

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad
Volumen IX / No. 3
dic. 2005 / abr. 2006



Ernesto García Peña
05



EL CAMINO DEL VIENTO: HURACANES SOBRE LA HABANA • ENTREVISTA A NARA ARAÚJO
LA CASA DE LA CRUZ VERDE • ERNESTO GARCÍA PEÑA Y SU POÉTICA DE LO SUTIL •



Dibujo: **Javier Valladares, 12 años** (Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero). Texto: **Sheyla Llumbet, 10 años.**

Por Cuba han pasado muchos ciclones
que destruyeron casas donde vivían personas.
De los que yo he visto, el peor ha sido
Wilma. Pero después de su paso, los
cubanos juntos hemos trabajado para
que la ciudad vuelva a estar
tan bonita como antes.



3 HACIENDO RUMBO

por Eusebio Leal Spengler

4 HURACANES SOBRE LA HABANA

Las temporadas ciclónicas de 2004 y 2005 mantuvieron en estado de vigilia al Centro Histórico.

por Argel Calcines

ENTRE CUBANOS

14 NARA ARAÚJO

por María Grant

22 LA CASA DE LA CRUZ VERDE

Sobre la historia y el simbolismo de un antiguo inmueble ubicado en las calles Amargura y Empedrado.

por Daniel Vasconcellos Portuondo

COLECCIONES

32 ENVOLTURAS DE CHOCOLATES

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

34 ERNESTO GARCÍA PEÑA

por Giselle Bello

42 NUEVO CRISTO DE LA VERA CRUZ

Versión escultórica de un representativo exponente de la iconografía cristiana habanera.

por Axel Li

PLAN MAESTRO

49 CENTRO HISTÓRICO

Dossier con informaciones sobre la labor desarrollada por el Plan Maestro (Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana).

63 NUEVOS MOTIVOS DE CARNAVAL

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *Verdes* (2005). Acrílico sobre cartulina (80,5 x 50,5 cm), obra que ha sido realizada expresamente para este número por el pintor Ernesto García Peña.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráficoLiset Vidal
Temis Acuña
Harold Rensoli**Equipo editorial**Lidia Pedreira
Sarahy González
Karín Morejón
Axel Li**Fotografía**

Jorge García

Multimedia y webKarel Negrín
Juan Carlos Bresó**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.
Teléfono: +53 7 8604311-14
Fax: +53 7 8669281
e-mail: redaccion@opus.ohch.cu
internet: <http://www.opushabana.cu>

Serialización

Escandón Impresores, Polígono Ind.
Nuevo Calonge, Calle B, Manzana 3.
Teléfonos +34 954 367900
Fax: +34 954 367901
41007 Sevilla, España.



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Haciendo rumbo

El primer número de nuestra revista en este año promisorio lleva — como es habitual — el mensaje de esperanza y fortaleza que emana de la obra a la cual, con amor, estamos consagrados.

Construir un espacio singular del pensamiento; cumplir la parábola del sembrador que espera — sin temor al desaliento — a que crezca el trigo por encima de la cizaña; fundar y edificar, he ahí la misión.

Regresamos siempre, con constancia y paciencia, al puerto de partida, impulsados por el cálido rumor del viento sobre las velas de la nave.

Los bellos versos de José de Espronceda me confortan: «Navega, velero mío, sin temor; que ni enemigo navío, ni tormenta, ni bonanza, tu rumbo a torcer alcanza...».

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

El camino del viento:

SI LA PREVISIÓN INFALIBLE ES POR AHORA ILUSORIA Y, A FIN DE CUENTAS, EL HOMBRE SIGUE EXPUESTO A LA INCERTIDUMBRE DE FENÓMENOS NATURALES QUE LO SUPERAN, VALGA ENTONCES EL RECUERDO DE AQUELLOS MOMENTOS DIFÍCILES PARA PERSEVERAR EN LA IDEA DE QUE —POR ENCIMA DE LOS INFORTUNIOS— ESTA CIUDAD PERVIVIRÁ GRACIAS A SU VOCACIÓN DE FUTURO.

por **ARGEL CALCINES**



*huracanes sobre
La Habana*



RAMSÉS H. BATISTA

El pensamiento no es sino una chispa entre dos largas noches, pero esta chispa lo es todo.

Henri Poincaré

Carles Benet Josep Viñes Martorell nació, el 19 de septiembre de 1837, en Poboleda, poblado de la comarca del Priorat, en Cataluña. A los 19 años ingresa como novicio en la Compañía de Jesús, en Mallorca, pero en 1868 —al ser expulsada la Orden de España— emigra a Francia. Allí concluye sus estudios, se ordena sacerdote y se le designa para dirigir el Observatorio Magnético y Meteorológico del Real Colegio de Belén, en La Habana, adonde arriba el 4 de marzo de 1870. Apenas siete años después publica sus *Apuntes relativos a los huracanes de las Antillas en septiembre y octubre de 1875 y 76*, esbozo de los principios que le permitieron formular el primer pronóstico de un ciclón en la historia de la ciencia, el 11 de septiembre de 1875. En vísperas de su muerte, el 23 de julio de 1893, firmó el manuscrito de su último libro: *Investigaciones relativas a la circulación y traslación ciclónica en los huracanes de las Antillas*. Publicada dos años después, esta obra sentó las bases de los estudios actuales sobre ciclología tropical al describir acertadamente la estructura tridimensional de los huracanes.

El padre Benito Viñes miró la columna del barómetro y, al comprobar que la presión atmosférica seguía descendiendo, pensó una vez más en cuán útil sería para los navegantes su ciclonephoscopo de Las Antillas.

El instrumento es sencillo, de cartulina gruesa: con un círculo fijo sobre el cual gira otro de menor diámetro. Permite situar —con ayuda de una brújula— el vórtice del ciclón tropical a partir de las direcciones del viento o de la procedencia de las nubes (*nephos*): las nubes bajas, los cúmulos altos, los cirroculus y, por último, los cirros que el propio Viñes bautizara como «plumiformes»...

Si en las jornadas del 12 de agosto y 12 de septiembre de 2004,¹ o del 24 de octubre de 2005,² yo hubiera tenido en mis manos ese pequeño dispositivo, habría intentado aliviar mi angustia apelando a la memoria del gran meteorólogo jesuita.³

Así, en vez de rezar con una Biblia en la mano, hubiera escrudiñado las nubes visibles en busca de señales que despejaran mi sentimiento de incertidumbre. Pues aunque el ciclonephoscopo hoy nos parece inútil, representa un símbolo del conocimiento humano frente a la incommensurabilidad del mundo...

«Es posible buscar y encontrar a Dios en todas las cosas», debió invocar el padre Viñes a san Ignacio de Loyola antes de ofrecer públicamente, una vez más, su pronóstico sobre la tormenta que se acercaba.

Era el 4 de septiembre de 1888, el mismo año en que fechó su prototipo de ciclonephoscopo.⁴ Oteando con su ayuda las diferentes configuraciones nubosas en el horizonte, podía inferirse que la tormenta se encontraba muy lejos, al este de La Habana.

Confirmaba esa hipótesis la correlación de los datos graficados por el meteorógrafo de Secchi y las informaciones recibidas por telégrafo desde distintos lugares de la Isla. Todo hacía creer que las provincias occidentales no correrían peli-

gro alguno, pues el huracán debía recurvar hacia el norte.

Así lo sostuvo el padre Viñes, quien el 11 de septiembre de 1875 —cinco años después de haber llegado a Cuba— había acertado al emitir el primer aviso de un ciclón tropical en la historia de la ciencia.⁵

Mas esta vez se equivocaba: con un movimiento inesperado, el huracán penetró en tierra cubana por la costa norte de Las Villas y, atravesando de norte a sur, pasó cerca de La Habana hasta salir al canal de Yucatán por los alrededores de Mantua, Pinar del Río.

«Trayectoria anormal del desastroso ciclón del 4 al 5 de septiembre de 1888», titularía Viñes su reporte del fenómeno, publicado como anexo a las *Observaciones magnéticas y meteorológicas hechas en el Real Colegio de Belén* ese mismo año.

Y aunque esta suerte de memoria descriptiva no arroja ningún vestigio de su desconsuelo, es presumible que —para calmarlo— el sacerdote se embebiera en la lectura bíblica desde el mismo momento en que interiorizó su error:

Vanidad de vanidades, todo es vanidad (...) ¿Qué provecho recibe el hombre de todo el trabajo con que se afana bajo el sol? Una generación va y otra generación viene, mas la tierra permanece para siempre. El sol sale y el sol se pone, a su lugar se apresura, y de allí vuelve a salir (...)

Sus ojos leían a Salomón, pero varias preguntas no dejaban de removerse en su conciencia: ¿Qué había causado esa trayectoria anormal del ciclón? ¿Por qué no había tomado la esperada «recurva»?

Y desde el texto bíblico parecían venir las respuestas, como probando el acero de su temple:

*Soplando hacia el sur,
y girando hacia el norte,
girando y girando va el viento
y sobre sus giros el viento regresa...*

El padre Viñes comprendió que, aun cuando intentara definir las leyes de la circulación y traslación ciclónicas, existirían siempre huracanes anómalos en su estructura y trayectoria.

Ya lo dice el versículo 5 en el Capítulo 11 del propio Eclesiastés:

*No sabes cuál es
el camino del viento...*



En 1873, Viñes —en la foto— trajo a la Isla y puso en funcionamiento la máquina que, a petición del Papa Pío IX, había inventado el también padre jesuita Angelo Secchi para graficar automáticamente los registros de presión barométrica, temperatura, humedad del aire, dirección del viento y pluviosidad. Construido en Roma, este invento obtuvo Gran Premio en la Exposición Universal de París (1867) y fue instalado por la Compañía de Jesús en su red de observatorios, que incluía —además de Cuba— Shanghai, Washington y Manila. A la derecha, el ciclonefoscopo, instrumento-guía que sintetiza las conclusiones de Viñes en torno a las leyes de circulación interna de la tormenta, basadas en la observación minuciosa de las nubes, su movimiento a diferentes niveles y el estudio revelador de los focos cirrosos que emergen del huracán. Debajo, manuscrito con la firma del científico: Benito Viñes P. J.

«¿Por qué le cuesta tanto predecir a los meteorólogos el tiempo con certidumbre?», se preguntaba hacia 1909 el matemático francés Henri Poincaré⁶ en un texto precursor del debate contemporáneo sobre *determinismo* y *predecibilidad*:

«Los meteorólogos ven claramente que el equilibrio es inestable, que un ciclón se va a formar en un algún lugar, pero no están en condiciones de decir exactamente dónde; una décima de grado más o menos en un punto geográfico cualquiera y el ciclón estalla aquí y no allí, y extiende su furia por las comarcas que, de otro modo, hubieran quedado intactas».

O sea, el determinismo depende de la naturaleza, mientras que la predecibilidad —según Poincaré— depende del conocimiento humano, de los meteorólogos en este caso: «De haber conocido esa décima de grado, habrían podido saberlo con antelación, pero las observaciones no fueron ni lo bastante amplias ni lo bastante precisas, y por eso todo parece debido a la intervención del azar», advierte en *Science et Méthode*.

¿Pero depende la predecibilidad sólo de la capacidad cognitiva del ser humano?

Sería precisamente un predictor climático, Edward N. Lorenz,⁷ quien suscitara esa interrogante al despedir el chispazo que, *entre dos largas noches* —parafraseando a Poincaré—, *lo es todo*: el pensamiento.

Durante el invierno de 1961, con el objetivo de comprobar su modelo matemático de circulación atmosférica, Lorenz se afanaba en la resolución de un sistema de ecuaciones no lineales⁸ en computadora, cuando decidió tomarse una taza de té.

Paró el ordenador (un Royal McBee), no sin antes fijar precavidamente los datos obtenidos poco antes de la interrupción. Así, después de paladear la infusión, podría repetir una parte del cálculo a manera de prueba para, luego, continuar con seguridad y ahorro de papel.

Aunque simple, su simulación numérica se aproximaba a la realidad —o sea, era determinista y continua—, por lo que Lorenz se extrañó muchísimo al comprobar que los nuevos resultados divergían tremendamente de los anteriores.



A partir de la medianoche del sábado 10 de octubre de 1846, pero sobre todo en la mañana del domingo, La Habana fue azotada durante casi 20 horas por un inmenso huracán que produjo grandes pérdidas materiales.

Conocida como la Tormenta de San Francisco de Borja, afectó seriamente todos los muelles y algunos desaparecieron por completo.

Así, de las 161 embarcaciones ancladas en el puerto, 56 se fueron a pique y 105 quedaron averiadas.

Ese panorama desolador fue captado por Federico Mialhe en este célebre grabado, testimonio único y calificado entonces por el periódico *El Faro Industrial* como la «mejor obra en su género que ha visto la luz en esta ciudad».

Pensó, incluso, que la computadora se había averiado, hasta que cayó en la cuenta: había introducido 0,506 en lugar de 0,506127, redondeando este número con la convicción de que la diferencia (una milésima parte) no era importante.

Siendo fiel a su intuición matemática, Lorenz comprendió que había descubierto una nueva propiedad: la «sensibilidad a las condiciones iniciales», causante de que muchos fenómenos reales sean impredecibles por obra y gracia de *Deus sive Natura*.

Por ejemplo: la atmósfera. Bastaría una mínima perturbación para que, al cabo de cierto tiempo, su conducta se vuelva sumamente inestable... Eso sí, con arreglo a un orden intrínseco: el del *caos determinista*.

Este comportamiento se ha denominado «efecto mariposa», una expresión casi metafórica. Y, dada su complejidad, «pocos son los especialistas, por ejemplo, que confían en la posibilidad de que algún día se hagan previsiones meteorológicas a largo plazo. Esta conciencia de que la imprevisibilidad puede ir asociada al determinismo constituye, sin duda, una revolución conceptual a la que produjeron la física cuántica y la teoría de la relatividad».⁹

No importa que los ordenadores sean cada vez más rápidos y asequibles, que

aumenten los datos proporcionados por barcos, boyas, radares y satélites, por los aviones dentro del mismísimo ciclón... siempre habrá un rango de incertidumbre en el pronóstico de su trayectoria, y más aun, en el de su intensidad.¹⁰

Pero no por ello los meteorólogos desisten de perfeccionar sus modelos de predicción, aunque nunca se logre aprehender esa «condición inicial» que —imperceptible como el batir de alas de una mariposa— puede, no obstante, desencadenar un huracán en Las Antillas.

*Todo era confusión, todo era caos. Sólo una cosa predominaba: el zumbido del huracán, ni ronco ni agudo, un eco especial, continuo, pronunciado, como el que forma el aire alrededor de la pieza que la máquina tornea, imponente por su grandeza y desconsolador por su constancia...*¹¹

Tal descripción de la Tormenta de San Francisco de Borja —que azotó La Habana durante casi 20 horas a partir de la noche del sábado 10 de octubre de 1846, pero sobre todo en la mañana del domingo— resulta más vívida si se acompaña con el análisis iconográfico del conocido grabado de Federico Mialhe.

Entendido como confusión y desorden —en su acepción teogónica relacionada

con el misterio del origen del mundo—, el caos se nos revela en esa imagen con los barcos yéndose a pique en las aguas procelosas de la rada habanera.

Dada la perspectiva que domina la escena, sólo pudo ser visualizada desde la altura del Morro. Y para tomarla, ¿utilizó Mialhe el daguerrotipo como en otras ocasiones? Pudiera ser, pero sólo como referencia, pues con esa técnica no podía fijarse el movimiento de las olas. No obstante, de haber representado verazmente el oleaje, su testimonio gráfico hace pensar en que lo peor de la tormenta había pasado... o que el artista, devenido audaz reportero, se arriesgó durante algún instante de calma aparente, como cuando —a las 10 y 30 am de aquel domingo infausto— el ojo del huracán cubrió la ciudad.

La presión atmosférica cayó entonces al valor mínimo más bajo de todos los tiempos en tierra cubana, aún no superado: entre 687, 31 y 703, 82 (mm de la columna de mercurio), según diferentes reportes.¹²

Al quedar registrado por las redacciones del *Diario de La Habana* y *El Faro Industrial*, así como por aficionados a la Meteorología, ese comportamiento barométrico convierte a la Tormenta de San Francisco de Borja en el referente más antiguo al evaluar objetivamente la intensidad de cuanto ciclón ha azotado La Habana en toda su historia.

Por los daños y la fuerza de sus vientos máximos sostenidos, cuya velocidad debió superar los 250 kilómetros por hora, los especialistas deducen que clasificaría como categoría 5 en la escala Saffir-Simpson, siendo uno de los pocos de tal magnitud que ha castigado Cuba.¹³

También resulta elocuente el testimonio de la ruina del Teatro Principal. Se afirma que, a la arquitectura ya de por sí extraña de esa construcción —«cuyo conjunto le da bastante semejanza con un buque con la quilla al cielo»—¹⁴ se le encimó precisamente una embarcación que, lanzada por la tormenta, desvela no ya el sustrato caótico, sino hasta grotesco que acompaña a toda calamidad.

Espacio abierto a las riquezas y amenazas del mundo, evocación de refugio y fragilidad, la Bahía refiere a sí misma la magnitud de la tragedia dado su inmenso valor simbólico como microcosmos.

Así, ochenta años después, el meteorólogo jesuita Mariano Gutiérrez-Lanza focaliza el puerto habanero cuando sostiene —como prueba de predicción— su responso al capitán del vapor *Toledo* que, anclado allí, se disponía a soltar las amarras en la víspera del gran ciclón de 1926:

«Bien, capitán, le dijimos después de informarle de la situación: ¿piensa Ud. darse a la mar esta tarde? No, pienso mañana, fue su respuesta. ¡Ah!, mañana no saldrá Ud. —¿cómo es eso?— le digo a Ud. que mañana no saldrá de este puerto (...) lo que Ud.

debe hacer es ir a bordo y mandar a encender los hornos para tener presión en las calderas y ayudar a las anclas a resistir la furia del huracán».¹⁵

El tono reprobador del sacerdote remite al antecedente legendario que, en 1876, había consagrado la popularidad de su maestro, el padre Viñes, cuando éste había alertado al patrón del vapor norteamericano *Liberty* sobre el peligro de zarpar ante la amenaza de un ciclón que atravesaría el Estrecho de la Florida. El navegante desoyó la advertencia, pero no así los pasajeros, quienes se salvaron del naufragio.

El capitán del *Toledo* sí obedeció, y «esto debieron hacer todos los buques de vapor fondeados en la bahía. ¡Cuántas desgracias se hubieran evitado!»,¹⁶ se lamentaba el padre Gutiérrez-Lanza, quien dirigía el Observatorio del Colegio de Belén desde que muriera Lorenzo Gan-goiti, sucesor de Viñes.

Con criterio de autoridad, su discurso ante la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana combina la argumentación científica con el relato de lo acontecido el 19 y 20 de octubre de 1926:

«La Habana pasó el día y la noche del 19 como reo en capilla, viendo pasar las horas entre el temor y la inquietud, y esperando el momento fatídico de la llegada del verdugo. Flotaba en la atmósfera la sensación de que sobre la capital se cernían las alas negras de un siniestro, cuya magnitud era una interrogación».¹⁷

En pocas horas —sobre todo entre las 8 y 10 am del día 20—, el viento derribó prácticamente todo el arbolado de la ciudad, mientras la copiosidad de la lluvia y la crecida del mar inundaron el litoral, los barrios bajos y las llanuras de la cuenca del río Almendares.

Sin luz, sin agua, sin teléfonos, sin tranvía, sin trenes, sin caminos, sin telégrafos... la capital quedó totalmente incomunicada del resto de la Isla.

«La catástrofe en el puerto fue horrible. Gran número de los barcos resguardados en él garrearón de sus amarras y quedaron hechos juguete del huracán, chocando unos con otros, yéndose muchos a pique con gran pérdida de vidas, sobre todo de pequeñas embarcaciones».¹⁸

Además de unas 600 víctimas fatales,¹⁹ ese meteoro —al decir de Alejo Carpentier— dejó «una serie de fantasías tremebundas como marcas de su paso: una casa de campo trasladada, intacta, a varios kilómetros de sus cimientos: goletas sacadas del agua, y dejadas en la esquina de una calle: estatuas de granito, decapitadas de un tajo; coches mortuorios, paseados por el viento a lo largo de plazas y avenidas, como guiados por cocheros fantasmas. Y, para colmo, un riel arrancado de una carrilera, levantado en peso, y lanzado sobre el tronco de una palma real con tal violencia, que quedó encajado en la madera, como los brazos de una cruz».²⁰

Inspirado en aquellas circunstancias extremas, compuso Sindo Garay su canción *El huracán y la*

Imágenes del ciclón de 1926. Todos los muelles sufrieron daños y gran número de embarcaciones se fueron a pique, incluidos barcos de vapor. Las lluvias copiosas y la crecida del mar provocaron inundaciones en zonas bajas como el Parque Maceo, donde el agua llegó hasta el nivel de los muros de la Casa de Beneficencia (en primer plano).

palma, cuya letra —acompañada de tristes acordes— es una alegoría de la resistencia a las adversidades, simbolizada en la palma «erguida y valiente» que, «doblada hacia el suelo, besando la tierra, vadeó el huracán».

Pero esa capacidad probada del cubano para recuperarse de los infortunios, contrastaba con el desinterés de las autoridades gubernamentales por mejorar el servicio meteorológico, lo cual denuncia Emilio Roig de Leuchsenring en un artículo publicado en el semanario *Carteles*.²¹

Bajo el seudónimo de *El Curioso Parlanchín*, en la sección «Habladurías», el reconocido escritor costumbrista relata su encuentro con José C. Millás, director del Observatorio Nacional desde 1921.

Situada en las alturas de Casablanca, esa institución «triste es confesarlo, se encuentra en el mismo estado de desastroso abandono oficial en que se hallan casi todos nuestros centros culturales: Universidad, bibliotecas, museos, laboratorios», afirma el cronista tras constatar que el ciclón ha destrozado muchos de sus instrumentos: «anemómetros, pluviómetros, veletas; la caseta con los termómetros, evaporómetros, psicómetros, higrógrafos y termógrafos».

El artículo finaliza emplazando a las autoridades («Señores padres de la patria; Señor Presidente de la República») con el objetivo de que se apruebe urgentemente una ley concediendo un crédito de 50 mil pesos, suma que Millás considera suficiente para —según palabras de Roig— «colocar al Observatorio en condiciones no sólo eficientes, sino dignas de Cuba, que fuera además de útil, prestigio y gloria para nuestra patria».

Pero no sería hasta 1942 que esa institución fuera realmente recompensada por su importante labor, a partir de una coyuntura histórica que revolucionó a la propia Meteorología: la Segunda Guerra Mundial.

Subordinado desde ese año a la Marina de Guerra, el Observatorio Nacional resultó beneficiado por el interés de Estados



Unidos en el funcionamiento eficiente del Servicio Meteorológico Cubano. Y es que, entre otros factores, «el estado del tiempo imperante en los alrededores de Cuba constituía un factor decisivo para las operaciones de la Armada, enfrascada sobre todo en la búsqueda y hundimiento de submarinos alemanes».²²

De modo que, cuando el 18 de octubre de 1944, irrumpió el ciclón más grande que azotó La Habana en todo el siglo XX y hasta la fecha, Millás pudo afirmar categóricamente que superaba al de 1926 pues su Observatorio contaba ya con modernos anemógrafos, además de estrenar la técnica del radiometeorógrafo o radiosonda.

Aquel huracán sin nombre bramó con vientos que llegaron a alcanzar 162 millas por hora (más de 260 km/h), según ese meteorólogo, además de que los mantuvo por encima de 90 durante las largas horas de su paso lento y arrollador.

Por la costa sur —playa Cajío y Guanímar—, el mar penetró 10 kilómetros tierra adentro hasta alcanzar cinco metros de altura en algunos puntos. El balance fatal: cerca de 300 muertos.

Ocurridos todos en octubre, los huracanes de 1846, 1926 y 1944 crearon situaciones límites y, como tales, quedaron en la memoria colectiva de los habaneros de sucesivas generaciones. A su vez, el recuerdo

de aquellos momentos difíciles hace perseverar en la idea de que —por encima de los infortunios— esta ciudad pervivirá gracias a su vocación de futuro.

El Historiador de la Ciudad oteó el horizonte y repitió para sus adentros: «El huracán y yo solos estamos. El huracán y yo solos estamos...».

Era apenas un versículo del poema «En una tempestad», de José María Heredia, pero resumía la sensación que le provocaba el advenimiento —cada vez más prematuro— de la temporada ciclónica.

Apenas tenía dos años de edad cuando pasó el huracán de 1944, mas creía recordarlo. ¿O será que la mente aplica retroactivamente las experiencias acumuladas hasta inventar los recuerdos de antaño?

Por ejemplo, el cúmulo de acciones que han de repetirse para enfrentar cada una de esas contingencias: «el toque de martillos en las puertas, la recogida de agua potable, las sardinas en aceite con su pan, la luz brillante y las velas, y todo lo que el ciclón propone en esos días que se hacen noches. Bonanzas que se convierten en vientos, tormentas, y en terribles ruidos de nubes y cosas que vuelan».²³

«Huracán, huracán...», voceaba la réplica de la Giraldilla, cuyo original cayó desde lo alto del Castillo de la Fuerza a mer-

En pocas horas —sobre todo entre las 8 y 10 am del 20 de octubre de 1926—, la fuerza del viento derribó todos los árboles del Paseo del Prado (en la foto), del Parque Central, del Campo de Marte, del Parque de la India, y de casi todos los parques y plazas de la ciudad. El ciclón desplomó a La Giraldilla desde lo alto del Castillo de la Fuerza, y derrumbó el monumento a las víctimas del Maine y las columnas del Parque Villalón, estos dos últimos en el Vedado. También se produjo una rotura severa en el Acueducto de Albear.



ced del ciclón de 1926 y hoy se conserva en el Museo de la Ciudad.

«Huracán, huracán...», la nueva Santa Elena que, en la cima del campanario del convento de San Francisco de Asís, rememora a la que perdió cabeza y cruz en 1944.

«Huracán, huracán...», el Mercurio de bronce que, luego de volar en octubre de 1999 por causa de Irene, volvió a su trono en la Lonja del Comercio, dotado de un soporte giratorio que le permite burlarse del azote eólico.

«Huracán, huracán, venir te siento...», parecía citar al poeta Heredia la antigua ciudad intramuros con cada uno de sus símbolos, mientras Eusebio Leal Spengler nos reunía para instruirnos ante la amenaza de Wilma, como un año antes lo había hecho con Charlie y, después, Iván.

«El próximo lunes podríamos estar ante una emergencia nacional, y quizás debamos comenzar todo»,²⁴ nos alertó la mañana del 11 de septiembre de 2004, cuando parecía inevitable que La Habana sucumbiera al último de esos meteoros.

A su voz, cerraron herméticamente los museos y, al unísono, se habilitaron albergues para los habitantes más necesitados. Los pescadores retiraron sus botes de la dársena y, como si fuera un ritual, la estatua de Neptuno fue trasladada del Malecón para ponerla a resguardo en el interior del Palacio de Lombillo. En la Plaza de San Francisco, un bosque de puntales dio apoyo a las balconaduras de los antiguos palacios y casas solariégas. Ya se escuchaba el ulular del viento...

En vilo, el Historiador de la Ciudad esperó el desenlace, como tantas veces había hecho desde que en 1967 iniciara la gesta rehabilitadora del Centro Histórico. Pero a diferencia de Heredia, no estaba solo.

Cada vez que aparece un huracán, sus colaboradores invocamos al padre Viñes y rogamos porque el camino del viento sea desviado... gracias al aletear de una simple mariposa.

¹En 2004, con un mes de diferencia, la región occidental de Cuba fue afectada por los huracanes Charlie e Iván.

²En 2005, el huracán Wilma provocó severas inundaciones en el litoral habanero.

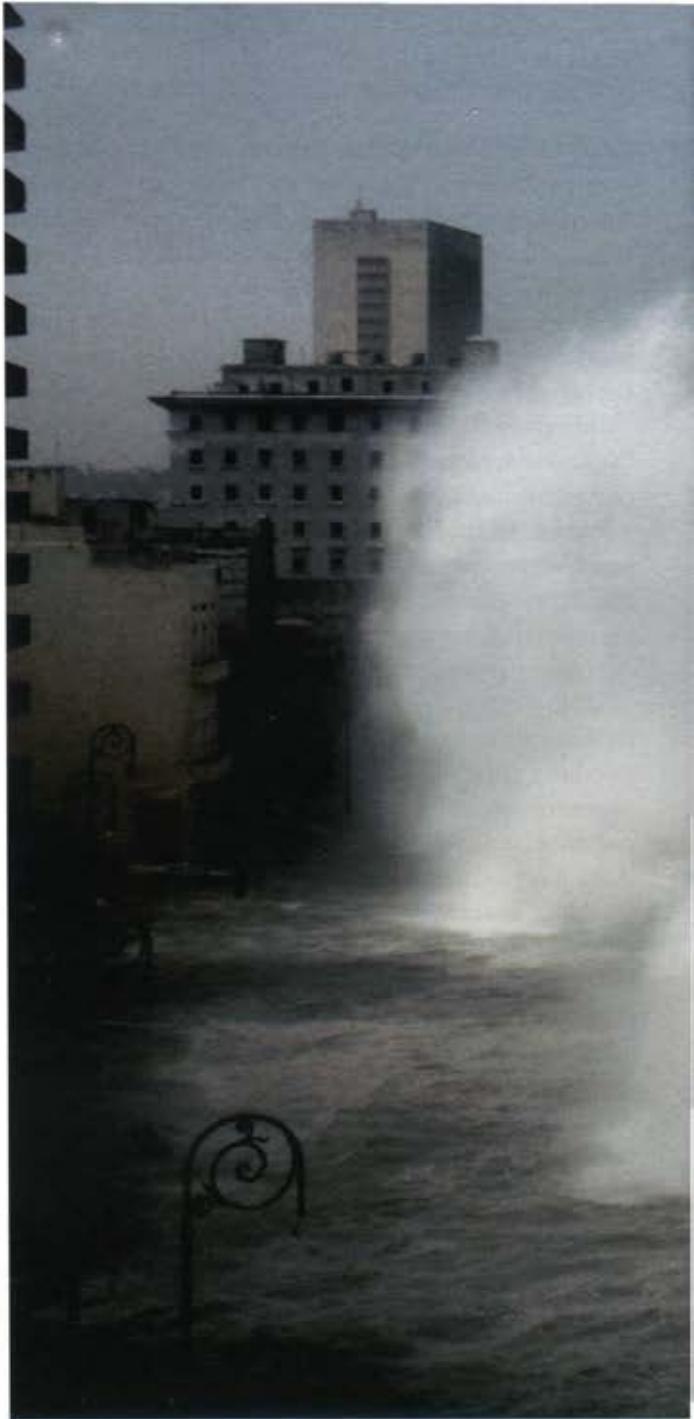
³Luis E. Ramos Guadalupe: *Benet Viñes, Fill il-lustre de Poboleda i figura de la predicció de ciclons a Cuba* (Ajuntament de Poboleda, 2003). Para ahondar en la vida y obra del científico catalán resulta imprescindible consultar este libro. Agradezco a su autor la ayuda generosa para la confección de este trabajo.

⁴Un ejemplar de ciclonephoscopo se conserva en el Museo Nacional de Historia de las Ciencias Carlos J. Finlay.

⁵El anuncio fue publicado en el diario *La Voz de Cuba*.

⁶Dedicado al estudio cualitativo de las ecuaciones diferenciales, Henri Poncaré (Nancy, 1854-París, 1912) ha sido revalorizado como el fundador del marco teórico de las actuales investigaciones sobre los sistemas dinámicos y el caos determinista.

⁷Matemático de profesión, Edward Norton Lorenz (West Haven, Connecticut, 1917) sirvió como predictor del tiempo



para las Fuerzas Aéreas Estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial. Al término de la misma, se dedicó a la meteorología en el Instituto de Tecnología de Massachusetts, donde aún labora.

⁸Aplicando una serie de transformaciones de Fourier, Lorenz redujo a un sistema de tres ecuaciones diferenciales la ecuación de Navier-Stokes (prevista para los fluidos viscosos incomprensibles) y la ecuación térmica.

⁹Jean-Pierre Eckmann y Maurice Mashaal: «La Física del Desorden», en *Mundo Científico*, No. 115, Vol. 11, p.728. No obstante, en la actualidad se emplean métodos estadísticos para analizar los fenómenos caóticos. Aparecen múltiples objetos de estudio como los atractores extraños, exponentes de Liapunov...

¹⁰Al intervenir en la Primera Conferencia Mundial de Meteorología en los Medios de Comunicación (Barcelona, 2004), el Dr. José Rubiera, director del Centro de Pronósticos del Instituto de Meteorología de Cuba, insistió en la necesidad de transmitir la incertidumbre en los pronósticos porque «aunque se ha avanzado mucho en la precisión de los pronósticos de trayectoria de los ciclones tropicales, las predicciones sobre intensidad siguen siendo aún hoy muy poco certeras».

Aunque pasó relativamente lejos de La Habana, desde las primeras horas del 24 de octubre de 2005, el huracán Wilma provocó severas inundaciones en el litoral norte de la capital cubana.



© RAMSES H. BATISTA

¹¹*Memorias de la Sociedad Económica de La Habana*. Segunda serie, 1846, t. 1, pp. 367-368.

¹²Jorge Macle Cruz: «La Tormenta de San Francisco de Borja», en *Boletín del Archivo Nacional*, No. 12, 2000, p. 91. Estas cifras equivalen a 916 y 938,19 hpa.

¹³La escala Saffir-Simpson clasifica un huracán como categoría 5 mientras tenga una presión inferior a 920 hpa y vientos máximos sostenidos superiores a 250 km/h. También se tiene en cuenta la magnitud de los daños ocasionados.

¹⁴Antonio Bachiller: «Teatro Principal», en *Paseo Pintoresco por la Isla de Cuba*, La Habana, 1841-1842.

^{15, 16, 17, 18}*Memorias de los trabajos realizados por la Comisión de Subsistencia creada con motivo del huracán de 1926*. La Habana, Imprenta y Papelería Rambla, Bouza y Cía, 1928.

¹⁹A nivel del país sólo fue superado por el del 9 de noviembre de 1932 —que provocó unas 3 000 muertes al penetrar el mar (surgencia) en el poblado de Santa Cruz del Sur, en Camagüey—, y el lento y enrevesado ciclón Flora, con unos 1000 fallecidos, por causa de los desbordamientos e inundaciones en la entonces provincia de Oriente entre el 4 y 8 de octubre de 1963.

²⁰Alejo Carpentier: «Presencia de la naturaleza», tomado del libro en preparación *Letra y Solfa: poética. Selección de crónicas de Alejo Carpentier*, Letras Cubanas. Disponible en: http://www.lajiribilla.cu/2001/n27_noviembre/785_27.html.

²¹Emilio Roig de Leuchsenring: «Lo que es o lo que debería ser nuestro Observatorio Nacional», en *Carteles*, No. 47, 21 de noviembre de 1926.

²²Luis E. Ramos Guadalupe: *Instituto de Meteorología. Expresión de una ciencia en Revolución*. Editorial Academia, La Habana, 2005.

²³Magda Resik: «Rumores de nubes y cosas que vuelan». Entrevista a Eusebio Leal Spengler. Disponible en: http://www.lajiribilla.cu/2001/n27_noviembre/794_27.html.

²⁴Eusebio Leal Spengler: Palabras introductorias al segundo tomo del libro *Para no olvidar*, Ediciones Boloña, La Habana 2005.

ARGEL CALCINES, editor general de Opus Habana.

ENTRE *cubanos*

NARA ARAÚJO

Mi huella en la huella

DEDICADA SISTEMÁTICAMENTE A LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA Y LA INVESTIGACIÓN TANTO EN CUBA COMO EN OTROS PAÍSES, ESTA PROFESORA Y ENSAYISTA NOS HA LEGADO UNA SÓLIDA OBRA EN EL CAMPO DE LOS ESTUDIOS CULTURALES, CON ENFOQUES TEÓRICOS QUE HAN ABORDADO —ENTRE OTROS GÉNEROS— LA AUTOBIOGRAFÍA, LAS MEMORIAS Y LA LITERATURA DE VIAJES.

por **MARÍA GRANT**



¿Cómo fueron sus años de infancia y adolescencia? ¿Tuvo siempre definida su vocación por el mundo de las letras o de pequeña se sintió inclinada hacia otras manifestaciones de la cultura? ¿Cómo la marcó haber sido bautizada con el nombre de Nara, una milenaria ciudad japonesa?

Nací en La Habana en el año de la victoria contra el fascismo pero soy habanera tanto por origen como por vocación. Vine al mundo en un hogar de profesionales: de un padre, médico, y de una madre, maestra. De ellos, y de mi abuelo materno, al único que conocí y que afortunadamente vivía con nosotros, recibí como ejemplos la dedicación al trabajo y el compromiso social. Algunos fragmentos de mi escritura infantil, con balbuceos ingenuos, han sobrevivido a los avatares de mis desplazamientos. De pequeña disfrutaba todos los cuentos de hadas de *El tesoro de la juventud* y los relatos de *La Edad de Oro*; lloré en demasía con *Corazón* y con *Mujercitas*. En aquellos tiempos en Cuba se denominaba «manejadora» al equivalente de la «nana» de otros países. La nuestra se llamaba Blanca, era oriunda de Camajuaní, y antes de dormirme, me hacía cuentos de ambiente rural, pero también me cantaba la historia de aquel chino que cayó en un pozo, la de la pájara pinta posada en su verde limón, y la de la viudita que quería casarse sin encontrar con quién. En el colegio ganaba concursos de lectura en inglés y hablaba en los actos de fin de curso. En mi adolescencia me hice socia de la biblioteca del Lyceum, de donde sacaba columnas de libros que con fruición devoraba. Leí *La montaña mágica* y *Un amor de Swann* a edad temprana.

Mi madre, que tocaba el piano y componía tonadas emotivas, nos inclinó desde pequeñas, a mi hermana mayor y a mí, hacia las artes. Recibí clases de ballet en Pro Arte Musical y luego de piano en el Conservatorio Peyrellade, en la calle Reina; y de guitarra, de artes manuales, de pintura y de tap en ámbitos públicos y privados. Me dediqué durante algún tiempo al ballet clásico de manera profesional, por mimesis, por inercia y por placer. Pero paralelamente terminé estudios secundarios y superiores en cursos nocturnos, de manera que cuando decidí colgar las puntas, para siempre, pude iniciar una labor académica.

Mi nombre es en efecto el de una ciudad del Japón que fue su capital en tiempos antiguos. Incluso un aeropuerto en ese país lleva el nombre de Narita, que es la manera con que en mi familia solían chiquearme. Pero todo esto lo supe después, pues en realidad mi padre solía contarnos cuando niñas que nuestros nombres los había encontrado en el diccionario de *Lexicografía Antillana* de Alfredo Zayas y Alfonso, pues quería evitar los más trillados. Mi padre era un ateo confeso, y mi madre, una creyente a

su manera y ecléctica, como una buena parte de la población cubana. Mi nombre significa «comarca lejana» pero tengo un segundo nombre antillano, Neyva, que es por cierto el de un poblado en Colombia, y en la partida bautismal, un tercero, Isabel; de cómo surgió este último quizás hable algún día, no tanto por egotismo como por que surgió en una situación algo inusual.

Somos dos antiguas condiscípulas de la Universidad de La Habana que se encuentran en los roles de entrevistada-entrevistadora; por eso me gustaría saber si en su determinación de dedicarse —fundamentalmente— a la docencia universitaria, influyeron algunas de aquellas prestigiosas mujeres que integraron el claustro de profesores de la Escuela de Artes y Letras donde ambas nos licenciamos.

Lamentablemente nunca fui alumna de Camila Henríquez Ureña, pero alcancé a estar en las aulas de Graziella Pogolotti y Vicentina Antuña, Rosario Novoa, y José Antonio Portuondo, Beatriz Maggi y Roberto Fernández Retamar. Siento que asistí a una circunstancia excepcional. Ellos se forjaron en tiempos otros y el azar concurrente los convocó.

Pero considero que mi inclinación hacia la enseñanza viene del ámbito familiar: mi madre era una maestra de vocación acendrada, que realizó estudios de Pedagogía, ya con dos hijas y con múltiples responsabilidades laborales y familiares. Su dedicación al aula fue siempre ejemplar. Como médico, mi padre transmitía sus conocimientos en el hospital a los residentes, y, ya en su madurez, dedicó una buena parte de su energía a cursos en la Facultad de Medicina, elaborando programas iconoclastas, participando de la vida universitaria. Aún hoy encuentro personas que fueron sus alumnos y que recuerdan la precisión en mi madre y la elocuencia en mi padre. Desde pequeña el ejercicio docente fue para mí una labor altamente digna y dignificante. Hoy, debo confesarlo, resulta también una manera de nutrirme de la energía de mis estudiantes. Enseñar obliga a leer y a descubrir continuamente, no permite el descanso ni la pereza intelectual, pues quien no se actualiza y quien no investiga y publica sus ideas, perece. Seguirá quizás en el aula pero sentirá, en la ausencia de reacción de su alumnado, que si no los motiva, si no los conmueve, si no les trasmite aliento..., es porque no les dice nada nuevo. Enseñar es someterse a un reto permanente, es una renovación incesante. Y una manera de mantenerse joven, lo cual resulta más sencillo que cualquier pacto fáustico.

Teniendo en cuenta que fue, tal vez, el primer sitio donde desarrolló una labor sistemática, ahora a la distancia de tantos años, ¿cómo recuerda su paso como

directora de Extensión Universitaria y de la revista Universidad de La Habana (1974-1978)?

Creo que mi labor sistemática ha sido la enseñanza universitaria y la investigación, labores que he desempeñado tanto en Cuba como en otros países. Durante un período me concentré en la promoción y divulgación de la cultura, tanto desde Extensión Universitaria, como desde la revista *Universidad de La Habana*. Fue una etapa intensa en la que prosperaron nuevos proyectos y se revitalizaron otros que andaban a la deriva. Pude contar con el apoyo de un buen colectivo de trabajo, y el Concurso 13 de Marzo, la Galería L, los Festivales de aficionados, entre otros espacios y sucesos de la vida cultural universitaria y extramuros, crecieron gracias al entusiasmo de ese colectivo. Logré que el experimentado Ambrosio Fornet fuera el editor de *Universidad de La Habana*, y gracias a su labor, se sistematizó la salida de la publicación. Intentamos que la revista resultara expresión de la vida universitaria en su conjunto, tuvimos un magnífico conse-

«Nací en La Habana en el año de la victoria contra el fascismo pero soy habanera tanto por origen como por vocación. Vine al mundo en un hogar de profesionales: de un padre, médico, y de una madre, maestra. De ellos, y de mi abuelo materno, al único que conocí y que afortunadamente vivía con nosotros, recibí como ejemplos la dedicación al trabajo y el compromiso social».

jo asesor con representantes de todas las Facultades y el diseño coadyuvó a la calidad del trabajo editorial.

Recientemente la Dra. Graziella Pogolotti ha sido merecedora del Premio Nacional de Literatura 2005. ¿Qué consideraciones le merece tal otorgamiento en el caso de una ensayista —y no de un poeta o narrador, como había sido usual en los años más recientes— teniendo en cuenta que, además, la Dra. Pogolotti fue su profesora en la Escuela de Artes y Letras?

Graziella ha sido uno de mis paradigmas. Entró en mi vida en los años 60 cuando fue mi profesora de Civilización francesa en la Universidad. Conservo la foto en que ella y Alicia Alonso asisten a

una ceremonia de mi vida personal, en un momento en que yo ya estaba colocada frente a una alternativa. Atesoro notas de clase de sus cursos sobre Marcel Proust y sobre el teatro clásico francés. El pensamiento de Graziella, de claridad meridiana, brilla en foros donde a veces se imponen el caos y la autosuficiencia. Todo lo que implique un reconocimiento a sus méritos me entusiasma. Sobre el Premio quisiera precisar un dato. Cuando se concediera tal distinción al Dr. José Antonio Portuondo, junto al narrador José Soler Puig, si mal no recuerdo, en 1968, se hacía para reconocer su obra como ensayista. Sin embargo, la tendencia de los últimos tiempos era en efecto la de otorgar el Premio a narradores, poetas o dramaturgos, lo que se ha dado en llamar la literatura «creativa». La ensayística de Graziella es un ejemplo de ensayo literario. El amplio diapasón de su pensamiento, sus juicios de valor sobre materias afines pero distintas, como la literatura y las artes visuales, la elegancia y transparencia estilística de su prosa, son modelos a imitar. La escritura memorialista de Graziella combina la mirada inteligente con la tersura y mesura de una palabra diáfana que recupera sus fragmentos de vida. Parafraseando a Buffon, el estilo es la mujer.

En su obra ensayística es muy recurrente el tema femenino. Es conocida también por su participación en coloquios y foros convocados para el análisis de género. ¿Cuáles han sido las motivaciones que la han llevado a consagrarse y ser reconocida como una de las especialistas cubanas de esta temática no siempre adecuadamente abordada desde una visión académica? ¿Su dedicación a estos asuntos respondió a una elección propia o surgió ante alguna circunstancia coyuntural?

En 1984 apareció publicada por Casa de las Américas una compilación mía con el título de *Viajeras al Caribe*. Fue gracias a la gestión de Lisandro Otero que el libro finalmente llegó a imprenta. En aquel momento él dirigía el Centro de Estudios del Caribe y la editorial de dicha institución; supo de su existencia y le interesó pues siempre había valorado altamente los textos de viajes y se ha referido a ellos como

fuentes imprescindibles para una zona de su obra novelística. Las pruebas de galeras de ese libro yacían en gavetas pues no habían logrado convertirse en artes finales. Ya en ese volumen yo reunía textos de viajeras, europeas y estadounidenses, que habían visitado los territorios de la cuenca del Caribe en el siglo XIX. Fue un viaje por ellas y junto con ellas; primero, el viaje a las distintas bibliotecas habaneras: la Nacional, la Central de la Universidad, la de la Escuela de Letras, la del Instituto de Literatura y Lingüística, la de la Casa de las Américas... y luego, el viaje a través de sus libros, algunos de ellos con sus páginas vírgenes, en ediciones príncipes; y finalmente, el viaje por sus experiencias de vida, y el viaje de la imaginación por el vasto mar de los sargazos, como lo bautizara Jean Rhys.

En ese momento me inquietaba la manera en que las mujeres asumían sus roles; y en particular me interesaba ver cómo miraban, preguntándome si existían constantes en ese mirar, y, por lo tanto, si a reserva de las diferencias específicas, podían participar de intereses comunes y de estrategias discursivas que los expresaran. Muy ajena estaba entonces de lo que ya se había avanzado en otros países en materia de «estudios de género»; y como he dicho antes en alguna parte, mi lectura era más descriptiva que teórica, más ingenua que sesgada. Pude incluir en ese volumen un fragmento de las *Memorias* de la Infanta Eulalia de Borbón, gracias a un préstamo de Eusebio Leal. La presentación del volumen de «mis» viajeras se hizo en una de las galerías del Palacio de los Capitanes Generales, justo el recinto que la recibiera en 1893 en un salón de trono expresamente montado para la ocasión. El fragmento incluido en mi libro relataba la visita de la Infanta a La Habana, el recibimiento que se le hiciera y, sobre todo, exponía su punto de vista sobre la causa ya perdida de los españoles en la «siempre fiel isla de Cuba».

Cuando Luisa Campuzano me invitó a impartir un curso sobre teoría y crítica literarias feministas para la Casa de las Américas, fue un retorno a las escrituras de las mujeres, tema que junto al de la literatura caribeña y los textos de viajes, así como el de la construcción literaria de otros sujetos como el indígena y el negro

—en cierto sentido, temas de la alteridad y de la periferia—, eran tópicos que siempre me habían interesado.

Mis aproximaciones de entonces hubieran recibido hoy el calificativo de «estudios culturales» o de «estudios poscoloniales». Mi campo se fue profundizando con enfoques teóricos sobre la autobiografía, las memorias y la literatura de viajes, junto a aproximaciones a la obra de autoras canónicas como Gómez de Avellaneda y Dulce María Loynaz. Más recientemente me he acercado a la narrativa de escritoras jóvenes, emergentes en Cuba —y en el extranjero—, y a las de la diáspora cubana en los Estados Unidos.

En nuestro país, la deposición de las armas frente al feminismo proveniente del Norte, por parte de instituciones temerosas de que el interés por el «género» debilitara al interés por la «clase», y a la honda de David frente a Goliath, tuvo un impulso en el pensamiento y la praxis académicos. Desde la crítica literaria, la sociología, la psicología y otras disciplinas, se descorrieron cortinas y se barrieron fantasmas.

Hoy aquí se investiga tanto sobre la femineidad como sobre la masculinidad en sus prácticas sociales y discursivas, y en la creación artística se ha explorado las formas proteicas de la sexualidad.

La segunda edición en 1998 de su libro Visión romántica del otro dio inicio a las publicaciones del Postgrado de Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de Iztapalapa, donde es usted profesora titular. ¿Qué significado le confiere a esta primicia? ¿Cuáles fueron las motivaciones para dedicarlo a tan especiales personas: su madre, su hija Heian y su esposo Lisandro Otero?

Iniciar estas publicaciones en un proyecto que recién comenzaba, y del cual

«La ciudad de La Habana es una de las joyas de las Américas, señorial y esplendente. El cinturón marino que la ciñe hace contrastar el azul con los tonos claros de sus edificaciones, y durante los Nortes, el mar enhiesto de crestas nevadas la penetra, pero no la vence. Su riqueza arquitectónica, concentrada en el Centro Histórico, ha sido restituida y permanece en un estado de cotidiana resurrección, por virtud de los ingentes esfuerzos de la Oficina del Historiador».



era entonces sólo una colaboradora, implicaba desafío y compromiso. La segunda publicación para ese Postgrado, en el cual he asumido los cursos de Teoría Literaria, Narratología, Historia de la Crítica Literaria y Estudios Culturales Latinoamericanos, fue participar en la elaboración de una antología que reunió textos representativos de las diferentes corrientes de teoría literaria en el siglo XX y que es libro de consulta, tanto en la UAM de Iztapalapa, en México, como ahora en la Facultad de Artes y Letras, aquí, y en algunas universidades de los Estados Unidos.

El libro *Visión romántica del otro* ha servido como bibliografía para asignaturas de la Licenciatura en Letras Hispanoamericanas de dicha universidad mexicana. En el plano personal suponía contar con una buena edición de la que había sido mi tesis doctoral, mejorada y corregida para ese fin.

La dedicatoria a mi madre y a mi hija, obedece, más allá de la profunda relación afectiva, al agradecimiento por su tolerancia con mis estancias moscovitas y con el tiempo que les robé. Y a Lisandro, porque tuvo la paciencia infinita, a pesar de que las notas al pie y los aparatos críticos le dan dispepsia, de leer mis páginas para luego ayudarme con sus recomendaciones.

El tema del viaje es abordado por usted tanto en su primer libro Viajeras al Caribe (1983) como en La huella y el tiempo, que viera la luz en 2003, aunque en este último caso no se trata sólo de mujeres. Teniendo en cuenta su currículum, y la dedicatoria que me hiciera de La huella... «estas líneas viajeras donde se adivinan mis propios viajes», me atrevo a preguntarle, ¿hasta dónde se identifica Nara Araújo con aquellas mujeres viajeras del siglo XIX? ¿Contempla entre sus planes futuros recoger en algún volumen esa faceta de su vida? ¿En la actualidad tiene algún libro en preparación?

Cuando hablaba de mis viajes me refería a mis excursiones por las aguas a veces procelosas de los textos literarios, por los mundos imaginados, por los universos simbólicos: mi rastro en el rastro, mi huella en la huella.

Nuestro destino es viajar a lo largo del tiempo y del espacio navegando fatalmente hacia Samara. La literatura es una excelente compañera de viaje pues nos abre ventanas, nos conecta con lo posible, nos anticipa el futuro o nos revive el pasado; nos inclina a la comprensión y a la tolerancia hacia el prójimo y hacia nosotros mismos.

La literatura es un espejo, no se pasea a lo largo de un camino, como diría Stendhal, sino que es un espejo donde nos vemos reflejados por semejanzas o por diferencias. Mi identificación con las viajeras del XIX tiene dos sentidos: el primero es el del viaje como descubrimiento de la alteridad.

Desde adolescente, comencé a viajar a lugares del Oriente como China, Mongolia y Viet Nam, y a otros en Occidente; en cada espacio he tenido alguna revelación y como soy curiosa, si no se me ofrecía mansamente, yo la buscaba. Durante algunos de mis itinerarios me han ocurrido acontecimientos totalmente inesperados.

El segundo sentido, es el viaje de una escritura que combina lo testimonial con la reflexión, y que no es del todo ajena a la dimensión poética, creativa. Estos sentidos podrían quizás animar mis cuartillas ahora en proceso. Siento la tentación de escapar del mundanal ruido para entregarme por entero a una travesía diferente en que la nota al pie no resulte llamada telefónica en noche nupcial.

En el trabajo «La huella y el tiempo», incluido en el volumen de igual título, usted comenta aspectos de la obra de Dulce María Loynaz, en especial los relacionados con el relato de viaje y el confesional que aunque «menos nombrados, por su filiación con 'géneros menores' (...) están emparentados por su atipicidad, por su relación con la poesía y la narrativa, y por sus modelos genericos».

¿Podría explicar las motivaciones que la llevaron a escribir dicho ensayo-crítica de corte impresionista sobre esta carismática poetisa cubana del siglo XX, ganadora en 1992 del Premio Cervantes, sólo conferido anteriormente a otra mujer: la pensadora española María Zambrano?

Mi primera recopilación de ensayos, *El alfiler y la mariposa*, toma su título del texto dedicado a la obra de Loynaz, colocado como cierre del libro. Esa pareja, como explico en «Primeras palabras», la encontré en su poesía. Me pareció que la imagen de la mariposa, clavada en el muestrario de cristal por el alfiler del científico, servía para ilustrar la idea motriz de mis páginas, si se asocia la voluntad de volar de la mariposa con la imaginación femenina, y la de sujetar del alfiler, con lo masculino. Leí la obra de Dulce María Loynaz con cierto retraso, pero para mí fue una epifanía. Había escrito ya sobre sus libros de poemas y su novela *Jardín*, pero sentía la necesidad de referirme a su escritura confesional (*Un verano en Tenerife* y *Fe de vida*), pues ya lo había hecho con Avellaneda, Méndez Capote y Lola María. Esta experiencia me colocó en una tesitura placentera, tanto, que di rienda suelta a lo que con razón calificas de crítica impresionista, la cual, por exigencias académicas, no he tenido tiempo de ensayar.

Al compararla, por el premio Cervantes, con María Zambrano, aludes al diálogo posible entre estas dos escritoras, diálogo que propicio en mi viaje por su viaje a Tenerife. Zambrano es una alusión reiterada en algunos de mis ensayos incluidos en *La huella y el tiempo*.

Usted es autora de varios libros, artículos, prólogos, reseñas, conferencias... Si ante una situación límite tuviera que escoger uno de ellos, ¿cuál conservaría? ¿Po-

dría explicar las razones que la llevan a otorgar votos positivos o negativos a cada uno y a adoptar una decisión definitiva?

Cada libro tiene una historia, así que en situación límite dejaría mis libros tras de mí, porque están conmigo en la memoria. Entre ellos, sin embargo, quizás deba destacar *Visión romántica del otro*, porque se trata de un esfuerzo de largo aliento, aunque los otros son el resultado de una acumulación y de un decurso.

He tenido la alegría de ver traducido al portugués *La huella y el tiempo* y de que aparezca en la bibliografía de algunos cursos en el Brasil, y mayor tendré cuando salga la traducción por la misma editorial de *Diálogos en el umbral*.

Me ha complacido la inclusión de uno de mis ensayos en la antología *El ensayo cubano del siglo XX*, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2002, y que algunos de ellos hayan sido traducidos a otras lenguas. De los ensayos reunidos en *La huella...* ahora me interesan aquellos en los cuales, con timidez, me lanzo a la imaginación.

Pero los libros tienen extraños caminos y donde uno menos lo piensa son de utilidad al prójimo.

Por su artículo «Zonas de contacto: narrativa femenina de la diáspora y de la isla de Cuba», incluido en *Diálogos en el umbral* (Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003), se conoce que en 1998 comenzó un estudio sobre las escritoras cubanas fuera de la Isla tras dictar, en 1994, una conferencia acerca de autoras cubanas en una universidad estadounidense. Después de aquellas indagaciones, ¿es posible concluir que, en el caso referido, el género femenino puede asumirse como una categoría que une en la diferencia?

Cuando una de mis colegas mexicanas se retiraba temprano de los seminarios de

«Enseñar obliga a leer y a descubrir continuamente, no permite el descanso ni la pereza intelectual, pues quien no se actualiza y quien no investiga y publica sus ideas, perece. Seguirá quizás en el aula pero sentirá, en la ausencia de reacción de su alumnado, que si no los motiva, si no los conmueve, si no les trasmite aliento, es porque no les dice nada nuevo».



NARA ARAÚJO CARRUANA (Ciudad de La Habana, 1945), Palmas Académicas de Francia (1993), Premio de Antologías de la Universidad Autónoma Metropolitana, México (2001) y Premio al Mayor Aporte a la Educación Superior de la Universidad de La Habana (2004), ambos con la antología *Textos de Teorías y Críticas Literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*.

crítica literaria feminista decía: «Me voy a la casa a hacer las labores propias de mi género, no de mi sexo». O sea, es la praxis social la que ha establecido ciertos roles, la que ha asociado a la mujer con la domesticidad, en los dos sentidos, tanto con el ámbito de lo doméstico («domus» en latín y «dom», en ruso, significan casa), como en el de la obediencia.

En la tradición occidental la primera transgresora fue Eva, y su pecado, como el de Pandora y el de la mujer de Lot, es de orden gnoseológico: todas querían conocer. Lilith ha sido borrada del relato judeocristiano, porque fue una rebelde que le impuso a Adán permanecer bajo ella durante la comunión de sus cuerpos.

Como decía mi madre, cada persona es un mundo, pero ese mundo está conformado por factores múltiples donde intervienen tanto el programa genético como el programa social. Cada persona será el resultado de un cruce de esos programas y de las maneras en que se expresa la individualidad. Pero sin dudas, el programa social determina una (relativa) homogeneidad. Se debe desconfiar de los discursos de la Unicidad, de la idea de una Mujer, cuando en realidad lo que existen son mujeres (y lo mismo se aplicaría a los hombres); pero no es menos cierto que los paradigmas culturales y las estrategias discursivas circulan, se transmiten y se imponen.

Por etapas, usted ha debido permanecer fuera del país impartiendo cursos como profesora visitante e invitada en universidades de los Estados Unidos, América Latina, el Caribe y Europa; conozco que residió durante casi una década en Ciudad México. Sin embargo, todos estos desplazamientos no han impedido que se mantuviera al tanto de la obra restauradora del Centro Histórico. ¿Cómo aprecia este incesante quehacer que lidera la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana?

Así es. Me he mantenido al tanto de ese quehacer, encomiable y excepcional. Quehacer guiado tanto por la pasión como por la inteligencia. Cuando el renacer del Centro Histórico comenzó, solía ir con mi hija y mi madre a recorrerlo y, sentadas en la Plaza de Armas, disfrutar de las delicias del café con leche, lo cual se convertía en una experiencia proustiana.

Me trasladaba entonces a aquellos tiempos en que, de pequeña, mi abuelo me llevaba los sábados a un café habanero, situado en alguna esquina de la que entonces llamábamos «La Habana Vieja» y, sentados sobre sillas Viena a una mesa de tapa redonda de mármol y patas curvadas de hierro, mojaba las galletas de María en ese líquido mestizo y acogedor, que acaricia al paladar y reconforta al espíritu, en esa

dulzura tierna, en esa panacea que, según mi madre, era remedio santo para la melancolía y al cual ella siempre añadía una pizca de sal.

La ciudad de La Habana es una de las joyas de las Américas, señorial y esplendente. El cinturón marino que la ciñe hace contrastar el azul con los tonos claros de sus edificaciones, y durante los Nortes, el mar enhiesto de crestas nevadas la penetra, pero no la vence. Su riqueza arquitectónica, concentrada en el Centro Histórico, ha sido restituida y permanece en un estado de cotidiana resurrección, por virtud de los ingentes esfuerzos de la Oficina del Historiador.

La palabra «oficina» suele aludir al absurdo de laberintos kafkianos, a documentos por tramitar, a expedientes cubiertos de polvo, a teléfonos en uso para vencer al aburrimiento, o a teléfonos que suenan sin que nadie responda, como en un filme de Antonioni; alude a agonía, frustración y enojos. Pero la Oficina del Historiador es colmena, es industria... En cada uno de mis viajes a La Habana he tenido la inmensa alegría de comprobar que la labor restauradora y vivificante aumentaba, se extiende como manto protector, como agua de verano: Zeus transformado en lluvia de oro, germinadora y fecundante.

Esa labor ha contado con la sonoridad del verbo privilegiado del Historiador, con su presencia animosa y animante, con su poder demiúrgico. Recuerdo sus conferencias en el Anfiteatro, frente al Malecón, en esa zona que conecta la avenida de las Misiones con el Palacio Pedroso, con el Arzobispado y luego con las plazas augustas.

En esas noches nos adentraba en la alquimia de los metales, en los hallazgos de la piedra, en las aventuras por túneles y antiguas vías, nos descubría la nobleza de las maderas de este suelo feraz, y las historias vecinales de una Habana pueblerina y primigenia. Agradezco al Historiador y a quienes tanto hacen por esta ciudad entrañable.

Cuando desde otros países o desde su hogar en el capitalino barrio de Miramar piensa en el Centro Histórico, ¿a qué lugares desearía regresar? Por sus atractivos o valores patrimoniales, ¿qué calles, sitios, instituciones... de La Habana Vieja recomendaría a algún visitante que le solicitara una sugerencia en este sentido?

¡Pues a todos! Sin embargo, hay una zona que asocio con mi niñez: el parque en la Avenida de las Misiones. Solía ir con mi padre a montar bicicleta, los canteros estaban sembrados de platanillos gualdos y bermejos, y la visión, hacia el mar, interrumpida apenas por la estatua ecuestre del glorioso dominicano, brinda una sensación de infinitud, de apertura. Desde la Avenida de las Misiones se domina la vista

del Morro, de la Punta y de la Cabaña, las tres guardianas del puerto. Las plazas del Centro Histórico son armónicas pero diferentes por su función primera. La de la Catedral es imponente; la de Armas, de trazado regular; la de San Francisco y la Plaza Vieja, espaciosas: la religión, el gobierno y el comercio, respectivamente.

Con la autoridad que le concede ser una estudiosa de la cultura cubana contemporánea, ¿cómo catalogaría a Opus Habana dentro del movimiento actual de revistas que, dedicadas a hacer resaltar determinadas áreas del desarrollo cultural de Cuba, subsisten a lo largo y ancho de la Isla?

Las revistas culturales cubanas son un oasis en el páramo de la prensa escrita nacional. Entre las que se disputan la primacía, sobresale *Opus Habana*. Ser un medio dedicado a la ciudad, implica ventajas y limitaciones. Ventajas porque la concentración tiende a la perfección; limitaciones porque se corre el riesgo de saturar. Sólo mediante un equilibrio puede asegurarse la belleza, decían los griegos. Creo que ese paradigma aún está vigente. *Opus Habana* asegura la calidad informativa y destila buen gusto. El mismo buen gusto que se observa hasta en los más mínimos detalles del Centro Histórico: las barandas lustrosas, los pisos relucientes, la combinación de los materiales: mármoles, azulejos, hierro, maderas preciosas... Un buen gusto que llega hasta los lugares que permiten el alivio a la sed, a la fatiga, al apetito, y a otras necesidades apremiantes del cuerpo. Llaves de estilo, muebles de diseño: lujo, orden y voluptuosidad, como soñaba Baudelaire.

Cada número de *Opus Habana* supera al anterior —meta difícil—, y poseer la colección es permanente posibilidad de regocijo. *Opus Habana* es una revista de factura y ejecución impecables, capaz de competir con la excelencia mundial. Y es una de esas revistas que ornamentan una mesa y sirven como obsequio. La selección de sus materiales, la armonía entre lo factual y lo creativo, informan y producen placer a los sentidos. *Opus Habana* es un objeto estético y una instancia de legitimación. Agradezco esta oportunidad de entrar en su ámbito.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de *Opus Habana*.

BAR LA CRUZ V



CAFE
FRESCO
al minuto



LAZO
COPRADO

LAZO
COPRADO

Casa LA CRUZ VERDE

ESTE INMUEBLE DEBE ESENCIALMENTE SU ATRACTIVO A UN DETALLE EN SU FACHADA QUE HA PERDURADO COMO SEÑAL DE UNA ANTIGUA TRADICIÓN: EL RECORRIDO DEL VÍA CRUCIS QUE SE INICIABA EN LA ORDEN TERCERA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS Y, TRAS DOBLAR EN LA CALLE DE LOS OFICIOS, SE REMONTABA POR LA CALLE DE AMARGURA HASTA LA PLAZUELA DEL CRISTO DEL BUEN VIAJE.

por **DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO**

La calle Cruz Verde, hoy Amargura, es conocida por este nombre desde hace casi tres siglos y enlaza las plazas de San Francisco y el Cristo en la Habana Vieja.

Otras dos de las primeras siete villas fundadas por Diego Velázquez de Cuéllar, San Salvador de Bayamo y Trinidad, así como la habanera Asunción de Guanabacoa, presentan arterias con nombres similares desde la época colonial.

El *Atlas cubano* con planos de 1841 da fe que, en Bayamo, la calle Cruz Verde —actualmente Carlos Manuel de Céspedes— arrancaba en la Plaza de la Iglesia Parroquial Mayor y concluía en el barranco de San Juan, en las afueras de la ciudad. En Trinidad, la calle homónima, que aún conserva el nombre original, posee una longitud de ocho cuadras entre las denominadas del Rosario y San José.

El plano topográfico de Guanabacoa de 1850 informa que la calle Cruz Verde —hoy Juan Bruno Zayas— llega por el sur hasta San Joaquín y, más allá todavía por la de la Gloria, finalizando en el extremo norte por la línea del tranvía que se dirigía a Regla.

EL INMUEBLE

El inmueble que adoptó el nombre de La Cruz Verde en la otrora Habana intramural, estaba situado en el barrio de San Francisco y, en la actualidad, se encuentra marcado con los números 251 al 255 de la calle Mercaderes —acera Este— esquina a Amargura.

Una sugerente cruz de madera (cedro) pintada en verde, con un soporte en piedra tallada, se encuentra desde 1740 colocada en la esquina achafanada de las calles Amargura y Mercaderes, en la Habana Vieja. Esta imagen se atesora en la Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad y fue tomada en agosto de 1941 por Octavio de la Torre, quien llegó a ser jefe de los Talleres Fotográficos del Ministerio de Obras Públicas.

Completan esa manzana las arterias nombradas San Salvador de Horta (Teniente Rey) y Calle de los Oficios, considerada esta última la más antigua de la ciudad.

La noticia más remota sobre los propietarios de los terrenos de esta edificación la obtuvo Yamilé Luguera González en el año 2000 para su investigación histórica del inmueble contiguo a éste. Con fecha 24 de enero de 1761, se consigna en el libro 11, folio 346 vuelto, de la Antigua Anotaduría de Hipotecas (Archivo Nacional de Cuba) que la entonces casa que en la actualidad ocupa el restaurante Mesón de la Flota —Mercaderes 257, antes 31 y en un inicio 17— lindaba con una edificación de altos sin numeración, propiedad de los herederos del señor Juan Francisco de Zequeira y Ramallo.

Entre los sucesores-dueños de estos terrenos, tres de ellos obtuvieron el título de condes de Lagunillas. A partir de 1775 se le otorgó esta distinción nobiliaria al nombrado Felipe José de Zequeira y León, entregada luego al segundo y tercer condes: Juan de Zequeira Palma-Beloso y Juan Francisco de Zequeira Rodríguez de Acosta, respectivamente.

La esposa de este último, la condesa-viuda María de los Ángeles de Cárdenas y Pedroso, vendió en 1821 parte del predio —marcado con el número 16— a la señora Isabel Duarte. La parte esquinera, conocida ya en esa época como Casa de la Cruz Verde, continuó como propiedad de la condesa María de los Ángeles hasta 1843 cuando la adquirió el señor Miguel

De las varias cruces que hubo en la capital cubana sólo queda la situada en la fachada de la Casa de la Cruz Verde. Esta imagen fue reproducida en el libro *La Habana Antigua. Apuntes históricos* (Impresores Seoane, Fernández y Ca., La Habana, 1936), en el que su autor, el historiador Manuel Pérez-Beato, expresa que para ese entonces la calle Amargura tenía 88 casas en un total de ocho cuadras. Más adelante señala que todas «las tardes de cuaresma salía de la Orden Tercera de San Francisco una Pasión que recorría esta calle, haciendo estaciones en las esquinas que los vecinos adornaban, con altares y cruces».

Duarte. Al año siguiente tuvo otro dueño, José de Silva, quien, antes de fallecer en 1872, testó a favor de su esposa, la señora Loreto Bertemati Bonací de Silva.

En 1878, las familias poseyentes de estos terrenos acordaron dividir el condominio establecido sobre esta posesión. De esta manera, la parte correspondiente al área esquinera quedó inscrita como finca 2633 y marcada con el número 29 (hoy día, 253), y el resto se asentó como 2632, con el número 29 ½ (255 en la actualidad).

La Casa de la Cruz Verde, que estaba en manos de Loreto Bertemati, fue adquirida en noviembre de 1880 por María de Regla Sañudo Rebollo para sus tres hijos: Lizardo, María Teresa y María de las Mercedes Muñoz Sañudo. Esta última se casó con el general del Ejército Libertador Enrique Loynaz del Castillo, de cuya unión concibieron cuatro hijos, uno de los cuales resultó ser la poetisa Dulce María Loynaz Muñoz (1902-1997).

En 1919, tras el fallecimiento de María Teresa Muñoz Sañudo, su parte de la propiedad fue heredada por sus tres hijos: Teresa, Fernando y Manuel Aranda Muñoz, los cuales de común acuerdo traspasaron su derecho hereditario a la abuela materna, María de Regla Sañudo Rebollo.

La última referencia del Registro de la Propiedad, fechada en agosto de 1923,

consigna como dueños de estos terrenos a María de Regla Sañudo Rebollo y sus descendientes.

En diálogo con vecinos del inmueble pudimos conocer que esta casa en los años 70 del siglo XX dejó de ser bodega, pues hasta esa fecha se había destinado para tal función. En lo adelante no sería ocupado el espacio habitacional para ninguna otra actividad comercial o doméstica. Tiempo después, el deterioro de la planta alta ocasionó la demolición definitiva de esta edificación del siglo XVIII. (Véase más adelante la cronología histórico-comercial de este inmueble).

El terreno en su totalidad esperó por el proceso reedificador, que incluyó la edificación contigua por la calle Mercaderes marcada con el número 255, estableciéndose en ésta un garaje de estacionamiento para autos.

Ahora, los altos de la Casa de la Cruz Verde se usan como vivienda y en los bajos aledaños existe un garaje de Cuba-Petróleo (CUPET).

VÍA CRUCIS

Desde sus orígenes, en el siglo XVIII, dicha edificación consta de dos plantas, destacándose el balcón corrido con barandaje de hierro, del cual se conservaron solamente los apoyos. Su nivel inferior se dedicó a comercio, y los altos, a vivienda. Pero lo más notable, y que ha llegado hasta nuestros días, es la parte de su fachada que exhibe una sugerente cruz de madera (cedro) pintada en verde, con un soporte en piedra tallada, colocada en la esquina en forma achaflanada.

Esta cruz se relaciona con las celebraciones del Vía Crucis, procesión católica que reproduce el martirio de Jesús desde la salida de la casa de Pilatos hasta el Calvario. Impulsada por los padres franciscanos, quienes quedaron a cargo de los Santos Lugares en Palestina desde el siglo XIII, esta devoción se propagó en Europa y América, de ahí que las más antiguas villas y ciudades cubanas guarden el recuerdo de una calle de la Amargura o, bien, de la Cruz o de las Cruces.

Según señala el destacado investigador Carlos Venegas Fornias, aunque desde fines del siglo XVI, La Habana contaba con un importante programa urbano para la



realización del Vía Crucis —pues ya se había erigido el Humilladero, con su cruz y calvario fundidos en una misma señal—, «no sería hasta 1640 cuando el ritual adquirió un planeamiento urbano más complejo y expresivo».¹

Cada viernes de cuaresma, esta procesión partía de la Capilla de la Santa Veracruz (o de la Orden Tercera de San Francisco de Asís), situada en Oficios esquina a Churruga, y subía por la calle de la Amargura hasta el Humilladero, donde —por iniciativa de los franciscanos— fue erigida una plazuela con una ermita contigua: la iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje.

Así, las esquinas de esa significativa calle fueron tomando los nombres de las 14 estaciones y sus respectivas imágenes, entre las que puede mencionarse —además de la Cruz Verde (en la intersección con la calle Mercaderes)— el Cristo del Zapato (Cuba) y las Mujeres Piosas (Aguacate).

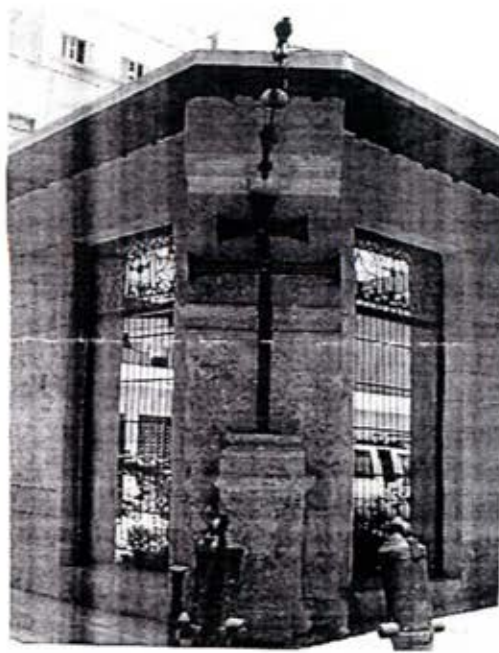
A esta tradición religiosa se añade que, durante esos días previos a la Semana Santa, los devotos imploraban de rodillas o rezaban sus plegarias al Señor frente a esas cruces, en especial por las noches, después de cerradas las iglesias.

La costumbre de persignarse al pasar frente a la Cruz Verde en la intersección de las calles Amargura y Mercaderes continuó para algunas personas hasta bien entrado el siglo XX.

De acuerdo con una comunicación personal del investigador e historiador Pedro Herrera, el último recorrido del Vía Crucis en la capital cubana durante esa centuria tuvo lugar en 1961.

No sería hasta el Viernes Santo correspondiente al 25 de marzo de 2005, que salió nuevamente esta procesión de los fieles católicos desde la casa sede de la congregación de San Salvador de Santa Brígida y Madre Isabel, frente a la antigua edificación de la Orden Tercera de San Francisco de Asís, primigenio punto de partida de esta celebración. Ese día fue recuperado el histórico recorrido por las calles Oficios y Amargura del Centro Histórico habanero.

Con anterioridad, esta celebración religiosa había tenido otra interrupción: se ha referido que en 1808 el Obispo don Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa dictó su prohibición.



De acuerdo con el artículo «El Convento de San Francisco», del arquitecto Luis Bay Sevilla, con el tiempo desaparecerían las otras cruces habaneras. «Años después [a 1808] se retiraron las distintas cruces que existían en dicha calle, quedando sólo la que aún es conocida por la Cruz Verde, en la esquina de Mercaderes, que fue colocada allí únicamente por ser la calle de la Amargura por la que cruzaba el Vía Crucis, a pesar de existir algunas leyendas en relación con la colocación de la cruz en aquel lugar».² De modo que se le consideraba una singular reliquia del cristianismo dentro de la rica historia habanera.

Poco tiempo después, el periódico *El Mundo* publicó un breve e interesante artículo que delineaba la significación de ese símbolo cristiano que continuaba empujado en una de las fachadas de la antigua ciudad: «Dos siglos y 3 años tiene de instalada en La Habana la última de las cruces verdes». Se comentaba —entre otros detalles— que en 1740 fue colocada esta cruz verde, y que la idea de denominarla así «surgió precisamente por la que hoy se ve en la calle Amargura, en el edificio que ocupa una bodega, que fue la primera y resulta ser la última de esas cruces; y así fue cómo surgieron otras: en Villegas, Compostela y otros lugares de La Habana Vieja se colocaron más de cincuenta».³

Suponemos que tal cifra respondía incluso a hechos similares como el descrito en otra parte del texto, en que se nos habla de la existencia de cierta cruz verde que «sirvió

Para vivienda, bar, almacén... sirvió el inmueble de Amargura y Mercaderes que, ya a fines del siglo XX, tenía un aspecto similar al de esta imagen fotográfica. Destinado también para bodega, o sea, para el expendio de víveres a la población, no fue hasta los años 70 de esa centuria que dejó de funcionar como tal. En lo adelante no sería ocupado el espacio habitacional para ninguna otra actividad comercial o doméstica. Con posterioridad, el deterioro de la planta alta ocasionó la demolición definitiva de esta edificación del siglo XVIII. Tan sólo quedó en pie su fachada que exhibía la conocida Cruz Verde. En estas condiciones llegó a establecerse por cierto tiempo, en su interior, un estacionamiento para automóviles. Entre abril de 2002 y octubre de 2003 sería ejecutado un proyecto por la Oficina del Historiador de la Ciudad para el rescate total de la edificación. De esta manera, el 5 de noviembre de 2003, la llamada Casa de la Cruz Verde quedaba abierta como Museo del Chocolate.

en 1848 para perpetuar la muerte de una joven». Esta ubicada en el mismo centro de la antigua plazoleta de San Agustín —dice Celso T. Montenegro—, «ya desaparecida y de la cual sólo queda una pequeña faja de terreno, que da frente a la iglesia de San Francisco». Y agrega que exactamente donde estaba una fuente fue colocada «cubierta de una urna de madera».

También se añade que el hermano de la Orden Tercera de San Francisco, don Miguel de Castro Palomino y Borroto, tenía una particular devoción, prueba de esto es que del 1740 al 1750 llegó a costear la duodécima estación del Vía Crucis. Él la «adornaba con una alfombra, dos candelabros de plata y un cuadro de Jesús Crucificado...». En tanto, la erigida en memoria de las Piadosas Mujeres «entre las Cruces Verdes fue la más venerada y la más respetada entre las mujeres...»

La cruz verde, original reliquia del cristianismo y que forma parte de la historia de San Cristóbal de La Habana, posee también semejanza con la Cruz de Lorena enarbolada por los franceses libres como símbolo de libertad. Tiene ella su antecedente simbólico en la que se halla desde el siglo XIII en Caravaca, localidad española de Murcia, exactamente en el Templo de la Santa Cruz. Allí se exhibe este objeto venerado, al que se le atribuyen propiedades curativas y de poderes sobrenaturales durante las tormentas. En algunas regiones americanas, como Brasil, esta cruz está asociada al ritual de Santa Catalina, patrona de los ganaderos.

En los terrenos de la desaparecida Iglesia Parroquial Mayor, parte de los cuales se utilizaron para construir el Palacio de los Capitanes Generales —hoy Museo de la Ciudad—, durante las excavaciones arqueológicas de salvamento realizadas entre 1968 y 1969, fue encontrada una pequeña cruz de doble brazo —conocida por cruz patriarcal— que puede ser admirada en una de las vitrinas dedicada a la Sala Parroquial en el mencionado museo habanero.

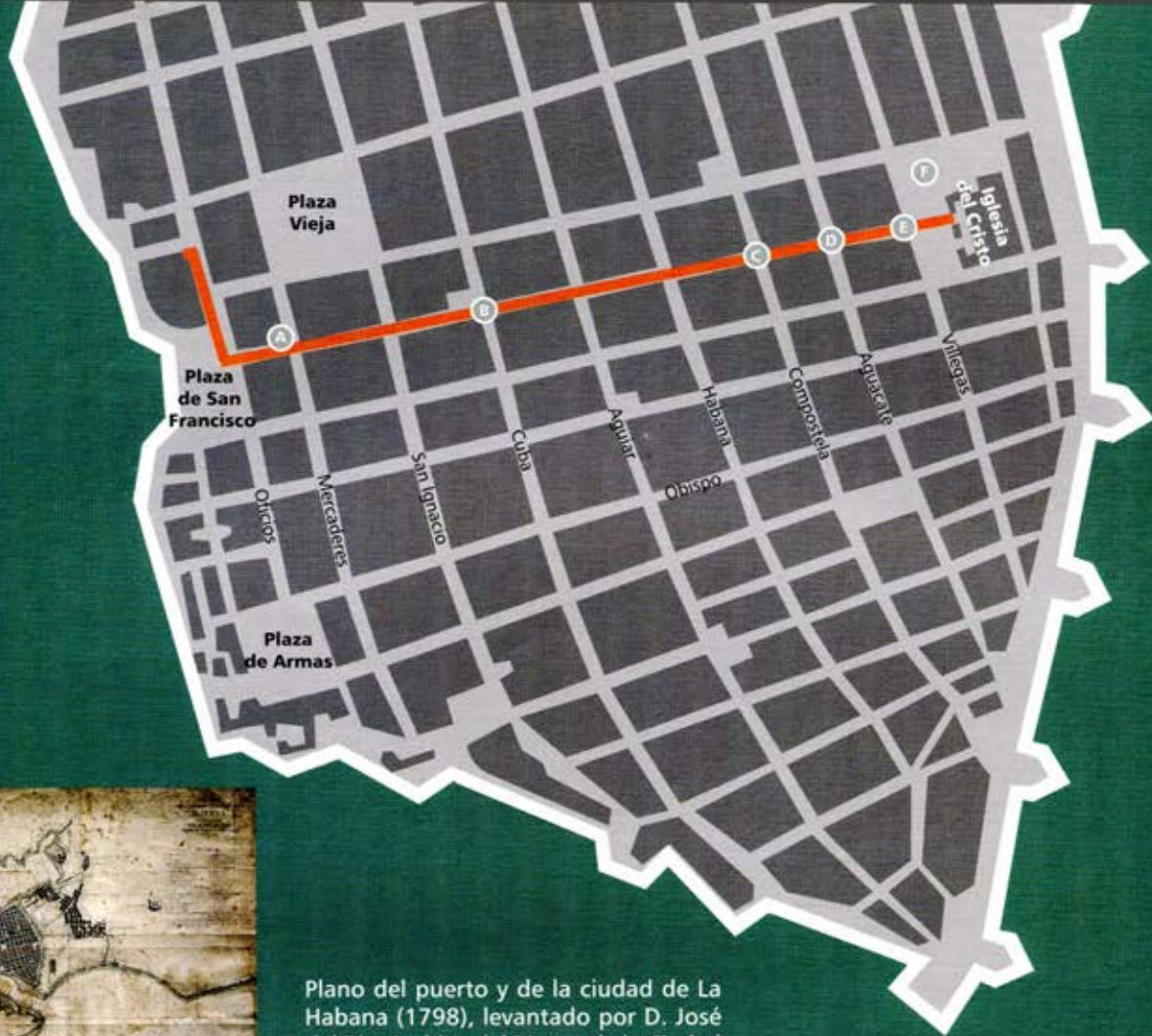
Recientemente, el cronista oficial de Caravaca José Antonio Melgares Guerrero comentaba en un artículo que, según sus estudios sobre la presencia en la capital cubana de la cruz de esa región española, «tres son los lugares donde se exhibe esta iconografía caravaqueña»: en la fachada del actual Museo del Chocolate, en la parte superior de la antigua capilla de la Orden Tercera del Convento de San Francisco de Asís y en el Museo de la Ciudad.

El autor considera que el conocimiento y devoción por esta cruz se debió a los frailes franciscanos «durante la época de la cristianización del Nuevo Mundo, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII». Incluso, deja entrever la posibilidad de su existencia en otras partes del país. Y para ello refiere el hallazgo fortuito en 1955 de una diminuta cruz de este tipo —a manera de crucifijo— en una de las playas de Varadero (Matanzas) por el cubano Luis Vázquez Díaz.⁴

Procesión del Vía Crucis



Paso del Vía Crucis por la calle de los Oficios (arriba) alrededor de los años 50 del siglo XX. Abajo, el recorrido por Amargura, de manera que puede divisarse, a la derecha, la Casa de la Cruz Verde. (Fotografías: cortesía de la revista *Palabra Nueva*. Ambas pertenecen al archivo personal de Lolita Díaz).



Plano del puerto y de la ciudad de La Habana (1798), levantado por D. José del Río. Archivo del Museo de la Ciudad (Oficina del Historiador).

ALGUNAS DE LAS 14 ESTACIONES DEL VÍA CRUCIS HABANERO

- A** Amargura y Mercaderes: Cruz Verde. De acuerdo con el historiador Manuel Pérez-Beato aquí tenía lugar la primera de las estaciones del Vía Crucis.
- B** Amargura y Cuba: estación conocida como el Cristo del Zapato, de acuerdo con el historiador José María de la Torre.
- C** Amargura y Compostela: «Junto al edificio antiguo y que tuvo por número 71, de la calle Compostela, y en la casa que vivió el profesor de Educación y el boticario Juan Pascual, fue colocada otra cruz», según el periodista Celso T. Montenegro.
- D** Amargura entre Compostela y Villegas: estación de las Mujeres Piadosas, dos cuadras que tenían ese nombre. De ella refiere Celso T. Montenegro que se le conocía así «porque en una residencia de la calle Aguacate vivían las beatas doña Josefa [y] Petronila Urrutia, que alumbraban los viernes un hermoso Custodio, o sea el Santísimo que allí tenían. Esa cruz, cuya estación correspondía a la de las mujeres piadosas que salieron al señor, era muy concurrida».
- E** Amargura y Villegas: el periodista Celso T. Montenegro señala como desaparecida la cruz que existió en esta dirección.
- F** De la duodécima estación se desconoce su ubicación urbanística. Fue costeadada entre 1740 y 1750 por Miguel de Castro Palomino y Borroto, hermano de la Orden Tercera de San Francisco. Él la «adornaba con una alfombra, dos candelabros de plata y un cuadro de Jesús Crucificado», señala Celso T. Montenegro, quien sostiene una idea expresada mucho antes por el historiador José María de la Torre.



© FOTO BALELÓN

El Viernes Santo correspondiente al 25 de marzo de 2005 se realizó la procesión del Vía Crucis, que partió en esa ocasión desde la casa sede de la congregación de San Salvador de Santa Brígida y Madre Isabel, frente a la antigua edificación de la Orden Tercera de San Francisco de Asís. Ese día fue recuperado el histórico recorrido por las calles de Oficios y Amargura. En esta imagen se aprecia el paso de la procesión por una de las estaciones, la correspondiente a la intersección de las calles Mercaderes y Amargura, sitio en el que aún se conserva la cruz verde original. De acuerdo con el historiador e investigador Pedro Herrera, desde 1961 no se había vuelto a realizar esa tradición.

Otra singular simbología asociada a esta doble cruz desigual la podemos observar en emisiones postales de diversos países, entre los cuales podemos citar a Cuba, Francia y España. En nuestro país, entre 1928 y 1958, circulaban esas estampillas con un carácter benéfico. Las ganancias de su venta supuestamente eran destinadas a la protección de la infancia contra la tuberculosis y la construcción de hospitales para niños. A partir de 1959, fueron suprimidas dichas emisiones por el Estado cubano, el cual asumió el costo de la salud pública para todos los ciudadanos en general.

En 1996 la Cruz Verde habanera fue sometida a un proceso de restauración, que incluyó el cambio de una parte de la madera de cedro, pues se encontraba en mal estado. También se le incorporó una capa de barniz intemperie o marino con polvo verde, aplicándosele nuevamente en 2003.

Aunque no hemos encontrado referencias sobre el por qué del color verde de esta cruz —todavía hoy a la vista de los transeúntes que pasan por Mercaderes y Amargura—, podemos compartir un criterio al respecto, basado en la interpretación publicada en el catálogo español *Patrimonio cultural de las cofradías* sobre la simbología de los colores en Semana Santa.

En este material se apunta que la coloración verde está asociada a la esperanza, la iniciación espiritual y el triunfo de la vida sobre la muerte.

¹ Carlos Venegas Fornias: «El Vía Crucis, patrimonio intangible de las primeras ciudades cubanas», *Revolución y Cultura*, No. 4, 2005, p. 45.

² Luis Bay Sevilla: «El Convento de San Francisco», *Arquitectura*, La Habana, año IX, No. 92, marzo, 1941, p. 102. [El subrayado es nuestro.]

³ Celso T. Montenegro: «Dos siglos y 3 años tiene de instalada en La Habana la última de las cruces verdes», *El Mundo*, La Habana, año XL, No. 13386, 11 de julio de 1943, p. 12. [Las siguientes citas corresponden a este artículo periodístico.]

⁴ José Antonio Melgares Guerrero: «La Cruz de Caravaca en Cuba I», *El Faro*, España, 24 de enero de 2006, p. 26.

Arrate, José Martín Félix de: *Cuba llave del Nuevo Mundo. Antemural de las Indias Occidentales*. Imprenta y Librería de Andrés Pego, La Habana, T. I, 1876.

Bay Sevilla, Luis: «El Convento de San Francisco», *Arquitectura*, La Habana, año IX, No. 92, marzo, 1941, pp. 87-106.

Castell Hernández, María del R.: «Casa de la Cruz Verde». Dirección de Arquitectura Patrimonial de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2000. (Inédito).

Catálogo Patrimonio Cultural de las Cofradías. Imprenta San Pablo, España, 1999.

Finca Urbana No. 2633. Archivo del Registro de la Propiedad del Norte de Ciudad de La Habana. Registro No. 5, 18 de enero de 1889-3 de agosto de 1923.

Fondo Gobierno Superior Civil, legajo 1307, expediente 50821, año 1812.

Fondos de la Antigua Anotaduría de Hipotecas. Archivo Nacional de Cuba, 2 de abril de 1690-4 de julio de 1879.

Oramas, Ada: «La Casa de la Cruz Verde», *Tribuna de La Habana*, año IV, No. 158, 3 de julio de 1983, p. 4.

Pérez-Beato, Manuel: *La Habana Antigua. Apuntes históricos*. Impresores Seoane, Fernández y Ca., La Habana, 1936.

Roig de Leuchsenring, Emilio: *La Habana. Apuntes históricos*, segunda edición, Consejo Nacional de Cultura y Oficina del Historiador, T. II, 1963.

Vázquez Rodríguez, José, Jorge Fernández Vázquez y Leopoldo Tápanes Méndez: «El Vía Crucis de la calle Amargura». (Inédito).

DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO, especialista del Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador de la Ciudad).

1596: En el acta capitular del 22 de noviembre consta que la actual calle Amargura era un camino vecinal no rectilíneo que unía la actual Plaza de San Francisco con la Ermita del Humilladero o iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje.

1603: En el plano de Cristóbal de Rodas aparece señalada esa vía urbana.

1690: La calle de la Amargura es también conocida con el nombre de la Cruz Verde, según se consigna en el libro 1, folio 381 vuelto de la Antigua Anotaduría de Hipotecas, Fondos del Archivo Nacional de Cuba. Además, anteriormente tuvo otras denominaciones: Camino del Humilladero, Camino del Calvario, de las Cruces del Calvario y de San Agustín.

1740: En la casa esquinera de Mercaderes y Amargura es colocada una cruz de cedro de brazos dobles desiguales conocida por la Cruz Verde. Esta cruz de tipo patriarcal se asocia a la celebración del Vía Crucis que partía de la Capilla de la Vera Cruz de la Orden Tercera de San Francisco de Asís.

1761: Esta casa, sin numeración todavía, es propiedad de los herederos de Juan de Zequeira y Ramallo.

1812: Para esta fecha la propietaria y residente en la casa de altos marcada con el número 16 es María de los Ángeles de Cárdenas y Pedroso, viuda del tercer conde de Lagunillas. En los bajos radicaba aún la tienda de paños «El Empecinado».

1820-24: En la planta alta de esta casa radicó una logia secreta denominada «La Cruz Verde», liderada por el reformista Joaquín Gómez Hano de la Vega, conocido por el nombre de Arístides el Justo.

1843: La condesa viuda del III Conde de Lagunillas, María de los Ángeles de Cárdenas y Pedroso, luego de haber vendido en 1821 parte de esta finca, vende el resto, es decir, la correspondiente a la esquina, donde se encuentra la casa número 16 conocida por Cruz Verde. La obtiene el señor Miguel Duarte.

1860: Se halla un almacén de ropas de Rodríguez Lar y Compañía.

1862-67: Existe aquí una papelería. Es punto de suscripción del periódico satírico *Don Junípero* (1862-1869), que dirigía el caricaturista y pintor costumbrista Víctor Patricio Landaluz.

1880: La casa marcada para esa fecha con el número 29 es adquirida por María de Regla Sañudo Rebollo, quien aparece como propietaria junto a sus descendientes en 1923: última fecha de inscripción en el Registro de la Propiedad del Norte de esta ciudad.

1885: En la *Lista de suscriptores al Centro Telefónico de La Habana* está registrado con el número 28 el teléfono del inmueble de Mercaderes 29 «La Cruz Verde», propiedad de la firma importadora de papelería y efectos de escritorio Barandarián, Hnos y Cía.

1921: El 29 de diciembre, el Ayuntamiento habanero aprobó el cambio de nombre de la calle de la Amargura por el de la benefactora villaclareña Marta Abreu de Estévez.

1936: El Historiador de la Ciudad de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring, propuso restituir el nombre de esta calle por su anterior nombre: Amargura.

1943: Estaba establecida una bodega. Desde 1957 y hasta mediados de los años 60 su dueño fue el español Manuel Álvarez. Se nombraba «La Cruz Verde» y tenía el teléfono M-4318, según comunicación personal de los vecinos actuales de la cuadra.

1980: El inmueble pierde la planta alta. Los bajos se dedicaron al estacionamiento de automóviles.

1996: La Cruz Verde que se encuentra en la fachada del inmueble es restaurada por los carpinteros-ebanistas Blas González y Rosa Lima Pino, trabajadores del Gabinete de Restauración (Oficina del Historiador).

2003: El 5 de noviembre quedó inaugurada en la planta baja el comercio, centro de elaboración y salón expositor Museo del Chocolate. Este inmueble fue reedificado gracias a un proyecto de 1999 de los especialistas del Departamento de Arquitectura Patrimonial, el cual fue ejecutado entre abril de 2002 y octubre de 2003 por la Empresa Constructora Puerto Carenas.

2004: El 28 de mayo fue inaugurada una exposición de cerámicas del artista Carlos Planas, relacionados con la manufactura y deguste del chocolate. Además fue presentada la carta menú con ilustraciones del propio artista, hecho que contó con la actuación especial de la declamadora y compositora Olga Navarro.

MUSEO DEL CHOCOLATE

En el inmueble de Amargura y Mercaderes ocurre la manufactura artesanal de este subproducto del cacao, el cual puede adquirirse y degustarse in situ.



El Museo del Chocolate, inspirado en su homólogo de la Plaza Real de Bruselas, Bélgica, contó para su realización con el apoyo de *madame Jo Draps*, directora de esa institución. Abrió sus puertas al público en la célebre Casa de la Cruz Verde, el 5 de noviembre de 2003.

Las colecciones de este museo provienen de los fondos recuperados durante muchos años por el Museo de la Ciudad y el Museo de Arte Colonial, enriquecidas por las piezas donadas por Gilbert Notredame, destacado maestro chocolatero y *madame Jo Draps*.

También hay exponentes encontrados *in situ* y conservados por el Museo de la Ciudad y el Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador de la Ciudad) como son un bacín de loza perla inglesa, y una taza y plato de porcelana opaca o *ironstone* (siglos XVIII y XIX).

En la fachada hacia la calle Mercaderes se pueden apreciar el logotipo de este museo, diseñado por Juliete Barclay y realizado por Juan Carlos Pérez Cendán, así como una placa con la imagen y referencias biográficas de Manuel de Zequeira y Arango (1760-1846), sobrino del primer conde de Lagunillas y uno de los primeros poetas de la Isla. Fue, además, editor del *Papel Periódico de la Havana*, que fuera fundado en 1790 por el capitán general Don Luis de las Casas.



A la izquierda: plato y taza de porcelana inglesa, opaca o *ironstone* del siglo XIX. A la derecha: bacín de loza inglesa (1780-1835). Muy usadas en las casas cubanas coloniales, estas piezas fueron halladas en el inmueble de la Casa de la Cruz Verde en julio de 2002 durante la cimentación de una columna para su reedificación.

Cazuela de barro cocido hispanocubana del siglo XVIII. Hallada en 1999 en la casa de Mercaderes 15, actual ampliación del Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador de la Ciudad).



Logotipo que distingue al Museo del Chocolate (a la izquierda), obra de la diseñadora Juliete Barclay. Luego de haber sido dedicado durante largos años a diferentes funciones, este inmueble ha sido recuperado para deleite de los visitantes del Centro Histórico. En su interior, además del área destinada al consumo del chocolate (caliente y frío, en forma de figuras, bombones sólidos y rellenos), se exponen vitrinas con piezas museables y carteles que documentan sobre la elaboración y consumo de este producto.



Chocolatera de porcelana con molinillo en su interior correspondiente al siglo XX. Donación de *madame Jo Draps*, directora del Museo del Chocolate y el Cacao de Bruselas (Bélgica). Abajo: molinillo o batidor de chocolate de madera torneada del siglo XIX que perteneció a una familia de Uruapan, Michoacán (México).



Chocolatera de cobre y madera. España, siglo XIX. Colección de Ricardo Soler. Donado por su viuda Sara Pujols, en 1976, al Museo de la Ciudad.

Taza bigotera de porcelana francesa del siglo XIX. Muy usada por los caballeros de la decimonónica centuria al ponerse en boga el uso de largos y espesos bigotes. (Colección del Museo de Arte Colonial).



Taza chocolatera de porcelana francesa del siglo XIX con su tapa para mantener caliente la aromática bebida. Se observan escenas de tabernas y fumadores de pipa.



Litografías

COLECCIONES

Envolturas de chocolates

Gracias al coleccionismo de envolturas de chocolates, podemos saber sobre la producción y consumo de este producto en Cuba, donde cobra auge su actividad industrial artesana a partir del siglo XIX.

La planta de cacao, como tal, se dice fue introducida en la Isla desde México, probablemente en torno a 1540. Sin embargo, su cultivo era muy escaso y estaba destinado sólo al propio consumo familiar. No es hasta fines del siglo XVIII que, por impulso de los franceses procedentes de Haití, comienzan a proliferar las plantaciones de cacao, así como las de café.

Las más antiguas envolturas cubanas de chocolates datan del siglo XIX, coincidiendo con el auge del arte litográfico, y en ellas se incluyen imágenes en blanco y negro hasta de amplio colorido.

Puede considerarse que —junto a los rodillos, artesas, moldes, tostadores y morteros—, uno de los elementos más destacables de cualquier museo sobre el chocolate es su colección de envoltorios que guardaban ese producto en forma de tabletas, pastillas, bombones...

Así, la apreciación de estas envolturas incitan a pensar cómo sabrían las mezclas de cacao elaboradas por De Gamba y Ca., La Fama, La Imperial, Mestre y Martinica..., entre otras marcas ya inexistentes, pero que de algún modo son evocadas en la Casa de la Cruz Verde, actual Museo del Chocolate en La Habana Vieja.



Estas envolturas de chocolates pertenecen a la colección de Roberto Julián Arango Sales, quien las propuso gentilmente para que fueran reproducidas en Opus Habana.



Las envolturas de chocolates aquí mostradas hacen referencia a fábricas no sólo ubicadas en La Habana, sino en puntos de la zona oriental como Santiago de Cuba. Así, una de ellas se refiere a un chocolate premiado en el certamen de Bellas Artes y Artes Útiles, celebrado en 1904, en esta última ciudad. Como algo común en la mayoría de estas envolturas, se incluyen vistas en las que se puede apreciar el árbol del cacao, así como su cultivo y cosecha.



Como de un baño de luz

CONVENCIDO DE QUE «CADA OBRA DEBE SER UNA REALIDAD NUEVA DENTRO DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA», ERNESTO GARCÍA PEÑA ES UN PINTOR *SUI GÉNERIS*. TODA SU CREACIÓN TRANSMITE UN PECULIAR SENTIDO DE LEVEDAD, UNA VERDADERA POÉTICA DE LO SUTIL.

*Sé de un pintor atrevido
Que sale a pintar contento
Sobre la espuma del viento
Y la tela del olvido.*

José Martí

por **GISELLE BELLO**

Ernesto toma el pincel en su estudio. A la altura del horizonte, un saxofón entona *Jelly bean blues*; cae el alba. Cuando las cerdas se deslizan sobre la pulcritud del lienzo, la luz está pariendo; nacen curvas como montañas, curvas de olas reventando en azul, dulce suavidad curvada.

Una brisa fresca alborota las puertas y hace volar bocetos por toda la habitación, mas el pintor no se alarma.

Quizás porque soy del campo es que mi relación con la naturaleza es muy intensa; los elementos como el agua o las plantas son parte fundamental de mi vida. Disfruto contemplar un aguacero; no necesito hacer una ceremonia especial para ello; es algo tan natural como dormir o pintar.

Éste es un vínculo que se creó desde mucho antes, cuando el siglo XX estaba a punto de partirse al medio, en Sabanilla del Encomendador, Matanzas...

El pueblito donde nací se parece a los de todas las historias, sólo que mis padres eran muy aficionados a la poesía y en casa yo pude conocer a los más grandes de la época: el Indio Naborí, Ángel Valiente...

Cuando venían con motivo de alguna de las fiestas populares, como la de la Cruz de Mayo, mamá los invitaba a almorzar y la tertulia se extendía toda la tarde, leyendo, conversando... Vengo de una familia de músicos, poetas y locos; todos, de alguna manera, han sido aficionados al arte, pero el único que se lo ha tomado verdaderamente a pecho he sido yo, tal vez porque cuando tenía doce años se me dio la posibilidad de venir a estudiar a La Habana, en la Escuela de Instructores de Arte.

YO VENGO DE TODAS PARTES...

A esas alturas de su infancia, ya Ernesto sentía la necesidad de expresarse con imágenes. La escuela le abrió un horizonte nuevo: la infinitud de posibilidades plásticas que surgen a partir de la diversidad de materiales, de técnicas, de manifestaciones. Los primeros trabajos, indagaciones lúdicas con la torpeza y el ímpetu de la adolescencia, estuvieron signados por el influjo de sus profesores: Servando Cabrera, Martínez Pedro, Antonia Eiriz, Jorge Rigol, Alfredo Sosabravo, Antonio Vidal...

Ya como profesional, durante los años 70 y 80, el gran motivo fue la épica mambisa. A través de este tópico podía adentrarse por los caminos de la nueva



MIRIAM PERAZ
65

figuración y encauzar la influencia que habían ejercido en él artistas como Alberto Giacometti o Carlos Enríquez. La riqueza visual del tema le daba la posibilidad de recrear lo mismo un paisaje que el movimiento desenfrenado de los caballos o la relación cuasierótica entre el hombre y la bestia.

Así va surgiendo en mí está idea acerca del simbolismo y la fuerza que sugiere la figura de un corcel y el dramatismo que se trasparenta a través de la intención del ser humano que lo cabalga. Simultáneamente, aparece la posibilidad de contrastarlos con la belleza, la paz y, de alguna manera, la entrega que representa la mujer o la flora. Cuando un caballo galopa, la violencia del movimiento repercute sobre la suavidad del paisaje.

García Peña se va construyendo una manera de decir con las formas y los co-

lores. Lienzos como *Al combate* (1970), *Desde el sol* (1975) o *Asalto* (1976), con trazos de marcado carácter impresionista, donde cada elemento surge dentro del otro y el verde se transforma en azul y luego en rosa o malva con una soltura casi musical, evidencian el nacimiento de un estilo. Romántico, hijo de un tiempo en que florecieron las utopías, se propuso reflejar a los hombres anónimos que participaron en nuestras luchas de liberación, y así alcanzó a descubrir el poder simbólico de la pintura.

LA ÉPICA DEL AMOR

Danza el monte a través de dos piernas provocativamente abiertas. Un cuerpo pleno de voluptuosidad se columpia en la *Hamaca perfecta* de los senos. Hay *Vidas* que florecen dentro de otras vidas. Corre por las colinas y se desboca un *Caballo regalao*.

La luz (2004). Acrílico sobre cartulina (50 x 60 cm).



En 1982, el Museo Nacional de Bellas Artes había organizado un salón de paisaje y yo quise participar con algo diferente. Cuando imaginamos la paisajística de todos los tiempos, siempre viene a la mente un cuadro horizontal, el cielo y la silueta de una ciudad o el monte. Mi propuesta: un tríptico, tres troncos de pinos bien largos, acentuando su verticalidad, velados por la neblina...

Sin embargo, en la interpretación que les dio el público, surgió algo inesperado para mí. La gente recibía, no la recreación de un espacio de la naturaleza, sino tres penes desafiantemente erectos.

Desde sus inicios, la sensualidad estuvo presente en la obra de García Peña (*Mi Guajira*, 1975), pero no es hasta la década de los 90 que aparece con todo su peso discursivo como un motivo central.

Cual mapas trazados con cuerpos desnudos, Ernesto se propone esbozar una verdadera geografía erótica que deslinda desde los profundos valles del sexo, sus lagos, sus promontorios, hasta las escarpadas montañas de la maternidad.

Propenso como soy a celebrar la belleza, decidí representar las figuras despojadas de todas sus vestimentas. El ser desnudo establece una relación casi espontánea con su entorno natural. Era el momento de fundar una épica del amor...

A través de las figuras estilizadas, casi intangibles, desbordando voluptuosidad y ensimismadas en su placer sensorial, las emociones afloran diáfanas. Ternura, lirismo, belleza... se expresan con una suerte de fuerza intrínseca desde su visión más pasional.

Procuró contraponer sentidos: el blanco en rivalidad con el negro; la fuerza frente a lo sublime; neofiguration en medio de elementos abstractos; masculinidad versus feminidad... Toda mi expresión plástica es una lucha de contrarios.

Sin embargo, estas relaciones nunca son irresolubles sino más bien dialógicas, de complementariedad. ¿Qué es el acto del amor sino una batalla donde ambas partes acaban por rendirse?



El pincel vuela, se sacude en el aire cualquier lastre formal o temático y, rozando apenas la tela, deja tras de sí un translúcido haz de color. La proyección de la luz no tiene esa violencia tropical a la que estamos acostumbrados; parece como si las nubes hubiesen bajado para morar entre los hombres.

Naturaleza (2004).
Acrílico sobre tela
(149 x 71 cm).

A través de estos elementos se percibe un sentido de ingravidez inusitado en nuestro contexto tan propenso al barroquismo.

Esta sutileza de las formas contrasta con la profundidad de las reflexiones que son expuestas ante nuestros ojos (otro elemento, quizás menos evidente, en el gran juego de contraposiciones que es la pintura de García Peña). Las figuras, desprovistas del «peso» de cualquier coyuntura, se elevan hacia ese mundo de las ideas donde conviven lo bello y lo bueno.

Hay quienes podrían objetar que, en pos de ese propósito, la obra pierde su relación con el contexto. A todos los que así piensan, García Peña les responde con un pregunta: *¿Es que hacer el amor no es una cosa de todos los días?*

La obra de arte, en la forma o en el contenido, siempre trae implícito su momento histórico pues éste se encuentra incorporado al espíritu de la persona que la ha hecho.

Cuando realizaba mis primeros cuadros inspirados en la épica mambisa, aproxima-

damente tenía 20 años, una etapa para estar enamorado de la vida, del paisaje, de las mujeres... Al hacer un retrato, por ejemplo, todas esas pasiones afloraban a través de él.

Los sentimientos universales como el amor han constituido una preocupación humana desde el génesis; sin embargo, cada época los ha asimilado a su acervo, dotándolos de nuevos sentidos. A este torrente semántico se suma la obra de García Peña, pero siempre planteando un enfoque múltiple de los fenómenos, sugiriendo diversas soluciones a un mismo dilema, intentando ir más allá de lo que se ve hasta ese espacio infinito de las ambivalencias.

A través de la incorporación, ex profeso, del concepto de ambigüedad en su dinámica creativa, el pintor sólo propone: el completamiento de la idea está del lado del público.

Siempre hay figuras inequívocas: una muchacha, un colibrí... pero, en la medida en que el receptor se apropia de cada ele-

*Complicidad (2005).
Acrílico sobre tela
(91 x 131 cm).*





Matices para un himno (2000). Acrílico sobre tela (147 x 114 cm).





tía en las escuelas de arte, con los modelos, las clases de anatomía... Adquirí habilidades para representar el cuerpo humano y éstas se expresan en mi obra. No tengo por qué negarlas, pero, al mismo tiempo, las combino con elementos abstractos.

Asimismo, su manera de organizar la composición va mucho más allá del simple interés por llenar una superficie. Cuando cada espacio del lienzo es ocupado por una figura, evidentemente se está llevando a cabo un acto de diseño, pero ese modo resulta menos atrevido.

El diálogo entre los elementos y un supuesto vacío, que nunca es tal porque siempre lo invade el color del fondo o una mancha, es lo que da organicidad a la propuesta plástica de García Peña. Se crea una armonía visual donde la mirada, en su trayecto, a ratos se impacta y, en otros, descansa.

ERNESTO GARCÍA PEÑA (Matanzas, 1949). Licenciado en Artes Plásticas, en la especialidad de grabado, por el Instituto Superior de Arte (ISA). Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP).

mento y lo lleva al nivel de sus experiencias, surgen nuevas interpretaciones.

Yo trato de superponer muchos niveles de significados en mis cuadros, de tal manera que, cada vez que el espectador vuelva sobre ellos, encuentre algo nuevo.

El cuerpo es el principal elemento visual para expresar la sensualidad, pero, además, existe una visión erotizada de los elementos naturales que le acompañan (*Plátano cubano*, 1992-1993), e incluso se funden paisaje y figura humana (*Subir laderas*, 1994).

Sin dudas, la labor creativa de García Peña está protagonizada por los símbolos: caballos, colibríes, pavos reales, frutas, elementos fitomórficos y, por supuesto, los desnudos, integran el alfabeto visual de que se vale para componer sus obras.

La representación plástica no es el único objetivo artístico, mas el excelente dominio técnico que posee este pintor constituye un complemento fundamental a la hora de reinterpretar las formas presentes en la naturaleza o sugerir significados desde la perspectiva de un estilo personal.

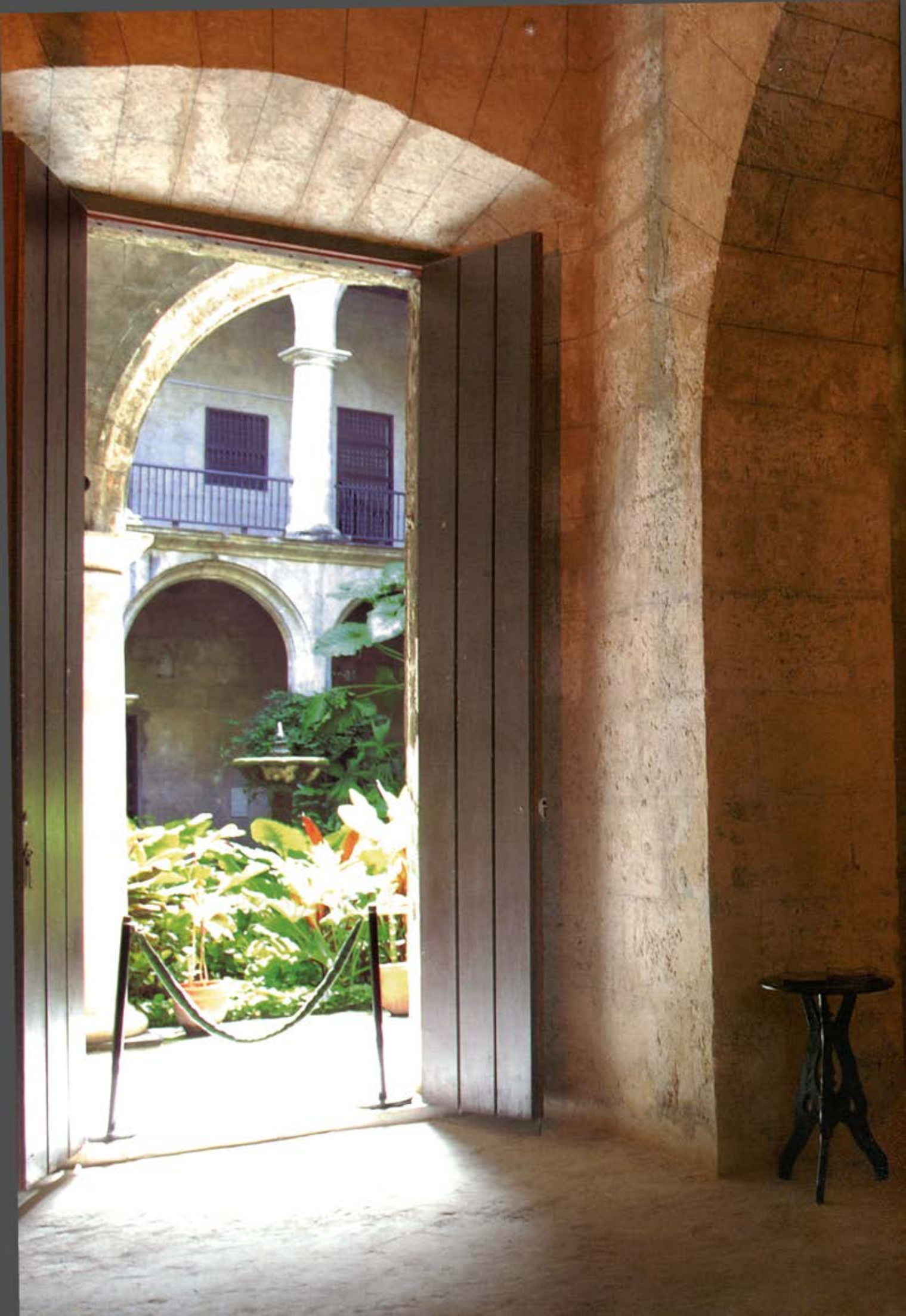
El dibujo fue algo que aprendí como parte de la enseñanza clásica que se impar-

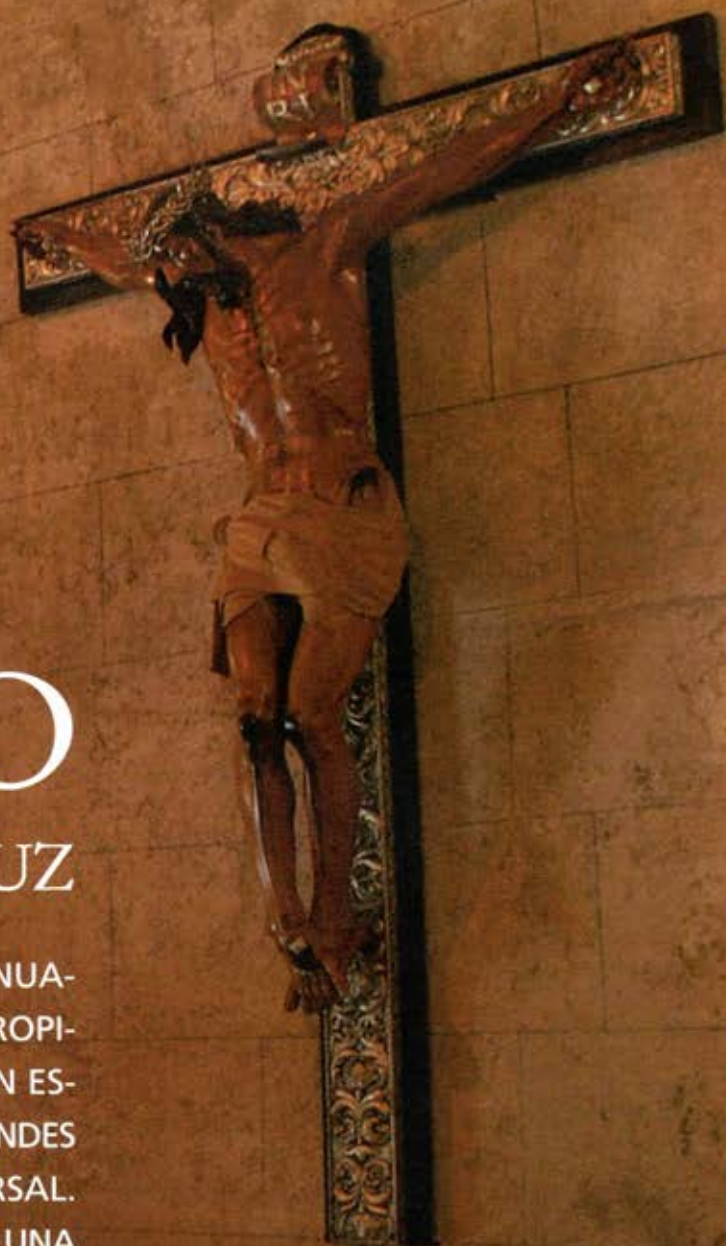
Dar por concluida una obra es siempre un riesgo. Algunas veces he perdido una pieza por firmarla en un lugar poco indicado. Y es que la firma también forma parte del ritmo compositivo. En otras ocasiones, al terminar un cuadro tengo que efectuar un ejercicio inverso y quitarle todo lo que está de más.

A la altura de 2000, García Peña replantea sus posturas. En un proceso de indagación constante ha logrado fundar su propio discurso estético y ahora se propone complementarlo con ingredientes tomados de la abstracción, con nuevas búsquedas formales y temáticas.

Convencido de que «cada obra debe ser una realidad nueva dentro de la expresión artística», Ernesto García Peña es un pintor *sui generis*. Toda su creación transmite un peculiar sentido de levedad, una verdadera poética de lo sutil... como de un baño de luz.

GISELLE BELLO es graduada de periodismo de la Facultad de Comunicación Social (Universidad de La Habana).





NUEVO CRISTO DE LA VERA CRUZ

DIFERENTES HABILIDADES MANUALES Y MUCHA SENSIBILIDAD PROPICIARON ESTA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DE UNO DE LOS GRANDES HITOS DE LA HISTORIA UNIVERSAL. LA IDEA ORIGINAL ERA LOGRAR UNA RÉPLICA DE UN VIEJO EXPONENTE DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA HABANERA A PARTIR DE MADEROS MONOLÍTICOS DE CEDRO, PERO LOS RESULTADOS PARCIALES ESTIMULARON QUE SE OBRARA CON CREATIVIDAD Y DESENFADO ARTÍSTICOS.

por **AXEL LI**

A partir de 2003, unas manos expertas laborarían sobre un viejo tronco de cedro hasta lograr lo que en un inicio se pensaba fuera una réplica de una antigua crucifixión de Cristo. Tamaña tarea significaba un reto para Octavio Aruca Vázquez (Ciudad de La Habana, 1970). Desde su graduación en 1989 en la Academia de San Alejandro, este restaurador y escultor trabaja en la Oficina del Historiador. Casi cuanto ha realizado en más de 15 años apenas puede distinguirse, porque se ha dedicado esencialmente a la restauración de obras ajenas. Aunque es muy probable que veamos otras creadas por él, sólo que resulta difícil reconocerlas: los carteles exteriores del Museo del Tabaco, de los restaurantes Hanoi y La Torre de Marfil, de los cafés París y O'Reilly, así como la aldaba en la puerta del Museo Numismático.

En un pequeño recinto de la planta baja del habanero Convento de San Francisco de Asís una pared sostiene una crucifixión en escultura de Jesucristo. Luces artificiales preparadas para la ocasión inciden más o menos sobre la pieza. El ambiente se presenta encantado por la (a)simetría lumínica, factor medular para el campo visual cuando se trata de una obra tridimensional. Ciertamente, la luz como compensación de aquellas aristas que quedan resguardadas durante el decisivo primer vistazo hacia toda obra de arte. Además de la luz, la forma escultórica insta de igual modo a la contemplación. El acercamiento es posible.

Reluce en toda la cruz un plateado atractivo por la presencia de motivos reiterados. Una redundancia visual como decorado de distinción y algo más. Luego, el Cristo en la cruz, con algunos de los habituales signos que caracterizan a estas representaciones con un amplio afán por el verismo. Por supuesto, en éste también afloran los códigos que parten de una tradición o son sus deudores evidentes: un hombre crucificado con tres clavos, fenecido, con la corona de espinas, semidesnudo y con la inscripción latina INRI. Un Cristo desprovisto de elementos naturales (pelo, ojo de vidrio, tela...), capaz de convencer desde el oficio mismo: mediante los ondulados de la madera, la idoneidad de la postura anatómica, el realismo de cada una de las partes. Aflora el curso de las venas, de la sangre simulada... Se intuye la agonía, el sufrimiento. Es dable la transportación espiritual al instante representado.

«Hay que aprender a mirar los objetos de arte sacro. Todo objeto sagrado es una mediación, un camino hacia Dios, una in-

vitación a la adoración y al amor. El mayor peligro para una imagen sagrada surge cuando este camino de intermediario no es evidente, o cuando no lo descubra el que lo contempla. Es decir, cuando no hay un movimiento desde la imagen hacia el tema o la persona oficiada. Cuando todo el interés y el afecto se concentran en el arte, en la obra de arte como tal, la imagen se convierte en ídolo. Queda desnaturalizada». ¹ ¿Qué percibimos entonces ante esta pieza escultórica? ¿Cómo ha de contemplarse el nuevo Cristo de la Vera Cruz?

Nunca olvidar que, por el momento, es sólo una escultura. Una representación de uno de los grandes hitos de la historia universal, mas no es una imagen para ser venerada. Debe apreciarse como una obra de arte porque inclusive la esfera de su acción óptica se localiza en el entorno del Convento de San Francisco de Asís, inmueble de confrontación con la música clásica y contemporánea, las artes visuales, la historia, la arqueología... con el Museo de Arte Sacro que es en sí.

Hablamos de una escultura reciente (2003-2005) que integra la colección de arte sacro contemporáneo de esta edificación de la calle Oficios, con obras de Ángel Ramírez, José Villa Soberón, Octavio Cuéllar, Arturo Montoto... Artistas estos que, como los representados en la iglesia de San Francisco de Paula, adecuaron la temática del arte religioso en un segmento de su impronta creativa. Artistas que en definitiva son continuadores de aquel proyecto moderno — en más de un espacio cristiano — de los pintores Mariano Rodríguez, René Portocarrero y el escultor Alfredo Lozano y, por supuesto, del que fuera su gestor y alma, el padre Ángel Gaztelu. ²





Ya sea en el entorno real, en nuestro recuerdo o en ciertas reproducciones, son piezas de autor; es decir, no sucede como con las anónimas de siglos pretéritos, carentes de la información básica y que a veces sólo se limitan al lugar de procedencia. Delante del que podríamos llamar arte sacro cubano contemporáneo quizás surja asombro. ¿Acaso no lo provoca el fabuloso e insuperable Cristo moderno del escultor Lozano? ¿Cuál otro similar podríamos encontrar en nuestro contexto artístico? En la iglesia de la Playa Baracoa, La Habana, cuelga esa «admirable talla hecha con tanto fervor y acierto, es hasta el presente la obra escultórica más considerable de todo el arte moderno religioso de Cuba»,³ escribió hace varias décadas Gaztelu y aún su criterio resulta válido.

Nuestra escultura, que fue cubana desde y con el siglo XX, tuvo en la de tipo religioso un buen momento de osadía artística en 1956, luego de que Alfredo Lozano culminara su Cristo. Pasma el tratamiento, la aventura novedosa concedida a la caoba y con criterios artísticos muy renovadores. La modernidad escultórica cristiana nos llegó —posiblemente— con esta pieza. Antes, en cuanto a nivel iconográfico tridimensional, casi todo dependía de lo venerado en algún que otro templo y de

aquellas imágenes surgidas espontáneamente por el talento de varios artistas (escultores, orfebres, ceramistas...).

En torno a la figura de Jesucristo la pasión y fe han dado pruebas de representación artística para bien de esa mística del hombre de la cruz. Artesanos, simples obreros de la madera y los metales, operarios de los pigmentos y otras técnicas manuales dieron vida escultórica a imágenes religiosas que tendrían un destino garantizado. De Europa llegaron a Cuba no pocas; aquí se quedaron. Con posterioridad, por razones meramente religiosas y/o artísticas, tendríamos otras: variadas, sí, incluso deudoras de cánones ya preestablecidos.

Precisamente, ahora con este nuevo Cristo de la Vera Cruz conviven tradición y creatividad en lo que fuera una vieja viga de cedro. Octavio Aruca Vázquez es el autor de esta escultura. Por encomienda personal del Historiador de la Ciudad de La Habana, debía obtener una fiel réplica de uno de los Cristos que sirviera en sus días para el Vía Crucis habanero.

«Esta preciosa talla es del siglo XIX... Se le llama el Santo Cristo de la Agonía y el Perdón (...). El Crucifijo está montado sobre láminas de plata repujada. Desde 1948, lo sacan en la procesión del Vía Crucis, que se celebra el Domingo de

Desmontada de su correspondiente cruz, una de las representaciones escultóricas de Cristo que fuera empleada en el pasado durante la ceremonia del Vía Crucis habanero, tendría una copia gracias a la laboriosidad del escultor y restaurador Octavio Aruca Vázquez. La labor sería por etapas. Primero, la figura del cuerpo sería tallada de manera directa sobre el pesado madero, luego otro tanto ocurriría con los brazos.

Para esa etapa de la faena, la cruz de la pieza ya había sido realizada. Sobre ella se obró en colectivo, a manera de los viejos tiempos, cuando la obra con una finalidad cristiana pasaba de mano en mano para su acabado final e ideal. Este componente determinó el que se tratara de una obra compartida, porque en ciertas porciones hubo de aplicarse la técnica del laminado en plata, toda una especialidad de mucha paciencia y suma meticulosidad para la obtención de excelentes resultados.



No obstante tratarse de una obra escultórica con firma artística, sobre ella hubo una intervención de otros expertos. Meritorio es destacar la participación de la especialista Patricia Comas Góngora, autora de toda la labor del laminado en plata de la cruz, los clavos, la inscripción INRI y las espinas de la cabeza. Una paciente actividad que supuso la colocación de finas láminas sobre cada una de las porciones de interés. Precisamente, esas imperceptibles laminillas que le otorgan una apariencia pictórica y bastante homogénea a la escultura cuando se le contempla.

Ramos (...).⁴ Así se le caracterizó hace unos cuantos años.

El restaurador y escultor Octavio Aruca debía partir de ésta para su creación «mimética». Cumplió el encargo, mas hizo sus propios aportes en una fase bastante avanzada del trabajo hasta alcanzar algo así como una gran apropiación. En su generalidad obró sobre el horcón de madera; pero otros ojos le ayudaron en la faena total. Así, llegó a determinarse que el decorado floral de la cruz de ese Cristo de hace dos siglos era en realidad de un tipo de latón con un baño de plata.

Largas jornadas de trabajo comenzarían a partir de fines de 2003. Para Aruca Vázquez no habría síntesis, ni mucho menos sugerencias. Con la talla directa sobre la madera habría de perfilar rostro, torso, piernas... Se trataba de una escultura exenta que, con posterioridad, sería integrada a la restante pieza de la composición (o viceversa): una meticulosa cruz, trabajada por partes, primero por él y Ciriaco Díaz Hernández, y luego por la especialista Patricia Comas Góngora, del Gabinete de Conservación y Restauración (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Sobre la cruz se obró en colectivo, a manera de los viejos tiempos, cuando la pieza con una finalidad cristiana pasaba de mano

en mano para su acabado final e ideal. Una obra compartida que demostró un buen resultado, entre otras razones, por la aplicación de saberes manuales como el de la técnica del laminado en plata. De esta manera, dicha cruz, los clavos, la inscripción INRI y las espinas fulguran debido a la paciente labor de colocar finas láminas sobre sus motivos decorativos de madera: esas laminillas que les otorgan una apariencia pictórica y bastante homogénea.

Tal vez, la renuncia del escultor a los pigmentos cromáticos en toda la superficie de la pieza (cuerpo y cruz) fue un punto a su favor. Ya así, requeriría del trabajo a más de dos manos. La obra pedía en algunos de sus componentes una intervención ajena para su óptimo acabado. Entre la experiencia del restaurador y escultor se imponía la primera, profesión que a toda hora requiere del espíritu colectivo para bien de los resultados.

Algo similar ocurrió con los clavos de hierro para suspender visual y realmente el cuerpo tallado. Fueron forjados en la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos. Son esos conos punzantes la excepción matérica en esta pieza totalmente de madera, que carece de capas pictóricas como en ocasiones se aprecia en otros ejemplos conocidos de siglos pasados.



En julio de 2005 el restaurador y escultor Octavio Aruca había finalizado su Cristo de la Vera Cruz, un nuevo Cristo en cedro, carente de retoques pictóricos. Poco tiempo después, el 30 de noviembre de ese año, quedaría a la vista del público en una de las antiguas capillas (planta baja) del Convento de San Francisco de Asís. Allí, en los muros contiguos a la pieza escultórica, unos paneles a todo color anuncian, precisan e informan cuanto fue realizado, por demás, con los consejos y la colaboración de algunos colegas. Para esta talla monolítica en cedro (240 x 160 x 60 cm), el artista estuvo auxiliado de la participación de ellos para el acabado óptimo de la pieza. Fueron éstos Ciriaco Armando Díaz Hernández, Rosa Lima Pino Giraud, José Luis Fonseca Rodríguez y Patricia Comas Góngora. A diferencia de otras crucifixiones escultóricas de Cristo, ésta carece de tintas y pinturas en la superficie del cuerpo y el de la cruz. Es una pieza que exhibe el colorido real del soporte empleado, aun cuando el betún de Judea fuera aplicado en ciertas porciones de la figura.

En este Cristo crucificado de Octavio Aruca fueron mínimos los pigmentos usados sobre la superficie para disimular los dos brazos injertados en el cuerpo. La que fuera una evidente unión logró disiparse. La franja circular, que ya no está, debía desaparecer. Entonces, se impuso el escultor.

El artista deseaba además perfección en ese detalle que, curiosamente, a veces es demasiado notorio en las piezas religiosas sobre Jesucristo de una escala sobredimensionada. Su experiencia laboral — más que las recomendaciones de sus colegas— selló la franja. Una era ya la figura. Todo estaba casi listo para firmarla. Porque a diferencia de otras, Octavio Aruca dejó su rúbrica en la parte trasera, por la zona de la cadera izquierda: «O. Aruca».

En una lluviosa tarde habanera se darían cita algunos curiosos en el antiguo Convento de San Francisco de Asís. Querían ver al nuevo Cristo, el del cedro reluciente. Ese día de noviembre de 2005 ocurrió para la mayoría el primer encuentro con el resultado de una labor que casi todo el tiempo se mantuvo en sigilo.

A lo mejor, muy pocos supieron que con esta exhibición en una de las capillas de la planta baja, tenía lugar además un hecho curioso: la primera muestra perso-

nal del escultor Aruca, quien desde su graduación en la Academia de San Alejandro ha concentrado sus habilidades artísticas en la salvaguarda de obras ajenas como restaurador en la Oficina del Historiador, su segunda casa.

¹ Ángel Sancho Campo: «Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación», en *Artes plásticas: experiencia y transmisión de lo sagrado*. II Curso de Arte Sacro, Fundación Félix Granda. Ediciones Encuentro, S.A., 2001, p. 107. [Nuestro agradecimiento a Argel Calcines por la pista referente a este material.]

² Sobre las creaciones religiosas contemporáneas de la iglesia de San Francisco de Paula, y las encargadas por Ángel Gaztelu a sus amigos Mariano, Portocarrero y Lozano, pueden consultarse en *Opus Habana* (V. VII, No. 3, 2003) los textos «Los misterios de Paula» y «Ángel Gaztelu: edificar para la alabanza».

³ Ángel Gaztelu: «La pintura religiosa en Cuba», *Artes Plásticas*, La Habana, No. 2, 1960, [s.p.]

⁴ Juan Luis Martín: «Los crucifijos más famosos de La Habana», p. 31. [No hemos podido determinar los datos precisos de este artículo publicado en la revista *Carteles*. Hemos consultado una fotocopia facilitada por Octavio Aruca Vázquez.]

AXEL LI integra el equipo editorial de *Opus Habana*.

sentir

la habana vieja



con

 **Habaguanex**
COMPAÑÍA TURÍSTICA

www.habaguanex.com



DEL LATÍN BREVIARIUS: 1. COMPENDIOSO, **SUCINTO** MASCULINO. LIBRO QUE CONTIENE

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, 2005/2006

Claves culturales del Centro Histórico

diciembre 2005/marzo 2006



Alicia de la Campa:
Las penas que a mí me matan
(2005).
Acrílico sobre tela (66 x 86 cm).

Figuraciones femeninas de Alicia de la Campa Pak • Premio Fernando Ortiz a Eusebio Leal • Puglia, tierra de pan y aceite • Escultura cubana del siglo XX • Resurgirá la Droguería Johnson •

Alicia de la Campa frente al espejo

PLÁSTICA

Allá, en Marianao, cerca del mar, en un rincón de su vivienda-taller, Alicia de la Campa Pak asume cada día el reto de llevar al lienzo las más disímiles imágenes de su micromundo. Muy próximo a ella ha colocado un espejo, el más fiel colaborador cuando se trata de representar su propio cuerpo, una constante en el quehacer artístico de esta pintora habanera durante el último decenio.

Graduada de la Academia de San Alejandro en 1986, se licenció más tarde en artes plásticas en el Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona. A ambos sitios regresaría para ejercer la docencia, una práctica que mantuvo hasta el año 2003.

Ante una figuración femenina hecha por una mujer, una siempre se pregunta si la artista toma como punto de partida una foto, un video... o si ella misma ha servido para tales propósitos.

«Cuando tengo muy preciso lo que quiero expresar comienza el proceso de búsqueda de imágenes: pueden ser fotos de revistas, otras veces me «apropio» de la iconografía renacentista o de la particular expresión de una modelo de Vermeer, lo

transformo todo de acuerdo a mi interés, pero por lo general parto de mi misma. Trabajo con la cercanía de un espejo colgado a la pared, por lo que tengo mi propia imagen siempre como referencia.»

Cuando se le conoce, se puede confirmar que Alicia tiene evidentemente ascendencia asiática. Sus abuelos maternos eran coreanos. Ella confiesa que en su pintura minuciosa y reveladora del gusto por el detalle, no existen vínculos —al menos de manera consciente— con tales antecesores de aquella lejana región. Tal vez estén en sus genes, digo yo.

«Lo que más me gustaba de niña era dibujar... En mi mundo infantil, no tenía idea de lo que significaba ser una artista, sólo sentía que todo mi ser me llevaba a ello, a hacer y recrear figuras con mis manos. Dibujaba en cualquier lugar, en cualquier soporte, con cualquier material; mi mayor goce era mirar láminas e ilustraciones de los libros, las reproducciones de los grandes maestros de la pintura. Pienso que desde ese momento empecé a madurar mi sensibilidad a través de la percepción y la observación. A los cinco o seis años mis padres me regalaron una hermosa caja que contenía 14 lápices de colores, todavía la recuerdo, como también recuerdo el especial olor de la madera de aquellos lápices...»

Alicia tiene en su haber más de una decena de exposiciones personales en Cuba y México, así como un número mayor de colectivas, no sólo en espacios cubanos y mexicanos sino también norteamericanos. Obras suyas forman parte de colecciones privadas en España, Italia, Francia, Corea, Japón, Puerto Rico, México y Estados Unidos.

Una de aquellas muestras individuales, incluso, llevó el sugestivo título de «La tiranía del cuerpo», que fuera expuesta en la galería Concha Ferrant, de Guanabacoa, en 1999.

«El gusto por lo figurativo lo he tenido siempre. Durante mis años de estudiante mis asignaturas fa-



Sor Aqua (2005). Acrílico sobre tela (75 x 150 cm).

voritas eran anatomía artística y dibujo; a través de ellas canalizaba mi deseo de conocimientos y expresión que pronto se concentró casi exclusivamente en la figura humana. En los comienzos sólo era algo genérico, el ser humano dando sentido y particularizando determinados ambientes; ya en etapas posteriores, como lógico resultado de un devenir creativo sumado a experiencias y vivencias personales, es cuando comienzo a situar la figura femenina como eje central de mi discurso. Sobre ella articulo toda (o casi toda) mi propuesta en sus diferentes vertientes expresivas: el dibujo, la pintura y, cuando se me ha brindado la oportunidad, la ilustración.»

MARÍA GRANT
Opus Habana



Alicia de la Campa Pak (La Habana, 1966).



Alicia de la Campa
«La mesa de los milagros» (2005).
Óleo/lienzo. 203x136 cm.

www.galeriahavana.com
delacampa@cubarte.cult.cu
Tel: (537) 260 2536



Sinecio Cuétara
«Embarcadero» (2003).
Óleo/Acrílico/lienzo. 66x45 cm.

Premio Internacional Fernando Ortiz

PREMIOS

Por su vasta trayectoria en la investigación histórica y arqueológica, de excepcional importancia para la conservación de las principales raíces y manifestaciones socioculturales del pueblo cubano, su infatigable empeño en la restauración y salvaguarda de La Habana, su labor intelectual y profunda acción de alcance internacional, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, recibió el Premio Internacional Fernando Ortiz.

A la ceremonia de entrega asistieron Carlos Lage, secretario ejecutivo del Consejo de Ministros; Rafael Bernal y Rubén del Valle, viceministros de Cultura; Carlos Martí, presidente de la UNEAC; Alfredo Guevara, presidente del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano; José Ignacio Jiménez, historiador de Puerto Rico, y la Sra. María Clemencia López, embajadora de la UNESCO en Cuba, entre otras destacadas personalidades.

Al entregar el reconocimiento, simbolizado con la Campana de Obatalá, junto a la ceiba de El Templete, el Dr. Miguel Barnet, presidente de la Fundación Fernando Ortiz, expresó que con este premio se reconoce el que-

hacer de quien ha sabido conjugar al artista con el constructor, al historiador con el hombre civil de auténtica y pura vocación política, de una manera muy cercana a las aspiraciones del maestro de la antropología cubana.

Añadió que Eusebio Leal convence, arroba y hechiza con su oratoria de estilo literario, y es como el duende de la memoria, porque nadie posee esdon de una manera tan rica, creativa y deslumbrante. El destacado escritor cubano calificó al Historiador de la Ciudad como un símbolo de La Habana toda, seguidor de Emilio Roig de Leuchsenring y de tantos y tantos polígrafos cubanos como Antonio Bachiller y Morales y Fernando Ortiz, entre otros.

Enfatizó que Leal es como «el tronar de una volanta que chilla sobre las chinas pelonas, el misterioso rincón de una callejuela, la algarabía de un solar habanero, la plaza de los viejos libreros, el hospital materno, la dulzura de los patios babilónicos, el rumor de los pregones callejeros, pero es también, y no podemos olvidarlo, el amigo entrañable y solidario, el combatiente callado que cada día edifica con sus manos la Revolución, o que vindica con espíritu cristiano las virtudes mayores y más secretas de los desposeídos; imposible es, pues, concebir a La Habana sin él, imposible dejar de verlo siempre en su andar de papeles amarillentos, al frente de una delegación de visitantes, o como el *anaquillé*, enarbolando el milagro de la cotidianidad; imposible escapar a la imantación de su persona, a su carisma».

Eusebio Leal, al agradecer las palabras de elogio de Miguel Barnet, rememoró cómo revivió la tradición de darle las

tres vueltas a la ceiba, ceremonia que festeja el asentamiento de la villa de San Cristóbal de La Habana en la costa norte en 1519, y consideró que su obra ha sido pequeña ante la del sabio Don Fernando Ortiz, a quien calificó como descubridor de todos los secretos de Cuba, de América y del mundo; y ante la de su predecesor Emilio Roig, orador tremendo, hombre de gran ingenio, vastas pasiones y perennes combates.

Al invocar la memoria de estos dos grandes hombres de la cultura cubana, Leal señaló que «la vida no termina cuando se acaba el tiempo, porque como decía el gran poeta Jorge Manrique, la vida de los intelectuales, la vida de los poetas, el apogeo en que viven, no es el de la vida breve sino el de la obra; los que no tienen obra ya son perecederos, los que la tienen son inmortales».

El Historiador de la Ciudad fue merecedor también del homenaje de José Ignacio Jiménez, historiador de Puerto Rico, quien exaltó la obra de restauración y desarrollo integral que tiene lugar en La Habana Vieja, y leyó un mensaje enviado por Ricardo Alegría, presidente del Consejo Nacional de Entidades Culturales de su país.

El acto de entrega del Premio Internacional Fernando Ortiz a Eusebio Leal concluyó con la actuación del grupo de teatro Cimarrón, que interpretó una fábula del libro *Akeké y la jutía*, de Miguel Barnet.

MARJORIE PEREGRÍN
Periodista



Sentados: Emilio Roig de Leuchsenring (izquierda) y Fernando Ortiz, fundador en 1923 y presidente de la Sociedad del Folklore Cubano, cuya secretaría de la Junta de Gobierno ocupó el primero, quien fuera elegido en 1935 Historiador de la Ciudad de La Habana. Esta foto fue tomada durante uno de los encuentros de la Sociedad de Amigos de la Biblioteca Nacional.

Cosme Proenza

Holguín, tel: (53-24) 46 8234

cosme@baibrama.cult.cu

Representante: María Caridad Caballero

C. de La Habana, tel: (537) 44 4723 / carycosme@cubarte.cult.cu



«Sin títulos» (2004). Óleo sobre tela (81x60 cm).

Dos culturas con un tronco latino común

EVENTO

Olivos, aceite, pan, música y otras tradiciones de una región de Italia se insertaron en la dinámica de La Habana Vieja cuando —con la intención de estrechar los nexos culturales entre nuestro Centro Histórico y el de Bari— se desarrolló el encuentro *Puglia, tierra de pan y aceite*, auspiciado por la Universidad de Bari en Italia y la Dirección de Cooperación Internacional de la Oficina del Historiador.

Del 5 al 16 de diciembre expertos de la cocina pugliese impartieron cursos de degustación de vino y aceite, y elaboración de pan, a gastronómicos de la compañía turística Habaguanex S.A. (Oficina del Historiador), además de descubrir exquisiteces de la culinaria tradicional de esa región en cenas *wordshop*, y exhibir platos típicos en la feria comercial que acogió el restaurante Al Medina, sito en la calle Oficinas.



La compañía Shahrazad, de Italia, y el grupo de música antigua Ars Longa, de Cuba, lograron una armonía plena durante la presentación conjunta realizada en la iglesia de Paula.

Sin embargo, la cita trascendió el ámbito de la cocina para ofrecer una amplia visión de la cultura de Puglia, al incluir en el programa conferencias

sobre temas históricos y contemporáneos, así como la presentación de otras manifestaciones artísticas de este territorio del sureste de Italia que posee cinco provincias: Bari, Brindisi, Foggia, Lecce y Tarento.

Especial connotación tuvo la mesa redonda *Aceite y pan en la cultura latina*, en la que intervino el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, quien también participó en la intitulada *La cultura latina común para todos*, junto a Nicho Vendola, presidente de la Región de Puglia; Nico Perrone, profesor de Historia de América de la Universidad de Bari, y Francesco Losurdo, profesor de Economía Aplicada del propio Centro de Altos Estudios. Asimismo durante otros debates, especialistas cubanos ofrecieron sus valoraciones sobre algunos productos distintivos de nuestra identidad como el café, el tabaco y la cocina criolla.

Al olivo —referencia obligada de su cultura, y al entorno que lo circundó— remitió Nicola Giuseppe Smerilli, profesor titular de la Cátedra de Escenografía de la Academia de Bellas Artes de Puglia, mediante su exposición fotográfica «Puglia, el jardín de los sueños», exhibida en la galería Julio Larramendi, del Hostal Conde de Villanueva.

La muestra reunió impresiones de gran formato que revelaron, a partir de una perspectiva muy plástica, particular y hedonista, el encanto de una tierra fértil que desde la mi-



En el restaurante Al Medina, permaneció abierta durante los días del evento la exposición de productos de Puglia traídos por Confcooperative, corporación productora —entre otros— de aceites, vinos y conservas.

rada del artista se ofrece pródiga también en poesía.

Encuadrando siempre un detalle del paisaje rural, Smerilli trasmite una sensación de crecimiento armónico y de infinitud insoslayable en imágenes nítidas, en las que figuras bien definidas establecen seductores juegos con la abstracción.

La música y las danzas de las cortes italianas y francesas del siglo XVII también estuvieron representadas en el evento. El Oratorio San Felipe Neri fue la sede del espectáculo *Los sentidos de lo barroco*, presentado por el grupo de música antigua Shahrazad, mientras en la iglesia de San Francisco de Paula la agrupación pugliese ofreció el concierto *Desde la plaza hasta la corte*, junto al Conjunto de Música Antigua Ars Longa.

Expandido por varias instituciones culturales y comerciales de La Habana antigua, *Puglia, tierra de pan y aceite* devino un verdadero encuentro entre dos regiones con un tronco latino común, pero con particularidades que han permitido el enriquecimiento mutuo desde una concepción cultural amplia, en pos de la cooperación.

ONEDYS CALVO NOYA
Especialista en Artes Plásticas

«La conga se te sube a la cabeza» (2004) Acrílico sobre tela (50 x 40 cm)

ABEVA Eduardo M. Abela
Tel: (537) 203 8609/861-0201
abela@cubarte.cult.cu

Del éxtasis a la perturbación

PLÁSTICA

Por el procedimiento singular con que ha logrado establecer un vínculo, una proporción entre lo real y lo alegórico dentro del paisaje, es que el joven pintor Diego Torres ha logrado colocarse en un lugar adelantado dentro de la actual promoción de paisajistas cubanos. Su propuesta exhibe un abordaje distinto al del resto del grupo; o sea, mientras que en la mayoría de sus coterráneos la metáfora se alcanza privilegiando la mirada hacia lugares marginales, escatológicos, o a través de la implementación de anacronías (conjunción de rincones o escenarios ajenos, e incorporación de objetos desde una óptica casi surrealista), en él la metáfora adquiere relevancia por intermedio de la correlación de planos vivenciales, de secuencias que redimen la sobreexaltación de lo originario dentro del paisaje, para dar paso a la fricción simbólica de dos tiempos de coexistencia: el pasado inmediato y el presente.

El que no otorgue protagonismo al impacto de lo natural en la concepción de sus representaciones, no quiere decir que el artista acoja tal aspecto con un sentido de indiferencia o desarraigo. Se trata más bien de traspasar el nivel de lo emotivo, del éxtasis, para revelar la impronta de lo humano, sus vestigios más sutiles. Ni siquiera sentimos que el artista pretenda fustigar la sensación de majestuosidad y sosiego característicos del paisaje cubano –diría que hasta a veces su excelente pincelada lo delata en un regusto consciente por recrearse dentro de ella y hacerla trascender–, sino con cuanta suspicacia es capaz de poner en entredicho lo aparentemente incontaminado de ese espíritu. Algo así como si quisiera persuadirnos de que no hay experiencia representativa en estos tiempos –por muy alambicada o impasible que se pretenda– que no trasluzca por alguno de sus costados la contingencia de lo social.

Lo peculiar de los entornos creados por Diego Torres es que ellos no muestran la sustancia de lo incómodo, de lo perturbador a primera vista; sino

que hay que ir descubriendo, descifrándola en la correlación que se llegaba a establecer entre el aislamiento, la intimidad sugestionadora del campo, y la presencia en él de objetos derruidos, abandonados, víctimas de algún tipo de zozobra (de entre los que sobresale la encarnación simbólica del bote de madera).

En algunos de sus cuadros se manifiesta en forma explícita el influjo que ha tenido en su obra un clásico del género como el norteamericano Andrew

Wyeth. No me refiero tan sólo a una semejanza en los planos compositivos o a una referencia objetual directa incluso, sino a una especie de reapropiación a conciencia de las atmósferas empleadas de manera habitual por este artista. Se trata, básicamente, de la inserción de tonalidades sepias, ajenas por completo a las imperantes en nuestro medio, con las cuales el artista se propone atenuar el predominio de lo pintoresco, de lo estridente convertido ya en cliché de nuestra insularidad, para crear una sensación de extrañamiento, recabar toda la atención del espectador y que éste se disponga a develar el patetismo, la dramática de los fenómenos que se aluden.

Hay quienes consideran que ese extrañamiento en los lienzos de Diego llega a emparentarse en ocasiones también con aquellos estados de ánimo típicos de los amaneceres o atardeceres recreados por una parte significativa de la pintura y el grabado que se hizo en Cuba durante el siglo XVIII y parte del XIX (Chartrand, Sawkins, Garneray, Laplante), y que a veces incorpora un efectivo matiz bucólico, nunca antes evidenciado entre los paisajistas que le antecedieron.



Irviolable (2005). Óleo sobre lienzo (100 x 150 cm).

Y es que la causa de estos supuestos emparentamientos se entronca con un hecho inobjetable para mí: Diego Torres no disiente en absoluto de la tradición paisajística cubana; su quehacer denota, por el contrario, una aprehensión bastante sensata, desapasionada, de aquellos artificios que en el orden práctico la han hecho expandirse hasta la contemporaneidad, y los utiliza con incomparable destreza, según sea el enfoque o la perspectiva que pretenda dimensionar a través de sus cuadros, alejado por completo de esa obligatoriedad simulativa de quienes nada nuevo tienen que añadir a la expresión; y, sobre todo, siendo capaz de concebir un paisaje con estilo propio, inquietante, extraño e inteligible a la vez, que reclama desde todos sus ángulos una forma diferente de vislumbrar la realidad.

DAVID MATEO
Crítico de arte



«Desamparados» (2005). Óleo/tela. 70x100 cm.

Diego Torres

Tel: (537) 97-9169 (Estudio)

Representante: José Luis Díaz
diamontfineart@hotmail.com
(535) 290-7842 (móvil)
(537) 97-7382


DiaMont Fine Art

Troyando con Reynier Ferrer

EXPOSICIÓN

«No podemos negar que existe un abismo entre el artista abstracto y el espectador», escribió Edmundo Desnoes en su afán por aproximarse al auge de la llamada «pintura no figurativa» en Cuba durante los primeros años de la Revolución.

Con el título de «1952-62 en la pintura cubana», ese ensayo revelador pudiera servirnos de acicate para presentar esta muestra de Reynier Ferrer que –con el título de «Vestigios»– comprueba la adhesión de otro joven artista cubano a esa tendencia plástica en franca resurrección.

Han pasado más de 40 años y, sin embargo, sorprende la calidad y llaneza de ese texto de Desnoes, publicado junto a «Introducción a nuestra pintura», de Oscar Hurtado, como preámbulos del libro *Pintores cubanos* (Ediciones R, La Habana, Cuba). De hecho, pudiera republicarse aquel

artículo como expresión de una época a la cual quisiéramos retornar, aunque sea en forma de espiral. Me refiero a que en 1962 –denominado Año de la Planificación– nació quien escribe estas palabras de presentación.

¿Puede planificarse el hecho artístico? Seguro que no. Pero sí se pueden crear escuelas de arte para que se produzca el milagro. Decía entonces Desnoes: «Esperamos que dentro de unos años el pueblo no sólo tenga acceso a la pintura y a la escultura, sino que entienda las reglas del juego, conozca las leyes de la creación artística».

Si yo tuviera que escoger un ejemplo para defender que ello se ha cumplido –al margen de desvaríos e incoherencias– sería precisamente la figura de Reynier Ferrer. ¿Por qué? Porque es uno de los tantos jóvenes talentos cubanos que trata de encon-



Troyando (2005). Técnica mixta sobre lienzo (100 x 80 cm).

trarse a sí mismo. Y para ello ha asumido el reto de la abstracción, pero no en el sentido de lo *figurativo* o *no figurativo*, sino en aquel que apuntaba Picasso: «No existe ningún arte figurativo ni no figurativo. Todo se nos presenta en forma de figuras. Hasta las ideas metafísicas se expresan mediante figuras simbólicas. Fijense, por tanto, lo ridículo que es concebir la pintura sin figuración. Una persona, un objeto, un círculo, son figuras».

De ahí el título de «Vestigios», porque Ferrer nos impele a buscar el símbolo..., el símbolo que está dentro de nosotros, porque estamos al borde del abismo de su obra e, instintivamente, tratamos de aferrarnos a una figura reconocible, hasta que reparamos –como bien dice Desnoes– que «si existe alguna ley de la creación artística, es la presencia del hombre», o sea, del creador y el contemplador.

Renuente al «abstraccionismo ingenuo», Reynier sabe combinar las texturas, las tachaduras y hasta bo-

rrones en la búsqueda de una dinámica interna de cada obra. Porque cada cuadro es un campo de batalla y, para vencer, hay que recurrir a la sabiduría de Odiseo: penetrar en un caballo a modo de ofrenda, para después sorprender al espectador desde el interior de sí mismo.

Sólo así, *troyando*, se puede ganar.

(Palabras al catálogo de la muestra personal de Reynier Ferrer, inaugurada el 3 de marzo de 2006 en la galería de arte de la Casa Estudio Carmen Montilla del Centro Histórico).

ARGEL CALCINES
Opus Habana



«Testigo del tiempo» (2006). Técnica mixta sobre lienzo (120 x 100 cm).

Reynier Ferrer Pérez

Tel: (537) 203 0615
reyferrer17@yahoo.es

Ferrer

Escultura en Cuba en el siglo XX

LIBROS

Por acumulación informativa fue posible la realización de *Escultura en Cuba siglo XX*. No había otra manera, ni tan siquiera hubieran sido suficientes el entusiasmo y el deseo emprendedor de cualquiera que acometiera semejante labor. Mas, en este caso, una obra así —a manera de diccionario— tuvo a su favor otras dos ventajas: la existencia de pormenorizados datos históricos, artísticos, biográficos *et al* de un gran centenar de cultores del volumen como manifestación plástica, y la sabia concatenación y empleo de todo ello por el talento probado de un investigador y crítico de artes como José Veigas, quien desde hace varios años ha ofrecido certeras e imprescindibles señales en torno a la memoria histórica del arte cubano.

Una gran paciencia, la identificación con aquello ya pasado —sea revelador, insignificante— han sido factores para que a partir de ahora mismo conozcamos mejor pormenores de la escultura en Cuba: la realizada aquí por cubanos y extranjeros, en mármol o barro, madera o metal, hormigón o bronce, además de detalles que mueven a la reflexión y a ciertas interrogantes. Éste es un libro de consulta, que puede ser leído por cualquiera de sus partes. Da igual y hasta es más efectivo así. Incluso, la lectura tal vez no llegue a completarse de punta a punta, porque los diccionarios no son presa fácil para aquellos ánimos absolutamente abarcadores. No obstante, sin la conciencia por la totalidad perderíamos hechos desconocidos para el justo momento, que muy bien podría ser ahora, mañana o nunca. Al menos, tenemos una opción con este vital empeño historiográfico y la tranquilidad de que la desmemoria ha tenido otra vez una victoria menos a su favor. A no dudarlo, estamos salvados con *Escultura en Cuba siglo XX*!

Completar la memoria que nos pertenece ha sido una de sus divisas. En una bella edición ha quedado registrado lo que en algún instante podíamos haber dado por desconocido y/o perdido. «Palabras preliminares», del crítico y ensayista Antonio Desquirón Oliva, y «Quién es quién», de José Veigas, abren el volumen. Las claves de la edición se nos

ofrecen con ambos textos. Luego, el núcleo medular: listado alfabético de escultores y arquitectos implicados con nuestra escultura: cubanos y extranjeros (en una sección aparte); una relación cronológica con las exposiciones dedicadas a esta manifestación artística y realizadas en el país; así como una bibliografía general.

Con un libro de este tipo nos percatamos que somos eternos aprendices, confesos desconocedores de nombres, fechas, primicias interesantes. Tenemos esa certeza. Hasta el momento de su publicación conocíamos a medias la historia de la escultura en Cuba, de la cual hemos tenido noticias por esfuerzos similares de periodistas, académicos y críticos.

En esta oportunidad, sin análisis ni comentarios y mucho menos sin una dilatada narración, todo cuanto debía demostrar Veigas ha sido logrado. Por consiguiente, se trata apenas de una aproximación «láctica» y mucho más completa al inalcanzable horizonte que resulta ser la historia. Y, en efecto, únicamente desde las referencias. Excluidas ha habido alguna que otra, pero resultan imperceptibles. La densidad de datos merma todo esfuerzo que procure evaluar las posibles omisiones. Así de simple.

Este nuevo aporte es sólo un momento más en ese esfuerzo indagador que caracteriza a José Veigas, nuestro gran albacea contemporáneo de cuanto (casi) ha sido en el arte insular. Después de contar con un libro que nos detalla lo inimaginable de la escultura en nuestro país, sólo nos queda el deseo de frutos similares que amplíen y maten, presenten y sobredimensionen zonas similares del proceso artístico cubano. Recordemos que la información le «sobra», dispuesta se encuentra en su morada capitalina para curiosos y aprendices que coordinan la visita feliz, allí donde se siente el pulso de la historia y se respira mejor. ¿Qué seríamos sin sus arcas reveladoras, sin su exquisita colección de catálogos, sin toda esa información que nos supera? Y aun más, ¿sin el oportuno empeño editorial que hermana ideas, tinta y papel en el tiempo justo?

Un siglo después de la proliferación en toda la Isla de la manifestación escultórica, cuenta ella ya con un exhaustivo registro historiográfico, algo que ahora mismo se torna una insuficiencia en algunas de las restantes artes visuales cubanas. Entonces, ¿en lo sucesivo a cuál le corresponde el sobrenombre de Cenicienta?



Escultura en Cuba siglo XX (Fundación Caguayo y Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005, 551 pp.) es un libro a modo de diccionario, un significativo aporte historiográfico para el arte cubano, específicamente, para la manifestación escultórica. Se trata de un encomiable reto investigativo, un proyecto que ya es realidad.

¹ Inicialmente fue presentado en Santiago de Cuba, pues este libro era un proyecto con el que la Fundación Caguayo celebraba además una década de trabajo cultural. Luego, el 20 de diciembre de 2005, su segunda presentación tendría lugar en la capitalina galería Villa Manuela (UNEAC).

AXEL LI
Opus Habana

Ángel Ramírez
Estudio Taller la 6ta Puerta
Oficios No.6 esquina Obispo Altos
Plaza de Armas
La Habana Vieja
e-mail: 4monos@cubarte.cult.cu
☎ 05 282 6485, 05 890 5963

Aunar esfuerzos, 2004. Oleo sobre tela, 82.5 x 130.5 cm

Trasmundo

EXPOSICIÓN

No recuerdo haber ido nunca a una exposición en que el artista se empeñe en hablar él mismo al público, como no sea para agradecerle el haber venido. También yo quisiera ante todo agradecerles su presencia y compañía hoy, y en especial a mi maestro Águedo Alonso, por la generosidad de su espíritu, y a mis padres y a mis amigos, por su ayuda e inapreciables consejos.

Posiblemente hay buenas razones para que el autor no haga comentarios sobre las obras que están expuestas el día de la inauguración. Autoría no es lo mismo que autoridad. En arte, la única autoridad legítima se ejerce

en la intensidad del goce estético, y esta intensidad suele recaer secretamente en otras personas, a menudo en la persona menos pensada. Sé por experiencia que la mayor autoridad, digamos, sobre Rembrandt o James Joyce, a veces anda oculta.

Yo tuve la suerte de conocer a un hombre de ninguna autoría pero de gran autoridad, llamado Agustín Pi, de quien aprendí mucho sobre diversos temas; entre ellos, el tema principal de esta exposición y la inspiración de todas mis obras, que es el alma de Cuba. Me hubiera gustado mucho que él viese estos cuadros. Por ejemplo, recuerdo algo que me dijo una vez con su habitual lúcida vehemencia: «¡Aquí están obsesionados con la búsqueda de la identidad y las raíces! ¡No se dan cuenta de que, si buscan las raíces, se cae la mata!» Las raíces cumplen su función nutridora y sustentadora gracias a que no sabemos realmente hasta dónde llegan, ni con qué comunican. Y como a toda comunión, a nuestras raíces hemos de acercarnos con la debida disposición de ánimo.

En uno de los cuadros aparecen las Tres Parcas, las Hermanas que son una figuración del Destino. El cuadro propone una revisión del protagonismo que en esta tríada suele

darse a la Parca que es la Muerte. Pues en vez de adorar a la Hermana Mayor, la bella Cloto, que teje eternamente nada menos que la tela inmensurable de la vida, o a la Hermana del Medio, cuyas manos trenzan y destejen los destinos, con frecuencia nos acordamos sólo de la que corta los hilos, Átropos, a quien acaso por ser la menor se le asignó la labor más sencilla. Uno de estos hilos del destino se desprende invisiblemente de la guayabera de mi tatarabuelo que avanza de noche por un sendero de Las Villas, hasta detenerse en seco en el sitio donde vio pasar frente a él a todos los animales de la Creación. Y su asombro bien pudo confundirse con el pavor de los que vieron pasar La Dedicada Comitiva que sobrevuela la tierra nocturna de Escocia, o la hueste que de noche cabalga desde Tintagel a Hy-Brasil en alas de una ventisca sudoeste, mientras todo el mar arde con un fuego verde. Nada hay en el hombre más alto ni más profundo, más íntimo ni más extendido, que el apetito por lo maravilloso. Tan primigenia es esta hambre que yo diría que cualquier circunstancia en que vivamos nos entregará el alimento que la sacia.

En el caso específico de mi obra, la principal inspiración es la realidad de Cuba y su poesía. Lo que estos cuadros proponen son nuevas histo-

rias, leyendas y ocurrencias trasmundadas a partir del material insondable que aporta nuestra realidad, nuestra cotidianidad, nuestra eternidad y nuestra fugacidad, por así decirlo.

(Palabras de José Adrián Vitier, en la inauguración de su primera muestra personal, abierta el 27 de enero de 2006 en la galería de arte del Palacio de Lombillo).



Hechicera (2004). Acrílico sobre lienzo (99 x 66 cm).



Entra un arcángel (2004). Acrílico sobre lienzo (120 x 90 cm).

Juan Alberto Díaz

Tel: (545) 379181
 juanalberto@arabos1.mtz.jovencub.com

Representación: Lizet Fraga
 Tel: (537) 988433 / lizetfraga@hotmail.com



Festival de Música Antigua

MÚSICA

Nuevamente, bajo la advocación de Esteban Salas, «santo patrón» de la música antigua en Cuba, la Oficina del Historiador de la Ciudad y su Conjunto de Música Antigua Ars Longa, fue convocada una nueva edición del Festival Internacional que lleva el nombre de aquel gran compositor.

Dieciocho conciertos tuvieron lugar a lo largo de la semana comprendida entre el 29 de enero y el 5 de febrero de 2006, en las tradicionales sedes: la iglesia de San Francisco de Paula, el Oratorio de San Felipe Neri y la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís.

Se trata del mayor evento realizado desde 2000 en cuanto a cantidad de participantes, ya que al número cada vez mayor de agrupaciones cubanas —de La Habana, Las Villas y Guantánamo— se sumaron, este año, representantes de Inglaterra, Suiza, Canadá, Estados Unidos, México y Brasil.

En esta ocasión, la apertura de este IV Festival estuvo a cargo del ensemble Esteban Salas, conjunto formado por los alumnos del taller de interpretación de repertorios históricos que impartió el violinista Walter Reiter (Inglaterra) y la soprano Linda Perillo (Canadá).

Fruto de otro taller fue el concierto de los pequeños de Cantus Firmus, quienes se han iniciado en el arte de tocar la flauta dulce y el arpa en clases que reciben habitualmente en San Felipe Neri por parte de integrantes de Ars Longa y bajo la dirección de Teresa Paz.

Un concierto del IV Festival estuvo dedicado a homenajear el 250 natalicio de Wolfgang Amadeus Mozart, y otro —muy especial— recreó antiguos sonidos del órgano en la Catedral de La Habana.

Entre las actividades colaterales a los conciertos fue inaugurada en el coro alto de la iglesia de San Francisco de Paula —donde será colocado en meses venideros el órgano original de este templo—, la exposición «Ars Longa... Cantus Firmus», del fotógrafo Jorge García, con imágenes del pasado Festival.

Se presentaron además el más reciente disco de Ars Longa y un nuevo volumen de la colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, proyecto que acomete la musicóloga Miriam Escudero.

REDACCIÓN *Opus Habana*

QUARTO FESTIVAL MUSICA ANTIQUA

ESTEBAN SALAS



Centro Histórico de la Habana Vieja

Iglesia de Paula
Convento de San Francisco de Asís
Oratorio de San Felipe Neri

del 29 de ENERO al 5 de FEBRERO
ANNO 2006



Instantes del IV Festival de Música Antigua Esteban Salas, que se celebró del 29 de enero al 5 de febrero de 2006: el violinista inglés Walter Reiter dirige el concierto inaugural. Debajo: concierto del Ensemble Rayuela. Por último, Teresa Paz dirige a Cantus Firmus. A la labor que desempeña el Conjunto de Música Antigua Ars Longa como parte de la reanimación espiritual del Centro Histórico, incluida su labor comunitaria con infantes de La Habana Vieja, fue dedicada la exposición de Jorge García, fotógrafo de *Opus Habana*. Con el título de «Ars Longa... Cantus Firmus», esta muestra de imágenes testimoniales en blanco y negro fue colocada en el coro alto de la iglesia de San Francisco de Paula, adonde retornará en unos meses el órgano original de este templo, completamente restaurado.



Entre el Renacimiento y la Postmodernidad

EXPOSICIÓN

Ahorcadas entre el Renacimiento y la Postmodernidad, entre la adolescencia y la madurez, Adrian Pellegrini sería –de proponérselo– el *enfant terrible* de la pintura cubana actual.

Quisiera acariciarse la nivea barba como Da Vinci, pero es tan joven que a veces no tiene más remedio que parapetarse en la oscuridad. A ciegas, lanza un trazo por aquí y por allá, sabiendo que «nada o casi nada está terminado aquí, pues las ideas principales se han visto detenidas en su curso por otras, que como bólidos que rasgan la honda noche, se imponen en su presencia y atraen la vista hacia sí».

He tomado esta cita de «La cámara de las máquinas», uno de los textos inusitados que Adrian incluyó en 1996 –con apenas 17 años– en su cuaderno *Alma de Leonardo*. Tal vez, como ninguno, este relato ilustre el sentido de su obra plástica, en la que hay algo de inacabado, de ambigüedad, que constituye su principal fuerza evocadora. ¿Surrealismo? ¿Expresionismo? ¿Abstracción? Da igual el término, pues lo cierto es que como espectadores podemos arrojar múltiples conjeturas, todas ellas igualmente válidas, ante el *puzzle* ofrecido por su talento creador.

Entre muchos autores esotéricos, ha leído este muchacho a Fulcanelli y –por ende– sabe decodificar los símbolos herméticos en los frisos de las catedrales, que incorpora a sus cua-

dro para hacerlos más inescrutables, incluida la Y del *coniunctio*, o sea, del casamiento químico entre el mercurio y el azufre, entre la luna del alma y el sol del espíritu... de donde surge el «andrógino iluminado». Podríamos decir como Marcel Proust sobre Vermeer, que se trata de *un artiste à jamais inconnu*...

Y es que, con una erudición que sorprende, Pellegrini emplea técnicas extraídas de los tratados alquimistas que consultaron pintores tan lejanos como el Bosco. Así, puede obtener el color blanco más pristino, los azules de los iconos rusos, el oro viejo de las cúpulas bizantinas y un rojo carmín a partir de la trituration de la cochinilla (*coccus cacto*), disolviéndola en una sustancia que no revela. ¿Acaso será el *alcaesto*?

Así, como un alumno aventajado de Paracelso, irrumpe Adrian Pellegrini en la galería del Palacio de Lombillo... Y lo hace –a pesar de que vive cada cierto tiempo en París– como el artista cubano que se reconoce en sus esencias.

Eso sí, sin perder la gracilidad de los iniciados, de quienes recorren La Habana Vieja como si fuera siempre la primera vez.

(Palabras al catálogo de la muestra personal de Adrian Pellegrini, inaugurada el 23 de febrero de 2006 en la galería de arte del Palacio de Lombillo).

ARGEL CALCINES
Opus Habana



Pléyade cósmica del colibrí, en azul (2006). Óleo sobre lienzo (100 x 73 cm).



Pléyade cósmica del colibrí II (2006). Óleo sobre lienzo (73 x 92 cm).



«La ciudad del rayo violeta» (2006). Óleo/lienzo. 167 x 100 cm.

Adrian Pellegrini

ssamentis@yahoo.es

Contacto: Sra. Carmen Vidal
Tel: (537) 209 3385

Orestes del Castillo: Orden Nacional francesa del Mérito

PREMIOS

Desde hace apenas unos meses, el reconocido experto cubano Orestes del Castillo —galardonado en 2004 con el Premio Nacional de Arquitectura— engrosa la selecta lista de personalidades que en el mundo poseen la medalla de Caballero de la Orden Nacional francesa del Mérito.

El también presidente de la Sociedad Civil Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente recibió la importante distinción el 8 de febrero de manos de la Sra. Marie-France Pagnier, embajadora de Francia en Cuba, quien lo catalogó como «uno de los guardianes» de la Ciudad de La Habana.

Desde 1962, cuando se graduó de arquitecto, Del Castillo ha ejercido la docencia de manera ininterrumpida, labor extendida a cursos de postgrado, maestría y doctorado, impartidos tanto en instituciones académicas de Cuba como de otros países.

Junto con el fallecido profesor de profesores, doctor ingeniero Manuel Babé, es coautor del libro de texto *Proyecto de estructuras*, el cual se utiliza en la enseñanza universitaria de la Arquitectura.

Miembro distinguido de la Cátedra de Arquitectura Vernácula Gonzalo de Cárdenas, realizó trabajos en el campo del diseño de estructuras, específicamente en la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos, en el Caney de las Mercedes —municipio Bartolomé Masó, provincia Granma—, y en otras obras de importancia e interés social.

En unión de un grupo de profesionales cubanos, Del Castillo introdujo las mallas espaciales de acero, estructuras ligeras de gran porte que se utilizan para salvar espacios muy grandes.

Al hablar en la ceremonia de imposición de la Orden Nacional francesa del Mérito, la Sra. Marie-France Pagnier recordó que Del Castillo es un «apasionado por la ingeniería civil y las ciencias técnicas; y ha sabido mejor que nadie poner sus conocimientos y su cultura enciclopédica al servicio del emplazamiento, modesto pero decisivo, de la piedra angular, y de la pintura mural».

Se refirió también a las dotes mostradas por el experto cubano en la organización de las Bienales de

Arquitectura que tienen como sede La Habana, al espíritu que ha sabido darle a este tipo de cita, «en la cual, desde su nacimiento, hemos tenido el gran placer de participar activamente», añadió.

A juicio de la diplomática, todo esto justificaría grandemente haberle conferido la medalla de Caballero de la Orden Nacional francesa del Mérito.

Sin embargo, en su opinión, «es la razón del corazón la que está por encima de las otras: la de su amor por Francia, de su espíritu que tan bien nos ha entendido y que ha sabido, en los momentos difíciles, en una casa que no disponía ni de paredes ni de techo todo lo sólidos que deben ser, ayudarnos a emprender los caminos más seguros, a hablar un idioma más común a todos, y compartir momentos fraternos».

«Estimado Orestes, la arquitectura que usted practica es ante todo la del espíritu —es el primer mérito que reconocemos en usted—, y es por eso que, desde lo más profundo de nuestro corazón, y en nombre de Francia, queremos darle las gracias», concluyó la embajadora.

En su discurso de agradecimiento, Del Castillo consideró que recibir tan alta distinción «entraña un compromiso fuerte y es un estímulo a la colaboración, a la participación activa en todos los proyectos que refuerzan la tradicional amistad franco-cubana y a mi abierta disposición a continuar».

Visiblemente emocionado añadió: «Las palabras más sencillas pueden llegar a expresar los sentimientos más profundos; ahora, con solamente dos de ellas, espero manifestar todo lo que en mi mente y mi corazón albergo: ¡Muchas gracias!».

CARMENDELIA PÉREZ
Opus Habana



Dr. Orestes del Castillo (La Habana, 1935), galardonado en 2004 con el Premio Nacional de Arquitectura, engrosa la selecta lista de personalidades que, en el mundo, poseen la medalla de Caballero de la Orden Nacional francesa del Mérito.

abismos

MUSEO NACIONAL DE BELAS ARTES

Agustín Bejarano

Marzo/mayo de 2006
www.artcuba.com/sitios/bejarano
Calle Trocadero e/ Monserate y Zulueta, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, Cuba.
www.bellasartes.cult.cu

Nouvel otra vez en La Habana

SUCESO

Si de marzo a abril la IX Bienal de La Habana resultaría una fiesta para los amantes y cultores de las artes plásticas de Cuba y de otras partes del mundo, el encuentro con la figura y obra de Jean Nouvel adquirió categoría de festival de la imagen y la palabra para arquitectos y seguidores –y hasta para los neófitos en la materia– de este carismático francés, quien confesó su emoción al contemplar lo alcanzado en la restauración del Centro Histórico de la capital cubana.

Ocurrió en presencia del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, durante la tarde del martes 28 de marzo, en el Centro Hispanoamericano de Cultura –«un lugar espléndido, cuyo exterior tanto me ha tocado», al decir de Nouvel–, donde se exhibió una amplia documentación de su colosal trayectoria creativa que, entre otras, incluye la Torre Agbar (Barcelona, 2005), la ampliación del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía (Madrid, 2005) y el Instituto del Mundo Árabe (París, 1987).

En una superficie de unos 30 por 10 metros, las inmensas pancartas lograron el objetivo del artista: «saturar el lugar con mi trabajo, que no es por fuerza conocido». En el piso, el «Manifiesto de Louisiana» que, escrito por él en 2005, es un interesante y hermoso texto en el que expone sus puntos de vista «sobre un asunto teórico de la arquitectura actual: la diferencia y oposición entre la arquitectura genérica y de estilo». Es imposible obviar «la materia urbana. Para mí, la arquitectura contemporánea debe dar valor al contexto», sostuvo.

Según su apreciación, «es formidable contemplar que cada ciudad tiene su propia identidad y reafirmar que nuestro patrimonio es la sucesión de identidades. Eso es lo que está en peligro hoy día con lo que yo he dado en llamar lo genérico». Porque, en su opinión, la arquitectura traduce simplemente lo que los hombres tienen en el corazón y en la mente.

Al explicar cada uno de sus proyectos, este merecedor en 1987 del



© ISABEL LEÓN

Jean Nouvel (Fumel, Francia, 1945) en La Habana.

Grand Prix d'Architecture defendió la idea de poner en consonancia a la arquitectura con la historia, anclada en las emociones. «La arquitectura es la petrificación de un momento de la cultura, por lo que, si una nación existe a través de su cultura, ésta va a traducirse en su arquitectura, la cual debe dar testimonio de una época».

Luego de recorrer el amplio recinto, detallando incluso aquellas obras perdedoras en concursos o que no pudo llevar a cabo –«aunque nunca quise ser un arquitecto de papel»– y seguido por un numeroso público, en su gran mayoría arquitectos cubanos, Nouvel tuvo un aparte con los periodistas. Amable, risueño y locuaz, respondió varias preguntas y reiteró frases proféticas. «La arquitectura funciona con un solo combustible: la pasión»; «el arquitecto es alguien que tiene la mente o la cabeza en las estrellas y los pies en el lodo»; «la ciudad no es un museo»...

A partir de estos conceptos y en respuesta a una pregunta de *Opus Habana*, valoró «el esfuerzo enorme realizado para restaurar, en momentos difíciles, el Centro Histórico de La Habana Vieja». Significó que se ha llevado a cabo con sus vecinos en el interior, algo que, precisó, no sucede en la mayoría de las ciudades europeas. «Allí se hace salir a los habitantes originales, se reconstruyen las fachadas y no se sabe siquiera qué está pasando detrás. Y con eso la ciudad pierde el alma».

Si hay una ciudad inspiradora, esa, dijo, es La Habana. Al explicar esta idea, precisó que como toda urbe histórica que ha contenido tantas vidas en contraste, La Habana ha logrado

petrificar los momentos en la historia. «Vean el Centro Histórico sobre todo, pero vean también la arquitectura de los años 50, y ese diálogo que se establece entre la historia más antigua de la ciudad y la moderna, trae consigo consecuencias inauditas y únicas». En ese sentido, recordó su estancia en el Jardín Botánico.

Al retomar el tema de la restauración de La Habana Vieja, dijo que tuvo la oportunidad de visitarla con Leal, «un tremendo conductor y guía». En esta oportunidad pudo notar y conocer lugares que no había visto antes en 1999 durante su primer viaje a Cuba. Reiteró su emoción al constatar hasta qué punto la ciudad está viva, alerta... cómo mantiene su vitalidad y su colorido.

A juicio de Nouvel, la relación entre las artes plásticas y la arquitectura siempre es actual. El siglo XX trató de romper en alguna medida ese nexo, pero cree que el arte hay que integrarlo a la arquitectura y no dejarlo únicamente en los museos. «Es muy bueno cuando el arte forma parte de la ciudad a través de la arquitectura». Por eso, explicó, «trato de usar materiales artísticos en la arquitectura». Ejemplificó con la fotografía que él utiliza como elemento arquitectónico, algo que, en su opinión, no se ve muy a menudo.

En cuanto a su presencia y participación en la IX Bienal de La Habana y en qué medida esta estancia puede enriquecer su vida y su obra, comentó en tono pícaro y jocoso: «Los viajes forman a la juventud, pero esto se cumple hasta una edad bastante avanzada».

MARÍA GRANT
Opus Habana

«Obsesión» (2005). Colografía iluminada (63 x 90,5 cm).

Eduardo Guerra
calle 44 # 4107
e/ 41 y 38. Kholy. Playa
Teléfono: 203 8722
eduardoguerra@cubarte.cult.cu

E Guerra

Desagravio del siervo

ARTES PLÁSTICAS

La crítica de arte que primó en los años 80 no fue capaz de advertir la magnitud de un pintor como Rubén Rodríguez. Aquél era un momento muy eruptivo, y las poéticas que se situaban en la cresta de la ola tenían, buscaban, el sello de la ruptura, de la pasión con que se oponían a cualquier cosa (al poder, a la crítica, al resto del arte, a las instituciones; a cualquier cosa). El ímpetu de Rubén estaba sin embargo en otro lugar: era el coraje de la independencia, la reciedumbre de la autonomía. En unos años en que todo el mundo hacía arte del cuestionamiento, Rubén decidió afrontar la mayor de las rebeldías: esa que levanta la obra propia por sobre las tentaciones de la contingencia, y se propone consolidar la calidad de la pintura misma, con absoluto desdén hacia las coordenadas imperantes en la época.

Rubén hizo del cuerpo humano una catedral, un dispositivo semántico que aun cuando cargara eventualmente con ciertas meditaciones de otro alcance (la relación entre cultura popular, religiosidad y expresión erótica en la naturaleza del cubano, por ejemplo), se ha ocupado mayormente de la condición humana, expresada y apresada en sus índices físicos. Más que todo el cuerpo de la mujer significa el asiento de un agudo poder de observación que especula sobre las torceduras dulces del deseo, la posesión, la sed de la dependencia erótica, el desabrigo del abandono, el repliegue del sentimiento que se confiesa en las marcas del cuerpo.

La figuración rabiosamente personal de Rubén pudiera inscribirse en una sensibilidad artística que pendula entre los códigos de la «nueva figuración» y el neoexpresionismo, pero no puede asociarse puntualmente a uno solo de los cultores internacionales de esa tradición. A lo más, en Rubén se percibe un aire de los tiempos, una sensibilidad muy contemporánea a la hora de recortar las figuras sobre la perspectiva de la ciudad, el mundo, o «la realidad», nociones que para el artista son neutralidades equivalentes al vacío, a la ausencia.

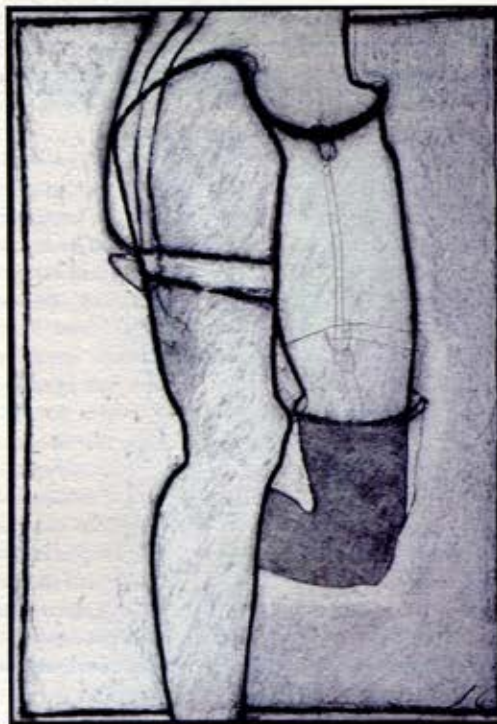
Rubén pertenece a esa estirpe de pintores que fundaron una figuración, sin permitir que el valor del nuevo repertorio residiese en la descripción del mundo. Antes, el valor de estos imaginarios radica en su propia fortaleza artística, en la imposibilidad racional de explicar el proceso secreto de su construcción. En tal sentido es que digo que, si bien nos cautivó siempre la verticalidad con que aquel muchacho de los 80, con apariencia de oso insular entre la agresividad y la ternura de su introspección, exponía a los cuatro vientos una obra densamente erótica que sin llegar a ser «intima» se alejaba del vendaval referativo de entonces, no nos dimos cuenta ni por asomo de que aquel anacoreta, aquel ermitaño medio gruñón, era y sigue siendo uno de los mejores pintores cubanos de los últimos 20 años, y uno de los grandes exponentes del tratamiento del erotismo en el arte cubano de todos los tiempos.

Apenas un leve cambio se recibe entre los trazos de aquel Rubén y este que hoy reencontramos en medio de una obra enormemente prolija y

empecinadamente congruente: si en los primeros grabados del artista había una acidez, una virulencia de la técnica, un cierto regodeo en la rispidez de las formas, los tonos, los valores (¿no estaría ahí otro tipo de reacción mordaz?), con los años Rubén ha ido despejando su obra de esa especie de acritud de la expresión, para avanzar hacia una pulcritud calma, una consistencia de la indagación plástica que descubre en la claridad y el rigor de la ejecución otros y quizá mejores asideros para su vital observación del comportamiento humano.

La serie de óleos y cartulinas que ahora nos muestra constituye, hay que decirlo, cómo si no, una revancha de género. Rubén sorprende, y recrea en forma santurróna, esos gestos en que la mujer recurre a decenas de ardid y aditamentos para ejercer la seducción. Cuando Rubén fija en sus obras los instantes en que la mujer intenta mejorar lo inmejorable (prolongar sus formas fuera de la gracia de sus caderas, ajustar todo lo posible los senos o la cintura, apostar al juego del ocultamiento o la revelación parcial), consume un doble acto de violencia simbólica: hay violencia en la sordidez tierna, en el rictus irónico con que el artista describe las mañas que ellas suponen enigmáticas para nosotros; pero hay violencia también en el hecho de que el artista, creyéndose dueño de la situación, expresa por detrás una impotencia: aun conscientes de la representación, somos cautivos, rehenes, súbditos de un misterio que nos mueve como fichas de un ritual manejable, inobjetable, algo humillante en verdad. El cruce de espadas eróticas que está en el juego es el siguiente: si toda penetración supone un acto de sometimiento y de violentación, todo ritual femenino de seducción implica un abismo de encerramiento donde no hay excusa fuera de la única luz: la dependencia, la misma sed.

El grosor de la pintura, la espesura de la construcción hacen parte de la venganza. Tanto como ver la pintura, en Rubén hay que olerla y que tocarla, que tenerla, porque cuando hablamos de que es uno de los grandes pintores de la actualidad, lo hacemos incluso en un sentido cuantitativo. Hay mucha pintura por debajo de las superficies textuales que pretexto el creador. Decenas de pinceladas se montan, se cubren, se niegan, unas sobre otras hasta desaparecer en un bellísimo y dudoso blanco, que aquí y allá denuncia, como se movería al azar una transparencia y dejaría ver entonces un templo, las muchas horas de laboreo pictórico hasta redundar en composiciones aparentemente simples o sencillas. Rubén tiene el don de los grandes artistas en la medida en que sabe y puede convertir la superficie en una remisión furtiva, en la huella mínima de un mundo de sumersiones constructivas que permiten validar al cabo, con la gracia de la supuesta espontaneidad, una imagen que viene sin



Prodigiosa (2006). Óleo sobre tela (100 x 70 cm).

embargo de siglos de conocimiento pictórico. Allí está la profundidad de la obra de Rubén: una profundidad que empieza siendo física y que alcanza a ser total cuando ancla el hombre en el cuerpo, el espíritu en la forma tangible.

Y esa densidad, que yo no tendría ningún reparo en llamar «cultural», pareciera el mentis con que Rubén inoportuna y descalifica el ardor erótico y retórico de la mujer. Pero cuidado, que se descubre ahí otro nivel de la ilusión, del espejismo. Si la consistencia de la expresión se moviliza de tal forma es precisamente porque sabe el artista que todos estamos condenados a perdernos en un hueco negro, angustioso y sabroso a partes iguales. Hasta ahí viajamos como dóciles fragmentos al imán, a un imán inexorable, que nos espera y se mofa entretanto de nosotros, mediante el ritual de la seducción. Como en aquella película de Almodóvar donde un hombrecito se perdía en un inmenso paraje abierto para él, luego del cual aguardaba una selva oscura, insondable y peligrosa. Esta serie es como si aquel hombrecito mirara afuera y, huérfano, observara un prontuario medio toulousiano: las bragas, las fajas, los brassières; o sea, las luces después de la función, las lentejuelas vencidas después del espectáculo. El paisaje, todavía atractivo, después de la batalla. Y caramba, aun ahora, sólo le queda agradecer. Observar y agradecer. Otra vez.

RUFO CABALLERO
Ensayista y crítico

Resurgirá la Droguería Johnson

SUCESO

«El fuego nos ha dejado solamente los puntos de apoyo, de los cuales volará, sin lugar a dudas, el Ave Fénix; porque si fuésemos a tomar un lema para un escudo imaginario, sería éste: un Ave que surge de las llamas, invicta y triunfal», afirmó el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, al referirse –en el programa televisivo *Andar La Habana*– a los inicios de la restauración de la Droguería Johnson luego del siniestro de que fue víctima el 14 de marzo.

Estanterías, mostradores, la carpintería de la fachada, elementos decorativos de porcelana y cristal, así como utensilios de laboratorio, resultaron gravemente afectados por las llamas, sofocadas por los bomberos capitalinos y el Cuerpo de Rescate y Salvamento del territorio.

«Destinada, una vez concluida su restauración hace apenas algunos años, a ser la farmacia de la comunidad, no por esto dejaba Johnson de estar llena de los más preciosos objetos de la antigua farmacia cubana. Allí se hallaban los frascos de botica, las manos de almírez, los morteros de bronce, de mármol, los antiguos pomos conteniendo las esencias y sustancias necesarias para la labor de la farmacia, de la botica, para la preparación de las fórmulas», refirió Leal para ese espacio televisivo, filmado inmediatamente después del fatídico suceso.

Según sus palabras, también allí se atesoraba un importante conjunto de documentos, adecuadamente pro-

tegidos, donde estaban los recetarios antiguos, y todo aquello que es tan grato e importante a la cultura de nuestro pueblo y de todas partes del mundo.

A principios de 1886 el prestigioso farmacéutico matancero Manuel Johnson Larralde instaló su propia farmacia en la calle O'Reilly N.º 31, como Gran Farmacia Johnson. Pero no es hasta 1914 –cuando ya se anunciaba como Farmacia Droguería Johnson– que alcanza mayor celebridad. Para entonces ocupaba todo el edificio de las calles Obispo y Aguiar hasta O'Reilly.

La moderna sede –donde permanece el establecimiento– se compone de dos cuerpos monumentales interconectados entre sí, construidos de armazón de acero y concreto reforzado, especialidad de los contratistas y arquitectos de la reconocida firma norteamericana Purdy and Henderson.

El acceso quedó jerarquizado con la solución del chaflán esquinero como verdadera invitación al recinto. La decoración de la fachada se resolvió con el almohadillado y el falso despiece de sus muros, rematando los pisos altos una cornisa denticulada muy propia de la ornamentación ecléctica de la época.

Los Johnson fueron fabricantes de insecticidas, desinfectantes, perfumes, y productos farmacéuticos en general. Exportaron e importaron perfumería, así como productos biológicos,



Desde 1914 la Droguería Johnson ocupa el edificio con esquina en Obispo y Aguiar. En 2000 fue restaurada íntegramente para convertirla en farmacia de la comunidad.

apoterápicos y químicos, sueros y sulfas. Entre sus especialidades farmacéuticas aparecían los aceites y elixires del complejo B, y en la perfumería eran famosas sus Aguas de Lavanda, Verbena y Violeta.

Sobresalieron además los doctores Johnson (Manuel Johnson Larralde, Teodoro y Carlos Johnson Anglada y

Margarita Johnson Chufat) por la labor docente, lo que les sitúa en un lugar destacado en la enseñanza universitaria y en las investigaciones de las ciencias farmacéuticas en Cuba.

Considerada junto a las de Sarrá y Taquechel, como una de las droguerías más prestigiosas de La Habana, Johnson hizo gala en su interior del trabajo en madera preciosa que abarcó todos los usos del mobiliario, acentuándose, por su factura y belleza, en mostradores y estanterías. A la par, se emplearon otros materiales nobles como el mármol, el bronce, la cristalería fina y la porcelana.

KARÍN MOREJÓN NELLAR
Opus Habana



Durante casi cuatro horas los bomberos capitalinos y el Cuerpo de Rescate y Salvamento del territorio afrontaron el incendio, evitando la propagación de las llamas y la pérdida de vidas humanas.

Leslie Sardiñas

con ojos bien abiertos

EXPOSICIÓN

Para quien ha estado cercano a la obra que —durante la pasada década de los 90— produjo Leslie Sardiñas (figura mantenida dentro del ambiente plástico cubano de fines de milenio), no es del todo sorprendente la exposición con que reapareció en el Palacio de Lombillo (Oficina del Historiador), en muestra colateral a la Novena Bienal de La Habana.

Y es que, a pesar de la visión un tanto simplista con que algunos criti-

cos catalogaron su anterior obra de ingenua e infantil, lo que Leslie nos propone es parte de ese proceso de búsqueda «in and out» que inició desde hace algunos años.

Valiéndose de un expresionismo, por momentos más sutil, las piezas de entonces ya traslucían el sentido inquieto y escudriñador con que el artista veía o, más bien, miraba la inconstante realidad de todos los días.

Mutaron, ahora, sus pequeños personajes, de trazos ligeros y sueltos, en figuras gigantescas, protagónicas, que nos miran sin recato ni soslayo, burlescas en su «delicada» agresividad. Hablan sobre esa parte —¿caso oscura?— escondida y un tanto inexplicable que cuelga, como una pesada daga sobre nuestras cabezas. Son seres cargados de ironía y sexualidad, escondidos tras su apariencia de niños, dotados de una compleja, pero no siempre indescifrable, simbología.

Se genera, de este modo, un diálogo hacia lo profundo para el que se vale de un lenguaje mu-

cho más audaz, maduro y posmoderno. Referenciando nuevos componentes culturales (que algunos podrían considerar un tanto ajenos) como la manga japonesa, a la cual alude como medio y no como fin en sí misma, estructura un universo de dimensiones variables, tan realirreal como los animados. Mas, de lo que se trata es de una visualidad que nos invade y que le ha brindado los recursos necesarios para ir completando su universo iconográfico.

La visión cosmogónica de Leslie y esa mirada tan aguda para contarlos, con boca amordazada, lo que por descuido, prisa o miedo, no alcanzamos a ver, generan una interesante polisemia interpretativa ante su obra, que nos acerca y aleja de la misma, a la vez. Pero que siempre nos despierta una morbosa curiosidad.

Juega con nosotros con la misma desfachatez que lo hacen sus personajes, recursos conceptuales no le faltan para eso.

Sin embargo, tras lo aparentemente irreverente se esconde algo muy serio. «Ojos bien abiertos» nos propone, hacia todos los órdenes y espacios. También, por qué no, mu-



Deseo real N° 1 (2005). Sanguina sobre cartulina (110 x 90 cm).

cha «Intuición» para saber reconocer esos monstruos del alma que nos (des)habitan.

Y para completar, aquel pequeño avión, cargado de memorias, con el que hace realidad la fantasía del ansiado retorno a ese espacio donde siempre encontraremos la anhelada salvación.

LIZET FRAGA MENA
Curadora y Crítica de Arte



Intuición (2005). Acrílico sobre cartulina de hilo (100 x 80 cm).

a n d a r
LA HABANA

Andar La Habana para contemplar la maravilla de la restauración que devuelve una página perdida al libro de la historia universal. En la voz de Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad

Colección de videos y discos compactos en venta en todos los museos, casas y otras instituciones del Centro Histórico

Auspiciado por la Oficina del Historiador de la Ciudad, el grupo Danza Teatro Retazos y el Centro de Teatro y Danza de La Habana, sesionó del 12 al 14 de abril el XI Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja. *Ciudad en Movimiento* en las calles, plazas y casas-museos del Centro Histórico.



CENTRO HISTÓRICO DE LA HABANA

Historical Centre of Havana

La información que a continuación se presenta es un compendio de la labor que —durante más de una década— ha realizado el Plan Maestro para sistematizar la información relacionada con la gesta rehabilitadora que protagoniza la Oficina del Historiador de la Ciudad. En próximos números de *Opus Habana* seguirá publicándose este dossier a manera de sección.

The information you will find in this article is a compendium of the work which —along more than a decade— has been made by the Master Plan to systematize all the information related to the rehabilitative prowess that the Office of the City Historian performs. In next issues, *Opus Habana* will continue publishing this dossier in the way of a section.



El Centro Histórico de la Ciudad de La Habana, conocido también como La Habana Vieja, tiene una extensión de 2,14 km² y ocupa el 50% del territorio municipal de igual nombre. Se ha convenido reconocer que el mismo está compuesto por dos zonas claramente diferenciadas desde el punto de vista urbanístico: la antigua ciudad intramuros, y la franja aleña que fue urbanizada al derribo de las murallas y edificada entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

La primera se extiende desde la margen oeste de la bahía, incluyendo el actual borde marítimo, hasta el eje por donde corría la antigua muralla de tierra, hoy conformado por la Avenida de las Misiones y las calles de Monserrate y Egido.

La otra zona se extiende desde el Castillo de San Salvador de la Punta hasta el patio de trenes de la Estación Central del Ferrocarril, y está limitada al oeste por el célebre Paseo del Prado y su natural extensión de la calle Cárdenas, incluyendo el gran conjunto de espacios públicos que conforman, entre otros, el Parque Central, el entorno del Capitolio y el Parque de la Fraternidad.

En 1978, el Centro Histórico de La Habana y su sistema de fortificaciones fueron declarados Monumento Nacional como un todo indisoluble; después, en 1982, y bajo el mismo concepto, fueron incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

En 1993 el Decreto-Ley 143 del Consejo de Estado reconoció a este importante sector de la Ciudad como Zona Priorizada para la Conservación. Posteriormente, en el año 2001, la misma fue ampliada al emblemático frente costero del Malecón Tradicional y más tarde, en el 2003, al pintoresco Barrio Chino, ambos en el vecino municipio de Centro Habana.

The Historical Centre of Havana City, also well-known as Old Havana, with an extension of 2.14 km², occupies the 50% of the municipal territory of same name. There have been agreed to recognize that the same area have been composed by two zones, clearly differentiated from the urban point of view. The former in-wall city, and the neighbour area which was urbanized after the demolition of the Havanian walls, and its buildings constructed, between the middle of the XIX Century and the first decades of the XX Century.

The first one is extended from the West of the Havanian Bay, including the present shore line, to the axle where was used to be the ancient stoned wall, nowadays formed by the Misiones Avenue and Monserrate and Egido Streets.

The another zone is extended from the San Salvador de la Punta Castle to the Central Railroad Station train's yard, and it is bordered to the West by the famous Prado Walk and its natural extension through Cárdenas Street, including the complex of public areas which compose it, such as, the Central Park, the surrounding area of the National Capitol and La Fraternidad Park.

In 1978, the Havana City Historical Centre and its system of fortifications were declared National Monument as an indissoluble whole; later, in 1982, and on the same concept, there were included in the UNESCO World Heritage List.

In 1993, the Law-Decree 143 of the Council of State recognized this important sector as a Prioritized Zone for Conservation. Subsequently, in 2001, the same one was applied to the typical shore line of the traditional Malecón and later, in 2003, to the picturesque China Town, both in the nearby Municipality of Centro Havana.





ESTRUCTURA TERRITORIAL / TERRITORIAL STRUCTURE

Superficie total del Centro Histórico Total area of the Historical Centre	214,0 ha
Superficie total de manzanas / Total area of blocks	173,3 ha (81,0 %)
Superficie de manzanas edificadas / Area of constructed blocks	128,3 ha
Superficie de manzanas-parques / Area of park-blocks	18,4 ha
Superficie de otras manzanas* / Area of other blocks*	26,6 ha
Superficie de la red vial / Area of road net	40,7 ha (19,0%)
Longitud de la red vial / Length of road net	44,02 km

Fuente: Plan Maestro, Oficina del Historiador.
Source: Master Plan, Office of the Historian.

* Isletas, grandes instalaciones y borde portuario.
* Islets, large installations and waterfront area.

- Habana intramural/Intra-muralHavana
- Centro Histórico/Historical Centre
- Fortificaciones/Fortifications
- Reparto Las Murallas/Wall Ring District
- Barrio Chino/China Town
- Malecón Tradicional/Traditional Malecón

Panorámica de la Plaza de Armas, con El Templete en primer plano. Este monumento fue construido en 1828 para conmemorar la fundación de la Villa de San Cristóbal de La Habana.

Armas Square panoramic view, with El Templete in the foreground to the right. This monument was built in 1828 to commemorate the San Cristóbal de la Habana Ville foundation.

Debido a su carácter de puerto-escala de la navegación española en el Nuevo Mundo, y a la importancia creciente de sus funciones políticas, La Habana fue la primera ciudad de Cuba que adquirió una fisonomía propiamente urbana.

De la Plaza de Armas (sitio fundacional) partieron los primeros caminos que, en dirección sur, bordeaban la irregular línea de la costa. La trama histórica quedó configurada por manzanas de formas y tamaños variados, ortogonalidad relativa, calles estrechas y torcidas, que no respondían estrictamente a los dictados de las Leyes de Indias.

La estructuración urbana a partir de un sistema de plazas y plazuelas con diversas funciones, dio el carácter policéntrico que ha distinguido a la ciudad desde sus orígenes.

De hecho, La Habana nunca tuvo núcleo fundacional donde coincidieran las más importantes funciones urbanas y de representación social, sino que, en el proceso de su crecimiento como ciudad, predominó una descentralización relativa.

Due to its character of connecting-port of the Spanish navigation in the New World, and the increasing importance of its political functions, Havana was the first city of Cuba which attained specific urban features.

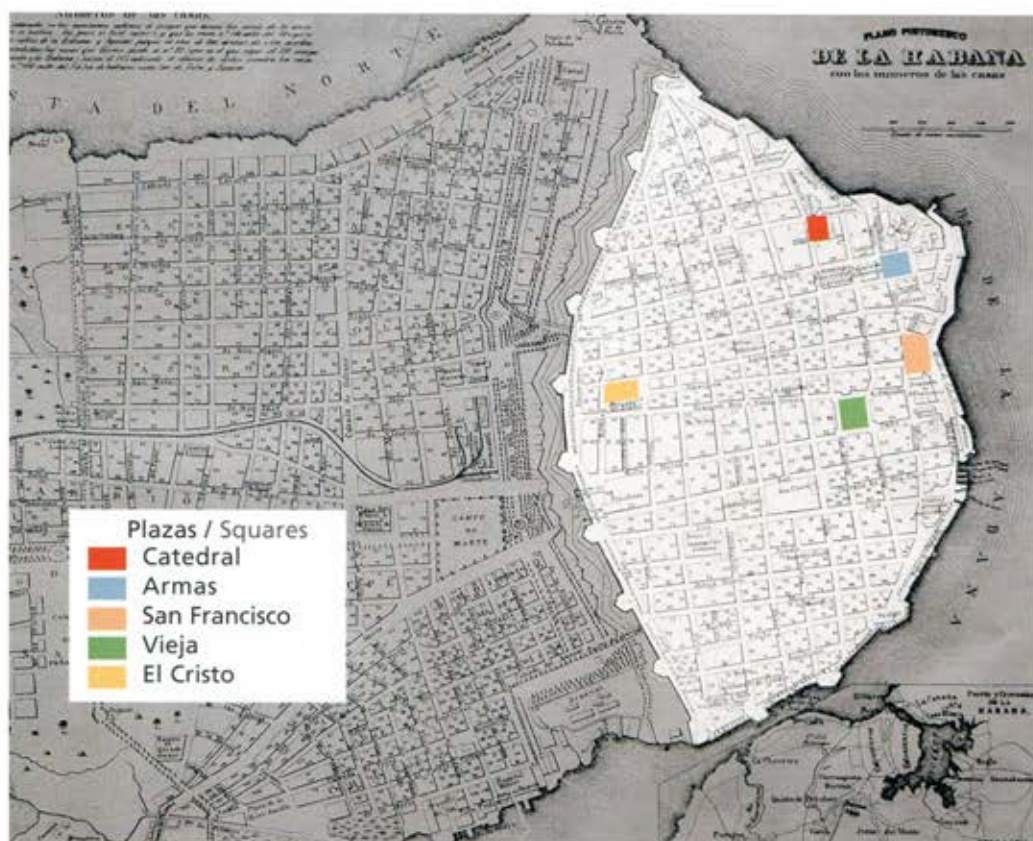
From the Armas Square (foundational site) began the first roads which heading south bordered the irregular shore line.

The historical web was shaped in blocks of varied shapes and sizes, relative orthogonality, narrow and twisted streets, which did not strictly comply the dictates of the Leyes de Indias [Indies' Laws].

The urban structure in accordance with a system of square and small squares with different functions, provided the polycentric character which has marked the City since its origins.

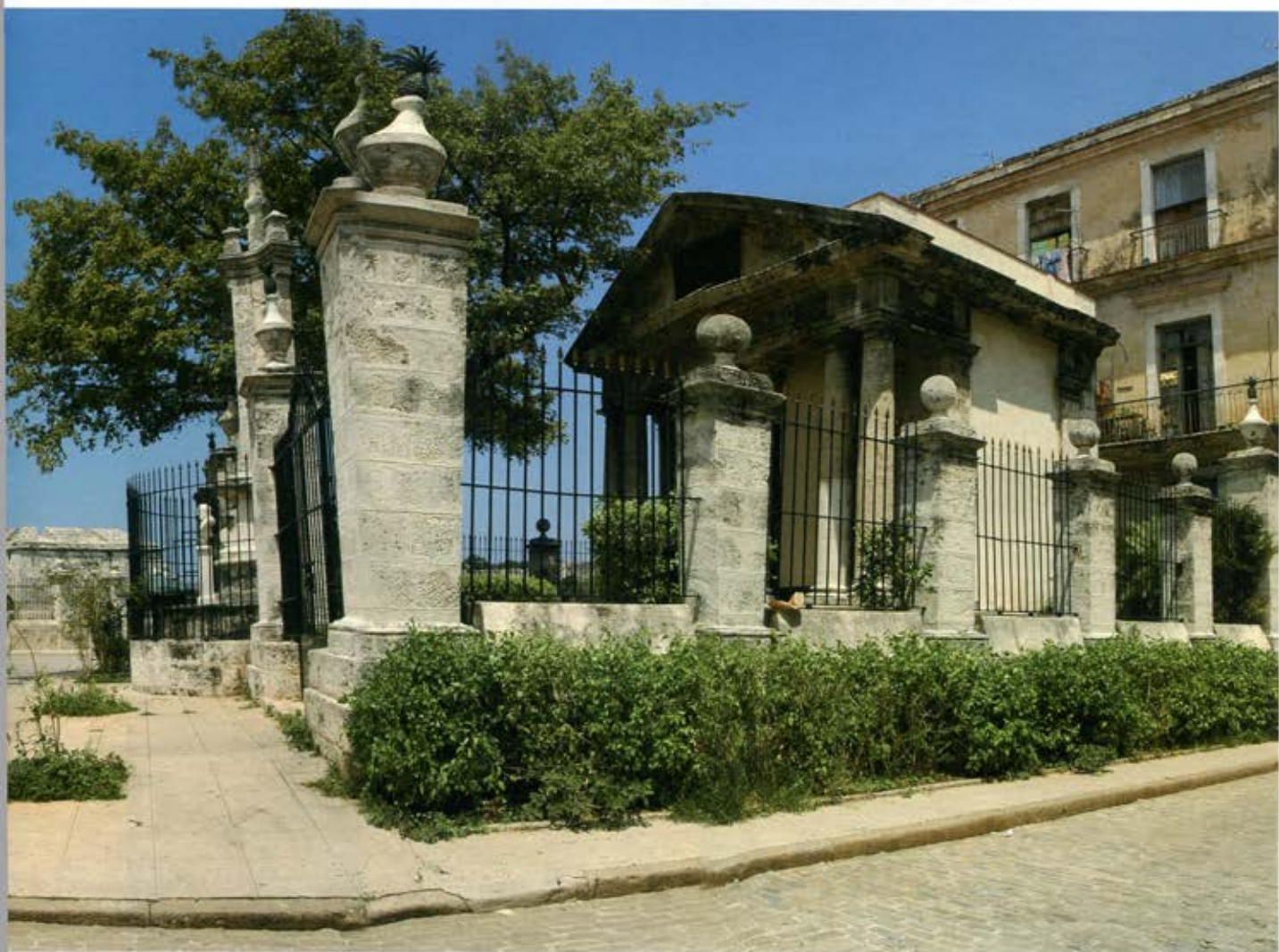
In fact, Havana never had a nucleus concentrating the most important urban functions and social representation; instead, in its growing process as city, a relative decentralization was predominant.





Plano pintoresco de La Habana con el número de las casas (B. May y Cia., 1853). Se ha destacado el recinto amurallado y el sistema de plazas.

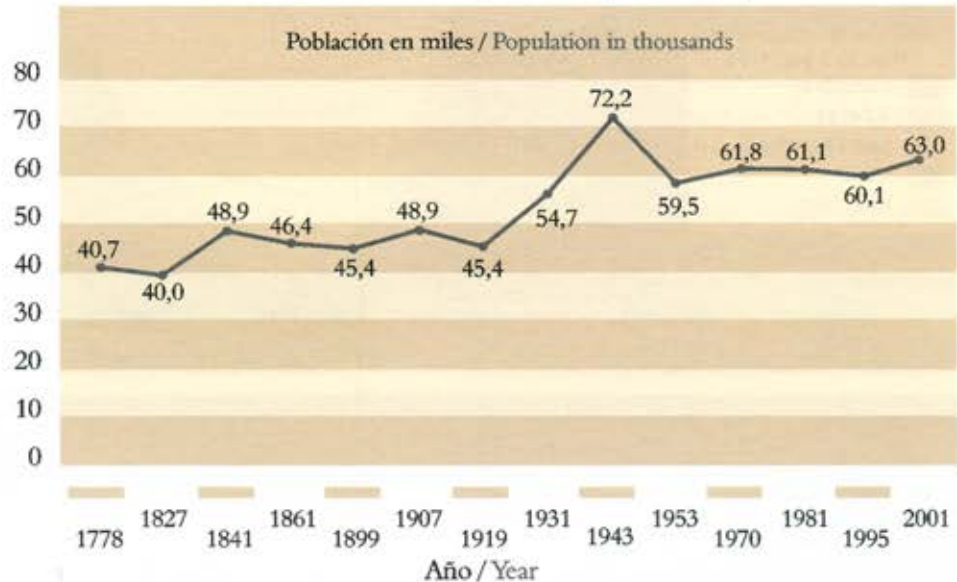
Havana Picturesque Map with the Amount of Houses (B. May & Co., 1853). There are emphasized the walled area and the squares system.



El aumento poblacional y el auge económico motivaron que ya en el siglo XVIII el crecimiento de la ciudad desbordara el estrecho recinto de las murallas, cuya demolición se inició a mediados del siglo XIX. Comienza entonces el desarrollo de un área urbana morfológicamente diferente en lo que fue el ejido, con la trama vial más holgada y edificaciones de mayor tamaño que, incluso, llegan a ocupar toda una manzana.

The population and economic boost made possible already in the XVIII Century, the burgeoning of the city beyond the walled area: in fact, demolition of the walls would begin by the mid XIX Century. Therefore, a morphologically different urban area develops in what was the *ejido*, with a more spacious web of roads and larger buildings which even would occupy an entire block.

Evolución de la población en La Habana intramuros (1778-2001)
Evolution of the Intra-mural Havana (1778-2001)



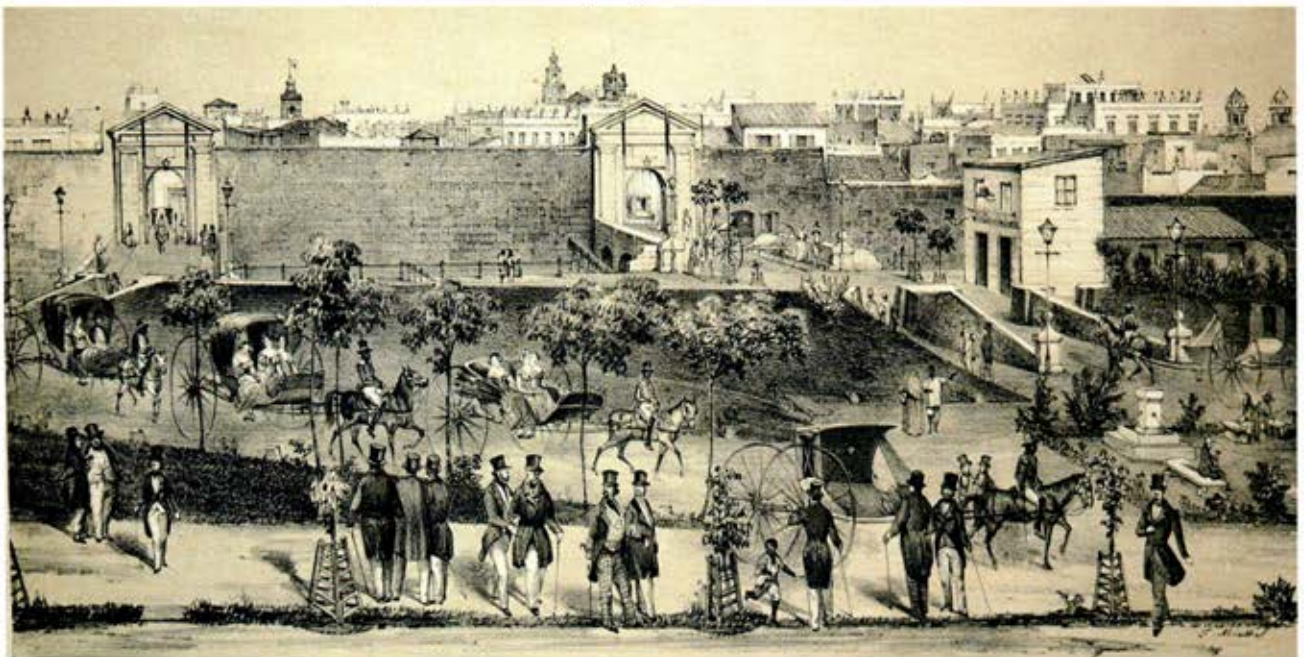
Conocido grabado de Federico Mialhe de los años 40 del siglo XVIII que representa las puertas de la muralla llamadas de Monserrate.

Well-known engraving made by Federico Mialhe in the 40's of the XVIII Century which represents the wall doors named as Monserrate's.

Fuente: Censos de Población de Cuba (1778-1981) y Plan Maestro, Censos de Población del Centro Histórico (1995 y 2001)*.
Source: Cuban Population Census (1778-1981), and Master Plan, Historical Centre Population Census (1995 and 2001)*.

* El área de la antigua ciudad intramuros comprende actualmente los Consejos Populares de Catedral, Plaza Vieja, Belén y San Isidro. La Zona Priorizada para la Conservación, con 66,8 miles de habitantes en el año 2001, incluye además el Consejo Popular Prado y parte del de Jesús María.

* The area of the ancient intra-mural city includes today the Popular Councils of Catedral, Plaza Vieja, Belén and San Isidro. The Prioritized Zone for Conservation, with 66.8 thousand inhabitants in 2001, also includes the Popular Council of Prado and part of Jesús María's.





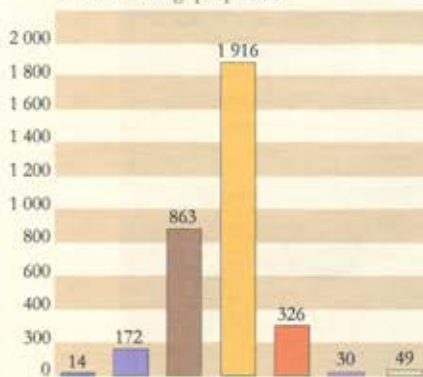
Mapa realizado por el Coronel de Ingenieros D. Francisco de Albear y Lara en 1874 para las obras del acueducto de la ciudad. Con ese objetivo, el relieve fue representado con curvas de nivel. Ya en ese momento habían pasado más de diez años del inicio del derribo de las murallas (1863), cuyos contornos fueron marcados, de modo que puede apreciarse claramente el Reparto de Las Murallas (también conocido como *ring* de La Habana), ya parcelado. En la foto: antiguo Palacio Presidencial, hoy Museo de la Revolución, edificación característica de esa franja citadina.

Map made by the Colonel of Engineers D. Francisco de Albear y Lara in 1874 for the City Aqueduct works. With this objective, the relief was represented with curves of level. At that moment, more than ten years had passed from the beginning of the walls' demolition (1863), which outlines were marked in a way the Walls District (also known as Wall Ring) already parcelled there is clearly distinguishable. In the picture, there is the former Presidential Palace, nowadays Revolution Museum, representative building of that area of the city.

ÉPOCAS DE CONSTRUCCIÓN DE LAS EDIFICACIONES

PERIODS OF BUILDINGS' CONSTRUCTION

Total de edificaciones por épocas
Total of buildings per periods



- Siglos XVI-XVII
XVI-XVII Centuries
- Siglo XVIII
XVIII Century
- Siglo XIX
XIX Century
- Primera mitad del siglo XX
First half of the XX Century
- Segunda mitad del siglo XX
Second half of the XX Century
- Siglo XXI
XXI Century
- Indeterminado
Indefinite
- Áreas verdes
Green areas
- Línea costera
Shore line
- Límite del Centro Histórico
Historical Centre's Border line

0 50 100 200 300 400
1:12 000 Metros / Meters



DATOS DE LAS EDIFICACIONES / BUILDINGS DATA

Total de edificaciones / Total of buildings	3 370
Tienen entre una y tres plantas / Having between one and three storeys	88%
Construidas entre los siglos XVI y XIX / Built between the XVI and XIX Centuries	31%
Construidas en la primera mitad del siglo XX / Built in the first half of the XX Century	56%
Con tipología doméstica* / With domestic typology*	47%
Con tipología mixta** / With a mixed typology**	35%

*Corresponde a aquellas edificaciones concebidas originalmente para un uso exclusivamente habitacional.

**Corresponde a aquellas edificaciones de dos o más plantas que fueron concebidas originalmente para un uso comercial o de servicios en su planta baja, y un uso habitacional en sus plantas altas.

*It corresponds to those buildings originally conceived for exclusive use as dwelling.

**It corresponds to those buildings of two or more storeys which were originally conceived for commercial or service use on the ground floor, and dwelling use on upper floors.

Fuente: Plan Maestro, Oficina del Historiador. / Source: Master Plan, Office of the Historian.



Arriba: Castillo de la Real Fuerza (1577).
Abajo: Catedral de La Habana, erigida como tal en 1789.

Up: The Real Fuerza Castle (1577).
Down: Havana Cathedral, built in 1789.

El Centro Histórico de La Habana cuenta con una extensión de 2,14 km² y posee 3 370 edificaciones, en su mayoría inmuebles de valor ambiental que posibilitan una imagen armónica dentro de la diversidad de estilos y épocas. Una quinta parte se considera de gran valor patrimonial.

Razones de orden histórico prevalecientes durante la época de las guerras coloniales entre imperios, hicieron que las obras de carácter defensivo resultaran las más significativas, en cuanto a complejidad e importancia.

Motivadas por una fuerte presencia de las órdenes monacales durante los siglos XVII y XVIII, las edificaciones del sistema religioso fueron hitos que enriquecieron la imagen urbana.

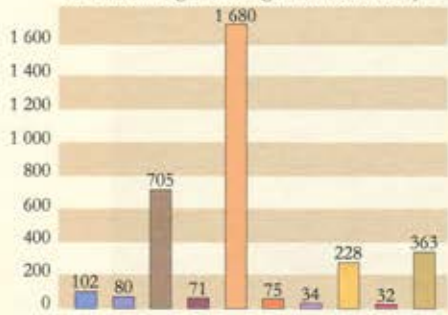
The Historical Centre of Havana has an area of 2.14 km² with 3 370 buildings, mostly real estate of important environmental value affording a harmonious overview in the midst of a plethora of styles and epochs. A fifth part is considered of great heritage value.

Reasons of established historical order during the period of colonial wars among empires, made the works of defensive character the most significant, regarding complexity and importance.

Motivated by the strong presence of monastic orders during the XVII and XVIII Centuries, the religious system constructions were landmarks that enriched the urban landscape.

ESTILOS ARQUITECTÓNICOS DE LAS EDIFICACIONES
BUILDINGS ARCHITECTONIC STYLES

Total de edificaciones según estilo arquitectónico
 Total of buildings according to architectonic styles



- Hispano-Mudéjar
Spanish-Mudejar
- Barroco
Baroque
- Neoclásico
Neoclassic
- Art Nouveau
Art Nouveau
- Eclético
Eclectic
- Art Déco
Art Déco
- Protorracionalista
Proto-rationalist
- Moderno
Modern
- Postmoderno
Post-Modern
- Indefinido
Indefinite
- Áreas verdes
Green areas
- Línea costera
Shore line
- Límite del Centro Histórico
Historical Centre's Border line

0 50 100 200 300 400
 1:12 000 Metros / Meters



La rehabilitación de la Plaza Vieja exigió demoler el anfiteatro y parqueo subterráneo que menoscababan ese espacio público, considerado distintivo por su arquitectura colonial doméstica.

To restore Plaza Vieja [Old Square], it was necessary to demolish the amphitheatre and the underground parking which lessened this public area, considered emblematic because of its colonial domestic architecture.



En buena medida, las restantes funciones —administrativas, de gobierno, productivas, comerciales y de almacenaje— serían asumidas por la propia arquitectura doméstica hasta tanto el nivel de especialización y la aparición de nuevas técnicas constructivas generaran soluciones particulares.

Enriquecen la visión urbana del conjunto los aspectos morfológicos aportados por la volumetría, alineación de fachadas y medianería, así como el ritmo de vanos y macizos, los vuelos de balcones y cornisas, la vibración y el claroscuro de las fachadas y la elaborada herrería.

Los distintos estilos y códigos arquitectónicos marcaron el desarrollo y consolidación del conjunto urbano, en el que han coexistido, a través del tiempo, el hispano-mudéjar, el barroco habanero, el neoclásico y el rico eclecticismo preponderante en la primera mitad del siglo XX, junto al *art nouveau* y *art déco* dentro de sus derivaciones, hasta la incorporación del movimiento moderno y postmoderno.

To a large extent, the remaining functions —administrative, government, productive, commercial and warehousing— were assumed by domestic architecture until such a time when specialization and the appearance of new construction techniques generated specific solutions.

Morphological aspects contributed by volumetry, façade lining and parting walls, as well as the rhythm of sills and columns, overhanging balconies and cornices, the vibration and the chiaroscuro of façades and the well-elaborated ironworks enrich the whole urban image.

The different styles and architectonic codes marked the development and consolidation of the urban complex, in which have coexisted, through time, the Spanish-Mudéjar, the Havanian Baroque, the Neoclassical and the abundant Eclecticism on the first half of the XX Century, mixed together with *art nouveau* and *art deco* in all their variations, until the inclusion of the Modern and Post-modern movement.

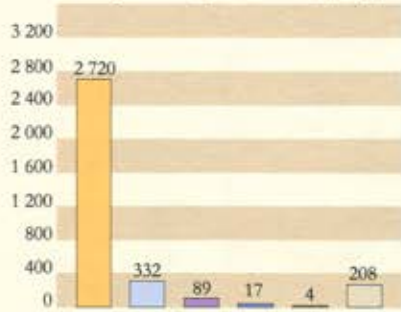
La Plaza Vieja, recuperada en todo su esplendor, se caracteriza por la variedad de estilos arquitectónicos.

The Old Square, recuperated in all its splendor, is characterized by the variety of architectonic styles.



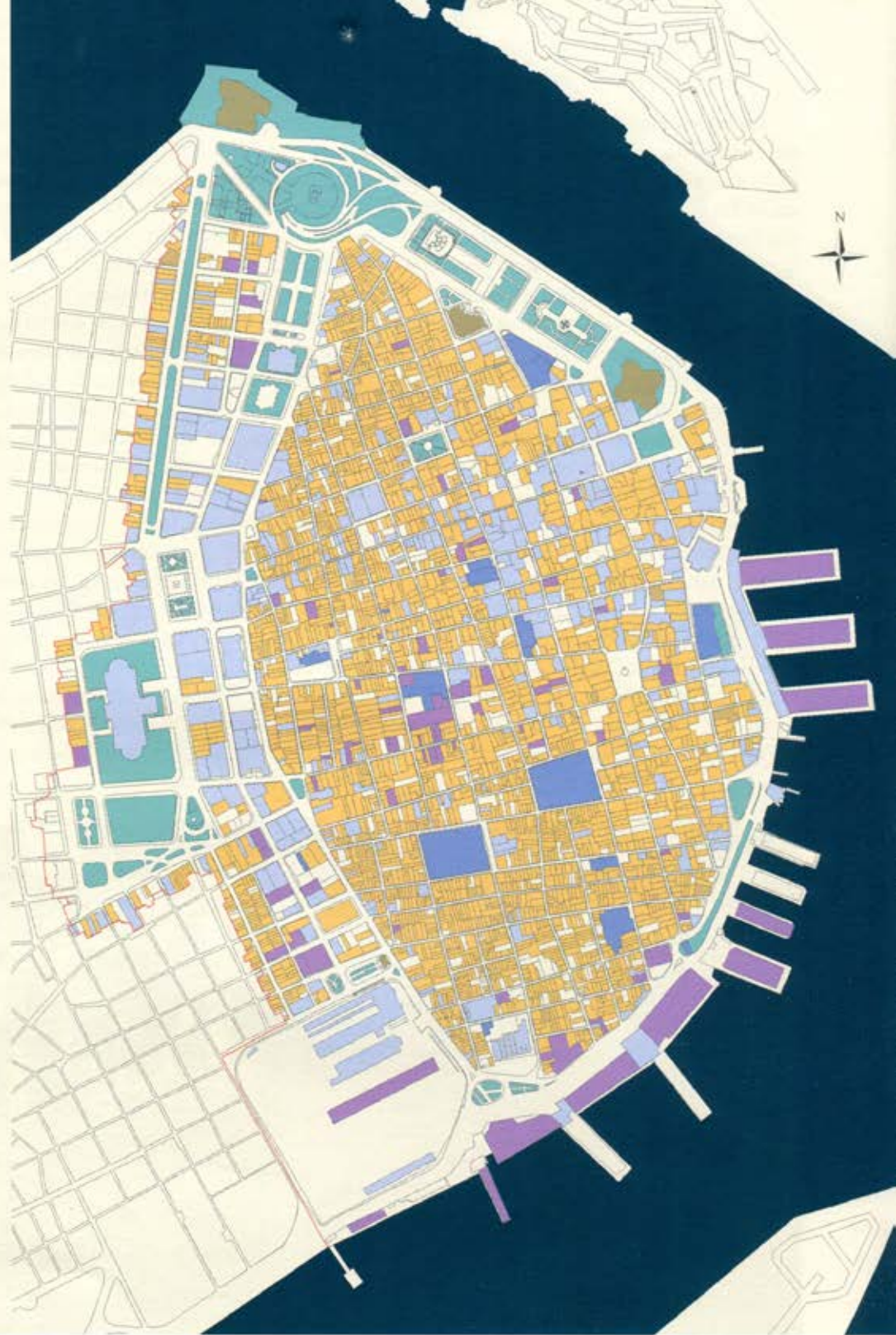
TIPOLOGÍA DE LAS EDIFICACIONES
BUILDINGS TYPOLOGY

Edificios según tipología funcional
 Buildings according to functional typology



- Doméstica
Domestic
- Civil Pública
Civil Public
- Productiva
Productive
- Religiosa
Religious
- Militar
Military
- Indefinida
Indefinite
- Áreas verdes
Green areas
- Línea costera
Shore line
- Límite del Centro Histórico
Historical Centre's Border line

0 50 100 200 300 400
 1:12 000 Metros / Meters



- (1) Ejemplo de arquitectura civil pública, el Palacio de los Capitanes Generales (1776-1791), hoy Museo de la Ciudad, es uno de los máximos exponentes del «barroco cubano», caracterizado por una sobriedad lineal casi rayana en la contención neoclásica.
- (2) La Casa de la Obrapia constituye un exponente de la arquitectura doméstica, con su espectacular portada de estilo gaditano y amplio patio interior.
- (3) El Convento de San Francisco de Asís fue restaurado en 1993 y su Basílica menor se convirtió en la más importante sala de conciertos del Centro Histórico, además de acoger el Museo de Arte Religioso.

- (1) Capitanes Generales Palace (1776-1791), nowadays City Museum, is an example of public civil architecture, and constitutes one of the exponents of «Cuban Baroque», characterized by a linear sobriety almost borderlining in Neoclassic containment.
- (2) Obrapia House constitutes an exponent of domestic architecture, with its amazing façade of Cádiz Style and its wide in-doors yard.
- (3) The San Francisco de Asís Convent was restored in 1993, and its Minor Basilic became the most important concert hall of the Historical Centre, besides functioning as Museum of Religious Art.



1

2

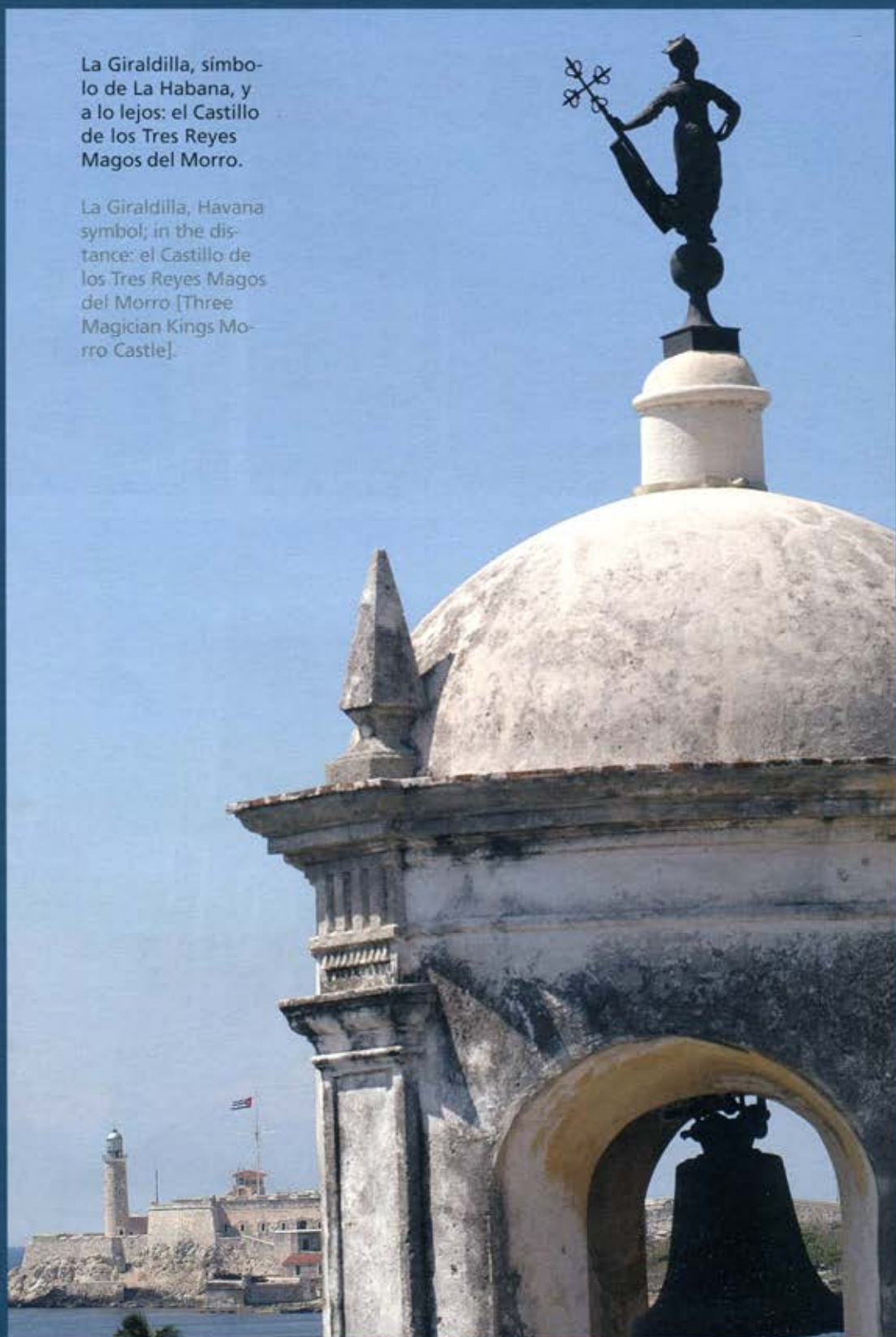


3



La Giraldilla, símbolo de La Habana, y a lo lejos: el Castillo de los Tres Reyes Magos del Morro.

La Giraldilla, Havana symbol; in the distance: el Castillo de los Tres Reyes Magos del Morro [Three Magician Kings Morro Castle].



En la elaboración de este dossier, participaron los siguientes especialistas del Plan Maestro para la Revitalización Integral de La Habana Vieja (Oficina del Historiador de la Ciudad), que dirige la Arq. Patricia Rodríguez Alomá: MsC. Pablo J. Fornet Gil (Recopilación y Procesamiento de Información Estadística); MsC. Félix Julio Alfonso López (Investigación Histórica); MsC. María Victoria Rodríguez Reina (Cartografía); Lic. Patricia Arteaga Ravelo, Lic. David Viciado Gómez y Lic. Ricardo Núñez Fernández (Análisis de Datos Financieros); Dra. Arq. Madeline Menéndez, Arq. Patricia Baroni Moreno Ponce de León, Arq. Greta García Rodríguez, Lic. María Victoria Pardo Miranda y Arq. Isabel León Candelario (Colaboradoras).

This dossier was elaborated with the participation of the following specialists of the Master Plan for the Old Havana Integral Rehabilitation (Office of the City Historian) directed by Arc. Patricia Rodríguez Alomá: MsC. Pablo J. Fornet Gil (Collecting and Processing of Statistic Information); MsC. Félix Julio Alfonso López (Historical Investigation); MsC. Maria Victoria Rodríguez Reina (Cartography); Lic. Patricia Arteaga Ravelo, Lic. David Viciado Gómez and Lic. Ricardo Núñez Fernández (Analysis of Financial Data); Dra. Arc. Madeline Menéndez, Arc. Patricia Baroni Moreno Ponce de León, Arc. Greta García Rodríguez, Lic. María Victoria Pardo Miranda and Arc. Isabel León Candelario (Collaborators).

Nuevos Motivos de Carnaval

Por EMILIO 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.



e máscaras son pocos los que hoy se disfrazan —aunque hay muchos que lo hacen todo el año— y sólo nos encontramos por las calles al *negro catedrático* y al *oso*, que baila al compás de una filarmónica que toca su dueño, pobres chiquillos los dos, que con sus caretas de a níquel y sus trajes hechos de algún saco viejo, se sienten satisfechos y felices y, por último, el Bobo.

Es ésta, sin duda alguna, la más sincera, popular e inofensiva de nuestras *máscaras aburridas*. Y es también la más digna de estudio.

Por el disfraz puede conocerse, con bastante facilidad, el carácter del individuo que lo lleva.

De las dos vidas que, como dice Benavente, hay en nosotros, una, la que hubiéramos querido vivir y la otra, la que en realidad vivimos, procura la humanidad en estos días de regocijo y locura, hacerse la ilusión de que vive, aunque por breves instantes, su vida soñada.

Y vemos así a tantos hombres pacíficos disfrazados de guerreros, a cortesanas, cubiertas con la máscara de grandes señoras, y a mujeres a las que no se les ha presentado todavía la oportunidad de dejar de ser honradas, convertidas en cortesanas célebres.

Es el Bobo, excepción de la regla, la única máscara que se nos presenta tal cual es.

Miradle.

Vestido con amplio mameluco blanco y cubierta la cara toscamente con algo que quiere parecer una careta, hecha de punto de media y coloreada convenientemente en las mejillas y barba, va por las calles llevando un pito y una vejiga inflada, con la que golpea a los transeúntes, y seguido por alegre turba de *mataperros* que no se cansan de gritarle: ¡Bobo!... ¡mascarita aburrida!...

Y él, contento de su arte, satisfecho de que lo reconozcan, marcha impasible, sonriendo, al parecer estúpidamente, a cuantos se encuentra en su camino, como diciéndoles: ¡Es verdad: bobo he sido, lo soy y no aspiro a ser otra cosa!

¿No es esto un acto heroico y grande?

Los hombres procuran en el carnaval y fuera de él, cubrir sus vicios, sus defectos y hasta sus crímenes, con el disfraz más adecuado que la hipocresía les sugiere. Nadie quiere confesar lo que es.

La víctima eterna: el marido

No todo en el Carnaval es alegría, bullicio y risas. Hay también escenas de dolor y de tristezas. Y tiene asimismo el Carnaval sus víctimas. Yo conozco a una de éstas: os la voy a presentar.

Es pobre hombre correntón y divertido como pocos, que tuvo la desgracia de casarse muy joven con una mujer, que si no su abuela, bien podía ser, sin dificultad alguna, la autora de sus días.

¿Qué por qué se casó?

¡Vayan ustedes a averiguarlo!

Lo único que puedo afirmar es que Jacobito, como le llamaremos a nuestra víctima, sentía por su *cara mitad* algo que ni es amor ni es odio; un sentimiento inexplicable, mezcla de temor y de respeto, de aburrimiento y de resignación... Su único consuelo y esperanza, era que se votase pronto, muy pronto, la ley del divorcio... «Antes que yo sucumba —exclamaba él—; porque mi situación es ya insostenible».

El pobre Jacobito logró una vez burlar la vigilancia que, celosa y huraña, sobre él ejercía su esposa y escaparse a un baile de Carnaval.

Siempre recordaba con terror el *carinoso* y *expresivo* recibimiento que le dispensó aquella al re-



gresar a su casa, a las cinco de la mañana del día siguiente.

Siete días —siete mortales días de cama— le costó esta escapatoria. Y sobre el ojo derecho le quedó como recuerdo y huella indeleble una fea cicatriz. Pero no paró aquí el castigo que su consorte le impuso.

Todos los años, al llegar los días en que la humanidad, alborozada, rinde culto al Dios Momo, Jacobito sentía sobre sí todo el peso de aquella falta doméstica cometida años atrás. Porque su mujer, con ese cruel refinamiento que con sus víctimas empleaban los ministros de la Santa Inquisición, le hacía apurar, hasta la última gota, el cáliz de la amargura.

Ya desde muy temprano, desde las dos de la tarde, vestíanse Jacobito y su esposa, juntos se dirigían al Parque Central y en sendas sillas, esas sillas de hierro cómodas y pintorescas, tomaban asiento.

—¿Quisiste divertirte en Carnaval? —le decía su esposa— pues, diviértete ahora; desde aquí presenciaremos perfectamente el paseo.

Y el pobre Jacobito, en su *banco de la paciencia* o mejor dicho, en su *silla eléctrica*, como él la llamaba, recibía durante las tardes de Carnaval, con las serpentinatas y confetis que le arrojaban las mascaritas, las burlas y cuchufletas del público.

—¡Cuide a su mamá, joven! ¿No lo dejan todavía salir solo? ¡Cómprase una maruga!

¡Horrible sufrimiento! A su lado, no eran nada los azotes que recibió Cristo atado a la columna. Ni las modernas electro-ejecuciones podían comparársele. Éstas siquiera acaban rápidamente con la vida del criminal. El castigo que sobre su *silla eléctrica* padecía Jacobito, se repetía de año en año, lenta, interminablemente, en la más desesperante de las agonías, y tuvo la desgracia de morir semanas antes de aprobarse la ley del divorcio, víctima infeliz del matrimonio y del carnaval.

Por eso, cada vez que llega esta época del año, tan alegre para los hombres, me acuerdo de Jacobito, *electrocutado* por su esposa, como ofrenda propiciatoria, en los altares del dios Momo.

«Nuevos motivos de carnaval» vio la luz en *Carteles* (no. 11, 15 de marzo de 1925), semanario que —fundado en 1919 por Oscar H. Massaguer— publicaba reportajes, entrevistas, artículos... sobre los acontecimientos políticos y sociales, nacionales e internacionales más sobresalientes de la época.

Entre sus colaboradores estuvieron Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Luis G. Wangüemert, Rafael Marquina, Rafael Suárez Solís, Antonio Martínez Bello, Dora Alonso, Roger de Lauria (seudónimo de Ramón Rivera Gollury), Oscar Pino Santos, Mariblanca Sabas Alomá, Loló de la Torriente...

Este semanario prestigió sus páginas con la firma de Emilio Roig de Leuchsenring, quien fungió como su director literario y jefe de redacción. Aquí publicó artículos costumbristas, históricos y políticos bajo los seudónimos El Curioso Parlanchín, U. Noquelosabe, U. Noquelovio, Cristóbal de La Habana y Enrique Alejandro de Hermam.

Las relaciones de trabajo entre Roig de Leuchsenring, los Massaguer y Carpentier se iniciaron a partir de *Gráfico*, revista fundada en 1913, como demuestra esta foto, tomada durante un almuerzo en la imprenta donde se imprimía esa publicación.



Al referirse —desde las páginas de *Carteles*— a su labor como articulista de costumbres en aquella revista, Roig afirma:

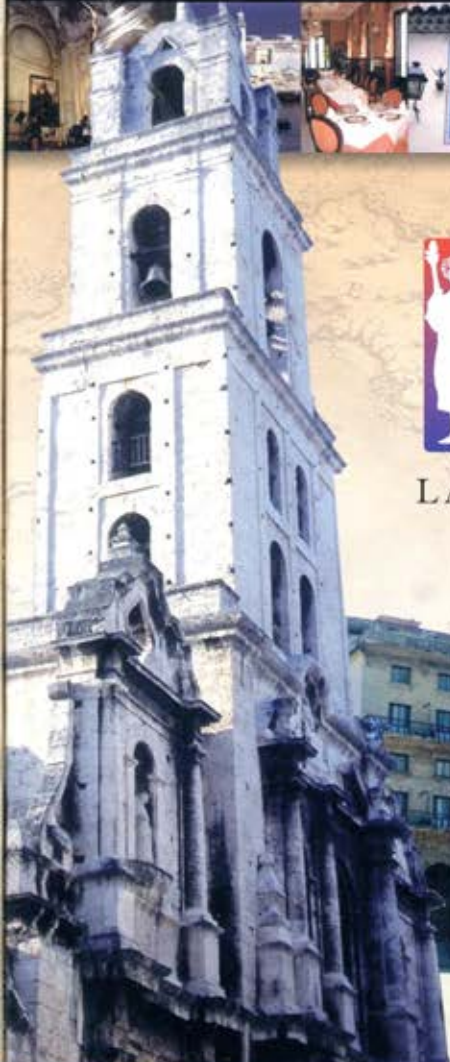
«Hace años, ¡cerca de quince años!, y en las páginas de aquel inolvidable semanario *Gráfico*, del que *Carteles* es como su heredero y el continuador de su obra literaria, artística y cívica, mi otro yo, y también costumbrista, Roig de Leuchsenring, pintó en varios artículos —El chiquito de sociedad, El buen partido, El sportsman y otros— los diversos ejemplares de esa pintoresca fauna social que puebla, y muchas veces obstruye salones, clubs, teatros, cines y paseos habaneros».



SAN
CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTORA

LA HABANA VIEJA, CUBA

Calle de los Oficios No. 110
entre Lamparilla y Amargura,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono : (537) 861 9171 , 861 917
Fax : (537) 860 9586
e-mail : ventas@viajessancristobal.cu
reservas@viajessancristobal.cu



FÉNIX S.A.

1996  2006
X ANIVERSARIO

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA

ALQUILER DE OFICINAS, APARTAMENTOS Y LOCALES COMERCIALES. Tel.: 863 0272

TRANSPORTE

TAXIS, TALLER AUTOMOTRIZ Y COCHES COLONIALES. Tel.: 862 1433

TIENDAS

MOBILIARIO · PIEZAS Y ACCESORIOS PARA AUTOS Y BICICLETAS. Tel.: 862 9355

MANTENIMIENTO

REPARACIONES INTEGRALES Y REHABILITACIÓN. Tel.: 867 0229

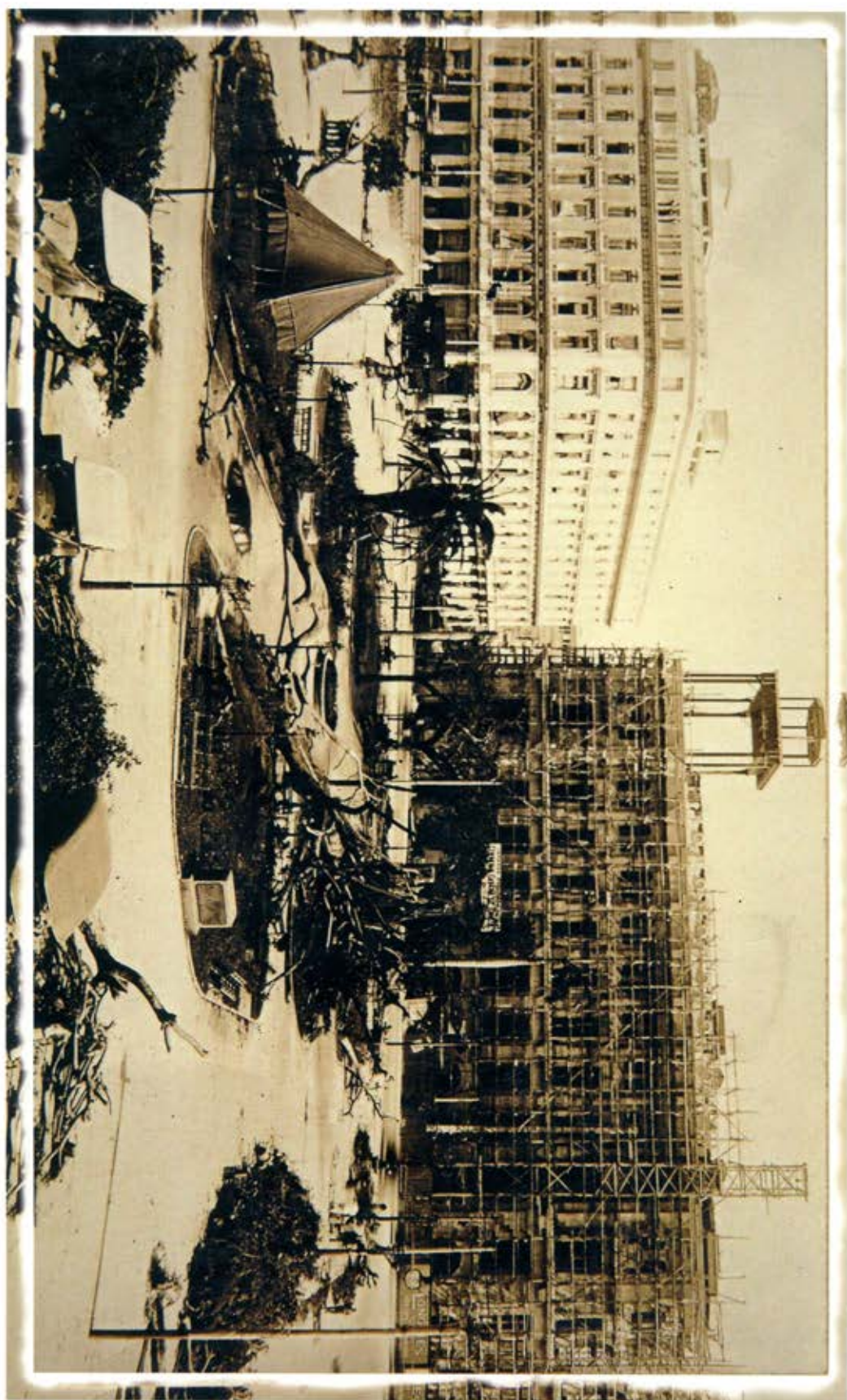
HIGIENIZACIÓN "RATONCITO BLANCO"

CONTROL DE PLAGAS Y RECOGIDA DE DESECHOS SÓLIDOS. Tel.: 861 2397

ESTACIONAMIENTOS

BAJO TECHO O AIRE LIBRE, PERMANENTES O EVENTUALES. Tel.: 860 2652





A pesar de su furia, el ciclón de 1926 no dañó las potentes estructuras de acero del Centro Asiriano en construcción.