orquesta de Música Moderna, el trovador Augusto Blanca, el Coro Madrigalista y el poeta Waldo Leyva.

»Santiago sigue siendo mi ciudad y a ella regreso siempre que hay una ocasión, pero no puedo vivir en otro lado que no sea La Habana. La Habana me inspira muchísimo. Sin mi Habana no puedo trabajar. Cuando salgo de viaje, no puedo hacer nada. Tal vez algún bocetico, u otra bobería. Para hacer lo que me nutre, si estoy en otro lado del mundo, tengo que llegar primero a La Habana, tengo que hacerlo en La Habana y, sobre todo, en la Habana Vieja, que ha sido mi guarida, mi cueva... Sus muros, sus iglesias, sus piedras, su olor, sus ruidos y gente, son mi gran fuente de inspiración».

EL ABRAZO DE ÁFRICA

En el año 1977, a petición del Ministerio cubano de Cultura, se crea una brigada en la que artistas de las más disímiles especialidades viajan a la República Popular de Angola para ofrecer su arte, crear escuelas y asesorar en distintas manifestaciones del quehacer artístico. Choco, por deseo propio, engrosa ese grupo.

«Cuando llegué a África sentí el abrazo cercano de mis antepasados y conocí muchas cosas. Pensé que

Homenaje a Yemayá (2000). Colografía (150 x 175 cm).

«Para hacer lo que me nutre, si estoy en otro lado del mundo, tengo que llegar primero a La Habana, tengo que hacerlo en La Habana y, sobre todo, en la Habana Vieja, que ha sido mi guarida, mi cueva... Sus muros, sus iglesias, sus piedras, su olor, sus ruidos y gente, son mi gran fuente de inspiración».

podría encontrar todo un desarrollo en relación con la referencia que yo tenía de la cultura afrocubana.

»Pero no. Allí están las raíces puras. Muchas cosas nuestras ya no tienen que ver con aquello. Aquí asumimos lo traído hace dos siglos, lo mezclamos con influencias españolas, francesas, inglesas... y hemos hecho lo cubano. Lo afrocubano. Siento que sólo nos une el color y algunas palabras. Y que me perdonen los entendidos.

»Sin embargo, ese choque fue fundamental para mi posterior desarrollo como artista. Creo que los *ginguindos*, los perfiles, la forma de poner los colores, los tonos... eso lo aprendí en África. Esa posible influencia es la que me ha hecho utilizar tonos grises y negros muy sobrios. La violencia de contraste en mi pintura viene de ahí.

»Luego de veinte años de mi experiencia africana, he tenido la oportunidad de visitar Japón, y percibo que hay una similitud, una relación en cuanto a colo-

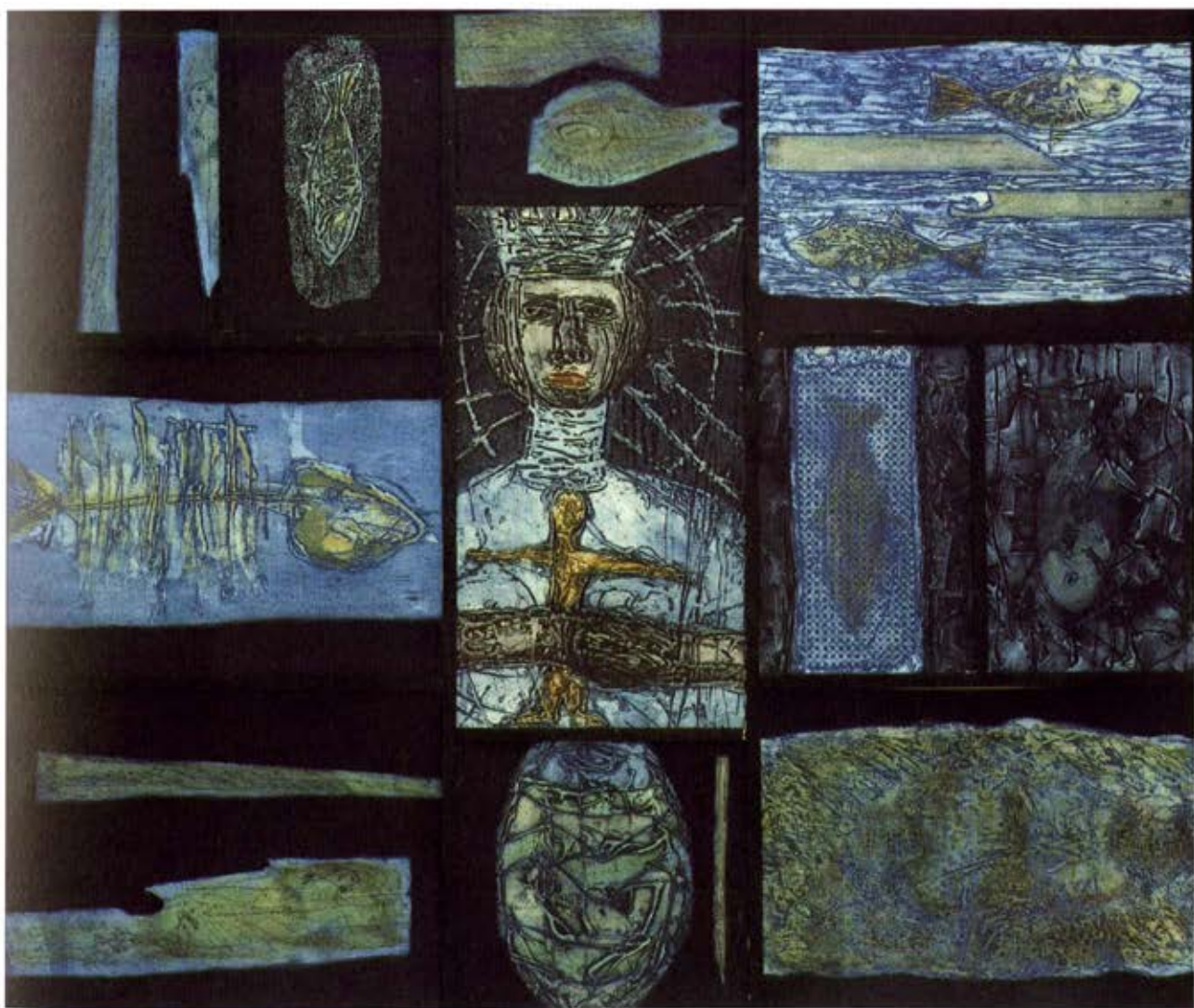
res. No puedo dar una explicación concreta, no la tengo, pero observo una semejanza, quizás hasta mística.

»Los japoneses dicen que no se dan la mano, besan o tocan porque toda persona tiene un aura y mediante el contacto puede pasarse la mala influencia. Eso es una tradición japonesa, pero también en la religión yorubá se plantean asuntos parecidos.

»Cuando alguien se hace santo, durante todo ese período se está limpiando, la gente se saluda de la misma manera que los japoneses. Las razones son parecidas. La diferencia está en que para los asiáticos ese principio es para toda la vida, mientras que para los santeros dura sólo un tiempo».

LA OBRA

En su taller creativo, situado en pleno corazón de la Habana Vieja, la conversación con Choco transcurre





«Cuando hago una versión de un Elegguá, eso conlleva un significado, una connotación de índole religiosa, tal vez social. No practico ninguna religión, pero tengo que ser consecuente a la hora de tocar estos temas de la forma más pura, respetando a los que sí saben».

sin sobresaltos, aunque a veces se torna enigmática, como si nos envolviera cierto manto extendido por sus ancestros. Las respuestas sueñan —son— sinceras, incluso cuando levitan interrogantes no encontradas. Sólo sus ojos, quizás excesivamente grandes y poco expresivos, respiran raigal cubanía.

Al analizar tu obra, cierta crítica especializada ha asegurado que por la forma de utilizar el color enmascaras la paleta. ¿A eso es a lo que llamas violencia del color?

No hay contradicción entre lo que puede decir un crítico y yo. A lo mejor es que en ese sentido he golpeado más duro. La violencia en mi pintura, en mi obra, se debe a que la utilización de los negros y los grises, da bofetadas a los tonos suaves.

También puede suceder a la inversa: los tiernos agreden al rojo o al amarillo. Así se colocan suavemente en primer plano. Con esto no pretendo enmascaramme, sino por el contrario, humanizarme.

De ahí también que lo popular te sea tan inherente...

Lo popular es esencial en mi obra. En ella pueden verse, por ejemplo, los muros, el hombre, su coloración... No poseo agresividad. Eso es lo que el público analiza, lee fácilmente. Sin embargo, puede suceder lo que ocurre con una película de Charles Chaplin. Te ríes y ríes, pero es probable que al final llores mucho. Creo que mis creaciones tienen profundidad, que inspiran cierta pasividad, pero si te detienes a mirarlas por un tiempo puedes sentir muchas cosas.

Intentar aunque sea de manera epidérmica, penetrar, introducirte o acercarte —con o sin permiso— al mundo creativo de un artista es tan complicado como arriesgado. Pero, aún lo es más si lo que se pretende es cerrar caminos

y buscar límites. En otras palabras, hurgar en las tesis y querer desentrañar si prevalece una, o si, en este caso ¿es Choco un creador directo o de diapasón abierto?

Hay casos en que dejo que el espectador interprete. En otros soy bastante directo. No soy un político, sino un artista. Cuando toco un tema relacionado con aspectos sociales, abro el abanico. Al abordar temáticas que tienen que ver con los seres humanos, siempre soy directo.

Trato de decir las cosas como creo que deben ser. Hay asuntos que son difíciles y los dejo abiertos. A mí me gusta ese juego.

Me molesta muchísimo cuando alguien me pregunta: ¿qué quieres decir con esto? No soy un periódico.

El arte es muy complicado y todos queremos buscar un significado. Nadie puede saber lo que quiere decir un pájaro cuando canta: te gusta o no. Así analizo mis creaciones, pero siempre trato de que estén bien hechas, que sean interesantes a la vista y que posean coherencia y sentido.

¿Te refieres a la técnica?

A todo, a la técnica y a la lectura. El artista tiene que estar bien claro en lo que

Choco (primer plano) en su taller creativo de la Habana Vieja (Sol 20, entre Oficios y Avenida del Puerto).



Contorsión (2000). Óleo sobre tela (75 x 92 cm).



Mujer con piña (2000).
Colografía (110 x 90 cm).

Todo eso tiene una connotación muy fuerte y yo, empíricamente, lo he hecho con muchísimo deseo. Y salió. La gente lo ve, lo ama, me dice cosas preciosas con respecto a eso. Y no profundicé en el sentido de saber exactamente cómo es para plasmarlo. No. Tienes que dejar un margen de sueño, porque estás trabajando con imágenes subjetivas y el hombre que no está metido en la religión, debe sentir cosas cuando vea lo que le muestras.

¿Tiene adivinación el arte que haces?

Creo que sí, aunque no manejo los signos en relación con la religión afrocubana. Siento algo por la Virgen de la Caridad, por Ochún; eso es parte de mi cultura, y le pongo el color que quiero, el que siento.

Después de estudiar y preguntar a algunos sabios sobre el tema, me he dado cuenta que usé cosas que no tienen que ver. Pero está hecho con corazón. Por eso, la gente lo ama. Yo siento eso.

¿Eres un artista predecible o impredecible?

Hay una mezcla de las dos cosas. Pasé una escuela. No soy un pintor primitivo. Tengo cierta formación intelectual, me preocupo por lo que sucede en Cuba y fuera de ella. Me gusta tener algún conocimiento científico de los problemas, pero trato de no ser tan científico a la hora de hacer arte porque si no pierdo espontaneidad.

¿En qué confías más: en la fuerza o en el movimiento dentro de una obra?

En las dos cosas. Cuando uso las tintas negras, pienso que deben darle una fuerza a la obra. Ciertas tonalidades dan fuerza. Pero también las uso para que tenga sobriedad. Todo está pensado, estudiado, analizado... Después de darle esa imaginación espontánea, hasta la sorpresa se prepara, y para mí es la mejor.

¿Por qué tanta colografía? ¿Te consideras pintor o grabador?

La colografía es un procedimiento del grabado relativamente nuevo, tiene apenas unos treinta años.

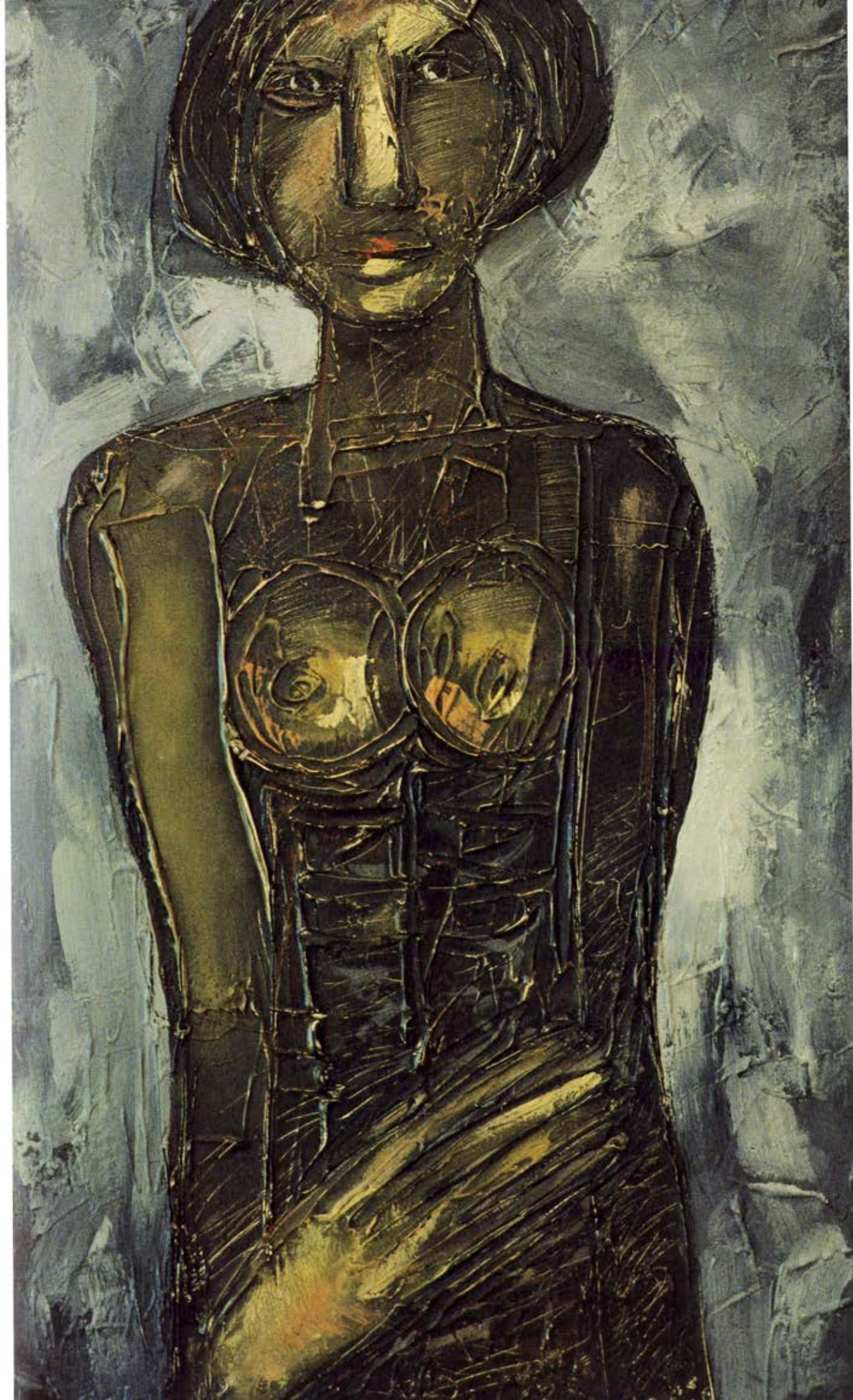
intenta decir, qué cosa desea expresar, pero lo hace para él. A la vez, da un margen de más de un cincuenta por ciento para que los otros piensen, para que vibre la comunicación. Si se quiere lograr esto, todo tiene que estar decantado y técnicamente bien hecho.

¿Qué pesa más dentro de tu quehacer pictórico, el mundo onírico o la realidad? ¿Mezclas esos niveles, los sintetizas?

Personas que no tienen conocimientos especializados sobre plástica me dicen: No sé por qué, pero me gusta muchísimo lo que haces. Cuando hago una versión de un Elegguá, eso conlleva un significado, una connotación de índole religiosa, tal vez social. No practico ninguna religión, pero tengo que ser consecuente a la hora de tocar estos temas de la forma más pura, respetando a los que sí saben.

Trato de dar todo un manejo lírico, pero hay una cosa concreta, que es un Elegguá. Lo hago según mi imaginación; no obstante, los he visto físicamente, he hablado con algunos babalaos sobre el significado de los signos.

Mujer sentada (1996). Óleo sobre tela (46 x 75 cm).



EDUARDO ROCA SALAZAR (Santiago de Cuba, 1949). Ganador del Gran Premio de la IV Trienal Internacional de Grabado de Kochi, Japón, ha impartido la técnica de la colografía —tan preferida por él— en la Fundación Mallorquina Juan Miró, y más recientemente en Brandywine Grapphies Workshop, de Filadelfia, EEUU.

Constituye una forma de trabajar bastante económica y para mí fabulosa.

No puedo elegir. No puedo dejar de pintar y no puedo dejar de grabar. No soy un grabador que pinta, ni un pintor que graba. Soy un pintor y un grabador. Profesionalmente son mis dos amores.

¿Te importa la trascendencia?

Me asustan los premios. Uno los quiere pero les teme. Tengo mucho despiste y no quisiera perderlo. Se me olvidan los nombres, incluso de personas cercanas. Estoy hablando con alguien y no sé qué me está diciendo, porque estoy pensando en un color y se me olvidan las cosas. A veces por la calle me saludan y ni siquiera me doy cuenta. Lo que me duele es que alguien piense que es porque mi obra ha tenido reconocimiento. Cuando me dan algún premio me pongo muy contento, pero inmediatamente me pongo a meditar en eso y me da tristeza.

¿Te gustaría que dentro de cien años se hablara de ti?

Muchísimo. A mí me encanta que la gente hable de mí, bien o mal. Mi preocupación es tratar de ser un artista importante y dejar una obra. Así no te vas a morir nunca. Ésa es mi inquietud, llegar a trascender para no morir jamás.

¿El ego?

No lo conozco, no sé qué es, por eso dije lo de la mala memoria. Pensar que soy un tipo importante y que merezco cosas me parece feo, aunque sí me interesa que me recuerden.

¿La vanidad?

Me es totalmente ajena. Creo que los seres humanos tienen que ser lo más suave posible y, sobre todo, los que podemos llegar a tener cierto grado de popularidad. La vanidad es mala porque aleja afectos.

¿La falsedad dentro de la obra de arte?

Cuando surgen tantas tendencias, como ahora, empiezan a aparecer los farsantes y éstos comienzan a difundir cosas. Hacen lo posible porque se olvide la trayectoria de algunos maestros. Algo así como que «ya no estás en la última y que no formas parte de la vanguardia». Hay que saber discernir y no darle calor a una élite, cuestión que considero desleal.



¿Amistad?

Algo muy grande. Tal vez, y lo digo sin vanidad, tengo el don de cultivar amigos. Odio la soledad. Me encanta que me visiten, pero no me gusta visitar. Trato siempre de ser un buen anfitrión. Cuando uno tiene muchos amigos, tiene una gran familia.

¿Quién eres tú?

Estoy tratando de saberlo. Ya yo perdí mi nombre. En la década de los 60, cuando era estudiante, unos amigos, en tono de broma y contra mi voluntad, comenzaron a llamarme Choco porque había un boxeador que se llamaba Roberto Caminero que llevaba ese apodo.

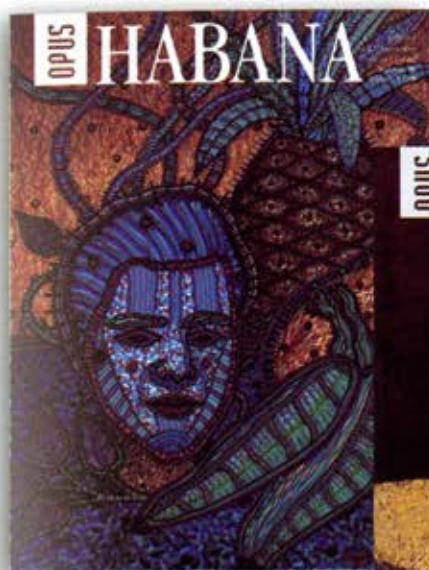
Según ellos, físicamente, yo me parecía a él, y ahí nace lo de Choco. El Choco soy yo, y estoy tratando de llevar ese nombre a una altura que me permita ser consecuente con esta generación y con la que viene. Quiero estar presente en los muros de cualquier galería, en los museos o, sencillamente, en la casa de mis amigos.

¿Si no hubieras escogido el camino de las artes plásticas, qué te hubiera gustado ser, Choco?

Late, que es lo que le falta a Choco. Choco-late.

ESTRELLA DÍAZ dirige y conduce el programa «Luces y sombras» que, transmitido por Habana Radio (emisora adjunta a la Oficina del Historiador de la Ciudad), se dedica a la promoción de figuras de las artes plásticas en Cuba.

VOLUMEN III

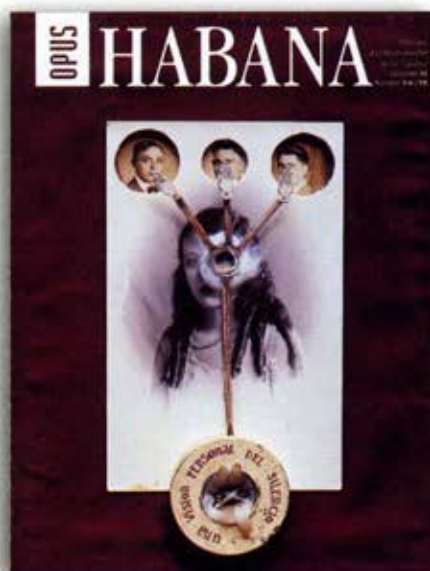


Portada: Manuel López Oliva
Hemingway en La Habana/
Entrevista con Antón Arrufat/
Catedrales y máscaras
de López Oliva/Portafaroles



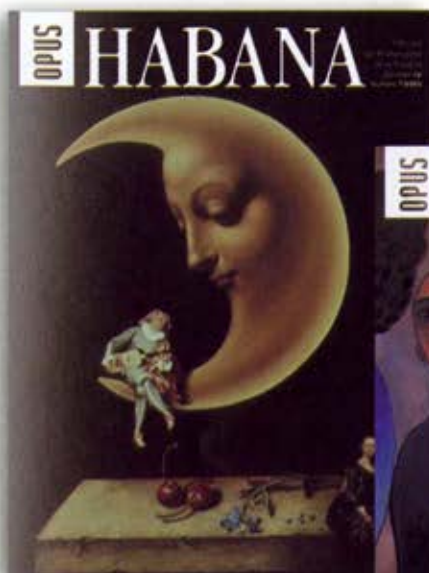
Portada: Arturo Montoto
El Palacio de los Capitanes Generales/
Entrevista a Pablo Armando Fernández/
El futuro Museo Nacional/
Música sacra en La Habana Vieja

DEDICADA A LA GESTA REHABILITADORA DE LA HABANA VIEJA, OPUS HABANA ABRE SUS PÁGINAS AL AMPLIO ESPECTRO DE LA CULTURA CUBANA DESDE SU MISMA PORTADA, REALIZADA EXPRESAMENTE PARA CADA NÚMERO POR RECONOCIDOS PINTORES.

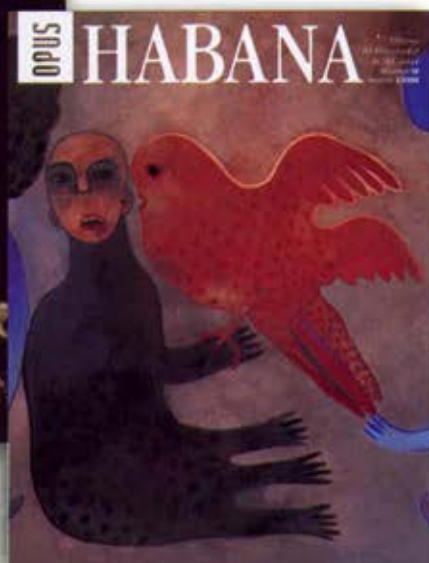


Portada: Elsa Mora
Templo de San Francisco de Asís/
Entrevista a Roberto Fernández Retamar/
Cerámica inglesa en La Habana

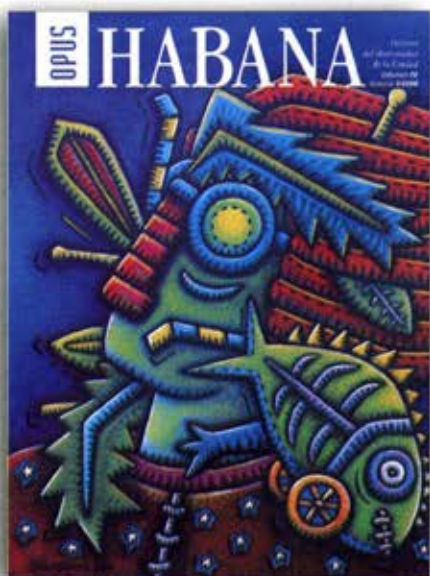
VOLUMEN IV



Portada: Rubén Alpízar
La fortaleza de San Salvador
de la Punta/Entrevista a
Rosario Novoa/Una canción
eternamente habanera



Portada: Manuel Mendive
Arquitectura doméstica cubana/
Entrevista a Lisandro Otero/
Historia del órgano habanero



Portada: Alfredo Sosabravo
José de la Luz y Caballero/
Entrevista a Carilda Oliver Labra/
Novela inédita de Roa Kourí



Inaugurada el 10 de octubre de 1975, la Sala de las Banderas del Museo de la Ciudad expone de manera permanente 33 banderas cubanas utilizadas por los patriotas de la Isla en sus guerras por conquistar la independenciã de España (1868-1895). Ademãs de la primera enseña que ondeara en Cãrdenas en 1851, estãn también la bandera de La Demajagua (1868) de Carlos Manuel de Céspedes, y el pabellón con el que cruzó Máximo Gómez la trocha militar española de Jcaro a Morn en 1875.

Hace ya siglo y medio que, el 19 de mayo de 1850, ondeó en Cárdenas por primera vez la bandera cubana. Concebida por el general Narciso López, éste decidió que en el centro del triángulo sólo correspondía poner la estrella de Cuba, levantándose sobre un campo de sangre para presidir en la lucha y alumbrar

el camino trabajoso y oscuro de la libertad

por **EUSEBIO LEAL SPENGLER**

El camino trabajoso y oscuro de la libertad

por EUSEBIO LEAL SPENGLER

Poco después de la una de la madrugada del 19 de mayo de 1850, el vapor «Creole» detuvo sus inmensas ruedas de álabe en uno de los muelles de la ciudad de Cárdenas.

Habían quedado atrás largos días de incertidumbre desde que los contingentes que integraban la expedición, comandada por el general Narciso López, abandonaran la ciudad de Nueva Orleans, llevados por las turbulentas aguas del Mississippi hasta el Golfo de México.

A duras penas, durante una breve escala en las islas Contoy, Cozumel y Mujeres, los viajeros de la barcaza «Georgina Lincumbily» y del bergantín «Susan Loud» se habían acomodado finalmente a bordo de la nave principal: el «Creole».

En aquella escala se ponía de manifiesto la precaria organización y el escaso entrenamiento de los reclutas, en su mayoría ex combatientes y veteranos de las campañas que concluyeron con la anexión de gran parte del territorio de la República Mexicana.

Casi ninguno de ellos hablaba el idioma español y, supuestamente, sería en el lugar de destino —un punto hasta ese momento desconocido por casi todos en la costa de Cuba— donde los esperaban, según creía el propio general López, incontables cubanos.

De los testimonios recogidos de aquellas jornadas, resulta revelador el del coronel Chatham Roberdeau Wheat, quien sitúa la escena a bordo de una de las naves que marchan al encuentro de sus compañeros en aguas del Golfo. Se dirige a sus subordinados en estos términos:

«Los he llamado conciudadanos porque tal vez sea la última vez que les hable como ciudadanos de los Estados Unidos. Cuando el sol se hunda bajo la masa de agua que nos rodea, tal vez hayamos consumado un acto que nos arroje más allá de la protección de las barras y las estrellas, bajo cuyos auspicios hemos navegado hasta ahora (...) En el momento en



El general Narciso López (1798-1851) concibió la bandera que, en 1902, se adoptaría como el pabellón oficial cubano.

que nos organicemos dejaremos de estar bajo la protección de nuestro gobierno, no tendremos derecho alguno a navegar bajo su bandera».

Momentos después, aquellos hombres vieron ondear por primera vez la bandera de Cuba, la misma que en la ciudad de Nueva York había concebido el general Narciso López en los primeros días de junio de 1849. Dibujada en su presencia por el poeta Miguel Teurbe Tolón, recordaba vagamente la de la República efímera de Texas, de la cual se apartaba al incluir el triángulo equilátero como figura geométrica perfecta, símbolo —a su vez— de la aspiración democrática y del profundo contenido igualitario, mandil en las fraternidades masónicas.

¿Por qué López lo quiso así, tomando —además— los colores de la Revolución Francesa y del Movimiento Independentista Norteamericano? Las tres barras

azules representarían la división clásica observada hasta ese momento en la Isla: Oriente, Occidente y Centro. Junto al azul, el rojo y el blanco formarían el tricolor de la libertad.

Estas consideraciones fueron hijas, sin que quepan dudas, del pensamiento masónico, que buscaba en la libertad el camino de la fraternidad. Es probable que el concepto trascendiese al propio general López, encarnando el sentido de pureza y elevados ideales que nuestra bandera supone.

Al recordar aquellas jornadas, evocando la creación de la enseña nacional, el celebrador novelista Cirilo Villaverde, secretario que fue del general López, escribió sobre éste:

(...) y decidió que en el centro del triángulo sólo correspondía poner la estrella de Cuba, levantándose sobre un campo de sangre para presidir en la lucha y alumbrar el camino trabajoso y oscuro de la libertad (...)

Quizás, en las últimas palabras de esta afirmación, yace una clave interpretativa para seguir el hilo de este proceso.

La nación norteamericana se abocaba inexorablemente a una confrontación decisiva

para su futuro. No se trataba escuetamente del norte o el sur, pues en ambas latitudes había partidarios de la esclavitud y defensores de la abolición, que eran también favorecedores de la anexión de nuevos territorios.

La prensa constituía elemento esencial en la conformación de la opinión pública. Así, por ejemplo, en el período que transcurre la vida y actuación del general López —quien entre 1848 y 1851 promovería cinco intentos conspirativos tendientes a socavar el régimen colonial español en la isla de Cuba—, eran noticia cotidiana las «cacerías de búfalos», como se denominaba a las acciones que convenía tildar de punitivas o de filibusterismo.

Lo que en el seno de la nación estadounidense sucedía era, en verdad, algo más profundo. Por encima —incluso— del propio problema de la esclavitud se conformaban, no sólo el sistema político norteamericano, sino todas las bases sociales que generarían su propia escala de valores y las correspondientes contradicciones con los sectores marginados.

Se gestaban los partidos políticos tal y como los conocemos hoy: una dualidad formal que, luego de la guerra civil y el asesinato

del presidente Abraham Lincoln, agruparía a sectores de poder que considerarían a Cuba como tierra de conquista. Lo discutible era el cuándo y el cómo hacerlo.

Pero no es menos cierto que, junto al desarrollo impetuoso de su propia modernidad, del auge económico y de su amplio espectro de instituciones civiles y religiosas, en el seno de aquella sociedad —nutrida de incontables inmigrantes— se forjaban las primeras agrupaciones obreras y se abría paso una lucha creciente por los derechos civiles y verdaderamente democráticos. Hubo también amigos sinceros de Cuba y de los cubanos, a la par que —entre estos últimos— muchos sentían una atracción inevitable y un deslum-



Las tres franjas azules representaban la división observada entonces en la Isla: Oriente, Occidente y Centro. Junto al azul, el rojo del triángulo y el blanco de las otras dos barras y de la estrella, formarían el tricolor de la libertad.

bramiento comprensible por aquel vecino país.

Cabría entonces preguntarse si en ese contexto, como creen no pocos autores, se perfilaban en Cuba o en Estados Unidos dos tendencias del anexionismo: una ingenua, que aspiraba a una Patria que no se podría sacudir del yugo opresor sin el concurso del vecino poderoso; y una segunda, peligrosa y temible, cuya aspiración era la anexión descarnada.

¿Hasta qué punto militó el general López en una u otra? La sentencia certera de José Martí, cuando al referirse a nuestra bandera afirma que «El pabellón nuevo de Yara cedía, por la antigüedad y la historia, al pabellón, saneado por la muerte, de López y Agüero», se complementa con su severo juicio sobre el caudillo infortunado que la concibió, al que

compara con William Walker en su aventura centroamericana.

El desembarco en Cárdenas, la toma de la ciudad y la colocación de la bandera sobre las ruinas humeantes del cuartel asaltado y derruido, marcó un hito trascendente e insoslayable en el proceso político cubano; fue un episodio tras el cual no pocas figuras relevantes de aquella época estuvieron comprometidas. Su resonancia se prolongó por mucho tiempo, y para su análisis exhaustivo no bastan los propósitos y posibilidades de esta breve reseña.

De todo ello se eleva, como legado, la enseña nacional, y puede afirmarse que su estrella solitaria escapó de ser una más de la constelación norteamericana, pues —radiante y fugitiva— ilumina la frente de todos los hijos de la Revolución iniciada por

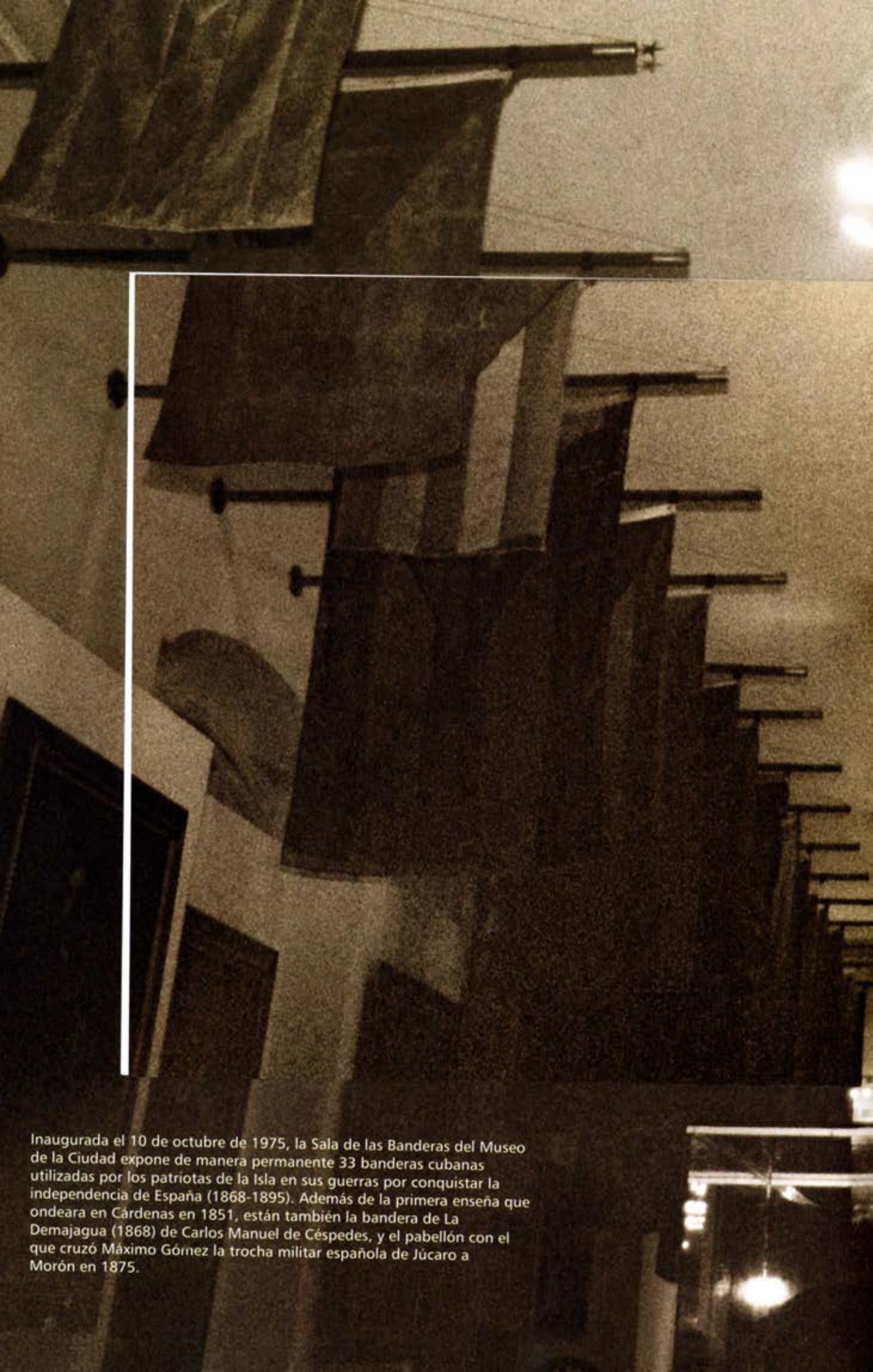
Carlos Manuel de Céspedes, el 10 de octubre de 1868.

Es la misma bandera que hicieron suya los padres fundadores de Guáimaro; la que flota en la Plaza de la Revolución y en la explanada de La Punta, allí donde fue ejecutado el general López, el primero de septiembre de 1851, y donde aún podríamos percibir el eco prolongado de las que muchos creen fueron sus últimas palabras: «Mi muerte no cambiará los destinos de Cuba».

¿Qué significaba para el general Narciso López el destino de Cuba? ¿Cómo interpretaban ese destino muchos de quienes lo siguieron, o militaron en el movimiento anexionista? Esa frase podría significar la independencia o la anexión. La verdad la hallaríamos en nuestra propia historia: la independencia y la plena soberanía popular como único destino.



Tras caer preso en compañía de otros expedicionarios que desembarcaron con él, el 11 de agosto de 1851, por El Morrillo, en Las Pozas, Pinar del Río, Narciso López fue ejecutado en garrote vil a las 7 de la mañana del 1 de septiembre del mismo año.



Inaugurada el 10 de octubre de 1975, la Sala de las Banderas del Museo de la Ciudad expone de manera permanente 33 banderas cubanas utilizadas por los patriotas de la Isla en sus guerras por conquistar la independencia de España (1868-1895). Además de la primera enseña que ondeara en Cárdenas en 1851, están también la bandera de La Demajagua (1868) de Carlos Manuel de Céspedes, y el pabellón con el que cruzó Máximo Gómez la trocha militar española de Júcaro a Morón en 1875.



la vía del tunecón

A PARTIR DE LA IDEA MATRIZ DE ASUMIR EL MALECÓN HABANERO COMO EJE DE TRÁNSITO TURÍSTICO-RECREATIVO, ESTA AUDAZ PROPUESTA PLANTEA UNA ALTERNATIVA VEHICULAR EXPEDITA A ESA AVENIDA, A LA VEZ QUE CONTRARRESTA LAS PENETRACIONES MARINAS.

por ERNESTO MONTIEL y SERGIO SÁNCHEZ



urbanísticas y arquitectónicas de incalculable valor patrimonial— se une consustancialmente el hecho de que su avenida se haya transformado en una de las vías de tráfico vehicular más importantes de la capital, pues posibilita la conexión entre sus zonas oriental y occidental a lo largo del borde marítimo.

Es desde esta perspectiva que la tesis de grado *Vía vehicular expedita para el Malecón tradicional*, defendida a término del curso 1999-2000 en la Facultad de Arquitectura del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, analiza el estado actual de ese imprescindible eslabón urbano, proponiendo —entre otros objetivos— soluciones concretas al problema vial que allí existe, especialmente en el tramo comprendido entre el Paseo del Prado y la calle Belascoaín (incluida la entrada al túnel de la bahía), además de lograr una rápida y eficiente conexión entre las zonas este-oeste de la ciudad.

Como vía de borde marítimo, el Malecón habanero tiene categoría de arteria principal de la ciudad, pues constituye el eje fundamental de tráfico rodado en la dirección este-oeste.

Esa función la adquirió muy tempranamente, como demuestra esta foto de principios de siglo, en la que ya se constata el doble sentido vehicular que tiene dicha avenida en la actualidad.

De un tiempo acá se han sucedido varias propuestas urbanísticas que abordan el destino del litoral norte habanero y, sin embargo, aún sigue pendiente —cada vez más aguda— la difícil interrogante de qué imagen tendrá el Malecón (y, por ende, el rostro de la capital cubana) en un futuro más o menos previsorio.

En su intensa e inseparable relación con el resto de la ciudad, el Malecón centra cada vez más el interés de estudios encaminados a preservar su significado patrimonial, en tanto se habrá de garantizar su funcionalidad urbana y protección medioambiental.

Y es que a la función primigenia de haber enlazado la urbe y el mar —al punto de que el Malecón es, hoy por hoy, el portal de La Habana, con sus variadas tipologías

bón urbano, proponiendo —entre otros objetivos— soluciones concretas al problema vial que allí existe, especialmente en el tramo comprendido entre el Paseo del Prado y la calle Belascoaín (incluida la entrada al túnel de la bahía), además de lograr una rápida y eficiente conexión entre las zonas este-oeste de la ciudad.

IDEA MATRIZ

Al adquirir el Malecón —predominantemente— un carácter de vía rápida, por la que transitan los vehículos en forma expedita, éste perdió su dimensión peatonal y se convirtió para el transeúnte en una barrera infranqueable entre el mar y la ciudad. Esta situación ha limitado sus potencialidades como espacio de usos múltiples en función

turístico-recreativa (baños de mar, disfrute de deportes, actividades náuticas...), o simplemente como vía para transportarse con fluidez entre los diversos puntos del litoral, a semejanza de lo que sí sucede en la bahía en los casos de las lanchas de Regla y Casablanca.

Es por ello, precisamente, que la caracterización del Malecón como eje de tránsito turístico-recreativo, sea la primera idea matriz que asume el conjunto de instituciones públicas encargadas de definir una estrategia de transformación del mismo. Así, el Plan Director de La Habana considera que esta vía debe mantener un intenso flujo peatonal, de modo que se usen sus aceras y muro como sitios de esparcimiento: ya sea para practicar la pesca —por ejemplo— o en calidad de antídoto contra el intenso calor de las noches estivales.

Por su parte, el Plan Especial para la Rehabilitación Integral del Malecón se centra en aprovechar el portal de la planta baja en la acera sur de la Avenida del Malecón, como lugar preferente de localización de nuevos usos, creando un eje o paseo continuo en todo su frente, jalonado con los hitos de ciertos edificios completos que incorporen también nuevas prestaciones.

A la vez, se pretende crear un frente marítimo, donde se seleccionen cuidadosamente las mejores opciones para fomentar actividades turísticas recreativas, y —como complemento imprescindible— potenciar el

empleo del paseo y la estancia en la acera norte —junto al muro del Malecón— para la contemplación del mar y actividades de recreo: baño, pesca, paseos acuáticos...

OPORTUNIDADES Y LÍMITES

En consonancia con la idea matriz antes expuesta, el proyecto de *Vía expedita...* definió que si bien son evidentes las potencialidades de ese frente marítimo (sobre todo en el propio uso del borde litoral), salta a la vista —sin embargo— la existencia de ciertas limitantes que en la actualidad ponen trabas a esa deseable transformación del Malecón.

En primer lugar, por supuesto, habrá que revalorizar su función actual como eje vial de primer orden de la ciudad. Y dada la imposibilidad real de que otras vías terrestres la asuman —lo que ha sido refrendado por el Plan Director de la Ciudad—, habrá que optar por una opción alternativa hacia el lado del mar, que es lo que propone nuestro proyecto académico.

Lo cierto es que, una vez despejada esa función a través de otra «vía vehicular expedita» (ver infografía en la página siguiente), la Avenida del Malecón podría convertirse en un Paseo Marítimo tras la adecuación de los espacios públicos existentes y la creación de otros nuevos, donde también pudieran incluirse playas citadinas. Por supuesto, sería necesario analizar los diferentes tramos y, en especial, la conexión con el túnel de la bahía, pues en estos momentos

Iniciado en 1900 y concluido en 1919, el primer tramo del hoy llamado Malecón «tradicional» se extiende entre las calles Prado y Belascoáin, delimitado por el nodo del Parque Maceo (ver foto). En un principio, el proyecto preveía grandes luminarias sobre el muro, y arbolado en la ancha acera opuesta. Sin embargo, el oleaje y el viento de la temporada invernal determinaron que tuviera la imagen de un muro largo y desnudo. Hoy día, las inclemencias del tiempo crean serios problemas en esa zona del litoral cuando —debido a las penetraciones marinas— quedan inutilizadas la Avenida, como vía rápida de primer orden, y la acera norte, como paseo peatonal.



Vía vehicular expedita para el *Malecón tradicional*

En cualquiera de sus cuatro variantes, la vía del tunecón (túnel submarino con rompeolas) se concretaría a través de la herradura que conforma el Malecón tradicional, y sería complementada con soluciones de mobiliario urbano, replanteamiento vial, transporte público e infraestructura de servicios, acordes con la refuncionalización de esta zona del litoral.

PROPUESTAS DE CONEXIÓN

Se analizaron cuatro variantes, de las cuales se considera más recomendable el enlace Parque Maceo-La Punta-Habana del Este (línea beige). Aunque puede resultar un proyecto costoso y difícil de realizar técnicamente, esta opción se caracteriza por aunar un grupo de ventajas. Este tunecón sólo funcionaría como túnel-rompeolas en el primer tramo, mientras de ahí en lo adelante sería similar al ya existente túnel de la bahía, coadyuvando a la comunicación vial con el lado este de la ciudad. Gracias a ello se descongestionaría la circulación vehicular en la Avenida del Puerto y, como consecuencia, en el Centro Histórico. El actual túnel de la bahía no necesitaría ser ampliado pues quedaría sólo para servicio local. Otras variantes analizadas fueron las conexiones Prado-Línea (rosada), Prado-Parque Maceo (morada) y Parque Maceo-Habana del Este (verde).

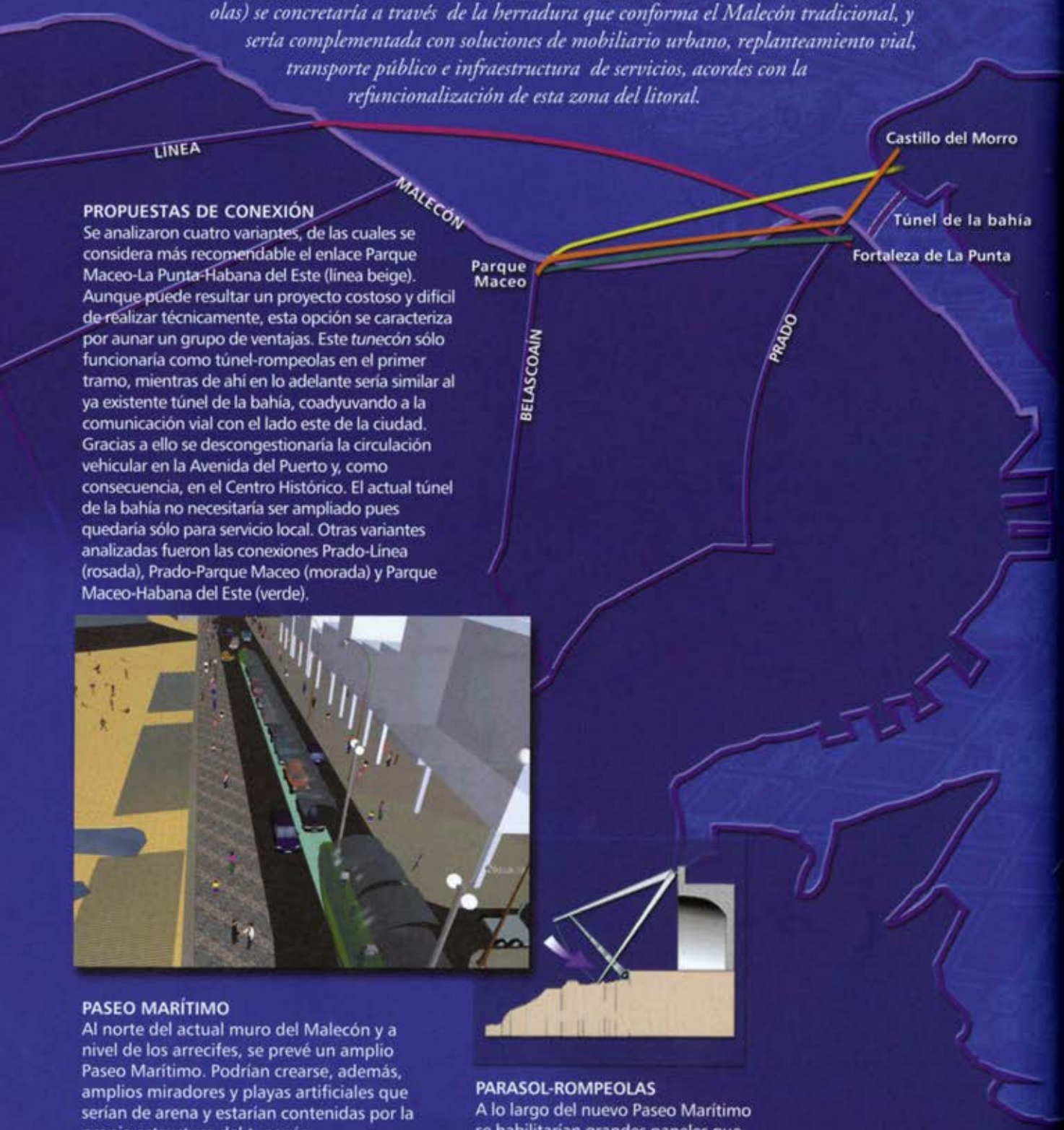


PASEO MARÍTIMO

Al norte del actual muro del Malecón y a nivel de los arrecifes, se prevé un amplio Paseo Marítimo. Podrían crearse, además, amplios miradores y playas artificiales que serían de arena y estarían contenidas por la propia estructura del tunecón.

PARASOL-ROMPEOLAS

A lo largo del nuevo Paseo Marítimo se habilitarían grandes paneles que funcionarían como parasol en días normales y como rompeolas auxiliar en caso de mal tiempo. Además, se podrían crear espacios para puntos de venta y servicios, socavando el muro por el lado del mar.





SECCIÓN BÁSICA

Como el *tunecón* no será excavado —excepto que sea estrictamente necesario—, sino que descansará sobre el lecho marino, la distancia entre ese conducto vial y la costa dependerá de la profundidad del mar. También dependerá de los ángulos de giro que se requieren en una vía rápida, la posibilidad de jugar con el diseño y la necesidad de evitar el estancamiento en determinados sectores.



TRAMO PARQUE MACEO-LA PUNTA

Con la creación del *tunecón*, el tráfico vehicular en este tramo disminuiría ostensiblemente y tomaría carácter local, lo que implica el replanteamiento de los carriles viales y del mobiliario urbano. Como puede verse en esta imagen, en el centro de la vía se desarrollaría un carril con diversas funciones según los subtramos: parqueos techados; paseo central pavimentado con zonas de descanso; separador con posibilidad de espera, y paradas techadas para un tranvía que se habilitaría en la zona. Además, se prevén otros carriles, incluido uno que funciona en ambos sentidos (de ida y vuelta) para el tranvía y adelantamientos.

constituye el único punto de unión rápida con la vía Monumental y el este de la ciudad. Esta cuestión se intensifica cuando se sabe que la futura expansión urbana ocurrirá en esa dirección, lo mismo que el creciente desarrollo de los principales polos turísticos de occidente, por lo que resulta imprescindible ya una conexión más fluida y eficiente que enlace a destinos tales como Marina Hemingway, Miramar, Centro Histórico, Playas del Este, Varadero...

PENETRACIONES MARINAS

Pero estrechamente unido al problema vial, el Malecón sufre penetraciones marinas que afectan a las edificaciones y a otras instalaciones, particularmente en el tramo más antiguo —de hecho, con serios problemas de mantenimiento y conservación—, y que tiene importantes valores patrimoniales, así como las mejores visuales hacia y desde la ciudad.

Ese fenómeno ambiental determinó —en definitiva— cuál opción de diseño escoger para vía vehicular expedita, pues se rechazó la idea inicial de que fuera un puente muy ligero (valorada en tanto no interfería con la imagen archiconocida del litoral habanero), y se impuso la de combinar un túnel submarino con un rompeolas. Surgió así el *tunecón*, una propuesta capaz de solucionar los entuertos viales y, a la vez, contrarrestar las penetraciones marinas, evitando diques, escolleras u otras obras que podrían dañar la imagen del propio Malecón.

Al no tener un precedente en la bibliografía consultada, el diseño del *tunecón* fue resuelto tras estudiar soluciones de ambos objetos de obra por separado (túnel y rompeolas). Y, una vez concebido, se procedió a valorar las distintas alternativas de conexión que pudieran lograrse mediante su empleo, sopesando sus ventajas y desventajas, así como su incidencia sobre el patrimonio monumental cercano, incluyendo la contaminación ambiental.

Se trata —en cierta medida— de una opción futurista que, vinculada al tratamiento del mobiliario urbano, pretende poner sobre la palestra el modo de solucionar, con un sentido de alto valor estético y necesaria contemporaneidad, una de los dilemas más acuciantes que deberán resolver los habaneros que aman su ciudad.

ERNESTO MONTIEL y SERGIO SÁNCHEZ se graduaron en la Facultad de Arquitectura del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (curso 1999-2000) con la tesis Propuesta de vía vehicular expedita para el Malecón, bajo la tutoría de los doctores Orestes del Castillo y Mario González.

*Hotel Santa Isabel***** Calle Baratillo esquina a Obispo*
*Hotel Ambos Mundos**** Calle Obispo esquina a Mercaderes*
*Hotel Florida**** Calle Obispo esquina a Cuba*
Hostal Conde Villanueva Calle Mercaderes esquina a Lamparilla
Hostal Valencia Calle Oficios esquina a Obrapia

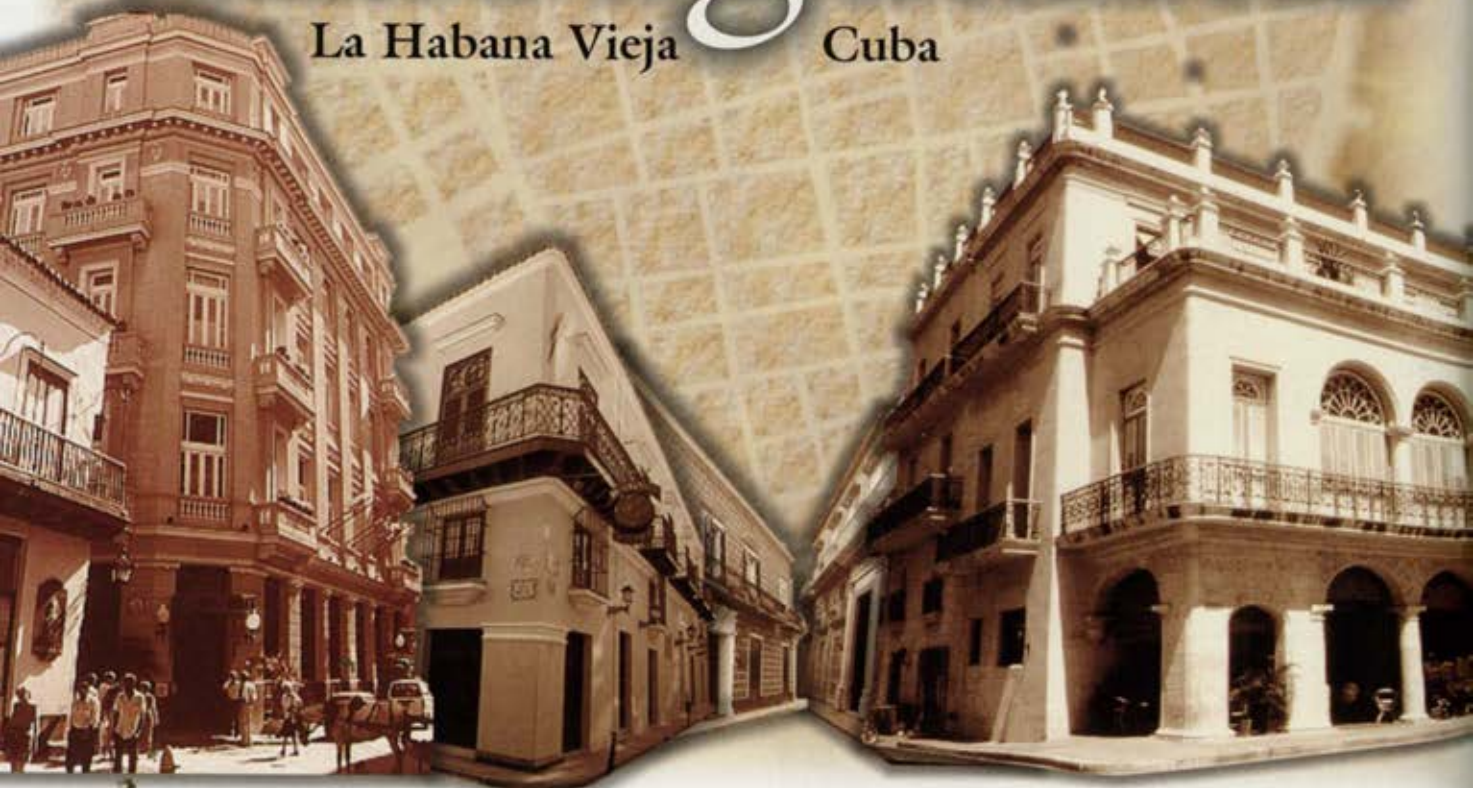


Hoteles para admirar



Hoteles Habaguanex

La Habana Vieja Cuba



Calle de los Oficios No. 110 entre Lamparilla y Amargura. Telefax:33 8697 y 66 9761

Durante el año se distinguen dos estaciones: lluvia (mayo-noviembre) y seca (diciembre-abril). La temperatura media ronda los 25°C. Pero incluso en los meses más calurosos, el clima de La Habana es agradable por la

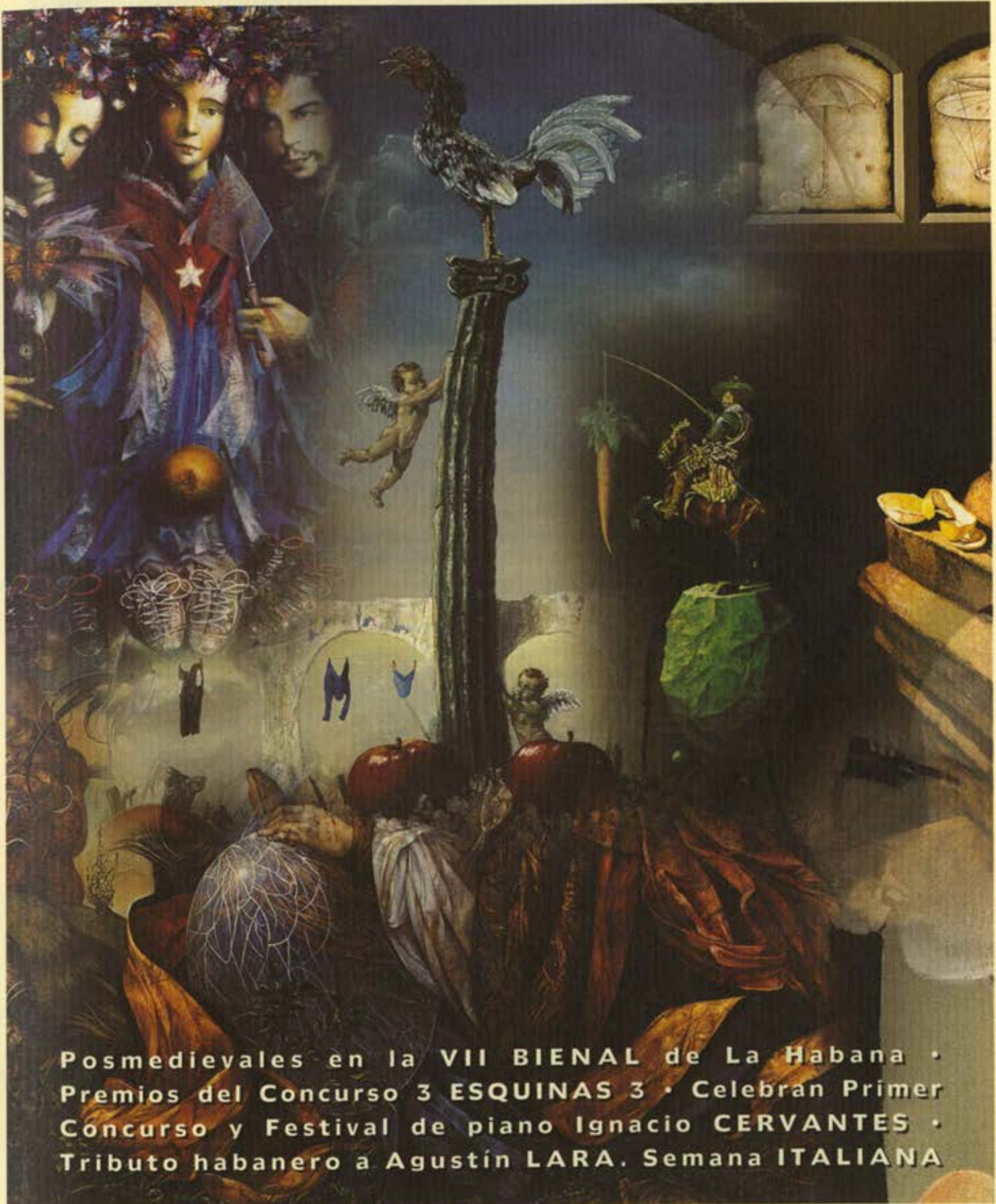
breviario

brisa marina y la oscilación que confirma a la noche como el invierno del trópico. A esta peculiaridad obedece en gran parte que los cafés y restaurantes del Centro Histórico permanezcan abiertos las 24 horas.

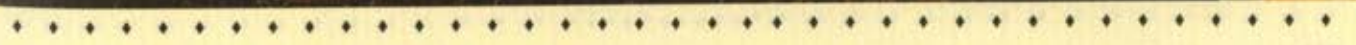
La Habana, 2001

Claves culturales del Centro Histórico

enero/marzo



Posmedievales en la VII BIENAL de La Habana • Premios del Concurso 3 ESQUINAS 3 • Celebran Primer Concurso y Festival de piano Ignacio CERVANTES • Tributo habanero a Agustín LARA. Semana ITALIANA



Pintura **POSMEDIEVAL** cubana

EXPOSICIÓN

Desde la madera ilustrada al estilo neobizantino de Ángel Ramírez, con sus «nuevas relaciones simbólicas entre arcángeles equilibristas y santones desamparados» —al decir del profesor y crítico de arte Jorge R. Bermúdez—, hasta el ají, el pan y la naranja impertérritos, congelados en el instante infinito..., de Arturo Montoto, pasando por los personajillos alados de Ernesto Rancaño, las veladas figuras de Cosme Proenza, los seres atisbando la oscuridad del abismo en los lienzos de Rubén Alpizar..., semejante conjunto pictórico nos retrotrajo a un mundo de visiones salidas al paso en nuestra peregrinación a las mismas entrañas del Renacimiento y el Barroco.

«Pintura posmedieval cubana» fue el título que, durante la VII Bienal de La Habana, anunció la exposición en el Convento de San Francisco de Asís de las obras de diez creadores, cuyo quehacer pictórico responde a una tendencia recientemente definida dentro de la plástica cubana contemporánea y que con esa muestra sale a la palestra pública.

Al andar y desandar más de una vez los amplios corredores del Claustro Sur del Convento, descubrimos también



Roberto Álvarez, *El viaje* (1995).
Óleo sobre lienzo (116 x 111 cm)

otros viajeros. A los primeros, enmarcados en una primera etapa —el origen de esta tendencia—, siguieron los desnudos femeninos de Eduardo Moltó signados por la poética del arte digital, el hombre calabaza de Eduardo Ábela, el sinfín de figurillas hacinadas en las cartulinas de María del Pilar Reyes, el *Elogio de la locura* en versión de Roberto González, así como el altar que entre fotografía y óleo preludearon *El viaje* de Roberto Álvarez.

Aunque ya desde 1994 se puede señalar la génesis de la pintura posmedieval cubana, con la presentación de las exposiciones «Boscomanía I» (Galería Habana y Centro de Bellas Artes de Maracaibo en Venezuela) y «San Jorge y otros relatos» (Galería Amelia Peláez), de Cosme Proenza y de Ángel Ramírez, respectivamente, no es hasta 1998 que aparece por vez primera el término *posmedieval*, en el artículo «Retorno a los confines», escrito por el profesor Bermúdez y publicado en la revista *Opus Habana* en el primer número de ese año.

Entre estos dos momentos, y posteriormente, se sucedieron numerosas exposiciones en que se perfiló la asunción de códigos propios del arte renacentista y del barroco, desde una perspectiva individual y a partir de los presupuestos ideológicos que caracterizan un momento histórico concreto.

Así, con un sentido de continuidad, en el primer número del presente año la revista *Opus Habana* sacó a la luz el artículo «El vértigo de la libertad», en el que el profesor Bermúdez, amén de analizar la obra del pintor Rubén Alpizar, amplía los fundamentos históricos y estéticos de la tendencia por él definida como *posmedieval*.

En el catálogo de la presente exposición, al referirse a la genealogía de la palabra desde el punto de vista formal y conceptual, Bermúdez comenta: «Tal denominación, como se ve, es una parodia, una cita —o varias— y hasta un "chiste", tanto como lo son no pocos mensajes representativos de esta pintura, y resulta de la combinación de otros dos términos: *posmodernidad* y *posmedievalidad*. El primero, responde a la época en que se inserta la tendencia, los años 90 del siglo XX; el segundo, a dos de sus características más sobresalientes: la vuelta al oficio, y la cita y apropiación creadora de códigos plásticos casi siempre posteriores a la Edad Media, como el Renacimiento y el Barroco. Se invierte el juego. Si el arte cubano siempre había sido designado "desde afuera", de lo que no escapó ni siquiera el arte de los ochenta (academicismo, vanguardismo, abstraccionismo, realismo, *op art*, *pop art*...), ahora, por primera vez, lo es "desde adentro", desde nosotros mismos».

A esta definición de tipo morfológica habría que agregar los argumentos esgrimidos por el propio Bermúdez cuando afirma: «El término *posmedieval* no surge a priori, sino a posteriori. Es decir, identifica una forma de pintar muy particular de los años 90, una forma más de expresión de lo cubano. Su fermento, una nueva coyuntura histórica —no menos trascendente para la nación cubana que las anteriores—, así como un nuevo estado espiritual de una parte importante de su sociedad actual, en el entendido que la espiritualidad está en la incertidumbre, tanto como el fanatismo en la certeza... Y es que La Habana, la del "período especial", no es una ciudad cualquiera, sino que pudiera pensarse como la primera y mayor obra de la *posmedievalidad*».



Ángel Ramírez, *Tabla virgen* (1999).
Óleo sobre madera (141 x 37 cm)

YANET PÉREZ
Opus Habana

3 esquinas 3

CONCURSO

Un claro espíritu de colaboración entre las instituciones patrocinadoras, unido al empeño de propiciar el intercambio profesional entre arquitectos de España y Cuba, distinguió la ceremonia de premiación del concurso de arquitectura «3 esquinas 3», realizada en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís en noviembre reciente.

Convocado por la Oficina del Historiador de la Ciudad y la Junta de Andalucía, con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, el Consejo General de Colegios Oficiales de Arquitectos

Junco Bonet, presidieron la ceremonia los miembros del jurado: José María Rodríguez Coso, agregado cultural de la legación española, y los arquitectos Daniel Taboada, Roberto Caballero, Orestes del Castillo y Eugenio Casanova, quien fungió como secretario.

Hacer realidad constructiva los proyectos ganadores del primer premio, fue el objetivo de esta convocatoria, en la que participaron equipos cubanos, españoles y mixtos con 37 trabajos, de los que 32 pasaron a discusión final.

Teniendo en cuenta el significado de la esquina en el paisaje urbano habanero, los distintos proyectos incluyen —en sus respectivas ubicaciones— elementos de arquitectura que, si bien son representativos de su contemporaneidad, respetan el entorno, creando una interesante integración por contraste. Con tales proyectos se genera además un beneficio social, pues las viviendas y los servicios que se dispondrán en esos inmuebles serán destinados a satisfacer necesidades de la población.

Entre las proposiciones para la esquina de San Ignacio y Santa Clara, fue conferido el primer premio al proyecto «Encrucijada», del equipo mixto integrado por Francisco Márquez, Miguel Viera, Juan Cascales, María Jesús Albarreal, y los colaboradores Mónica González, Antonio Pérez, Jesús Cascales y Valle Piñero. Al mismo tiempo,

se declaró segundo premio el proyecto «Bloque Cristalizado», elaborado por los españoles Belinda Tato, José Vallejo, Jorge Lobos y Zita Moreno.

Por la propuesta para la esquina de Galiano y Ánimas, mereció el primer premio el proyecto «Mimbres», del equipo compuesto por los españoles Francisco Daroca, Gúdula Rudolf y Manuel Pedregosa. Mientras que el segundo correspondió a «Cachitos 2», del español Enrique Larive.

«Ciudad de las Columnas», del equipo mixto conformado por los arquitectos Enrique Sobejano, Fuensanta Nieto, Ernesto García y Tania Toirac, ganó el primer premio con su propuesta para la esquina de Malecón y Lealtad. En tanto, «Manida», de los españoles Eva Luque y Julio Sánchez, obtuvo el segundo premio.

Además, se otorgó un premio especial a un proyecto presentado por un equipo cubano. En este caso, fue laureado «Tres esquinas para un lote», de los arquitectos Marisol Gómez, Boris Véliz y Rogelio Castillo.

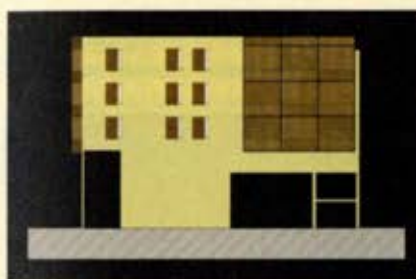
Como colofón, la biblioteca pública Rubén Martínez Villena fue sede de un profundo debate en que los ganadores del concurso explicaron el contenido de sus trabajos.



Proyecto «Ciudad de las Columnas». Esquina Malecón y Lealtad (Malecón tradicional).

Entre tanto, en la galería superior del Claustro Norte de la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, se expusieron por espacio de una semana cada uno de los proyectos, que —por acuerdo con la Junta de Andalucía— se prevé exhibir y debatir en un encuentro similar en la ciudad de Sevilla (España).

ORESTES DEL CASTILLO
Asesor de la Dirección de
Arquitectura Patrimonial



Proyecto «Mimbres». Esquina Galiano y Ánimas (Centro Habana).

de España y la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba, este concurso comprendió la presentación de tres anteproyectos de edificios de vivienda sociales, con servicios en planta baja, para tres esquinas de La Habana: San Ignacio y Santa Clara (Centro Histórico), Galiano y Ánimas (Centro Habana) y Malecón y Lealtad (Malecón tradicional).

Junto al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, y el embajador de España, Eduardo



Proyecto «Encrucijada». Esquina San Ignacio y Santa Clara (Habana Vieja).

HOMENAJE A ALICIA ALONSO. MISTAVELLA. 34 x 27 CM. 2000.

Nelson
ESTUDIO-GALERIA
LOS OFICIOS
CALLE OFICIOS No. 166
E/ AMARGURA Y TENIENTE REY
LA HABANA VIEJA, CUBA
TEL.: (537) 630497 TEL/FAX: 339804
E-MAIL: NELSON@CUBARTE.CULT.CU



Homage to Martí (1997).
Gelatina sobre papel (25 x 38 cm)

Justo cuando la Ciudad celebraba el 481 aniversario de su fundación, llegó desde Mississippi la fotógrafa norteamericana Milly Moorhead para presentar en la Galería del Hotel Ambos Mundos su exposición «Beyond the door».

A La Habana se acercó con su mundo interior, lleno de imágenes en que los personajes —aunque ocultos en el espacio— dejan su huella en el tiempo, el entorno hace referencia a sus vivencias, y en las que prima el sentimiento humano ante cualquier objeto o paisaje.

Milly rompió miedos y traspasó la puerta de la frontera de la inhibición. Fuertemente vinculada a Cuba, su obra está llena de sensibilidad y también de poesía, basadas en los valores comunes a toda la Humanidad.

Con su lente inquieto, la creadora norteamericana se movió desde su ciudad natal, saltó a Santiago de Cuba, penetró en una humilde vivienda y encontró a Martí rodeado de flores, presidiendo la sala familiar. En otras imágenes, revela la mano que es tronco y, a su vez, guardián del hogar; la intimidad de una cocina y sus alimentos que nos invitan a degustar. Finalmente, el columpio con el movimiento del recuerdo de tanta infancia vivida.

Más allá de La PUERTA

FOTOGRAFÍA

«Contra la soledad, contra el vacío, la cámara, el espejo... cumplen con los designios destinados a cada cual, y Milly nos advierte: casa y camino son a la memoria continuidad presente», al decir de Pablo Armando Fernández en el poema que dio título a la exposición, la cual fue auspiciada por la galería La Acacia.

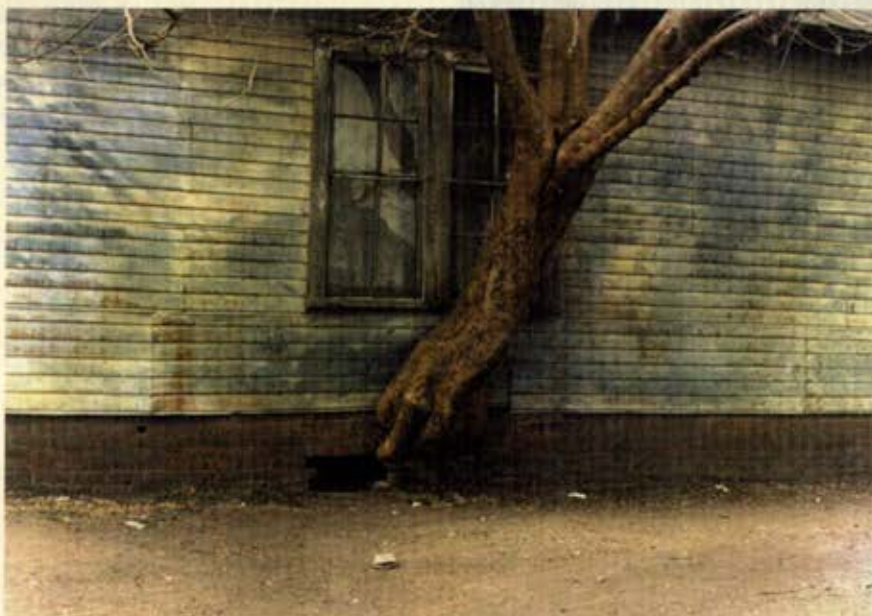
Estamos en presencia de una artista de innegable espiritualidad que, con esta muestra, alcanzó uno de sus sueños: exponer en Cuba, rodeada de artistas, amigos y de colegas que en esa ocasión pasaron a ser los espectadores de su obra.

Milly, quien desde fuera tiene una mirada en nosotros, estuvo acompañada por los músicos Steve Cheseborough y Del Rey —autoridades del blues en la guitarra acústica y clásica en Oxford—, y también por Roberto Fonseca y su grupo Temperamento, con la participación de Javier Zalba.

Nativa de Rosedale (Mississippi), creció en Memphis, Tennessee, y más tarde en Oxford (Mississippi), donde tiene su galería Southside en Courthouse Square. Sus obras aparecen en colecciones permanentes del Museo Memphis Brooks, galería Washington's Corcoran y en las colecciones privadas de David Ross, director del Museo Whitney; William Ferris, representante del National Endowment for the Humanities; y el Ogden Collection of Southern Art, en New Orleans. En 1996, se le concedió el premio de fotografía del Mississippi Institute of Arts and Letters.

VICKY ROMAY

Curadora y promotora cultural



Sin título (1997). Gelatina sobre papel (25 x 38 cm)



Obras de

Roberto Ortiz

Cuba No. 58, el Peña Pobre y Cuarteles, Habana Vieja, Cuba.

Freddy Bejarano. Telfs.: (53-7) 61 0202 / 80 4015

Localización en Puerto Rico:

Carlos M. Soler. Telfs.: (787) 531-8899 / 792-3719

e-mail: carlossoler2@yahoo.com

CONCURSO y Festival de piano

MÚSICA



El pianista chino Yuan Sheng recibió el primer premio del Concurso y el lauro otorgado por la SGAE a la mejor interpretación de la pieza iberoamericana obligatoria.

Con un concierto del maestro Frank Fernández y la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Iván del Prado, fue inaugurado en los días iniciales del reciente mes de noviembre el Primer Concurso y Festival de Piano Ignacio Cervantes, cuya concepción y organización se debió al reconocido pianista cubano, además de concertista y músico, Víctor Rodríguez.

Auspiciado por el Ministerio de Cultura de Cuba, el Instituto Cubano de la Música y la Sociedad General de

Autores y Editores (SGAE), este evento reunió en el teatro Amadeo Roldán a 30 pianistas de España, Alemania, Italia, Brasil, Guatemala, Costa Rica, China, Japón, Yugoslavia, Chile, Letonia, México, Rusia, Venezuela y Cuba.

De los cinco finalistas resultó premiado con el primer lugar el pianista chino Yuan Sheng, quien además de protagonizar la gala final—acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional—, recibió el lauro otorgado por la SGAE a la mejor interpretación de la obra iberoamericana obligatoria. En este caso, fue escogida la pieza *Una página para Arthur Rubinstein* (balada para la mano izquierda), del ciclo *Tres obras para la mano izquierda*, del compositor español Xavier Montsalvatge.

Galardonado con el premio a la mejor interpretación de música cubana, el pianista cubano Gabriel Urgell ocupó el segundo lugar. Mientras que el tercero fue compartido por los también cubanos Javier González e Ivet Frontela, ganadores del primer premio UNEAC en 1999 y 1994, respectivamente.

La primera de las pruebas incluía un preludio y fuga de *El clave bien temperado*, de Bach; tres estudios de virtuosismo (uno de Chopin, uno de Liszt y otro a escoger entre Debussy, Prokofiev, Rachmaninov, Scriabin o Stravinsky); a seleccionar también una obra de Haydn o Mozart, dos contradanzas de Manuel Saumell y dos danzas de Ignacio Cervantes.

En la semifinal, a la cual pasaron 12 concursantes, se interpretó una sonata de Beethoven, una pieza o ciclo importante del período romántico, incluido Rachmaninov; otra del siglo XX; dos obras—a libre elección— de Ernesto Lecuona y, finalmente, la pieza de Montsalvatge.

Ya en la sesión final del Concurso, el auditorio disfrutó de un concierto para piano y orquesta a escoger de un importante compositor iberoamericano, o, de lo contrario, entre Beethoven, Brahms, Chopin, Grieg, Jachaturian, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Prokofiev,



Conformaron el jurado distinguidas personalidades de la pianística cubana e internacional, presididos por el maestro Frank Fernández.

Rachmaninov, Ravel, Saint Saëns, Schumann, Scriabin o Tchaikovsky.

El jurado estuvo integrado por prestigiosas figuras de la pianística nacional e internacional: Víctor Merzhanov (Rusia), Jesús A. Rodríguez (España) y los cubanos Frank Fernández—presidente del jurado—, Salomón G. Mikowsky, Jorge Luis Prats, Cecilio Tieleles y Víctor Rodríguez.

Como parte de las actividades programadas en este Primer Concurso y Festival Internacional de Piano Ignacio Cervantes, jóvenes talentos (alumnos de nivel elemental y medio) ofrecieron un recital que comprendió obras del repertorio universal, así como música latinoamericana y cubana del siglo XX.

Asimismo, el pianista cubano Cecilio Tieleles presentó un concierto en que interpretó, entre varias piezas de Harold Gramatges y Juan Piñera, ocho danzas del maestro Ignacio Cervantes, homenajeado en esta primera edición del Concurso. Por su lado, el pianista francés Jean-Louis Haguenaer dedicó un recital al francés Claude Debussy, fundador de la denominada escuela impresionista de la música.

El Concurso y Festival Internacional de Piano Ignacio Cervantes—cuya segunda edición se prevé para febrero del 2003—resultó una formidable experiencia para estudiantes y profesores de las escuelas de arte, quienes constituyeron en su mayoría el público asistente a todas las actividades programadas.

CARMENDELIA PÉREZ
Opus Habana

Sin título (1998). Oleo sobre tela (100 x 81 cm)

COSME
proenza

Obras de Cosme Proenza. Representación
La Habana, Telf.: (53-7) 44 5925 / Holguín, Telf.: (024) 46 8234

AGUSTÍN LARA entre nosotros

HOMENAJE

Como en 1933, 1939 y 1952, Agustín Lara está de nuevo en La Habana. El «flaco de oro» es acogido por la vestusta, sonora y cosmopolita ciudad. Llegó para quedarse, eternizado en bronce por el importante escultor yucateco Humberto Peraza Ojeda.

Donado a Cuba por el pueblo y gobierno de Veracruz, el monumento fue develado el pasado 3 de noviembre en la Alameda de Paula, esquina a Jesús María e Inquisidor, en presencia de los embajadores, de Cuba en México, Mario Rodríguez, y de México en la Isla, Heriberto Galindo; el gobernador constitucional del estado de Veracruz, licenciado Miguel Alemán Velasco; el ministro de Cultura de Cuba, Abel Prieto, y el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal.

Al referirse al grato recuerdo que dejó el autor de *María Bonita* entre los cubanos y a la relación del artista con esta ciudad, Leal apuntó: «Agustín Lara camina entre nosotros».

Nació el 30 de octubre de 1897 en la ciudad de México D. E., aunque Lara declaraba que era en Tlacotalpan (Veracruz). Entre 1920 y 1929 tocó el piano en reuniones sociales, cabarets, cantinas, cafés y salas de cine silente, dándose a conocer como compositor hacia 1928. Incurrió en bolero, foxtrot, tango, son, canciones de tipo español, paso doble, chansonette, chotis, entre otros géneros.

Su carrera profesional como autor e intérprete se desarrolló en el campo de la llamada canción ligera. Lara representa la transición de la danza mexicana al bolero de origen cubano, al que estampó un estilo muy personal. Entre sus famosas canciones destacan, además de la ya mencionada *María Bonita*, *Tus pupilas*, *Mujer*, *Rival*, *Granada*, *Veracruz*, *Solamente una vez* y el chotis *Madrid*. Lara actuó también en 30 películas y recibió diversos homenajes.

La amplísima difusión editorial de sus composiciones, más su presencia constante en los teatros de revista, pronto convirtieron a Lara en la figura más familiar y conocida del público. Quien hubiera asistido al teatro Politeama por aquellos años, se habría encontrado con un hombre delgado



La estatua de Agustín Lara está situada en la Alameda de Paula, esquina a Jesús María e Inquisidor.

que improvisaba libremente al teclado antes de enunciar sus temas en tembloroso recitativo.

Sus canciones pertenecen de algún modo a esa Habana inasible que lo viera actuar en los Aires Libres del Hotel Saratoga, en la CMQ, en el cabaret Montmatre; sentarse a una mesa en la Bodeguita del Medio o salir del Hotel Nacional, donde se sintió como en casa.

La escultura, con dos metros de alto, muestra a Lara en saco y corbata, atuendo que acentúa su delgadez. La mano izquierda descansa en el biceps derecho, mientras que la diestra —larga y huesuda— se alza ante su cara para sugerir la presencia de un cigarrillo entre los dedos. Con rostro serio y la vista fija al mar, el compositor de cerca de 700 melodías y de una opereta parece evocar sus múltiples visitas a la Isla. Fue en una de esas ocasiones que el cantor mexicano expresó: «Aquí estoy de nuevo en Cubita la bella. Vengo dispuesto a lo que sea...».

Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1955, el autor de esta escultura, Peraza Ojeda, ha realizado estatuas, escenas taurinas, fuentes, monumentos, retratos e imágenes religiosas. Ejerce la docencia en escuelas particulares y en la Universidad Autónoma de México, donde imparte cursos de dibujo, modelado e Historia del Arte. Ha recibido las distinciones *The Two Thousand Men of Achievement*, en Londres, *The International Arts*, en Montecarlo, y la Medalla de Oro, en Yucatán.

El develamiento de esta escultura formó parte de una serie de homenajes que se rindieron «al poeta de la música, al músico de la poesía» en el 30 aniversario de su muerte, acaecida el 6 de noviembre de 1970 en la misma ciudad donde naciera.

MIGUEL HERNÁNDEZ
Director de la Casa Benito Juárez

Obras de

VESTER CAMPA.

Estudio: Las Terrazas, Candelaria,
Pinar del Río, Cuba.
Tel.: (082) 78590



Ceiba (2000). Acrílico sobre tela (62 x 76 cm)



Árbol y futuro (2000). Acrílico sobre tela (50 x 40 cm)

Espacios de Fundación

PLÁSTICA

Para sustentar su carácter de entidad multipropósito, desde su reciente constitución, la Fundación Havana Club ha tenido como objetivo permanente sumarse al acontecer cultural de la Ciudad, y ya tiene a su favor el haber acogido —en su espaciosa Galería de Arte— obras de luminarias de la plástica cubana y de otras nacionalidades.

Radicada en un palacete habanero del siglo XVIII, conocido como Casa del Conde de la Mortera, esta institución —que creó en ese propio inmueble el Museo del Ron— nació el 30 de marzo de 2000 para, a la vez que promociona el famoso licor cubano, servir como soporte para un proyecto cultural de mayor envergadura.

Pertenece a la empresa mixta Havana Club Internacional que, formada en 1993, está integrada por la entidad Cuba Ron,

productora de la bebida cubana, y el grupo Pernod Ricard, su primer distribuidor en la zona euro y quinto a nivel mundial.

Si desde el 17 de noviembre de 2000, y hasta el 5 de enero de 2001, la VII Bienal de La Habana inundó la capital con obras de dos centenares de creadores de 43 países de América Latina, el Caribe, Asia, África, Medio Oriente, Europa y Estados Unidos, la Fundación Havana Club —y en particular su Galería— fue una de las más de 70 sedes habaneras que dieron cabida a tan importante evento.

Como todo un acontecimiento cultural se catalogó la exposición «Jean Michel Basquiat: obras sobre papel y otros objetos» —la primera de un artista extranjero en este recinto—, compartida con Casa de las Américas, en cuya sede se exhibieron 90 piezas y fotografías del pintor neoyorquino, pero bajo el título de «Basquiat en La Habana».

La muestra en la Fundación estuvo integrada por 65 dibujos que reflejan en forma desgarradora la realidad de Nueva York, utilizando para ello acrílico, lápiz grueso sobre papel, tinta, grafito y hasta la propia sangre de este creador. Nacido en esa ciudad, de padre haitiano y madre de origen puertorriqueño, Basquiat falleció en plena juventud por causa de una sobredosis de droga.

La mayoría de los dibujos forman parte de la colección de Enrico Navarra, principal organizador del



Sin título (1979). Tinta, marcador, acrílico y papel pegado sobre papel cartón (28 x 22 cm)

proyecto, quien ha llevado muestras de Basquiat a disímiles lugares del mundo, tales como Brasil, Japón y Taiwán, por considerar que los temas que abordó —la discriminación racial, por ejemplo— mantienen una gran actualidad, a pesar del paso del tiempo.

«Jean Michel Basquiat supo fijar ciertos momentos de nuestra historia contemporánea y revelar la evolución que la sociedad ha conocido o la que hubiera podido conocer. Ha atravesado su época no como un testigo pasivo sino como un artesano de una verdad, la suya, la nuestra, la de un universo que por cierto progresa, pero lo conforman la violencia y la intolerancia», escribió Navarra en el catálogo para la exposición de La Habana.

Inaugurada en abril de 2000, sólo un mes después de ponerse en funcionamiento

la Fundación, la Galería de Arte de la Havana Club abrió sus puertas con la muestra «Social, intelectual y chic...» que reunió obras de tres importantes figuras de la plástica cubana más actual: Roberto Diago, Eduardo Roca (Choco) y Manuel Mendive.

Mantenida hasta el mes de agosto, en esa exposición Diago ofreció pinturas hechas casi todas sobre piel de saco de yute; en tanto Choco trajo grabados (colografías) y Mendive, esculturas de hierro, madera, cerámica y piedra.

En septiembre, el espacio fue ocupado por 70 realizaciones de Mariano Rodríguez —célebre por sus coloridos gallos— cuya novedad fue la presentación de un conjunto de dibujos, quizás lo menos conocido de este pintor, aparecidos en revistas cubanas como *Ciclón*, *Cloustro* y *Orígenes*.

Pertenecientes en su gran mayoría a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, incluyó también obras que datan de los años 30 y de décadas posteriores, hasta los años 60.

Las exposiciones de Basquiat, Mariano, Diago, Choco, Mendive... han reafirmado que la Fundación Havana Club —que abraza para el 2001 proyectos con representantes de las más jóvenes generaciones de artistas cubanos— se convertirá a la vuelta de escasos años en un sitio obligado en el Centro Histórico para los amantes de la plástica nacional y extranjera de todos los tiempos.

MARÍA GRANT
Opus Habana



We have decided the bullet must have been going very fast (1979-1980). Acrílico, sangre, tinta y papel pegado sobre cartón (42,5 x 35,5 cm)

CONOZCA CUBA A TRAVÉS DE SU CULTURA

Eventos / Festivales / Talleres / Cursos / Programas especializados / Opcionales

Paradiso
PROMOTORA DE TURISMO CULTURAL DE CUBA

Calle 19 No. 560, esq. C. El Vedado, Ciudad de La Habana. Tel.: 32-6926 / 32-9538 al 39 Fax: (537) 33-3921 e-mail: paradiso@turcul.gel.cma.net

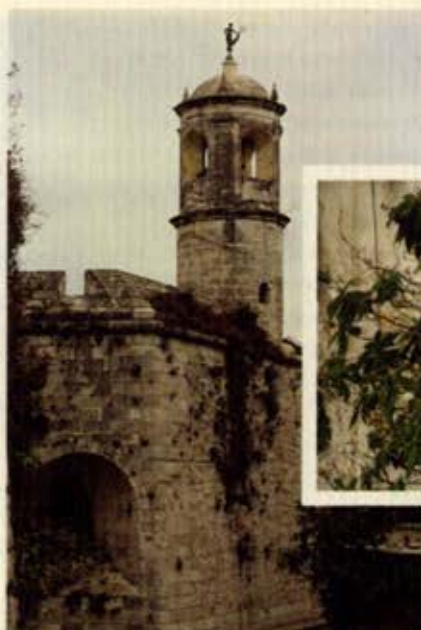
Una JOYA de la naturaleza

ECOLÓGICA

Hay un detalle en los muros de las fortalezas de nuestra Ciudad que suele pasar inadvertido para muchos y constituye una verdadera joya de la naturaleza cubana, mantenida durante siglos.

En las paredes del Castillo de la Real Fuerza —donde en lo alto de la torre de Homenaje se encuentra ubicada La Giraldilla—, plantas con hojas aterciopeladas color verde claro, de un elegante porte algo colgante, cubren prácticamente la superficie del foso. Se trata de una especie de la familia botánica de las Gesneriáceas, cuyo nombre científico es *Rhytidophyllum crenulatum*. En Cuba, otras especies del mismo género son conocidas en el argot popular como «Boquita de león». Este nombre vernáculo se debe a la forma de las flores de la mayoría de las Gesneriáceas, cuya principal característica es la de ser acampanadas, formando un tubo por la fusión de sus pétalos, de manera que el extremo superior nos recuerda una boca abierta.

La familia botánica de las Gesneriáceas abarca aproximadamente 1 200 especies distribuidas en las regiones tropicales y subtropicales. Entre estas especies hay numerosas plantas con un alto valor ornamental como las Episcias, también conocidas como «Lacito de amor» o «Violetas africanas».



En los muros del Castillo de la Real Fuerza crece la *Rhytidophyllum crenulatum*, una especie de la familia botánica de las Gesneriáceas.

Se trata de un exponente de planta autóctona de Cuba, que, mucho antes de la llegada de Cristóbal Colón, formaba ya parte de la vegetación oriunda de la zona que ocupara más tarde la villa de San Cristóbal de La Habana.



El hábito de vida de esta planta es rupícola; crece sobre rocas, en pequeñas grietas donde se deposita algo de materia orgánica por la descomposición de hojas caídas de la vegetación circundante. De ahí que ésta y otras especies de Gesneriáceas habiten en farallones rocosos como los que conformaban el paisaje natural de la región.

Con la destrucción del ecosistema en que durante siglos creció *Rhytidophyllum crenulatum*, ésta ha buscado refugio en los paredones calcáreos de los muros del Castillo de la Real Fuerza, y ahí se mantiene de manera perpetua como una verdadera joya de la flora cubana que debemos conservar.

MARTA ALEIDA DÍAZ
Pro NATURALEZA

CARLOS MANUEL

DE CÉSPEDES

El Diario
Perdido

EUSEBIO LEAL SPENGLER

edición corregida y aumentada

Uno de esos textos sagrados de la nación cubana, que ve la luz con ensayo introductorio de Eusebio Leal Spengler.

Alexandros

LIBROS

Hay libros que no se pueden dejar una vez iniciada su lectura. Fue eso precisamente, la indescriptible mezcla de amor, placer estético y alegría espiritual, lo que me produjo la lectura de *Alexandros*, la gran novela histórica del escritor italiano Valerio Massimo Manfredi, que hoy ofrecen las ediciones especiales del Instituto Cubano del Libro al público cubano lector, que la ha esperado ansiosamente desde el revuelo que causó su aparición en la IX Feria Internacional del Libro de La Habana.



En primer plano aparece el autor de *Alexandros*, Valerio Massimo Manfredi, junto al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, y el entonces presidente del Instituto Cubano del Libro, Omar González.

En esta edición, cuyos derechos de autor donó a Cuba —generoso gesto que tanto le agradecemos, junto con el honor de haber contado con su presencia en la presentación de su libro en esta capital—, nos pone en las manos una obra monumental. Los tres tomos que la componen, cada uno con un nombre evocador y sugerente: *El hijo del sueño*, *Las arenas de Amón* y *En el confin del mundo*, están basados en una copiosa investigación que utiliza obras de grandes historiadores y pensadores de la Antigüedad, desde Plutarco hasta Jenofonte, desde Herodoto hasta Demóstenes y Aristóteles; en descubrimientos arqueológicos y visitas personales al terreno, sin olvidar los grandes poemas homéricos, cuyo aliento inmortal se percibe a través de toda la novela.

Debo confesar mi predilección por la novela histórica que, cuando está excelentemente documentada y bellamente escrita, me parece una muy agradable manera de aprender historia. En *Alexandros* se entremezclan los mitos y las leyendas de ese amado mundo griego, la historia y la arqueología, la ficción —prerrogativa del autor junto a su personal interpretación de hechos que pudieran ser controvertidos— y la realidad, para

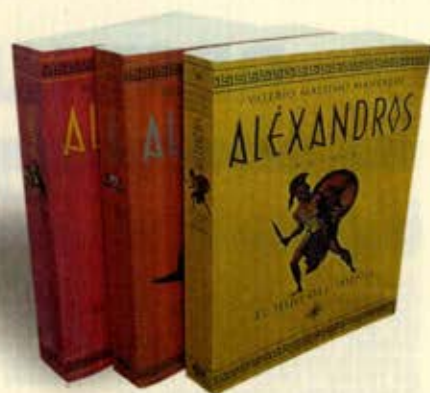
darnos a conocer aquel vasto mundo explorado y conquistado por el joven macedonio, convertido él mismo por obra y gracia de sus hazañas increíbles y su propio carisma, en un dios para muchos de sus contemporáneos. Un dios de largos cabellos dorados que amaba entrañablemente a sus padres, a su hermana y a los jóvenes que formaban la célebre «cuadrilla de Alejandro», y también a su perro y a su caballo Bucéfalo, que alcanzó así una celebridad que ya quisieran para sí muchos personajes que en el mundo han sido.

Ese joven Alejandro, al que le gustaba compararse con Aquiles, no sólo en el valor y la nobleza, sino en la cólera que lo hacía temible, también como Aquiles había preferido una vida corta y gloriosa antes que una larga vida intrascendente.

Al observar los mapas que preceden a cada uno de los tres tomos de la novela, se siente uno sobrecogido ante la magnitud de la gesta de Alejandro. Desde la pequeña Macedonia, cuyas fronteras había ensanchado y consolidado el gran rey Filipo, Alejandro conquista el Asia, donde derrota al grande y opulento imperio persa —secular enemigo del mundo griego— y llega hasta la India lejana y misteriosa, tal como se lo había profetizado el valiente Aristandro, quien leyó entre el agua y la roca de la fuente: «Viene el señor de Asia, aquel que tiene en los ojos el día y la noche».

A Alejandro se le entrega el legendario Egipto, donde atraviesa desiertos calcinantes para llegar a Siwa, en busca del oráculo de Zeus Amón, y así funda la ciudad de Alejandría, proyectada en forma de manto macedonio alrededor de la bahía, y destinada a ser la ciudad más bella del mundo.

No es fácil de imaginar, en esta época de viajes vertiginosos y distancias abolidas por la magia de Internet, a aquellos aguerridos ejércitos de Alejandro que realizaron año tras año, marchas que parecían no tener fin, jornadas agotadoras bajo el sol ardiente o la copiosa nieve, que conquistaron reinos y ciudades, escalaron montañas, atravesaron peligrosos y caudalosos ríos, planicies inmensas y desconocidas, y libraron batallas descritas por el autor —en una pormenorizada reconstrucción histórica—, de forma tal que a veces recuerda las fragorosas descripciones de aquellas libradas ante las murallas de Troya.



La reconstrucción del imperio macedonio y de la vida de su gran conductor, Alejandro Magno, son ingredientes de esta novela.

No voy, por supuesto, a contarles lo que ocurre en la novela. Sólo quisiera resaltar que este *Alexandros*, cuyo nombre fue revelado a su madre Olimpia por «el viento que soplabo impetuoso entre las ramas milenarias y agitaba las hojas muertas a los pies de los gigantescos troncos» que rodeaban el santuario de Dodona; este *Alexandros*, digo, y cuantos lo rodeaban, nos parecen verdaderamente nuestros contemporáneos. A esta identificación se une, pienso, la indudable simpatía que por ellos siente el autor, que ha escogido para su novela un lenguaje moderno, lo que él explica basándose —opinión que comparto— en que «el mundo helenístico fue en muchos aspectos, moderno en su expresión artística, en sus innovaciones arquitectónicas, en su progreso técnico, en su gusto por lo nuevo y espectacular». Este ambiente de modernidad hace pensar también que el ser humano, con sus heroísmos y sus flaquezas, sus amores y sus odios, sus ambiciones y sus grandezas, no es todavía muy diferente hoy a las puertas del tercer milenio de cómo era en tiempos de Alejandro, pese al agua que desde entonces ha corrido debajo de todos los puentes.

No podría dejar de mencionar el hecho de que el nombre de Alejandro trae también a los cubanos, evocaciones de la cercana gesta de la Sierra Maestra, donde Fidel lo adoptó como nombre de guerra en aquellos años azarosos, cuando los jóvenes guerrilleros cortaron también el nudo gordiano de su momento histórico y se convirtieron ellos mismos en historia y leyenda.

Gracias, señor Manfredi, por escribirla y por hacer posible que los cubanos podamos leerla.

MARÍA DOLORES ORTIZ
Doctora en Ciencias Filológicas

RESTAURACIÓN intramuros

PATRIMONIO

Una muestra de los trabajos más significativos realizados durante el pasado año por el Gabinete de Restauración y Conservación (Oficina del Historiador), como parte de sus empeños por rescatar y salvaguardar los bienes patrimoniales muebles, se exhibió en los meses de diciembre y enero recientes en la sede de esta institución.

«Restauración intramuros» fue el título de la exposición, la primera que organiza el Gabinete desde su fundación

imágenes fotográficas las distintas fases del proceso de restauración. Desde un estado inicial con un alto grado de deterioro —en la mayoría de los casos— hasta la fase final cuando, ya listas, han retornado a las instituciones de donde proceden.

Montada por los miembros de los 12 talleres que conforman el Gabinete, la muestra abarcó a manera de panorámica el quehacer de las distintas materias: carpintería, lampistería, textiles, orfebrería,

metales, relojería, papel, encuadernación, yesería, pintura y cerámica.

Fundados en la década de los 80, textiles, carpintería, metales y relojería son los talleres más antiguos del Gabinete, mientras que el resto fue creado a partir de 1990. Esta institución cuenta además con laboratorios de química y biología y, desde 1989, con un departamento de fotografía, cuyo objetivo es brindar servicios a todas las Casas-Museo del Centro Histórico para establecer y mantener al día el registro fotográfico de la totalidad de las piezas museables.

Con sede desde 1991 en la casona neoclásica número 19 de la calle de los



Organillo español de juguete. A la izquierda: la pieza desarmada antes de ser intervenida. A la derecha: luego de la restauración.



Macetero del Hotel Santa Isabel (principios del siglo XX). A la izquierda: la pieza altamente deteriorada. A la derecha: ya restaurada.

en 1982. Junto a las numerosas piezas restauradas, se mostraron mediante

Oficios, situada a pocos metros de la Plaza de Armas, el Gabinete de Restauración y Conservación —al que se han incorporado la mayoría de los egresados de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos— se encarga de valorar las afectaciones, dictaminar los tratamientos necesarios e intervenir de forma directa en la conservación y restauración de los bienes patrimoniales muebles pertenecientes a las diversas instituciones de la Oficina del Historiador.

A grosso modo, el proceso de restauración y conservación de una pieza incluye un diagnóstico preliminar, en que se define cómo será intervenida y luego, en dependencia del material, el taller correspondiente asumirá el grueso del trabajo. En determinadas ocasiones, se requiere de una labor multidiscipli-

naria con la participación de especialistas de diferentes talleres. También, de inicio, muchas de las piezas pasan por los laboratorios con el propósito de ser sometidas a un estudio que, desde el punto de vista biológico y químico, avale su posterior restauración o conservación.

ALE CRUZ
Opus Habana



Escudo de la Ciudad de La Habana (siglo XIX). Casa de la Orfebrería. A la izquierda: la pieza con un alto grado de oxidación. A la derecha: la pieza después de restaurada.



DECORO

Nuestro equipo de diseñadores y arquitectos le ofrece diseños de espacio sojón sus necesidades. Asumimos proyectos de sistemas señaléticos, identidad corporativa y muebles. Contáctenos en calle 12 No. 308 el 5ta. ave. y 3ra., Miramar, Playa. tel: 22 6579 y 22 2242. fax: 24 6789

Cuba-Venezuela: tributo de amistad

CONDECORACIÓN



El canciller de Venezuela, José Vicente Rangel, condecora al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal.

Como confirmación de «la amistad bien entendida entre los pueblos de Cuba y Venezuela» —al decir del canciller venezolano José Vicente Rangel— le fue conferida en

Caracas la orden Francisco de Miranda, de primera clase, al Historiador de la Ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler, condecoración que otorga esa nación sudamericana

a venezolanos y extranjeros que se hayan distinguido «por sus servicios a la ciencia, al progreso del país o por sus méritos sobresalientes».

La ceremonia tuvo lugar el 25 de octubre de 2000 en la Casa Amarilla (sede de la cancillería venezolana), donde se inauguró una muestra de las 20 principales obras plásticas de Cuba que rinden tributo a José Martí —pertenecientes a pintores de distintas épocas—, en presencia del canciller de la Isla, Felipe Pérez Roque, quien formó parte de la avanzada de una importante delegación que, al siguiente día, encabezaría el Comandante en Jefe, Fidel Castro.

Tras destacar que Leal es «conocedor como pocos de la figura de Francisco de Miranda», Rangel definió al condecorado como un «bolivariano a tiempo completo y —por qué no decirlo— venezolano integral, porque el hecho de que no haya nacido en Venezuela no le resta esa condición».

El Ministro de Relaciones Exteriores de la República Bolivariana de Venezuela encomió la labor del Historiador de la Ciudad en la restauración del Centro Histórico habanero, la cual calificó de compromiso y obligación, «pero no con fines turísticos o simplemente ornamentales, sino con una pasión y con una fe extraordinarias; con un profundo amor por cada adoquín de las viejas calles de La Habana, con una capacidad extraordinaria para responder a la gangrena del salitre en las fachadas de los edificios de La Habana; con un amor extraordinario por todo lo que es una ciudad que más que una ciudad es un conjunto, es un conglomerado humano...»

Por su parte, Leal recordó las palabras del Libertador Simón Bolívar, quien considerara a Miranda como el más grande de todos los venezolanos, y agradeció la orden que, expresó, recibía en nombre de Cuba «porque ante ella, madre solícita y admirable, solemos declinar todo lo que se nos otorga».

Nacido en Caracas en 1750, el general venezolano y prócer de la emancipación americana Francisco de Miranda murió en 1816 luego de cuatro años de encarcelamiento en la prisión de Cádiz, donde fue internado tras ser capturado por los realistas del gene-

ral Monteverde en La Guaira. Había servido en el ejército español y participado en 1780 en la guerra de independencia norteamericana. Después, marchó a Londres e hizo en 1785 un viaje a Rusia en tiempos de Catalina II, que lo colmó de honores. Volvió a Inglaterra en 1790 para recabar apoyo en favor de la independencia de la América española. En 1792, partió hacia París y peleó en las filas del ejército de la Revolución Francesa, lo cual le valió que le ascendieran al grado de Mariscal de Campo. En 1806, salió de Nueva York al mando de una expedición y desembarcó en Venezuela; rechazado en Ocumare, tomó luego Coro. Fracasada su empresa, embarcó de nuevo para Londres y en 1810 se dirigió otra vez hacia Venezuela —ahora junto a Bolívar— y dos años después fue nombrado Generalísimo.



En su discurso de agradecimiento por recibir la orden Francisco de Miranda, el Historiador de la Ciudad significó que el nombre del patriota venezolano figura en el Arco de Triunfo de París, que su espada se levantó en la batalla de Balmain y que este pensador insigne vivió una parte importante de su existencia en La Habana, desde donde salió «convencido de que su destino era fundar un nuevo mundo».

Módulo del lunar (2000). Acrílico sobre tela (65 x 54 cm)

OBRAS DE
Romanó

Oficios No.6, 2do Piso, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, Cuba.
Telf.: (53-7) 3 7626 / 80 4364
Localización en Puerto Ricos.
Urb. Roosevelt No. 218, Héctor Salaman, Hato Rey, Telf.: 758 0843

Opus Habana

Semana ITALIANA

EVENTO

Dedicada al filósofo y poeta renacentista Giordano Bruno (1548-1600), la V Semana de la Cultura Italiana en Cuba inició sus actividades a finales de noviembre en la Basilica Menor de San Francisco de Asís (Oficina del Historiador), con una serie de conferencias sobre la vida y obra de esta figura, en el cuarto centenario de su muerte en la hoguera.

Este intercambio cultural entre los dos países —auspiciado por la Embajada de Italia y el Ministerio cubano de Cultura, con la colaboración de la Sociedad Cultural Dante Alighieri de La Habana— abarcó, entre sus numerosas opciones, un ciclo de conferencias impartido por destacados expertos y académicos italianos.

El estudio de las mayores corrientes artístico-literarias, históricas, filosóficas, políticas y lingüísticas que tuvo lugar en los encuentros, permitió a los participantes conocer un amplio panorama del acontecer cultural de la Italia del siglo XX. Al enfatizar en las nuevas tendencias tanto del cine como de la literatura, se mostró una cultura extraordinariamente viva y estimulante.

Durante la sesión de apertura de la Semana, se rindió tributo a Giordano Bruno con un concierto de música barroca italiana ofrecido en la Basilica Menor por el quinteto de viento Ensemble Prats, que contó con la participación del guitarrista cubano Luis Manuel Molina. Anteriormente, tuvo lugar en el Salón de los Espejos del Instituto Cubano del Libro la presentación de un libro antológico y una exposición, que versaron también sobre el filósofo italiano.



Giordano Bruno
(1548-1600)

Entre las iniciativas previstas, la compañía de teatro El Público realizó la puesta en escena de la obra *Así es si les parece* del reconocido escritor italiano Luigi Pirandello (1867-1936), Premio Nobel de Literatura en 1934 y considerado el más importante autor teatral de la Italia del período de entreguerras.

En tanto, con el afán de rescatar episodios históricos desconocidos de cooperación entre Italia y la Isla —al igual que el pasado año se hiciera con Antonio Meucci—, el Ministerio de Cultura de Cuba, la Embajada de Italia y la Sociedad Cubana de Historia de la Ciencia y la Tecnología, invitaron a la Jornada Científica dedicada al entomólogo italiano Filippo Silvestri, quien en las primeras décadas de este siglo trabajó en La Habana y ayudó a eliminar la plaga de la mosca prieta.

También, como parte de las actividades especiales, se dedicó un espacio al arte, la arquitectura, la artesanía y el folclor de Basilicata y Matera, una región y una ciudad de Italia. Así, en la Dirección de Arquitectura Patrimonial de la Oficina del Historiador fue inaugurada la exposición «Matera: ciudad-taller», que mostró la piedra tufo, típica de esta ciudad.

Y para concluir el programa de esta V Semana, en el teatro Amadeo Roldán se entregó el premio de novelística Italo Calvino al escritor cubano Reinaldo González por el volumen *Al cielo sometidos*. De igual modo, la Fundación Italo Calvino y el grupo ARCI homenajearon a la poetisa



Las palabras de apertura de la V Semana estuvieron a cargo del embajador de Italia en Cuba, Giuseppe Moscato, y del alcalde de Nola, Dr. Giuseppe Serpico (de izquierda a derecha, el tercero y el cuarto).

cubana Carilda Oliver Labra —Premio Nacional de Literatura en 1997—, con la presentación de su libro *Sombra será que no dama*, ilustrado por el pintor Roberto Fabelo.

Otras propuestas de interés fueron la presentación del III Cuaderno de Italianística Cubana, y de un espectáculo teatral para niños, protagonizado por los alumnos de la Sociedad Dante Alighieri de La Habana, principal sede del evento.

Radicada provisionalmente en la calle Mercaderes esquina a Obispo (pues su ubicación final será en la casa que fuera del Obispo Espada) y presidida por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, esta Sociedad se ha encargado de desplegar una amplia labor académica y de promoción cultural para divulgar la lengua y el desarrollo de la civilización italiana. Desde su fundación en 1994, el trabajo realizado por dicha entidad se multiplica y proyecta hacia toda la ciudad.

LÁZARO R. HERNÁNDEZ
Secretario de la Sociedad
Dante Alighieri de La Habana



Finete de la fantasía (2000). Acrílico (73 x 60 cm)

C. Leal

Obras de César Leal
Pinturas y litografías

Edif. Cobians Plaza, Apto. 809, PDA. 24
Santurce, Puerto Rico 00909
Telfs.: (787) 530 2654, (787) 723 1071



La luz de las naciones. (1979). Acrílico (100 x 80 cm)

HEFESTOS multiplicado

ARTESANÍA

Un proyecto de artes visuales que tenga como fundamento esencial la forja de réplicas de armas blancas a través de una perspectiva estética, es siempre una propuesta tentadora, sobre todo cuando en él prima la sensibilidad artística por encima de otros propósitos.

En este caso se trata de los tres integrantes de una empresa a la que denominan «Hefestos» y que tiene su centro irradiador en la provincia de Ciego de Ávila, específicamente en el municipio de Baraguá.

Sus jóvenes integrantes: Giovanni Plasencia (Camagüey, 1972), Alexis Rodríguez (Ciego de Ávila, 1970) y Noel Guerra (Ciego de Ávila, 1972). Luego de realizar una afanosa investigación sobre el arte de la armería, comenzaron por reproducir con una exactitud admirable algunas de las armas usadas en la manigua cubana durante la contienda independentista.



De arriba a abajo: reproducciones de los machetes de Máximo Gómez (1998) y de Pepe Antonio (1999); y una katana con su vaina (1998).

Del cañón forrado en cuero, utilizado por nuestros mambises y que fuera estrenado el 22 de diciembre de 1886 en la región de Camagüey, han logrado una copia tan precisa que, confeccionada totalmente con materiales originales, esta réplica funciona con suma eficacia.

También forma parte de las piezas de su colección la réplica del llamado machete «Guanabacoa», localidad en la que se fabricó este tipo de arma, única en Cuba, que usara el valeroso Pepe Antonio en la defensa de esa villa



Réplica del cañón de bronce forrado en cuero (1999), estrenado por los mambises el 22 de diciembre de 1886 en la región de Camagüey.

hispánica, hasta las famosas hachas, mazas, alfanjes y las katanas japonesas.

Asimismo, los jóvenes de «Hefestos» han prefigurado algunas tan lejanas en el tiempo y la geografía, como son el Kukri (Nepal, siglo XVII), el Dao (Filipinas, siglo XIX), el Tridente y las Cuchillas de Brecha (China, siglo XV), la Flissa (Marruecos, siglo XIX), y la Jambilla (Arabia, siglo VII), entre otras que van ampliando la estética artesanal del conjunto.

La construcción de una guillotina y una catapulta, a escala de pequeño formato, son dos elementos que se integran a la búsqueda constante que caracteriza los empeños artísticos de este proyecto, el cual —luego de una reciente y exitosa exposición de 40 piezas en el Complejo Cultural Morro-Cabaña— continúa conformando su propia galería de armas de cualesquier origen y formato, con la misma lucidez de Hefestos, ilustre artifice de los sagrados armamentos de *La Iliada*, y dios del fuego y la metalurgia en la mitología griega.

habanera durante el ataque de los ingleses en 1762.

Otros símbolos semejantes de la nacionalidad cubana han alcanzado revertirse en copias artesanales: los machetes de Quintín Banderas y el de Máximo Gómez; este último constituye —desde una concepción diferente de elaboración— una de las más altas condecoraciones cubanas, que entrega el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias a artistas e intelectuales distinguidos.

Pero el proyecto «Hefestos» —nacido en el año 1998 y con numerosas exposiciones en su haber— no se ha circunscrito solamente a las reproducciones de armas de origen cubano, sino que ha abierto su espectro a muchas otras que van desde las espadas, lanzas y picas de los legionarios romanos, o el Macahuitl concebido por los indios de la América pre-

Lo simple y lo compuesto (1999). Oleo sobre lino (130 x 86 cm). Colección Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís.

ARTURO
montoto

Tel.: (53-7) 97 5402
e-mail: montoto@jace.org.cu
www.arturo-montoto.com

PEDRO ALBERTO ASSEF
Especialista de la Galería de Arte
Ciego de Ávila

Ocasión para la MÚSICA

ACONTECER

La sala de conciertos de la Basilica Menor del Convento de San Francisco de Asis (Oficina del Historiador) posee una atmósfera auténtica, que evoca un recinto bendecido. Quizás por ello —una vez más— la presentación de un nuevo número de la revista *Opus Habana* (Volumen IV, Nº3/2000) cedió un espacio a la música.

Por este motivo, en la tarde del 21 de diciembre del pasado año, tuvimos la ocasión de escuchar a la pianista Ivet Frontela en la interpretación de la *Sonata 2 en Si bemol Op 36* (segunda versión), de Serguéi Vasilievich Rachmaninov.

A diferencia de otros, fue éste un breve concierto. Se optó por entregar al público, en la magistral versión de esta artista, una de las obras románticas para piano más complejas en su género. Su talento y maestría, como principales dotes, se adueñaron de cada instante de sonido y silencio mientras transcurrieron los tres movimientos de la pieza. Tras un acertado concepto del fraseo rachmaniniano, claridad del discurso musical al renovar criterios expresivos, exquisita limpieza en la ejecución y depurada técnica, se evidenció un estilo muy particular de creación que distingue la validez de sus versiones.

Recientemente laureada con el tercer premio en el Primer Concurso y Festival Internacional de Piano Ignacio Cervantes, Ivet Frontela es reconocida como una de las más virtuosas pianistas cubanas jóvenes. La avala una

prolífica carrera de presentaciones en salas de concierto de México, Venezuela, Italia, Francia, España y Cuba, así como importantes distinciones nacionales e internacionales entre las que resaltan el Gran Premio FECIM del Instituto Superior de Arte (1993) y el Primer Premio UNEAC (1994). Frontela ha participado además en los concursos internacionales *Citta di Marsala* (Italia) y *Cite d' Epinal* (Francia), realizados en 1995.

En este mismo año culminó sus estudios de piano en el Instituto Superior de Arte de La Habana, y pasó a conformar el claustro de profesores de la Facultad de Música de este centro académico impartiendo la asignatura de Historia del pianismo. Su joven desarrollo como concertista ha fortalecido la actividad pedagógica que realiza también en escuelas de música de nivel elemental y medio de la capital.

Especial comentario amerita su arduo trabajo de cámara, por el que recibió, en la categoría de acompañamiento, premio a la mejor interpretación de la música de Schubert en el Concurso de Canto Iris Bourguet (1997), y primer premio único otorgado por la UNEAC (1999), a los que suma otros lauros nacionales.



La pianista Ivet Frontela interpretó la *Sonata 2 en Si bemol Op 36* (segunda versión), de Rachmaninov.

En tanto, junto a pianistas de reconocido prestigio, ella grabó el disco *Cervantes. Cuatro pianos*, ganador de tres premios en el Festival Cubadisco (1999). Este CD fue parte del proyecto «Conciertos a cuatro pianos», que incluyó obras de Cervantes, Bach y Mozart, entre otros compositores consagrados, y que representó un momento importante para la música de cámara en la Isla.

LILIANA GONZÁLEZ
Musicóloga



FIART

2001

Feria Internacional
de Artesanía

Con el hacer del pasado
y los sueños del presente

del 28 de Enero al 4 de Febrero del 2001 en PABEXPO



FONDO CUBANO DE BIENES CULTURALES
Calle 36 No. 4702, esquina a Avenida 47, Reparto Kohly, Playa, Ciudad
de La Habana. Teléfonos: 24-8005, 23-6523, Telefax: 24-0391.
E-mail: fbcc@cubarte.cult.cu



Soy la ARCILLA y el METAL

INSTALACIÓN

Frente al Convento de San Francisco de Asís, en el apacible escenario del patio jardín del Estudio-Galería Los Oficios (sede del artista Nelson Domínguez), la obra de Julio Velázquez Ronda (Juvero) se hizo sentir de nuevo en el espacio ciudadano que acogió a la VII Bienal de La Habana.

La primera evidencia percibida es la de un Julio que ha ampliado sus recursos expresivos enriqueciendo formas y texturas, combinando metal con cerámica y, a tono con su tiempo histórico, abandonando la concepción de obra unívoca al reciclar imágenes y renombrar series. Así la conocida imagen de Mauro devino filosóficamente en Pensador, la cabra se sacralizó y las floraciones se complicaron hermenéuticamente en desfloraciones.

Encomio merece la idea de una muestra que, a manera de instalación magnificada, se apropió del jardín para crear una segunda realidad. Sobre quienes habitaban ese mundo hay mucho que decir, las cerámicas alternando o confundiendo con la vegetación, vegetación a veces ellas mismas y como contraste el desasosiego de lo metálico. Es intrascendente que las formas fálicas de las Floraciones resultaran familiares porque ya no eran objetos cerámicos



Origen (2000). Terracota policromada (50 x 50 cm)

aislados, sino un conjunto que, a manera de extrañas plantas, «brotaban» en ese jardín. Había también manifestaciones, nuevas o anteriores, de Nacimientos y los siempre excelentes Nidos de esperanza, no por conocidos menos impactantes, con su ancestral significado de renovación vital fortalecido por aquel ambiente.

Ordenando el recorrido desde la calle, el ne-

gro alambón de una escultura de gran formato trazaba en profusión de líneas dos figuras en moto que dejaban ver en su interior cerámicas de cerebros, corazones y testículos dando ya la clave de esa poética de nuestro artista que centra su canto en la dialéctica de la vida y la muerte. En el jardín las metálicas esculturas sobresalían en los canchales creando camino al espectador.

Si ese filosofar de Juvero resultaba evocador en la obra *Los eternos viajeros de las alturas*, homenaje a sus hermanos acci-

dentados, más adelante se diversificaba en variantes que iban desde la crueldad del animal, en la bien lograda *Supervivencia*, imagen de escarabajo que protege sus huevos mientras devora los ajenos, hasta la inquietante *Madre tierra* del alumbramiento humano.

En el tránsito, animales y nidos de alambón con huevos cerámicos, tras reafirmar la idea de la natural y gran contradicción vida-muerte, creaban marco al *Pensador* y a la figura masculina de gran talla que daba nombre a la exposición *Soy la arcilla y el metal*, desgarradora obra, especie de autorretrato imaginario del artista.

Y este recreado mundo del jardín, nada idílico ni intrascendentemente decorativo, sino cargado de fuertes sentimientos contradictorios, encuentra su significado en la propia existencia de un creador que, como reza en un verso suyo, «ama la vida aunque duela vivirla».

MARÍA ELENA JUBRÍAS

Crítico y profesora de Historia del Arte



Nacimiento N°1 (2000). Terracota policromada (50 x 50 cm)



Los eternos viajeros de las alturas (1998). Alambón, residual y arcilla (210 x 260 x 50 cm)

GLOTTO

s.r.l.

Bellas Artes - Restauración - Conservación

LONJA DEL COMERCIO

1er Piso, Oficina D-1, Ciudad de La Habana

Tele-Fax: (53-7) 33 1405

Julio Velázquez
Soy la ucilla y el metal
(2009), Alambroón,
residual y arcilla
(210 x 200 x 105 cm)



Fénix: Ave fabulosa que según se dice era única en su especie y renació de sus cenizas.



FÉNIX S.A.

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA CENTRO HISTÓRICO

APARTAMENTOS · OFICINAS · LOCALES COMERCIALES

COMERCIALIZADORA DE MUEBLES

OFICINAS · APARTAMENTOS

DIVISIÓN DE TRANSPORTE

TAXIS · RENT A CAR · TALLER AUTOMOTRIZ · TIENDA PIEZAS Y ACCESORIOS · PARQUEOS · COCHES

HIGIENIZACIÓN Y FUMIGACIÓN

DPTO. "RATONCITO BLANCO" · CONTROL DE PLAGAS

Dpto. Comercial: Edificio Don Emilio Bacardí Moreau, Monserrate No. 261

local 305 e/San Juan de Dios y Empedrado, Habana Vieja. Cuba.

Teléfono: (537) 62 7406. Fax: (537) 66 9546.

E-Mail: comercial.fenix@fenix.ohch.cu



500 AÑOS DESPUÉS

REDESCUBRA



SAN
CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTIVA

CALLE OFICIOS NO. 110 E/ LAMPARILLA Y AMARGURA,
LA HABANA VIEJA, CUBA. TEL: 33 9585, FAX: 33 9586

SANCHEZ CALVO

CARIBE, S.L.

DESDE 1980 EN CUBA

azulejos
pavimentos
griferías
muebles sanitarios



Keraben
Cerámica

Monserrate, 261, Edif. Bacardí, La Habana. Telf: 66 9735

Madera, 32 (Pol. Santa Ana) 28529 Rivas Vaciamadrid,
Madrid. Telf: 916 666 6564



WORLDWIDE HOSPITALITY

GOLDEN TULIP

PARQUE CENTRAL



BIENVENIDO!

PARQUE  CENTRAL

Neptuno e/ Prado y Zulueta, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, Cuba.

Tel: +537 60 6627/29, Fax: +537 60 6630 / Web: <http://www.gtparquecentral.com>

E-mail: sales@gtpe.cha.cyt.cu

Desde lo más alto del hotel se puede disfrutar de la belleza de las flores tropicales en el área de la piscina y en el pool-bar, disfrutar de una vista panorámica de la ciudad. Con una mezcla del pasado y el futuro. Lo último en confort 5 estrellas y la riqueza de la historia cubana ... Armoniosamente mano a mano!

Podrán ser de su deleite el famoso Malecón Habanero bañado por las aguas del mar Caribe, monumentos, museos, tiendas. En las noches podrá disfrutar de los Clubs, Cafés y Cabarets de esta hermosa ciudad. Unido a esto se encuentran miles de cubanos con sus ropas coloridas alrededor y frente al Parque Central y El Capitolio en sus Chevies del 58, bici-taxi y Urales.

Todo a su disposición, a sólo unos pasos de su hotel: Golden Tulip Parque Central. Todo esto y mucho más lo tendrá al alcance de su mano.

GOLDEN TULIP HOTELS AND KLM, COMPANIONS IN TRAVEL

Restaurantes La Divina Pastora Los XII Apóstoles

*Un contacto con la historia
y la mejor cocina de La Habana*



LA DIVINA PASTORA / Pescados y Mariscos
Abierto de 12:30 a 23:00 horas. Tel: 33-8341



LOS XII APOSTOLES / Comida Criolla
Abierto de 12:30 a 23:30 horas. Tel: 63-8295



PARQUE HISTORICO MORRO-CABAÑA
A la salida del túnel de La Habana
GERENCIA. Tel: (53 7) 66-9990



Para vivir al natural

ACCORPIS
DIRECCIÓN DE RELACIONES PÚBLICAS
CUBA S.A.



EMPRESA DE TELECOMUNICACIONES DE CUBA S.A.

La Empresa de Telecomunicaciones de Cuba S.A.,
ETECSA, es la entidad que se encarga
de la prestación de los servicios públicos
de telecomunicaciones
en todo el territorio nacional



ETECSA se ocupa del servicio telefónico básico nacional e internacional, de la conducción de señales de radio y televisión, de la transmisión de datos, del servicio de telex, del servicio de cabinas telefónicas públicas, de los servicios de telecomunicaciones de valor agregado, y del desarrollo de futuros servicios interactivos y de multimedia.



La empresa ejecuta un programa
hasta el año 2004, que tiene
como objetivos principales llevar
la densidad telefónica del país
a 9 por cada 100 habitantes
como promedio y a 20
en Ciudad de La Habana.

En línea con el mundo.

Dirección de Relaciones Públicas

EL UNIVERSO



en la palma de la mano

por RAFAEL LÓPEZ SENRA

DESTINADO A LA CEREMONIA DEL TÉ, UN SIMPLE CUENCO DE CERÁMICA RAKU RESUME EL ESPÍRITU DE SOBRIEDAD DISTINTIVO DE LA CULTURA JAPONESA, Y DEVIENE REPRESENTACIÓN MINIMALISTA DEL ORDEN COSMOGÓNICO UNIVERSAL.

Al ver en el interior de una vitrina de la Casa de Asia (Oficina del Historiador) este cuenco rústico y de tosca factura, como si el alfarero hubiese descuidado cada detalle, pudiera parecer que no tiene ningún valor coleccionístico, que es a duras penas un utensilio doméstico más. Pero, precisamente, el valor de ese recipiente emana de su propia simplicidad, y se hace máspreciado aún ante nuestros ojos cuando se conoce que constituye la pieza primordial de un ritual centenario: la ceremonia japonesa del té.

Desde sus orígenes, ese ritual se funda en la reverencia por la vida, así como en la búsqueda de una existencia perfecta basada en la paz corporal y espiritual. Tal estado se logra entre los presentes gracias a la quieta atmósfera de armonía y respeto por las personas y los objetos, conjugada con movimientos limpios y ordenados. Se exige, además, conocimientos sobre la utilización de la arquitectura, la jardinería, la caligrafía, la historia, la religión y la cerámica, los que —en su conjunto— imprimen al ceremonial todo su significado.

La idea de —mediante un ritual— elevar a la categoría de arte el simple acto de beber una taza de té, data de fines del siglo XV y pertenece al monje Zen, Mura-

ta Shukô (1423-1503), residente en la ciudad japonesa de Nara. Sin embargo, tal y como la conocemos hoy, esta ceremonia fue concebida por el esteta nipón Sen no Rikyu (1522-1591), quien promulgaba la sofisticación de la percepción, y cuya máxima «la vida es arte» ha trascendido hasta nuestros días.

Dicha celebración dura alrededor de cuatro horas y se realiza en una pequeña cabaña llamada *sukiya*, construida en un jardín y diseñada especialmente con ese fin. Quien la visita por vez primera se sorprende por su escasa y sobria decoración: un rollo colgante y un adorno floral (*ikebana*).

Antes de dar inicio a la ceremonia, el *roji* o camino de acceso a la *sukiya* es barrido cuidadosamente y rociado con agua fresca. Luego, para no hacer tan explícita la atención dispensada a los convidados, con sumo cuidado se esparcen por el jardín hojas y pequeñas ramas. Tras enjuagarse las manos y la boca en una fuente de piedra colocada a la entrada de la cabaña, se accede a su interior por una puerta baja y angosta. Todos los invitados, sin excepción, deben pasar a gatas e inclinados, pues es intención recordar que la humildad constituye uno de los pilares de la ceremonia. Una vez dentro, en silencio, son admirados

Durante la ceremonia del té, la atención recae en el cuenco usado para beber la infusión. Aunque existen recipientes de ese tipo realizados en cerámica Oribe, Shigaraki o Shino, por lo general son confeccionados en cerámica Raku, como éste de color oscuro, perteneciente a la colección de la Casa de Asia (Oficina del Historiador). En él se vierten agua caliente y té verde en polvo (*matcha*), que son batidos con el agitador de bambú (*chasen*). Resulta una bebida espesa y amarga, cuyo color verde intenso armoniza con el oscuro del cuenco, sincronía visual que remite a la idea de complementación de los opuestos, originada en el precepto taoísta del *ying-yang*.

Como parte de la ceremonia del té, marcando la entrada a la cabaña donde se celebrará este ritual, suelen colocarse sobre el escalón de piedra (*genkan*) unas humildes sandalias de paja. Ellas cumplen una función meramente decorativa, además de servir para caminar por el jardín cuando así se quiera.



© TAKAO INOUE, THE BOOK OF TEA

los utensilios que serán usados. La mayoría de las veces éstos han pasado por sucesivas generaciones e integran el patrimonio familiar.

En compañía de tres o cinco invitados (el número debe ser impar e indivisible), el ritual comprende el servicio de alimentos propios para la ocasión y, esencialmente, la preparación de una bebida a partir de *matcha* (té verde en polvo). Esta infusión fue introducida en Japón hacia los siglos VI-VIII, paralelamente al budismo, y resultó de gran ayuda a los monjes para mantenerse en vigilia durante las largas horas de meditación.

En la primera fase de la ceremonia se sirve una comida ligera, por lo general tradicional japonesa (*kaiseki ryori*). Después, los comensales se retiran a un banco situado en el exterior de la sala de té, y, pasado un tiempo, el maestro hace sonar cinco o siete veces un gong de metal para anunciar la entrada al recinto, donde sólo se escucha el sonido del agua hirviendo en la marmita de hierro, llamado metafóricamente «el viento de los pinos» (*matsukaze*).

Entonces, comienza el momento más importante de la ceremonia: el *goza-iri*, durante el cual se bebe un té espeso y caliente. La manera de servir

esta infusión varía de acuerdo con las diversas escuelas japonesas (las principales son *Urasenke*, *Omotesenke* y *Mushakojisenke*).

En el cuenco se ponen tres cucharadas de *matcha* por invitado, se añade agua caliente y se mezcla con un agitador de bambú (*chasen*) hasta obtener una bebida espesa y espumosa. El té elegido es de hojas de plantas de entre 20 y 70 años de edad. Acto seguido, cerca del brasero de hierro donde ha hervido el agua, el maestro coloca el cuenco. El invitado principal lo toma con la mano derecha, y lo sostiene en la palma de la mano izquierda. Después de girarlo tres veces hacia la derecha, bebe varios sorbos, limpia el borde con una servilleta de papel y, tras voltearlo en sentido contrario, lo pasa al siguiente invitado, quien de semejante manera bebe del mismo y lo entrega al próximo. Cuando el último invitado termina, devuelve el cuenco vacío con una reverencia de agradecimiento al maestro, quien retira de la sala los utensilios. La ceremonia se da por concluida cuando, en silencio, los presentes abandonan la sala de té.

EL CUENCO RAKU

El monje Murata Shukô, y el esteta Sen no Rikyu, se plantearon sustituir las tazas para té traídas de China y de Corea, por-

En Japón se conservan cabañas de té (*sukiya*) tan antiguas como la que aparece en la imagen, perteneciente al templo Jukoin (siglo XVII), en Kyoto. Diseñadas por el esteta japonés Sen no Rikyu, se ubican siempre en el centro de un jardín y constan de tres habitaciones (salas de ceremonia, de preparativos y de espera). De estilo sencillo, y elaboradas con materiales naturales, estas cabañas recuerdan a primera vista el refugio de un ermitaño, pues «una refinada pobreza» es una idea asociada al ritual del té.

© TAKAO INOUE, JAPAN, THE CYCLE OF LIFE





para ser tocada y mirada, además de transmitir todos los sentimientos del artista en el momento de la creación. Los dedos del alfarero, en movimiento al trabajar la arcilla, se expresan a través del peso y la superficie de las piezas.

Quemadas en un horno pequeño de atmósfera oxidante, a una temperatura relativamente baja (800 grados centígrados), dichas piezas pueden ser vidriadas o esmaltadas en negro y, ocasionalmente, en blanco, rojo

En la colección permanente de la Casa de Asia pueden apreciarse —además de un cuenco Raku negro— una cucharilla (*chashaku*) y una escobilla o agitador de bambú (*chasen*), cuyos 108 filamentos simbolizan los puntos vitales del cuerpo.

que había más interés en el hecho de poseerlas como objetos de lujo y elevado costo, que por su vínculo al ceremonial mismo.

Fue bajo la supervisión del propio Rikyu, que el afamado alfarero Sasaki Chojiro (1516-1592) —radicado en Kyoto y proveniente de una familia de alfareros coreanos emigrados a Japón— introdujo la cerámica Raku en lugar de las antiguas tazas chinas o coreanas usadas hasta entonces.

Se dice que el hijo de Chojiro, Jokei, recibió de Toyotomi Hideyoshi, gobernante de Japón a finales del siglo XVI, un sello de firma con el ideograma «Raku», que significa placer. Esto se debió a que la arcilla con que fue confeccionado el primer cuenco provenía de *Jurakudai*, pabellón del placer del palacio de Hideyoshi.

De ahí toma el nombre esa cerámica, pues devino costumbre estampar el sello con dicho ideograma en la base de los cuencos. También Chojiro y sus descendientes adoptaron el nombre de «Maestro Raku». Hoy día se queman excelentes piezas en el horno de Raku Kizaemon, quien a sus 49 años es el maestro Raku número 25 y, aunque su obra posee una impronta personal, conserva y atesora —en secreto— las técnicas utilizadas por Chojiro, el primer maestro Raku.

Modelada a mano y cocida a baja temperatura con esmalte de plomo, la cerámica Raku es fruto de una tecnología importada y de una estética única basada en el *Wabi-Sabi*: apreciación por la austeridad, la humildad y la búsqueda del ideal de armonía y simplicidad.

La principal característica de esta cerámica consiste en que ha sido concebida

o amarillo. Y es en el preciso momento en que su esmalte funde cuando —a diferencia de la manera convencional de cocer cerámica— son extraídas del horno y sumergidas en paja de arroz, que se enciende al entrar en contacto con el cerámico al rojo vivo, creando una atmósfera que permite la reducción de los óxidos metálicos utilizados para su esmalte.

La rápida combustión de la paja de arroz al recibir la pieza, tiene su equivalente en la idea de la iluminación súbita, preconizada por la secta budista Zen.

Todos estos procesos generan impredecibles efectos sobre la superficie del cuenco; algunas de sus partes son lisas, y otras, ásperas. Son tales las variaciones tonales en la intensidad del esmalte que, cuando se voltea la pieza, se descubren inesperadas perspectivas armoniosamente conexas entre sí, como si en ella se resumiera —a mínima escala— el orden macrocósmico universal.

Es por ello que, al tener en las manos un cuenco para té, junto a los japoneses, podemos aseverar que sostenemos el universo en la palma de la mano.



Sólo al primogénito de un maestro Raku, o al esposo de su hija mayor, le es dado llevar el título de «maestro Raku». El resto de los hijos adopta otro nombre, como es el caso del maestro Shoraku Sandaime, el tercero de la familia Shoraku, artífice de este cuenco Raku, perteneciente a la colección particular del autor del artículo.

RAFAEL LÓPEZ SENRA, *museólogo de la Casa de Asia. Especialista en protección de propiedades culturales, fue becario de la Fundación Japón.*

LOS

CONSAGRADOS

por EMILIO ROIG DE LEUCHSENING*



Entre las distintas plagas que azotan nuestra sociedad en lo que atañe a la vida intelectual y literaria, son dignos de especial mención los consagrados.

Como pueblo grande o aldea con pretensiones de ciudad, que eso y no otra cosa viene a ser nuestra capital, tenemos para cada rama del saber humano, un perito en la materia. En las poblaciones pequeñas existen siempre tipos, como el médico, el cura, el poeta, el barbero, el sabio, el borracho, el loco, etc., que acaparan por completo y son los únicos y legítimos representantes y maestros en su especialidad y los personajes más conspicuos e ilustres de la población a los que es indispensable acudir cuando de la materia en que ellos son expertos se trata, y cuya opinión y consejo son tenidos y considerados como la última y decisiva palabra que resuelve las discusiones que se suscitan y los problemas que se presentan en la aldea. Forman ellos también parte, en su carácter de notabilidades, de las cosas importantes y dignas de verse que se enseñan a los turistas o extranjeros que visitan la localidad.

Nuestros consagrados suelen ser respetables señores, muy conocidos, a veces, en su casa y con tanta ciencia y cultura como *Pacheco*, que por haberse dedicado durante toda la vida al estudio de una materia, el vulgo los tiene como verdaderos sabios y los únicos autorizados y capaces para tratar sobre cuanto a su especialidad se refiere.

Podría objetarse que en muchas y repetidas ocasiones el origen y fundamento de esa fama es bien pobre y deleznable: alguna conferencia pronunciada hace años y que fue bien acogida por la «sociedad de bombos mutuos», el adjetivo que siempre anteponen o añaden a su nombre los cronistas sociales, un artículo escrito con auxilio del diccionario enciclopédico... pero todos éstos son chismes que corren los que envidian la gloria del

consagrado o pretenden arrebatarle su puesto y renombre. Creo que ellos prestan en nuestra sociedad útiles servicios, que llenan una misión noble y provechosa a sus semejantes y, principalmente, a los que por suerte o por desgracia, por necesidad o por gusto y adición, pertenecemos a ese cuarto poder tan calumniado, y, cuyos valores, la dictadura que sufrimos ha hecho que apenas se coticen hoy en el mercado de la opinión pública.

Los *consagrados* nos prestan a los periodistas un servicio inapreciable, pues cada vez que la actualidad y los acontecimientos ponen *sobre el tapete* tal o cual cuestión política, literaria, artística o científica y deseamos informar al público sobre ella, no tenemos más que recordar quién es el *especialista* sobre esa materia y pedirle un artículo o celebrar con él una entrevista. Desde luego, nos exponemos a que el *consagrado* no nos resuelva ningún problema ni nos ilustre o aclare el punto discutido, pero el público queda satisfecho y nosotros salimos del paso y cumplimos con nuestra misión informativa.

Además, cuando alguna revista o periódico desea hacer algún número especial, reúne unas cuantas firmas de *consagrados*; o cuando se quiere organizar una velada, se procura que uno o varios números del programa lo llenen consagrados. Aquella edición o fiesta alcanzará un éxito ruidoso. El público se hará lenguas pregonando: «¡Qué buen número ha publicado la revista X! ¡Qué espléndida quedó aquella fiesta!...»

Pero, no se te ocurra, lector amigo, preguntar de qué trataba el artículo del ilustre Fulano, o qué dijo el insigne Mengano en su conferencia... ¡Sufrirías un triste desengaño! Esos trabajos no se publican para ser leídos, ni esas conferencias se pronuncian para ilustrar a los oyentes. Y en esto, estriba, por cierto, la gloria de los *consagrados*. En que nadie los lee ni los escucha. Los que tal hacen no los entienden pero los admiran y váyase lo uno por lo otro.

Tomado de la revista
Carteles, 27 de
septiembre de 1925.
La ilustración que le
acompaña
pertenece a Conrado
Massaguer.



MASSAGUER

* El autor (1889-1964) fue Historiador de la Ciudad de La Habana desde el primero de julio de 1935 hasta su deceso.

No dejes que la Historia Desaparezca

Contribuye
a la reconstrucción del
Centro Histórico de la
Ciudad de
La Habana



Bonos a la venta



Construcción del primer tramo del Malecón a principios del siglo XX.