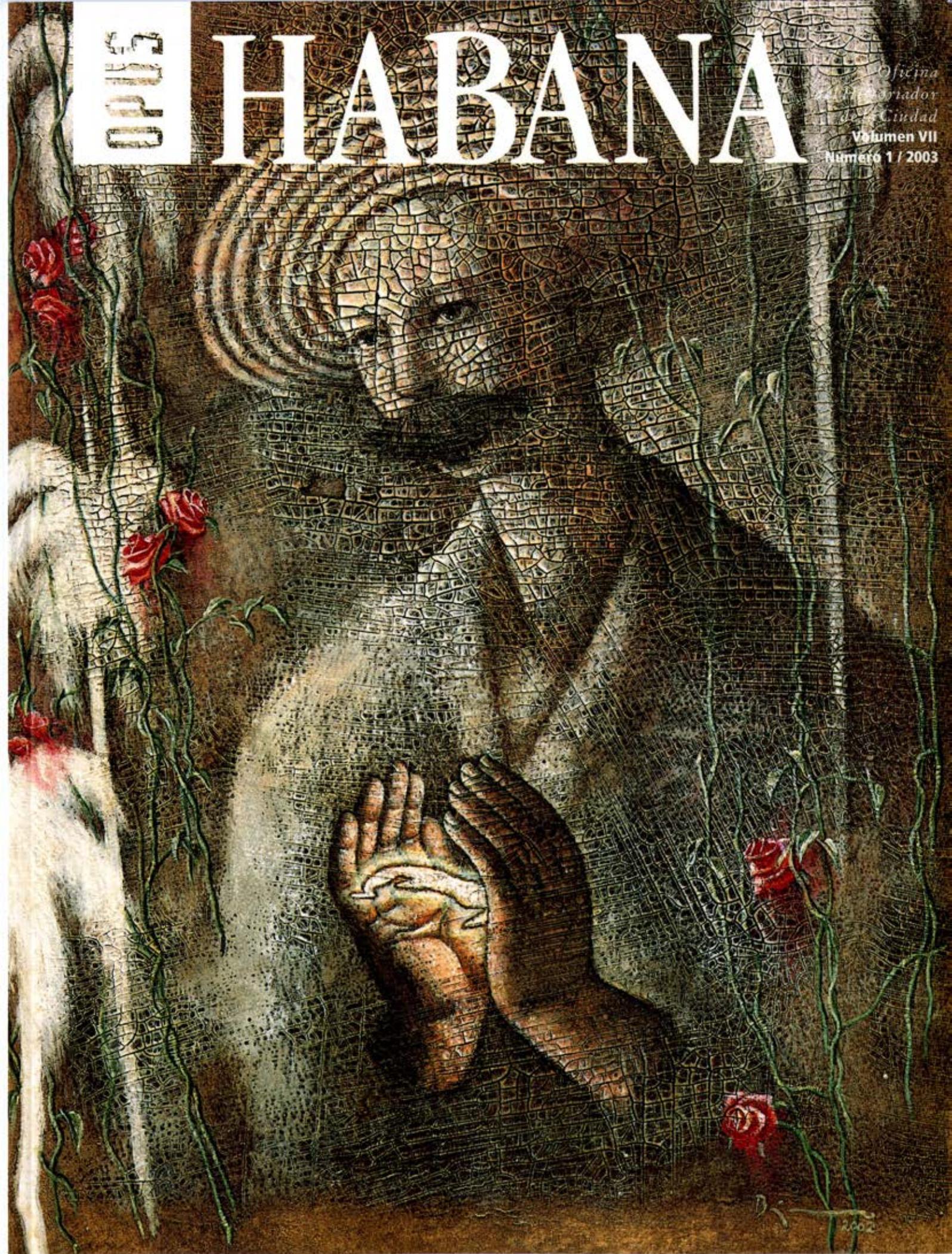


5710

HABANA

Oficina
de Historiador
de la Ciudad
Volumen VII
Número 1 / 2003



8 500102 530846

**HOMENAJE A JOSÉ MARTÍ EN SU NATALICIO • SOBRE LA OBRA DE FINA GARCÍA MARRUZ
FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA ESTEBAN SALAS • METÁFORAS SALVADORAS DE BEJARANO**



Dibujo: Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero. **Yolanda Alfonso, 15 años.** Texto: **Claudia González, 13 años.**

En la Casa Natal de José Martí hay
muchas cosas empleadas por este.
Hay pistolas, fotos, balas, etc.

Un día fui a esta pequeña casita y
la verdad que está muy bonita. Al tú
entrar a ella es como si fueras a visitar a
Martí, Nuestro Héroe Nacional.



3 VENERAR PARA CRECER

por Eusebio Leal Spengler

4 EN TORNO A JOSÉ MARTÍ

Evocación del Apóstol a través de varios testimonios y los primeros actos públicos a él dedicados.

ENTRE CUBANOS

20 DEL MISTERIO QUE SE AFINA

Intelectuales cubanos reflexionan acerca de la obra de Fina García Marruz.

por Argel Calcines

30 ESTEBAN SALAS IN AETERNUM

Rescate, interpretación y grabación de la obra de este músico cubano del siglo XVIII.

por Miriam Escudero

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

40 Agustín Bejarano

por Jorge R. Bermúdez

Filatelia de colecciones

48 Imagen de Martí

por José Raúl Lorenzo Sánchez

50 OTRO ESPÍA INGLÉS EN LA HABANA

Nuevas evidencias sobre el espionaje británico durante la Guerra de los Siete Años.

52 HOMENAJE EN GUADALAJARA

Lisandro Otero elogia a Eusebio Leal Spengler durante la Feria Internacional del Libro.

Colecciones de Numismática

54 Primeros billetes cubanos

por Humberto Cabrera

56 EN LA PLAZA DEL CARMEN

Empeño revitalizador de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey.

63 DE LA FARSA POLÍTICA

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada De la serie *Metáforas de la salvación* (acrílico sobre lienzo), obra que ha sido realizada expresamente para este número por el pintor Agustín Bejarano.

Director
Eusebio Leal Spengler

Editor general
Argel Calcines

Editora ejecutiva
María Grant

Diseño gráfico
José Luis Vega

Fotografía
Jorge García

Equipo editorial:
Lidia Pedreira
Sarahy González
Karin Morejón

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
Empedrado 151, esquina a
Mercaderes, Plaza de la Catedral,
Habana Vieja.
Teléfonos: (537) 863 9343
860 4311-14
Exts 107, 109 y 110

Fax: 66 9281
e-mail: opushabana@opus.ohch.cu
internet: <http://www.ohch.cu/opus>

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



Venerar para crecer

Con admirable sentimiento filial, se ha querido honrar el sesquicentenario del natalicio de José Martí, dando a la imprenta este número de *Opus Habana*, cuyo primer trabajo recoge valiosos e incomparables testimonios de algunos que le conocieron en vida.

Quienes le escucharon expresarse en la tribuna pública o leyeron sus intensas epístolas, no vacilaron en llamarle Apóstol, singularizando en él los rasgos y virtudes que lo distinguieron entre los padres y libertadores de América.

Su cometido de liberar la patria fue la misión de su apostolado; a él se dedicó con la sobriedad y el carisma que, según los griegos, era capaz de encender un fuego inextinguible en los corazones y la conciencia de los demás.

De ahí que sus ideas y ejemplo pervivan sobre la muerte y el olvido. *Mi verso crecerá: bajo la yerba, / yo también creceré (...)*, escribió una vez, como si previera su impronta sobre generaciones y generaciones que acuden a lo que dijo y escribió, o a lo que sobre él expresaron sus contemporáneos.

Al venerarle hoy en estas páginas, lo hacemos en su toda su dimensión de hombre. Gran error sería empezar a reunir oro y a tallar cornucopias para, con una aureola de santo, colocarle en el altar. Sus virtudes serían entonces inimitables.

Ellas, sencillamente, nos obligan a crecer.

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

en torno a *José Martí*

VENERADA POR TODO CUBANO QUE SE
PRECIE DE SERLO, LA FIGURA DE JOSÉ
MARTÍ ES RECORDADA EN EL 150 ANI-
VERSARIO DE SU NATALICIO EN TODA
SU DIMENSIÓN HUMANA: DESDE LA
GRAVIDEZ DE LOS SIMPLES OBJETOS
QUE LE PERTENECIERON HASTA EL TES-
TIMONIO DE ALGUNOS DE QUIENES LE
CONOCIERON EN VIDA.



JOSE MARTI
NACIO EN ESTA CASA
EL DIA 28 DE ENERO DE 1853
HOMENAJE
DE LA EMIGRACION DE CUBA NUEVA

40

Poco antes de embarcar hacia Cuba, en carta del 1.º de abril de 1895, escribió Martí a su secretario y amigo Gonzalo de Quesada y Aróstegui: «Si no vuelvo y Ud. insiste en poner juntos mis papeles, hágame los tomos como pensábamos». Días después, el 19 de mayo, caía en combate el Apóstol —así lo había llamado, por primera vez, el mismo Quesada—, y éste se convertiría de facto en su albacea literario. Cumpliría esa encomienda con creces al compilar y publicar 15 tomos de obras martianas durante un largo período que abarca desde 1900 a 1919. Para ilustrar esa ingente labor editorial, se han escogido sus prefacios a los tomos IV y XV.

En los días angustiosos de la víspera —en 1894— cuando daba tregua por un instante a la labor diaria y delicada de aunar voluntades y reunir los recursos para la guerra, más de una vez rogué al Maestro para que juntase su magna obra literaria antes de emprender la épica jornada.

Aquel hombre cuya modestia corría parejas con su genio, permanecía tiernamente sordo a mis insistentes y filiales peticiones; todo eso se había escrito al correr de la pluma, en el martirio de la lucha —difícil y cruel—

por la existencia; lo que él creía digno de perdurar quedaba por hacer: ésa era su defensa. Pero más podía en él la bondad y una tarde triste del último invierno de su vida me entregó —con su sonrisa de apóstol en los labios de inmortal elocuencia— unos recortes de *La Nación* de Buenos Aires envueltos en un ejemplar de *Patria*, que con su letra fina y franca había rotulado *Los Estados Unidos* y *Caracteres Norteamericanos*, anotando en la cubierta los artículos que faltaban para completar cada uno de los volúmenes.

Diez años los he conservado sin deshacer siquiera el lazo con que los ató, aguardando los artículos que por todos los medios y en vano he tratado de conseguir. Y al fin se publica el primer volumen —trunco como está— temeroso de que permanezca por más tiempo inédito ó que se pierda totalmente.

Sea, pues, este cuarto tomo, impreso en el año mismo en que los admiradores del patriota le han levantado en su ciudad natal estatua de mármol, homenaje sencillo que consagro a la memoria del libertador, desconocido todavía como literato en su propio pueblo.

Cerca de las Azores, Abril 19 de 1905

Primer homenaje público

«José Martí. Nació en esta casa el día 28 de enero de 1853. Homenaje de la Emigración de Cayo Hueso», reza la lápida que —con motivo de cumplirse el 46 aniversario de su nacimiento— fue colocada en la fachada de dicho inmueble en 1899. Al día siguiente (domingo 29 de enero) tuvo lugar el develamiento de la tarja en ceremonia que constituyó el primer homenaje público al Apóstol en tierra cubana.

La foto recoge un momento del acto, organizado por Juan Gualberto Gómez y Fermín Valdés Domínguez (centro de la imagen), entre otras personalidades revolucionarias, fundamentalmente emigrados. Y es que en el exilio se conocía a Martí mucho más nitidamente después de su muerte que en la propia Isla.

A la ceremonia asistió la familia del Apóstol: en el balcón izquierdo se ven asomados a su viuda, Carmen Zayas Bazán, y su hijo, Pepito, quien vestía el uniforme del Ejército Libertador; en el balcón derecho, a Leonor Pérez y Cabrera, madre de Martí, acompañada de su hija Leonor Petrona. Según relata el diario *La Discusión*, «al descubrirse la lápida y escucharse los estruendosos vivas a Martí, la madre de éste no pudo ya dominarse y corrió el llanto por sus mejillas (...)» Terminada la ceremonia, los asistentes se desplazaron hacia la Alameda de Paula, donde se celebró un mitin en el que hicieron uso de la palabra varios oradores —incluido Valdés Domínguez— y que fue resumido por Juan Gualberto Gómez.

Tiempo después, en julio de 1900, se crea la Asociación de Señoras y Caballeros por Martí —más conocida como «Asociación por Martí»—, la cual inicia una colecta pública para comprar y reparar la casa en que él naciera e «instalar a la afligida madre de una manera, aunque modesta, cuanto cómoda y decente sea posible (...)»

Ya octogenaria en aquellos momentos, casi ciega a consecuencia de un padecimiento de cataratas, Leonor Pérez y Cabrera había tenido un año aciago pues en 1900 fallecieron tres de sus hijas: Antonia Bruna, Leonor Petrona (Chata) y María del Carmen (Valenciana).

A cargo de los cinco hijos de esta última, la madre de Martí regresaría a la casa de la calle Paula a fines de 1901, cuando la recibió en calidad de usufructo de manos de la mencionada Asociación. A ella solicitaría permiso Leonor en 1904 para mudarse con su hija Amelia Rita, única que le quedaba con vida, así como para alquilar parte de aquella vivienda con el fin de aliviar su precaria situación económica.



Escenas del acto en que se homenajeó por primera vez a José Martí en Cuba, frente a su casa natal. En la imagen superior, en la habitación donde nació el Apóstol, se ven a su madre, una de sus hermanas, su esposa e hijo.

Cuatro lustros después de Dos Ríos publicase este volumen — el decimoquinto de las obras del Maestro —, con el título *Cuba*.

El primero y segundo tomos, que vieron la luz en 1900 y 1901, respectivamente, llevaron igual nombre; iniciaban mi labor, y era natural que los escritos reunidos tratasen de lo que, para él, constituyó el supremo ideal de su vida.

Adolecen esas recopilaciones de idéntico defecto que las sucesivas y del que puede achacarse a la actual: están incompletas; pero, ¿acaso no lo he repetido ya más de una vez? Nuestra mira y anhelo son salvar lo más posible, para facilitar la tarea posterior y definitiva de coleccionar su magna producción, estudiarla y comentarla y añadir la biografía de aquel hombre maravilloso.

Para esta última, precisamente, he venido compilando mucho del material que leerán sus admiradores en las siguientes páginas, pues sin quererlo él en su sencillez, mucho de su propia existencia y lo íntimo de su ser revélase, sobre todo en su incomparable epistolario. En este volumen el historiador también hallará a mano datos valiosísimos sobre la época culminante de la patria.

Acariciaba yo la idea — ¿por qué callarlo? —, acariciaba la ambición de hacer otra cosa de mayor vuelo con lo poco que aquí tengo y lo que aún reunir pudiera: otra cosa que fuese digna del Maestro. Asáltame, con más fuerza que nunca, el temor de que no pueda llegar a realizarlo, lejos como estoy de mi papelería y de mis libros, de las fuentes donde pudiera encontrar el comentario o llenar las lagunas, en medio de la espantosa conflagración europea, sin aliento ya para mucho y sin más sostén para el espíritu que su imperecedero recuerdo.

Esperando otros tiempos más adecuados, otras circunstancias más propicias, limitome hoy a imprimir cronológicamente estos escritos — en cuanto lo permita la costumbre del Maestro de no poner fecha completa a sus cartas —, y consuélome pensando en sus palabras: «Obras más que letras».

Berlín, 8 de enero de 1915.

Este último texto — que sirvió de prefacio al tomo XV de las Obras Completas de José Martí — fue escrito por Gonzalo de Quesada y Aróstegui el día antes de su fallecimiento, según refiere su viuda en nota incluida también en ese volumen, cuya impresión se hizo en 1919.

Designado ministro — al término de la Guerra de Independencia — para representar a Cuba en Estados Unidos y, luego, en Europa, Quesada y Aróstegui no cejó aun en las condiciones más difíciles para llevar a cabo su gran labor de rescate, sin la cual hubieran sido casi menos que imposibles las ediciones posteriores de la obra martiana.

A FAVOR DE MARTÍ

Entre los votos favorables al Apóstol se contaban los de sus allegados Fermín Valdés Domínguez, Juan Gualberto Gómez — quien respondió a la encuesta lacónicamente: «Martí» — y Miguel F. Viondi. A ellos se sumaron siete hombres de letras, entre ellos Esteban Borrero Echevarría, Diego Vicente Tejera y Leopoldo Berriel, y cuatro poetisas: Aurelia Castillo de González — que propuso una estatua compartida con Carlos M. de Céspedes —, Martina Pierra de Poo, Mercedes Matamoros y Nieves Xenes, además de la patriota Rosario Sigarroa.

De los altos jefes revolucionarios, únicamente se pronunciaron a favor de Martí los generales Emilio Núñez, Daniel Gispert y Enrique Loynaz del Castillo.

Al ser entrevistado por Manuel Serafín Pichardo, director de *El Figaro*, el Generalísimo Máximo Gómez ejerció su voto de esta manera: «diré a usted que, sin esfuerzo de ninguna especie ni rebuscando figuras prominentes de la historia científica o política de Cuba, surgió en mi mente este nombre: José de la Luz y Caballero». Se sumaron a esa preferencia por el gran patriota y pedagogo: el general Francisco Carrillo, el historiador Antonio Vidal Morales y Morales y la educadora María Luisa Dolz, por sólo citar algunos. Mientras, el único voto que recibió el «invicto caudillo Gómez» se debió a la poetisa Luisa Pérez de Zambrana.

Por Carlos Manuel de Céspedes votaron — entre otros jefes de la Revolución del 95 — Salvador Cisneros Betancourt y J. Lacret Morlot, mientras que a favor de la estatua de La Libertad se manifestaron Marta Abreu de Estévez («porque la idea significa más que las personas») y Gonzalo Aróstegui, entre los ocho votos favorables a ese símbolo.

A los pocos días, *El Figaro* confesaba que — pese a las muchas valiosas respuestas recibidas — ninguna propuesta había alcanzado una mayoría decisiva, y extendía a sus lectores la pregunta de «¿qué estatua debe ser colocada en el Parque Central?». Para realizar tal encuesta se había impreso en el margen de la página una pequeña papeleta, la cual incluía la pregunta de marras, seguida del siguiente texto: «Voto por la respuesta de _____». Después de ser recortada y llenada, dicha papeleta debía ser remitida a la sede de la publicación habanera, en Obispo 62.

«Esperamos ahora que nuestros suscriptores tomarán el certamen que entre ellos se abre, con el mismo interés que ha despertado en la esfera intelectual, decidiéndose cada uno libremente por la firma que mejor haya interpretado su propio juicio», conminaba a sus lectores el semanario. Para ejercer el escrutinio, previsto para las cuatro de la tarde del jueves 25 de mayo, se creó un jurado que integraban Enrique José Varona como presidente, Diego Vicente Tejera, Gastón Mora e Ignacio Sarachaga, y de secretario, José María Collantes.

Sucedió que quienes no habían tenido el periódico del día de la convocatoria (30 de abril) se quedaban sin la posibilidad de ejercer su voto, por lo que a la semana siguiente — en la edición del 7 de mayo — se repartió una papeleta separada «con tal de que el certamen alcance el mayor número de sufragios». El 28 de mayo se publicaban las 10 respuestas con el mayor número de votos:

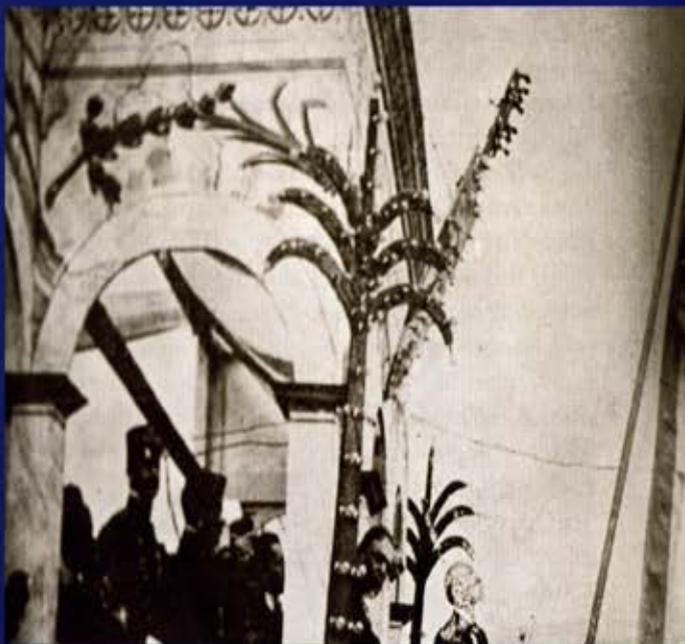


El domingo 6 de noviembre de 1904 fue colocada la primera piedra, no sin antes introducir en la bóveda abierta una caja contentiva del acta levantada *in situ*, varias ofrendas y algunos ejemplares de diversos periódicos del día, incluidos *El Figaro*, *La Discusión* y *Diario de la Marina*, así como un ejemplar de *Patria* correspondiente al 14 de diciembre de 1895.

- la de Diego Vicente Tejera, por la estatua de Martí: 375
- la de Marta Abreu de Estévez, por la de La Libertad: 371
- la de Antonio González Lanuza, por la de Cristóbal Colón: 184
- la de Máximo Gómez, por la de José de la Luz y Caballero: 123
- la de Saturnino Lastra, por un grupo representando a España, Cuba y Estados Unidos: 89
- la de Luisa Pérez de Zambrana, por la de Máximo Gómez: 84
- la de Diego Tamayo, por la de Carlos Manuel de Céspedes: 69
- la de Manuel María Coronado, por la del presidente de Estados Unidos firmando la proclama de la independencia: 61
- la de Carlos M[iguell] de Céspedes, por la de Cuba redimida por el soldado cubano: 44
- la de Enrique Núñez, por la de Antonio Maceo: 32

Correspondió entonces a la Asociación del Monumento a Martí — que había sido constituida en 1900 —, recabar más fondos para consumir el proyecto. En lo adelante, su Comisión Ejecutiva contrataría al escultor cubano radicado en Roma José Vilalta de Saavedra, tras lo cual se decide el material (mármol) que habría de emplearse en la estatua y el precio de su ejecución, valorado en 4 500 pesos en moneda americana y cubierto en tres plazos, incluyendo su puesta en La Habana desde Italia. Pero no sería hasta el 24 de febrero de 1905 que ese monumento fuera, por fin, develado.

Fuentes utilizadas: Artículos «Que estatua pensaron los cubanos de 1899 debía ser colocada en el Parque Central» y «En 1899 sólo 16 cubanos representativos comprendían y admiraban a Martí», de Emilio Roig de Leuchsenring (semanario *Carteles* del 22 y 29 de enero de 1939, respectivamente). *Traer a Martí: de su monumento en el Parque Central*, de Fermín Romero Alfau (Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1995).
Revistas *El Figaro* no. 16 (30 de abril) y no. 20 (28 de mayo) de 1899 (año 15 de esa publicación), así como las no. 7 (12 de febrero) y no. 9 (26 de febrero) de 1905 (año 21).



Dando inicio a la ceremonia de inauguración, a las 9 de la mañana del 24 de febrero de 1905, se izó «la bandera nacional por el ilustre caudillo general Máximo Gómez, a los acordes de la Marcha de la Invasión», según estipulaba el programa. Después de una breve alocución de Gómez, se descorrió el velo del monumento por «el señor presidente de la República, a los acordes del Himno Nacional», quien también dijo unas breves palabras. Otros oradores subieron al podio durante el acto, al que asistieron Leonor Pérez, Carmen Zayas Bazán y Amelia Martí, y que concluyó cuando por iniciativa de Juana de Varona, hermana del general Bernabé Varona, *Bembeta*, se colocó en el pedestal del monumento un clavo de oro con la inscripción *La hermana de Bembeta*. Eran las once y cuarto, y por la tarde todo estaba preparado para las tres y media, cuando miles de niños desfilarían frente a la estatua. Por la noche, el Parque Central habría de encenderse con sus bombillas y una banda de música concluir la jornada con una retreta.

Primera estatua

Erigida en el Parque Central, en el sitio que durante años ocupó la estatua de mármol de Isabel II (bajada de su pedestal el 12 de marzo de 1899), la primera estatua de José Martí en Cuba fue develada el 24 de febrero de 1905 en ceremonia que encabezaron el Generalísimo del Ejército Libertador Máximo Gómez y el presidente Tomás Estrada Palma.

La erección de dicho monumento al Apóstol se hacía de acuerdo con el resultado de una encuesta que, anunciada por el periódico *El Figaro* ya desde el 30 de abril de 1899 —a pocos días de haber sido removida la figura de la reina española—, había preguntado qué estatua colocar allí a «nuestros hombres más distinguidos (...) guerreros, políticos, escritores, poetas y personalidades salientes del mundo intelectual cubano, habiéndonos complacido en hacerla extensiva a los prohombres del antiguo autonomismo y a miembros caracterizados de la prensa española».



De las 105 personalidades encuestadas, a favor de Martí votaron apenas 16, encontrándose divididos los demás sufragios de esta forma: Carlos Manuel de Céspedes (13), Estatua de La Libertad (8), José de la Luz y Caballero (7), Cristóbal Colón (5), Cuba Libre (4), La República (3), y la Independencia, la Revolución y la Concordia (2 votos cada una, al igual que la estatua del rebelde cacique Hatuey).

Alcanzaron sólo un voto las siguientes personalidades: Félix Varela, José Antonio Saco, Narciso López, Ignacio Agramonte, Antonio Maceo, Marta Abreu y Máximo Gómez, así como dos propuestas que reflejaban la influencia de los Estados Unidos en el destino de Cuba, ocupada en ese momento por tropas norteamericanas tras la derrota de España en la guerra iniciada en 1895. La primera de esas proposiciones, oculta tras las iniciales R.F.G., decía: «Respuesta sobre la estatua: para no engañarnos unos a los otros con ilusiones tontas, la de Jorge Washington», mientras que la otra —de Manuel María Coronado— se inclinaba por «la estatua del Presidente de los Estados Unidos que tenga la gloria de firmar la proclama por la cual se declare al mundo que cesa la ocupación militar, por quedar Cuba constituida en nación libre e independiente».

Otro encuestado, Saturnino Lastra, se pronunció por «un grupo representando a España, Cuba y Estados Unidos», y no faltó quien prefirió posponer la erección de cualquier nueva estatua, como fue el caso de Enrique Hernández Miyares, quien opinó debía colocarse allí la fuente de la India y «cuando tengamos gobierno estable y personalidad, ya veremos qué se pone».

OFRENDA DE HERMANO

Sobre los primeros años de la vida de Martí y su entorno familiar, se conoce gracias a este testimonio de Fermín Valdés Domínguez, quien fue su amigo desde la adolescencia y compartió con él grandes confesiones y sinsabores.

Al nacer Martí desempeñaba su padre el destino, importante entonces, en aquella época de pasiva obediencia a la autoridad, de celador de policía. Era, pues, uno de aquellos agentes de la autoridad que, al pasar por las calles con sus dos salvaguardias detrás, dejaban el espanto en los malvados, cuando éstos no eran sus colaboradores en la persecución de algún cubano contrario al déspota o enemigo de los negreros.

Tanto el celador don Mariano como su esposa eran honrados, aunque de poca inteligencia e instrucción.

De un año de nacido lo llevaron a España sus padres: querían éstos visitar a sus parientes en Valencia. Desembarcaron en Cádiz y permanecieron menos de un año en Valencia, y, de vuelta a La Habana, siguió don Mariano desempeñando su destino, en el que era estimado por su bondad, a pesar de su aspecto rudo y de sus formas violentas y despóticas.

Los padres, pues, de Martí, lo educaban en el amor a España, y para que fuera en la Celaduría, al lado de su padre, el continuador de su misión policíaca.

De un pequeño colegio de barrio, del que decía Martí que no podía olvidarse porque al maestro, y también a la maestra, debía él que sus orejas se separaban de la cara algo más de lo natural, y por las palmetas que de ellos sufrió, pasó a los nueve años al colegio «San Anacleto», que dirigía en La Habana el laborioso e ilustrado educador señor Rafael Sixto Casado.

Recordar aquella época de la vida de Martí es tanto como empezar a anotar en su historia triunfos y honores. Pronto, a pesar de sus pocos años, fue el primero en todas las clases; el alumno predilecto de todos sus profesores; el que, con modestia sin ejemplo, se ganaba todos los premios; y era, por su bondad y por su talento, el hermano más que compañero, de los que tuvieron la dicha de ser sus condiscípulos; en aquel colegio fueron sus íntimos Fermín Valdés Domínguez y Eduardo F. Pla.

Cuando ya escribía —a los diez años— con toda corrección y sabía gramática y aritmética y geografía, y su poco de historia y literatura, su padre pensó que para escribiente de la Celaduría ya sabía Pepe —como él lo llamaba— bastante.

Ya no podía ir Martí al colegio de «San Anacleto», y para no perder sus cursos en el Instituto de Segunda

Enseñanza, se matriculó, y allá iba, cuando podía escaparse de la Celaduría, y esto gracias a un señor Arazosa, muy amigo de su padre, que le daba, a espaldas de éste, para pagar las matrículas.

Pero esto no podía durar sin graves disgustos para el desventurado niño, que tenía que sufrir por su deseo de ilustrarse, puesto que para sus padres no debía ser más que un escribiente sin porvenir.

Y su deseo de vencer la injusta imposición paternal lo llevó, en el año de 1867, al colegio «San Pablo», que dirigía en La Habana el sabio maestro de la juventud, el ilustre poeta cubano, el caballero correctísimo y patriota sin tacha señor Rafael María de Mendive. Allí encontró de nuevo a su antiguo amigo Valdés Domínguez, y ambos se unieron en el más leal afecto, y como hermanos se buscaban, en las horas de estudio, en las aulas que fueron teatro de sus primeros triunfos como escritor y poeta.

Su pobreza y su talento eran íntimos lazos de afecto que amorosamente ligaban más cada día a aquel amigo con su compañero noble y cariñoso. Martí tenía otra casa en la casa del hermano, y eran suyos los libros de éste y cuanto tenía, sintiéndose, en cambio, dichosísimo Valdés Domínguez con sus consejos y sabias explicaciones que le ayudaban en sus estudios.

Los padres de Valdés Domínguez tenían a Martí por hijo, y se regocijaban ante aquel santo e íntimo acercamiento de almas.

Cuando sus compañeros, más que Martí, se ufanaban de los triunfos alcanzados por éste en los exámenes en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, vinieron a despertar en sus corazones el amor patrio, ennoblecido en ellos por las palabras de su director, el 10 de octubre primero, la libertad de imprenta, decretada por el general Dulce, después; y luego los sucesos de Villanueva, que llevaron al señor Mendive, a la cárcel, al castillo del Príncipe, y a España como deportado.

Mendive tuvo en Martí un agradecido y buen hijo.

Martí no fue entonces —para querer y para servir a su maestro— un niño, sino un hombre; y un hombre valeroso y altivo. Él fue al Gobierno, y habló con el gobernador político señor Gutiérrez de la Vega, y sin ninguna recomendación, consiguió un pase para poder entrar en el castillo del Príncipe, y llegar hasta el calabozo en donde estaba encerrado el señor Mendive. Y allá iba diariamente, solo o acompañando a la señora Micaela Nin y Pons de Mendive, a la esposa ejemplar, a la madre amorosa y a la matrona honra de la sociedad cubana.

Martí quería a sus padres con toda la pureza de su alma; pero Martí no había nacido para ser únicamente el fénix de los escribientes de celaduría; y en la vida íntima de la casa del señor Mendive, y siendo en la de los padres de Valdés Domínguez un hermano de éste

—en todo él, a pesar de sus catorce o quince años—, se veía al hombre cortés y elegante por instinto, aunque siempre modesto y esclavo del estudio y del trabajo. Así, después de la prisión del señor Mendive, siguió sus estudios y se colocó en el escritorio del señor don Cristóbal Madan, antiguo y buen amigo de su director señor Mendive.

Durante la libertad de imprenta, publicaron él y Valdés Domínguez un periódico, *El Diablo Cojuelo*, a Martí se le autorizó por el Gobierno civil español para la dirección de *La Patria Libre*, que redactaban los señores Mendive y Madan, siendo este periódico el que publicó el hermoso poema de Martí titulado *Abdala*.

Fue para Martí día de emociones aquél en que vio —en plomo— a *Abdala*, los primeros versos suyos que merecían esos honores: su alegría era grande. Gozábamos viéndolo feliz. ¡Él que siempre estaba triste! Pero duró poco su felicidad, pues al abrazarlo de vuelta de su casa, era dolorosa la aflicción de Martí: había sido castigado por sus padres, que no estaban de acuerdo con aquellos escarceos poéticos y políticos.

En la dedicatoria cariñosa que escribió entonces en un retrato se leen las luchas de su corazón. Hijo amantísimo, quería encontrar en su hogar alientos para poder ser —por sus estudios y por sus escritos— útil a su patria. Dice así la dedicatoria:

En mis desgracias, noble amigo, viste;/ Ay! Mi llanto brotar; si mi tirano/ La arrancó de mi alma, tu supiste/ Noble enjugarlas con tu amiga mano,/ Y en mis horas de lágrimas, tú fuiste/ El amigo mejor, el buen hermano./ Recibe, pues, con el afecto mío,/ Este pobre retrato que te envió.

12 de junio de 1869.

Y llegó el cuatro de octubre de 1869.

Acusados aquel día, por un grupo de volunta-



José Julián Martí y Pérez nació el 28 de enero de 1853 y fue bautizado en la iglesia del Santo Ángel Custodio, el 12 de febrero de ese mismo año. Una semana antes, había fallecido en San Agustín, Florida, el presbítero Félix Varela, quien también fue bautizado en ese templo habanero, en la misma pila bautismal, conservada hoy en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio (foto inferior).

En la imagen superior, ya Martí tenía 16 años pues —según su hermana Amelia— esta foto se tomó en 1869. De ella existían dos copias dedicadas por él: una a su amigo Fermín Valdés Domínguez, y la otra, a Paulina, hija de su profesor Rafael María de Mendive. Este último —luego de obtener la autorización de don Mariano, padre de Martí—, decidió costearle los estudios a su alumno predilecto hasta el grado de bachiller. Martí había ingresado en 1865 en la Escuela de Instrucción Primaria Superior Municipal de Varones, sita en Prado No. 88, de la cual Mendive era director. Y cuando en 1869, éste es acusado de infidencia y encarcelado en el Castillo del Príncipe, su joven pupilo lo visita frecuentemente.

rios, Eusebio y Fermín Valdés Domínguez, Manuel Sellén y M. Atanasio Fortier, de que, al pasar por la casa Industria 122 —morada de los Valdés Domínguez—, de vuelta de una «gran parada», se habían burlado de ellos, vinieron, por la noche, con gran escándalo, a prenderlos.

Durante toda aquella noche hicieron un escrupuloso registro en la casa de Valdés Domínguez, y en la mesa de estudio de Martí y Fermín encontraron algunos periódicos del período de la libertad de imprenta del general Domingo Dulce, y una carta cuyo sobre estaba sin cerrar, que aquel mismo día habían escrito Martí y Valdés Domínguez para mandarla a un condiscípulo que se había alistado como oficial español, siendo cubano, y estaba peleando contra su patria. La carta decía:

*Sr. Carlos de Castro y de Castro.
Compañero:*

¿Has soñado tú alguna vez con la gloria de los apóstatas? ¿Sabes tú cómo se castigaba en la antigüedad la apostasía? Esperamos que un discípulo del señor Rafael María de Mendive no ha de dejar sin contestación esta carta. —Habana, octubre cuatro de mil ochocientos sesenta y nueve.— José Martí, Fermín Valdés Domínguez.

Esta carta determinó la prisión, pues ya Valdés Domínguez había sido recluso en la cárcel. Tras seis



El presidio político

Tras el estallido de la guerra en 1868, la represión gubernamental contra los ánimos independentistas se hizo sentir en sucesos como los del Teatro Villanueva (1869), a los que siguió un intenso acoso de la población habanera, sobre todo de los jóvenes y criollos.

Al igual que su profesor Mendive, Martí —que contaba a la sazón con 16 años de edad— sufrió en carne propia los desmanes de esa política, cuando fue acusado de insultar a la Escuadra de Gastadores del Primer Batallón de Voluntarios de Ligeros y de sospecha de infidencia.

Enjuiciado en 1870 junto a los hermanos Eusebio y Fermín Valdés Domínguez, entre otros, Martí fue condenado a seis años de prisión en la llamada cárcel de Tacón. Destinado a la Primera Brigada de Blancos, le asignaron el número 113 y llevaba un grillete en la pierna derecha, unido a la cintura por una cadena. Diariamente era forzado a trabajar por diez horas y más en las canteras de cal conocidas como de San Lázaro o de La Criolla, adonde los presos llegaban desde el presidio después de recorrer varios kilómetros, todavía de madrugada. Y aunque cumpliría sólo unos meses de aquella condena, Martí padecería toda la vida una sarcoidosis —producida por un golpe de la cadena— y sus piernas tendrían las cicatrices oscuras de las heridas provocadas por los grilletes.

«Dolor infinito», escribe Martí, debía haber sido el nombre de *El presidio político en Cuba* (1871), la contundente denuncia que escribiría ya durante su destierro en España.

El 20 de febrero de 1939, con el apoyo de Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad, varios intelectuales efectuaron una visita al edificio de la antigua cárcel en aras de que, como estaba a punto de ser demolido, pudieran salvarse y conservarse aquellas celdas y galerías que habían ocupado los patriotas cubanos allí reclusos por sus convicciones políticas. Y si bien había resultado imposible determinar en cuál (o cuáles) estuvo Martí confinado, se tuvo la suerte de que acompañaran a la comitiva dos supervivientes de los sucesos relacionados con el fusilamiento de los estudiantes de Medicina en 1871, quienes también habían estado presos en aquellas mazmorras. No obstante, ya para entonces el edificio estaba prácticamente derruido y sólo eran dignos de protegerse como reliquias de valor histórico la capilla y algunas de las celdas bartolinas.

Ese mismo día, dicho grupo de historiadores, periodistas, arquitectos y otros profesionales visitó los restos de las canteras de San Lázaro que no habían sido destruidos por la avalancha arrolladora de las modernas construcciones y que, cotejados contra el mapa que de las mismas hiciera Esteban T. Pichardo en 1873, habían arrojado que la parcela de terreno más adecuada para transformarla en monumento nacional era la comprendida entre las calles de Príncipe, Espada y 27. Pero no sería hasta el 10 de abril de 1944 que fuese inaugurado allí el Rincón Martiano.

Ese mismo año se fundó la Asociación de Antiguos Alumnos del Seminario de la Universidad de La Habana, dirigida por Gonzalo de Quesada y Miranda. A través de su revista *Patria*, dicha Asociación llevó a cabo una ingente labor patriótica que incluyó la construcción de la llamada Fragua Martiana, en las calles Príncipe y Hospital, al fondo del Rincón Martiano.

La primera piedra de la Fragua Martiana se colocó el 28 de enero de 1950, y dos años después se inauguraría en homenaje al 99 aniversario del natalicio del Apóstol.



En 1944 fue erigido el Rincón Martiano entre los restos de las canteras de San Lázaro. Y en 1952, al fondo de aquél, se inauguró la Fragua Martiana.



Fuentes utilizadas: Artículos «Reliquias históricas de la antigua Cárcel de La Habana», de Emilio Roig de Leuchsenring (*Carteles*, 5 de marzo de 1939), y «En peligro el rincón martiano», de Félix Lizaso (*El Mundo*, 9 de diciembre de 1948). Editoriales de la revista *Patria* (nos. 1, 2 y 7 de 1950, y no. 2 de 1952).

Inspirada en la foto que Martí enviara a su madre desde el presidio, *Estatua Martí, el preso 113* es una escultura de José Villa Soberón que ha sido colocada en la Fragua Martiana. Fue develada en presencia del General de Ejército Raúl Castro Ruz, el 27 de enero de 2003, durante los actos conmemorativos del 150 aniversario del natalicio del Héroe Nacional.

largos meses de causa pendiente, se juzgó en consejo de guerra a los acusados por los voluntarios.

Martí y Valdés Domínguez, que tenían la letra muy parecida, sostuvieron ante el Tribunal que sólo uno había escrito la carta y firmado por los dos. Pero en el careo a que se les sometió, Martí no dejó hablar al que él llamaba su hermano del alma, y con energía lo hizo él para demostrar que era suya toda la culpa, y formulando duros ataques contra España y proclamando, en párrafos correctos y elocuentes, el derecho de los cubanos a la independencia, asombró por su audacia y dominó con el hechizo de su palabra a aquel tribunal de militares sanguinarios y nada peritos en la aplicación de las leyes. Fue aquél su primer discurso y la prueba más hermosa de su lealtad de amigo agradecido y noble. Actos como éste sólo son propios de almas ejemplares como la suya. Dieciséis años tenía entonces Martí. El fiscal pedía para él la última pena, y para Valdés Domínguez diez años de presidio. El fallo fue seis años de presidio para ambos. Martí pasó de la cárcel al presidio el cuatro de abril de mil ochocientos setenta, con el número ciento trece de la primera brigada de blancos y su prisión de tres ramales fue —desde el primer día— a los terribles trabajos de la cantera de San Lázaro; peregrinación tristísima que hizo durante dos meses hasta que fue destinado a la cigarrería departamental. Por conmutación de condena ingresó de nuevo en la cárcel en 10 de octubre del mismo año, para ir a Isla de Pinos como deportado; y, por último, fue trasladado a La Habana, en diciembre también del mismo año, y confinado a deportación en España, fue embarcado el treinta de dicho mes.

Lo que Martí sufrió en presidio él lo dijo en un hermoso folleto que publicó en Madrid en 1871: *El Presidio Político en Cuba*.

Del presidio salió enfermo, y enfermo y pobre lo encontró en Madrid su hermano Valdés Domínguez, cuando después de arrastrar cadenas en presidio como compañero de los jóvenes estudiantes asesinados el 27 de noviembre de 1871, allá lo mandaron las autoridades españolas de La Habana, que, temerosas de los voluntarios, dejaron incumplidas las órdenes de las Cámaras españolas y del rey don Amadeo de Saboya.

Martí estaba muy enfermo en julio de 1872. Dos veces lo habían operado de un sarcocele producido por un golpe de la cadena de presidiario en las crueles faenas de la cantera. Nunca se curó de la que fue para él terrible dolencia, por las operaciones hechas a des-tiempo y en malas condiciones, y que tantas veces le obligó a guardar cama y le impedía andar.

Vivía entonces en una buhardilla y comía gracias a unas clases que daba en casa de don Lejandro Álvarez Torrijos y de la señora viuda del general español Ravenet. Ocultando él, como siempre, sus necesida-

des, nada decía de sus penas a nadie, y menos a su generoso y leal amigo el español señor Torrijos, ni a la cubana y noble generala. Delgado, sombrío el semblante, era un condenado a muerte por la enfermedad.

La llegada del compañero cambió el triste cuadro: ambos estaban enfermos; pero con elementos para hacer la guerra a muerte, se aprestaron para la lucha.

Los doctores Vandela y Gómez Pamo los atendían. Acordaron operar de nuevo a Martí, y en aquella difícil intervención quirúrgica se vieron los defectos, ya irremediables, de las anteriores. No quedó curado Martí, pero decidieron seguir sus distintas carreras, ya que sólo eso podían hacer, dado el estado físico en que se encontraban.

Al dejar Martí a Cuba no había terminado sus estudios de letras y filosofía.

Se examinó de admisión en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana el 27 de septiembre de 1866, con nota de aprobado, y cursó y aprobó en el mismo, en el año académico de 1866 a 1867, las asignaturas de gramática castellana (primer año), y principio y ejercicios de aritmética, obteniendo en todas ellas la calificación de sobresaliente, y la de doctrina cristiana e historia sagrada ganada por asistencia y aprovechamiento.

En el año, pues, de 1872, a los 19 años de edad, reanudaban aquellos dos hermanos los estudios, primero en Madrid y después en Zaragoza.

Ya hemos dicho que su primer discurso fue el que pronunció ante el consejo de guerra que lo juzgó; pero queremos recordar otro suyo en Madrid.

En la casa de un cubano entusiasta, el señor Carlos Sauvalle, se reunían los cubanos para hablar de la patria y tratar de honrarla auxiliando a los presidiarios de Ceuta, fundando periódicos y contestando en folletos, como el que Martí publicó — *La República Española ante la Revolución Cubana* —, a los ataques de los hombres políticos españoles que, falseando la verdad, engañaban a los crédulos que sólo veían en Cuba a la factoría necesaria.

Reuníanse allí los cubanos el 27 de noviembre para conmemorar el primer aniversario del asesinato cruel. Martí acababa



de operarse, y, pálido y demacrado, iba del brazo de su amigo, con su amable sonrisa en los labios y en su frente sombra de tristeza honda.

A pesar de estar débil y enfermo, habló, y fue su oración — patriótica y enérgica — tan hermosa y arrebatadora, que en aquella sala no había corazón que no se agitara de pena, ni ojos que no lloraran, ni labios que no se abrieran nerviosos para aclamarlo. Detrás de él, a espaldas de la improvisada tribuna, colgado en la pared a la altura de su cabeza, estaba un mapa de Cuba; y cuando Martí, al terminar, evocó a la patria y habló en nombre de los que allí lo escuchábamos con religiosa unción, al decir: «¡Cuba llora!»... el mapa se desprendió de la pared y quedó sobre su cabeza, como si quisiera convertirse en corona de laurel para su frente (...)

«Ofrenda de hermano», del que se ha reproducido aquí apenas un fragmento, fue publicado por primera vez en 1908, en el periódico El Triunfo, y luego — por Gonzalo de Quesada y Aróstegui — en la introducción al volumen XII de las Obras Completas de José Martí.

Valdés Domínguez también escribió algunos trabajos sobre los sucesos del 27 de noviembre de 1871, por los que sufrió condena, y un extenso Diario de Campaña, publicado parcialmente.

Esta foto fue donada a Emilio Roig de Leuchsenring para que la reprodujera en su obra *Martí en España*. Pero antes salió publicada en la revista *Social* (enero de 1922) como un «retrato completamente desconocido (...), hecho en Madrid, en septiembre de 1872, en la fotografía de E. Otero, Carrera de San Jerónimo 16, con dedicatoria al dorso de puño y letra a Fermín Valdés Domínguez, que dice: *Hermano. Cuando te he visto a mi lado, no he suspirado por mi madre. J. Martí. Madrid. 19 de setiembre de 1872*».

En la imagen aparecen el propio Fermín y su hermano Eusebio, además de Martí.

Radicado en Madrid y luego en Zaragoza, este último logra en sólo tres cursos (1871-1874) obtener el grado de bachiller y terminar las licenciaturas en Derecho, y Filosofía y Letras. Ello fue posible gracias a la flexibilidad que existía en todos los ámbitos durante la República española. Así, el joven deportado se graduó de bachiller en víspera de licenciarse en Derecho.

Sólo que, al concluir tales estudios, su escasez de recursos le impidió pagar la cuota requerida para obtener los títulos académicos. Por tal motivo, en más de una ocasión no pudo ocupar puestos con una remuneración económica más ventajosa. De ahí que en su corta estancia en La Habana (1878-1879), Martí trabajara en el bufete de Nicolás de Azcárate y, luego, en el de Miguel F. Viodi, pero no pudiera desempeñarse en ningún caso como abogado por carecer de la documentación que lo acreditara ante el gobierno oficial.

MARTÍ Y YO

Dos hechos memorables son narrados por Juan Gualberto Gómez: la última visita que hiciera a Martí, y la última carta que de éste recibiera, 20 años después de aquel encuentro irreplicable en La Habana.

Martí vivía en una casita, modesta, pero alegre y limpia, que aún existe: Amistad, número 42, entre Neptuno y Concordia. Una mañana en que habíamos trabajado mucho en su bufete, y debíamos seguir trabajando en el arreglo de asuntos de interés para Las Villas, me llevó a almorzar a su casa. Estábamos aún en la mesa, él, su distinguida esposa y yo, cuando sonó la aldaba de la puerta de la calle. Su esposa se levantó y abrió. La saleta de comer estaba separada por una mampara de la sala de recibo, así es que yo no vi al visitante; pero la señora de Martí dijo a éste en voz alta: «El señor que vino hace rato a buscarte, y al que dije la hora a que te podía ver, es el que ha vuelto. Dice que termine de almorzar, pues no tiene prisa y te esperará». No obstante esto —lo recuerdo bien— Martí se levantó y, con la servilleta aún en la mano, pasó a la sala de recibo. Tras breves instantes, volvió a la mesa, y con calma absoluta, dijo a su esposa: «Que me traigan enseguida el café, pues tengo que salir inmediatamente»,

y siguió para su cuarto. Yo le vi abrir su escaparate, que estaba frente a mí, pues yo estaba sentado de espaldas a la sala; buscar de una gaveta unas cuantas monedas, llamar a su esposa, a la que dirigió unas palabras que no oí. Servido el café por la sirvienta en esos instantes, vino Martí a la mesa y de pie sorbió de su taza unos cuantos buches de café, y dirigiéndose a mí me dijo: «Tome su café con calma: usted se queda en su casa, y dispéñeme, pero es urgente lo que tengo que hacer». Me dio la mano, tomó su sombrero y se marchó con el visitante, para mí hasta ese momento incógnito. Desde ese día y esa hora, no volví a ver a Martí.

En efecto, tan pronto como salió de su casa, su esposa, presa de una gran angustia, me dijo, con ojos llorosos: «Se llevan a Pepe; ese hombre que ha venido es un celador de policía. Yo lo ignoraba. Pepe me encarga que le diga a usted que corra y haga lo posible por ver a dónde lo llevan y le avise a don Nicolás de Azcárate».

Salí enseguida con toda la prisa que me era posible. Al entrar por la calle de Neptuno acerté a ver a Martí con su acompañante, a cierta distancia. Ya casi iba alcanzarlos, cuando vi que en la parada de coches que existía en la plazoleta de Neptuno y Consulado, entraban en un carruaje. Apresuré el paso, tomé otro coche yo, lo seguí, y los vi descender en la Jefatura de

Matrimonio y paternidad

Se dice que Carmen Zayas Bazán e Hidalgo (Puerto Príncipe, 1855-La Habana, 1928) conoció a Martí en 1875 a raíz de que éste obtuviera éxito con la obra teatral *Amor con amor se paga*. Él marcharía para Guatemala y, tras mantener el noviazgo a distancia, regresaría a Ciudad México para casarse en la Capilla del Sagrario Metropolitano, el 20 de diciembre de 1877. Al año siguiente, el matrimonio parte hacia La Habana, y el 22 de noviembre nace José Francisco, su único descendiente.

Madre e hijo embarcarían hacia Nueva York el 28 de febrero de 1880, ya que en esta ciudad decide radicarse Martí luego de su segunda deportación de Cuba, ocurrida el año anterior. Junto al infante, ella regresaría a la Isla pocos meses después, y no volvería al lado de su esposo hasta diciembre de 1882. Estarían juntos hasta marzo de 1885, y a partir de entonces pasarían seis largos años hasta que se reunieron nuevamente en Nueva York, en junio de 1891. Pero entonces sobrevendría la ruptura definitiva cuando, dos meses más tarde, acompañada de Enrique Trujillo —a quien, por esta acción, Martí retiró el trato—, Carmen se presentó en el consulado español de aquella ciudad para pedir protección y embarcarse hacia Cuba con Pepito.

Para percibir el intenso amor que Martí sintió por su hijo, basta leer el cuaderno de versos que le dedicara en 1882 con el título de *Ismaelillo* y la carta que le envió, el 1.º de abril de 1895, antes de partir de Montecristi hacia Cuba. En ella le dice: «Esta noche salgo para Cuba: salgo sin ti, cuando debieras estar a mi lado. Al salir pienso en ti. Si desaparezo en el camino, recibirás con esta carta la leontina que usó en vida tu padre. Adiós. Sé justo. Tu / José Martí».

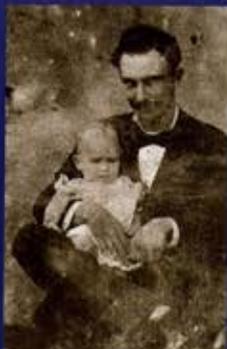
Tras la muerte de su padre, y siguiendo sus ideales independentistas, José Francisco se enrola desde Nueva York

en la expedición de los generales Joaquín Castillo Duany y Carlos Roloff, que desembarcó en la Isla el 21 de marzo de 1897. Al concluir la contienda, Pepito —con sólo 20 años de edad— ostentaba el grado de capitán del Ejército Libertador. Continuó sus estudios; ejerció cargos públicos y, durante el gobierno del general Mario García Menocal, ocupó la secretaría de la Guerra. Falleció en La Habana a los 67 años de edad.

La foto de la izquierda fue hecha en 1879, en La Habana, y es una de las pocas —sino la única— en que Martí se muestra sonriente. Su hijo tiene poco más de un año y, por la ternura que irradia, la escena recuerda las palabras que le dedicara en el prólogo de *Ismaelillo*: «Hijo: espantado de todo, me refugio en ti». Aunque no se conoce la fecha exacta de la otra imagen, se cree que fue tomada después de la muerte del Apóstol, cuando ya Pepito —quien posa junto a su madre— tenía 17 años.



Album de bodas de Carmen y Martí. La Oficina del Historiador publicó en 2000 su edición facsimilar con prólogo de Cintio Vitier, en el que expresa: «Se nos van los ojos hacia esas páginas póstumas porque son las que más revelan, o velan la tragedia de una intimidad que nadie debe atreverse a juzgar».



Policía, entonces instalada en el mismo edificio de Empedrado y Monserrate que ahora ocupa.

Cumpliendo el encargo de Martí, avisé a Azcárate. Para éste, que tenía grande influencia en el gobierno, se levantó la incomunicación y se le permitió ver a Martí. Con Azcárate recibí unas llaves y el encargo de recoger en el bufete de Viondi, una pequeña maleta, para entregarla a don Antonio Aguilera, diputado provincial entonces, que quedó en lugar de Martí. A los tres días de su detención salía el vapor correo para España, llevándose a Martí para la metrópoli, pues tanto por los consejos de Azcárate, como por su propia inclinación a los procedimientos suaves, el general Blanco, Capitán General de la Isla, prefirió deportarlo, a intentar un proceso.

Lo repito: desde el día de su detención, no nos volvimos a ver más (...)

LA ÚLTIMA CARTA

Al volver a Cuba, en 1890, yo traía un propósito deliberado: fundar un periódico para iniciar una propaganda franca y abierta de las ideas separatistas, que yo estimaba que no se podía impedir aquí por las leyes, como no se había podido impedir en España la propaganda republicana, declarada legal por el Tribunal Supremo de nuestra antigua metrópoli. Fundé el periódico *La Fraternidad*, netamente separatista. Denunciado por un artículo titulado «Por qué somos separatistas», encarcelado durante ocho meses, condenado a una pena relativamente ligera por la Audiencia de La Habana, a pesar de la brillante defensa de González Lanuza, llevé el caso al Supremo de España, donde defendido por don Rafael María de Labra, obtuve, con la casación de la sentencia, el reconocimiento de que era lícita la propaganda del ideal de la independencia.

Esto pasaba entre 1890 y 1891.

Martí al conocer mi campaña, me escribió desde New York, felicitándome. Cuando más tarde fundó el Partido Revolucionario Cubano, en los Estados Unidos, ya estábamos de nuevo en correspondencia, y, cosa más singular, ya había conspiradores en la Isla, que marchaban en inteligencia conmigo, como sucedía en Matanzas, donde el ingeniero Emilio Domínguez, el doctor Pedro Betancourt, los hermanos Acevedo,

José D. Amieva y otros tenían constituido un club revolucionario.

Al acentuarse la acción del Partido Revolucionario Cubano, resulté, sin buscarlo, el intermediario natural entre los conspiradores de por aquí y Martí. Poco a poco, mi correspondencia con él se hizo semanal, bimensual, casi continua. Los hechos, y su confianza, y la confianza de los que en Cuba laboraban, todo ello me dio el peligro, pero honorabilísimo papel de llevar entre los nuestros la representación del que ostentaba el título de Delegado del Partido Revolucionario Cubano.

De mi larga correspondencia con éste, algunas cartas se salvaron, sobre todo, algunas de las que recibí en los meses de noviembre, diciembre, enero y principios de febrero de 1895.

Tengo, sobre todo, la última. Está escrita la víspera del día en que salió para Santo Domingo a reunirse con el general Máximo Gómez, para venir a morir a Cuba. Después de encargarme de que me dirigiera, en lo sucesivo, a Gonzalo de Quesada, de quien me decía «mi hijo espiritual», terminaba su carta con estas frases nerviosas: «¿Lo veré...? ¿Volveré a escribirle...? Me siento tan ligado a usted, que callo... Conquistaremos toda la Justicia».

Tal es el recuerdo de la última vez que vi a Martí, en 1880, y tal el párrafo, para mí inolvidable, de la última carta que me escribió en 1895.

Este texto de Juan Gualberto Gómez —del que se han ofrecido fragmentos— fue publicado por primera vez en la Revista Bimestre Cubana (enero-febrero de 1933).

Restaurada por la Oficina del Historiador de la Ciudad, la antigua casa de Juan Gualberto Gómez (Empedrado 359) reabrió sus puertas el 6 de marzo de 2002. Radicado en esta vivienda desde 1890, cuando regresó de su destierro en España, Juan Gualberto tenía en ella la redacción del periódico *La Fraternidad*, devenido más tarde *La Igualdad*.

Fue a partir de ese momento que se renovaron sus contactos con José Martí, quien —mediante correspondencia desde Nueva York— le pidió representara al Partido Revolucionario Cubano en La Habana. Se habían conocido en esta ciudad hacia fines de 1878, en el bufete de Nicolás Azcárate, donde Martí trabajó por un tiempo. Al pasar al bufete de Miguel F. Viondi, también allí iba a visitar Juan Gualberto para conspirar contra el gobierno español.

Luego de estallar la Guerra Chiquita, ambos fueron apresados y deportados en 1879, perdiendo todo vínculo entre sí por intervalo de diez años: el tiempo en que Juan Gualberto estuvo en España (fue confinado a Ceuta).



En Nueva York

Deportado por segunda vez a España —llega a Santander el 11 de octubre de 1879—, José Martí logra escapar a Francia y, desde allí, viaja a Nueva York, adonde arriba el 3 de enero de 1880. Aquí se radicaría, aunque sus viajes para preparar la guerra por la independencia de Cuba se sucederían de manera constante, sobre todo a Tampa, Cayo Hueso y Montecristi (Santo Domingo).

Durante algún tiempo, le sirve de oficina su propia habitación en la casa de Manuel Mantilla y Carmen Miyares, hasta que —en octubre de 1886— logra disponer de un despacho como parte del consulado de Uruguay en 120 Front Street. Este inmueble estaba situado en un barrio de la baja ciudad, y muy cerca radicaban los consulados de Argentina y Paraguay, a los cuales Martí también representó hasta su renuncia en 1891.

«Para llegar a ese palomar —según narra en sus memorias Blanche Zacharie de Baralt—, había que subir cuatro pisos por una estrecha escalera de hierro. Los pasillos eran oscuros, pero arriba la estancia era clara y en días de sol inundada de luz. (...) Las paredes cubiertas de estantería sencilla, repletas de libros, una mesa, algunas sillas, el retrato que hizo de Martí el pintor Norman, colgado sobre el escritorio, apuntes de Estrázulas y de Edelmann, y unas palmas de Héctor de Saavedra. Sobre uno de los estantes, su grillete del presidio. En el último lustro de su vida, casi todo lo que produjo el Maestro se escribió allí (...)»

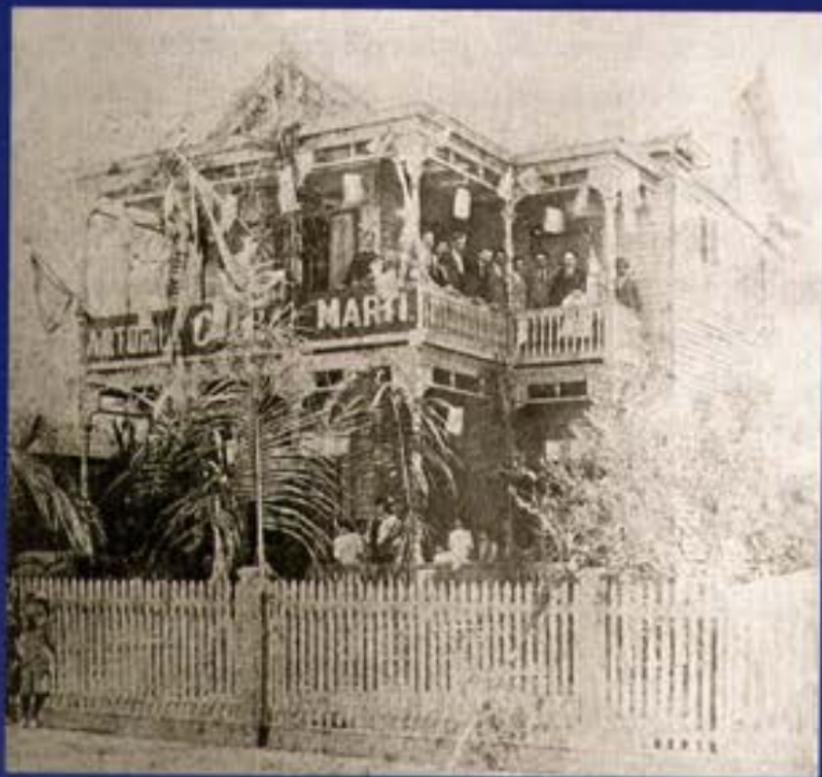
Ejemplo de ello son las *Escenas americanas*, publicadas en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, y la revista infantil *La Edad de Oro*, cuyos cuatro números redactó en 1889, cuando penaba por la ausencia de su hijo.

Sobreponiéndose a los conflictos sentimentales y a las constantes recaídas de salud —que lo llevaban a guardar cama y pasar temporadas en las montañas de Catskill para restablecerse—, a partir de 1891 Martí intensifica su labor patriótica. Al año siguiente, es elegido Delegado del Partido Revolucionario Cubano, cuyo órgano —el periódico *Patria*— redacta en su oficina de Front Street.

Al decir de Enrique Collazo —quien alguna vez discrepó fuertemente con Martí—, su temperamento era tal que parecía «un hombre ardilla; quería andar tan de prisa como su pensamiento, lo que no era posible; pero cansaba a cualquiera. Subía y bajaba escaleras como quien no tiene pulmones. Vivía errante, sin casa, sin baúl y sin ropa (...)»



Fachada del edificio donde radicaba la oficina de José Martí, en 120 Front Street, Nueva York.



Desde 1887, Martí había comenzado a reorganizar la emigración con vistas a la guerra y, a pesar de la necesidad de esa actividad proselitista, no pocas veces fue cuestionado, como cuando Enrique Collazo —quien después cambiara de opinión— le envía una carta en 1892, acusándole de que vivía «adulando» a los emigrados «para arrancarle sus ahorros». Del prestigio que gozaba Martí dentro de la emigración, da cuenta esta foto, tomada en mayo de 1893 a propósito de un rápido viaje que él hiciera a Cayo Hueso, con motivo del frustrado alzamiento de los hermanos Sartorius en Purnio, provincia de Oriente. En la imagen se observa la fachada engalanada con los letreros «Sartorius, Cuba y Martí».

Quienes conocieron a Martí en su época de Nueva York y se han referido a su personalidad, coinciden en señalar cuán genuinamente captó sus rasgos el artista sueco Herman Norman en el único retrato al óleo que se le hiciera del natural. Ese pequeño cuadro es recurrente en las evocaciones martianas de Blanche Zacharie de Baralt y de Federico Edelmán y Pintó.

La pluma en su mano fina y nerviosa era un atributo que parecía formar parte de su propio ser. Muy bien interpretado está el carácter del escritor de raza en el cuadro del artista sueco Norman, único retrato al óleo del natural que de Martí existe. Está en el Museo Martiano de La Habana y estuvo muchos años colgado sobre el escritorio del maestro en su oficina de New York, 120 Front Street.

Recuerdo, como si fuese ayer, la primera vez que vi a Martí. Era yo jovencita de dieciocho años, y le fui presentada en una reunión. No tenía ausencias de él; era para mí un señor cualquiera, un encuentro fortuito de sociedad. Mas a los pocos minutos de conversación, con habilidad que no he visto igualada, sin interrogatorio, había averiguado cuáles eran mis gustos, mis inclinaciones, mis esperanzas. Tocó la nota del arte, me habló precisamente de las obras que me apasionaban. Discutió conmigo cuadros, música y libros, de la manera más natural, con absoluta sencillez, sin hacerme sentir la diferencia que había entre una niña y un sabio.

Del mismo modo se hizo conocer de mí. Pude apreciar al instante que era un hombre superior, de vastos conocimientos y de alma grande.

Nunca desmintió aquella impresión primera.

No quisiera dar aquí una idea de frivolidad en Martí, sino indicar las mil facetas de su espíritu abierto a todas las manifestaciones de la vida, y al punto me permitiré contar una anécdota que de seguro sus biógrafos desconocen. Pocos días antes de mi matrimonio, me dijo Martí:

—Blanche, voy a pedirle un favor.

—Usted dirá.

—Quiero que me deje ver su *trousseau*.

—Bueno —le dije—, tal día irán mis amigas a casa, venga usted también, o un poco antes si le parece.

Llegó, y con mi madre y mis hermanas estuvo examinando como un chiquillo, vestidos y sombreros; hacía un fino comentario y ponía nombres a varios de ellos.

Un tiempo después, encontrándome con mi marido, recordó la prenda que había visto y me dijo: «Veo que lleva usted el sombrerito casto».

En otra ocasión reconocía el vestido «discreto» o el abanico «perverso», nombres puestos por él el día de la exposición del *trousseau* (...)

SU PALADAR

Como verdadero artista, Martí tenía una gran agudeza de los sentidos, y el paladar estaba en él desarrollado en extremo. Era *gourmet* a lo Brillat Savarin y sabía combinar el menú de una comida que haría honor a la pericia de un embajador.

Frugal en su sustento ordinario, cuando se trataba de obsequiar a sus amigos sabía elegir los platos más exquisitos y los vinos más raros como el experto que era en la materia.

Conocía —a fuerza de buscarlos— los lugares de la metrópoli newyorkina donde un especialista ignorado del gran público confeccionaba un plato suculento. Se encantaba en llevar a sus amigos a saborear una *minestrone* hecha con maestría, allá lejos en el barrio italiano, o un *goulash* en la pequeña Hungría.

Federico Edelmán que tanto lo acompañó en estas expediciones, nos cuenta cómo Martí lo inició en el restaurant de un marsellés de Hannover Square en los misterios de una *bouillabaisse* que resucitaba muertos; por él conoció los platos calabreses sazonados con *caccio cavallo* y regados con vino de Chianti.

Decía Martí que «comer sólo es un robo» y explicaba: «un placer robado al comensal ausente». Obsequiaba mucho; invitaba con tanto cariño como sencillez a que tomásemos en su casa unas allacas que una venezolana descubierta por él confeccionaba a la perfección. Otro día eran arepas o tortillas mexicanas, y recuerdo una esquelita suya que rezaba así: «Vengan esta noche a casa a despedir a Panchito Chacón con versos y café». El gesto obsequiar existía siempre aunque los medios materiales flaqueasen.

Una vez que Federico Edelmán le envió un pequeño dibujo que Martí le había pedido para la Sociedad Literaria Hispano Americana, se lo agradeció de esta manera delicada, al no tener otra cosa que ofrecer: «Recibí su esquila generosa y la Sociedad se lo paga con estas dos invitaciones para sus amigos colombianos del estudio». Dos pobres estudiantes que Martí ni siquiera conocía, pero sabiendo que existían y que eran amigos de Edelmán, quiso tener esa fineza con ellos, fineza con amigos desconocidos, si vale la paradoja (...)

LOS ÚLTIMOS ENCUENTROS

Ustedes dirán que sólo he hablado del aspecto amable de Martí: ése era mi objeto y el lado que conocí. Otros se ocuparán de su heroísmo; pero aunque lo he visto armarse de gran energía y estallar en justa ira en momentos terribles, su carácter era dulce y poco irritable. Tenía un gran dominio sobre sus nervios y bien sabe Dios si tuvo motivos de contrariedad y de indignación en la lucha a

brazo partido que sostuvo en los últimos años de su vida, en que tantos, aun entre los suyos mismos, le entorpecieron el camino.

Quiero recordar aquí la última cena, 24 de diciembre de 1894. Cenábamos en la Nochebuena como era costumbre desde hacía muchos años, un grupo de amigos íntimos casi siempre los mismos. Ese año le tocó el turno de recibirnos a Irene Pintó de Carrillo, esposa de Antonio Carrillo de Albornoz, amigo de Martí desde la juventud.

Con él y con Fermín Valdés Domínguez había estudiado Derecho en Madrid. Éramos trece comensales, y había faltado uno. Los esposos Carrillo y sus tres hijos; la señora de Mantilla con sus hijas Carmita y María; Martí; Federico Edelmán y Adelaida Baralt; Luis y yo. Martí llegó algo tarde y parecía fatigado; ya estábamos en la mesa; aunque él estuvo afable y celebró la cena para agradar a la dueña de la casa, no reinaba la alegría habitual. No se lo explicaba uno, pero fue una fiesta de poca animación y pesaba sobre todos como un presentimiento inexplicable (...)

Ya que he contado mi primer encuentro con Martí, quiero referirme al último.

Era el 4 de febrero de 1895, a las ocho y media de la mañana. Estaba en el comedor de mi casa tomando el desayuno. Sonó el timbre y oí la voz de Martí preguntar a la criada que le abría la puerta: «¿Está ahí el caballero?», y momentos después entraba en el comedor. «¿Se ha ido Luis ya? ¿Qué pena!, vine presuroso pensando alcanzarlo, pues no quería marcharme sin estrecharle la mano. ¡Sabe Dios cuándo nos volveremos a ver! Me despide de Adelaida y de Fico, y ahora me voy. ¡Adiós! No tengo un minuto que perder». Lo acompañé hasta la puerta y salió en la mañana helada, como una flecha.

Días después nos fijamos en un sobretodo marrón que había quedado colgado en la sombrerera. No pertenecía a ninguno de los de la casa. ¿Sería de algún amigo, que lo había dejado allí olvidado? Cosa rara en pleno invierno. Mi cuñada registró los bolsillos a ver si hallaba algún indicio de su dueño. ¿Cuál no fue su asombro al ver que estaban repletos de cartas y papeles dirigidos a Martí!

¡Pobrecito!, en la precipitación de su ida no se acordó de que había dejado su gabán en el vestíbulo, y se fue a la calle en ese día glacial sin notarlo. ¿Cómo estaría de preocupado!

Esa misma tarde se embarcó para Santo Domingo a reunirse en Montecristi con Máximo Gómez, de donde salieron ambos para los campos de Cuba.

Blanche Zacharie reunió estas y otras anécdotas bajo el título de «Martí, caballero», trabajo publicado por primera vez en la Revista Bimestre Cubana (nov.-dic., 1931). Invitada en 1884 a cantar en una velada musical, conoció allí a Martí y a su amigo Luis Alejandro Baralt, con quien se casaría dos años después. En lo adelante, la pareja mantuvo trato frecuente con el Maestro, de la que Blanche dejó sus reminiscencias en un pequeño pero valioso libro: El Martí que yo conocí (Editorial Trópico, 1945).

Entre los recuerdos más gratos que conservo del Maestro está el de haber visitado, sirviéndome él de cicerone, las primeras exposiciones importantes de pintura que vi en mi vida.

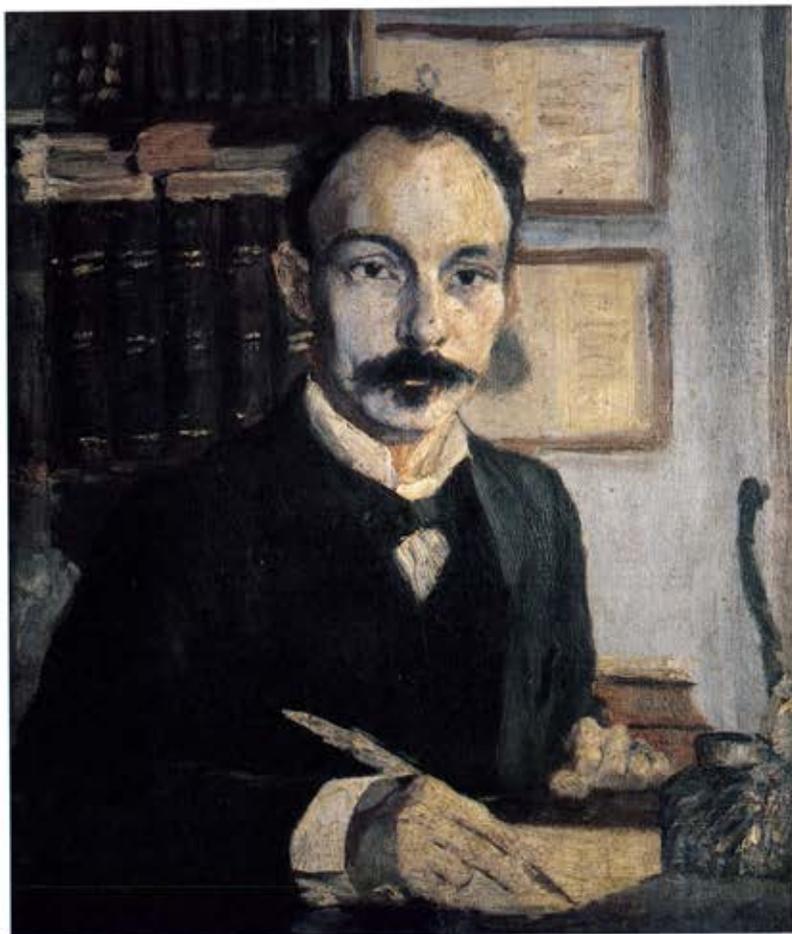
Me parece escuchar a Martí comentando los cuadros de Claude Monet, y demás impresionistas que entonces eran tan discutidos, con aquella clarividencia suya, y muchas de aquellas observaciones las he leído años más tarde en sus correspondencias, y verdaderamente asombran su perspicacia, su justeza y su buen gusto.

Debido a esta afición por la pintura, hubo de descubrir Martí en la bohemia neoyorquina a Herman Norman, pintor sueco de gran talento, a quien sirvió desde luego, como acostumbraba, y quien pintó del natural el único retrato de Martí que existe, y agradecido se lo ofreció al Maestro que lo apreciaba mucho como obra de arte.

Este pequeño retrato al óleo que lo representa sentado a su mesa de trabajo, en su histórico despacho de 120 Front St., en New York, tal como le vi la primera vez, y tal como lo describo al principio de este artículo, da una idea cabal y justa del Apóstol.

Tuve la oportunidad de tratar a Norman, a quien me presentó Martí, y pude ver este retrato acabado de pintar. Más tarde lo tuve algún tiempo en mi poder y lo copié con verdadero amor para conservarlo, y cada vez que lo contemplo veo surgir las características esenciales del Maestro y casi puedo decir que siento los latidos de su alma que tan admirable y sintéticamente supo interpretar Norman.

El retrato del Maestro pintado por Norman, se encuentra en la actualidad en el Museo Martiano, y es propiedad de la señora Amelia Martí, única hermana superviviente del Apóstol, que modesta y sencilla vive hoy pobremente y completamente olvidada de los poderes públicos en la república que fundó su hermano.



No fue hasta 1925, cuando se inauguró el Museo José Martí en la Casa Natal del Apóstol, que este pequeño cuadro (30 x 43 cm) —guardado celosamente por su hermana Amelia— pudo ser admirado por el público, al ella cederlo a esa institución.

Un año antes, el escritor y periodista Jorge Mañach había publicado sus hermosos artículos «La hermana de Martí» (I y II) en el *Diario de la Marina* de los días 11 y 12 de enero de 1924, en los que relata la visita que hizo con el pintor Federico Edelmann y Pintó a la casa de Amelia.

De esa visita, Mañach logró recabar valiosos testimonios que luego aprovecharía en su famosa biografía *Martí, el Apóstol* (Madrid, 1933); también logró ver —por primera vez— este retrato al óleo que, del natural, le hiciera a Martí el pintor sueco Herman Norman. Y tras considerarlo «documento precioso y casi desconocido de la iconografía martiana», pasa a describirlo en estos términos: «Es un gran apunte de dos pies escasos de alto y proporcionada anchura. El pincelaje es valiente y suelto; fríos los tonos, como convenía a la sugestión de nórdica latitud y a la color pálida, ascética, lívida que caracterizaba aquel rostro de eterno convaleciente.

»Martí está sentado a su mesa de trabajo. Los ricos tejuelos de su biblioteca asoman tras él, por cima del hombro agudo. Sobre la mesa se ven el tintero de cristal que vertió tanta prosa opulenta y tanto verso inefable, y el gran sello del Partido Revolucionario. El pintor ha sorprendido al otro noble artista del verbo en una pausa meditativa: la una mano escribe; la sinistrea, menuda, blanca, femenil, se crispa a su guisa habitual contra el borde de la mesa, destacando el sobrio relieve de aquel anillo que Martí se hiciera con hierro de sus viejos grilletes juveniles, en el presidio doliente la figura toda tiene un gesto de nervios contenidos, de curiosidad fugaz, de voluntad intelectual...»

Extracto del artículo que Federico Edelmann y Pintó publicó con el título de «Recuerdos de Martí» en el Diario de la Marina, el 22 de mayo de 1927. Según el mismo narra, conoció a Martí en 1889 siendo un adolescente cuando viajó a Nueva York con el propósito de dibujar para una publicación e, inmediatamente, su tío Antonio Carrillo y O'Farril se lo presentó al Maestro.

RECUERDOS DE MIS PRIMEROS QUINCE AÑOS

Cuando se trasladaba de Montecristi a Cabo Haitiano, para luego seguir hacia Cuba, Martí pidió a su ahijada de 15 años en carta del 2 de febrero de 1895: «un trabajo de cariño que quiero que hagas, para ver si te acuerdas de mí, y es que vayas haciendo una historia de mi viaje, a modo de diccionario, con la explicación de los nombres curiosos de este viaje mío (...)» Cincuenta y cinco años después, María Mantilla evocó algunos momentos de su relación con aquel hombre que la había querido como una verdadera hija.

¡Qué grato es vivir con recuerdos tan vivos y llenos de cariño como los que llevo yo en el alma! Viví junto a Martí por muchos años, y me siento orgullosa del cariño tan grande que él tenía por mí. Toda la educación e instrucción que poseo, se la debo a él. Me daba las clases con gran paciencia y cariño, y cada vez que tenía que hacer un viaje, me dejaba preparado el itinerario de estudios que había de hacer en cada día durante su ausencia. En medio

de todas las agonías y preocupaciones que llevaba sobre sí, nunca le faltaba tiempo que dedicarme.

El francés me lo enseñó de manera sencilla y fácil de comprender; pero su mayor afán eran mis estudios de piano. Su deseo era que yo llegara a ser una buena pianista —que nunca logré serlo, pero sí pude lograr tocar lo suficiente en aquellos años de niñez, para proporcionarle a él muchos ratos de placer. Siendo yo aún una niña, se empeñaba siempre en llevarme a las reuniones de La Liga, una sociedad de cubanos de color, todos hombres cultos y muy caballerosos, para que yo les tocara algunas piezas de música. Yo, como niña al fin, muchas veces no quería ir, pero Martí me decía: «Sí, hijita, es deber de uno darles placer a aquellos que no gozan de mucho». Entre esos cubanos de La Liga, recuerdo sobre todo a Rafael Serra, Sotero Figueroa, y a los hermanos Bonilla, tabaqueros estos últimos y hombres de gran talla, de más de seis pies. La idolatría de estos hombres por Martí era cosa admirable. Lo veneraban.

De Martí, el caballero, quedan grabados en mi mente tantos detalles de delicadeza y galantería con las «damas», como decía él. Para él, la mujer era cosa superior. Siempre tan fino, y con alguna frase de elo-

El último viaje

Desde el 11 de abril de 1895, cuando desembarca en Cuba junto a Máximo Gómez, los acontecimientos que rodean la vida del Apóstol se suceden de manera vertiginosa hasta que, apenas un mes después —el 19 de mayo—, pierde la vida en circunstancias difíciles de esclarecer dadas las condiciones en que debió producirse ese fatal desenlace: intenso fragor de una acción bélica. Para reconstruir esos días postreros, los historiadores han recurrido una y otra vez a las mismas fuentes, entre ellas —en primer lugar— a las evidencias dejadas por el propio Martí como son sus cartas y la segunda parte de sus *Diarios de campaña*. Este último manuscrito consta de 28 pliegos (uno en blanco), paginados sin dudas por su autor —de la 1 a la 57—, pero le faltan las páginas 28, 29, 30 y 31, que corresponden al 6 de mayo, día siguiente a la entrevista celebrada entre Martí, Gómez y Maceo en el ingenio La Mejorana.

Según refiere Ramón Garriga, quien fungía de ayudante de Martí, él entregó personalmente a Gómez ese manuscrito —sin que le faltara ningún pliego— el día siguiente de caer el Apóstol en Dos Ríos. Mas habría que esperar hasta 1940 para que el *Diario de Martí* fuese conocido, cuando se publicó como parte del *Diario de Campaña del Mayor General Máximo Gómez*, luego de casi 35 años de haber fallecido este último.

Además de los propios Gómez y Garriga, a lo largo de los años otros patriotas cubanos dieron sus versiones —muy contradictorias— de aquel incidente bélico o escaramuza en que pereciera Martí. Es el caso, por ejemplo, del joven Ángel de la Guardia Bello, quien —se afirma— lo acompañaba en ese momento postrer y cuyo testimonio, por haber caído en combate en 1897, no se conoce de manera directa, sino a través de lo que su hijo dijo haberle escuchado relatar.

Del lado español, también se difundieron varias versiones sobre el derribo de Martí, así como del reconocimiento de su cadáver. Entre ellas, la del coronel Ximénez de Sandoval —quien mandaba la columna victimaria— y enseguida dio parte de lo ocurrido a sus superiores, incluidos el ministro de la Guerra, general Marcelo Azcárraga (a quien ob-

seguió el reloj de Martí), mientras que el revólver lo envió a Martínez Campos, capitán general de la Isla. De Sandoval mantuvo en su poder algunas pertenencias del Apóstol: el cortaplumas, la escarapela —que se dice perteneció a Carlos Manuel de Céspedes— y la cinta azul que le regalara Clemencia Gómez, hija del Generalísimo, con una nota dedicatoria.

En 1913, el militar mayorquín donó dichas reliquias al Museo Nacional, según consta en el Registro de entrada de objetos elaborado por su director, Rodríguez Morey. No se conoce, en cambio, el paradero de la sortija de hierro de Martí, mientras que los documentos que tenía en sus bolsillos fueron a dar a archivos militares españoles, donde fueron hallados en 2001 por Rolando Rodríguez, salvo la famosa carta inconclusa a Manuel Mercado, conocida gracias a la reproducción que de ella hizo —hacia 1920— el coronel del ejército español, de origen cubano, Enrique Ubieta en su obra *Efemérides de la Revolución Cubana*.



María Mantilla contrajo matrimonio en Nueva York en 1905 y, de esa unión, tuvo cuatro hijos. Murió en Los Ángeles, California, en 1962.



Como «prueba plena» de la identificación del cadáver de Martí, La Discusión reprodujo —el 4 de junio de 1895— un facsímil del retrato de María Mantilla que él llevaba en uno de sus bolsillos.

Fuentes: *Dos Ríos, a caballo y con el sol en la frente*, de Rolando Rodríguez (Ciencias Sociales, La Habana, 2001) y su artículo «Los documentos de Martí en Dos Ríos» (*Juventud Rebelde*, suplemento especial).

José Martí. *Diarios de campaña*, edición crítica de Mayra B. Martínez y Froilán Escobar (Casa Editora Abril, 1996). Artículo «¿Cómo pudo ser identificado el cadáver de Martí?», de Emilio Roig de Leuchsenring (*Carteles*, 5 de julio de 1953).

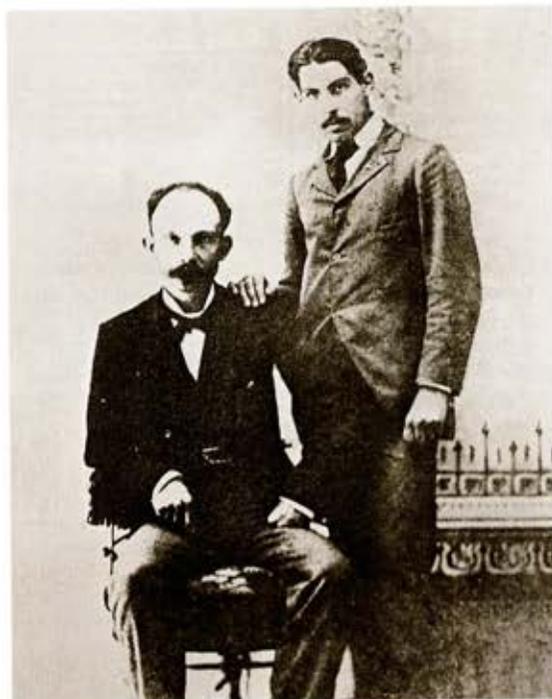
gio en los labios. Cuando se daba alguna reunión, en que se citaban las familias cubanas para celebrar algún santo o alguna otra ocasión, había música y un poco de baile, y Martí siempre sacaba a bailar a las señoras o señoritas menos atractivas y luego yo le preguntaba: «Martí, ¿por qué usted siempre saca a bailar a las más feas?» Y él me decía: «Hija mía, a las feas nadie les hace caso, y es deber de uno no dejarles sentir su fealdad». Como éste, muchos otros detalles de su caballerosidad.

Cuando, a veces, mi hermano Ernesto me hablaba con rudeza, o alzaba la voz, Martí le decía: «¿A que tú no le hablas así a la niña vecina; y por qué lo haces con tus hermanas, que merecen más delicadeza y finura que las extrañas?»

Recuerdo también, cuando yo tenía siete años, un día que yo iba con Martí por el campo —pues estábamos de temporada en Bath Beach— y sentados los dos bajo un árbol, me picó una abeja en la frente y en el instante Martí la trituro con los dedos; de ese episodio resultó el «verso sencillo» que dice: *Temblé una vez en la reja/ A la entrada de la viña,/ Cuando la bárbara abeja/ Picó en la frente a mi niña.*

Cuando él escribía algún artículo o carta o lo que fuera, su cerebro trabajaba con tal rapidez que las ideas le venían más ligeras de lo que la pluma le permitía escribir, y al concluir me llamaba y me decía: «Mira, lee esto y dime qué dice aquí», porque él mismo no entendía lo que había escrito; pero yo sí lo entendía. Siendo su discípula, yo conocía cada rasgo de su letra. Él me decía que yo era su secretaria. A veces me dictaba mientras se paseaba por el cuarto, y yo tenía que escribir muy ligero para no perder una frase.

Mi último recuerdo es del día que Martí se despidió de nosotros, cuando salió para Santo Domingo.



Este trabajo ha sido elaborado por Argel Calcines (editor general de Opus Habana) y Sarahy González, miembro del equipo editorial de esta revista, quienes agradecen la ayuda prestada por los investigadores Carmen Suárez León y Luis García Pascual.

Además de las fuentes especificadas en los recuadros, fueron consultados:

Destinatario José Martí. Compilación, ordenación, cronología y notas de Luis García Pascual. Casa Editora Abril/Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1999.

Exposición José Martí: Cuba y Canarias. Editorial Confederación de Cajas de Ahorro, Canarias.

Guillermo de Zéndegui: *Ámbito de Martí.* Dpto. de Publicaciones de la Sociedad Colombista Panamericana, 2da. edición, La Habana, 1954.

Gonzalo de Quesada y Miranda: *Martí, hombre* [s. n.], 3ra. edición, La Habana, 1960.

-----: ***Iconografía martiana,*** Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

Ibrahim Hidalgo Paz: *José Martí: Cronología 1853-1895.* Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1992.

José Martí y el equilibrio del mundo. Estudio introductorio de Armando Hart Dávalos. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2002.

Jorge Mañach: *Martí, el Apóstol.* Espasa Calpe, 2da. edición, Buenos Aires, 1942.

Luis García Pascual: *Entorno martiano.* Casa Editora Abril, La Habana, 2003.

Mariano Aramburo: «Martí en Zaragoza», en *Martí en España*, Colección Facticia, no. 126, Museo de la Ciudad, enero 28, 1930.

Salvador Arias: *Un proyecto martiano esencial: la Edad de Oro.* Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001.

Yo conocí a Martí. Selección y prólogo de Carmen Suárez León. Ediciones Capiro, Santa Clara, 1998.

Tomada probablemente en Nueva York en enero de 1895, esta foto es considerada la última hecha en vida a Martí. Junto a él aparece el hijo mayor de Carmen Miyares: Manuel Mantilla, hermano de María y Carmita.

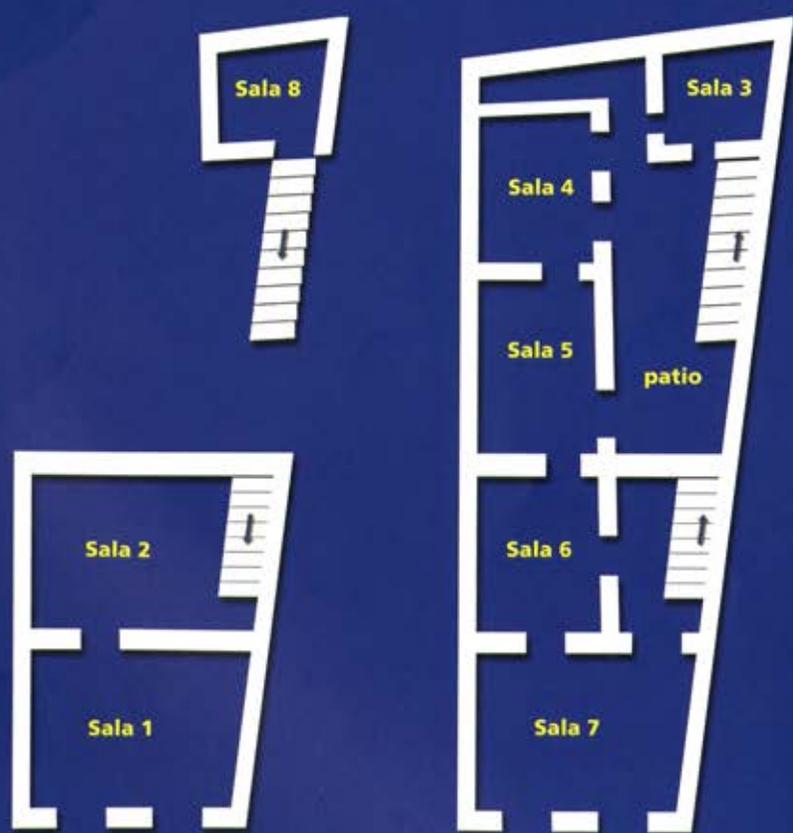
A estas últimas —que llama «Mis niñas»— el Apóstol dedica la primera parte de sus *Diarios de campaña* (del 14 de febrero al 8 de abril de 1895), que recoge su trayectoria desde Montecristi a Cabo Haitiano.

Hay quien plantea también que esta foto fue tomada en ese primer asentamiento, hacia donde se habían trasladado varios de los patriotas cubanos involucrados en la expedición de La Fernandina, cuyo fracaso sumió a Martí en la desesperación. Entre esos hombres estaba el propio Manuel, quien al poco tiempo partió de Santo Domingo hacia Nueva York, mientras que el Apóstol iniciaba el derrotero que lo conduciría a Cuba.

Nunca volverían a verse, de ahí que —al caer en Dos Ríos— este último tuviera en sus bolsillos dos cartas dirigidas a Manuel: una de su madre, y la otra, de su hermana María. Ellas, así como Carmita, también habían escrito palabras cariñosas para Martí, las cuales él llevaba encima en el momento final.

«(...) Espero que Manuelito le há de servir, y lo há de acompañar trate de tenerlo siempre á su lado pues así siento como q. algo de mi cuerpo esta junto al de V. (...)\", le escribe Carmen Miyares en carta que, aunque carece de la primera página, debió tener la misma fecha (17 ó 18 de febrero de 1895), que las de sus hijas.

Este texto de María Mantilla fue publicado en el periódico El Mundo, La Habana, 2 de marzo de 1950.



Distribución de las salas en el museo. Entre paréntesis aparecen los objetos expuestos, reproducidos en el reverso de esta infografía:

- Sala 1:** Cuarto natal (1, 2, 3, 5, 6, 12)
- Sala 2:** Juventud (4, 7, 9)
- Sala 3:** Estancia en La Habana en 1878 (8)
- Sala 4:** Estancia en Venezuela. Llegada a Nueva York (14)
- Sala 5:** Muebles de la oficina de Nueva York (11, 15)
- Sala 6:** Organización de la guerra necesaria (10, 13, 16). En esta sala también se encuentran el arco y parte del violín que se describen a continuación.
- Sala 7:** Caída en combate (18, 19)
- Sala 8:** Casa de Martín Herrera en Cayo Hueso (17)

*Para realizar esta infografía se contó con la colaboración de **Ramón Guerra Díaz**, museólogo y especialista en didáctica cultural del Museo Casa Natal José Martí, a cuya directora —Lic. Zenaida Gómez Taño— agradecemos el apoyo brindado.*

PLANTA ALTA

PLANTA BAJA

MUSEO CASA NATAL JOSÉ MARTÍ

Pegada a la antigua muralla defensiva — como puede verse en esta vista aérea de Bachman (1851)—, la casa donde nació José Martí es exponente de la arquitectura doméstica habanera de principios del siglo XIX. Conservado hasta nuestros días, ese inmueble resume los esfuerzos de varias generaciones porque el recuerdo del Maestro sea imperecedero.

A cargo de la Oficina del Historiador de la Ciudad desde 1994, el Museo Casa Natal José Martí se inauguró en 1925 —como Museo José Martí—, luego de que este inmueble fuera declarado Propiedad del Pueblo de Cuba el 24 de junio de 1918.

La vivienda está ubicada en la antigua calle de San Francisco de Paula —conocida simplemente como Paula—, en el barrio de igual nombre, y estuvo marcada en un inicio con el número 41. Pero los números han sido cambiados en varias ocasiones: así, hacia fines del siglo XIX, la casa estaba señalada con el 102; a partir de 1936, con el 214, y en la actualidad tiene el 314.

A su vez, desde 1922, el Ayuntamiento de La Habana había propuesto el cambio de nombre de la calle Paula por el de la madre del Apóstol, pero no es hasta 1950 que sucede tal sustitución. Desde entonces, la calle se denomina Leonor Pérez.

La familia Martí Pérez vivió en esta casa hasta 1856, y tras ser habitado por varios inquilinos, el inmueble pasó en 1891 a ser propiedad de las monjas dominicas de la Congregación de Santa Catalina de Sena. A ellas debió pedir permiso Leonor para efectuar el acto del 28 de enero de 1899, primer homenaje realizado en Cuba a su hijo y que sirvió para colocar una tarja en la fachada principal a nombre de los emigrados de Cayo Hueso.

Un año después, se crea la Asociación de Señoras y Caballeros por Martí, conocida como «Asociación por Martí», con el objetivo de rescatar la propiedad para declararla Propiedad del Pueblo de Cuba y dedicarla al homenaje del Héroe Nacional. Para entonces, con ese mismo fin, la emigración cubana había iniciado una colecta de fondos, que entregó a esta Asociación tan pronto se constituyó. Sin embargo, transcurrió más de una década hasta que el inmueble ostentó por fin la condición de Propiedad del Pueblo.

En un primer momento se previó que la casa acogiera a doña Leonor Pérez y Cabrera, madre de Martí, quien —ya octogenaria y casi ciega— se encontraba en una crítica situación económica. Y sólo cuando doña Leonor desapareciera físicamente, el inmueble sería declarado posesión popular.

Después de vencer numerosos escollos, la Asociación por Martí logró adquirir la casa, el 14 de diciembre de 1901, y en ella se instaló doña Leonor y los descendientes de su hija María del Carmen, la

Valenciana, recién fallecida. Para entonces, la única hermana de Martí que seguía viva era Amelia.

En 1907 muere la madre del Apóstol, pero sólo al cabo de once años —en 1918— es que se logra retomar el acuerdo de hacer la Casa Natal una propiedad pública. Y ante la terquedad del inquilino que la habitaba de no abandonarla, habría que esperar tres años más hasta que —por reclamo popular— se produjo su desalojo, el 12 de mayo de 1921. Pero no sería hasta el 23 de junio de 1924 que la Asamblea de Representantes del Pueblo Cubano acuerda cumplir el destino previsto para la Casa Natal, cuando fue adquirida por la Asociación por Martí: ser museo, biblioteca y galería iconográfica.

El 28 de enero de 1925 se inaugura el Museo José Martí en la Casa Natal, veinticuatro años después de haber sido adquirida por suscripción popular. Bajo la dirección técnica del periodista y escritor Arturo R. de Carricarte, esta institución poseía algunos pocos objetos martianos —entre ellos, el Álbum de bodas—, pues el resto de estas reliquias siguió en el Museo Nacional.

Todo hace indicar que el Museo José Martí sufrió la desidia de las autoridades y que, a lo largo de los años, se deterioró al punto de tener que cerrar sus puertas en varias ocasiones. Por lo que en vísperas de cumplirse el centenario del natalicio del Apóstol, fueron temas acuciantes el de afrontar su restauración, nombrar un nuevo director técnico —Carricarte había fallecido en 1948—, reorganizar su junta patronal y hacer efectiva la expropiación de las casas colindantes para construir en esos terrenos un parque o jardín rodeado de verjas.

Salvo el último punto, todos los demás se cumplieron gracias a la perseverancia de Manuel I. Mesa Rodríguez, nombrado director técnico del Museo y quien tuvo a su cargo la reparación de la casa para que reabriera el 28 de enero de 1953. También fue restaurado, entonces, el retrato de Martí al óleo pintado por Norman. Invitada de honor a dicha conmemoración, María Mantilla dona al Museo el grillete que llevó Martí durante su estancia en presidio.

Sin embargo, enclavada en una zona de prostitución «abierta y pública» —al decir de Emilio Roig de Leuchsenring—, la Casa Natal clamaba por «el saneamiento moral de la cuadra (...) que debe ser totalmente adecuada».

Y si bien para 1953, se había logrado que en las horas que estuviese el Museo abierto al público, cerrasen sus puertas los cafés y bares allí situados, continuaban «a plena zafra las dos posadas con el nombre de "hoteles" que se encuentran desde hace años en esa cuadra», insistía el Historiador de la Ciudad.

Uno de esos dos hoteles, recordaba, «cuando fue abierto al servicio que estaba destinado, ostentaba el nombre de hotel Martí, y al protestar de esa ignominia, el entonces director técnico de la casa, Arturo R. De Carricarte, se le agregó una N al apellido Martí, quedando convertido en *Martín* (...)»

Arco y parte del violín que regalara el Apóstol al niño Gerardo Castellanos García durante su estancia en Cayo Hueso. Estos objetos fueron donados este año al Museo Casa Natal por el investigador Luis García Pascual.



Vista interior de la Casa Natal, con el típico acceso a un patio central.

Sería sólo después del triunfo de la Revolución que ese recinto martiano recibiera el respeto que inspira, cuando —el 28 de enero de 1963— fuera reinaugurado el inmueble como Museo Casa Natal José Martí. Además de renombrarlo, a partir de entonces la Dirección de Patrimonio Nacional le transfirió los objetos martianos que se encontraban en el Palacio de Bellas Artes.



Bajo la égida de la Oficina del Historiador de la Ciudad, también se encuentran la capilla y celdas bartolinas de la antigua Cárcel de La Habana, construida entre 1835 y 1839, y donde Martí estuvo confinado. Estas reliquias históricas fueron salvadas en 1939 por Emilio Roig de Leuchsenring y un grupo de intelectuales cuando estaban a punto de ser derruidas para erigir un parque.

En lo adelante, la casa sería remozada cada vez que fuera necesario. A principios de los 80, se inauguró una biblioteca especializada en el inmueble aledaño al Museo, a la que se le dio el nombre de Fermín Valdés Domínguez.

Para celebrar este año el 150 aniversario del natalicio de José Martí, se emprendió un proceso de restauración capital para que todas sus áreas ganaran en funcionalidad. Además, el Museo Casa Natal confeccionó un amplio programa cultural que cubre ciclos de conferencias, exposiciones, conciertos, tertulias...

Con motivo de dicha conmemoración, el investigador Luis García Pascual donó a la institución el arco y parte del violín que el Apóstol obsequió —durante su estancia en Cayo Hueso— al niño Gerardo Castellanos García, hijo del comandante de la Guerra de los Diez Años Gerardo Castellanos y Leonart.

Fuentes utilizadas: *La casa natal de José Martí*, de Armando Caballero (Colección Habana Vieja, 1993). *La casa del Apóstol: inventario y distribución* (La Habana, 1925). *Por qué es del pueblo cubano la casa en que nació Martí* (La Habana, 1921). Artículo «¡Salvemos la Casa Natal de Martí!», de Emilio Roig de Leuchsenring (Carteles, año 33, no. 32, 10 de agosto de 1952).





Primer retrato conocido de Martí, en 1862, de su época de escolar.

1853-1869

NIÑEZ Y ADOLESCENCIA

De esta etapa de su vida se conservan cuatro piezas, donadas a partir de 1913 al recién fundado Museo Nacional. En esa sede se mantuvieron hasta 1964, aun cuando en 1925 ya se había creado el Museo José Martí en la Casa

Natal. Precisamente, en la habitación donde nació el Apóstol —en la planta alta— se conservan estos objetos desde entonces, al asumir la responsabilidad de su custodia la Comisión Nacional de Monumentos.



1. GORRO, TOALLA Y CUCHARITA

Confeccionados por doña Leonor Pérez, el gorro y toalla —de hilo blanco— fueron usados en el bautizo de José Martí. El primero está adornado con un sencillo y pequeño encaje de algodón, y la segunda, con randa y flecos. Ambas piezas fueron donadas por la señora Teresa Grau al Museo Nacional en 1923, según consta en sus inventarios. La cucharita de paladeo es de plata.



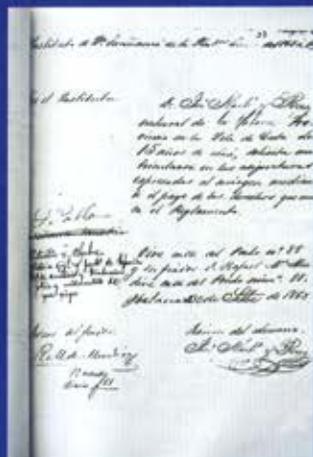
2. TRENZA

La trenza rubia de 20 cm de largo se le cortó a los cuatro años de edad. Es la única evidencia física que se conserva de José Martí, y fue donada por su hermana Amelia en 1913 al Museo Nacional.



3. EXPEDIENTE

Expediente de segunda enseñanza.



4. PUPITRE Y EXPEDIENTE

Pupitre de la Universidad de Zaragoza, obtenido por canje en 1964. A la derecha, copia del expediente universitario de Martí.



5. VAJILLA

Vajilla con el monograma de la familia Sardá, que acogiera durante dos meses al joven Martí en la finca El Abra, en Isla de Pinos, antes de ser deportado a España.



6. GRILLETE

El grillete lo acompañó durante toda su vida hasta que —cuando partió en 1895 hacia Las Antillas, para continuar camino a Cuba— se lo dejó a Carmen Miyares de Mantilla, pidiéndole que lo conservara siempre a su lado. Tras la muerte de Carmen, asume la custodia su hija María Mantilla, ahijada de Martí, quien vivía en Nueva York. En 1953, con motivo del Centenario del Apóstol, María lo entrega al Museo José Martí (cuya sede era la Casa Natal) y, en ese momento, fue inventariado por su entonces director Manuel Isidro Mesa Rodríguez.

1870-1874

PRESIDIO Y DESTIERRO EN ESPAÑA

Condenado en 1870 a seis años por el delito de infidencia, de su vida de presidiario político se atesora el grillete de una libra y media de peso que llevó en su pie derecho durante un año. No llegó a cumplir la condena inicial y, tras una breve estancia en Isla de Pinos, fue deportado a España en 1871. Acababa de cumplir 18 años de edad cuando, agobiado y enfermo, llega a Madrid. Permanecería allí más de dos años, hasta que se traslada a Zaragoza, donde culmina sus estudios universitarios en 1874. Parte entonces hacia México.

1875-1879

MÉXICO-GUATEMALA-LA HABANA

De esta época se atesora el álbum de su boda con Carmen Zayas Bazán, ceremonia realizada a fines de 1877 en México, adonde Martí llegó el 10 de febrero de 1875. Aquí vive junto a su familia y trabaja en la Revista Universal, muy cerca del domicilio de Francisco Zayas Bazán, acomodado abogado camagüeyano. Tal vecindad y algunos amigos comunes propician el noviazgo con su hija Carmen, el cual se mantiene a distancia cuando Martí parte hacia Centroamérica. Sólo regresaría a México para la boda —efectuada en la Capilla del Sagrario Metropolitano—, tras lo cual la pareja parte hacia Guatemala, donde Martí se había instalado. En 1878 se trasladan ambos cónyuges a La Habana, nace su hijo, y él comienza a trabajar en el bufete de Miguel Viondi, en 1879, del cual se conserva la mesa de trabajo que utilizó. Aquí Martí conspiraba, junto a Juan Gualberto Gómez, para apoyar la llamada Guerra Chiquita, hasta que fue nuevamente deportado a España.



Retrato de Martí, tomado en México por Vallete y Cia.



7. ÁLBUM DE BODAS

Álbum encuadernado en cuero. El cierre es de metal y en su cubierta aparece un monograma de plata mexicana con las iniciales entrecruzadas: C y M (Carmen y Martí). En su interior contiene cerca de 30 dedicatorias y firmas de los participantes en la ceremonia nupcial, efectuada el 20 de diciembre de 1877. Durante los años en que el matrimonio se mantuvo estable, fue guardado como su recuerdo más entrañable. Una vez separados, Carmen fue la que lo conservó hasta su muerte, cuando pasó a manos del único hijo de la pareja: José Francisco Martí Zayas Bazán. Cómo y por medio de quién llegó a la Casa Natal, no está establecido pues no se ha encontrado ningún documento explicativo. Sin embargo, ya aparece registrado en 1925 en el inventario que hizo Arturo Carricarte, director del Museo José Martí (Casa Natal) en esa época. Esto significa que es una de las piezas que más tiempo lleva atesorada en esta institución.



8. MESA-ESCRITORIO

Mesa-escritorio utilizada por Martí en el bufete de Miguel F. Viondi, donde trabajó como pasante en 1879. Fue donada en 1923 por Julia Viondi, hija de aquel abogado.



9. LEONTINA

Leontina que le regalaron sus alumnos de la Universidad de Guatemala, en 1879. Desde entonces, Martí siempre la llevó consigo.

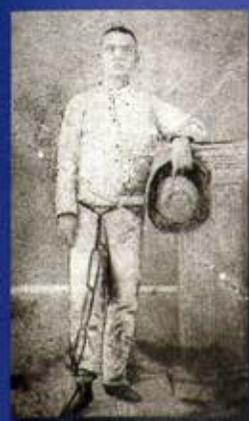


Foto de 1870 cuando cumplía prisión. Una copia fue dedicada por él a su madre, Leonor Pérez, y otra, a Fermín Valdés Domínguez.



10. TINTERO Y PLUMA DE MONTECRISTI

Tintero y pluma con que José Martí y Máximo Gómez firmaron el llamado Manifiesto de Montecristi, el 25 de marzo de 1895. Pertenecientes a Gómez, fueron encontrados a fines de 1898 por el señor Francisco Coll en el cuarto que ocupaba Martí en la casa de Gómez. Coll los tuvo en su poder hasta 1912, año en que —ya enfermo— los dona al Museo Nacional, donde se mantuvieron hasta 1964 en el que pasan al Museo Casa Natal José Martí.



11. ESCRITORIO

Sobre este escritorio Martí escribió la mayoría de sus artículos y discursos en su oficina de 120 Front Street, Nueva York.



12. ABANICO

Abanico que Martí regaló a su madre Leonor Pérez en 1887, cuando ella cumplió 59 años. Se encontraba junto a él en Nueva York.

13. BANDERA

Pequeña bandera cubana que llevó siempre en su billetera.



14. BILLETERA

Monograma con sus iniciales chapadas en oro pertenecientes a la billetera que le obsequiaron amigos emigrados.



15. MESA DE REUNIONES Y ESCRIBANÍA

Mesa de reuniones y escribanía del Cuerpo del Consejo de Nueva York del Partido Revolucionario Cubano constituido en abril de 1892. Era utilizada también como mesa de redacción del periódico *Patria*.



Retrato de Martí que según Sotero Figueroa fue hecho en Washington en 1891. Gonzalo de Quesada y Figueroa aseguraban que a Martí no le agradaba, pues consideraba petulante la posición escogida por el fotógrafo.

1880-1895

NUEVA YORK. PREPARACIÓN DE LA GUERRA NECESARIA

De este largo período —síntesis y resultado del quehacer de 27 años— se conservan objetos que avalan su intensa labor conspirativa para aglutinar, en torno al Partido Revolucionario Cubano (PRC), a todos los cubanos que dentro y fuera de Cuba aspiraban a la independencia patria. A esta causa dedica todas sus fuerzas, y ni siquiera las asiduas recaídas de su salud pudieron doblegar su espíritu. Aunque radica en Nueva York, viaja constantemente por los principales centros de emigrados cubanos, sobre todo, por el sur de la Florida (Tampa y Cayo Hueso). En estos lugares, publica y denuncia a través de los principales diarios la situación política y social que vive toda la América. Cualquier escenario es propicio para pronunciar un discurso y reunirse en los clubes de emigrados. Además de su labor revolucionaria, esos últimos 15 años de su vida son prolíferos para la literatura. A ella corresponden desde el Ismaelillo (1881-1882) hasta los Versos Sencillos (1890-1891).

1895

CAÍDA EN COMBATE

Al caer en Dos Ríos, el 19 de mayo de 1895, Martí llevaba consigo varios objetos personales que sirvieron para confirmar a los españoles su identidad. Había desembarcado junto a Gómez el 11 de abril por Playitas, punto cercano de Cajobabo, municipio de Baracoa. Días después, ambos próceres se reunieron con Antonio Maceo, el 5 de mayo, en el demolido ingenio La Mejorana para determinar la estrategia revolucionaria que propiciara la ansiada independencia de Cuba. De este lugar siguen camino, acampando en diferentes puntos — como confirma el propio Martí en su Diario de campaña — hasta que se produce el encontronazo con las tropas españolas en que pierde la vida.



Monumento erigido en el lugar donde murió Martí. Ya desde 1896 existía allí un túmulo de piedras, puestas a modo de obelisco por las tropas de Máximo Gómez.



16. SOMBRERO DE JIPIJAPA
Sombrero de jipijapa regalado a Martí en 1894, por el prócer ecuatoriano Eloy Alfaro durante el homenaje que le ofreció un grupo de amigos latinoamericanos en Nueva York.



17. COPA
Copa de cristal que utilizó Martí durante una cena en casa de Martí Herrera en una de sus visitas a Cayo Hueso.



18. ESCARAPELA, ESTRIBOS, Y CORTAPLUMAS

Estos objetos los tomó del cuerpo sin vida de Martí el coronel Ximénez de Sandoval, jefe de las tropas españolas que enfrentaron a los mambises cubanos en Dos Ríos. En 1913 este oficial los entrega a las autoridades cubanas, quedando constancia de esa donación en el registro de entrada del Museo Nacional.



19. CARTUCHERA

Cartuchera que llevaba Martí encima en 1895, durante su marcha por los campos insurrectos, y en la que guardaba papeles y documentos personales. En un alto que realiza en su recorrido, se le queda en casa de Rosalío Pacheco, quien la entregó a Máximo Gómez después que el Apóstol cayera en combate. Al morir Gómez, su hija Margarita la entregó al Museo Nacional, aunque no se recoge la fecha de tal donación. Desde 1973, fue entregada por la Dirección de Patrimonio al Museo Casa Natal.

*Haber conocido a Fina
y haber a Cintio tratado,
es estar enamorado*

del misterio que se

PARA FESTEJAR EL 80 CUMPLEAÑOS DE FINA GARCÍA MARRUZ, SE HAN RECABADO AQUÍ DISTINGUIDAS OPINIONES QUE CONTRIBUYEN A REAFIRMAR SU SINGULARIDAD DENTRO DEL GRUPO ORÍGENES Y, POR EXTENSIÓN, EN LA CULTURA CUBANA DE TODOS LOS TIEMPOS.

- 22 UN TESORO DE NUESTRA LITERATURA
Abel Prieto
- 23 UNA DIMENSIÓN SINGULARÍSIMA
Enrique Saíenz
- 24 FINA ES SU POESÍA Y SU POESÍA ES ELLA
Mons. Carlos Manuel de Céspedes
- 27 LA ALEGRÍA ES SOLEMNE COMO EL MAR
Jorge Luis Arcos
- 29 LA GOTA DE AGUA DE LA HABANA VIEJA
Eusebio Leal Spengler

Porque su poesía roza el tiempo — «ese tiempo puro, objeto perseguido de toda confesión explícita o velada», al decir de María Zambrano —, Fina García Marruz no merece que se le importune con el apremiante género de la entrevista.

Y es que las preguntas, aun cuando contaran con su aquiescencia, resultarían — a la postre — erráticamente diacrónicas en el propósito de reiterar lo que será ya eterno gracias a su obra literaria: esa inmensa capacidad suya para transmitirnos el misterio de las cosas y el mundo mediante el ralenti de la palabra escrita.

«Quiero escribir con el silencio vivo./ Quiero decir lo que la mano dice./ Porque tú lees mejor el texto vivo/ y el alma, en su guerrear callado, escribe», ha confesado en uno de sus preciosos poemas. Y tales versos bastarían para que respetáramos su voto de silencio para con el periodismo y los periodistas.

Es por ello que, en lugar de una entrevista a la autora de *Visitaciones*, se han recabado aquí — para la sección *Entrecubanos* — distinguidas opiniones que contribuyen a reafirmar su singularidad dentro



AFINA

José Lezama Lima

del grupo Orígenes y, por extensión, en la cultura cubana de todos los tiempos.

Y si alguna vez pretendimos acercarnos a Fina con un cuestionario, ante la duda de haber hecho un uso desmesurado de semejante posibilidad, nos complace ahora que este homenaje tenga un carácter policoral como una de esas *salves* que Esteban Salas compusiera en honor a la virgen María y que ella ha disfrutado junto a su amado esposo.

Porque tal vez Fina se acerque a encarnar ese ideal de mujer que —al decir de Salomón— «es tan difícil de hallar y vale más que las perlas». A esa mujer descrita en el capítulo 31 de los *Proverbios* con estas virtudes: «(...) confía en ella el corazón de su marido y no cesa de tener ganancia (...) No teme la nieve para su casa, porque toda su familia lleva doble vestido (...) En las puertas de la ciudad su marido es estimado, cuando se sienta con los ancianos del país (...) Sus hijos se levantan para proclamarla dichosa (...)»

ARGEL CALCINES (*La Habana*, 1962), editor general de la revista *Opus Habana*.



UN TESORO DE NUESTRA LITERATURA.

Apelando al anecdotario personal, el ministro cubano de Cultura, **ABEL PRIETO**, expresa cuán tempranamente nació su interés por el legado de Orígenes y sus principales protagonistas.

Siendo un joven intelectual, cuando todavía muchos —por causas diversas— trataban de soslayar el legado de Orígenes, Usted se dedicó al estudio de la obra de Lezama Lima, demostrando ya entonces un criterio y sensibilidad propios. ¿Qué lo motivó a adentrarse en la creación origenista? ¿Pudo conocer personalmente al autor de Paradiso?

Hoy, cuando es ministro de Cultura, ¿qué ha significado para usted el tener entre sus representados a esos verdaderos clásicos de la literatura cubana que son Fina García Marruz y Cintio Vitier?

Desde mis años universitarios me apasionó Orígenes como uno de los momentos más trascendentes de la cultura cubana. Recuerdo que en la beca de Humanidades, en F y 3ra., un grupo de amigos leíamos en voz alta *Muerte de Narciso*, disfrutando las sorpresas que va deslizando Lezama en cada verso de ese poema extraordinario.

Después me cayó en las manos *Lo cubano en la poesía*, de Cintio, un libro que me deslumbró a pesar de que sostuve con su tesis una relación un tanto ambivalente, ya totalmente superada ante lo que considero hoy uno de los grandes manifiestos de la cubanía.

A Lezama, no lo conocí. Un día, después de graduado, fui hasta la puerta de su casa, en Trocadero, con el poeta Romualdo Santos, un amigo entrañable que murió tempranamente. Teníamos la intención de presentarnos así, sencillamente, como admiradores de su obra, pero lo vimos desde la reja, con algo en el cuello, creo que una toalla o algo así, y sin afeitarse, y Romualdo lanzó la tesis de que seguramente Lezama estaba acatarrado o con asma y que no le iba a gustar aquella irrupción adolescentaria, y nos fuimos y regresamos a Isla de Pinos, donde estábamos trabajando en aquel momento. En el ferry, Romualdo me dijo: «perdimos la última oportunidad de conocerlo». Y así fue.

Después tuve el privilegio de conocer muy bien a Eliseo, Fina y Cintio y de hacer amistad con ellos, algo que me honra particularmente. Recuerdo mucho sobre todo un viaje que hicimos juntos, Fina,

Cintio y yo, a Poitiers, para asistir a un evento sobre Lezama que organizaba Alain Sicard: fue un regalo de los dioses compartir aquellos días con ellos.

En una de las sesiones del evento, un académico francés expuso una elaboradísima teoría sobre el uso que hace Lezama en un poema de la expresión «café Alaska», símbolo polar y no sé cuántas cosas más, y fue memorable el momento en que Fina se la desinfló explicando —con su estilo tímido pero agudísimo— que en aquel poema se hablaba simplemente del «café Alaska» propiamente dicho, donde tantas veces se reunieron los origenistas.

Por supuesto, aparte de aquella respuesta antológica de Fina, que ponía en ridículo tan gentilmente a los que se acercan a la poesía como entomólogos, ella expuso uno de los trabajos más iluminadores que conozco sobre la poética de Lezama.

Creo que la ensayística de Fina es uno de los tesoros de nuestra literatura: esa mezcla excepcional de intuiciones de raíz poética con el ejercicio de tan transparente lucidez llega muy hondo, adonde jamás llegarán los *scholars*. En su ensayística, en su poesía, en toda ella, se advierte esa intimidad que, junto a Cintio, tiene con Martí.

Felicidades, Fina, y sigue iluminándonos siempre con tu obra y tu presencia.

*Ensayista y narrador, **ABEL PRIETO** (Pinar del Río, 1950) ganó Premio de la Crítica con su novela El vuelo del gato (1999).*



UNA DIMENSIÓN SINGULARÍSIMA

Mediante el juicio comparativo, el destacado investigador **ENRIQUE SAÍNZ** arroja claves para entender la obra de Fina García Marruz dentro de la poética origenista.

Si se toma como punto de referencia la obra de Lezama Lima —en tanto eje-creador del grupo Orígenes— podría presumirse que una de las características de la poética origenista es la fusión entre los géneros de la poesía y el ensayo, al punto de que es difícil deslindar entre uno y otro. ¿Existe una comunión semejante en la obra de Cintio Vitier? ¿Y en el caso de Fina García Marruz?

Sin duda ése es un rasgo definidor de la práctica origenista, pero en Fina García Marruz alcanza una dimensión singularísima. En Lezama el ensayo es también de linaje poético, pero con una suficiencia que le permite desentenderse de su tema de reflexión hasta convertirlo en un texto revelador del pensamiento, de la cosmovisión del autor, como si fuese un poema; a su vez, en el discurso propiamente lírico —especialmente en *Dador* (1960), ese libro torrencial de nuestra poesía, sin paralelo en nuestro

idioma en cualquier época— hallamos también importantes zonas de reflexión, de adentramiento en la realidad, con un estilo que podemos considerar ensayístico. Así se fusionan ambos géneros hasta desaparecer como tales, de manera que en un ensayo percibimos el aliento y la manera lírica, y en los poemas nos adentramos en la prosa de corte filosófico o de consideración analítica.

En Vitier, el ensayo posee los más altos dones de la prosa reflexiva, texto totalmente autónomo en su especificidad genérica. En sus poemas, en cambio, hallamos riquísimos momentos de reflexión, pero siempre dentro de los límites del género. La poesía de Vitier es acaso más reflexiva que la de Lezama, pues en este último predomina lo que podremos llamar la percepción intuitiva, en tanto que en los poemarios del autor de *Lo cubano en la poesía* predomina una actitud discursiva de raigambre conceptual, sin dejar por ello de ser textos poderosamente líricos.

En Fina, diferentes de ambos, tenemos una poesía de singular espiritualidad, hecha de estados de ánimo, de intuiciones y de revelaciones de la realidad que no vemos en otros poetas cubanos. Sus ensayos, por su parte, nos revelan una percepción de valores textuales que otros ensayistas no nos entregan.

El ensayismo de Fina, de altas calidades líricas, esta consustancialmente ligado a su tema de análisis, pero por su condición poemática es asimismo portador de una poesía de la prosa, del pensamiento. La mirada de esta autora nos muestra rasgos de otros poetas desde sus propios textos y en una dimensión interior, develamiento desde la poesía. Muchos de los temas de la poesía de Fina reaparecen en sus ensayos, y en estos cobran una categoría de primer orden, de gran estatura espiritual, sin perder por ello sus características de ensayos propiamente dichos, sin academicismos, de prosa terminantemente artística.

ENRIQUE SAÍNZ (*La Habana*, 1941) es editor de la revista *Unión*. Entre sus libros publicados se cuentan *La obra poética de Cintio Vitier* (1998) y, más recientemente, *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación* (2001), *Premio Alejo Carpentier*.



De izquierda a derecha: Ángel Gaztelu, Eugenio Florit, Fina, Cintio, Roberto Fernández Retamar y Eliseo Diego. La foto fue tomada en Bauta, donde los miembros del grupo vinculado a la revista *Orígenes* (1944-1956) solían reunirse en compañía del padre Gaztelu, quien ejerció allí como párroco desde 1941 hasta 1955. Fina García Marruz ha evocado bellamente esa época en su artículo *El padre Gaztelu en los tiempos del jardín*, publicado en *Opus Habana* (No. 2, enero/marzo 1997).

FINA ES SU POESÍA Y SU POESÍA ES ELLA

Como sacerdote católico y hombre de alta cultura, **MONS. CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES** reflexiona sobre los vínculos entre arte y espiritualidad en la revista *Orígenes* y la obra de Fina García Marruz.

Usted ha planteado en Opus Habana (enero/marzo 1997; No. 2) que «sería demasiado afirmar que el grupo Orígenes y su revista contribuyeran a la espiritualidad católica como tal salvo excepcionalmente con algún artículo, con algún poema... porque tampoco estaba entre sus propósitos ni mucho menos (...).»

Sin embargo, en aras de percibir las esencias de la cubanía, Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz —entre otros origenistas— extrapolaron categorías afines al dogma cristiano (misterio, encarnación, resurrección...) a sus propios sistemas poéticos, e incluso llegaron a sugerir conexiones entre la historia sagrada y los hechos seculares al abordar, por ejemplo, la muerte de José Martí.

¿No resulta ello sugerente para afirmar que tales poetas —específicamente Fina— contribuyen a la espiritualidad en toda su dimensión, incluida la católica, en tanto profundizaron hacia el sentimiento interior de «lo cubano» («el misterioso cuerpo de nuestra patria o de nuestra propia alma», al decir de la propia Marruz)?

¿Acaso no favorece la poética origenista a sostener que la creencia en la cubanía —más que como una categoría racional— hay que aprehenderla (afinarla) también como una cuestión de fe?

Por detrás de las preguntas que me presentas, se asoma una cierta imprecisión en mi mencionado texto. Imprecisión que, más que de mi comentario como tal, depende de la ambigüedad que la palabra *espiritualidad*, y todas las que integran el mismo abanico semántico, derivado de la palabra *espíritu*, han llegado a adquirir en el lenguaje contemporáneo. En el lenguaje tradicional religioso, y de manera especial, en el cristiano, cuando mencionamos la palabra *espiritualidad*, nos referimos al conjunto de valores y realidades que nos relacionan con el mundo de Dios, con el mundo sobrenatural y el estilo existencial que ellos generan. Lo que incluye también a las realidades y los valores «humanos» o naturales, contemplados, interiorizados y asumidos a la luz de la Fe, virtud teológica que establece la relación entre Dios-Padre, Hijo y Espíritu Santo, y la persona humana.

Por ejemplo: con ese sentido religioso de la palabra espiritualidad, podemos hablar de una espiritualidad cristiana, judía o musulmana, mientras que —dentro del Cristianismo— podríamos hablar de una espiritualidad católica, ortodoxa, anglicana o protestante. Dentro de cada una de estas familias religiosas, podríamos precisar aún más y referirnos a las diversas corrientes de espiritualidad que, de hecho, coexisten en su interior. Todas son coherentes con la identidad religiosa en cuestión, pero cada una acentúa uno u otro aspecto de esa identidad. Así, los católicos hablamos de espiritualidad agustiniana o benedictina o dominica o franciscana o ignaciana o teresiana... a partir de las personalidades religiosas que inspiran una u otra espiritualidad, cuyas diferencias consisten en la integración —diversamente matizada— de los componentes que se articulan de manera coherente en la experiencia de la Fe católica, idéntica en lo sustancial, pero con esa posibilidad de matices.

Es en este sentido estrictamente religioso en el que estaba pensando cuando escribí que «sería demasiado afirmar que el grupo Orígenes y su revista contribuyeran a la espiritualidad católica como tal...». Aunque no es menos cierto que los católicos que formaban parte del grupo, por transparencia, hicieron presente su espiritualidad católica, su estilo de ser católicos, en el seno de la cultura cubana. Resultaba inevitable, si eran coherentes —y lo eran—, que al abordar cualquier tema, aunque no se hiciera mención explícita de ello, lo iluminaran con la luz interior de su Fe. Pero «el grupo» y su revista como tales, respetuosos del pluralismo presente en la totalidad de sus integrantes y en la cultura cubana, no tenían la pretensión de ser una revista «de espiritualidad católica».

Ahora bien, el término espiritualidad y la expresión, emparentada con el mismo, «cultivo de los valores del espíritu» y otras análogas, han adquirido en la cultura contemporánea una connotación despojada de las referencias religiosas —no excluidas, pero tampoco incluidas necesariamente— para venir a significar las realidades humanas que no son sustancialmente materiales, pero que no dejan de ser realidades y de ser humanas. Por ejemplo, el mundo de las artes y de sus valores (referencia a la Estética, a la Belleza bajo todas sus formas); el mundo del Pensamiento y de sus adquisiciones (referencia a la Filosofía y a la Ciencia, a la Verdad o Sabiduría racional en sentido amplio); el mundo de las actitudes ante las realidades existenciales (referencia al mundo de la Ética, a la Bondad).

En este sentido se habla de la espiritualidad de personas o de lugares o de ambientes... sin referencias religiosas, sino como afirmación de los valores del espíritu humano, natural. Afirmación que no desconoce la dimensión material del mundo y del ser humano, pero expresa la convicción de que el valor de las reali-



dades humanas no se agota en la materialidad. Por ejemplo, la emoción estética en un lugar hermoso o ante una genuina obra de arte; el gozo por la búsqueda de la Verdad; el cultivo de la lealtad, del amor, del servicio a los demás...

Porque es cierto que todas las realidades humanas se integran o deberían integrarse, como ya nos decían los viejos filósofos escolásticos: *Verum, Bonum et Pulchrum inter se convertuntur* (Lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello están imbricados entre sí; se relacionan íntimamente, se superponen). Tengo la impresión que una de las tónicas del grupo Orígenes fue precisamente el esfuerzo por esta integración, tanto en los aspectos individuales de la persona humana, como en los comunitarios. Y en el caso de las personas que en ese grupo profesaban una Fe religiosa —concretamente, la Fe católica—, esta Fe en la Trascendencia Trinitaria influyó de manera radical en la manera de integrar su existencia. Fina no ha sido excepción sino, por el contrario, ejemplo eminente de esta coherencia.

En cuanto a las extrapolaciones «en aras de percibir las esencias de la cubanía», sobre las que también me preguntas, no tendría nada que esclarecer, sino solamente reafirmar la naturaleza de la palabra empleada en tu expresión. Se trata de eso, de extrapolaciones de categorías de pensamiento y de lenguaje que, como tales, son utilizadas como imagen, parábola o metáfora. No tienen en esto la exclusiva los poetas origenistas. Es hábito lícito de la Poesía servirse de este medio, incluyendo las afinidades con temas religiosos, para acercarse y acercarnos a la realidad, a una mejor

Al ofrecer su testimonio a Carlos Espinosa para el libro *Cercanía de Lezama Lima* (1986), Cintio y Fina recordaron la dedicatoria que el autor de *La expresión americana* (1957) les escribiera —a manera de décima— en la edición príncipe de este ensayo:

«Haber conocido a Fina
y haber a Cintio tratado
es estar enamorado
del misterio que se afina.
¿Es la sangre que confluye?
Es el eco que refluye
buscando un cuerpo, una brisa
una lección con su coro,
la antiestrofa con su coro,
sabía disculpa o sonrisa.
Los quiere muchísimo.
José Lezama Lima.»

comprensión de la misma. Y esto no sólo en aras de percibir la esencia de la identidad nacional en cuestión —en nuestro caso, de la cubanía—, sino en aras de percibir más ricamente cualquier realidad humana cuya última esencia se nos escapa. Toda realidad humana incluye una buena dosis de misterio que puede ser su punto sustancial, el meollo de su ser. Y al misterio del ser nos aproximamos —e interiorizamos lo que nos es dado aprehender— por los caminos de la observación, del razonamiento, del afecto («las razones del corazón», en el sentido pascaliano), y en estos caminos, la imagen, la metáfora, la parábola, la Poesía con mayúscula —dicho con una sola palabra— son insustituibles e irrenunciables.

Por estos caminos y por otros, los origenistas y, muy específicamente, Fina, han contribuido a la espiritualidad en ese sentido natural al que hice alusión antes: deleite y crecimiento del espíritu humano, que no contradice y que puede conducir a la espiritualidad sobrenatural. El aprecio de los valores del espíritu humano no asentados simplemente en la materialidad humana, y la sensibilidad positiva ante ellos, pueden llegar a constituir en lo que los teólogos llaman *praeambula Fidei* (preámbulos de la Fe). Los valores relacionados con la identidad nacional y cultural que nos ha sido dada pueden desempeñar una función integradora significativa, siempre que guarden sus debidas proporciones. Ahora bien, aunque Orígenes no haya sido una revista de espiritualidad católica, con relación a las realidades sobrenaturales, a la espiritualidad en el sentido tradicional cristiano, tampoco deberíamos dejar de tener en cuenta a los origenistas que se ocuparon y se ocupan de estas cuestiones, sea con el lenguaje de la Poesía, sea con la prosa ensayística. Pensemos, por ejemplo, en Fina, en Cintio, en Eliseo, en Octavio Smith, en Mario Parajón, en el propio Lezama y, por supuesto, en el padre Gaztelu, a quien debemos mucha de la mejor poesía religiosa que se ha escrito en Cuba en el siglo XX.

Tu última cuestión, la creencia en la cubanía como «cuestión de fe, no como una categoría racional», nos obliga a regresar a la ambigüedad del lenguaje. La Fe, como virtud teológica, origen y sostén de la existencia cristiana, es —simultáneamente— don de Dios y respuesta libre y responsable de la persona humana; integra la razón, la afectividad, la voluntad, pero las trasciende pues, según nuestras concepciones teológicas, nace de Dios y a Dios nos conduce. A Dios se dirige y, de tal modo que, según una buena teología, un católico no debería decir, por ejemplo, que cree en la Virgen María o en los santos, sino solamente en Dios. A la Virgen María y a los santos se les venera, se les ama, se confía en su protección y se les imita, pero no se cree en ellos, no se tiene Fe en ellos. Sin embargo, cuando de realidades humanas se trata, utilizamos también la palabra *fe* si tratamos de expresar que nuestra relación con esas realidades va más allá de los análisis o cálculos exclusivamente racionales y tiene en cuenta también «las razones del corazón». En este sentido humano, natural, podemos decir que tenemos fe en una persona, aunque no desconozcamos sus limitaciones, sus errores y hasta sus pecados (que es una realidad que no se identifica simplemente con los errores) y que el amor a la Patria, en nuestro caso a Cuba, es una cuestión de fe, es algo que trasciende el conocimiento intelectual de su realidad para integrarlo con «las razones del corazón», frecuentemente inefables.

Con los origenistas y con Fina específicamente siempre estaremos en deuda porque su visión católica ha sabido iluminar e integrar articuladamente nuestras realidades existenciales, incluyendo la cubanía que nos es común, y ha tenido el don de la Poesía y de todas las formas del lenguaje para transmitirnos su conocimiento integral y su experiencia, lo que ha asumido humildemente, como tarea servicial. Y me atrevo a confesar, y sea éste el punto final, que mi admiración superlativa a Fina está cimentada en la cohesión entre su propia vida y lo que nos dice, en su lenguaje poético y en su ensayística, no ajena a la Poesía. Creo que el Poeta genuino, así, con mayúscula, es ése precisamente: el que puede presentar su Poesía como testimonio y espejo de lo que él o, en este caso, ella, es y aspira a ser. Poesía infartada en el arco de la vida y en la dirección de la flecha. Fina es su Poesía y su Poesía es ella.

MONS. CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES (*La Habana, 1936*) es vicario general de la Arquidiócesis de La Habana. Próximamente verá la luz su libro *Señal en la noche, una edición revisada de Félix Varela. Pasión por Cuba y por la Iglesia* (1998).



Fina y Cintio se casaron en 1947, y de esa unión son sus hijos Sergio y José María. Desde muy pequeños, ambos se orientaron a la música siguiendo una tradición familiar que les llega por ambas vías: Cintio terminó los estudios de violín, y la madre de Fina —Josefina Badia— fue una conocida pianista.

Oficios de amor

*«Porque también una simple varilla metálica
asegurada con un tornillo por uno de los
extremos*

*(se deja el otro libre), apoyado en una aguja
y marcador*

*una simple varilla metálica,
si le colocamos debajo dos o tres lámparas
de espíritu de vino,
veremos que la varita se comienza a dilatar,
ya que el calor dilata todo cuerpo,
y al dilatarse, empuja la aguja
y marca en el disco la elevación.*

*Pero si quitamos las lámparas
y dejamos enfriar lentamente la varilla,
veremos que ésta se irá poco a poco encogiéndose,
y que la aguja vuelve a su primitiva posición».*

*Si quitamos las lámparas.
Si quitamos el espíritu del vino.*

LA ALEGRÍA ES SOLEMNE COMO EL MAR

Profundo estudioso del grupo Orígenes, el poeta, investigador y ensayista **JORGE LUIS ARCOS** reconoce aquí: «la lectura de Fina es una de las experiencias espirituales centrales de mi vida».

¿Qué le hizo adentrarse específicamente en la obra de Fina García Marruz, incluso antes de hacerlo con el pensamiento poético de Lezama Lima?

Decía Lezama: «todo azar tiene su justificación». Espero que sea así. Yo primero leí la poesía de Eliseo, a quien conocí personalmente en el año 1981, luego la de Fina. La parte central de Orígenes guarda tantas correspondencias, tiene tantas comunidades que, para comprender la aventura origenista, uno puede, como en una sinécdoque, entrar por la poesía y los ensayos de Fina o los de Cintio o los de Lezama. Eso es lo que le da al grupo su proyección coral, cosmovisiva, como aprecia Fina en su ensayo *La familia de Orígenes*. Incluso, yo le recomendaría a los lectores más jóvenes que quisieran adentrarse en el universo Orígenes, que comenzaran leyendo los ensayos de Vitier y Fina y, luego, los de Lezama. Las primeras lecturas deben ser para apreciar las comunidades. Ya después podrán verse las necesarias diferencias. Pero, regresando al inicio de esta respuesta, yo trabajaba en el Instituto de Literatura y Lingüística, allá por el año 1984, y tenía que escoger un tema para mi investigación. Como estaba entonces leyendo deslumbrado la poesía de Fina, la elegí a ella. En unos meses escribí el libro sobre su obra. La lectura de Fina es una de las experiencias espirituales centrales de mi vida. No creo haber leído a ningún poeta, por razones que en realidad me son desconocidas, como a Fina. Es bueno preservar en la vida ciertos misterios o aceptarlos con naturalidad.

Cuando usted publicó *En torno a la obra poética de Fina García Marruz (1988)* y *Orígenes: la pobreza irradiante (1994)*, todavía Fina no había escrito *Nociones elementales y algunas elegías, cuaderno incluido en Habana del Centro (1997)*.

¿Cuál considera es el significado que tiene ese «brillo» dentro de toda su poética, así como *Física Elemental (citas textuales)*? ¿Desde qué perspectiva (o «constantes», como usted le llama) podría explicarse el inusitado tono humorístico de Fina al escribir esas supuestas «lecciones de gramática inglesa»

y que le permite hacer de los «Oficios de amor» hasta un experimento de electrostática?

No creo que el «inusitado tono humorístico», como usted dice, de *Nociones elementales y algunas elegías* o de *Física elemental (citas textuales)*, tenga que ser explicado. En todo caso, ella dice lo fundamental sobre esos textos en el prólogo suyo, «Razón de este librito». Fíjese que en la dedicatoria ella comienza diciendo: «A Vitier, mi suegro, alto maestro, en estas graves cosas...». Ah, sí, volver a mirar lo conocido, lo natural, donde está la poesía de la naturaleza. Toda la poesía escrita es la derivación de esa experiencia primigenia. Porque, como dice Fina, «la poesía o lo es todo o sería la misma cosa que la injusticia». Ella es el lenguaje de los orígenes, de la sagrada confusión de todas las cosas. Ella guarda la memoria de una armonía perdida y aviva la esperanza en su resurrección. A partir de cualquier apariencia, un árbol, un rostro, un crepúsculo o, como dice la autora de *Las miradas perdidas*, de «la circulación de la sangre, del aire y de las aguas, la presencia del fuego central, los fenómenos físicos de la radiación del color, el prodigioso aparato del oído, la hermosa velocidad de la luz», podemos acceder a la experiencia de la poesía. Todo se corresponde, incluso con nuestra propia y a veces desolada o patética o soberbia alma. Somos, como las piedras, los caracoles, los peces, fruto del polvo de estrellas desaparecidas. De ahí que ella recuerde, como las llamara Martí, las analogías entre las leyes de la naturaleza y las del espíritu. ¿No son las mismas? Pero, regresando al «tono humorístico», no hay momento, a veces, en que un rostro se muestre más hermoso, más real o natural, que cuando sonrío; es como si se llenara entonces de una imprevista y agradecible gracia, de una plenitud desconocida. Dice Fina: «La alegría es solemne como el mar». Es exactamente la dicha del reconocimiento. Es la forma más natural de aprender, y de reconciliarse con la vida. Al final de su prólogo dice Fina: «Agradezco a estas frasecillas el haberme mostrado la conexión que pueden tener entre sí todas las cosas, aun las que parecen más distantes, sin excepción alguna, la conexión de las frases comunes de una conversación habitual con algunas dolorosas regocijadas verdades solitarias del hombre». Siempre me gusta recordar unos versos suyos sobre Teresita, la de Lisieux, para describir a la propia Fina, porque ella... «Ama su vida ordinaria, su participación en lo común, como el más levantado misterio».

Director de la revista Unión, **JORGE LUIS ARCOS** (*La Habana, 1956*) publicó en 2002: *La avidez del halcón, Premio de Poesía Centenario de Rafael Alberti*.



Tanto Cintio (25 de septiembre de 1921) como Fina (23 de abril de 1923) han sido acreedores del Premio Nacional de Literatura, el cual recibieron en 1988 y 1990, respectivamente. En 2002, a Cintio le fue conferido el importante Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y Caribeña Juan Rulfo.

Habana del centro

*Manrique y Lealtad de mis niñeces,
Concordia, Malecón, Perseverancia,
bocacalle marina, junto a la droguería
Danhauser, con nombre de ópera.
Pequeños comercios de la calle transversa.
Campanillas del tranvía, entre la madrugada.
Ruido de la puerta de hierro de la carnicería.
Descascarados rosa y verde pálido
de la alta pared. Sombra amiga del libro
sobre el asiento de rejilla.
Almidón de los trajes colgados
en la lavandería de los chinos
(y el medio de galleticas de plátano).
Fuerte olor de algas podridas, costas.
Olas blancas batiendo el oscuro arrecife.
Y entre los azulejos verdi-blancos,
el pescado en la gran pesa romana.
Cine Neptuno de los pastelillos.
Larga calle de Águila. Se «realizan» telas.
Tablita de «Se alquila» en el balcón.
(Pasa el camión de la mudanza.)*

La noble Habana

*¿Por qué, Señora,
el aire, el desafío,
pierna y botín robustos
y pecho de paloma?*

*¿Por qué, conquistadora,
sobre los raros farallones
de desiguales ángulos
te empinas, desdeñando
abajo el foso oscuro de las aguas?*

*Castillo de la Fuerza,
Giraldilla,
tu donaire y victoria.*

*¿Será por eso el acierto
de la profunda gracia del tamaño,
torneado y breve, combado
como jarra, hospedera?*

*¿Qué sabes tú, Señora
de la Gran Llave,
apoyada en tu propia apertura
a los golfos abiertos?*

*¿Será lo abierto tu secreto,
noble Habana, Señora,
tu breve corpulencia,
tan graciosa,
tendrá por eso ese perfil de ave
—el pie bien afincado—
y ese ligero aire
fanfarrón?*



LA GOTA DE AGUA DE LA HABANA VIEJA

En Habana del Centro (1997), Fina García Marruz ha revelado como pocos la «quintaesencia» de la parte más antigua de la ciudad al reducirla magistralmente a esa gota de agua que cae en medio de la cabeza a quienes caminan por sus calles estrechas. ¿Cuánto hay del legado de Orígenes —y, en especial, de la poesía de Fina— en la sensibilidad con que hoy se restaura el Centro Histórico? ¿Cómo hacer para conservar —en la nueva ciudad vieja— algunos de esos pequeños misterios como el de «la gota de agua que desciende de unos altos (...) saludo desatendido con que la calle premia, como puede, nuestro paseo de amor por su luz alta y repartida (...)»?

Cuidado a los que caminan por las calles estrechas de la Habana Vieja —oficina, imprenta, ministerio, pastelillos de aroma color violín—, cuidado, que pueden ser de pronto sorprendidos por la gota de agua que desciende de unos altos, que puede caer en medio de la cabeza, en el hombro, en el traje, sin avisar, cuidado con esa gota de agua que está siempre allí suspendida como una amenaza, cuidado, que podemos tornarnos mendigos imprevistos y hacer que nuestros pasos bordeen, como hambre de perro, los latones. No vayan los que no sepan de ese bautismo esencial, molestia y orgullo de sus iniciados, a uno de sus más diáfanos misterios. Entre sólo los que aprecian lo justo de esa asechanza que nos saca del demasiado hechizo de la caminata por la mañana, o al mediodía en que la luz allí se cuaja como un trozo de mazapán navideño, o en la noche en que los zaguanes ponen sombras amarillas. Esa gota de agua sola contiene, en su triple esencia, algo que no sabíamos, que sí sabíamos, de esta Habana Vieja, en ella quintaesenciada —orín de niño, riego del balconcillo pobre, lágrima—, saludo desatendido con que la calle premia, como puede, nuestro paseo de amor por su luz alta y repartida, siempre festejando al blanco y al azul detenidos en la vidriera, o a su salpicadura entre el olor del marisco podrido y el barco que va a zarpar.

EUSEBIO LEAL SPENGLER: El espíritu de estos versos podría interpretarse como la férrea e inmutable voluntad de —no cediendo ante sugerencias y tentaciones— sostener que la nueva ciudad vieja ha de permanecer siempre habitada. De esta manera, se repetirá el sortilegio de llegar nuevamente ante los portones de la casita parroquial del Espíritu Santo, llevados de la mano de Fina y de Cintio —sin temor a ningún extravío— para dialogar por toda la eternidad con el padre Ángel Gaztelu, poeta y mentor de Orígenes.

A través de un laberinto de calles estrechas, pasaremos bajo esos peculiares estandartes y banderas habaneros: las sábanas y manteles de viejos hilos gastados y damascos descoloridos, sacados de las aguas azuladas de las bateas para colgar, recién lavados, a recaudo del sol.

Siempre mirando hacia esos balcones —en que ya no se asoman las atildadas señoritas del ayer, y donde hoy se encuentran hasta palomares y gallineros—, trataremos de escapar, apretándonos en la acera hasta ponernos al amparo del alero. Sobre todo, si por casualidad es sábado, y se repite la costumbre inmemorial de baldear las casas y los mugrientos zaguanes de los palacios de antaño.

A ese sentido de lo cotidiano, de la ciudad viva en sus habitantes, se refiere Fina con tan sutil y delicada forma. Es como si encarnara el espíritu de Juana Borrero cual manantial que halla, en la grieta abierta entre las rocas, un secreto camino para alimentar la fuente desde las distantes e insondables profundidades.

Sólo hoy, luego de leer sus ensayos y su poesía, me ha sido dada la oportunidad de escuchar a Fina en la intimidad de su familia; disfrutar su agradable y culta conversación al interpretar las razones y motivaciones de sus versos.

Con ella comparto el secreto de ese bautismo esencial de la Habana Vieja, cuya gracia se adquiere luego de haber hecho «nuestro paseo de amor por su luz alta y repartida». Y es que hacia ese inefable balconcillo miro todos los días, porque es la inspiración de mi propia vida.

Historiador de la Ciudad de La Habana desde 1967, EUSEBIO LEAL SPENGLER (La Habana, 1942) ha publicado recientemente el libro de ensayos Fundada Esperanza (2003).





Esteban de Salas *in aeternum*

A DOSCIENTOS AÑOS DE LA MUERTE DEL GRAN COMPOSITOR CRIOLLO DEL SIGLO XVIII, EL INTERÉS SOSTENIDO POR SU OBRA HA LLEVADO A LA REVISIÓN Y ESTUDIO DE INNUMERABLES MANUSCRITOS INÉDITOS EN ARAS DE SU TRANSCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN.

Y A MEDIDA QUE SU REPERTORIO (TANTO LITÚRGICO COMO NO LITÚRGICO) VA SIENDO REVALORIZADO Y DEVUELTO AL ENTORNO SONORO, SE HACE CADA VEZ MÁS NECESARIO DEFINIR SUS RASGOS ESTILÍSTICOS PARA JUSTIPRECIAR SU LEGADO COMO EL GRAN EXPONENTE CUBANO DENTRO DEL BARROCO UNIVERSAL.

por **MIRIAM ESCUDERO**



Con el concierto *Esteban Salas in aeternum*, dedicado al bicentenario de la muerte del genial compositor cubano, quedó inaugurado —en la Basilica Menor del Convento de San Francisco de Asís— el Primer Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, celebrado del 1 al 8 de febrero de 2003. Bajo la batuta de Teresa Paz, directora —junto a Aland López— del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, anfitrión del evento, se unieron también el Coro Polifónico de La Habana (dirigido por Carmen Collado) y el Ensemble Vocal de Bourgogne, al frente del cual se encuentra Étienne Meyer. Fueron interpretadas, entre otras, las obras policorales de Salas que integran el más reciente CD de Ars Longa: *Cantus in Honore Beatae Mariae Virginis* y cuyas partituras inéditas fueron publicadas en el libro homónimo de la colección *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII*.

Al morir, el 14 de julio de 1803, la obra manuscrita de Esteban Salas se quedó a resguardo de los maestros de capilla que lo sucedieron en la Catedral de Santiago de Cuba, adonde había llegado en 1764 por recomendación del obispo Agustín Morell de Santa Cruz. La fachada original de este templo, reproducida en 1852 por Federico Miahle (grabado inferior), fue reformada en 1922 hasta perder su fisonomía barroca. Sin embargo, las partituras de Salas sobrevivieron en su mayoría, incluyendo esta *particella* autógrafa de un *Magnificat*.

*Es, pues, la fe la certeza de lo que se espera,
la convicción de lo que no se ve.*
Hebreos 11:1

Dícese de la contemplación del horizonte en la árida meseta castellana, que es fuente de inspiración divina para los místicos, puesto que éste — el horizonte — es el límite visible del infinito. Allí donde se conjugan lo terreno y lo divino, la certeza y la incertidumbre, allí donde la conciencia de lo intangible e inmaterial asusta, quizás allí radique la dimensión de la espiritualidad.

Para que el hombre pueda comunicar su fe, verdad tan cierta como improbable, precisa depositar en una estructura tangible las ideas, la sabiduría heredada, aprendida y experimentada por sus antepasados, y es mediante el Arte que ha encontrado el nexo perfecto entre lo subjetivo y lo concreto.

que han sido obtenidas como consecuencia de un acto de fe.

Y si bien muchas de esas obras artísticas se realizaron con un fin litúrgico — o sea, como expresiones rituales de religiosidad —, lo cierto es que se consideran bienes culturales al constituir resultados de la creatividad del ser humano, portadores de valores capaces de ser entendidos y aprehendidos, aun de forma laica, por una colectividad.¹

Cuando con motivo de celebrarse 80 años de la proclamación de la Virgen de la Caridad del Cobre como patrona de Cuba, José María Vitier estrenó en la Catedral de La Habana su misa conmemorativa, no sólo se ponía de manifiesto la sacralidad de la liturgia mediante la música y su simbiosis con el texto, sino que el cubano — creyente o no — se identificaba con un mensaje que resumía su modo propio de contar la historia y expresar sus sentimientos de aflicción y alegría.



Esa ambigüedad, que se refleja en el hecho de que el concepto de Arte es bastante indefinible, halla su concreción en que — como parte del patrimonio universal — hayan sido elegidas obras artísticas de contenido religioso que, por su belleza incuestionable, se asume

Al elegir para el *Introito*, en boca del trovador Silvio Rodríguez, los versos musicalizados de Emilio Ballagas *Déjame tomar asiento*, Vitier acertó a conjugar el género canción con la exégesis poética del milagro de la aparición de la Virgen en la bahía de Nipe. Esa intención cubanísima

ALEJO CARPENTIER y *La música en Cuba*

alcanza el clímax en la insistente súplica del *Kirie* —que conduce a la catarsis a través del omnipresente toque de percusión—, así como en la demostración de alabanza que, mediante la superposición de planos rítmicos y tímbricos, se expresa en la improvisación sobre el *Laudamus te* en forma de estribillo.

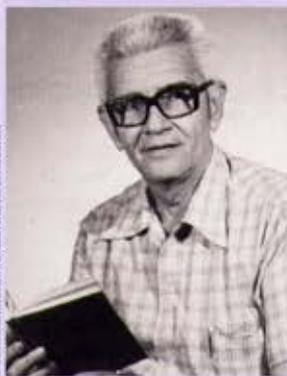
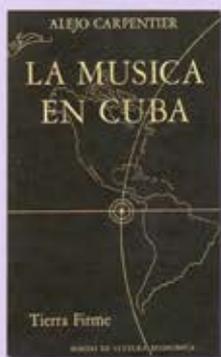
Para el oyente contemporáneo es posible entender con relativa facilidad la intención estilística de Vitier, en la que «se destacan los usos de la canción tradicional y especialmente de la herencia estética de nuestro primer creador de música sacra, Esteban Salas». ² Mas la remisión de este compositor cubano del siglo XX a su antepasado de hace 300 años impone —por analogía— al investigador musical el esfuerzo por develar cuáles fueron los presupuestos ideológicos de Salas en sus composiciones dedicadas a la devoción mariana: ¿acaso la búsqueda de un sentido de identidad con respecto a la cultura hispánica?

Para responder se precisa, ante todo, un análisis exhaustivo de la obra de Salas en aras de comprobar cómo se manifiesta su fervor religioso a través de la estética del barroco tardío, buscando si de veras existen los matices que incorporen de algún modo el sesgo criollo. Ello nos llevaría inobjetablemente a comparar su repertorio con el de sus contemporáneos españoles —sobre todo de aquellos de los que copió su música, como Diego Durón—, así como analizar su lugar en el contexto del barroco americano.

Por otra parte habría que tener en cuenta que, si bien en los villancicos y otros cantos religiosos, el compositor pudo haber disfrutado de una cierta independencia creativa, seguramente no sucedió igual con sus composiciones litúrgicas. Y es que, de algún modo, estas obras debieron obedecer a los requerimientos eclesiásticos que —por entonces— regían el culto.

Encíclicas, normativas, comisiones de censura —entre otros múltiples mecanismos— han regulado durante siglos la «sacralidad» de la música. Fue éste uno de los aspectos abordados en el Concilio de Trento a causa de la Reforma de Lutero y es hoy, todavía, un tema polémico entre intérpretes y estudiosos.

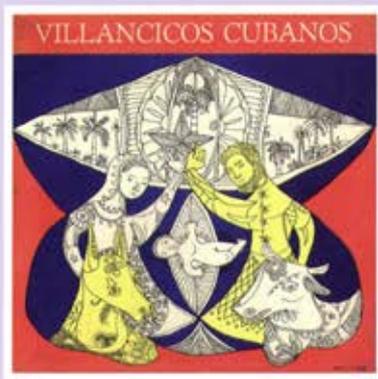
En 1945, el escritor Alejo Carpentier logra rescatar la figura de Esteban Salas luego de haber hallado un cierto número de sus particellas manuscritas en un viejo armario de la Catedral de Santiago de Cuba. Consciente del valor de esos documentos, Carpentier se atrevió a enjuiciarlos estilísticamente en un capítulo de su libro *La música en Cuba*, considerando a Salas como «verdadero clásico de nuestra música».



© CORTESÍA MUSEO NACIONAL DE LA MÚSICA

Ligado a la figura de Carpentier, el reconocido compositor Hilario González (1920-1996) realizó las primeras transcripciones de la obra de Salas entre 1949 y 1954, mientras se encontraba en Caracas, Venezuela. Estas transcripciones aparecen recogidas en un libro manuscrito denominado *Álbum de Caracas*, conservado en el Museo Nacional de la Música. A partir de 1972, esa institución —bajo la dirección de María Antonieta Henríquez y con la activa participación de Hilario— acomete la restauración física de algunos

manuscritos originales de Salas, los cuales fueron sometidos a un proceso de laminado del papel que detuviera su deterioro, ocasionado fundamentalmente por la oxidación de la tinta.



A partir de las transcripciones de Hilario González es que se efectúan los primeros conciertos y grabaciones con la música de Salas, como es el caso de los villancicos «Una Nave mercantil» y «Pues logra ya», incluidos en el disco que, con el título de *Villancicos Cubanos*, grabara el Coro de Madrigalistas en 1959, bajo la dirección de Manuel Ochoa. Sin embargo, la transcripción de esta última

pieza no sería publicada hasta 1988, por la Editora Musical de Cuba, junto a las de dos villancicos más: «Si al ver en el Oriente» y «Un musiquito nuevo».

La cubierta de aquel histórico *long play* tiene como ilustración una *Sagrada Familia* de Servando Cabrera Moreno.

PABLO HERNÁNDEZ BALAGUER

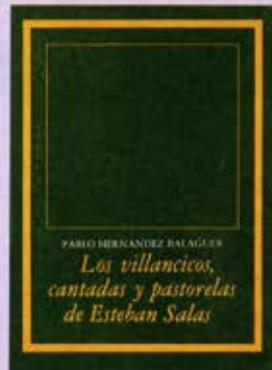
y *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*

Por su parte, Pablo Hernández Balaguer protagonizó un magnífico proyecto de investigación in situ en la Catedral de Santiago de Cuba, que logró llevar adelante —entre 1956 y 1965— desde la Sección de Música de la Universidad de Oriente.

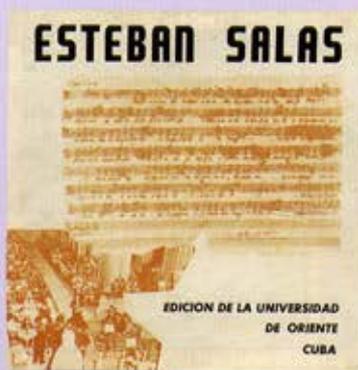
Sus aportes se recogen en textos como *El más antiguo documento de la música cubana y Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas, ambos publicados después de su temprana e inesperada muerte en 1966.*



© COMISIÓN NACIONAL DE LA MEMORIA



A Hernández Balaguer pertenece la primera y única catalogación de la obra de Salas, pero sus aportes en este sentido van más allá pues acometió un estudio verdaderamente musicológico sobre los villancicos del músico cubano, comparando a este último con sus semejantes en el contexto iberoamericano: Diego Durón y Melchor Montemayor, de cuyas obras hay algunas copias manuscritas hechas por Salas.



Hernández Balaguer transcribió la mayor parte de los villancicos de Salas, aunque sólo pudo publicar cuatro de ellos: «Toquen presto a fuego», «¡Tú mi Dios entre pajas!», «Los bronzes se enternescan», y «Respirad, ¡oh! mortales», así como la edición facsimilar de «Claros luces». Publicó además cinco obras litúrgicas de pequeño formato, en lo que significó el primer estudio del

repertorio litúrgico de Salas. Gracias a esas transcripciones, el Coro Madrigalista había podido grabar —también en 1959, pero bajo la dirección de Miguel García— el disco *Esteban Salas*, el primero dedicado por entero al compositor y que incluye su faceta litúrgica.



De ahí que, para entender a cabalidad el patrimonio de Salas, sea tan importante el estudio de sus piezas desde el punto de vista de la relación música-texto, de modo que se puedan caracterizar los recursos estilísticos por él empleados en correspondencia con el grado de sacralidad que exigían la misa y el oficio divino.

Así, en el desempeño de sus funciones como maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba entre 1764 y 1803, el presbítero y músico criollo debió expresar su fe cristiana a través de un soporte artístico cuya dualidad música-texto cumpliera, entre otras, la función pietista de motivar el bien, las buenas obras, la sujeción... Se trataba de que, al escuchar esas piezas, el creyente asumiera una actitud reverencial consecuente con cada expresión de adoración, ofrenda, preces, sacrificio, perdón...

Ahora, si bien en su sentido más pleno, lo sagrado puede entenderse como toda manifestación trascendental, sucede no obstante que la celebración litúrgica —en tanto acción sagrada— se ha manifestado siempre con distintos niveles de solemnidad que abarcan desde el sublime sacramento de la eucaristía hasta la más sencilla de las plegarias.³ Expresada —en principio— a través de los textos (litúrgicos y paralitúrgicos), esa menor o mayor sacralidad halla su correlato en la factura musical y, por ende, determina las características estilísticas del género que emplea el autor.

Aunque fueran interpretados dentro de un espacio litúrgico, los textos paralitúrgicos de las obras de Salas (aquellos escritos en lengua romance por el propio maestro de capilla o algún poeta local) aparecer acompañados de una mayor libertad de recursos musicales *profanos*, o sea, relacionados con géneros y funciones seculares. Es el caso, por ejemplo, de los villancicos que sustituían a los Responsorios durante el oficio de Maitines en el día de Navidad. De esta manera, Salas entendía que la celebración del nacimiento de Cristo era posible festejarla —una vez al año— utilizando pastorelas y recitativos, así como ritmos y giros melódicos de la música popular española. Todo ello, unido a una mayor participación y protagonismo de voces e instrumentos, le confería al género un sentido más terrenal de religiosidad. Aun así, se sostenía la sacralidad de esos villancicos

gracias a que en los textos de partida predominaban las reflexiones teológicas en lugar de las fábulas teatrales, solución que debió ser aprobada por las autoridades eclesiásticas a juzgar por el alto número de piezas suyas que se conservan.

En cuanto a los textos expresamente litúrgicos — escritos todos en latín —, se interpretan con un lenguaje musical acorde a su contenido más sagrado. Es el caso de las antífonas, letanías e himnos a María publicados en el tomo II de la colección *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII*.

Apelando al carisma de la Virgen en su condición de mediadora, de omnipotencia suplicante, tales géneros contienen siempre rogativas pidiéndole su intercesión por los pecados del hombre. Y para acentuar esa intención reverencial — que entiende como el gesto adecuado para inquirir la respuesta divina —, Salas elige lo más sobrio del lenguaje de la música litúrgica hispánica, en especial, los *tempos* lentos y la textura polifónica, además de reducir el acompañamiento a instrumentos de continuo.

Mediante la búsqueda y caracterización de estos rasgos estilísticos a medida que las obras de Salas son revalorizadas y devueltas al entorno sonoro, será que se pueda entender en su justa dimensión el alcance del

legado de «nuestro primer creador de música sacra». Dictadas por un acto de fe cristiana, este patrimonio musical pervivirá como herencia estética en las esencias de la cubanía, pues a fin de cuentas en el Arte — como categoría laica — lo trascendente es el acto de creación.

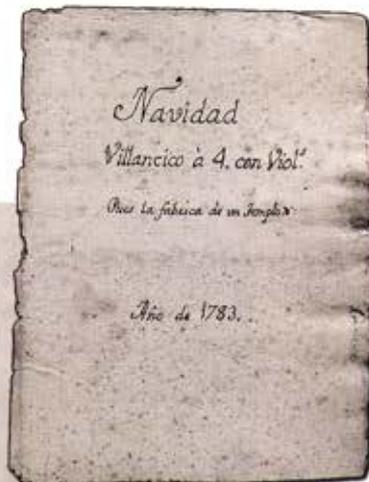
¹ Entiéndase bien cultural «como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana». **Ignacio González-Varas: Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.** Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p. 44.

² CD *Misa cubana a la Virgen de la Cavidad del Cobre* de José María Vitier.

³ José Luis Gutiérrez Martín: «La liturgia en el magisterio conciliar. Hacia un fundamento teológico de la sacralidad», en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda, Actas del curso celebrado en Madrid, octubre, 1999.

Tras ganar en 1997 el Premio Casa de las Américas de Musicología con su libro El Archivo de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y Catálogo, MIRIAM ESCUDERO ha ampliado sus investigaciones a todo el patrimonio musical cubano del siglo XVIII.

Salas nació en La Habana el 25 de diciembre de 1725, y fue niño cantor de su Parroquial Mayor hacia 1734. Y aunque su vida como maestro de capilla transcurrió en Santiago de Cuba, hay constancia de que un *Stabat Mater* suyo era conocido en la Catedral habanera hacia 1872. Hoy por hoy, existen manuscritos de Salas en el Museo Nacional de la Música (varios de ellos entregados por Carpentier en 1971), la Biblioteca Elvira Cape y la Catedral de Santiago. Esta portada pertenece al villancico *Pues la fábrica de un Templo*, una de las obras fechadas (1783) más antiguas que se conservan.



MÚSICA SACRA DE CUBA, SIGLO XVIII

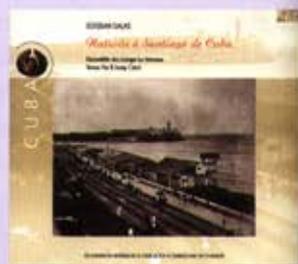
Bajo este título, desde 2001 ya ha comenzado a gestarse el proyecto más completo de transcripción, estudio, publicación, interpretación y grabación de la obra omnia de Esteban Salas (1725-1803). Serán ocho volúmenes dedicados a ese genial compositor, y otros dos más a su contemporáneo Cayetano Pagueras (ca. 1730-siglo XIX).



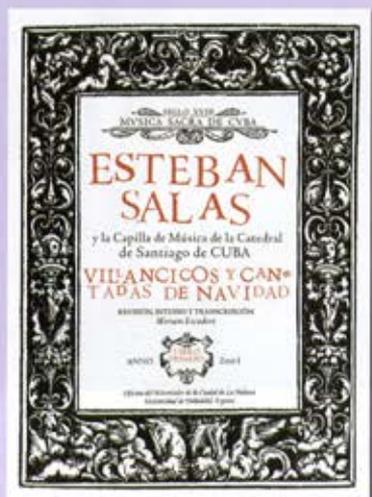
Una interpretación del nacimiento de Cristo es el cuadro *San José y el Niño* (óleo/tela; 68 x 49,7 cm; Museo Nacional de Bellas Artes), obra de José Nicolás de Escalera (Cuba, 1734-1804). Este pintor contemporáneo a Salas utiliza los elementos iconográficos tradicionales para representar al santo, vistiéndolo con traje de artesano, túnica talar y manto, prendas que —durante el barroco— se acostumbraba a colorear en ocre y morado. Otro atributo es el báculo o vara florecida en lirios. San José sostiene en sus brazos al niño Jesús, quien anticipadamente abraza la cruz con su cabecita coronada de espinas y estigmas en los pies.

Villancicos y cantadas de NAVIDAD

Durante el siglo XVIII, la celebración de la Navidad en Cuba alcanzó su más elevada expresión artística en el villancico polifónico de herencia hispánica. De ahí que el repertorio no litúrgico de Esteban Salas represente la más antigua manifestación de la música culta cubana con textos en castellano. Carentes de temas y alusiones mitológicas, sus motivos navideños son ricos en imágenes bíblicas y teológicas como que el niño Jesús es «pan de vida», o se refieren tiernamente al instante de su nacimiento: ¡Tú mi Dios entre pajas!, ¡Tú entre brutos!, ¡Tú pobre!, ¡Tú desnudo!, ¡Tú heladito!...



Bajo la dirección de Teresa Paz y Josep Cabré —director invitado—, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa grabó en mayo de 2001, en Francia, el disco compacto *Nativité à Santiago de Cuba*. Este CD contiene villancicos y cantadas publicados en los tomos I y III de la colección *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII*, cuatro de los cuales se presentan en primera audición, mientras que otros cinco —dados a conocer en 1996 por el Coro Exaudi— fueron grabados en una nueva versión pues se emplean instrumentos históricos.



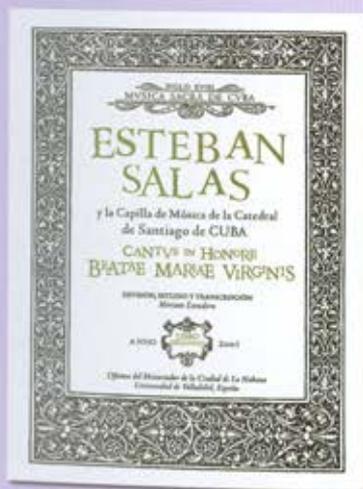
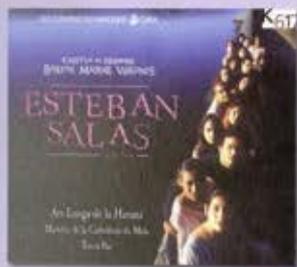
Cuatro volúmenes de la colección *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII* —de los cuales ya han sido publicados dos, con los números I y III— contienen los villancicos y cantadas de Navidad compuestos por Salas. Hasta hoy se conservan unas 60 de esas piezas, la mayoría fechadas entre 1783 y 1801, pero sólo se publicarán las 35 que se mantienen íntegras. De ellas, sólo ocho habían sido publicadas antes por Hernández Balaguer e Hilario González.

Cantos a la VIRGEN MARÍA

Para la creación de música litúrgica en honor a la Virgen María, Salas pudo haberse inspirado en Nuestra Señora de la Asunción, titular de la Catedral de Santiago de Cuba; en la Virgen de los Dolores, patrona de un templo aledaño, y en la Virgen de la Caridad del Cobre, cuya devoción —a diferencia de las anteriores advocaciones— se basa en el milagro de su aparición en aguas cubanas de la bahía de Nipe en los primeros años del siglo XVII. Ello es deducible pues —si bien esas obras litúrgicas (letanías, antifonas, himnos, versos y cánticos) tienen un texto fijo en latín— el calendario de la catedral santiaguera recoge celebraciones marianas los días correspondientes a las mencionadas advocaciones, incluido el 8 de septiembre, que era la fiesta de la Virgen de la Caridad aun cuando no fuera hasta 1916 que fuese proclamada Patrona de Cuba.



La Divina Pastora (óleo/tela; 111,5 x 88 cm; Museo Nacional de Bellas Artes) es uno de los cuadros de José Nicolás de Escalera dedicados a la Virgen María. Su representación como pastora es creación barroca y responde a una devoción que la considera réplica mística del Buen Pastor, o sea, de Cristo. A los pies de esta divina pastora puede verse el cayado, palo o bastón corvo por la parte superior para prender y retener los corderos.



Dedicado al repertorio litúrgico en honor a la Virgen María, el tomo II de la colección *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII* contiene 11 obras, tres de las cuales ya habían sido transcritas —aunque con errores— por Hernández Balaguer, e interpretadas y grabadas por el Coro Exaudi en 1996. El resto de las obras son inéditas, e incluso había dos sin catalogar; es decir, eran completamente desconocidas. Este libro, que vio la luz en 2001, es la base del más reciente CD de *Ars Longa: Cantus in Honore Beatae Mariae Virginis*, que incluye seis obras litúrgicas, además de cuatro villancicos: tres de Navidad y uno de tema mariano. Con la participación de la Maitrise de la Cathedrale de Metz, necesaria para completar la cantidad de intérpretes requerida por el formato policoral, este disco «logró que el temperamento de los cantantes se desdoblara para interpretar repertorios tan distintos como son el litúrgico y el no litúrgico», según opina Teresa Paz, directora —junto a su esposo Alánd López— de *Ars Longa*. En efecto, completar el espectro sonoro de la creación de Salas conlleva sumergirse en su prácticamente virgen repertorio litúrgico, tarea que —por no existir ningún precedente investigativo— se hace cada vez más compleja y constituye un verdadero reto. Otros tres volúmenes de *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII* abordarán otros temas del oficio divino como son: Semana Santa y Fieles Difuntos, además de misas y obras varias en latín.

A cargo de la musicóloga Miriam Escudero, la colección *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII* es un proyecto conjunto de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, con el apoyo de Caja Duero y el Ministerio de Asuntos Exteriores (España), el Centre International des Chemins du Baroque y el sello discográfico K.617 (Francia).



Fiesta criolla con GABRIEL GARRIDO

COMPARTIENDO EL MISMO FERVOR DE LOS MUSICÓLOGOS AL DESENTRAÑAR LOS REPERTORIOS DE ÉPOCAS PRETÉRITAS, LOS INTÉRPRETES CONTEMPORÁNEOS TIENEN ANTE SÍ EL INMENSO RETO DE REPRODUCIR A NIVEL DE ESCENARIO ESA MEZCLA DE SACRALIDAD Y JOLGORIO QUE CARACTERIZÓ A LAS GRANDES FESTIVIDADES RELIGIOSAS DE LA AMÉRICA BARROCA.

A que ese desafío interpretativo no sea una utopía, contribuyó el concierto de clausura del Primer Festival Internacional Esteban Salas que, con el título de *Fiesta Criolla*, recreó una celebración a la Virgen de Guadalupe en la ciudad de La Plata — hoy Sucre, Bolivia — en 1718.

Protagonizado por las voces solistas e instrumentos históricos del Ensemble Elyma y el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, a los que se unieron los integrantes del Ensemble Vocal Luna en calidad de las llamadas «voces blancas», ese programa reprodujo varias obras en formato policoral, para lo cual se dispusieron cantores al frente, en los laterales y sobre el coro alto de la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, hoy sala de conciertos.

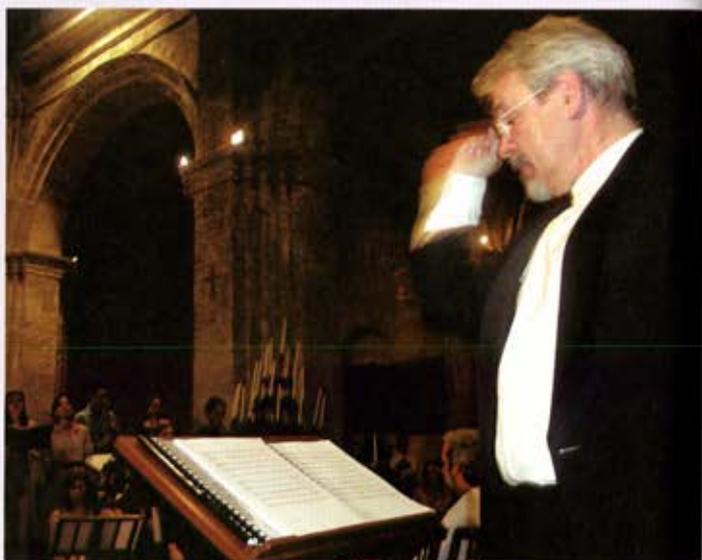
En la víspera, *Opus Habana* había entrevistado a Gabriel Garrido, director de Elyma, quien dirigió ese inolvidable concierto de clausura.

¿Cuál es la singularidad de Fiesta Criolla y qué significado tiene para usted como músico?

Ese programa es un símbolo de lo que fue el barroco en América, de esa simbiosis entre la iglesia y plaza, entre el espacio sacro y el popular. Junto al musicólogo Bernardo Íllari, tratamos de recrear una gran fiesta en honor de la Virgen de Guadalupe, la virgen morena, como debió haber sucedido en La Plata — hoy Sucre, en Bolivia — en 1718.

Fue elegida esa fecha porque la mayoría de las obras escogidas pertenecen a Roque Jacinto de Chavarría, mestizo que vivió en esa ciudad y compuso ese año para su Catedral no menos de ocho impresionantes villancicos, escritos en castellano y en latín.

A principios del siglo XVIII, la fiesta de Guadalupe — tradicionalmente celebrada el día de la Natividad de la Virgen, el 8 de septiembre — duraba diez días, e incluía acciones de distinta naturaleza: cele-



braciones litúrgicas y populares, representación de comedias y hasta corridas de toros en su honor.

¿Obedece el empleo de «voces blancas» a una concepción purista de la interpretación del repertorio barroco?

Es muy importante tener ese color de voces, sobre todo en el programa sacro. Eran los niños cantores de la iglesia — los llamados «seises» porque eran seis niños por cada voz — los que tenían a su cargo la interpretación de todas las fiestas litúrgicas dentro de la iglesia, y para eso eran entrenados por el maestro de capilla. En el barroco hispanoamericano es muy importante la variedad tímbrica, o sea, son necesarias voces de distintos colores, de modo que se logre una significación emocional grande. En este programa, donde lo sagrado se mezcla con lo popular, el color de los «seises» es el color de lo sacro, suena a iglesia.

Sin embargo, en uno de los villancicos de Fiesta Criolla, el texto se refiere a los niños del coro cantando la siguiente copla: «Los seises alegres de

esta Santa Iglesia celebran, Señora, a voces tu fiesta...».

Indudablemente, tal villancico debió interpretarse ya fuera del culto, cuando los fieles salían a la plaza y comenzaba la fiesta: un día podía ser un baile, una corrida de toros...; otro, la representación de una comedia... Hemos representado esos elementos festivos mediante villancicos que los aluden, como es el caso de *Oigan las fiestas de toros* y el ya citado de los «seises», cuyo título es *A la flor del alba* y podría haber correspondido a una comedia.

¿Incluían el baile las fiestas en honor a la Virgen de Guadalupe?

En la iglesia no se podía, pero en la plaza y hasta en la misma puerta del templo se reunía el pueblo para bailar. Es como si el movimiento del cuerpo también participara de la adoración a lo divino. Hemos recopilado dos ejemplos de la música que acompañaba a aquellos bailes y que, cuando son piezas cantadas, tienen alusiones a la Virgen o a los santos.

Entonces, ¿se considera un purista en la interpretación de la música antigua?

Creo que yo era realmente un purista hasta que hice un viaje sabático que cambió mi manera de ver la música, allá por los años 1991 y 1992. Entonces visité las misiones jesuíticas de Chiquitos, en Bolivia y el Altiplano, y me volví menos puro.

A partir de ese momento, ya no me considero un purista, aunque sí me gusta la autenticidad de las cosas. Trato de ser auténtico en lo que hago y transmitirlo a los demás. No niego tampoco que me gusta soñar un poco, eso sí, y recrear todo lo que el pasado musical nos inspira.

Al respecto, como amante que también soy del tango, quisiera repetir una frase de Astor Piazzola que me gusta mucho: «Hay que tocar con mugre». Contrario al concepto *clean* romántico, eso quiere decir que hay que tocar con ganas, con carne, con comunicación... y si hay una nota que no sale, bueno, eso es lo menos importante.



De espectáculo único podría calificarse el concierto que, bajo la dirección de Gabriel Garrido y con el título de *Fiesta Criolla*, clausuró el sábado 8 de febrero de 2003 el Primer Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas. El formato policoral de las obras que integraron ese programa permitió a los casi 400 espectadores experimentar físicamente —tal y como ocurría en el siglo XVIII— el efecto del sonido estereofónico de los coros antiguos, reproducidos en esta ocasión al frente, en los laterales y sobre el coro alto de la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís. A que este festival constituyera un hito de la interpretación de la música antigua en Cuba contribuyeron —entre otros—: el Centro Internacional Les Chemins du Baroque, la Fundación Pro Helvetia, la Embajada de Francia en Cuba y la Universidad de Valladolid, España.

Metáforas de la salvación

AGUSTÍN BEJARANO HA ASUMIDO EL RETO MÁS GRANDE PARA UN PINTOR CUBANO: HACER UN MARTÍ QUE EXPRESE SU SENSIBILIDAD DE ARTISTA Y, A LA VEZ, EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA EN QUE SE INSERTA COMO CREADOR.

por **JORGE R. BERMÚDEZ**

Cada momento importante de la cultura visual cubana ha tenido su José Martí. Así, la Academia (Esteban Valderrama, Salineros, Juan Emilio Hernández Giró...), la Vanguardia del 27 (Carlos Enríquez, Jorge Arche, Eduardo Abela...) y la Revolución (Raúl Martínez, Adigio Benítez, Pedro Pablo Oliva...). Recientemente, Agustín Bejarano. Con sólo 38 años de edad y apenas dos décadas de vida profesional activa, este pintor se ubica entre los que, en los últimos años, han tratado de manera sistemática y convincente la imagen de Martí, en tanto sustento de sus propias búsquedas expresivas. Experimentar y crear a partir del icono de mayor trayectoria en la iconografía patriótica cubana, es —sin dudas— la mejor prueba a que pueda someterse un artista del patio.

Con notables excepciones, Martí ha sido asunto de casi todos los grandes plásticos cubanos. En consecuencia, hacer un Martí que exprese la sensibilidad personal del artista y, a su vez, de la época en la que se inserta como creador, es tarea de consagrado. Para suerte de la historia del arte cubano, los plásticos han insistido más en la interpretación y plasmación del tópico que los escritores y poetas. Lo que hizo Julio Antonio Mella con el pensamiento de Martí (*Glosas*, 1926) ha tenido su equivalente en la plástica más de una vez. Con Martí, tal vez no se aprenda a escribir, pero sí a ver. Quizás en ello resida la raíz profunda de las alas que le crecen a los pintores al asumir su figura en sus respectivas obras personales. O que al haberse sólo expresado por la palabra, el Apóstol les dejó intocados los colores y las formas.



Pero esto es relativo. Al desarrollo del genio de Martí, sin duda, contribuyó su permanente e inteligente percepción del entorno físico y social. Toda su obra, incluida la poética, es una total objetivación en el hombre y la naturaleza. El saber ver y pensar por la imagen, necesariamente tuvo que ser en él un acto cotidiano y creativo en total interacción con su obra política y literaria. Y si la imaginación es la capacidad y la actividad de la mente para producir imágenes, se comprende que su cultura visual fuera también sustentadora de la riqueza expresiva y de asunto de su ingente obra literaria, pero —sobre todo— de su primera y esencial condición de artista. Condición que siempre prevaleció en su concepto de una imagen más elaborada y sentida que, hecha verbo o escritura,

desbordará sus funciones para transmutarse en poesía. «Yo no he hecho más que poner en verso mis visiones», le comenta a un amigo, refiriéndose a esa épica de la paternidad que son los poemas de *Ismaelillo*.¹ Es a este Martí, y no a otro, al que han apelado los artistas por más de una centuria. Es a este Martí al que apela en nuestros días Agustín Bejarano.

No creo que Bejarano sea un martiíolatra, ni mucho menos, pero sí sé que Martí está presente en el acto de concebir sus obras desde que era un estudiante de arte. «En otras ocasiones he dicho que Martí es la expresión más acabada del cubano, que es, a la vez, el cubano más universal, y diría más, que en Martí se reúne el universo —comenta el pintor—. En la historia de Cuba hay muchos hombres que deja-



ron su huella, pero en Martí está la huella de todos esos hombres».

Camagüey, ciudad natal del pintor, cuando no fue cuna, fue escenario de las hazañas de los grandes hombres del 68. Bejarano nació y creció rodeado de héroes, que en su caso es —como decir— de pinturas. Sí, porque a falta de una galería Uffizi, tuvo el taller provincial de la Unidad de Actos de Camagüey. Allí, de la mano de su padrino, vio cómo se diseñaban los mensajes que luego tendrían por soporte una valla o una pared: «Creo que en realidad yo fui un niño bastante precoz, pues a los cuatro o cinco años comencé a hacer los primeros trazos. Mi madre no se dio cuenta al principio de la trascendencia que esto tenía, del significado que podía acarrear para mi formación toda aquella cantidad de papeles dibujados que se iban acumulando desde una edad tan temprana. Sin embargo, mi padrino sí se dio cuenta de la vocación que había en mí, pues él tenía determinada sensibilidad para descubrir lo que nadie era capaz de ver. Yo anhelaba pintar como se pintaba allí, ya que no había otra referencia más importante que ésa. Dibujaba mucho en aquel taller, tomando como referencia los rostros de los héroes que estaban componiendo».²

En una foto familiar, y con sólo ocho años de edad, se le ve pintar el rostro de Agramonte; los colores están dados de manera plana, tal y como se ha-

cían para su reproducción serigráfica en carteles y vallas. En la pared, otros patriotas están plasmados con igual criterio pictórico. Ya había pasado la campaña simbólica de los Cien Años (de lucha del pueblo cubano), y los padres de la Patria habían alcanzado en estos medios igual jerarquía icónica que los fundadores del socialismo nacional e internacional: Baliño, Mella, Che, Marx, Engels, Lenin... Desde entonces hasta hoy, la suerte de Bejarano, más que echada, ha estado indisolublemente ligada a esa relación tan singular en la historia plástica cubana y que tan buenos dividendos le ha reportado a lo largo de dos centurias: el gráfico pintor y el pintor gráfico. Éste es su linaje, tanto como su forma de crear y de expresarse. Y también la base de lo que se ha dado en llamar su vocación nacionalista.

Otra foto, ahora en la Escuela Nacional de Arte (ENA), presenta al

pintor del tamaño de una hormiga, al lado de una inmensa tela desplegada sobre el ya glorioso césped de Cubanacán. El asunto: un retrato de Martí. Esta especie de gigantografía todavía no dice mucho en cuanto a una forma personal de abordar el tópico; pero sí en cuanto a una forma suya de hacer que llegará a generar una suerte de figuración entre expresionista y gráfica, donde el gran formato y el valor simbólico de los ritos del gesto parecen sugerir el significado último de su creación. Corre 1983. Con sólo 17 años, el becario, tal vez inducido por el recuerdo del hogar, asume el icono con una concepción postal; es decir, en una especie de *collage* de sellos, con los cuales establece una relación entre su personal necesidad de comunicación y el carácter epistolar de una parte significativa de la obra del Apóstol. «Soy el primer sorprendido, porque nunca pensé que haría tantas obras con la imagen de Martí. Pero me alegra entender que tiene su lógica esa obsesión de pintar rostros, que desde temprana edad se me pegó», dice Bejarano.

Concluidos sus estudios en la ENA, comienza la especialidad de grabado en el Instituto Superior de Arte de La Habana, de la cual se graduará en 1989. Bejarano, más que pintar, parece desbastar o engrosar la tela, según la prioridad expresiva del asunto a recrear; tal y como Miguel Ángel, al pintar, parecía que lo hacía con el cincel. Al lienzo, este joven crea-



Imágenes en el tiempo XXVI (2002). Técnica mixta (136 x 111 cm).



De 1994 a 1995, Bejarano había encontrado un nuevo punto de giro en el manejo del tópico martiano. Más que de fintas e indagaciones, su Martí empieza a hacerse de entrañas. Lo epocal estará dado por la crisis espiritual que registra a todo el organismo social; lo personal, por la gráfica, esta vez como colografía. En dos buenos ejemplos: *Tropical Electric Bohío* y *El emprendedor*, ambos de 1994, Martí parece encontrar el apoyo filial que le faltó. «Martí es como un elemento cualificador para juzgar la crisis interna del país — explica el pintor—. Es el personaje histórico que le da respuesta a lo que yo quería hacer».

En un momento en que la familia cubana se reorganiza desde sí misma y se rehace ante la situación límite que le impone a la sociedad la realidad histórica del país y el

dor cubano se impone con el mismo pulso e impulso con que hace que la gubia hienda la madera. Poco importa que la tela — generalmente, de gran formato— esté colgada o desplegada sobre el suelo, porque siempre el artista hará su hallazgo desde una intención gráfica de acentuado matiz crítico, en contrapunto con lo que ve y lo que quiere ver.

Incontaminado hasta el punto que las influencias hacen permisible reincidir sobre la experiencia, no malogra el alcance de su propuesta, de su cambio. Él es de esos creadores que se renuevan con cada obra. Ya sea cuando concibe el grabado monumental o cuando lo asume como instalación. Como el imán, poco importa un corte estilístico entre una y otra obra o exposición, porque siempre quedará incólume la esencia de su visualidad más íntima. Ello explica cuán viable es su obra para expresarse de la gráfica a la pintura, y viceversa, sin rupturas que obturen la continuidad de un lenguaje construido en la fe de ver. O que de un expresionismo de naturaleza casi abstracta en el grabado (*Huracanes*, 1989), pase a una figuración referencial de entraña posmedieval en la pintura (*La anunciación*, 2000). Serie esta última que anticipa *Las coquetas* (1998), donde de manera muy particular utiliza la técnica de la punta seca: graba el acetato con una aguja de coser, lo que hace que el impreso semeje un dibujo al carboncillo.

mundo, el hombre que organizó una guerra como una obra de arte es retomado por este joven artista, cuyos grabados son romanzas al trabajo restaurador y a la confianza ilimitada en el ser humano. De esta coyuntura y desgarramiento nacerá esa otra colografía que es como un grito al amor de la pareja (*Harakiri*, 1995), y que tan bien identificó desde entonces a Bejarano grabador.

También en la pintura, Martí lo estimula a seguir. La peculiar manera martiana de entender la vida eterna, más que una alternativa es una necesidad imperiosa e impostergable para el artista: si no se puede hacer una obra para todos los tiempos, al menos que sea de su tiempo. Martí es el camino, la verdad y la vida. Así lo entenderá en lo sucesivo Bejarano. Ahora, al volver a la tela, la llena de símbolos, metáforas, intenciones... El gran formato resiste la embestida, la exige... La tela se ha transmutado en pared. Los trazos y las texturas, por momentos, parecen venir de un pintor de grutas — que los había y muy buenos—. La creación de un *métier* muy a tono con su fuerza expresiva y su autenticidad en la plasmación del hecho-idea en sí y para sí, terminan por organizarle el caos.

Para interpretar una época hay que estar en plenitud de espíritu. Y Martí es ese espíritu pleno, íntegro, limpio, al que el artista acude para interpretar su época y su pintura. Su ontología poética de lo hu-

Metáforas de la salvación I (2001). Acrílico/tela (149 x 182 cm)

mano-natural, de evidente signo martiano, parece hacerse cada vez más de una concepción del espacio de raigambre escenográfica, donde las luces y las sombras, las imágenes sugeridas y las reflexivas, se abren a múltiples posibilidades morfológicas y expresivas, aun cuando el gesto último quede fijado ante la visión de un silencio consumado en su propio aplauso. De este Martí, y de esta forma de representarlo como pintura —en la que la gráfica subyace como una cita a pie de página en cada tela— se erigirá el sentimiento último de su recurrente presencia, al hacerla ya parte de lo personal y de lo nacional en lo universal, tal y como se observa en *Imágenes en el tiempo* (2001).

De esta serie dice Bejarano: «Es donde con más profundidad he abordado a Martí. Y si en muchas obras su rostro no aparece, es porque está diluido como la materia primigenia que él mismo descubrió, abordó y transformó». Pero hay más. El Martí de esta serie está más hecho a la serranía que a la ciudad (antítesis de Julián del Casal), a la espiritualidad que a la desobediencia.

Martí es el propio símbolo del pintor. Para hacerlo suyo necesita de otros, cual el centro de la periferia. Y he aquí dos elementos esenciales: la tierra y el aire. El contrapunto visual se establece en torno al icono, en cada nueva representación. Desde los tonos ocres a un craquelado que parece prefigurar la piel humana, la sangre la recorre, y el gesto que se hace brazo y mano, la desagua en la tierra como herida. Pero el rojo es también el color de las rosas, y las de *Imágenes en el tiempo* no son precisamente esas que devienen símbolo de la mutabilidad de los sentimientos humanos, tal y como nos lo legó la literatura desde Ronsard y Calderón hasta Lorca, sino que son rosas de cara a los sentimientos más puros del hombre y que son como el símbolo martiano del amor, en su acepción más amplia.

La plena transformación de la tierra parece tener aquí, como en las sociedades antiguas, su último y más permanente asidero en el cielo. De ahí las palmas: medida de todas las cosas, como lo quería Martí. De ahí, también, las escaleras: símbolo de la voluntad, en la medida que le facilitan al héroe su inexorable destino de vencer la ruta, o, como en Teotihuacán —al ceñir los taludes piramidales—, el empinarse hasta la libertad absoluta de la ofrenda de vida. La dialéctica martiana más afincada a las esencias de la cubanía, queda de manera rotunda establecida en estos lienzos, cuando en ellos se alcanza a entonar el carácter dual de nuestra identidad insular en la tierra y el aire, para dar lugar a dos sustantivos salvadores: raíz y ala.

No es casual que *Metáforas de la salvación* sea el título con que Bejarano bautice su otra gran serie de asunto martiano. Hecha también en 2001 (año que cierra el siglo que comenzara para Cuba en 1898), se diferencia de la anterior por una reducción mayor del color, donde los tonos ocres hacen de tránsito o preámbulo a los dos colores dominantes: el blanco (dibujo) y el negro (fondo). Esta austeridad cromática, sin embargo, no es gratuita, está en función de la necesidad de decir y de contar, de enarbolar conceptos, ideas, a tenor de una cultura en la que los soñadores siempre han sido más útiles al bien, que los pragmáticos.

Este bicromatismo parece tener su antecedente en la ya citada serie *La anunciación*, aunque su anticipación en cuanto al uso del color nos advierte otra de entraña semántica, al constituir lo que *se enuncia* (la apropiación de la cultura humanista, en este caso, la del renacimiento italiano, y la necesidad del cubano de entrar en relación con el mundo) causa y efecto de lo que *se salva* (la patria, la humanidad).

En consecuencia, en *Metáforas...* aparece un nuevo elemento: el agua. La insularidad se acrecienta, toma inusitado brío. El Caribe parece ser la suma de todos los mediterráneos posibles. Y en él, Cuba, la suma de todas las islas. Heredia, Varela y Martí la conciben y aman en la distancia. En esta dimensión de evidente signo universalista, a la Isla no se llega en andas de la evasión como a un coto de pureza paradisiaca, sino a una larga tradición que asocia libertad con utopía, a recaudo de una posible supera-



Imágenes en el tiempo (2002). Técnica mixta (87 x 91cm).



ción de los problemas morales y materiales que aquejan cada vez más al mundo.

Por consiguiente, la sensibilidad insular se erige en árbol... pero también en naufrago. La siembra (raíces-tierra), la despedida (alas-cielo), el naufrago, la salvación por la fe... el reencuentro, tal vez. Las exigencias del gran formato autentifican la serie ante el acto perceptivo. Las imágenes están hechas para verse de lejos, pero se las siente de cerca.

A diferencia de *Imágenes en el tiempo* —donde predomina la representación de medio cuerpo que, en alianza con las texturas y los ocre, parece ser un

remitido a ese hijo del grabado en metal: el daguerrotipo—, en *Metáforas...* Bejarano atiende todo el cuerpo, lo sugiere desnudo, sin mácula, en dos de las telas (VI y VII).

Al igual que los pintores del primer renacimiento, el artista aborda los rostros, sacrificando expresión por armonía. Ha quedado atrás el tiempo de las agonías y las tentaciones; ahora su limpieza se cifra en su esencial vocación poética. La narración y el carácter secuencial de la serie es evidente, aunque por ello no se desmienta el pintor cuando alega que sus Martí «no son descriptivos, no buscan parecerse al

de los escritos, ni se afanan en buscar inspiración alguna en sus poesías».

Tratándose de Martí, este creador precisa descartar cualquier voluntad interdisciplinaria entre un texto literario y uno plástico: «Para mí, Martí es un catalizador, lo que implica un tipo de hombre y pensamiento acorde con la dinámica que me interesa desarrollar. Su magnetismo está en todas partes». Y ese «estar en todas partes» obliga a seleccionar... a unir las partes seleccionadas con el todo. Una vez más, lo visto y aprendido en la infancia reaparece: la serie *Metáforas de la salvación*, es una sola metáfora, un gran cuadro. Recordemos con Bejarano: «Me atraía sobremanera la concepción gráfica de los elementos dispersos entre sí, abstractos, casi indescifrables; la incógnita que había detrás de aquellos procesos de realización y montaje; era como enfrentarse a una serie de enormes rompecabezas, los cuales no se armaban hasta que eran colocados en su lugar de destino».

Y en esa metáfora salvadora, por primera vez aparece Martí en actitud de reverencia hacia ese otro icono de la espiritualidad cubana: la Virgen de la Caridad del Cobre. Tal advocación mariana resignifica el caudal de perspectivas poéticas al alcance del pintor, a la vez que refuerza la ya apuntada naturaleza dual de la Isla: la virgen saliendo del mar —según puede verse la primera estampa de ella, impresa en 1814— y coronándose patrona de la comunidad serrana de El Cobre.

Al abordar el icono Martí desde una perspectiva que, por encima de lo propiamente social y político, prioriza lo emocional y espiritual —lo que ya venía ocurriendo en la plástica cubana desde fines de los 80—, es previsible que se haya producido tal convergencia orgánica con la Caridad del Cobre, cuyo rescate viene efectuándose últimamente en la producción simbólica vernácula.

De esta forma, los dos iconos de la cubanía involucrados por más tiempo en la consecución de una voluntad identitaria: la Virgen de la Caridad del Cobre y José Martí, más que relacionarse, se fundirán ahora, tal cuerpo y alma, en el molde de una esperanza que llegará a ser, a partes iguales, ruego y abrazo. Así, lo que por razones históricas y políticas no pudo cuajar en el discurso nacionalista del independentismo cubano, ni en el de inicios del socialismo, alcanzará —como imagen visual— una adecuada organicidad conceptual y trascendencia simbólica a tenor con un grado más alto de desarrollo estético-comunicativo y de una conciencia nacional que no excluye a los cubanos asentados en tierras extranjeras.

La Virgen de la Caridad del Cobre y José Martí: madre e hijo. ¡Qué mejor *Pietá* para un pueblo nuevo! Nuevo culto, sin duda, digno de la religión laica que legó el Apóstol. Duetto de componentes patrió-

AGUSTÍN BEJARANO

(Camagüey, 1964). Su obra pictórica y gráfica se ha exhibido, individual y colectivamente, en México, Estados Unidos, Japón, Suiza y España, entre otros países. Recibió premio durante la XI Bienal de Grabado latinoamericano y caribeño, celebrada en 1995, en San Juan, Puerto Rico.



ticos, no excluyentes de lo heroico y libertario, ni de la fe en Dios y en la utopía.

Por último, en *Metáforas de la salvación* se siente con más énfasis que en *Imágenes en el tiempo* algo que es muy provinciano y, a la vez, muy cubano: apertura y franqueza. Ambas series tienen en común no antagonizar con el pasado, en razón de un presente y una vida que necesita de raíces permanentes. De ahí que el ejercicio de recontextualización que realiza el pintor sea un acto, en última instancia, de optimismo: el icono Martí, como en muchas otras obras de la historia del arte cubano, gana sentido en tanto es una imagen que habla del hoy a partir de la imagen de ayer. Martí en Bejarano no es un título para un libro o una serie pictórica de ocasión, aunque lo pueda parecer; es, sencillamente, una realidad tangible, hecha arte, dispuesta a existir y permanecer en la historia de nuestra cultura visual, como la vida y la obra del hombre en que se inspira.

¹ Carta a Diego Jugo Ramírez. Nueva York, 23 de mayo, 1882.

² Entrevista hecha al pintor por David Mateo, en octubre del 2001.

JORGE R. BERMÚDEZ es autor —entre otros títulos— de Antología visual. José Martí en la plástica cubana, próxima a aparecer por la Editorial Letras Cubanas.

filatelia de COLECCIONES Imagen de Martí

por JOSÉ RAÚL LORENZO SÁNCHEZ

A casi 100 años de reproducirse por primera vez en Cuba la imagen de José Martí en una especie postal, ya han sido más de un centenar las ocasiones en que su figura se ha filatelizado, o sea, utilizado no sólo en sellos sino también en hojas filatélicas, sobres de primer día, canceladores especiales, tarjetas..., por citar algunos ejemplos. Sobre la primera emisión, debemos significar que se trata de un entero postal fechado en 1904. Con esta tarjeta, el Apóstol se convirtió en el primer cubano mostrado en la filatelia de la Isla. En 1955, saldría una nueva, pero con el diseño y el valor modificados.



Sin embargo, es necesario aclarar que la imagen de Martí en la filatelia cubana, no ha logrado siempre el nivel de calidad acorde a su personalidad. A esto se une que en ciertas oportunidades han ocurrido olvidos inaceptables.

Tal fue el caso de la emisión de sellos de 1910 dedicada a los patriotas cubanos que, al alegarse que la misma sólo incluía a generales independentistas, obvió a José Martí por no considerarlo general. Esto constituyó un craso error, ya que cuando el Maestro cayó en combate el 19 de mayo de 1895, ostentaba el grado de General del Ejército Libertador, otorgado el 14 de abril precedente por el Generalísimo Máximo Gómez Báez.

No es hasta 1917 que encontramos de nuevo a Martí en un sello de correos. Es oportuno señalar que, aunque la serie consta de ocho unidades más y los faciales van hasta el valor de un peso, el colocar la imagen del Apóstol justo en la estampilla de un centavo, perseguía el objetivo de que fuera la de mayor circulación y, por lo tanto, resultara la más difundida.

La serie que, para la gran mayoría de los coleccionistas, resulta la más atractiva y completa de cuantas se han dedicado a Martí, es —sin lugar a dudas— la realizada con ocasión del centenario de su natalicio. Cabe señalar que dichos sellos salieron en cuatro fechas diferentes de 1953.

Luego del triunfo de la Revolución en 1959, la presencia del Héroe Nacional de Cuba en las especies postales ha sido constante. Justo coincidiendo con la fecha de su nacimiento, se emitió el sello Día de la Liberación.

Con la proclamación de la *Primera Declaración de La Habana*, el 28 de enero de 1961, se puso a circular otra serie que, por ser una de las más buscadas del período revolucionario, resulta esencial para el coleccionismo de sellos cubanos.

La emisión realizada en 1968 por el Centenario del inicio de la guerra de independencia cubana del coloniaje español, recoge diversos pasajes emblemáticos de los 100 años transcurridos. En este caso aparece la efigie de Martí, una vez más, en un sello con el asequible valor de un centavo.



José Martí es el primer cubano mostrado en la filatelia de Cuba. Así lo confirma este entero postal, consistente en un sello impreso sobre una cartulina crema que, con un valor de un centavo, data de 1904. La imagen del Apóstol, en color negro, aparece en la parte superior derecha de la postal, cuyas dimensiones son de 140 por 85 centímetros. Pero no es hasta 1917 que encontramos a Martí en un sello de correos. Aunque la serie consta de ocho sellos más, esta estampilla (izquierda arriba) circuló con el valor de un centavo para que fuera la de mayor circulación y, por ende, resultara la más difundida.



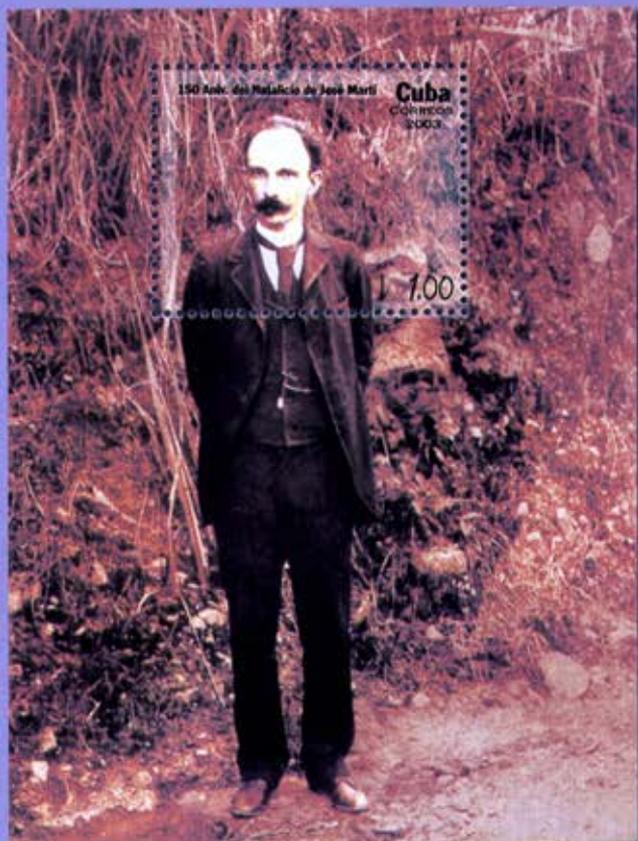
Aunque aquí sólo aparecen cuatro sellos, la serie realizada con motivo del centenario del natalicio de José Martí está compuesta de 10 estampillas para el correo ordinario y 11 para el servicio aéreo. Esta emisión de 1953 abarca las más diversas facetas de la vida del Apóstol y fragmentos de varios documentos salidos de su proverbial capacidad creadora. Así, tiene una estampilla en color sepia y verde olivo que —con un valor de 13 centavos— reproduce el primer número del periódico *Patria*, y otra de ocho centavos y aérea que, en verde oscuro y negro, reproduce un fragmento del *Manifiesto de Montecristi*. También la serie recoge hechos destacados de la vida de Martí tales como la estancia en presidio del entonces joven patriota de apenas 16 años, y el histórico momento de su llegada a Caracas cuando, sin quitarse el polvo del camino —como él mismo escribiera más tarde en *La Edad de Oro*—, cumple el sagrado deber de, ante la estatua del Libertador Simón Bolívar, rendirle homenaje. De las obras arquitectónicas resultan muy interesantes la presencia en la filatelia de su primera tumba y la que guarda sus restos en la actualidad: esta última estampilla con el valor de 25 centavos.

En el 125 aniversario de su natalicio, la imagen empleada para la estampilla fue la pintura de Armand Menocal, que exhibe la Sala de las Banderas del Museo de la Ciudad de La Habana (Oficina del Historiador). La monumental obra escultórica que, ubicada en la capitalina Plaza de la Revolución, nos regala a un Martí pensador, en 1991 apareció en un sello con un valor de cinco centavos que fuera emitido para conmemorar el XXX aniversario de la victoria de las fuerzas cubanas en Playa Girón.

La celebración por el sesquicentenario del nacimiento del Apóstol, se ha desarrollado con la magnificencia que tal acontecimiento merece: la Administración Postal cubana aprobó la emisión que consta de una hoja filatélica y cuatro sellos.

El ingeniero JOSÉ RAÚL LORENZO SÁNCHEZ es el presidente de la Federación Filatélica Cubana.

Dedicada a la Primera Declaración de La Habana, esta serie (izquierda) data de 1961 y consta de nueve sellos, con tres valores faciales de ocho, 12 y 30 centavos, respectivamente. Sobre la silueta de Martí se puede leer, con la ayuda de una lupa, el texto íntegro de dicho documento en español, inglés y francés. A la derecha, una hoja filatélica con la única foto suya de cuerpo entero: la de Kingston (1892), que forma parte de la emisión puesta en circulación por el sesquicentenario de su nacimiento. Esta serie incluye, además, cuatro sellos, uno de los cuales es el autorretrato de Martí y, sobre éste, la carta póstuma (inconclusa) a su amigo mexicano Manuel Mercado.

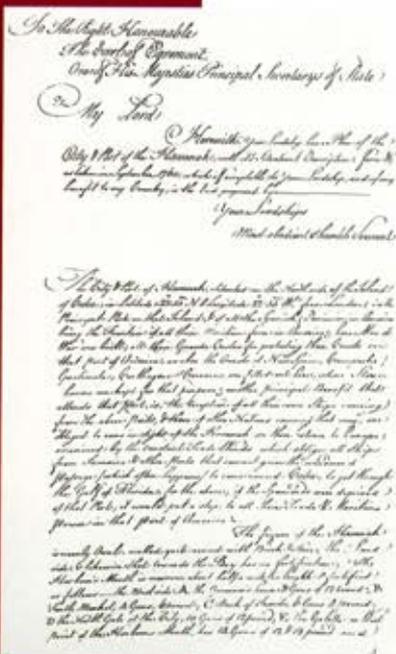


OTRO ESPÍA inglés EN LA Habana

COMO ANTESALA DE LA INVASIÓN INGLESA A LA HABANA EN 1762, LAS LABORES DE ESPIONAJE SE HICIERON CADA VEZ MÁS INTENSAS. ASÍ LO DEMUESTRAN ESTA CARTA Y MAPA HASTA AHORA INÉDITOS.

Tanto el mapa como la carta pertenecen a un mismo autor, quien cuidó de no estampar su nombre en ninguno de los documentos. Dirigidos al conde de Egremont, secretario de Estado, estos manuscritos han sido reproducidos por cortesía de su descendiente el actual conde de Egremont quien —por intermedio de su prima Samantha Wyndham— obsequió copias de los mismos al

Historiador de la Ciudad de La Habana. Como es conocido, al ocupar este enclave en 1762, los ingleses se basaron en un informe de espionaje redactado en 1756 por el almirante Charles Knowles tras una visita aquí al término de su mandato en Jamaica.



Al Muy Honorable el Conde de Egremont, Uno de los Principales Secretarios del Estado de Su Majestad

Mi Señor

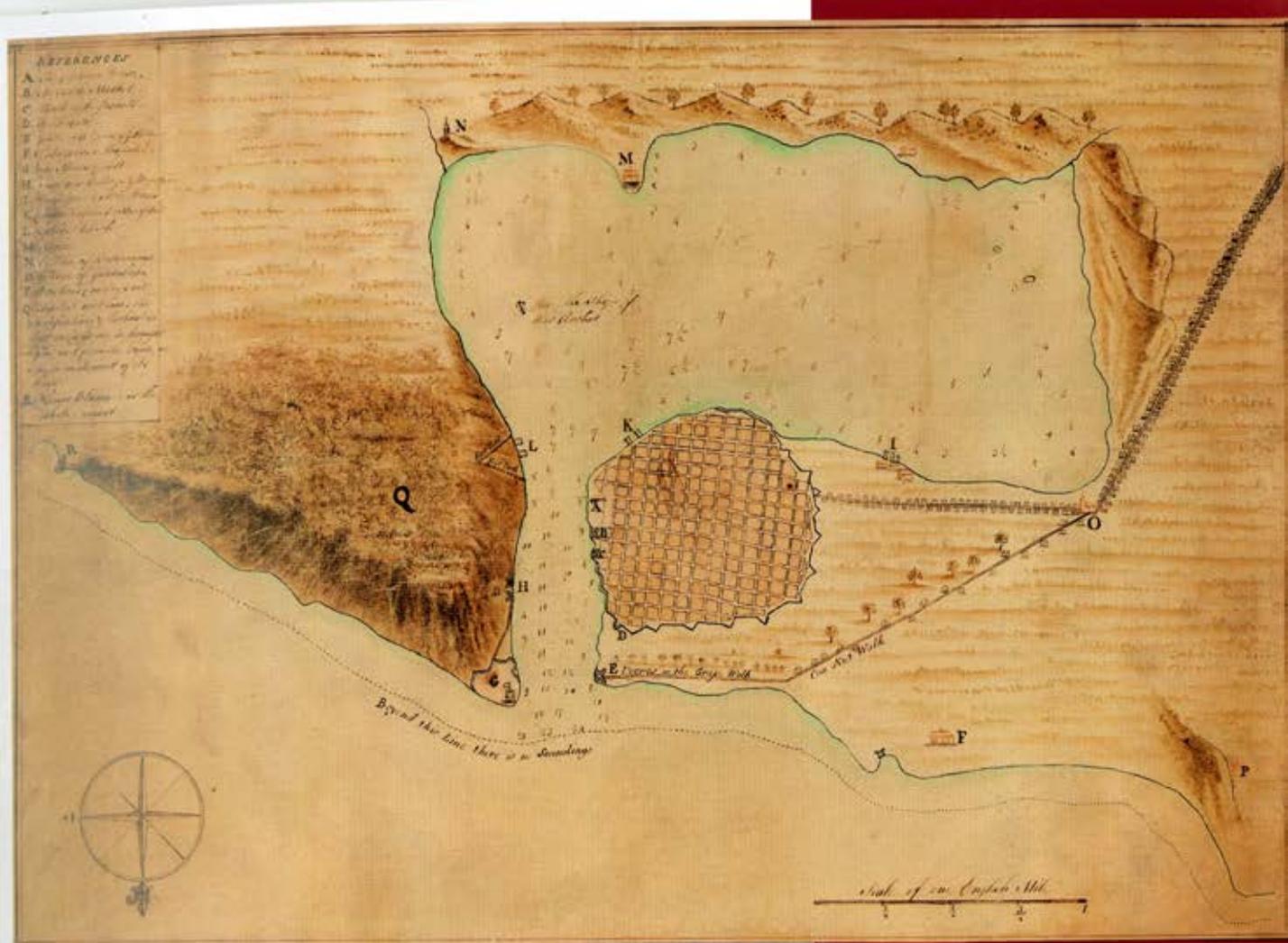
Adjunto, su Señoría tiene un Plano de la Ciudad y Puerto de la Havanah, con su Situación, Descripción, Fuerza etc. como se tomó en Septiembre 1760, lo cual si es aceptable a su Señoría, y de algún beneficio a mi país, es el Fin propuesto por _____

El Servidor Más obediente y humilde de su Señoría

La Ciudad & Puerto de Havanah, situada en el lado Norte de la Isla de Cuba, en Latitud 23° 10 m [minutos] Norte & Longitud 82° 55 m O. de Londres, es el Puerto Principal en esa Isla, & de todo el Dominio Español en América, siendo la Fuente de todas sus fuerzas Marítimas en América; aquí se construyen los Hombres de Guerra; ** todos sus

Guarda Costas para proteger sus Costas en esa parte de América, como también las Costas de Nueva España, Campeche, Guatemala, Carthagená & Carracas [sic], están equipados aquí, donde Almacenes se mantienen para este propósito; otro Beneficio principal que atiende ese Puerto, es, la Recepción de todas sus propias Naves que vienen de las partes de arriba, & aquellas de otras Naciones que viniendo por esa vía, están obligadas a ponerse a la vista de la Havanah en su regreso a Europa, por culpa de los Vientos Alisios, que obligan a todos los Navíos provenientes de Jamaica & otros puertos que no pueden ganar el pasaje de barlovento (lo que a menudo sucede) a pasar alrededor de Cuba, para lograr atravesar el Golfo de Florida, hacia arriba; si se privara a los Españoles de ese Puerto, se podría poner un pare, a todo su Comercio & poder Marítimo en esa parte de América.

La figura de la Havanah es casi Oval, amurallada completamente a su alrededor con Ladrillo & Piedras, el lado de Tierra, & así como ese hacia la Bahía no tiene fortificación; la Boca del Puerto es estrecha; más o menos de una media milla en Longitud & fortificada como sigue —el lado Oeste A, la casa del Gobernador, 8 Cañones de 12 libras; B Mercado de Tortugas, 4 Cañones, 6 libras; C Detrás de los Jesuitas, 6 Cañones, 4 libras; D la Puerta Norte de la Ciudad, 10 Cañones de 12 libras; E el Galetta [la Caleta] o punta Oeste de la Boca del Puerto, tiene 14 Cañones de 12 & 18 libras y 4 Morteros, & queda baja; estos son todos los Cañones en el lado Oeste, o el lado de la Ciudad, excepto de dos en la orilla de una pequeña Bahía Arenosa, cerca del Hospital de San Lázaro, una milla NO de la Havanah. En el



lado Este de la Entrada está construido el Castillo del Moro [sic], que tiene dos gradas de Cañones, & una Torre redonda, que sirve como Mirador; en la grada baja, hay 22 Cañones, en la alta 20, todos de 12, 18 & 24 libras & 12 Morteros; no tiene Agua excepto la que se trae de la Havanah, o de Lluvia que preservan, en una Cisterna, para ese propósito — Cuando salí de ese lugar estaban Erigiendo dos Baterías, más o menos a un tiro de un mosquete dentro del Castillo del Moro, uno de Ocho & el otro de diez Cañones, & también un Polvorin; esta era su situación en la fecha de arriba; no había Tropas Europeas allí entonces; los que estaban allí, eran isleños, tanto Oficiales como Hombres—. En la Ciudad no hay ni Manantial ni Cisterna, el Agua es conducida por un Acueducto para tal propósito, que pudiera desviarse a voluntad; alrededor de tres millas al Este de la Havanah, hay una pequeña Torre blanca en la Entrada de una Bahía Arenosa, donde hay muy bien Desembarco, la Torre tiene Seis Pequeños Cañones—. En el Lado Sur de la Isla, a una distancia de solamente doce leguas de la Havanah, está el Puerto & Bahía de Haguas, o llamado por los Españoles, Jaguas, uno de los mejores Puertos del Mundo, teniendo en longitud 15 Millas & 3 a 5 de Ancho & Agua profunda por doquier; la Entrada es estrecha ya que dos Navíos no pueden navegar juntos; aquí no hay Habitantes, ni fortificación y está a sólo dos días de Navegación de Jamaica. Cualquier otra Explicación, de la Havanah, Bahía de México o Costa de Cuba, estando bien informado de ello, estoy listo en cualquier momento para dar a su Señoría cualquier referencia en mi poder.

¹Esta raya aparece en el original, sin el nombre del presunto espía. Tanto la carta como los textos del mapa han sido traducidos por **JULIET BARCLAY**.

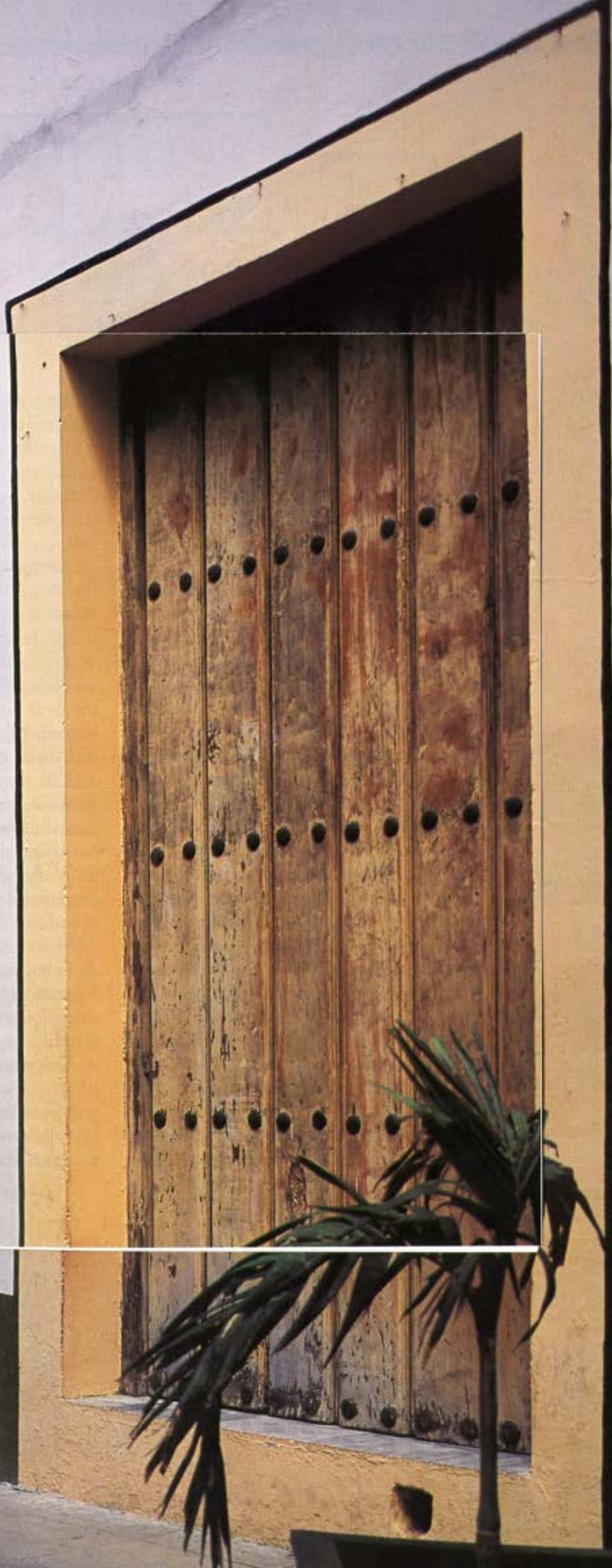
²Por «Hombres de Guerra» se entiende «Naves Armadas» (N. de la T.)

Sede desde 1988 de la Casa de México (Oficina del Historiador), esta antigua edificación de fines del siglo XVIII atesora tanto exposiciones permanentes sobre artesanía mexicana precolombina y popular, como muestras transitorias de obras pertenecientes a artistas plásticos contemporáneos de México y Cuba.

Con la creación de esta institución, se establecieron aquí la Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales y la Cátedra Universitaria Benito Juárez. También radica la Biblioteca Alfonso Reyes, la cual —con un fondo de unos cinco mil ejemplares— se considera la más importante de la Isla especializada en el tema mexicano.



PALABRAS DE LISANDRO
OTERO EN EL ACTO DE
HOMENAJE A EUSEBIO
LEAL SPENGLER
DURANTE LA FERIA
INTERNACIONAL DEL
LIBRO DE GUADALAJARA
AL ENTREGARLE EL
PREMIO ARPA-FIL, EL 6
DE DICIEMBRE DE 2002



Un país sin palabras es un país sin memoria. El objeto de la Historia es hacer avanzar nuestra inteligencia más allá de la percepción de los hechos, no dejarnos cegar por la obsesión con los orígenes. Para Herodoto, el fin último de sus trabajos era lograr que las cosas no perdiesen su esplendor, pero cuando el medievalista Henri Pirenne exclamaba «soy un historiador y por eso amo la vida» estaba proclamando que la Historia no es sólo pasiva conservación sino activa aplicación de lo aprendido para mejorar lo que somos, es creativo análisis y provechosa edificación.

Cuando Eusebio Leal Spengler describe en una crónica la erección de las defensas de La Habana, cuando se reúne con maestros de obra para decidir la restauración de un mediopunto, la reapertura de un ojo de buey o el barnizado de una balastrada, cuando intenta desentrañar el verdadero paradero de los restos de Cristóbal Colón, cuando dicta una conferencia sobre los galeones que mercaban en nuestros puertos o se inclina atento sobre un legajo en el Archivo de Indias, está acometiendo una tarea que jamás le agradeceremos suficientemente: está ordenando nuestro patrimonio mientras enseña a amarlo, y a veces nos inquieta saber qué habría ocurrido con ese precioso legado de no disponer el destino de tan diligente procurador.

La ciudad de La Habana es una de los más hermosos conjuntos urbanos de nuestra América. Una presentación de la ciudad comenzaría, sin dudar un instante, por la Plaza de Armas, porque allí se fundó la villa, que no era, en sus primeros tiempos, más que un caserío de chozas de paja. Aún así se vio sometida a ataques y depredaciones de piratas. La Plaza de Armas debe su nombre a los ejercicios militares que allí tenían lugar y no fue hasta más tarde que se adornó con fuentes, estatuas, herrajes, arbolados y arriates. Por dos siglos fue centro de la vida social de la ciudad con retretas musicales nocturnas y paseos en coche de los elegantes. Frente a la Plaza de Armas está la armoniosa mole del Castillo de la Real Fuerza, erigido después de la toma de la ciudad por el corsario francés Jacques de Sores. No sirvieron para su defensa las casas de piedra del gobernador Juan de Rojas. Tres años después del arrasamiento de Sores se comenzó el inquietante castillo, primer edificio militar de América. Mucho más tarde se le añadió una torre rematada con una figurilla femenina, obra del artífice fundidor Gerónimo Martín Pinzón: la grácil Giraldilla que sostiene un asta con la cruz de Calatrava. Emplazada allí en 1634, cada habanero reconoce en su airoso perfil el emblema de su ciudad. En la Plaza de Armas, y dominándola con su majestuosidad, se alza el Palacio de los Capitanes Genera-



El Premio Nacional de Literatura 2002, **LISANDRO OTERO**, pronunció las palabras de elogio a Eusebio Leal, al otorgársele el premio ARPA-FIL (Arquitectura, Arte y Patrimonio) en reconocimiento a la obra de rehabilitación del Centro Histórico de la Ciudad de La Habana.

les terminado en el gobierno del general Tacón, en 1834, una de las más espléndidas edificaciones civiles de nuestra ciudad. Su patio central, desbordante de follaje, presidido por el Gran Almirante, circundado por galerías que se mantienen en un elocuente sosiego en las largas tardes de verano, es la introducción a sus espejeantes salones donde pudiera escucharse el paso de sus huéspedes más ilustres: la infanta Eulalia de Borbón, el rey Luis Felipe de Orleans o el gran duque Alejo de Rusia.

La Plaza de la Catedral fue proclamada por Walter Gropius como uno de los más armoniosos espacios de América. Rodeada por los palacios de Casa Bayona, Lombillo, de Arcos y Aguas Claras, posee balcones y ventanales que abren sus brazos para acoger a la Catedral de La Habana, de un suave y

asimétrico barroco. Esa plaza, cada Día de Reyes, era el centro de una coyuntural liberación de los esclavos que, durante esa única jornada, recibían permiso para danzar y cantar los rituales de su lejana África nativa. Los demonios se soltaban en el esparcimiento, la ciudad vibraba con el percutir de tambores de troncos ahuecados, flautines de caña de azúcar y cornetas de cuerno. El trepidar de petardos, el vocerío de los pregones, el bullicio de los esclavos y el parloteo de las dueñas colmaban el espacio.

Cuando la criolla condesa de Merlín retorna a La Habana después de una prolongada estancia europea, puede observar con mayor distanciamiento su propia tierra: «Todo el mundo se mueve, todo el mundo se agita, nadie para un momento... todo es aquí vida, una vida animada y ardiente

De izquierda a derecha: José Trinidad Padilla López, rector general de la Universidad de Jalisco; Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad; Ricardo Alarcón, presidente de la Asamblea Nacional, y Abel Prieto, ministro de Cultura.



como el sol...», y seguidamente habla de la sorpresa que le producía «esta ciudad de la Edad Media que se ha conservado intacta bajo el trópico». Para combatir el calor, la Merlín se hacía ungir desnuda con espíritu de vino y abanicar por sus esclavas. La aristocracia vive en medio de una mezcla de civilización y barbarie. Hacen azotar a sus esclavos y beben vinos franceses en copas de Baccarat, iluminan sus salas con arañas de centenares de velas y lanzan a la calle sus deposiciones físicas con el grito de «¡agua vaaa!». El capitán Alexander, de la armada inglesa, se asombra durante una comida, a la cual lo invita el conde de Fernandina, uno de los más encumbrados nobles, porque mientras le sirven manjares en vajillas europeas las gallinas corretean libremente por el comedor, como si las salas de aquel

palacio fuesen una especie de corral de lujo. A finales del siglo XVIII comenzó la práctica de disparar un cañonazo anunciando que se cerraban las puertas de la muralla, clausurando el acceso desde tierra, costumbre que aún perdura en nuestros días. Sus vecinos no se atrevían a salir a la calle después de puesto el sol por temor al merodear de los forajidos, a los cimarrones que se infiltraban en la villa, a los perros jíbaros que poseían una ferocidad lupina. Todo aquel que se aventuraba en las callejuelas lo hacía con gran escolta y nutrido séquito de antorchas mientras ejércitos de cangrejos atravesaban la ciudad con un estrépito que los semejaba a regimientos en zafarrancho.

La Habana ha sido exaltada por Graham Greene, Hemingway, Sartre y Maiacovsky; llamada Ciudad de las Columnas por

Alejo Carpentier por los numerosos soportales sostenidos por pilastras que permiten andar barrios enteros sin exponerse al sol ni a la lluvia; ciudad señorial hecha para la caminata nocturna la llamó Lezama Lima; ha sido capturada en una urdimbre de añiles, malvas y bermellones por René Portocarrero; fue nombrada Llave del Nuevo Mundo y Antemural de las Indias; es joyero de herrajes y farolas, volutas barrocas enroscadas en los alféizares de las iglesias y fuentes con surtidos que se quiebran bajo el sol; sus zaguanes umbrosos ofrecen un refugio de Febo esplendente y sus alamedas se dignifican con altivos leones de bronce; los viejos cañones siguen apuntando al mar y las cúpulas flotan sobre ángeles listos a alzar el vuelo desde los cimborrios. Ésos son sólo algunos de los preciosos monumentos y tradiciones que Eusebio Leal Spengler nos ha preservado.

Hace 35 años se me acercó en el Consejo Nacional de Cultura un decidido joven que me invitó entusiasta a explorar un pasadizo recién descubierto bajo el Palacio de los Capitanes Generales. No hacía mucho se le había encomendado la restauración de la vieja Casa de Gobierno y su acuciante curiosidad por nuestra historia le habían inducido a la pesquisa exitosa. Con él me introduce en una lóbrega exploración por el subsuelo de la vieja Haba-

na y aquella iniciativa me dejó la clara impresión de hallarme ante un promisorio cronista de nuestro pasado, un analista perspectivo, un publicista, un enamorado rapsoda de nuestras gestas. Ésa ha sido la tenaz obsesión de Eusebio Leal en los últimos decenios. Es sobradamente conocido el ardor que ha impreso a sus tareas. Su nervio vivaz y su ágil gestión se han unido a su consagración vehemente a la custodia de nuestras leyendas. Su labor de promotor cultural no queda por debajo de su ilustrada exposición sobre nuestro acontecer heroico. La elocuencia proverbial de su disertación ha contribuido a difundir eficazmente nuestra epopeya y le han hecho popularmente reconocido. Hemos contraído una deuda con él por habernos conservado, y en algunos casos acrecentado, nuestros fastos.

Historiador de la Ciudad de La Habana y maestro de Arqueología, profesor titular de la Facultad de Filosofía de la Universidad de La Habana, fue encargado de la restauración del Centro Histórico de La Habana y del sistema de fortificaciones de la Isla de Cuba donde ha desempeñado una labor admirable y fructuosa. Ha recibido numerosas distinciones y condecoraciones nacionales y extranjeras. Eusebio Leal forma parte de numerosos consejos científicos, es asesor de diversas instituciones históricas, ha pronunciado conferencias magistrales y académicas en países de Europa y América

Latina, así como en los principales museos del mundo y en ilustres instituciones culturales. Es autor de diversas obras sobre su especialidad arqueológica e histórica.

Leal ha manifestado que «podemos explicar la historia; lo que no podemos hacer es borrarla. Cuando no se tiene el valor de explicarla, se acude al expediente de omitirla. Yo pienso que eso es un grave error, que ha costado muy caro a los que la han negado». Y también ha declarado que «el depósito de la espiritualidad yace precisamente en la materialidad de las vidas y las obras de los seres humanos, mujeres y hombres que forjan el destino de un pueblo, que trazan su perfil, que dibujan su imagen, no solamente para un tiempo presente, sino para el tiempo futuro. En la medida en que somos fieles a esa lectura, encontramos la explicación a muchas cosas; no andamos perdidos por el camino buscando nuestro propio rostro en un espejo velado; somos realmente conscientes de que pertenecemos y somos parte de algo».

Michelet postulaba que quien quiera entender el presente usando sólo lo actual, jamás llegará a entender su propia contemporaneidad. Al exaltar los mitos de la patria los romanos trataban de demostrar que su glorioso destino era el resultado de la ejemplar conducta de sus más esclarecidos ciudadanos, porque la Historia trata de deducir una lección moral de los acontecimientos. No

nos consta que la Historia sea la dulce melodía de un Inefable Compositor, como pretendía san Agustín. Desde Suetonio, Plutarco y Tito Livio hasta Gibbon y Toynbee los historiadores se han preguntado si es posible trazar una pauta del acontecer humano, descubrir leyes del comportamiento colectivo y deducir reglas del proceder de las figuras determinantes de la Historia o si ésta es, por el contrario, una arbitraria acumulación de los sucesos que constituyen nuestra vida en común. En este caso la obra inacabable de Eusebio Leal pudo ser posible porque un contexto histórico la permitió: la Revolución cubana, que le facilitó los medios materiales y los estímulos necesarios para su insólita faena. Cambiar la vida es un proceso laborioso. Modificar la circunstancia mediante el control de los arbitrios, iniciar caminos, descubrir las llaves de todas las puertas no es tarea de un día... La edificación de una residencia social más justa, la introducción de una ideología basada en la entrega generosa es empresa de titanes. La huella revolucionaria es visible en el humanismo de Leal Spengler, que pudo haber reconstruido una ciudad hueca, unas antañonas estructuras destinadas a la contemplación esteticista, pero hizo más, reedificó una ciudad viva, donde cada espacio es habitado por seres en progresión hacia un futuro promisorio, donde la asistencia y los beneficios han sido insertados en



Cerámica realizada especialmente por el artista mexicano Jesús Guerrero Santos, y que le fuera entregada a Eusebio Leal por el arquitecto Alejandro Canales, en representación de ARPA-FIL. Este encuentro sobre Arquitectura, Patrimonio y Arte se viene realizando desde 1995 en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Desde su primera edición se convirtió en un espacio donde especialistas y maestros de arquitectura se reúnen para promover, compartir y debatir ideas con jóvenes que inician su vida profesional y con el público en general. Hasta ahora han sido homenajeados con el ARPA-FIL, Ricardo Alegria (Puerto Rico), Teodoro González de León (México), Gonzalo Villa Chávez (México), Juan Navarro Baldeweg (España) y Paulo Mendes da Rocha (Brasil).

Este año, Leal –a su vez– entregó los premios a los ganadores del curso para Jóvenes Arquitectos que ARPA-FIL organiza anualmente, cuya importancia ha ido creciendo hasta alcanzar carácter internacional, según se refleja en la participación de países como Chile, Cuba, Argentina y España.

los bellos y añejos paraderos, donde los habitantes de la ilustre ciudad se han convertido en parte orgánica de las nuevas prestaciones.

El homenaje con que la Feria Internacional del Libro de Guadalajara recompensa a Eusebio Leal Spengler al otorgarle el Premio ARPA por la labor realizada en el rescate del casco histórico de la ciudad de La Habana, declarada por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad en 1982, es un acto de justicia y una retribución merecida a esta trayectoria ejemplar dedicada a la conservación de un apreciado caudal arquitectónico y al enaltecimiento de la textura nacional de los cubanos.

Leal ha dicho que «la nación es un conjunto de derechos, la nación es una constitución, la nación es un régimen de

vida, la nación es una acumulación de valores, la nación es una relación entre los que habitan en ella, es una armonía para construir y para crear. La patria es un espacio más amplio, la patria es un sentimiento, la patria es una extraña pasión, la patria es en la distancia la nostalgia, en la tierra una rabia, una voluntad de crear, de construir, de levantar, de luchar».

Esa exasperación ante la deuda con la acción, esa furia constructora, esa pasión con la epopeya inacabada son los rasgos que mejor definen a Eusebio Leal Spengler a quien jamás reconoceremos suficientemente su obra imponente y espléndida de conservarnos nuestra identidad.

Muchas gracias.

Sede desde 1988 de la Casa de México (Oficina del Historiador), esta antigua edificación de fines del siglo XVIII atesora tanto exposiciones permanentes sobre artesanía mexicana precolombina y popular, como muestras transitorias de obras pertenecientes a artistas plásticos contemporáneos de México y Cuba. Con la creación de esta institución, se establecieron aquí la Sociedad Cubana de Relaciones Culturales y la Universidad de las Relaciones Cubanas. También radica la Casa de Reyes, la cual alberga unos cinco mil libros y se considera la más importante de la Isla especial mexicana.





colecciones de NUMISMÁTICA

Primeros billetes cubanos

EMITIDOS EN 1869 POR EL GOBIERNO INSURRECTO PARA LA CIRCULACIÓN EN LOS CAMPOS DE CUBA LIBRE, ESTOS BILLETES OSTENTARON POR PRIMERA VEZ LA INSCRIPCIÓN DE «REPÚBLICA DE CUBA».

por HUBERTO CABRERA

Durante los días 10 y 11 de abril de 1869, se celebra en Camagüey la Asamblea de Guáimaro, que proclamó como forma de gobierno la República y como presidente de ella a Carlos Manuel de Céspedes. El poder legislativo residió en la Cámara de Representantes. Así quedó estructurado el nuevo gobierno.

El 21 de abril de 1869 la Cámara de Representantes acordó ratificar todas las facultades que el Presidente había conferido a Morales Lemus — enviado extraordinario y ministro en los Estados Unidos, con poderes para gestionar el reconocimiento por parte de ese país de la independencia cubana —, precisándole que, sin demora, eran necesarios dos millones de pesos en papel moneda.

A finales del mes de mayo y comienzos de junio del propio año, se realizó en Nueva York la primera emisión cubana de papel moneda, llegando, a partir de esa fecha, en remesas periódicas a la Isla. La emisión de los billetes a nombre de la República de Cuba trasciende la necesidad de contar con un circulante propiamente cubano, o sea, representa un acto de legitimidad y nacionalidad. El 22 de julio de 1869 en el *Cubano Libre*, que era el órgano oficial de la República en Armas, se publicó el parte guber-

nativo de la Ley del 9 de julio de 1869, aprobada por la Cámara de Representantes y sancionada por Céspedes, sobre la circulación obligatoria de estos billetes en los territorios liberados.

En esta ley se precisaba que los valores de los billetes de tal emisión corresponderían a las denominaciones de 1, 5, 10 y 50 pesos. Sin embargo, al final, la emisión incluyó billetes por valor de 50 centavos y 100 pesos, hasta alcanzar un valor total de 1 700 000 pesos a un costo de 5 328 pesos con 23 centavos. Para completar los dos millones de pesos necesarios, se imprimieron billetes de 500 y 1 000 pesos, que fueron grabados por la Junta Central Revolucionaria de Cuba y Puerto Rico, representante en el exterior del gobierno que regía en los campos de Cuba libre.

La distribución de estos billetes se limitó en ocasiones por las dificultades que encontraba el gobierno insurgente de radicar en una ciudad determinada y la necesidad de comenzar la guerra de guerri-



Se denomina «patrón» a un proyecto que no rebasa esta condición, es decir, no constituye forma de circulante alguno. En la foto se reproduce un patrón de 1870 acuñado en plata con la denominación de un peso.



El 9 de julio se celebra el Día de la Numismática Cubana, haciendo alusión a la fecha en que la Cámara de Representantes y el presidente de la República en Armas aprobaron el uso obligatorio del circulante cubano en los territorios liberados. En esa jornada el Museo Numismático de la Oficina del Historiador de la Ciudad intensifica su quehacer para trascender su universo de acción y brindar muestras expositivas en las principales plazas del Centro histórico.



Los primeros billetes de la emisión fueron firmados personalmente por Céspedes, lo que sin duda enaltece su valor histórico; los restantes llevan su firma impresa a gomígrafo. Esta emisión no sólo constituyó un simple medio de pago, era un acto de legitimidad y soberanía, exquisitamente reflejado en la totalidad de su diseño.

llas como medio eficaz de hacerle frente al bien armado ejército español. No obstante, fue necesario que Céspedes precisara la obligatoriedad de su uso, porque algunos ciudadanos escépticos manifestaban su falta de confianza en ellos.

Céspedes, como presidente, era el responsable de la emisión y de la entrega del circulante monetario, teniendo que justificar mensualmente ante la Cámara los gastos en los cuales se invertiría el dinero de la República.

En la medida que proliferaba la guerra, recababa del Presidente mayor responsabilidad y niveles de gestiones que lo limitaban, cada vez más, a asumir todos los requerimientos que imponía la circulación de un papel moneda con carácter permanente. A esto se sumaba el agotamiento del circulante, por las dificultades que se presentaban con las remisiones de dinero desde el exterior. Ambas razones fueron, a mi juicio, las que determinaron que la emisión de estos billetes fuera única durante todo este período insurreccional.

En el año siguiente, o sea, en 1870, se acuñaron en plata y cobre monedas en las denominaciones que serían el fraccionario metálico de la emisión de billetes de 1869. De este proyecto de emisión sólo se llegaron a acuñar, en cantidades muy limitadas, los patrones o pruebas, por lo que se conocen hoy como «los patrones de 1870». En cobre se registran las denominaciones de 5, 10, 20 y 50 centavos y las de un peso. En plata se acuñaron las piezas de 5 y 10 centavos, y un peso. De las denominaciones en plata de 20 y 50 centavos no se tiene información alguna de su existencia. También existe la incógnita de su lugar de acuñación, que podría ser Potosí, Filadelfia o Providence, pero estudios más recientes se inclinan por la ceca de Potosí.



Este patrón de 1870 representa la variante de la denominación de un peso confeccionado en cobre.

HUMBERTO CABRERA, licenciado en historia y especialista del Museo Numismático de la Oficina del Historiador de la Ciudad.



Con anterioridad, Martha Jiménez Pérez (Holguín, 1948) sólo había trabajado la escultura en barro y bronce de pequeño formato, por la cual ha obtenido varios premios nacionales e internacionales.

En la plaza del Carmen

LA REANIMACIÓN DE UN CONJUNTO ARQUITECTÓNICO COLONIAL EN LA CIUDAD DE CAMAGÜEY, HA CONTEMPLADO LA INSERCIÓN CONTEMPORÁNEA DE GRUPOS ESCULTÓRICOS QUE AFIANZAN LA IDENTIDAD COMUNITARIA DE ESE ENTORNO.

Aunque sus antecedentes se remontan a 1732, cuando en este sitio se construyó la ermita de Nuestra Señora del Carmen, tanto la plaza homónima como sus principales edificios adyacentes pertenecen al primer tercio del siglo XIX.

Así, en 1825 fue inaugurada la iglesia con remates barrocos que preside ese espacio urbano y que tenía un hospital al lado, ya desaparecido.

Al año siguiente se comienza a construir el monasterio que, terminado en 1829, funcionó como colegio femenino bajo las órdenes de las Ursulinas hasta 1932 y, luego, de las Salesianas.

Ya restaurada, esta última edificación constituye la actual sede de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey, cuyas concepciones revitalizadoras han irradiado felizmente hacia el resto del entorno.

Y es que, junto a esos valores patrimoniales, la plaza del Carmen —así como la de Bedoya— representa un reservorio importante de cultura popular tradicional pues, entre otras manifestaciones, sus habitantes se han vinculado históricamente con los festejos del San Juan, a los que han aportado congas, además de cultivar el complejo sonoro de la rumba.

Al hablar de barrios como Bedoya y El Carmen, se piensa siempre en una población heterogénea («todo mezclado», como diría el gran poeta camagüeyano Nicolás Guillén) con una forma pintoresca de manifestarse a través del habla, la

música, el baile y hasta la forma de vestir y gesticular.¹

Es ese sentido de identidad comunitaria el que ha sabido captar la artista Martha Jiménez en sus esculturas de amplio formato, distribuidas en la plaza como si de una escena cotidiana se tratase, en la que sus protagonistas —perpetuados en mármol— no dejan de estar activos: charlando, leyendo, enamorándose... Es tan vívido el gesto apresado por la escultora, y tan fuerte la identificación que todo el tiempo tiene lugar entre esas figuras y los propios habitantes del barrio.

Ese vínculo arte-comunidad fue destacado por José Rodríguez Barreda, director de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey, la hermosa noche del pasado 24 de febrero, cuando se inauguró dicho conjunto escultórico: «Para el tríplico apareció el apelativo popular de “chismosas”, con tal de enmarcar el diálogo que entre ellas ocurre. Cualquiera pudiera ser el lector del semanario provincial de la plaza. “Matao”, ciudadano del barrio, se eterniza por siempre en él; lo vemos caminando en la mañana, en la tarde o en la noche por su plaza con hidalguía particular. Estos personajes llevan el todo del surgimiento de lo criollo y de la cubanía de por aquí y de por allá...»

¹ Roberto Méndez: «Fundamentación del proyecto escultórico de la artista Martha Jiménez en la plaza del Carmen».

Vista de la plazuela del Carmen, con el conjunto escultórico de las llamadas «chismosas» en primer plano.





Banco Financiero Internacional CONFIANZA EN EL FUTURO

A pocos metros de la Plaza de San Francisco de Asís, con el universo de servicios que nos caracterizan como banco comercial, usted puede encontrar nuestra sucursal en el Centro Histórico de la Ciudad de la Habana.

Los servicios de Cash Advance, cambio de cheques de viajero, compraventa de monedas, depósitos en custodia y el acceso al cajero automático, son algunas de las posibilidades que aseguran sus operaciones financieras sin necesidad de abandonar los predios de la Habana Vieja.

Teniente Rey y Oficinas
Teléf: 860-9369-70 - Fax: 860-9374

Poesía y palabra

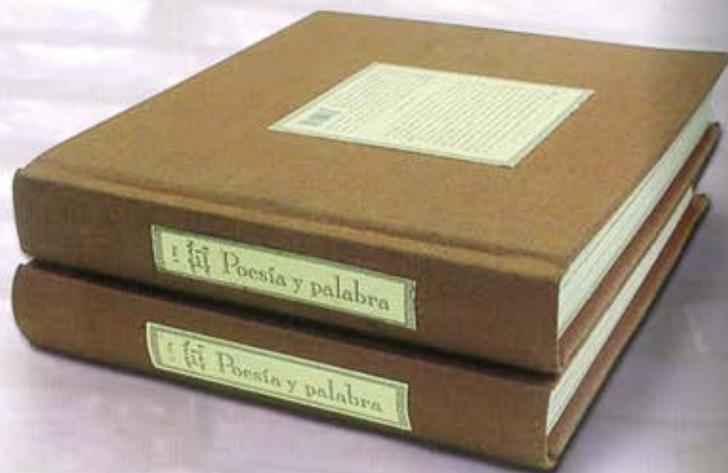
EUSEBIO LEAL SPENGLER

VOLÚMENES I Y II

Un elogio a la cultura desde
el alma de la Habana
antigua...

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

A la venta en todos los estancillos



La Autenticidad es Nuestra Diferencia

FONDO CUBANO

Bfc

BIENES CULTURALES

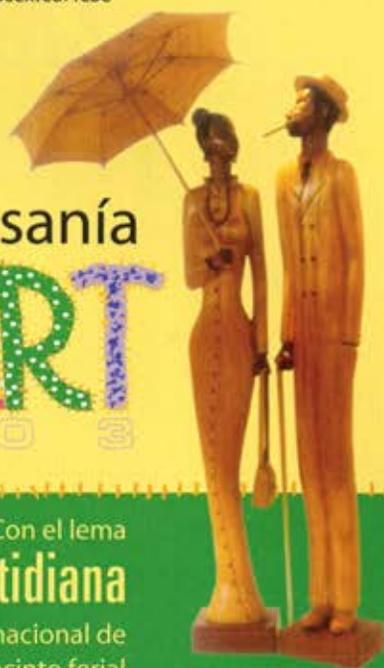
Calle 36 No.4702 esq. Ave.47,
Reparto Kohly, Playa,
Ciudad de la Habana, Cuba
Teléfonos: (537) 203-6523 y 203-8144
Fax: (537) 204-0391
fcbc@fcbc.cult.cu
http://www.infocex.cu/fcbc

El Fondo Cubano de Bienes Culturales empresa comercializadora y promotora de la creación plástica y artesanal del país, así como de piezas de antigüedades y vitrolfilias, también brinda servicios de diseño y realización de proyectos de ambientación conjugando arte, arquitectura y paisaje. Con esta variada y singular oferta pretende satisfacer tanto las exigencias de un coleccionismo selecto, como de clientes que busquen enriquecer su universo personal con una buena obra del arte cubano.

Para ello, cuenta con una red de galerías y tiendas especializadas a todo lo largo y ancho del país, y en ellas usted podrá encontrar un amplio y variado surtido para su selección.

IX Feria Internacional de Artesanía

FIART
2003



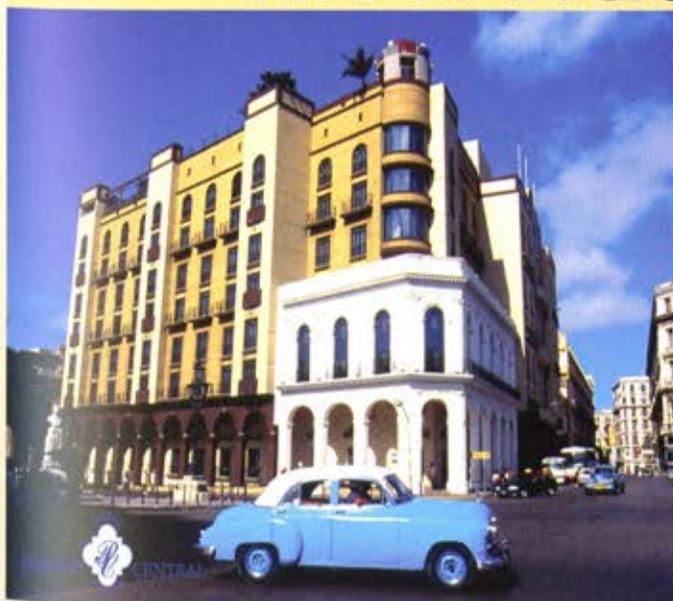
Los Criollos
Juan Antonio Lobato

Con el lema
Artesanía, Diseño y Vida Cotidiana

el Fondo Cubano de Bienes Culturales, convoca a la IX edición de la Feria Internacional de Artesanía FIART 2003 que se realizará entre el 14 y el 21 de diciembre en el recinto ferial Pabexpo en la Ciudad de La Habana.

Clase y Encanto en el Corazón de La Habana

NH PARQUE CENTRAL



ESTE LUJOSO HOTEL SE ENCUENTRA UBICADO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA HABANA, FRENTE AL PARQUE CENTRAL, A UNOS PASOS DEL GRAN TEATRO DE LA HABANA Y EL CAPITOLIO, A SOLO 20 KM DEL AEROPUERTO INTERNACIONAL " JOSÉ MARTÍ ". EN EL SE COMBINAN EL ELEGANTE ESTILO COLONIAL ESPAÑOL EN UNA INSTALACIÓN MODERNA.

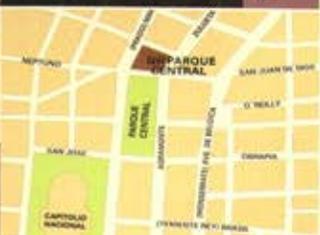
DESDE EL ÚLTIMO PISO, EL SALÓN DE REUNIONES " VIEJA HABANA ", LA TERRAZA MIRADOR Y EL BAR PISCINA " NUEVO MUNDO ", NUESTRO HOTEL ENTREGA A SUS HUÉSPEDES UNA SOBRECOGEDORA VISTA DE LA HABANA.

PART OF THE **NH** WORLD

Neptuno e/Prado y Zulueta, Habana Vieja, Cuba.

Tel.: +53 (7) 860 6627 / Fax: +53 (7) 860 6630

Email : sales@nh-hotels.cu Website: http://www.nh-hotels.com



Clase y Encanto en el Corazón de La Habana

Únicos Diferentes

RESTAURANTES
HABAGUANEX

*Una extensa red de restaurantes
con las más variadas especialidades de
la cocina cubana e internacional*



El Patio / Cocina cubana e internacional
Café del Oriente / Cocina internacional
La Mina / Cocina criolla
D'Giovanni / Cocina italiana
La Torre de Marfil / Cocina cantonesa
La Zaragozana / Cocina española
Santo Ángel / Cocina internacional
La Dominica / Cocina italiana
Al Medina / Cocina árabe
Cabaña / Especialidad en pollo
A Prado y Neptuno / Cocina italiana
Castillo de Farnés / Cocina española
Puerto de Sagua
Especialidad en pescado
Baturro / Cocina española
Hanoi / Cocina criolla
Café Taberna / Cocina internacional
Las Palmeras / Cocina criolla

Oficios No. 110 e/ Lamparilla y Amargura, La Habana Vieja, Cuba. Tel.: 867 1039, E-mail: gerencia.comercial@ip.eteccsa.cu. www.habaguanex.cu



500 AÑOS DESPUÉS

R E D E S C U B R A



SAN
CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTIVA

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

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 ▶

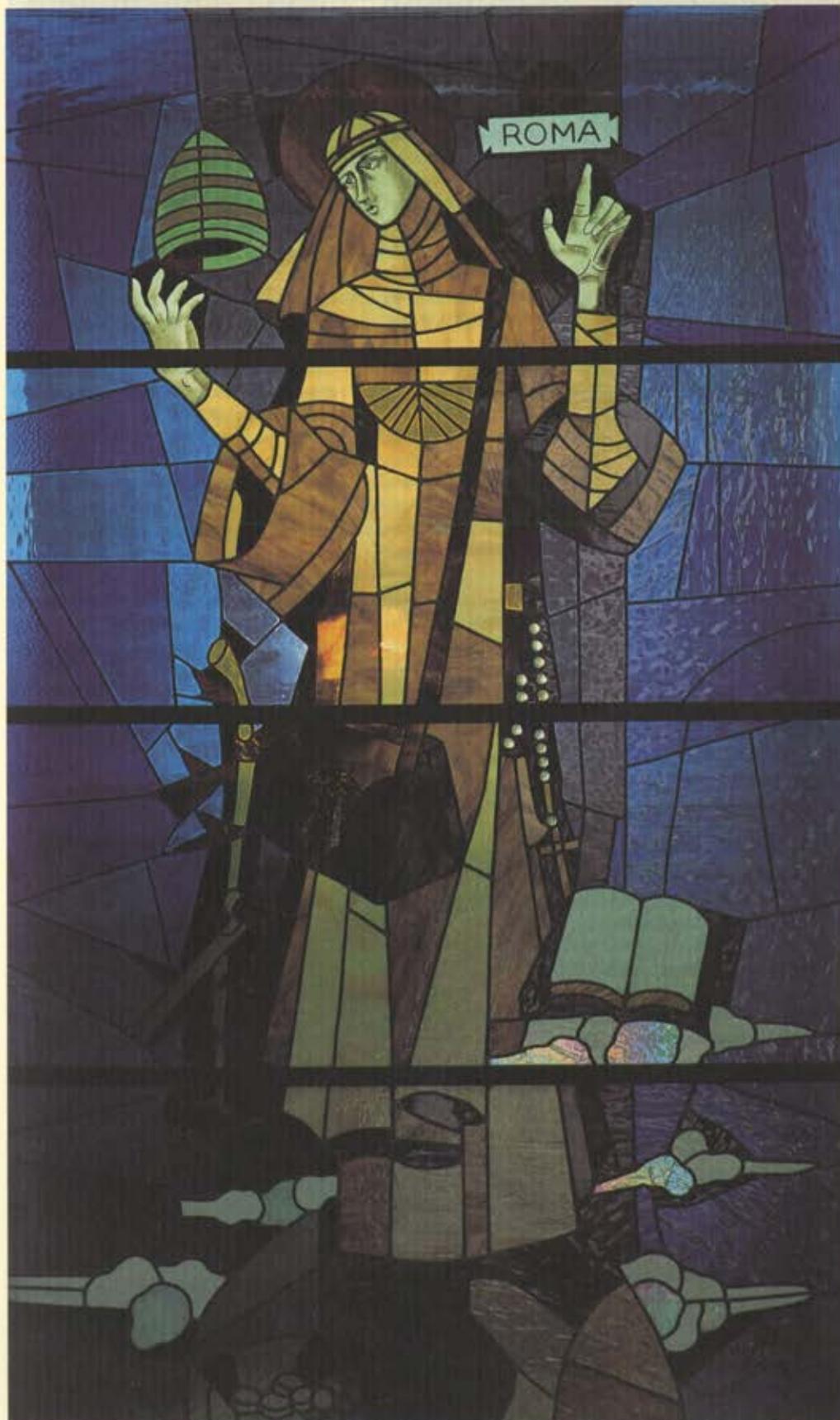
breviario

▶ 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, 2003

Claves culturales del Centro Histórico

enero/marzo



Vitral principal del Convento de Santa Brígida, obra de Rosa María de la Terga.

Inaugurado Convento de la Orden de Santa Brígida

Fundada Esperanza, nuevo libro del Historiador de la Ciudad

Cátedra de Arquitectura vernácula

Homenaje a Velázquez Vigil

breviario DIGITAL

Si Usted quiere suscribirse gratuitamente al boletín digital de la revista *Opus Habana*, envíenos un e-mail a la dirección opusboletin@opus.ohch.cu que tenga de texto solamente la siguiente palabra: **sub boletin** (por favor, poner atención en que existe un espacio en blanco entre sub y boletin, así como que el texto no lleva ninguna tilde).

Opus Habana en su versión digital tiene un carácter semanal y, al igual que la sección *Breviario* de la publicación impresa, informa sobre el acontecer cultural en los predios del Centro Histórico.

Convento brigidino

ACONTECER

Como «bello símbolo de fraternidad y paz», calificó el Comandante en Jefe Fidel Castro el Convento de la Orden del Santísimo Salvador de Santa Brígida, cuyas devotas acaban de iniciar en la Habana Vieja su apostolado de espiritualidad, caridad y promoción ecuménicas.

«Deseo que este lugar sea ejemplo de espíritu ecuménico», expresó el presidente cubano al dejar inaugurado –el pasado 8 de marzo– ese complejo monástico, que ocupa una antigua mansión del siglo XVIII con fachadas principales a las calles Oficios y Teniente Rey.

La ceremonia se realizó en horas de la tarde en la capilla principal de ese recinto conventual, con la presencia de Monseñor Luis Robles Díaz, Nuncio Apostólico en Cuba; el Cardenal Crescenzo Sepe, Prefecto de la Congregación Pontificia para la Evangelización de los Pueblos; la Madre Tekla Famiglietti, Abadesa General de la Orden Católica del Santísimo Salvador de Santa Brígida, y el Cardenal Juan Sandoval Íñiguez, Arzobispo de Guadalajara, México.

Ese acto inaugural –al que asistieron autoridades de distintas congregaciones religiosas, además del Cuerpo Diplomático acreditado en la Isla y re-



Altar de mármol autóctono realizado por Quintanilla.

presentantes del gobierno cubano– fue ampliamente destacado en los medios de prensa, que glosaron y reprodujeron los discursos pronunciados por el Comandante en Jefe y la Abadesa General de la Orden Brigidina.

En menos de un año, la otrora Casa de don Lorenzo Montalvo –una típica casa colonial de mediados del siglo XVIII– fue reacondicionada para convertirse en la primera sede en Cuba de esa prestigiosa congregación femenina, originada en Suecia en el siglo XIV y refundada en 1911 por la beata María Elisabetta Hesselblad. De ahí que el Convento habanero se llame de la Orden del Santísimo Salvador de Santa Brígida y Madre Isabel.

Además del propio convento, ese complejo monástico –con un área de 1644 metros cuadrados– incluye una casa de huéspedes y un parqueo. Destacan las dos capillas: una abierta al culto público, y la otra, en la parte lateral del convento, que estará destinada para el noviciado.

Según Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, «fue un deseo manifiesto de la Madre Tekla Famiglietti, Abadesa General de la Orden, que se utilizasen mármoles de Cuba para el altar de las capillas, así como que la decoración de las mismas se hiciera por artistas autóctonos».

Esa intención quedó ratificada por la propia religiosa brigidina cuando expresó su gratitud y agradecimientos a Leal por seguir personalmente los trabajos «que en un solo año han logrado restituir el verdadero rostro artístico a estos dos complejos», en referencia a que realmente se trata de dos edificios unidos entre sí.

«Todos pueden admirar la belleza de los trabajos ejecutados con magistral competencia en el estilo y en la cultura que caracteriza al noble pueblo cubano», expresó con vehemencia dicha superiora durante la ceremonia inaugural del Convento.

Y agregó: «En esta obra he sido ayudada también por el arquitecto Marco Silvestri, que me ha representado aquí en Cuba cooperando con el Honorable Eusebio Leal en un clima ideal de fraterna colaboración».

Obras como los preciosos vitrales de Rosa María de la Terga, que representan a la Santa Brígida en varias versiones, confieren un toque de gracia a la sobriedad de la capilla principal, donde el altar –diseñado por el escultor Quintanilla– fue santificado el domingo 9 de marzo mediante una celebración eucarística.

Las celebraciones inaugurales del Convento del Santísimo Salvador de Santa Brígida comenzaron tres días antes –el jueves 6–, cuando en la sala de conciertos de la Basílica Menor de San Francisco, José María Vítier dirigió su *Misa cubana a la Virgen de la Caridad del Cobre*, interpretada por un conjunto de cámara de la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro Exaudi.

Correspondió a esta última agrupación, que dirige María Felicia Pérez, protagonizar el momento cultural de la histórica inauguración del Convento Brigidino. Exaudi interpretó *Salve Regina*, del compositor venezolano Alejandro Carrillo, y *Eternidad*, poema de Dulce María Loynaz musicalizado por Beatriz Corona.

El domingo, por último, tuvo lugar la celebración eucarística por la dedicación del nuevo altar en la Capilla de dicho Convento, presidida por el Cardenal Crescenzo Sepe, Prefecto de la Congregación de la Evangelización de los Pueblos. Toda la música de ese oficio –obras del barroco cubano y latinoamericano– fue interpretada por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa.

La Orden del Santísimo Salvador de Santa Brígida tiene ya comunidades religiosas en 16 países: Dinamarca, Estonia, Filipinas, Finlandia, Alemania, Inglaterra, Italia, Noruega, Palestina, Polonia, Suecia, Suiza, Estados Unidos, India, México y, ahora, Cuba. De modo que la Isla es el segundo país



Entrada principal por la calle de los Oficios.

latinoamericano que ofrece abrigo a esa congregación, la cual llegó a Nueva España (hoy, México) en 1743 y fundó allí su primer convento en América.

Se dice que Santa Brígida de Suecia (1302-1373) –fundadora de la Orden del Santísimo Salvador y patrona de Europa– fue famosa por sus visiones, las cuales empezó a tener a los siete años cuando soñó que hablaba con el Señor clavado en la cruz. Esas revelaciones la acompañaron durante toda su vida, especialmente las que se refieren al sufrimiento de la Pasión y a ciertos acontecimientos de su época.

Decidió convertirse a la vida religiosa cuando su esposo logró rebasar una grave enfermedad tras haber orado ella fervorosamente por su restablecimiento y tener un sueño en que San Dionisio le reveló que no moriría.

Tiempo después, al morir por fin su cónyuge en 1344, se mantuvo cuatro años apartada del mundo, dedicada a la penitencia. A partir de entonces se caracterizó por una gran austeridad: usaba sólo lino para su velo y se vestía con una burda túnica, anudada con una cuerda.

Impulsada por otra visión, fundó un monasterio en Vadstena que llegó a ser el principal centro literario de Suecia en el siglo XV. Debido a diferentes conflictos con la corte de ese país –donde ya era muy querida por el pueblo–, partió hacia Roma para ocuparse de los pobres y enfermos de esta ciudad.

Luego de una aparición que tuvo de San Francisco, quien le dijo: «Ven a beber conmigo en mi celda», Brígida visitó Asís y de allí siguió a los principales santuarios de Italia. Su última peregrinación fue a Palestina, durante la cual padeció de profundas penas –como la pérdida de un hijo– aunque disfrutó de grandes consolaciones espirituales y de múltiples visiones del Señor.

A su vuelta de Tierra Santa, pasó por Chipre y Nápoles antes de llegar a Roma en 1373. Moriría en esta ciudad el 23 de julio de ese mismo año y, cuatro meses después, sus restos serían trasladados a la abadía de Vadstena, donde aún se conservan. Fue canonizada en 1391.

Fundada ESPERANZA

LIBROS

Con el título *Fundada Esperanza*, el más reciente libro de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, fue presentado en la fortaleza de San Carlos de la Cabaña, sede de la XII Feria Internacional del Libro de La Habana.

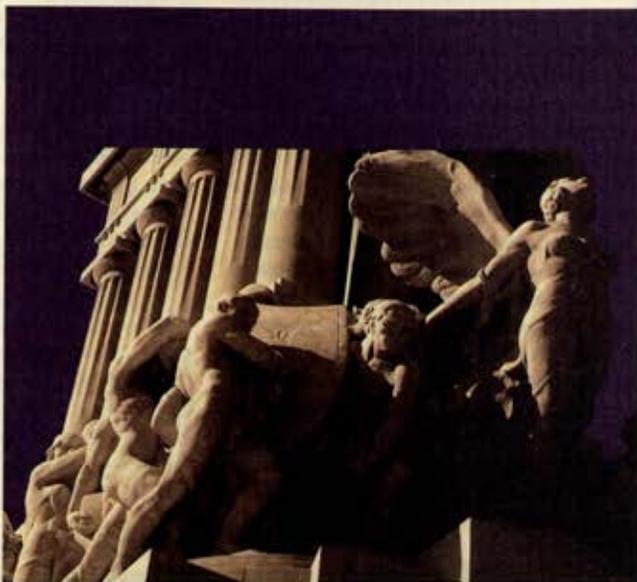
Editado bajo el sello de la Editorial Boloña, en la Colección Opus Habana, *Fundada Esperanza* es un compendio de escritos que «recogen lo más granado del pensamiento de las más relevantes figuras de la cultura y la historia de nuestro país», al decir del reconocido historiador Eduardo Torres Cuevas, quien prologa el cuaderno.

Figuras como el padre Varela, el obispo Espada, el poeta Heredia, Luz y Caballero y José Martí son abordadas por Leal Spengler en su dimensión más humana y trascendente, en tanto representan a esa galería de hombres ilustres que contribuyeron a formar las bases de la cultura cubana.

ron a formar las bases de la cultura cubana.

«Si algo hace imprescindible la lectura de estos trabajos es el espíritu que los anima, la cultura que los expresa y el estilo que los caracteriza. En ellos está, a mi modo de ver, lo mejor del sueño habanero, del sueño de todas esas figuras que nombra Eusebio Leal Spengler en sus ensayos», afirma Torres Cuevas en su ensayo introductorio.

Sobriamente ilustrado, el volumen tiene en su sobrecubierta —impresa a relieve— una imagen del basamento del monumento a Máximo Gómez, situado en la Avenida del Puerto, y en su interior reproduce excelentes grabados antiguos de sitios de La Habana, de «esa ciudad que desde la aurora de los tiempos hasta hoy, contribuyeron a inventar sucesivas generaciones», según expresa el propio Leal Spengler en uno de sus escritos.



FUNDADA ESPERANZA

EUSEBIO
LEAL
SPENGLER

EDICIÓN EN COLECCIÓN OPUS HABANA

Pedro Pablo OLIVA Estudio-Taller La Mina
Oficinas 6 (Altos) esq. a Obispo, Habana Vieja
Teléfono: (537) 8636243 Fax: (537) 87-753117

ppoliva@cubarte.cult.cu
www.pedropablooliva.com
www.pinarte.cult.cu/oliva

El Martí de mi infancia Acuarola / Cartulina (14x12 cm) 2003

Además de ser un resumen de su labor discursiva y ensayística en los dos últimos años, este cuaderno incluye palabras que dedicara a pintores contemporáneos como Manuel Mendive, Cosme Proenza, Ángel Bello, Vicente Hernández y Carlos Guzmán, o a músicos como Leo Brouwer y Jorge Luis Prats.

Concebido editorialmente y diseñado por el equipo editorial de la revista *Opus Habana*, *Fundada Esperanza* sigue a *Poesía y Palabra* (I y II) y *Para no olvidar*, entre otros títulos salidos de la pluma del actual Historiador de la Ciudad de La Habana.

También se efectuó —ese mismo día— la premier del programa televisivo *Andar La Habana*, dirigido por Santiago Prada y que, con el título «*Opus Habana: tras las huellas de Emilio Roig*», aborda los referentes históricos de la actual revista de la Oficina del Historiador en tanto proyecto continuador de los empe-

ños editoriales de su fundador, Emilio Roig de Leuchsenring.

Jefe de redacción y director literario de *Social* durante su primera etapa (1916-1933), Roig de Leuchsenring contribuyó a que esa revista ilustrada —que fundara y dirigiera el artista gráfico Conrado Massaguer— se convirtiera en una de las más prestigiosas de su tipo en Cuba e Iberoamérica. De ahí que en cada número, *Opus Habana* se proponga mantener vivo el recuerdo de aquella publicación habanera y que, incluso, intente refrendarla como su antecedente ideológico, pues —aunque separadas en el tiempo— ambas revistas parecen compartir una sensibilidad artística común, sobre todo en lo referente al manejo del patrimonio visual más antiguo.

REDACCIÓN *Opus Habana*

KAFÉ de la bodega

EXPOSICIÓN

La tentadora oferta de Ángel Ramírez (La Habana, 1954) de saborear café en una galería de arte mientras se decodificaban los símbolos de sus propuestas iconográficas, contribuyó a reafirmar la singularidad de su obra dentro del heterogéneo panorama de la plástica cubana contemporánea.

Exhibida en la galería La Acacia, el pasado diciembre, «Kafé de la bodega» es un derroche de la imaginaria expresiva de este «ángel» desenfadado, capaz de convertir lo estrictamente sagrado en acto de terrenal cotidianeidad.

Así, para comprender a plenitud el significado de la frase «café de la bodega», es necesario imbuirse de la vida diaria de la Isla. Y es que para un espectador foráneo es enigmática la metáfora que propone Ángel: «Escogí *Kafé de la bodega* como título —precisa el pintor— por parecerme una expresión irreplicable en otro lugar y tiempo que no sea éste y aquí».

La cuota de café se vende, como parte de la canasta básica, dos veces al mes en las bodegas. Este último término se emplea en Cuba para nombrar las tiendas donde se expende el abastecimiento a la población.

Con cerca de 30 piezas, la muestra ejemplificó las posibilidades expresivas de Ángel —entiéndase el uso que indistintamente hace de la instalación y la pintura de caballete—, y fue dispuesta de tal manera que cada obra formaba, como un gran rompecabezas, parte de un todo discursivo.

En ese todo, el pintor representó —a través de 15 obras— el archipiélago cubano, reafirmando así que su mirada estaba precisamente hacia el interior de la casa... de su acontecer diario. En este caso, precisa el propio pintor: «el título de la muestra estaba queriendo dejar en claro que la mirada era al interior de la Isla, de la casa, del hombre. Yo nací aquí, y la Isla es lo que me toca todos los días».

La mayoría de estas piezas tienen textos incorporados, algunos escritos en cirílico y que deparan no pocas sorpresas al espectador que sabe algo de idioma ruso (recuérdese que en Cuba, en la década de los 80, este idioma se estudiaba en la enseñanza media y superior, e incluso se impartieron cursos masivos por radio).

Esas frases «en ruso» reafirman la humorada, el chiste casi obscuro, pero que se salva de lo vulgar al estar bellamente concebido. Es el caso de *La conquistista*, un lienzo resuelto a la manera bizantina, donde el detalle procaz (un rollo de papel sanitario en la mano de un beato) pasaría inadvertido si no se es capaz de decodificar el texto acompañante: YA KAGUÉ.

Los textos en la obra de Ángel, sin dudas, representan un principio constitutivo de su



Camina por la orillita (2002). Materiales diversos (180 x 50 cm).

propuesta y de la humorada criolla: «En muchas de las obras que integraron «Kafé de la bodega» —comenta el artifice—, los textos funcionaban siempre y claramente como parte de la propuesta iconográfica; eran parte del choteo presente en el conjunto y completaban el sentido de cada una de las piezas en que aparecían».

Todo este rejuego se iniciaba al obsequiar Ángel Ramírez a los participantes una tacita para tomar café, firmada con sus iniciales. Además, una de las instalaciones consistía precisamente en una taza con su plato que llevaba inscrito el título de la exhibición.

Ya una vez dentro de La Acacia, otra instalación adelantaba en su título el sentido jocoso de la muestra cuando, blandiendo un palo de trapear, otra suerte de figura bizantina exigía al visitante: *Camina por la orillita*.



Kafé de la bodega (2002). Cerámica y madera (18 x 25 x 10 cm).

REDACCIÓN *Opus Habana*

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

Montoto frente al estanque

LIBROS

La aparición del libro *Tántalo frente al estanque*. La pintura de Arturo Montoto, con ensayo de Rufo Caballero, pudiera destacarse como uno de los aciertos editoriales de 2002, al combinar la excelencia gráfica y el rigor interpretativo en el acercamiento a la obra de uno de los pintores más sugerentes de la Cuba actual.

Considerada por el propio Montoto como una obra «que tiene mucho de barroco, pero también de clásico, y que es –a fin de cuentas– minimalista, reduccionista...», lo cierto es que sus lienzos ya se han ganado un espacio en el panorama visual cubano de inicios del siglo XXI tras una bien concebida estrategia de legitimación.

Y es quizás el libro de Rufo –que también tiene un poco de catálogo– el mejor ejemplo de ese posicionamiento de la pintura de Arturo, algo que no ha pasado inadvertido para la mayoría de los críticos del patio. No ha sorprendido, por tanto, la aparición de este libro dedicado a su vida y obra en la colección *Artistas Cubanos* de la Editorial Letras Cubanas.

Ha sido también la oportunidad de deleitarse

con uno de los ensayistas más prolíficos de los últimos años, quien se refocila –en el mejor sentido de la palabra, o sea, en el jocoso– con el arte de Montoto, que llega a definir como «una pintura que gravita, y la palabra me parece exacta, más que ser, gravita, descansa sobre el plasma histórico de lo que ha sido la pintura, y de no existir ese relato esta obra fuera tan bella como fútil».

Semejante aseveración –así como otras afirmaciones de Caballero– impelen a conocer los referentes universales de Montoto a través de su propia voz; a preguntarle si, en esencia, se considera un pintor eminentemente barroco, ¿o tiene también algo de clásico?

«Creo que tengo de ambas cosas. O sea, el barroco fue para mí como el punto de partida, tanto en la música –que es la que me gusta escuchar– como en visualidad histórica. Siempre me interesé mucho por los pintores barrocos, sobre todo por los tenebristas, empezando por Caravaggio, y luego por los españoles: Zurbarán, Velázquez...», asegura el artista. Y añade:

«Hay que entender que, al menos en la pintura, la tradición hispánica del barroco se diferencia del barroco que conocemos como nórdico. Es la diferencia entre el barroco frugal y el barroco profuso... Yo me inclino más hacia el primero, ese barroco donde realmente no aparece nada, y ahí tenemos –por ejemplo– uno de mis puntos de partida: el fraile Sánchez Cotán, que abogaba por esa frugalidad.

»Entonces, a pesar de que se dice que los cubanos somos en cierta medida barrocos, profusos... considero que también hay

un lado de sencillez, que es el que yo pretendo dar en mi obra. En ello influyen también las enseñanzas que he tenido, ya de tipo académico, y hechos puramente visuales como el estudio de la tradición de los Gestalt, de la Bauhaus (...) en el sentido de la síntesis visual, de los principios del diseño...

»Por tanto, pudiera decir que mi obra tiene mucho de barroco, pero también de clásico. A fin de cuentas, es una obra minimalista, reduccionista... en la que no pretendo que aparezcan muchas cosas, sino decir lo más que pueda. Que el espectador pueda sentir mucho con muy poco».

Como resultado, tal parece como si al contrapuntar la voluptuosidad de una fruta (o la gravidez de algún objeto) con los detalles arquitectónicos, Arturo persistiera –por tensión, por contraste– en develar ese lado oculto del barroquismo insular como parte de nuestra naturaleza artística. Pero, a tanta insistencia, ¿no temerá Montoto llegar algún día a repetirse, o peor: que algunos digan que ya se está repitiendo? Al respecto, arguye:

«Si eliminamos la palabra "repetición" –que es un poco fea–, y hablamos de lo que filosóficamente se llama *tautología*, o sea, lo tautológico, entonces en toda obra de arte consumada de cualquier artista que tomemos de la historia del arte, hay siempre un elemento tautológico. Sin él sería imposible reconocer su obra, sin la incorporación de cierta tautología... pues ningún creador que haya hecho obra dispersa –una cosa, hoy, y otra cosa, mañana– puede reconocerse como tal. Hacen falta esos elementos reiterativos, que son la huella propia del artista, del mundo del artista...

»Por otro lado, hay algo bien claro: cada uno de nosotros, como artista, posee un repertorio limitado. No podemos tener todo lo que existe fuera de nosotros, ni dentro de nosotros, al alcance del proceso creativo. Uno hace –justamente, como artista– cierta selección; tiene predilección por determinados temas que conforman nuestro mundo espiritual y que vamos incorporando poco a poco a la obra... Yo pienso que la sagacidad de un artista está en encontrar, dentro de ese repertorio tan amplio de imágenes, aquellas que nos habitan –y que habitan el mundo exterior– hasta hacer una selección de lo que realmente necesita. Ésa es su verdadera genialidad».



Momento de la presentación de *Tántalo frente al estanque*... De izquierda a derecha: Miguel Barnet, Montoto, Antón Arrufat, Abel Prieto, Carlos Martí, Moraima Clavijo y Rafael Acosta de Arriba.

REDACCIÓN *Opus Habana*

— Nuevo título de la editorial Letras Cubanas —

TANTALO FRENTE AL ESTANQUE

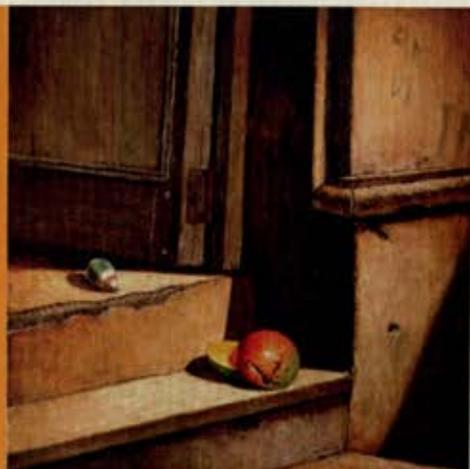
La pintura de Arturo Montoto

Contiene un ensayo de Rufo Caballero
y más de cincuenta reproducciones de obras del artista.

Disponibles en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de la Ciudad,
Colección Habana, San Francisco de Asís, San Francisco de Paula, La Moderna Poesía
y la red de librerías de Ediciones Cubanas



montoto@cubarte.cult.cu / montoto@jovencub.cu / www.arturo-montoto.com



Cátedra Gonzalo de Cárdenas

ARQUITECTURA

Lostrar que la arquitectura vernácula y sus valores tradicionales sean reconocidos y que la sociedad tome conciencia de ellos, son propósitos de la recién creada Cátedra de Arquitectura Vernácula Gonzalo de Cárdenas.

Promovida por la Fundación Diego de Sagredo y adjunta a la Dirección de Arquitectura Patrimonial de la Oficina del Historiador de La Habana, entidades a cuyos fines responde, esta cátedra pretende –también– apoyar la promoción, difusión, investigación y salvaguarda de la arquitectura vernácula del mundo y, en especial, de la cubana.

Según explicó el arquitecto Daniel Taboada Espiniella, asesor de la dirección de Arquitectura Patrimonial de la Oficina del Historiador de la Ciudad, quien ha sido designado titular de di-

cha Cátedra, «ésta no es exclusiva para un determinado tipo de especialista o profesional. Puede pertenecer a ella cualquier persona que tenga una formación cercana a cualquiera de las múltiples facetas que presenta la cultura vernácula en general y la arquitectura en específico. A esta última disciplina puede llegarse por distintos caminos: el de quien la produce, quien la habita, quien la estudia...»

En su opinión, cuando se piensa en identidad cultural y en el peso específico de la arquitectura, hay que remitirse a la arquitectura vernácula, la cual en estos momentos está en peligro de extinción debido al avance del desarrollo y la globalización de las culturas.

«La joven arquitectura moderna o contemporánea cubana necesita

ahondar en sus fundamentos conceptuales, y el conocimiento de esta disciplina puede ayudar notablemente a este fin», aseveró.

Con ese objetivo se publicarán artículos, ensayos y monografías relacionados con la arquitectura vernácula, y se buscará apoyo en la prensa escrita, radial y televisiva, así como en las facilidades que ofrece la informática. También se promoverá la celebración de congresos, encuentros, cursos, conferencias, exposiciones, y concursos nacionales e internacionales.

El arquitecto español Gonzalo de Cárdenas y Rodríguez (1904-1954) se desempeñó como Subdirector General de Regiones Devastadas, creando y organizando la estructura administrativa para la reconstrucción de España tras la guerra civil. Autor de numerosos edificios civiles y religiosos, fue –además– profesor de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde se dedicó al estudio profundo de la arquitectura popular.

Su abuelo paterno, Ramón de Cárdenas y Padilla, nacido en La Habana, era descendiente directo de Nicolás de Cárdenas y Castellón, Alcal-

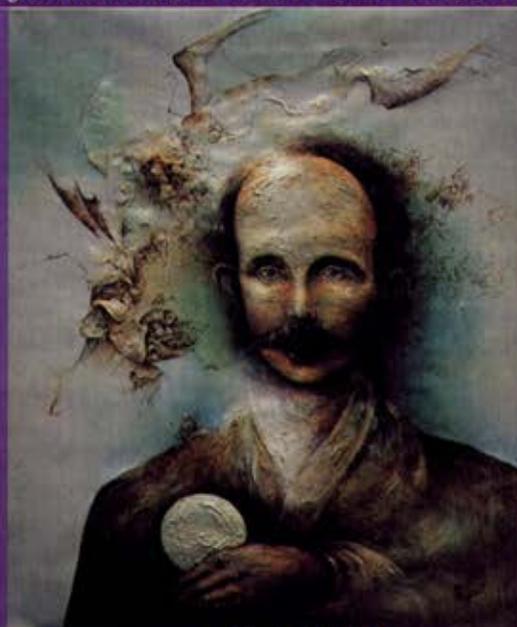
de Ordinario de la Villa de San Cristóbal de La Habana y Primer Marqués de Prado Ameno (1753-1799), vinculado a los Calvo de la Puerta y al Patronato y Casa de la Obra Pía.

Gonzalo fue el padre del actual marqués de Prado Ameno, Javier de Cárdenas y Chávarri, presidente del Patronato de la Fundación Diego de Sagredo, arquitecto y catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.



Dibujos de inmuebles pertenecientes a la arquitectura vernácula, realizados por Gonzalo de Cárdenas durante su paso por diversas regiones de España.

JOSÉ LUIS FARIÑAS



YUGO Y ESTRELLA
Óleo sobre lienzo 103x80 cm (2002)

José Farinás

farinas@cubarte.cult.cu
www.farinás-abas.com
tel. (53 7) 41 2271



REDACCIÓN *Opus Habana*

Pintando en EL PRADO

ACONTECER

Desde hace más de dos años un nutrido grupo de pintores de diferentes edades, estilos y tendencias viene tomando por asalto el histórico Paseo del Prado.

Con sus típicos y rústicos caballetes, lienzos, cartulinas, pinceles y crayolas en ristre, ellos imprimen un nuevo colorido al viejo cinturón asfáltico que rodea las caderas de la ciudad.

las virtudes de su talento, sino que mantiene un contacto enriquecedor con la gente para la que hace sus obras.

Al dialogar con el creador, el público se involucra en estos dominicos pradenses que le ofrecen la feliz ocasión –siempre única e irrepetible como la propia obra de arte– de asistir a la gestación y culminación de un producto artístico como



El pintor, dibujante y ceramista Kamyll Bullaudy, Premio del Salón Nacional de Artes Plásticas Fayad Jamís del año 2000, participa en el proyecto desde sus inicios.

Así, cada domingo a partir de las diez de la mañana y hasta bien llegada la tarde, el Proyecto Cultural Pintando en el Prado saca al artista de su espacio cerrado, inviolable, inaccesible... de esa suerte de Torre de Babel, y lo coloca en plena vía pública –sin tapujos ni mamparas– donde no sólo exhibe y pone a prueba

tal, con las consabidas diferencias que le aporta cada individualidad creadora.

Entre las propuestas que propician el intercambio permanente entre anfitriones y asistentes, se hallan las clases de apreciación de las Artes Plásticas a niños y adolescentes, que imparte uno de los pintores



Niños y adolescentes perfeccionan sus habilidades creativas en el taller de dibujo.

integrantes del Proyecto, y el taller de grabado para adultos, a cargo de un colectivo de destacados artistas.

Tras haber efectuado seis muestras colectivas en diversos escenarios de la Habana Vieja, los pintores del Prado tienen previsto para un futuro no muy lejano la realización de murales en centros educativos de la comunidad, entre otros, la Secundaria Básica Rubén Bravo y la Escuela de Discapacitados Emma Rosa Chuy.

Ellos han apoyado, además, diversas actividades del gobierno y de diferentes instituciones de la Habana Vieja para de esta manera extender su accionar más allá del área de las calles Prado entre Trocadero y Virtudes, donde los artistas, con sus armas de crear, se apropian cada domingo de este espacio transmutándolo –por obra y gracia de la creación– en objeto artístico.

Y es que Pintando en el Prado no sólo pretende ir al rescate de la pintura de caballete, del arte-calle,

y de todo aquello que de un modo u otro los acompaña, sino también de esta importante área urbanística.

Entre aquellos que han puesto su granito de arena como invitados a este «museo en la calle» –como lo ha denominado Enrique Pineda Barnet– se encuentran el pintor Arturo Montoto, el escultor y grabador Luis Lara, Julio César Peña (recientemente galardonado en la Trienal de Grabado de Kanagawa, Japón), así como creadores provenientes de Egipto, Argentina, Portugal y Estados Unidos.

Sin lugar a dudas, de estos domingos de arte al aire libre se sale siempre enriquecido. En ellos, la llamada neurosis del séptimo día –ese fantasma del vacío dominical que atterra a tantos– no encuentra refugio.

PEDRO OSCAR GODÍNEZ
Director del Proyecto
Pintando en el Prado



FABELO
GALERIA
SUYÚ

Oficinas # 6, primer piso,
esquina a Obispo,
Habana Vieja. La Habana, Cuba.
Teléfono 861 2387
E-mail: edelauz@cubarte.cult.cu

Martí y nosotros (1999).
Óleo/tela (200x100 cm).



Diseñada de forma ovalada, su anverso reproduce el castillo de El Morro y a su alrededor se lee la inscripción «A Máximo Gómez/ a tu genio y constancia debemos la realización de nuestro ideal».

Medalla de MÁXIMO GÓMEZ

NUMISMÁTICA



Por el reverso lleva el escudo cubano y la dedicatoria «Tus compañeros y amigos de siempre/ 20 de mayo de 1902».

En la reunión se decidió que la medalla tuviera un costo que no excediera los 20 centenes (106 pesos oro español); que fuera elaborada en oro de 18 quilates, con un peso aproximado de tres onzas; que tuviera un pasador y su correspondiente estuche.

Para sufragar los gastos se decidió que cada uno de los participantes aportaría un centén (5.30 pesos oro español), y que los fondos serían recaudados por los comandantes Rigoberto Ramírez y Segundo Corvisón, quienes tendrían también a su cargo todo lo relacionado con la adquisición de la medalla. La joyería habanera La Estrella de Italia, de Oscar Paglieri, fue la encargada de confeccionar la medalla, con el costo acordado de 20 centenes.

El 20 de mayo, a las 5 y 30 de la mañana, se oyeron en la ciudad las notas de la diana mambisa que daban inicio a los actos para la instauración de la República. A esa misma hora partió desde el café Centro Alemán –en Prado y Neptuno– hacia la residencia del Generalísimo, el grupo de jefes y oficiales del Ejército Libertador, presidido por el general Bernabé Boza –antiguo jefe de su escolta y Estado Mayor– y allí le rindieron el merecido homenaje, haciéndole entrega de la medalla.

Gómez, con su reconocida modestia, agradeció amablemente el gesto, pero no dejó que le colocaran la prenda en el pecho. Conservaría la medalla hasta el final de su existencia, aunque su rechazo a todo tipo de exhibicionismo haría que nunca la mos-

trara sobre su vestimenta, ni aun en los actos de mayor trascendencia histórica en los que siempre se reclamaba su presencia.

Tiempo después del fallecimiento de Máximo Gómez y posiblemente a causa de una difícil situación económica, su familia vendió la medalla a una casa de empeños de La Habana. Allí la descubrió el coleccionista Federico Maciá, quien la adquirió y la mantuvo en su poder hasta la década del 40, cuando su colección fue comprada por el Archivo Nacional de Cuba. Esta institución la conservó hasta 1974 en que pasó al Museo Numismático, donde se encuentra hoy formando parte de sus fondos patrimoniales más relevantes y valiosos.

La valentía demostrada en las contiendas del siglo XIX por Máximo Gómez (1836-1905), fue corroborada durante la intervención norteamericana y en los primeros años republicanos. El Generalísimo de las guerras independentistas, aunque dominicano, fue símbolo de luchador ineludible por la independencia y soberanía cubanas. Razones que inspiraron a sus compañeros de armas a obsequiarle –el 20 de mayo de 1902– una medalla para perpetuar, de algún modo, la obra de tan insigne hombre. Esta medalla, tras el curso del tiempo, ha devenido una pieza numismática de alto valor patriótico e integra el patrimonio del Museo Numismático de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

El proyecto homenaje se gestó en una reunión, el 16 de abril de 1902, en la casa del comandante del Ejército Libertador Rigoberto Ramírez, en la calle Tejadillo número 11, en la Habana Vieja. Participaron un grupo de jefes y oficiales mambises que habían combatido directamente bajo las órdenes de Máximo Gómez. Allí acordaron entregarle una medalla de oro.

ALFREDO DÍAZ GÁMEZ
Especialista en Numismática



Serie «Las tentaciones» # 5 (2002).
Oleo lienzo (48x64 cm).

Alexis
ALEXIS MIGUEL
Pantoja Pérez

Representación
Ángel Manuel Felipe Villar
Teléfono: 40 1221
Ciudad de La Habana, Cuba



Serie «Las tentaciones» # 6 (2002).
Oleo lienzo (48x64 cm).

NATURALEZA MUERTA

de Ángel Bello

PLÁSTICA

Esta vez Ángel Bello (La Habana, 1930) no se acercó al lienzo para descender el velo con que el tiempo –severo– ha intentado ensombrecer el esplendor de alguna obra de arte, sino para estampar, con audaz maestría, excelentes conjuntos que lo consagran, por sobre todo, como un artista.

Con el título de «Naturaleza muerta» –género que ha cultivado desde que estudiaba en San Alejandro–, el prestigioso restaurador de pintura mural y de caballete mostró sus obras en el Palacio de Lom-billo, inaugurando *de facto* la galería de su patio interior como un espacio expositivo más en los predios del Centro Histórico.

Apetitosos, tentadores, amontonados en cestos y canastas... el mango, el caimito, la guayaba, el canistel, el ajo, la cebolla, el ají... –entre otros frutos tropicales– se unen a utensilios caseros y aves para reafirmar las extraordinarias dotes de Bello como bodegonista, al tiempo que reivindicar las posibilidades expresivas de ese género ancestral.



Naturaleza muerta n° 2 (2001). Óleo sobre tela (0. 54 x 0. 82 cm).

«Cuando era estudiante, las asignaturas que más me influyeron fueron paisaje y naturaleza muerta», afirma este creador, quien –tras graduarse de profesor de Dibujo y Pintura en 1955– tuvo que trabajar como retratista en la galería comercial La Rampa.

«Aquella década de los 50 fue muy difícil para los artistas noveles. Sólo vivían de sus obras algunos pintores reconocidos, y algunos, como Víctor Manuel, vendían a bajos precios para poder comer y comprar sus materiales», rememora.

De entonces –1956– es el precioso autorretrato «al que el tiempo ha regalado una sutilísima veladura cual si fuera de hechura veneciana», según lo describe el Historiador de la Ciudad en el catálogo de la muestra. También el joven pintor llegó a exponer sus bodegones, los cuales nunca dejó de hacer –además de paisajes– aunque su vocación artística tomara otro curso al triunfo de la Revolución.

«En el mismo año 1959, tuve la oportunidad de adquirir una plaza de restaurador en los talleres del Museo Nacional que me facilitaba tiempo para seguir creando», relata.

Allí conoce al restaurador y también pintor José Lázaro Zaldivar, quien había perfeccionado su oficio en la Real Academia de San Fernando de Madrid. A su vez, Bello lo haría en la Academia de Bellas Artes de Praga, donde cursó una beca de especialización en Conservación y Restauración de Pintura desde 1964 a 1965.

Más adelante, acometería importantes proyectos como el rescate de las pinturas murales en los techos de los teatros Sauto, en Matanzas, y de la Caridad, en Santa Clara, así como en Trinidad. En 1989 sería seleccionado por la UNESCO para restaurar las pinturas murales de la iglesia de Santiago Apóstol, en Santiago de los Caballeros, República Dominicana.

En cuanto a la pintura de caballete, además de múltiples cuadros del Museo Nacional, Ángel Bello ha restaurado los óleos pintados por Vermay para la decoración de El Templete, estos últimos junto a Rafael Ruiz, Lidia Pombo y Leandro Grillo.



Autorretrato (1956). Óleo sobre lienzo.

¿Ha influido en su obra pictórica esta fecunda labor de restauración?

«Quizás sí –responde el artista–, por la paciencia en los detalles y la técnica que empleé para combinar los colores y lograr las veladuras. También influye el conocimiento adquirido en la preparación de las telas y el uso de aglutinantes y barnices adecuados para conservar las obras».

Junto a la llaneza de sus títulos –*Mangos, Bodegón con pavo, Cocos, Agromercado...*–, las naturalezas muertas de Bello tienen una veladura que parece envejecer prematuramente la representación de los frutos y objetos. Y acentuando esa pátina de la nostalgia, es notorio el contraste provocado por las altas luces a la usanza de la vieja escuela clásica, mediante el empleo de la técnica de pincel al seco.

«Seguir pintando hasta que los años me lo permitan, pero sin dejar la restauración», es el deseo de este artífice. Y es que –concluye– «tenemos la necesidad de salvaguardar nuestro patrimonio pictórico, por lo que debemos formar a jóvenes restauradores para el futuro».

KARÍN MOREJÓN
Opus Habana



HABANA RADIO 106.9 fm

emisora de la Oficina del Historiador de la Ciudad

La voz cercana de una añeja ciudad

Desde la Lonja del Comercio, en la tradicional plaza de San Francisco de Asís.

habanaradio.cu

ENTRE tiempos

ORFEBRERÍA

Una exploración artística que funde pasado y presente apelando a formas de la naturaleza, rostros humanos, abstracciones y símbolos utilizados a partir de códigos muy personales, fue la muestra «... entre tiempos...», que auspiciada por la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (ACAA) se exhibió recientemente



te en la Casa de la Orfebrería de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Sumando a los elementos de la joyería tradicional otros más contemporáneos, el orfebre Eduardo Núñez de Villavicencio Ferrer (...), se apropia de elementos del *Art nouveau* para dar forma a piezas con una marcada asimetría, dispuestas analítica y equilibradamente.



Sustituir los esmaltes de las piezas *Art nouveau* por el nácar de la sigua, engastado en plata con técnicas que sólo permiten la elaboración de una pieza única, es lo que para Eduardo constituye una solución formal.

Él conquista y se deja conquistar con materiales como madera, concha, nácar y piedras semipreciosas engastadas en plata, los cuales al ser combinados con determinadas técnicas le permiten crear piezas únicas tales como *Dama abanico* –homenaje a René Lalique– o aquellas inspiradas en personajes de las obras de renombradas figuras de la plástica cubana como Portocarrero (las Floras) o Servando Cabrera (las Habaneras).

Pero sorprende lo que en opinión de Eduardo son «piezas tal vez un



poco olvidadas»: los camafeos que elabora en concha de Quinconte, nombre que en Cuba recibe la especie de Cásido (*Cassis madagascariensis*) conocida como concha sardónice.

El trabajo que Eduardo realiza sobre la concha es totalmente manual, tan sólo con la ayuda de una fresadora de mano perfila la figura y termina con buriles.

Esta labor no es posible mecanizarla, pues para tallar un camafeo en concha es preciso realizar cortes a distintos niveles. Aparecen entonces diferentes tonos entre las capas



de la concha, entre un fondo oscuro y una superficie clara, que van logrando el adecuado contraste en un efecto que aparenta velos.

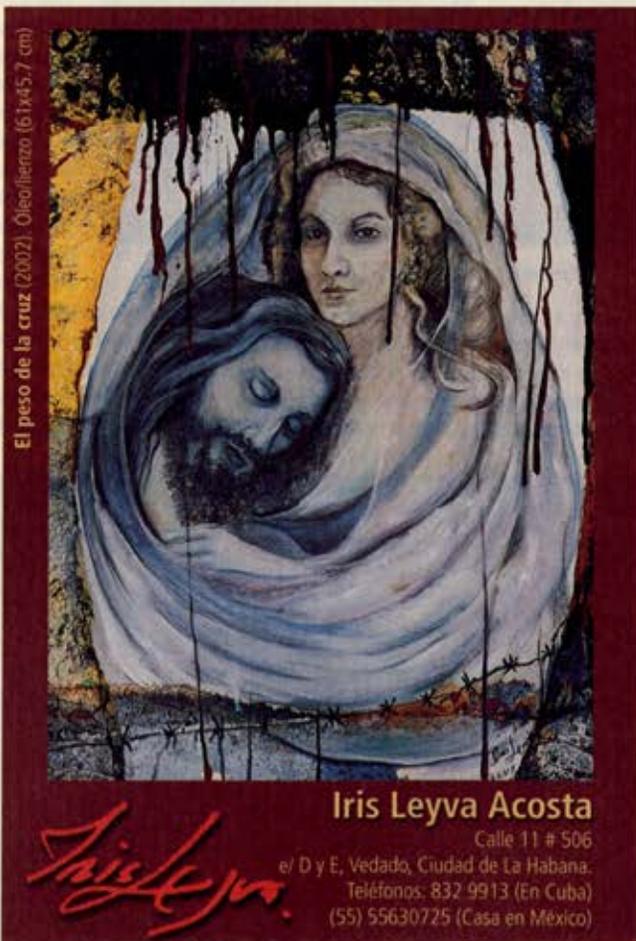
De una concha –no existen dos iguales– se obtienen tres camafeos de tamaño regular, y es preciso utilizar sus protuberancias para aprovechar el relieve necesario al tallar las figuras.

Descubrir secretos de una profesión antigua es la máxima de este

artesano orfebre que dice interesarse por «tender un puente entre tiempos, incluir elementos de la llamada joyería tradicional en un diseño hecho hoy».

Bienvenidos pues estos secretos revelados a través de sus manos y su oficio.

ALICIA CALZADA
Casa de la Orfebrería



El peso de la cruz (2002). Oleo lienzo (61x45,7 cm)

Iris Leyva Acosta

Calle 11 # 506

e/ D y E, Vedado, Ciudad de La Habana.

Teléfonos: 832 9913 (En Cuba)

(55) 55630725 (Casa en México)

ORA pro NOBIS

EXPOSICIÓN

Cerca de 40 artistas cubanos se unieron al proyecto *Ora pro nobis* (Ruega por nosotros) para enaltecer a la Virgen María en su advocación de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba.

Expuestas en la Casa de la Obrapia a partir del pasado 21 de enero, las obras recogían –al decir del Historiador de la Ciudad, quien inauguró la muestra– «la circunstancia dramática del mar y el duelo con el ciclón, el mal tiempo... hasta resultar victoriosa la imagen original de la barca en que vamos todos: la Isla, el archipiélago...»

Cuenta la tradición que dos rancheros indios y un joven esclavo negro de diez años descubrieron a la virgen en 1613 en las aguas de la bahía de Nipe, en el oriente de la Isla. Ellos habían ido por sal, pero se lo impidió la mar agitada. No hacía mucho que navegaban cuando vieron sobre las olas un objeto blanco, que imaginaron sería el cadáver de algún ave marina. De pronto, advirtieron con gran sorpresa que ese objeto flotante era una imagen mariana colocada

sobre una tabla. Al depositarla en la canoa, leyeron en el madero una inscripción que decía: «Yo soy la Virgen de la Caridad». Por tal motivo, la virgen cubana es representada junto a una canoa con los tres Juanes a bordo.

Al decir de la historiadora Olga Portuondo en su libro *La virgen de la Caridad del Cobre: símbolo de cubanía*, esta advocación «es la más temprana y hermosa realización poética, en la que se simboliza el esfuerzo del hombre mestizo de amarillo, de blanco y de negro para aprehender la Isla».

A ese presupuesto parecen haberse atendido la mayoría de los artistas que participaron en la muestra *Ora pro Nobis*, cuando cada cual trató de representar a la deidad desde su respectiva poética personal. Salvo excepciones, resulta notorio el predominio de lo figurativo, que tiene como base la iconografía conocida de la Virgen: una figurilla de rostro moreno y vestido áureo que carga al niño Jesús en su brazo izquierdo y lleva una cruz en la mano derecha.

«Buena parte de las líneas que marcan la plástica contemporánea, están presentes en esta exhibición», asegura Sussette Martínez, curadora de la muestra.

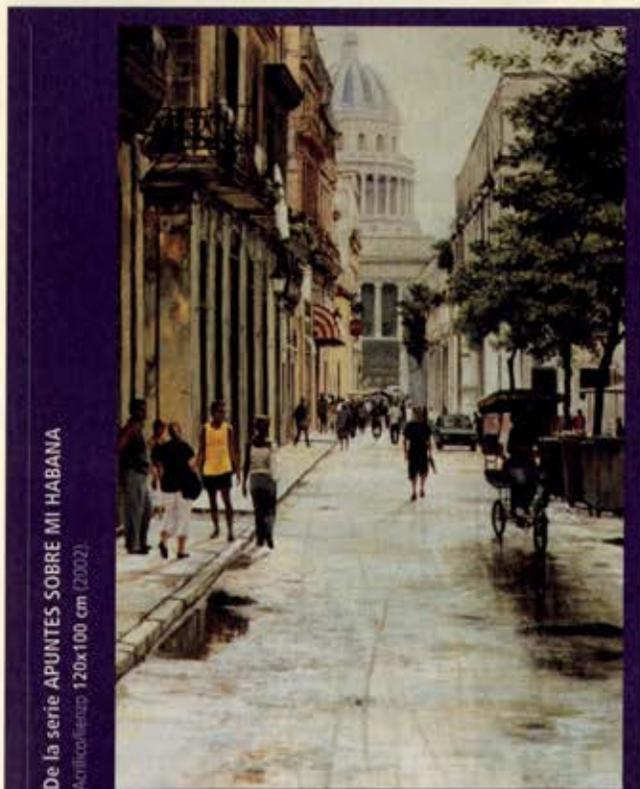
Según Olga Portuondo, uno de los temas más debatidos sobre la patrona de Cuba ha sido precisamente el de su representación icónica. Aunque Fernando Ortiz afirmó que no hay nada que impide suponer que la imagen de la Virgen hubiera sido construida en Cuba, la historiadora santiaguera cuestiona la existencia de tales imagineros. Según ella, pudo también haberse construido en España –donde la advocación mariana tenía notable difusión a comienzos del siglo XVII, particularmente en Andalucía– o pudo fabricarse en Flandes o Alemania, países con fuerte tradición en el tema.

también hallaron razones para venerarla.

Allí, en lo alto de la Sierra Maestra, se levanta desde 1927 el Santuario de la Virgen de la Caridad del Cobre, proclamada patrona de Cuba



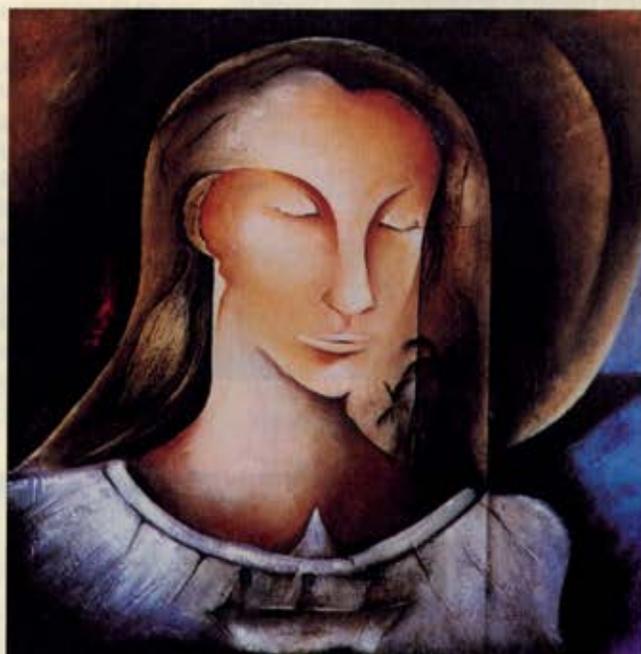
Manuel López Oliva. *La virgen y el árbol* (2002). Óleo sobre tela (80 x 50 cm).



De la serie **APUNTES SOBRE MI HABANA**
(Acrílico/flestep 120x100 cm, 2002).

Representante:
MARIANELA RODRÍGUEZ
publiweb@jmlib.cult.cu
870 4079

Patrol de Torres



Eduardo Yanes. *Santuario* (2002). Óleo sobre tela (50 x 50 cm).

Lo cierto es que, todo hace indicar que su representación actual es esencialmente semejante a la que tuvo durante los inicios del culto. Éste se inició por los indios en el hato de Barajagua, y siguió en las minas de Santiago del Prado (conocidas comúnmente como El Cobre), cuando los negros esclavos

–el 10 de mayo de 1916– por el Papa Benedicto XV. Fue entronizada nuevamente en 1998 por su Santidad Juan Pablo II, durante su visita a la Isla.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Visiones OCULTAS

FOTOGRAFÍA

«Un amigo ingenuo y descontento exclamó despectivamente ante las pinturas de Lam: No son sino visiones. Claro que sí, le respondimos, y en ello está uno de sus más positivos méritos. Pues, es qué acaso la historia no está llena de visiones...»

Fernando Ortiz

El 8 de diciembre de 1902 nació en Sagua la Grande, Villa Clara, Wifredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla, hombre visionario que desde niño emprendió viaje, cuando del violín de su hermano hizo un galeón que echó andar río abajo con destino al mar de confluencias infinitas.

Al abordar la personalidad artística de Lam, mucho se ha hablado de las convergencias étnicas y vivenciales presentes en su obra. Y es que él llevó a la máxima expresión los componentes simbólicos de múltiples inspiraciones étnicas, desde una perspectiva que lo colocó entre los más universales creadores.

Es por ello que, al arribar a su centenario, la Fototeca de Cuba y el Centro de Arte Contemporáneo que lleva el nombre del pintor, realizaron entre otras actividades conmemorativas la exposición fo-

tográfica «Visiones ocultas» que, al reunir obras de importantes profesionales del lente, mostró visiones reales y aparentes de la vida y del trabajo de este creador, intentando contener toda la dimensión de su proyección sociocultural, como hombre de su tiempo.

Desde el lente, las imágenes documentales –fruto de la interrelación entre el fotógrafo y el sujeto retratado– evocan una circunstancia vivencial o remiten a una idea semipreconcebida que poseemos con anterioridad al suceso que presenciamos en el documento.

De esta manera las fotos de Constantino Arias, Mario Díaz, Chinolope, Tito Álvarez y Raúl Corrales, entre otros, muestran a Lam en plena actividad. Gracias a estos testigos, el pintor se hace presente y su imagen queda en nuestra memoria. También podemos advertirlo desde el periodismo fotográfico, o sea, la narración visual de los distintos momentos de su actividad en Cuba, con secuencias extraídas de los archivos y manipuladas a partir del *acontecimiento* portador de innumerables significantes.

Sin embargo, desde la memoria, la saga de su vida y obra se extiende a las creaciones no documentales que recogen su influencia, o discursan a partir de los vínculos establecidos por las pautas culturales que definió.

Se trata del homenaje de jóvenes como René Peña, Gertrudis Rivalta, Nelson Ramírez, Liudmila Velasco y Felipe Dulzaide, quienes discurren por diferentes códigos que cuestionan los mitos que sustentan a la fotografía «convencional» como objeto artístico desde patrones rígidos preestablecidos. Estos muchachos presentan un retrato sin el sujeto retratado e intentan traspasar los límites de su ámbito en una suerte de desborda-



Tito Álvarez. *Sin Título* (1966). Plata gelatina (30 x 40 cm).

miento de sus espacios de acción, sus múltiples usos y significantes.

Lam visto por la fotografía en el siglo XXI, no podía estar al margen de estas evocaciones. Su existencia, asociada a un período de profundas renovaciones artísticas, de «ismos» que convulsionaron la expresión plástica contemporánea –de la que fue uno de sus más sublimes exponentes–, transcurrió en el mismo espacio-temporal en que la fotografía abrazó estas tendencias.

Con estas visiones se intentó establecer –desde la imagen fotográfica contemporánea– un diálogo o contrapunto entre trascendencia y testimonio. Y no sólo se mostró a Wifredo Lam en el momento que le tocó vivir, sino que –además– se hizo palpable su huella en la postura creativa de las nuevas generaciones.

CLARISA CRIVE
Galería La Acacia



René Peña. *Sin título* (2002). Plata gelatina (100 x 90 cm).



Obras de Nelson Domínguez

Nelson

ESTUDIO - GALERIA
LOS OFICIOS

Lunes a domingo de 10.00 am a 5.00 pm

Calle de los Oficios 166, entre Amargura y Teniente Rey,
Habana Vieja. Tel: 863 0497. Fax: 339804
www.nelsondominguez.com/email:nelson@cubarte.cult.cu

Martí (1971). Mixta/papel (70x50 cm)

Principio y fin de **Aziyadé**

PLÁSTICA

Con la serie «Principio y fin», la artista plástica Aziyadé Ruiz (Camagüey, 1972) ha dado comienzo a una nueva etapa en su quehacer artístico.

Desde el punto de vista formal, el conjunto nos devuelve a una creadora aferrada al pequeño y mediano formato, teniendo en cuenta que son alternativas bastante directas condensadas «de pecho a obra», como dice ella, para llegar a materializar un grupo de imágenes que resultan ser introspectivas, cautelares...

También nos revela a una pintora en franca transición hacia un expresionismo de abstracciones cada vez más puras, que a juzgar por el desenfado, la pericia con que despliega sus metodologías y artificios, podrá adquirir en un corto período un *status* de legitimación definitivo.

Siguiendo el curso de metáforas anteriores, las obras vuelven a introducirse en el tema de la convivencia humana y los sentimientos encontrados que ésta suscita. Sólo que ahora –sin inhibir en lo más mínimo el influjo de la perspectiva intimista, privada...– la reflexión trasciende el límite de lo personal, para indagar en todo aquello que de cotidiano y

De la serie «Principio y fin» (2002). Acrílico sobre tela (50 x 54 cm).

ecuménico tienen hoy los sentimientos humanos.

Iconografías alucinantes y percepciones ya habituales en la pintura de Aziyadé, como es el caso de la mujer-peze y el agua que todo lo inunda, sumerge..., se ven ahora enriquecidas con nuevas imagerías y elementos alusivos al estado terrenal, a través de los cuales la creadora propicia una especie de contraposición surrealista.

Según ha dicho la propia pintora, para variar, trabaja ahora con dos prototipos contrapuestos: la tierra y el agua. En la primera coloca algunos sentimientos más concretos, y en la segunda, aquellos que son más íntimos. «No olvidemos que cotidianamente nos expresamos con líquidos, los fluidos están presentes cuando lloramos, sudamos, sentimos dolor, alegría, placer...», argumentó.

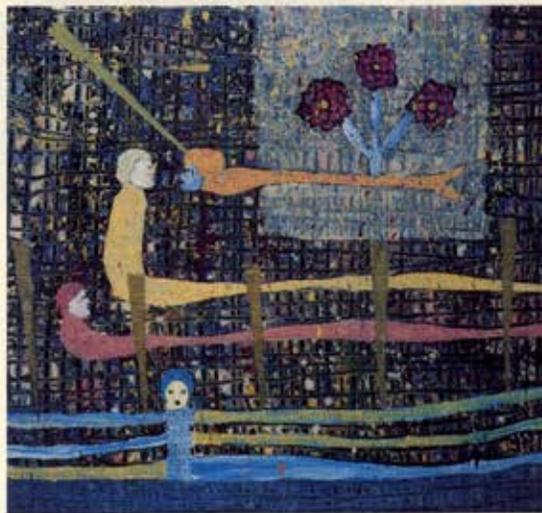
Incluso la dimensión de tiempo que sugiere el título de esta serie infiere por contraste con las nociones esgrimidas desde el orden conceptual, en la relatividad con que ha de transcurrir dicho proceso según la percepción de la autora. O sea, lo que pervive en la atribulación del ser puede llegar a tener principio y fin, pero también podría no tenerlo.

Al referirse a las razones que dieron origen a tan importantes cam-



bios en su obra actual, la pintora explica que tiende a reflejar los sentimientos como si fueran personajes. Si predomina la figura femenina en mis cuadros, expresa, es porque en ocasiones se trata de un ejercicio auto-referencial. Ejemplifica con el icono de la sirena, o la mujer pez, que considera la más sensible, traslúcida y universal de las formas corporales con que hasta ahora se ha representado a la mujer.

En su opinión, aunque en esta serie mantiene esa imagen fantástica como recurso alegórico, no se refiere sólo a los sentimientos femeninos, sino que trata de reflejar la acumulación de inexperiencias con que los ha enfrentado, lo complicado que resulta salir a flote psicológicamente y sacar, de entre esas disyuntivas, alguna enseñanza trascendente. «Tal vez por ello el abordaje simbólico del tema se presenta magnificado para el espectador», concluye.



De la serie «Principio y fin» (2002). Acrílico sobre tela (50 x 54 cm).

DAVID MATEO
Crítico de Arte



Resguardo # 5
Mármol verde de la India (120x60 cm).

QUINTANILLA

03

Representación:
Norma Jiménez. Tel. 338768
Quintanilla. Tel. (0680) 378518



Sol palmera
Mármol blanco de Carrara (48x64 cm).

Mimetismos: Leo D'Lazaro

EXPOSICIÓN

Según el diccionario, *Mimetismo* significa «adaptación antidepredadora desarrollada por algunos animales y que se basa en adaptar aspectos, colores y formas de movimiento que hacen que pasen más desapercibidos frente a sus potenciales enemigos».

A esta buena palabra recurrió el artista Leo D' Lázaro (La Habana, 1965), para titular un proyecto expositivo que, entre otros atractivos, tiene el de jugar con dos categorías eternas: el espacio y el tiempo. Para ello, concibió una exposición en varias galerías de la ciudad.

Leo ha hecho suyo el interés humano y el de la especie toda a partir de una suerte de, según su propia designación, *seres objetuales* que permiten hacer de cada receptor parte activa del espacio-tiempo de la muestra mediante la relación con una reali-

dad donde cada línea o color, cada forma reconocible o desvirtuada, tiene por última finalidad reconstruir el personaje hombre.

De esa manera lo que a primera vista puede ser una forma o expresión abstracta, concluye por avenirse a cierto interés figurativo, más o menos objetivo, para luego devenir, previa experiencia con la cambiante relación tiempo-espacio, propuesta de una restauración ideal de sus semejantes.

Restauración, he aquí la palabra clave: restauración de voluntades, de experiencias, de hallazgos... La instalación y el cuadro, en un *pas de deux*, parecen sostenerse entre sí, en una suma de fragmentadas identidades. La unidad en la diversidad. Obras que están hechas de otras obras, que sugieren nuevas obras: restauración permanente, como la del hombre genérico, que le

da asunto. Dicho en otras palabras, aun cuando las obras se transformen él aspira a que permanezcan. ¿Contradicción? Digamos movimiento, vida, contraste...

La capacidad de darle vida a lo inanimado desde formas supuestamente elementales, acerca al artista a las posiciones de la sabiduría primera, tan hija de los elementos de la Naturaleza como de los rituales del grupo. De ahí su capacidad de sugerir, de mutar, tanto metal y carne, como plástico y cieno, herido tronco y óleo.

Adicto a la transformación de las cosas, bien por yuxtaposición o por adjetivación, Leo no capitula ante el



Gravedad (2002). Técnica mixta (dimensiones variables).

arte efímero. Su búsqueda de espacio, de contexto, le es tan vital a esta obra como el ideal de belleza más puro.

JORGE R. BERMÚDEZ
Escritor y crítico de Arte

ENRIQUE TOLEDO



Polvo de estrellas (2003) Óleo/lienzo

Representado por
GALERÍA ALEJANDRO ALFONSO
(787) 923 2783 / vonnetrujillo@aol.com

emisora
CMBF
RADIO MUSICAL NACIONAL
rmusical@ceniai.inf.cu

martes
10:30 am

de las páginas
escritas
a las páginas
radiales

OPUS HABANA
con Argel Calcines y Miniam Escudero

Revista **DEL ARTE ETERNO**
produce, conduce y dirige: Otto Braña

Homenaje al HABANO

CONFERENCIAS

«El tabaco era el compañero inseparable del indio. Desde su nacimiento a su muerte, el indio vivía envuelto por los humos espirales del tabaco, como la ceiba que es apretada por los bejucos...»

Fernando Ortiz en *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*.

Si la imaginación nos condujera al 15 octubre de 1492 y presenciáramos la llegada de Cristóbal Colón y sus hombres a la Isla, observaríamos la expresión interrogante de éstos al comprobar la relación de los aborígenes con cierta planta: «unas hojas secas que debe ser cosa muy apreciada por ellos...»



Petaca triple para tabacos. Colección de Francisco Mendieta. Siglo XX.

Cuánta sorpresa pudo motivar la aromática solanácea y el uso que daban a ella, que —según comenta Fray Bartolomé de Las Casas en su *Historia de las Indias*—, los conquistadores Luis Torres y Rodríguez de Xerez no dejaron de referirse al tabaco en sus relatos de viaje.



Caja de rapé (polvo de tabaco). Colección de Rafael Nieto Cortadella. Siglo XIX.

«Hallaros estos cristianos por el camino mucha gente que atravessaban a sus pueblos, mujeres y hombres con el tizón en las manos y ciertas hierbas para tomar sahumeros, que son unas hierbas secas metidas en una cierta hoja, seca también, a manera de mosquito hecho de papel (...)», dice que contaron al regresar del interior del país.

Sin saberlo, estaban en presencia de un producto natural, venerable, misterioso, cautivador, sagrado, en fin, afrodisíaco, que desde aquellos tiempos constituía ya un símbolo de cultura comunal y que, en el acto ceremonial del Ritual de la Cohoba, determinaba la vida y acción de toda la comunidad taína.

Generaciones de generaciones han caracterizado, con una frase, lo que a partir de esa etapa aconteció: «No me hagas la historia del tabaco». Los vegueros y sus rebeliones, del chinchal a la industria; las luchas sociales frente a la mecanización en esta rama; la emigración en Tampa y Cayo Hueso y su relación con la independencia; el lector de tabaquería y otros sucesos históricos...

Y junto al acontecer histórico, la evidencia física relacionada con el placer de fumar: finas y selectivas litografías, exquisitas pipas y tabaquerías, braceros de plata, petacas, cortapuros; toda una excelencia para degustar el habano que ha inspirado a poetas y cantores....

No son pocos, entonces, los motivos que nos llevaron a rendir homenaje a cuatro personalidades que dedicaron una parte importante de su vida a investigar esa larga y rica historia para que en el presente y futuro podamos continuar por ese camino del saber, aún distante de ser agotado.

Fernando Ortiz, José Rivero

Muñiz, Gaspar Jorge García Galló y Antonio Núñez Jiménez fueron los elegidos para que, en el Museo del Tabaco (Oficina del Historiador), se organizara un ciclo de conferencias que —acompañado



Pipa procedente de China. Siglo XIX.

de muestras transitorias de libros, documentos, fotografías y piezas personales— fue expuesto a los visitantes durante los últimos meses del pasado año.

Obras como el *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*; *El Tabaco y su historia*; *Biografía del Tabaco Habano*, y *El viaje del Habano* ocuparon un lugar cimero en la muestra.

Con el objetivo de acercarnos a la vida y obra de estos ilustres investigadores, fueron invitados para impartir las conferencias magistrales: Miguel Barnet, presidente de la Fun-

dación Fernando Ortiz; el Dr. José Cantón Navarro, vicepresidente de la Sociedad Cultural José Martí; la Dra. Lidia Turner, presidenta de la Asociación de Pedagogos de Cuba, y Ángel Graña, coordinador general de la Fundación de la Naturaleza y el Hombre Antonio Núñez Jiménez.

El Museo del Tabaco y su Casa del Habano se vistieron de gala con esta actividad, que responde al proyecto científico y cultural que lleva adelante para que el habano sea defendido como un producto principal de nuestra economía, pero también como símbolo de la cultura e identidad nacionales.

ZOE NOCEDO
Casa del Tabaco



COSME

Cosme PROENZA

Representación:

La Habana,

télefono:
(53-7) 44 4723

Holguín,

télefono:
(53-024) 46 8234

cosmepENZA@msn.com

Cultivo una rosa blanca (1976). Acrílico/tela (167x66 cm)

Velázquez Vigil

HOMENAJE

Dentro del contexto integrado por la entrega de Fernando Velázquez Vigil (La Habana, 1950-2002), la cerámica ocupa un sitio de absoluto privilegio.

Hablamos del peso específico de la calidad y el aporte desarrollados a lo largo de más de 30 años puestos al servicio de esa manifestación, en la que el barro es materia fundamental y los pigmentos, esmaltes y el fuego, elementos catalizadores del fenómeno. Porque si es cierto que Velázquez Vigil recibió la formación adecuada

que soporta el bien organizado andamiaje de su estructura comunicativa.

Exigente en grado sumo consigo mismo, tuvo siempre la convicción de que, si se trata de proyectar la turbulencia de los sentimientos y efectos motivadores de la experiencia estética, son indispensables el oficio y la técnica capaces de consolidar el cuajo de los afanes.

En el taller colectivo primero, donde aprovechó la vecindad de un maestro indiscutible de la disciplina cerá-



De la serie «Libros» Onírica forma de sirena (11 x 16 x 3.9 cm).

para el ejercicio del dibujo y la pintura, no lo es menos que la cerámica lo atrajo tempranamente y concretó lo mejor de sus capacidades expresivas.

El rigor y la intensidad –divisas para quien representa el triunfo de la voluntad sobre dificultades y limitaciones de todo tipo (sociales, físicas, materiales...)– le permitieron alzarse como válido ejemplo de una vocación cristalizada a ultranza, cuyo resultado se afirma como sólido cuerpo destinado a prevalecer en el espacio-tiempo del arte cubano.

No aparece la carrera profesional de este creador, como el producto de un meteórico ascenso marcado por la súbita revelación que sella de pronto el modo y sus efectos consecuentes. El trabajo de Velázquez Vigil se extiende como una serie de sucesivas iluminaciones que –pacientemente– fueron incorporándose al vocabulario expresivo devenido *sui generis*, fortaleciendo asimismo la base concep-

mic: Alfredo Sosabravo; luego en el estudio personal, devoto de los procesos investigativos, el tesón convirtió en apoyo de un consolidado sistema de acción para el bregar cotidiano.

No hubo casualidades que motivaran los éxitos, no fue consecuencia del azar que hallara un estilo con el cual se hizo conocido y apreciado. Con la autodisciplina rigiendo los gestos creativos, logró que el apasionado arrebato de lo visceral, alcanzara punto de fusión en la obra de arte.

Pero esto ocurrió luego de una larga teoría de pruebas y errores que le sirvieron como depuradores de aquello que iba esbozando –escalón tras escalón– hasta llegar a la esencia del mensaje.

Sabido es que la labor artística pasa por la sensibilidad del autor y acaba proyectándose en el producto terminado. Mas, seguramente resulta difícil –si no imposible– encontrar



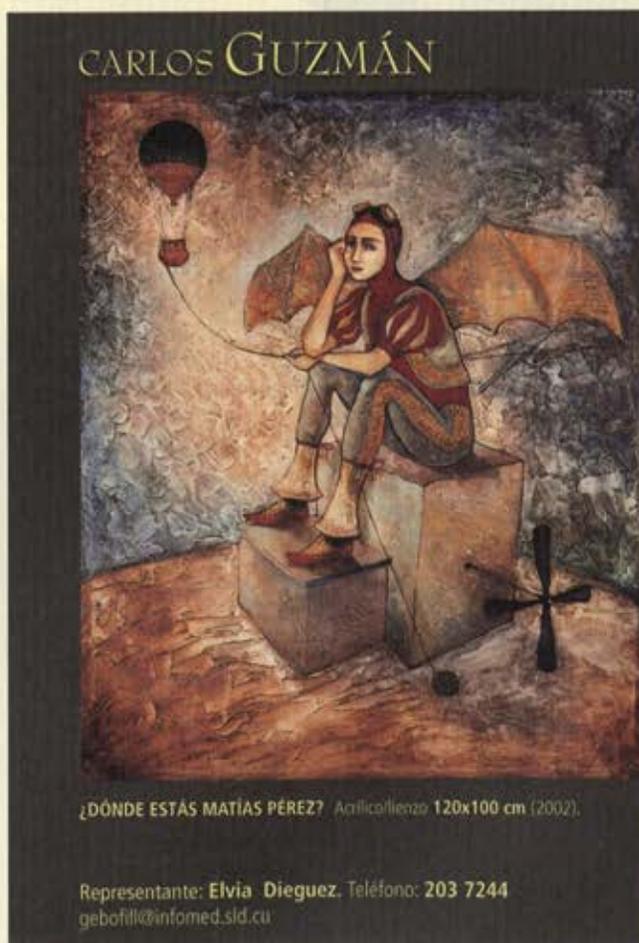
una personalidad que se haya volcado en el arte de manera más fiel, poderosa y ceñida a su propio carácter, que la de Velázquez Vigil. Traumas, penas y satisfacciones (estas últimas las lógicas de quien vio el fruto del esfuerzo) pasaron orgánicamente a sus obras, haciéndolas alentar con la vibración de la plenitud.

Trasmitir –parafraseándolo– el impacto que causarían la vida y sus avatares en un ente hipersensible, constituyó una misión asumida por quien, a través de una aguda percepción de

las cosas y con el alma en vilo, generó esos objetos sufrientes definitivos de su trabajo entre los que se hallan fósiles, libros, máquinas de escribir, seres maculados y víctimas de la frustración.

Inseparablemente ligados al disfrute de vivir, las huellas del tiempo y del dolor dejaron a todos los vientos, abierta como fruta madura, la palpitante entraña de su creación.

ALEJANDRO G. ALONSO
Crítico de arte



¿DÓNDE ESTÁS MATÍAS PÉREZ? Acrílica/lenteja 120x100 cm (2002).

Representante: Elvia Dieguez. Teléfono: 203 7244
gebofill@infomed.sld.cu

HOTELES
HABAGUANEX
LA HABANA VIEJA

Únicos
y Diferentes

Habaguanex S.A. Oficina No. 110 de Lamparilla y Asenguro,
Plaza de San Francisco, La Habana Vieja.
Tel: 807 1000, Fax: 860 9791, E-mail: gerencia.comercial@ipohabana.cu
www.habaguanex.cu

Hotel Santa Isabel
Hotel Ambos Mundos
Hotel Florida
Hotel Telégrafo
Hotel Park View
Hotel Armadores de Santander
Hostal Valencia
Hotel Conde de Villanueva
Hotel El Comendador
Hotel del Tejadillo
Hotel San Miguel
Hotel Los Frailes
Hotel O' Farrill
Mesón de la Flota

14 hoteles y hostales a su disposición
un entorno único e irrepetible

LA HABANA VIEJA, CUBA

Fénix: Ave fabulosa que según la tradición era única en su especie y vivía de sus cenizas.



FÉNIX S.A.

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA CENTRO HISTÓRICO
APARTAMENTOS · OFICINAS · LOCALES COMERCIALES

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

COMERCIALIZADORA DE MUEBLES
OFICINAS · APARTAMENTOS

DEPARTAMENTO DE HIGIENIZACIÓN
"RATONCITO BLANCO" CONTROL DE PLAGAS · RECOGIDA DE DESECHOS SÓLIDOS

BICICLETAS CRUZANDO FRONTERAS
ALQUILER · TALLER DE REPARACIONES · TIENDA PIEZAS Y ACCESORIOS



Gerencia Comercial Fénix S.A. Tels.: 862 7406 y 862 0598. Fax: 86 9546. Correo-e: cfenix@fenix.ohch.cu
Inmobiliaria Centro Histórico 862 7406 y 862 0598 · Taxis 863 9720 y 863 9580 · Rent a car 863 3149 · Tienda piezas y accesorios "Carruaje" 863 5861
Prado y Ánimas 861 9943 y 860 3232 · Parqueos 860 2652 · Coches 861 9380 · Comercializadora de Muebles 863 0272 · Ratoncito Blanco 863 0582 y 861 2397 · Bicicletas Cruzando Fronteras 860 8532

OPUS HABANA

Dedicada a la gesta
rehabilitadora de la Habana
Vieja. Abre sus páginas al
amplio espectro de la cultura
cubana desde su misma
portada, realizada
expresamente para cada
número por reconocidos
pintores.

Volumen I año 1996-97

Portada Nelson Domínguez/
Entrevista Dulce María Loynaz/
Lonja del Comercio



Portada Chinolope/
Poesía y recuerdo de Ángel Gaztela/
Entrevista Cintio Vitier y Monseñor
Carlos Manuel de Céspedes/
Vitrales habaneros



Portada Zaida del Río/
Historia del alumbrado habanero/
Entrevista Zaida del Río/
Isadora Duncan en Cuba



Portada Ernesto Rancaño/
Inédito de Ernesto Che Guevara/
Entrevista Silvio Rodríguez



Volumen II año 1998

Portada Cosme Proenza/
Juan Pablo II en Cuba/
Entrevista Alfredo Guevara



Portada Ileana Mulet/
Centenario de la explosión del Maíme/
Entrevista Marta Arjona/
Castillo de los Tres Reyes del Morro



Portada Roberto Fabelo/
Federico García Lorca en La Habana/
Entrevista Miguel Barnet/
Salvar a la Iglesia de Reina



Portada Pedro Pablo Oliva/
Album de bodas de Martí y Carmen/
Entrevista Pedro Pablo Oliva/
Castillo de la Real Fuerza



Volumen III año 1999

Portada Manuel López Oliva/
Hemingway en La Habana/
Entrevista Antón Arruñat/
Portafaroles coloniales



Portada Arturo Montoto/
Palacio de los Capitanes Generales/
Entrevista Pablo Armando Fernández/
Música Sacra en la Habana Vieja



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



Volumen IV año 2000

Portada Rubén Alpizar/
Fortaleza de San Salvador de la Punta/
Entrevista Rosario Novoa/
Una canción eternamente
habanera



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



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



Volumen V año 2001

Portada Eduardo Roca (Choco)/
María Zambrano
y Juan Ramón Jiménez en Cuba/
Entrevista María Teresa Linares/
Apuntes sobre la diáspora árabe



Portada Ricardo Chacón/
Casa de la Obrapia/
Entrevista Daniel Taboada/
En torno a la farmacia habanera



Portada Leslie Sardiñas/
Colección del Conde de Lagunillas/
Entrevista César López/
Diarios habaneros de Schliemann



Volumen VI año 2002

Portada Ángel Ramírez/
Centenario de Rafael Alberti/
Entrevista Nancy Morejón/
Actas Capitulares de La Habana



Portada Vicente R. Bonachea/
Ingleses en La Habana/
Entrevista Eduardo Torres Cuevas/
Joséphine Baker: de París
a La Habana



Portada Águedo Alonso/
La Avellaneda: un mito errante/
Entrevista Luisa Campuzano/
Sobre el mueble colonial cubano



Volumen VII año 2003

Portada Agustín Bejarano/
Homenaje a José Martí
en su natalicio/ Entrevista Sobre
la obra de Fina García Marruz/
Festival de Música Antigua
Esteban Salas



suscríbese
35 dólares por 4 números
ver boleta de suscripción

De la Farsa Política

Por ROIG DE LEUCHSENDRING

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



Suidadanos: va a hacer el uso de la palabra el consecuente correligionario José Dolores Socarrás y de la Cruz.

Y, después de un agudo toque de corneta, subió a la tribuna, levantada en la plaza de Z, un hombre que, arrojando violentamente su sombrero de *jipi* al suelo, prorrumpió en desaforados gritos:

—*Debemo montá a caballo y etá dipuesto a derramá la sangre de nuetro huesos po la vitoria de nuestro partido.* (Histórico).

—¡Métele, guayabo!—le interrumpió una voz de entusiasta correligionario, enardecido por las *elocuentes* palabras que acababa de pronunciar el orador en turno.

Y así, de esta manera, entre aplausos y gritos, continuó su peroración José Dolores, hasta que las *indirectas* que a todo pulmón le dirigían de ¡corta!, ¡corta! le dieron a entender que ya el auditorio empezaba a considerar su *speech* como una *lata*.

Y, uno tras uno, fueron desfilando después por la tribuna los prohombres del partido, o simplemente los políticos de arrastre en el barrio.

El pueblo, según sus simpatías, recibía a los oradores con mayor o menor entusiasmo, premiando con nutridos aplausos y aclamaciones a los *gallos* del partido.

Nada tan interesante, para conocer la psicología de un pueblo, como estas fiestas populares, clásicas de los democráticos Estados modernos, llamados mítines.

Uno de los más brillantes periodistas cubanos, el Sr. Márquez Sterling, dijo, hace tiempo, en uno de sus notabilísimos artículos, refiriéndose al mitin, que «la propaganda política a través de nuestro clásico mitin, produce en el ánimo de los patriotas inteligentes, honda y desconsoladora tristeza. Si la estatura cívica del pueblo y de los hombres que dispútanse el dirigirlo, no alcanzaran talla más alta que la de esa tribuna, salvo rarísimas excepciones, chocarrera y vacua, sería imposible negar que no pasamos de mínimos liliputienses. El orador en estas fiestas del ciego entusiasmo procura casi siempre excitar las bajas pasiones y explota para el éxito de su causa, los rencores morbosos y los odios enfermizos... Nuestro intelectual procura de su parte, la adaptación al medio ambiente del mitin; reduce su mentalidad a moldes mezquinos, finge deleite en el derroche de su gárrula incendiaria; y oculta cuanto puede sus nobles pensamientos».

Yo me atrevería a afirmar que en el mitin el auditorio suele estar por encima del orador. Nuestro pueblo es inteligente, y aunque le falta cultura e ilustración, se da cuenta en seguida de lo ridículo, malo o censurable que hay en todo lo que ve u oye. Cuando sube a la tribuna un orador conceptuoso y elocuente, un *gallo*, como se dice en el argot político, lo oye con entusiasmo y recogimiento, lo aplaude y aclama en sus períodos inspirados, y, al terminar, comentan unos y otros:

—Ése sí que habla *fino*.

En cambio, cuando habla algún ignorante o algún *latoso*, lo califican a las primeras palabras.

—Usted está *sacao*, compadre, apéese de ahí —he oído decirle frecuentemente a algunos oradores.

O cuando la *lata* no puede ya soportarse:

—Acorte, acorte, que todavía no ha hablado Fulano (uno de los buenos).

Desde luego que, generalmente, el auditorio no está capacitado para juzgar el valor literario de los discursos, y hay oradores sumamente cursis, que han logrado alcanzar fama y renombre, no ya entre el pueblo, sino también entre las clases más altas de la sociedad.

Y el pueblo aprecia, además, la sinceridad de sus oradores. De un señor, candidato a representante, fracasado ya en varias elecciones, y el cual es famoso por lo exagerado e insincero que resulta en sus demostraciones de afecto e identificación con sus correligionarios, a los que abraza ridículamente donde quiera que se los encuentra; de este buen hombre, oí yo exclamar a un infeliz *moreno* que le escuchaba un discurso.

—Ése no siente lo que dice; lo que quiere es salir representante; pero ni aun los abrazos le van a servir.

Y es que hay oradores que llegan ya, en su *frescura*, a lo inaudito. He oído al hijo de un candidato, decir, teniendo a su padre al pie de la tribuna:



—Porque el Dr..., que siempre se ha sacrificado por nuestro partido, que ha abandonado su bufete, sus cuantiosos intereses, su familia, todo, en una palabra, por servir al partido, bien merece que vosotros le déis vuestros votos el día de las elecciones.

Y no digo nada de los oradores *yoístas*, porque éstos los hay aun entre los de *altura*.

El orador verdaderamente culto, el hombre inteligente, no apela en el mitin al insulto. Los vulgares y mediocres, encumbrados por el azar o las circunstancias políticas, son los que vierten siempre en sus discursos la calumnia y la injuria, el ataque personal a la vida privada de los adversarios, creyendo que con eso halagan los gustos del pueblo. Y, efectivamente, a veces, el pueblo les aplaude, gritándoles:

¡Métele caña!

Pero, tarde o temprano, esos ídolos de un día caen ruidosamente de sus pedestales. No quiero citar ejemplos.

Soy de los que opinan que los males, los defectos y el fracaso de nuestra política, hay que ir a buscarlos, no en las clases bajas, no en el pueblo, sino en las clases altas, en los directores, en los tramoyistas, que, ya oculta o abiertamente, manejan los hilos de todo el escenario de lo que bien puede considerarse verdadera farsa moderna.

Nuestro pueblo es noble, nuestro pueblo es generoso, nuestro pueblo es bueno. Del pueblo, pienso como de las mujeres. Uno y otras sólo son malos cuando han tropezado en el camino de la vida con hombres perversos, con falsos padres de la patria, con viles explotadores de profesión. Pueblo y mujeres son como espejos cuya límpida superficie, que el menor soplo mancha, refleja siempre la imagen que tiene delante. ¡Ay de las mujeres y del pueblo delante de los cuales se coloca un hombre de bajas pasiones y malos sentimientos, o un político sin conciencia!

Padecemos de *logorrea*. Todos quieren hablar y quieren hablar de todo. En nuestros mítines hay verdadera *lipidia* por consumir un turno y, a muchos, una vez en la tribuna, les cuesta trabajo abandonarla.

Asistí días pasados a un mitin en el que uno de los oradores, al primer párrafo, pidió, para seguir hablando, agua; no la había cerca, y tardaron en traérsela; se bebió un vaso, pero necesitó más y volvió a pedirla. Le gritaban que terminase ya, que se retirase; pero él, aferrado a su tribuna, no la soltó sino después de consumir tres vasos de agua.

—Ese hombre es un elefante, que le traigan un cubo—le dijo un chusco.

Es popular entre nosotros un tipo, joven estudiante o abogado ya, que no pierde un mitin de su partido, aun esos de altura que se celebran en el Teatro Nacional. Después que se han consumido todos

los turnos señalados, él se levanta y dice que no pudiendo contener su emoción, va a hablar. Y, efectivamente, habla, o mejor dicho, *grita* lo que de antemano tiene preparado, que a veces resulta un discurso de Castelar... aprendido de memoria.

Se ha dicho también de los mítines que son fiestas en las que el pueblo da rienda suelta a sus enfermedades y bajas pasiones y a sus instintos groseros. Pero de esto conviene mejor no hablar, pues he visto en más de una ocasión, al terminarse la comida que se daba en alguna de nuestras más elegantes y aristocráticas sociedades, convertirse aquel salón en verdadero *campo de Agramonte*, donde hacían el papel de proyectiles pedazos de pan y otros desperdicios del banquete, arrojados por los *finos* y *distinguidos* concurrentes.

Innumerables son las anécdotas que pueden contarse de los mítines. Sólo voy a referir una. Se daba, hace de esto algunos años, la víspera del 24 de Febrero, y en conmemoración de esa fecha patriótica, un mitin de los llamados *bajo techo*, en el local de un comité de barrio. Luego de haber hablado el presidente del comité, ocupó la tribuna un notable orador, que empezó su discurso diciendo:

—Después del hermoso retrato de Martí que con mano maestra ha pintado el señor X..., yo no tengo nada que añadir.

Entonces un buen hombre, que se encontraba a mi lado, se volvió hacia mí y me preguntó:

—Dígame, ¿cuál de esos dos retratos es el que ha pintado el señor X? Yo no sabía que fuera pintor. (En el salón, entre otros adornos, había, efectivamente, dos cuadros de Martí!)

Quiero hacer constar, antes de concluir este artículo, que no deben sentirse ofendidos los oradores de mitin por la opinión que tengo de ellos, pues yo también he sido orador de mitin. Y a confesión de parte...

En algunos de sus artículos, Emilio Roig reproduce el habla del personaje que describe tal cual es. Esta intención predomina en aquellos trabajos que persiguen no ya criticar mordazmente, sino hasta ridiculizar a los políticos y gobernantes de turno.

Es el caso de «De la farsa política», artículo aparecido en *El caballero* que ha perdido su señora (Costa Rica, 1923) y en el que la descripción del personaje gana en autenticidad gracias a la casi trascripción fonética de su modo de hablar.

Este trabajo también fue publicado en *Gráfico* (1916), *El Figaro* (1918) y *Carteles* (1924), bajo el título «El orador de mitin».

No dejes que la Historia Desaparezca

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



Bonos a la venta



FOTOTECA OFICINA DEL HISTORIADOR

Terminado en 1877, el Parque Central tenía ya esta imagen en el primer cuarto del siglo XX. Al fondo, en la izquierda, se ve el Palacio Presidencial en construcción que, inconcluso, fuera demolido para levantar el Capitolio (1929). El apuntalamiento en el Centro Gallego (1915) pudiera corresponder a la erección de la fachada del Teatro Nacional.