

OPUS

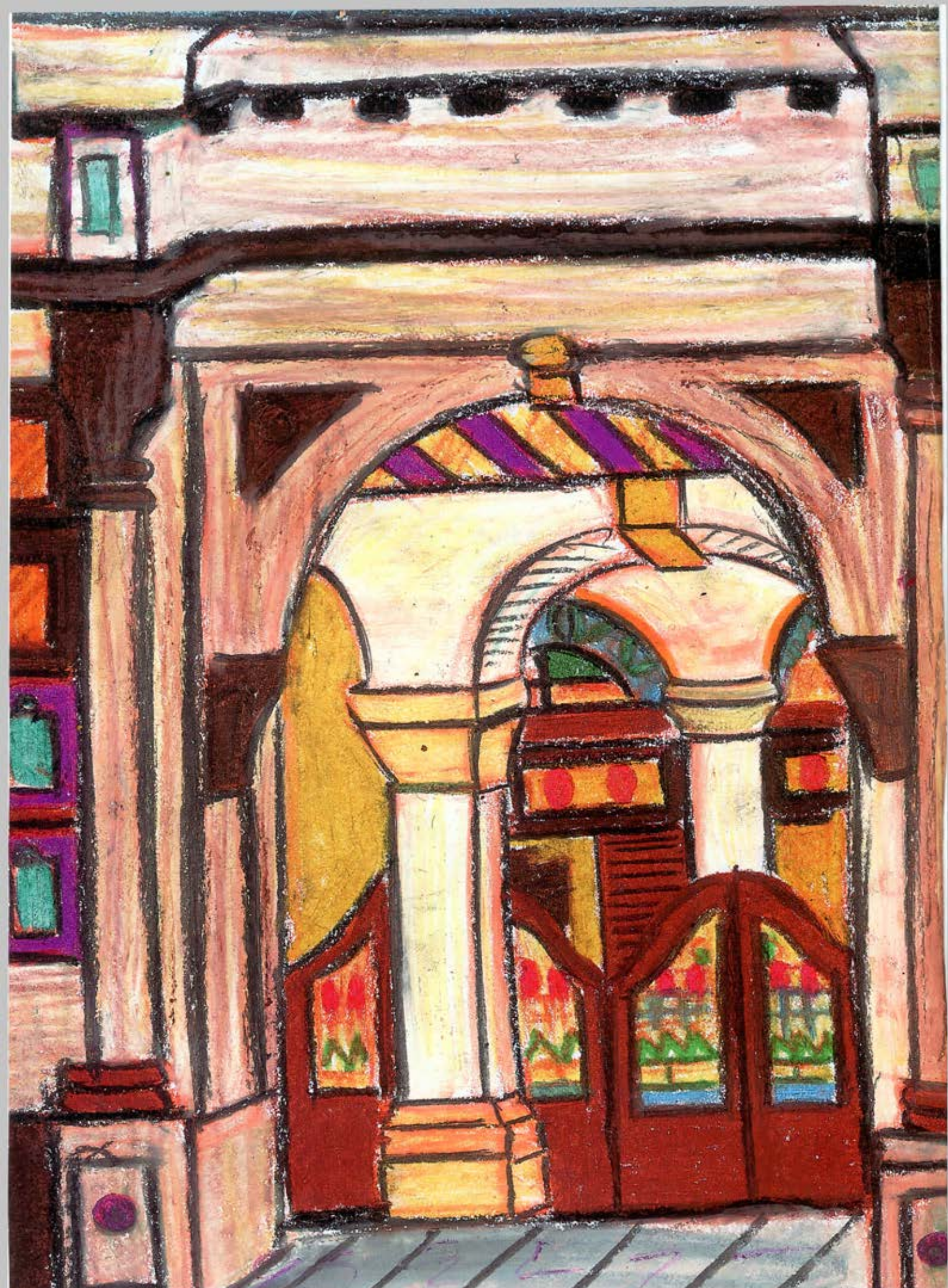
HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad
Volumen IX
Número 1 / 2005



8 500102 530846

FARMACIA SARRÁ: HISTORIA Y RESTAURACIÓN • ENTREVISTA A ADELAIDA DE JUAN •
EL PRIMER LIBRO CUBANO EN LATÍN • INGENUOS PRETEXTOS DE ALICIA LEAL •



Dibujo: Claudia González, 15 años (Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero). Texto: Yelena Ortiz, 9 años.

La farmacia "La Reunión" es preciosa,
tiene cofres de la antigüedad.

Me impresioné mucho al ver las
vidrieras, los productos químicos,
la maqueta, las agujas de enfermería,
las pesas...



3 JUSTICIA, EQUIDAD
Y BELLEZA

por Eusebio Leal Spengler

4 FARMACIA
DROGUERÍA LA
REUNIÓN

Luego de un minucioso proceso de restauración, ya se puede apreciar el resultado de este proyecto.

por Abel E. Tablada de la Torre

12 CRONOLOGÍA Y
LEGADO

La Reunión fue uno de los establecimientos más elegantes y prestigiosos de La Habana.

por Anicia Rodríguez González

ENTRE CUBANOS

16 ADELAIDA DE
JUAN

por Karín Morejón Nellar

24 EL HABANERO
JUAN DE
ARÉCHAGA

En la Universidad de Salamanca, España, se conserva el libro en latín que escribió este jurisconsulto cubano.

por Amaury B. Carbón Sierra

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

30 ALICIA LEAL

por Yuleina Barredo

38 FLORES PARA LA
AVELLANEDA

En el cementerio de San Fernando, Sevilla, reposan los restos de la gran poetisa cubana.

por María Grant

46 HOTEL O' FARRILL

Perteneciente a la Compañía Habaguanex S. A., el nombre de esta instalación proviene de su primer propietario: Ricardo O'Farrill.

por Mabel García Díaz de Villegas

52 MARTÍ Y EL JUEGO
DE PELOTA

Durante su vida en Nueva York, el Apóstol conoció las pasiones que movían la práctica de este deporte.

por Félix Julio Alfonso López

60 DE LA HABANA
ELEGANTE A OPUS
HABANA

Gracias a las revistas habaneras conocemos sobre el destino de esta ciudad y su gente.

por Argel Calcines

63 CHISMOGRAFÍA

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: Obra que ha sido realizada expresamente para este número por la pintora Alicia Leal.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editores ejecutivos

María Grant

Diseño gráficoLiset Vidal
Temis Acuña**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.

RedacciónEmpedrado 151, esquina a
Mercaderes, Plaza de la Catedral,
Hábita 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

Justicia, equidad y belleza

Para los que conocen nuestra forma de ser y actuar, no resultará difícil percibir los retratos y semblanzas que conforman el perfil de este número de la revista *Opus Habana*, y que recogen el sentimiento de gratitud ante los dones recibidos de sabiduría, amor y esperanza.

Honrar a través del tributo, enriquece y da sentido a la cubanía. Al meditar sobre ello, me acojo a aquel intenso pensamiento de José Martí cuando expresó: «¡Yo no sé qué misterio de ternura tiene esta dulcísima palabra (...)!; Se dice *cubano*, y una dulzura como de suave hermandad se esparce por nuestras entrañas (...)!»

Mantenemos también la noción del equilibrio, como si de cada extremo de la Isla se nos tendieran invisibles balanzas de justicia, equidad y belleza.

A cada uno de estos conceptos o cualidades, en el sentido cierto y etimológico de la frase «hacernos de hierro», más que acogernos, nos aferramos.

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

The background image shows the interior of a historic pharmacy. The room is filled with dark wood paneling and shelves. The ceiling is highly decorative with intricate carvings and a central chandelier. The lighting is warm, highlighting the textures of the wood and the details of the architecture. The overall atmosphere is one of historical grandeur and craftsmanship.

Farmacia
Droguería

La Reunión

DESDE 1999 LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD HABÍA DECIDIDO CONVERTIR ESTE FAMOSO DISPENSARIO EN SEDE DEL MUSEO DE LA FARMACIA HABANERA.

EN ESTE ARTÍCULO SE ABORDAN LOS CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS DE SU RESTAURACIÓN, CUYO PRIMER OBJETIVO FUE RECUPERAR LOS ESPACIOS DE LA FARMACIA ORIGINAL PARA LUEGO CONTINUAR HACIA EL RESTO DE LA EDIFICACIÓN: VESTÍBULO PRINCIPAL, PLANTAS SUPERIORES Y OTRAS ÁREAS DEDICADAS A LA PRODUCCIÓN, ALMACENAJE Y OFICINAS.

por **ABEL E. TABLADA DE LA TORRE**



Vista del salón o local principal de la farmacia, dedicado desde antaño al expendio de los medicamentos envasados y los productos de dispensario como cremas y lociones. Su mobiliario y decoración es predominantemente de estilo neogótico —proliferan los arcos ojivales y elementos simulando columnas propias de las iglesias medievales— y tiene elementos decorativos de influencia morisca, como es el caso de las pequeñas luminarias bordeando las estanterías. Aquí se conserva una vitrina de 1894 que ostenta el nombre del establecimiento y un estante del siglo XIX con un pequeño rostro de Esculapio en el centro.

Fundada en 1853, la farmacia La Reunión —que desde un inicio ocupara el inmueble de Teniente Rey 41, esquina a Compostela— se fue expandiendo al comprar su propietaria, la sociedad Sarrá y compañía, varias de las edificaciones colindantes. A la casa colonial primigenia pertenecen las crujías del lote izquierdo de los tres que componen el edificio actual. Posteriormente, tras incorporar los dos restantes lotes hasta alcanzar la esquina a Compostela, se unificaron los inmuebles para conformar una sola edificación de dos niveles. Con la última transformación, ocurrida entre 1917 y 1925, se construyó el vestíbulo principal con atrio, cuya entrada es por Compostela, así como el tercer y último piso, destinado a oficinas y almacenes.



La farmacia o droguería La Reunión, más conocida por Sarrá, se encuentra dentro del Centro histórico de la Habana Vieja, frente al Convento de las Teresas, entre la Plaza del Cristo y la Plaza Vieja.

Desde 1999 la Oficina del Historiador de la Ciudad había decidido convertir este famoso dispensario en sede del Museo de la Farmacia Habanera.

Así, luego de un minucioso proceso de restauración, ya se puede apreciar el resultado de este espectacular proyecto, cuyo primer objetivo fue recuperar los espacios de la farmacia original (fines del siglo XIX) para luego continuar hacia el resto de la edificación: vestíbulo principal, plantas superiores y otras áreas dedicadas a la producción, almacenaje y oficinas.

En lo que a la «restauración» propiamente dicha se refiere, ésta se ha aplicado al conjunto de locales de gran valor histórico y artístico.

Para el resto de las instalaciones, la intervención se ha traducido en términos de «rehabilitación», por cuanto se han introducido cambios en la estructura y ambiente existentes.

La farmacia contará nuevamente con áreas de producción y venta de productos naturales y/o tradicionales, dedicados al tema de salud. Se ha contemplado también la creación de un espacio museís-

tico, cuyas áreas expositivas serán el punto inicial de todo el circuito de visitas y que, de manera didáctica, mostrarán la importancia de este singular complejo farmacéutico-industrial.

La intervención del edificio se dividió en tres objetos de obra: la farmacia La Reunión con el vestíbulo principal; las oficinas de las primera y segunda plantas y, por último, la zona de producción manual y almacenes.

Aquí se hace referencia a los trabajos concernientes a la farmacia como tal, primer objeto de obra que se intervino por su mayor importancia desde el punto de vista de la restauración.

CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

El proyecto de intervención buscó un balance entre la conservación del valor artístico y documental de la obra, y su adecuación a las actuales condicionantes de orden técnico, funcional y ambiental.

Es por esto que —con tal de mantener una viva y cambiante continuidad en la identidad del lugar— la primera decisión acertada, previa al proyecto, fue la de respetar, en esencia, la función de farmacia, aun cuando ésta podría estar sujeta a nuevas formas organizativas.

Para lograr dicho balance, se siguieron los criterios de «conservación o restauración crítica» y de «restauración objetiva».



La restauración crítica, a diferencia de otras formas de acción sobre el patrimonio, no presenta un cuerpo universal y permanente para la totalidad de los monumentos, sino —más bien— una forma particularizada de intervenir sobre cada objeto de obra, dando un tratamiento más individual y específico que generalizado.¹

Esta forma de intervenir no obedece a una metodología precisa o preestablecida, sino que supone la elaboración de una particular para cada restauración por parte del restaurador y/o proyectista.

Por lo tanto, el criterio personal de éste, en lo que a valoraciones objetivas y subjetivas respecta, posee un gran peso en la toma de decisiones, por encima a veces de criterios documentales y científicos.

En la restauración crítica se considera a la obra como una entidad completa en la que debe evitarse al máximo la pérdida de valores estéticos que suele producirse con la aplicación de otras formas de restauración: arqueológica, histórica, científica..., donde el objeto se trata con una visión arqueológica, diferenciándolo según su etapa de creación.

La restauración, en el sentido crítico, reivindica para el objeto un tratamiento de orden puramente arquitectónico, proyectual y compositivo, por lo que aquél alcanza a convertirse en «verdadera y auténtica obra de arte en sí misma»,² en un acto crítico y creativo a la vez.

Por otra parte, la restauración objetiva sigue los enunciados de la crítica, pero se inclina fundamentalmente a considerar los valores históricos y documentales en las decisiones proyectuales, de manera tal que se logre un mejor balance entre los potenciales artístico, histórico y funcional de la obra que habrá de intervenir.

Es por este motivo que, para la restauración de la farmacia La Reunión, se ha seguido el espíritu y conceptos propios de la restauración crítica, pero en general las decisiones se han apoyado más en factores objetivos y documentales, que en subjetivos, aun cuando ambos criterios debieron ser confrontados.

O sea, este proyecto no se propuso ubicar el inmueble en una determinada época, digamos que en su etapa inicial. Por el contrario, la toma de partido se ha orientado a rescatar, de cada período, el

1902

Un reportaje gráfico publicado hace un siglo, sirvió de testimonio visual para el rescate de la más importante farmacia habanera.

Publicadas en el periódico *El Figaro* en 1902, estas fotos de La Reunión ayudaron a recuperar tanto el salón principal (estilo neogótico) como el otro dedicado a la venta, de estilo neoclásico, al poder cotejarlas con el patrimonio físico, que se encontraba medianamente conservado en el caso de la madera de las estanterías.

De acuerdo con estas imágenes, se reprodujeron también las luminarias centrales de mayor tamaño, las sillas de espera y los vitrales sobre vanos entre los tres locales de fachada.

Hacia 1902, La Reunión incluía las propiedades de las casas de Compostela (nos. 83, 85 y 95 1/2), además de la de Teniente Rey no. 41.

Ya para entonces, esta farmacia y droguería era altamente próspera, y su propietaria —la sociedad Viuda de Sarrá e hijo— contaba con numerosas acciones en varios negocios lucrativos como ferrocarriles, inmobiliarias, etc.

Cuando en 1906 Ernesto Sarrá, a la sazón dueño de La Reunión, contrajo nupcias con la señorita Dolores Larrea, más conocida como Loló, la crónica social de *El Figaro* publicó sus impresiones de la ceremonia.



ESTADO ANTERIOR A LA INTERVENCIÓN

El estado constructivo general del edificio, en el momento de la intervención, se encontraba medianamente dañado, producto del paso del tiempo, las modificaciones introducidas y la falta de mantenimiento.

Estructuralmente, el inmueble está conformado por muros portantes y tabiques de ladrillo en buen estado. Los techos son de vigas de madera, reforzadas en sus fognaduras.

Muchas de las vigas de madera se hallaban en mal estado. La carpintería exterior estaba elaborada en cedro y pino, con puertas de tableros y ataire o moldura de estilo neogótico, en las que se incluye el uso de lucetas de vidrio.

Una de esas puertas fue transformada para implementar una vidriera — todavía existente— con vista a la calle.



La restauración de La Reunión tuvo como punto de partida la investigación histórica y arqueológica, al frente de la cual estuvo Anicia Rodríguez (Gabinete de Arqueología). A la investigación histórica también se dedicaron la Lic. María del Rosario Castell y el MsC. Abel E. Tablada, quien realizó un inventario de los componentes de La Reunión, tanto arquitectónico-estructurales como de mobiliario y decoración, para lo cual contó con el apoyo de la Arq. Veronique Menet, de Francia. En el control de autor a pie de obra trabajaron la Arq. Enna Vergara, el Ing. José de la Cruz Carrasco y el MsC. Tablada.

conjunto de exponentes más valiosos, en consonancia con las bases documentales, el criterio personal del autor y de otros entendidos.³

PROCEDIMIENTO DE PROYECTO E INTERVENCIÓN

El proyecto La Reunión tuvo como punto de partida la investigación histórica y arqueológica. Seguidamente se llevó a cabo un inventario de todos los componentes, tanto arquitectónico-estructurales como de mobiliario y decoración. Dicho inventario no sólo supuso la clasificación de todos los elementos existentes, sino también la completa evaluación de su estado de conservación y estado físico.⁴

El siguiente paso fue el desarrollo de un proyecto preliminar que comprendiera la planta baja del inmueble y el conjunto de las plantas superiores: secuencia de espacios que ejercen una notable influencia en la imagen y confort de la farmacia a través de sus patios y entrepisos.

El proyecto ejecutivo, en esta etapa, estuvo enfocado en el área de la farmacia

propia, ofreciendo soluciones finales de ingeniería, organización funcional, diseño de mobiliario y decoración.

Durante el proceso de proyecto y toma de decisiones, los criterios de la restauración «crítica y objetiva» desempeñaron un papel crucial al estimar el valor histórico y estético, así como la función de cada elemento y espacio en la nueva organización de la farmacia.

A partir del inventario de las partes y componentes del edificio, se procedió a un retiro imaginario de los mismos hasta dejar «al desnudo» la estructura, muros y elementos originales.

Posteriormente, el proceso se invirtió, revistiendo el edificio con aquellos elementos que, a juicio del restaurador, debían permanecer, independientemente de su función actual y del momento en que fueron construidos.

En aquellos espacios que —de manera particular— habían sido objeto de continuas transformaciones, se decidió restaurar los elementos cuya calidad denotaba un valor adquirido en el tiempo.



CARPINTERÍA INTERIOR. Consiste fundamentalmente de estanterías y enchapes en cedro y caoba. En el caso del salón principal (en la foto), los trabajos en madera alcanzan el nivel más alto de acabado, con una profusión de motivos neogóticos, que ilustra la maestría de los artesanos del siglo XIX. A pesar de que las estanterías se conservaban sin haber sufrido grandes cambios o transformaciones intencionales, se veían afectadas ya que muchas de sus piezas habían sido retiradas o se encontraban deterioradas.



ALTERACIONES. En las décadas del 40 y 50 se incorporaron *mezanines* de hormigón armado para aumentar el área de oficinas, además de pasarelas y estructuras metálicas en las áreas de producción. Asimismo, todos los patios fueron cubiertos con estructuras de hormigón, cuyo estado era crítico dada la corrosión del acero.

A su vez, los elementos de menor valor estético y/o histórico fueron conservados o demolidos en dependencia de su función operacional o museable dentro de la nueva organización.

En lo que se refiere a las intervenciones realizadas después de 1930, muchas no pueden considerarse como estratificaciones que contribuyeran a realzar el valor del conjunto; contrariamente, coadyuvaban al deterioro de la imagen original. Por este motivo, se decidió demoler y desmontar algunas de esas estructuras que, además de encontrarse en mal estado, podrían afectar el funcionamiento de la farmacia.

Si bien algunos elementos perdidos o deteriorados, que poseían un alto valor artístico e histórico, fueron reconstruidos interpretando su diseño original (por ejemplo: las luminarias del salón principal, el mostrador del local droguería...), la presente intervención incluyó la adición de nuevo mobiliario, necesario para resolver problemas funcionales (meseta pantry), de seguridad y de organización espacial (subdivisión entre dispensario y escalera).

Estos elementos añadidos están claramente identificados por su diseño sobrio y contemporáneo, por lo que —en caso de resultar innecesarios— podrían ser desmontados sin dañar el ambiente y estructura original del inmueble.

En este orden se han adicionado también elementos que, más allá de resolver problemas funcionales, climatológicos o de seguridad, le añaden un valor artístico y ambiental a los espacios existentes: vitrales de techo y carpintería con lucetas hacia el patio.

ORGANIZACIÓN FUNCIONAL Y ACCIONES PARTICULARES

El espacio de la farmacia ocupa las tres primeras crujías en planta baja inmediatas a la calle Teniente Rey. La primera crujía comprende, a su vez, tres locales que fueron los destinados a la venta de productos naturales y tradicionales.

Es en esos tres locales que el trabajo de restauración ha sido aplicado con mayor rigor, especialmente en las estanterías, mostradores, enchapes y falsos techos.

Participaron también la Ing. en Estructura Niurka González, con la colaboración de Julio Martínez y Adriana Hernández; la Ing. hidrosanitaria Yuliet Molina; el Ing. eléctrico José Martínez; los Ing. en Corrientes débiles Cecilio Sáez y Marylín Cabrera; los Ing. mecánicos José Lara y Rafael Rivero; la Ing. Sunly Martínez y la Tec. Amelia Martínez (Presupuesto). Colaboraron los diseñadores industriales Joao Lueiro y Ernesto Marimón, este último a cargo del mobiliario, y el dibujante Jorge Landa. La inversión fue dirigida por la Ing. Yudith Rodríguez, y las obras constructivas estuvieron a cargo de Puerto Carenas, con Nelson García como contratista principal.

En el momento de la intervención, el estado de conservación de los materiales, en especial la madera, era regular. El deterioro podía observarse a nivel superficial y, en algunos casos, por la pérdida de piezas completas. Ello requirió de un delicado trabajo de rescate y reposición de los faltantes, para lo cual hubo que recabar información de diversas fuentes.

El local de venta de la esquina del lote — en la intersección de las calles Teniente Rey y Compostela — es el salón principal de toda la farmacia y el más antiguo de los que aún conservan su estado original.

Dedicado desde antaño al expendio de los medicamentos envasados y los productos de dispensario como cremas y lociones, su mobiliario y decoración es predominantemente de estilo neogótico — proliferan los arcos ojivales y elementos que simulan columnas de iglesias medievales — y tiene elementos decorativos de influencia morisca, como es el caso de las pequeñas luminarias bordeando las estanterías.

Aquí se conserva una vitrina de 1894 que ostenta el nombre del establecimiento y un estante del siglo XIX con un pequeño rostro de Esculapio en el centro.

No se da el mismo caso para los otros dos locales de venta y el de acceso al museo, donde el trabajo de restitución de mobiliario fue más extenso, no sin dejar constancia de su momento de fabricación. Además, en estos locales se realizó un meritorio trabajo de rescate de las pinturas murales.

Mientras otros espacios eran repartidos para oficinas, almacenes y áreas múltiples

de servicio, los locales pertenecientes al almacén de productos terminados y el dispensario mantienen su función primigenia. En el caso de este último, sus estanterías y muebles fueron restaurados hasta devolverles su imagen original, que, a pesar de no haber sido diseñada para mostrarla al público, posee un acabado y diseño excelentes.

El local destinado a museo fue objeto de transformaciones inherentes a esta nueva función. No obstante, conserva las evidencias fundamentales de su evolución a través de las diferentes épocas.

Sobre este local existía un patio que se recuperó con la presente intervención, tras demoler el techo de hormigón armado que lo cubría desde mediados del pasado siglo. Seguidamente se construyó un lucernario como suministrador de luz natural y protección contra la lluvia. Debajo de éste se colocó un vitral artístico.

El museo en cuestión se ha dedicado a mostrar la historia de las farmacias en La Habana y las evidencias arqueológicas encontradas por el Gabinete de Arqueología en el curso de diversas excavaciones practicadas en numerosas casas habaneras.

Además, muestra la propia historia de la farmacia La Reunión, así como su proceso de recuperación. La concepción del museo no es solamente pasiva, en el sentido tradicional de la exposición, sino que el visitante podrá observar, como parte de los circuitos de visita propuestos, el proceso de producción de diversas fórmulas, lociones y cremas que se realicen en el dispensario y en el laboratorio.

Por motivos de ventilación, la farmacia conservará sus puertas abiertas durante el día, lo cual va a suponer un atractivo adicional para los transeúntes. No obstante, fue necesario instalar un sistema de aire acondicionado para la zona del dispensario, la oficina y el laboratorio.

En lo que respecta a la seguridad contra incendios y contra intrusos, se ha instalado un moderno sistema de detectores y alarmas. Las renovaciones alcanzan también el tratamiento de las redes hidro-sanitarias, pluviales y eléctricas.

CONCLUSIONES

Se puede concluir, por tanto, que la presente intervención en la farmacia La Reunión no fue orientada a la recupera-

Vista del dispensario, el cual atesora objetos de los siglos XIX y XX, como morteros, balanzas, frascos y estantes para la conservación de los remedios elaborados. Este espacio recuperó sus dimensiones y luminosidad luego de que se demolió el *mezanine* añadido en 1940 y se recuperó el vano, que estaba transformado y subdividido. Aquí serán preparados y producidos medicamentos, lociones y cremas naturales que comercializará la propia farmacia.





Previsto para herbolario y comercio de especies, este local —dedicado antes a las ventas a granel— era el más dañado, aunque mantenía también su imponente estantería de madera recreando el estilo neoclásico. Carecía del mostrador y los muebles originales, así como de la reja divisoria y las luminarias. Todos estos componentes fueron reproducidos a partir de fotos del inmueble tomadas en 1902 y publicadas en el periódico *El Figaro*.

ción exacta de un período específico de su historia. Representa, más bien, la creación de una nueva imagen, no existente en épocas anteriores, alejándose así del sentido «romántico» que caracterizó la «restauración estilística» del siglo XIX, en el que la obra se completaba según un ideal universal de estilo.

En el presente ejemplo, la nueva imagen no sólo se da por los cambios en el modo de organización, sino también por la convivencia de elementos que no necesariamente coexistieron en una misma época y que, sin embargo, mantienen entre sí, armonía y coherencia.

De esta forma se combinó la innovación funcional y tecnológica de nuestro tiempo, con el mayor respeto a la historia, a los valores expresivos y a la evolución de la farmacia. De modo que la presente intervención pasará, definitivamente, a formar parte de la historia del inmueble.

El conjunto de acciones sucedidas han llevado a enriquecer la estratificación y valor adquirido de la edificación, lo cual en un futuro se valorará como aporte, positivo o no, a su imagen y evolución.

Finalmente, puede afirmarse que dicha intervención cumple con su cometido

para con la recuperación de la imagen atemporal de la farmacia-droguería La Reunión y el rescate de la esencia del inmueble como recinto histórico, propagador de cultura y salud.

¹ Javier Rivera Fernández Alba: *Teoría e Historia de la Restauración*, 1997, p. 155.

² Roberto Pane: *Il Restauro dei Monumenti*, 1944.

³ El proyecto fue presentado en diversas reuniones presididas por el Dr. Eusebio Leal Spengler, así como a la Comisión Provincial de Monumentos. También se consultó al MsC. Daniel Taboada, Premio Nacional de Arquitectura.

⁴ El estado de conservación define el grado en que los elementos conservan sus materiales y subelementos originales. El estado físico define el grado de deterioro físico-químico de los elementos originales, transformados o añadidos.

Perteneciente a la Dirección de Arquitectura Patrimonial (Oficina del Historiador de la Ciudad), el Master en Arquitectura ABEL E. TABLADA DE LA TORRE es el proyectista general de la restauración de la farmacia La Reunión.



Cronología y legado

HACIA 1886, LA REUNIÓN ERA UNA DE LAS FARMACIAS MÁS ELEGANTES Y PRESTIGIOSAS DE LA HABANA, Y A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX LLEGÓ A CONSIDERARSE LA MAYOR DE CUBA Y SEGUNDA POR SU IMPORTANCIA EN EL MUNDO.

por **ANICIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**

Al establecimiento se puede acceder por cualquiera de sus tres grandes portones, pero se recomienda hacerlo desde la calle Teniente Rey hacia el salón intermedio (foto superior), por el cual se accede al espacio donde se exponen los objetos museables, muchos de ellos encontrados durante las excavaciones en el Centro Histórico. La museografía es obra del Arq. José Linares.

El 20 de mayo de 1853 se establece en la calle Teniente Rey, antiguo no. 22, actual 41, la farmacia La Reunión, nombrada así por sus dueños —la sociedad Catalá, Sarrá y Compañía— con el propósito de «reunir» en un mismo sitio las farmacias alopática y homeopática.

Constituida por Valentín Catalá y Pradell, José Sarrá y Catalá, José Sarrá y Valldejulí, y Antonio González López, dicha sociedad adquiriría definitivamente ese inmueble (Teniente Rey 41) el 23 de diciembre de 1864, al comprárselo a su dueño: Francisco Armenteros y Calvo.

Valentín Catalá y Pradell, natural de Barcelona y graduado de Farmacia en 1828, era tío de José Sarrá y Catalá, quien a su vez lo era de José Sarrá y Valldejulí, también licenciado de esa especialidad, el 5 de julio de 1862.

En 1865, tras vender Valentín a sus parientes consocios la parte que le corres-

pondía, se crea la Sociedad Sarrá y Compañía, la cual adquiere ese mismo año la finca 767, sita en Compostela no. 95 1/2 (95 A) para ubicar allí sus almacenes.

Tres años después, en 1868, Antonio González López también vendería su parte a José Sarrá y Catalá, quien junto a su sobrino quedarían como únicos socios de la compañía, constituida nuevamente bajo el mismo nombre el 13 de mayo de 1876.

Contaban con un capital de 552 082 pesos 57 centavos oro, aportados en la forma siguiente:

José Sarrá y Catalá (484 017 p. 66 c.) y José Sarrá y Valldejulí (68 064 p. 91 c.).

Dentro del capital perteneciente a Sarrá y Compañía se incluía la casa donde radicaba la oficina de la farmacia, así como la finca donde estaban los almacenes, además de los fondos existentes en la caja, los créditos activos y la reserva de drogas, productos químicos y utensilios del giro: aparatos, armatostes, maquinarias...

Las utilidades de la sociedad se distribuían del modo siguiente: 50% para el capital y 50% para la industria. En el caso del fallecimiento de uno de los dueños, los herederos no podían intervenir de manera alguna en la sociedad, ya que los socios renunciaban a favor del sobreviviente.

Si este último deseaba continuar la empresa por su cuenta, debía entregar a los herederos del finado el monto del capital que les correspondía en un término de ocho años, por partes iguales y sin devenar interés ninguno.

Tras fallecer José Sarrá y Catalá en Barcelona, el 10 de diciembre de 1877, queda al frente del negocio su sobrino José Sarrá y Valldejuli, quien, cumpliendo lo estipulado en la cláusula octava de la escritura social, decide continuar con el negocio de farmacia y droguería.

Al deceso de su tío, el balance arrojado por la sociedad era de 569 194 pesos 48 centavos oro, una parte de los cuales fue pagada a los herederos en cuatro plazos de a 71 149 pesos 31 centavos oro cada uno.

En 1880 se crea el Colegio Farmacéutico (se disolvió en 1885) y Sarrá y Valldejuli es elegido su primer presidente, cargo que ocupa hasta 1882.

El 10 de marzo de ese mismo año, el ya reconocido farmacéutico adquiere dos inmuebles anexos a Teniente Rey no. 41 por la calle Compostela: las casas no. 83 y no. 85, pertenecientes ambas al Monasterio de Santa Teresa desde 1730.

Por la primera, Sarrá paga 14 000 pesos en oro, y 12 000 por la segunda.

Entre los años 1882 y 1886, esas viviendas sufren profundas remodelaciones estructurales, así como la botica, la droguería y el escritorio que ya existían desde 1865 por Teniente Rey, y los almacenes por Compostela.

Aumentan las áreas de oficinas y de producción de medicamentos; se remozan sus mobiliarios y se decoran sus mostradores con hermosas vidrieras. La Reunión se convierte en una de las farmacias más elegantes y prestigiosas de La Habana.

VIUDA DE SARRÁ Y CO.

El 15 de octubre de 1898 fallece en Barcelona José Sarrá y Valldejuli, cuyos restos reposan en el panteón familiar en la Necrópolis de Colón.

1882-1886

Durante estos años el establecimiento fue remodelado y ensanchado, para formar tres grandes departamentos: droguería, escritorio y farmacia.



Entre los productos que, ya por entonces, aquí se elaboraban, se destaca la Magnesia Sarrá, que obtuvo primer lugar en la Feria de Matanzas en 1881.

«Efervescente, antibiliosa y purgante», dicha magnesia era preparada por el propio dueño del negocio: José Sarrá y Valldejuli, quien la recomendaba como «remedio de éxito seguro en la indigestión, afecciones del estómago, dolores de cabeza, mareos, pérdidas del apetito, acedia, debilidad nerviosa y demás

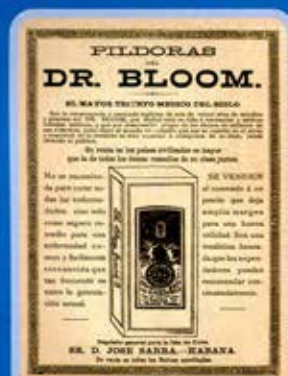
enfermedades del aparato digestivo».

Cada farmacéutico debía llevar un libro de fórmulas, reflejando en él cada medicamento que despachaba y su contenido. Era frecuente la venta de preparados con patentes extranjeras, pues no había dificultad para su entrada en el país; sólo debía efectuarse el pago del arancel de Aduana, vigente desde 1870.

Como farmacia y droguería importadora, La Reunión ofertaba «el más completo surtido de drogas, productos químicos, medicinas de patente, aguas minerales, instrumentos de cirugía, aparatos de curación y toda clase de material de vidriería, porcelana y hierro aplicables a la Farmacia y laboratorios químicos».

En el texto de su anuncio publicitario, se aprovecha para dejar constancia de la ampliación del establecimiento con la añadidura a Teniente Rey no. 41, de los inmuebles anexos por Compostela (nos. 83 y 85).

En 1886, Sarrá edita un catálogo general para repartirlo gratuitamente. Ello da una medida de la importancia que La Reunión había adquirido y su crecimiento día a día.



Área dedicada a museo. No se tiene información precisa sobre la función original de este local, si servía de tránsito, almacén o simplemente como fuente de iluminación natural. Para lograr esta última fue necesario demoler los techos superiores de la tercera planta y recuperar el patio original, así como colocar un lucernario y un vitral, obras de Rosa María de la Terga al igual que el resto de la vidriería.

Su testamento, otorgado el 15 de abril de 1891 junto a su esposa Celia Hernández y Buchó, deja a ésta como albacea y tenedora de bienes, además de instituir como únicos y universales herederos a sus tres hijos legítimos: Ernesto José Santiago, María Teresa y Celia Sarrá y Hernández.

El cuerpo general de bienes ascendía a la suma de 2 099 723 pesos 26 centavos.

El 2 de mayo de 1899, Celia y su hijo Ernesto crean la sociedad mercantil «Viuda de Sarrá e hijo». Éste tenía 21 años y se había graduado de Doctor en Farmacia el 2 de diciembre de 1897.

Esta sociedad se constituye con un capital de 591 459 pesos 19 centavos oro, suma que incluía las propiedades de las casas de Compostela (nos. 83, 85 y 95 1/2) y la de Teniente Rey no. 41.

Ya para entonces, la empresa era altamente próspera, y sus propietarios contaban con acciones en los ferrocarriles y otros negocios igualmente lucrativos, que la viuda y su hijo lograron incrementar.

Cuando en 1906 Ernesto Sarrá contrajo nupcias con la señorita Dolores Larrea, más conocida como Loló, la crónica social de la revista *El Figaro* publicó sus impresiones de la ceremonia.

El 14 de abril de 1911 muere en La Habana, de un infarto cardíaco, Celia Hernández y Buchó, y los diarios capitalinos se hacen eco de este suceso.

Un año después, Ernesto Sarrá adquiere varias casas en la calle Teniente Rey (números 35, 56, 58 y 60), además de la no. 39, donde José de la Luz y Caballero fundara el Colegio del Salvador.

A ellas se suma la compra de los números 130, 132, 134 y 136 en la calle Habana, y los 93, 95 y 99 en Compostela, que, con los ya existentes, formarían un grupo de 18 edificios con un total de 13 000 m².

Sarrá contrata al maestro de obras Nicolás Lucry y Feisler para añadirle un tercer piso a la casa de Teniente Rey no. 41, y realizar otras obras más por la cantidad de 34 719 p. 65 c. en oro americano.





La adquisición de Teniente Rey no. 39 levantó polémicas entre un grupo de personalidades, quienes se dirigieron a Sarrá a través de la revista *La Farmacia Cubana* y le sugirieron que al menos develara una lápida en honor del antiguo colegio.

La tarja fue develada el 20 de mayo de 1914, fecha patriótica en que, además, se cumplía un aniversario de la fundación de la farmacia La Reunión en 1853.

Por un artículo publicado en *Bohemia* el 17 de octubre de 1937, sabemos que para esa fecha la familia Sarrá poseía más de 300 propiedades y recaudaba entre 40 y 50 000 pesos mensuales por concepto de alquileres, así como cerca de 35 000 por hipotecas. Así, en 1928, el conocido hotel Biscuit-Packard figuraba como hipotecado a favor de Ernesto José Santiago Sarrá.

Éste era propietario además de los edificios Carreño, Astor, Roosevelt y Fonollar, entre otros. Poseía la Mansión Praire Avenue 2 400, en Miami; un apartamento en el hotel Sherry-Netherland, en Nueva York, y otro en el Hotel Maurice, en la Rue de Rivoli 220, en París. En la Habana la familia residía en la calle 2 esquina a 13 en el céntrico Vedado.

El 28 de abril de 1941, con 64 años de edad, Ernesto Sarrá hace donación perpetua, inter vivos y por terceras e iguales par-



tes a sus hijas Ernestina, Hilda y Ofelia Sarrá y Larrea. En la década de los 50, los testimonios orales apuntan a que el hijo de Ernestina, Thorwald Sánchez, era el que se ocupaba del negocio.

El 16 de febrero de 1959 muere en La Habana Loló Larrea de Sarrá, cuyos restos también descansan en el panteón familiar en el Cementerio de Colón.

Tras el triunfo de la Revolución en 1959, la Ley Popular dispuso la rebaja del costo de las medicinas y la eliminación del llamado Trust del Dolor, consorcio que regulaba los precios y dictaba las reglas de la importación y venta de productos farmacéuticos y químicos.

La Reunión es desprivatizada y sus antiguos propietarios se establecen en el extranjero. Actualmente existen descendientes de los Sarrá con negocios farmacéuticos residiendo en los Estados Unidos.

Ya como propiedad pública, la botica continuó funcionando hasta 1999, en que la Oficina del Historiador de la Ciudad decide acometer su restauración y convertirla en Museo de la Farmacia habanera.

ANICIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ es la museóloga del Museo de la Farmacia habanera.

Se ha precisado de decenas de años para reunir los frascos y otros ceramios que hoy se exponen en el Museo de la Farmacia habanera. Muchos de ellos fueron salvados; otros, se conservan gracias a la generosidad de los donantes, pero en su mayoría fueron encontrados mediante las excavaciones arqueológicas. Así, al inaugurar La Reunión, el viernes 30 de julio de 2004, Eusebio Leal expresó: «la Arqueología volvió a demostrar su utilidad, pues se hallaron frascos con sus correspondientes etiquetas o inscripciones, los datos del comercializador, la ciudad de origen, y hasta con restos de los medicamentos que contenían». Complementan la colección los libros copiadores de fórmulas, una valiosísima fuente para el estudio de la farmacopea cubana.

Adelaida de Juan y el arte cubano

FUNDADORA, JUNTO A LA DRA. ROSARIO NOVOA, DE LA LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD DE LA HABANA, ADELAIDA DE JUAN CONTINÚA HOY EJERCIENDO SU MAGISTERIO DE ACADÉMICA INSIGNE. A LA PAR, DESDE EL GRABADO COLONIAL —PASANDO POR LA CARICATURA— HASTA LA PINTURA CONTEMPORÁNEA, SU LABOR COMO HISTORIADORA Y CRÍTICA HA ABORDADO PRÁCTICAMENTE TODO EL DIAPASÓN DE LA CULTURA VISUAL CUBANA.

por **KARÍN MOREJÓN NELLAR**

Adelaida de Juan (La Habana, 1931) estudió en la Universidad de La Habana y recibió cursos de postgrado en la Universidad de Yale —donde participó en un seminario del Dr. George Kubler, de quien tradujo algunos textos al español—, y en la École du Louvre, en París. Ha ofrecido conferencias de su especialidad en universidades de México, Estados Unidos, Venezuela, Argentina, España, Francia y Japón.

*L*a Dra. Rosario Novoa, su maestra, la consideraba «la más antigua de mis alumnas». ¿Cómo fue su relación con ella y con el Dr. Luis de Soto, de quienes primero fue alumna y luego colega en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana? ¿Constituyeron ellos para usted ejemplos en su formación como ensayista, crítico, docente...?

He contado antes cómo una conferencia de Rosario Novoa a la cual asistí por casualidad al inicio de mi segundo año de la carrera de Filosofía y Letras, decidió mi futuro profesional.

Ahí entré por primera vez en el Departamento de Historia del Arte —entonces en los bajos de la Biblioteca Central de la Universidad—; conocí un ambiente diferente, lleno de cuadros, libros especializados, diapositivas, vitrales, cerámicas... y, sobre todo, conocí a Luis de Soto y Rosario Novoa, afables y acogedores, dedicados a su labor y estrictos en su cumplimiento, exigentes para con los demás y sobre todo para con sí mismos.

Mi tesis de doctorado fue la última que dirigió Soto antes de su fallecimiento en 1955; a partir de entonces, Rosario se convirtió en mi guía, mi amiga, parte de mi familia.

Ellos dos me enseñaron, entre muchas otras cosas, que la información está en las bibliotecas, en los archivos, en los museos: lo importante es saber buscarla, saber procesarla.

¿Cómo ha repercutido en su formación como historiadora del arte el haber cursado estudios en prestigiosas instituciones americanas y europeas?

Además de colaborar asiduamente en revistas especializadas de distintos países, ha publicado los libros *Pintura y grabado coloniales cubanos*; *Pintura cubana: temas y variaciones*; *Caricatura de la República*; *Más allá de la pintura*; *La pintura española vista por José Martí*; *Lo que Martí dibujó*; *Pintar como el sol pinta. José Martí y la pintura impresionista francesa*; *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte* (obra que recibió el Premio Nacional de la

a través de su prisma

Estas enseñanzas fueron básicas para poder proseguir mis estudios en otras instituciones fuera de Cuba. Cuando el Dr. George Kubler, un sabio especializado en arte hispanoamericano, me admitió en su seminario de postgrado sobre arte precolombino mesoamericano que impartía en el Departamento de Arte que dirigía en la Universidad de Yale, yo sólo había recibido una clase sobre el tema, en un curso libre sobre panorama de arte latinoamericano que ofreció Rosario.

Pude vencer el postgrado del riguroso Dr. Kubler no por conocimientos previos sobre el tema, sino por esa enseñanza de buscar y procesar información. Otro tanto ocurrió en la Universidad de Londres y en la École du Louvre: esta última con una metodología completamente distinta. Junto al aprendizaje específico de materias de arte, aprendí en estos centros, y en varios viajes por México y países europeos, un hecho básico: la conciencia y el orgullo de ser latinoamericana y caribeña, de ser cubana.

¿Podría comentarnos su trayectoria como docente, hablarnos incluso del Departamento de Arte y sus planes de estudios en el momento en que se implementa esta carrera en la Casa de Altos Estudios de La Habana?

Entre los cambios que se produjeron en mi facultad universitaria al triunfo de la Revolución, está la creación de una licenciatura en historia del arte. Rosario, con el mismo entusiasmo con que había cofundado el Departamento tres décadas antes, emprende las nuevas tareas (Instructores de Arte, Brigadas de Arte Arístides Fernández, Escuela Nacional de Arte...), en las cuales participé, pues prácticamente sólo quedaba-

Academia de Ciencias de Cuba), y Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas.

Entre las distinciones que ha recibido en su país se hallan la Orden Félix Varela de Primer Grado y el Premio de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros por la obra de su vida.

Ha participado en varias obras colectivas sobre arte de nuestra América editadas en Cuba, México, Brasil, Ecuador, Chile, España y Francia.



© ARCHIVO PERSONAL DE ADELAIDA DE JUAN

En 1952 Adelaida se gradúa de Doctora en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. De entonces es esta fotografía.

mos nosotras dos a nivel nacional. Poco a poco, fuimos contando con nuevos graduados (la inicial fue Elena Serrano) hasta que el Departamento se convirtió en multigeneracional, como es hasta hoy día (creo que hay unas cuatro promociones de docentes laborando de consuno en la licenciatura, y en la maestría y doctorado que tienen aval internacional).

Según usted ha explicado, «muchos de los más significativos pintores de la historia del arte contemporáneo, entonces jóvenes y desconocidos, han testimoniado cómo el Departamento, sus profesores, su biblioteca especializada mantenida al día, era uno de los pocos ámbitos acogedores donde encontraban comprensión y estímulo para la creación de sus obras».

¿A qué período se refiere del «arte contemporáneo»? ¿A cuál de esos pintores recuerda de manera especial?

El período a que me refería en la cita que usted hace en esta pregunta, es sobre todo la etapa que va desde la fundación del Departamento en 1936 hasta el triunfo de 1959. No existía entonces otro centro similar, con dos personas excepcionales en su campo como lo eran Soto y Novoa. Yo

entré en él por vez primera — como ya he narrado — en 1949, y aún no he salido de ahí. En él vi, en la etapa de la cual hablamos, a pintores como Portocarrero, Mariano, Pogolotti, Hidalgo de Caviedes, a críticos como Guy Pérez Cisneros: en fin, la vanguardia del mundo de las artes plásticas acudía a la vanguardia de los estudios de arte para recibir amistad, aliento, información e intercambio de ideas con Soto y Rosario. Yo oía con avidez y la boca cerrada.

En una fotografía ya legendaria de la cultura cubana, y en especial del grupo Orígenes, usted aparece retratada junto al Padre Gaztelu, Fina y Cintio, Eliseo Diego y Roberto Fernández Retamar bajo una suerte de glorieta. ¿Fue tomada esa foto en el pueblecito de Bauta? ¿Podría evocar aquellos momentos de juventud junto a los miembros de Orígenes?

Sí, en efecto, fue en Bauta, en una de las varias visitas que hicimos Roberto y yo al Padre Gaztelu, en cuya iglesia habían trabajado maravillosamente Mariano, Portocarrero y Lozano. Por cierto, ellos no están en el momento de esta foto en particular, pero los recuerdo en otras ocasiones, así como a Lezama, Milián y Eugenio Florit.

No visitábamos sólo la iglesia, sino también la casa del Padre, tan llena de obras de sus amigos artistas. No sé si será cierto o forma parte del mundo trastocado de los recuerdos, pero sí rememoro las diatribas antibatistianas de Gaztelu, en Bauta y luego en la iglesia del Espíritu Santo en La Habana.

Por esa época fue muy popular un filme italiano con una figura — don Camilo — que era una suerte de «cura rojo» cuyas peripecias constituían la base de la comedia. Al preguntarle a Gaztelu qué pensaba del personaje, respondió: «muy realista».

en el consejo editorial de dicha publicación. Si Lezama fue el alma de *Orígenes*, Mariano tuvo mucho que ver con el aspecto visual de la revista. En una época en la que, al menos entre nosotros, el diseño de una revista cultural no solía ser responsabilidad de un artista plástico, Mariano desempeñó en parte ese papel. Las letras de gran formato que identificaron siempre a

En esta foto, tomada en la década del 50, aparecen Adelaida con su esposo Roberto Fernández Retamar (derecha) y José Lezama Lima en una fonda china cerca de la calle Trocadero, donde vivía este último.



© ARCHIVO PERSONAL DE ADELAIDA DE JUAN

«Desde su primera entrega, en la primavera de 1944, *Orígenes* llevó el subtítulo "Revista de Arte y Literatura". A lo largo de ese año, en ella se consignaban cuatro editores; junto a los escritores José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, aparecían dos de los más dinámicos artistas plásticos de la época: el pintor Mariano y el escultor Alfredo Lozano.

Para estos últimos *Orígenes* no fue su primera incursión en la dirección de la revistería engendrada por Lezama Lima; ya antes, en *Espuela de Plata*, podía verse el nombre de Mariano en el directorio, y el de Lozano

Seguramente recordaba —y ésta también forma parte del corpus legendario— cuando él acompañó al dirigente sindical comunista a plantear las demandas obreras ante los dueños de la textilera que dominaba a todo el mundo en Bauta.

El llamado grupo Orígenes era mayor de edad y experiencia que Roberto (por quien los conocí), pero nos acogieron en su amistad. Cintio y Fina, Eliseo y Bella, el imprescindible Agustín Pi, formaron parte importante de nuestras vidas.

Y, como dato curioso, debo añadir que esa amistad se ha prolongado entre una de nuestras hijas y los hijos de los Diego, los Pi, los Vitier. Veremos qué pasa con los nietos.

Usted ha dicho que la obra Características de la evolución de la pintura en Cuba (siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX), de Guy Pérez Cisneros, es la única obra orgánica sobre este período de nuestra pintura colonial.

¿Coincide con Graziella Pogolotti en considerar a Pérez Cisneros como «el crítico de arte más importante que se ha producido en Cuba»?

La tesis de grado de Pérez Cisneros, realizada bajo la tutoría de Luis de Soto en el Departamento de Historia del Arte, fue publicada póstumamente en 1959, fundamentalmente por gestiones de Lezama. Años después yo publiqué *Pintura y grabado coloniales cubanos*, de donde proceden las palabras citadas en la pregunta.

En efecto, la de Guy fue en su momento la única obra orgánica sobre el tema: el libro mío no hace sino retomar el impulso y ser ganancioso del camino abierto por él.

En algún artículo he ponderado la labor iniciática del crítico de arte polémico, apasionado y talentoso que fue Pérez Cisneros durante el período juvenil de su corta vida.

Orígenes —única nota de color en la publicación—, seis de sus portadas, varias viñetas y reproducciones aparecidas entre 1944 y 1954 se deben a él. En uno de los anuncios colocados en las últimas páginas de la revista, en las entregas entre 1950 y 1952, podía leerse: "Suscríbase a *Orígenes* [...] con portadas y reproducciones de los mejores pintores". ¿Quiénes eran estos "me-



© ARCHIVO PERSONAL DE ADELAIDA DE JUAN

Considero que es una figura imprescindible en la historiografía del arte hecha por cubanos, cuya figura cimera y vigente es, por supuesto, José Martí.

Al referirse a la plástica en la revista Orígenes, usted ha expresado que sólo en cuanto a sus portadas esta publicación ofrece una galería de obras pictóricas de considerable valor.

Salvando las distancias, ¿cree usted que Opus Habana —cuya portada exhibe en cada número la obra inédita de un pintor— constituye un referente para el estudio de la plástica cubana actual?

En 1964, junto a su esposo e hijas Teresa y Adelaida (Laidi), en el portal de la casa del Vedado, en la que reside desde su casamiento.

jores pintores"? Si hacemos una rápida revisión cuantitativa de las portadas de la publicación, veremos que tres artistas se reiteran insistentemente; éstos son Amelia Peláez, Portocarrero y Mariano. Es decir, tres de los nombres capitales que le dieron un rostro reconocido y reconocible a la plástica cubana a partir de la década de los cuarenta».*

*Fragmentos de las palabras de Adelaida de Juan durante la inauguración de la exposición «Las flechas de su propia estela», abierta el 27 de junio de 1994 en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas al iniciarse el Coloquio Internacional Cincuentenario de *Orígenes*.



© ARCHIVO PERSONAL DE ADELAIDA DE JUAN

Conversando con la Dra. Marta Arjona, directora de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura (izquierda), durante uno de los recesos del II Congreso de la UNEAC, celebrado en octubre de 1977 en La Habana.

Toda publicación que tiene como norma la inclusión de una obra de arte en su portada se va constituyendo en una suerte de galería de arte por entregas.

Opus Habana ya es esa galería, dedicada, por añadidura, a la producción cubana del momento: ese hecho le suma actualidad y valoración de las manifestaciones en progreso.

Una parte importante de sus estudios está dedicada a la caricatura e, incluso, a usted se debe una de las más importantes obras sobre el tema: Caricatura de la República. ¿Qué la llevó a estudiar y divulgar esta tendencia a la que define como «un documento invaluable cuando se aspira a conocer un período dado»?

Después de tener una base general de lo que se consideraba canónico en la historia del arte, sentí que había zonas oscuras de los diferentes períodos en que se dividía académicamente tal historia.

En una ocasión, al crearse en la Universidad un grupo interdisciplinario de estudios de la cultura cubana, bajo la dirección de Ramón de Armas, me designaron para estudiar el campo de las artes plásticas. En el primer cuarto del siglo XX, período inicial de la labor del grupo, lo predominante era la producción académica.

Yo —un tanto injustamente, como demostraron estudios posteriores— me negué a abordar tal producción, argumentando que lo que me interesaba eran las caricaturas de Torriente: su Liborio, dije, nos ilumina más la época que toda la Academia.

Tropecé con negativas y asombros («¿cómo una historiadora del arte va a ocuparse de unas caricaturas, unos *monitos* de la prensa periódica?»), ante los cuales me sentí más transgresora que nunca y di un metafórico portazo murmurando que o la caricatura o nada.

Ante tal amenaza, me dejaron tranquila y empecé, con la ayuda de algunos alumnos, a escribir a mano (era la época pre-computadora) unas tarjetitas, también cortadas a mano, fichando cada caricatura. Creo que llegaron a ser varios millares.

Después de exponer un seminario sobre qué iba encontrando novedoso en el Liborio, bien recibido por los compañeros del grupo ninguno de los cuales era especialista en arte pero sí de diversos aspectos del período, continué entusiasmada en mi labor.

Al Liborio siguió mi favorito —el Bobo de Abela—, y luego, para cerrar con las figuras emblemáticas del período prerrevolucionario, el Loquito de Nuez, quien, por cierto, me ayudó llevándome a San Antonio de los Baños en su cacharrito. Allí Micheli sacó de su cuidadosa caja, los ejemplares del *Zorro Viejo* donde se inició Abela como caricaturista.

Después de varios años de labor, y otros más de una espera aún no explicada,



salió publicado el libro *Caricatura de la República*, que creo ayudó a cambiar algunos criterios: hoy día es una asignatura en el currículum de la Licenciatura de Historia del Arte.

No ha variado mi interés inicial y algunos de mis alumnos me mantienen bien al día sobre esta importante manifestación, investigando a su vez las figuras emergentes, algunas de las cuales me han provocado reflexiones y planes para labores futuras.

En su libro Pintura y grabado coloniales cubanos, usted plantea la necesidad de un estudio cuidadoso de la pintura mural a la que denomina «pintura olvidada».

Desde la perspectiva actual, cuando tanto se ha trabajado para rescatar y preservar el patrimonio artístico, ¿qué opinión le merece el trabajo de rescate (arqueológico y científico) de la pintura mural que ha reaparecido en los muros habaneros?

Ese rescate a que te refieres, llevado a cabo por la Oficina del Historiador de la Ciudad, que no se limita a los murales, ha sido fundamental no sólo para preservar la herencia cultural de nuestra ciudad, sino que ha abierto nuevas perspectivas para su mejor y más profundo conoci-



© ARCHIVO PERSONAL DE ADELAIDA DE JUAN

miento. Ciertamente hoy no podemos hablar de «pintura olvidada».

Ya que desandamos por calles de la Habana Vieja, podrá decirme qué significa para usted esta parte de la ciudad que, según ha expresado, «no deja de sorprendernos».

Para continuar lo esbozado en las líneas anteriores, debo confesar que la Habana Vieja, Patrimonio de la Humanidad en gran medida por el riguroso entusiasmo de Eusebio y su equipo, no sólo «no deja de sorprendernos» sino que, además,

Junto a la Dra. Rosario Novoa, Adelaida cofundó las Brigadas de Artes Plásticas Aristides Fernández. Aquí aparece junto al pintor Servando Cabrera Moreno (izquierda) y Sergio Benvenuto, mientras ella impartía una conferencia en diciembre de 1961.



© ARCHIVO PERSONAL DE ADELAIDA DE JUAN

Cena en el restaurante 1830, en febrero de 1974, a propósito de la visita a La Habana del escritor, periodista, poeta y humorista venezolano Aquiles Nazoa. En la imagen aparecen —de derecha a izquierda— Retamar, Adelaida, Lilia Carpentier, Rosa Guillén, Pepilla Vidaurreta, Nazoa, Juan Marinello, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier.



Adelaida junto a los artistas plásticos Martínez Pedro, Mariano Rodríguez, Nuez y Portocarrero. Esta foto fue tomada durante el II Congreso de la UNEAC, en octubre de 1977.

no deja de enriquecer nuestro disfrute y orgullo de formar parte de tal riqueza que se renueva y descubre a diario.

En 2002 fue publicado Del silencio al grito: mujeres en las artes plásticas, en el que usted ofrece una amplia panorámica sobre la producción artística vinculada a las mujeres. ¿Cuándo surge su interés por estudiar el papel de la mujer en el arte desde una perspectiva de género?

En 1971 escribí «La mujer pintada» para cumplimentar una petición (de otra cuestión) de la revista *Cuba*. Ese trabajo formó parte de mi libro *Pintura cubana: temas y variaciones*, publicado inicialmente en 1978.

Que yo sepa, tal acercamiento a la pintura sobre y de las mujeres no tenía antecedentes orgánicos en nuestra historiografía. Lo he seguido trabajando más allá de nuestras fronteras pues es un tema que me interesa abordar desde diversos puntos de vista.

Lo más reciente que he hecho dentro de ese campo, abre la perspectiva del retrato/autorretrato como una suerte de autobiografía de la creadora. Por supuesto, la figura que salta a la mente de inmediato es la de Frida Kahlo: sobre ella y sus autorre-

tratos presenté una ponencia en un reciente evento de la Casa de las Américas, que luego salió publicada en su revista.

Aunque estudiosos del tema martiano como Iván A. Schulman y Cintio Vitier, entre otros, se han referido en sus análisis de la obra crítica del Apóstol a las crónicas sobre arte por él escritas, no es hasta la publicación por usted de José Martí: imagen, crítica y mercado de arte, que aparece un estudio que indague en todo el conjunto de esa producción creativa martiana.

¿Qué la motivó a investigar durante más de diez años en uno de los aspectos menos conocidos de la obra de Martí? ¿A qué se debe que considere este texto el coronamiento de su trabajo?

Varios especialistas de diversas nacionalidades han tocado la labor de Martí como crítico de arte. Por más de un motivo, el ensayo de Roberto Fernández Retamar, prólogo de *José Martí. Ensayos sobre arte y literatura*, que considero de una vigencia permanente, estableció para mí la organicidad de la crítica artística dentro del abarcador corpus de los textos martianos. Éstos, creo que como a todo cubano o cubana, me han apasionado desde siempre.

El texto que me valió un inicial reconocimiento lo escribí sobre Martí cuando tenía once años, y obtuvo mención en un concurso escolar. (Por cierto, fui la única hembra premiada: ¿tendría eso algo que ver con mi interés décadas después sobre las mujeres en las artes plásticas?)

Siempre iba a Martí como referente en muchas materias relacionadas con el arte. Y, como suele ocurrir con las verdaderas figuras geniales, siempre encontraba algo nuevo, algo de una actualidad sorprendente, algo que mueve al asombro y la visión otra de la usual.

Realmente mi acercamiento a Martí como crítico de arte no terminó con el libro que citas: sencillamente me di cuenta que en algún momento tenía que poner el punto final (no final en los estudios, sino en ese libro), tenía que hacer lo que una vez me dijo Raúl Milián cuando ingenuamente le pregunté cómo sabía que un cuadro estaba terminado: «Hijita, un cuadro no se termina, se abandona».

Cuando consideré que, al cabo de diez años de trabajo, tenía un texto que se sostenía, que podía ser útil, en el cual había puesto todo mi amor y mi pasión, decidí abandonarlo a la imprenta. Abandoné el libro, no mis lecturas y estudios de Martí.

¿Qué recomendaría usted a quienes actualmente se están formando en la carrera de Historia del Arte? ¿Qué no deben dejar de leer? ¿Qué tendencias del conocimiento deben seguir?

No sirvo para recomendar y dar consejos. Hay que trabajar, eso sí, y hacerlo con constancia. Pero pienso de veras que todos tenemos que encontrar nuestro propio camino y entonces seguirlo apasionadamente.

¿Cuál cree que debe ser la función del crítico de arte en la actualidad? ¿Cómo definir el heterogéneo, dinámico y —por momentos— casi caótico panorama de la plástica cubana contemporánea?

Cada época trae lo suyo, cada promoción la interpreta según sus propios criterios. Creo que para romper esquemas, primero hay que conocerlos para luego saber qué se está rompiendo. Ya lo sen-



© ARCHIVO PERSONAL DE ADELAIDA DE JUAN

tencié Martí al escribir sobre Goya en sus *Cuadernos de apuntes*: «Al amor de la forma, opuso el desprecio de la forma».

Ese «desprecio de la forma», por supuesto, era la voluntaria deformación de la figura, lo que hoy llamaríamos expresionismo. Pero la máxima es válida en todos los campos del saber y de la creación.

Lo que las jóvenes promociones de creadores y críticos hacen es expresivo de sus puntos de vista y pensamiento. Pero debemos respetar toda producción portadora de afán de creación y de sentimiento.

Si fuera a escribir una Historia del Arte cubano, ¿hasta qué etapa trataría de abarcar en ese libro?

No voy, en el poco tiempo que me queda, a afrontar una tarea como una Historia del Arte cubano. De hecho he tratado de adentrarme en varios períodos y diversos temas que quizás sirvan de referente al historiador, historiadora o equipo que aborde tal empeño. Eso sí, creo que debe acercarse lo más posible a lo actual, aun a sabiendas que se convertirá en lo pasado.

Por último, ¿en qué tema trabaja en estos momentos?

Trabajo en algo nuevo, me gusta mi trabajo, pero no voy a decir qué es. A Mariano, el pintor y amigo, le oí una vez sentenciar: «Obra contada, obra no hecha». Y como diría el Bardo: «*The rest is silence*».

KARÍN MOREJÓN NELLAR integra el equipo editorial de Opus Habana.

Adelaida y Roberto en 1986 con su amigo José Antonio González, creador y conductor hasta su muerte del espacio televisivo *Historia del cine*. Doctora en Ciencias del Arte, Profesora Titular y Consultante de Historia del Arte, y Profesora Emérita de la Universidad de La Habana, Adelaida de Juan es además Presidenta Fundadora de la Sección Cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), así como miembro fundadora de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).




EL HABANERO

JUAN DE ARÉCHAGA Y CASAS

PRIMER CUBANO QUE PUBLICÓ UN LIBRO EN LATÍN

DOCTORADO EN LEYES HACIA 1662 EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, DONDE DIO A LA IMPRENTA SUS DISERTACIONES, ESTE JURISCONSULTO PUEDE CONSIDERARSE —*DE FACTO*— EL PRIMER CUBANO EN PUBLICAR UN LIBRO EN CUALQUIER LENGUA. COMO PRUEBA TANGIBLE, UN ORIGINAL DEL MISMO SE CONSERVA EN LA BIBLIOTECA DE ESA FAMOSA INSTITUCIÓN CASTELLANA, CUYOS ARCHIVOS HISTÓRICOS REVELAN EL PASO DEL AUTOR POR LA ACADEMIA.

por **AMAURY B. CARBÓN SIERRA**

uizás pudiera parecer una rareza o una extravagancia que un cubano, y más aún del siglo XVII, escribiera o publicara un libro en latín, lo que supone al mismo tiempo la existencia de un autor neolatino y de lectores en esa lengua. Sin embargo, a partir del propio título de nuestro trabajo, queda claro que no fue este caso una excepción, máxime cuando en esa época todavía no existía la imprenta en Cuba, introducida —como se sabe— alrededor de 1723, año de nuestro primer impreso conocido.

Sería necesario entonces recordar que, al igual que en otras partes del mundo, desde la colonización de la Isla por los españoles en 1510, el latín fue no sólo el idioma oficial de la Iglesia y su liturgia, sino el empleado con preferencia sobre el español en la enseñanza académica erudita y en el aprendizaje. No se olvide que saber latín era entonces sinónimo de hombre culto, lo que abría las puertas a las funciones públicas, aparte de que, sin su dominio, no se podía acceder a los estudios superiores ni a la bibliografía científica y profesional básica.

Esto explica el hecho de que, sobre todo a partir de la fundación de la Real y Pontificia Universidad de San Jerónimo de La Habana (1728), fueran muchos los que en nuestro país —y fuera de él— poseyeran la lengua de los antiguos romanos y la emplearan en forma oral, escrita o de manera combinada en su vida profesional.

Juan de Aréchaga y Casas, nacido en La Habana en 1637 y fallecido en México en 1688, según Max

Henríquez Ureña¹ —o 1695, de acuerdo con el *Diccionario de la literatura cubana*—,² es uno de estos casos representativos, a quien se atribuye no sólo el primer libro publicado en latín por un cubano, sino el primer libro de un autor nuestro dado a la luz en cualquier lengua, si bien como otros jóvenes de su época tuviera que viajar al extranjero a realizar estudios superiores.

Hijo legítimo del capitán español de igual nombre³ que fuera tesorero y juez oficial de la Real Hacienda, y de la cubana Manuela de Casas de Inestrosa (Cabeza de Vaca, según plantea incorrectamente Pérez Beato),⁴ Juan de Aréchaga y Casas fue a España en 1650 con trece años de edad —después de cursar las primeras letras en Cuba— para realizar estudios en la Universidad de Salamanca, adonde llegó finalmente después de haber sido robado por un pirata.

Allí, de acuerdo con los documentos que obran en su Archivo Histórico, se graduó de Bachiller en Cánones en abril de 1657; en Artes, el 29 de abril de 1659; en Leyes, el 2 de diciembre de 1659, y de Licenciado en estos estudios en 1662 mediante dispensa de un año de pasantía otorgada el 16 de mayo del corriente. Asimismo aparece como Doctor en Leyes el 22 de mayo de 1662.⁵

Según Francisco Calcagno, a partir de ese momento el rector lo nombró lector y sustituto de la Cátedra de Institución, y poco después, de la de Vísperas de Leyes. En ambas prestó servicios hasta 1670. Ese año fue uno de los opositores a la Cátedra de Instituta más antigua, por ascenso que hizo a la de Código más

antiguo el Dr. García Dávila. Tras obtener éxito favorable, Aréchaga ocupó ese nuevo cargo hasta el 9 de febrero de 1671.⁶

No consta la fecha en que abandonó la Península, pero pudiera haber sido esa última, pues a partir de ese año no se han encontrado allí nuevos datos suyos ni se le registra en el «Catálogo de los catedráticos, maestros, doctores y rectores que ha tenido la Universidad desde el curso 1546 al 47 que es el libro más antiguo que se conserva [sic] de matrícula».

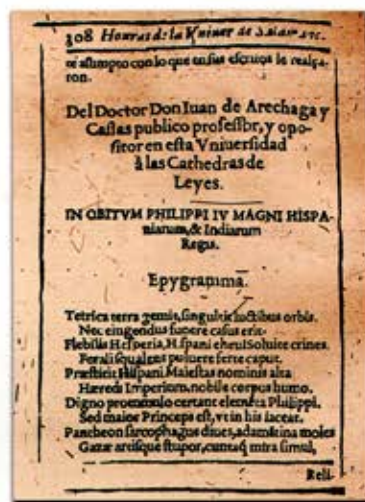
En su brillante carrera profesional y política, desempeñó — entre otros cargos y comisiones importantes en el orden político e institucional — el de gobernador de Yucatán (1679), el de oidor y luego decano y presidente de la Sala de la Real Audiencia de México (1682), y el de juez conservador del estado de Hernán Cortés.

En La Habana, su patria, fundó con sus bienes y los de cinco hermanas residentes aquí, tres doncellas y dos viudas, el monasterio de religiosas dominicas de Santa Catalina de Sena (1688?),⁷ aunque no consta que haya visitado la Isla a ese fin.

La Real Cédula que declaró el permiso se dictó el 2 de agosto de 1684. Con esa acción piadosa, tal vez quiso Aréchaga lavar las faltas de su padre como funcionario público, fallecido antes de que se dictara sentencia en su contra por delito de fraude.⁸

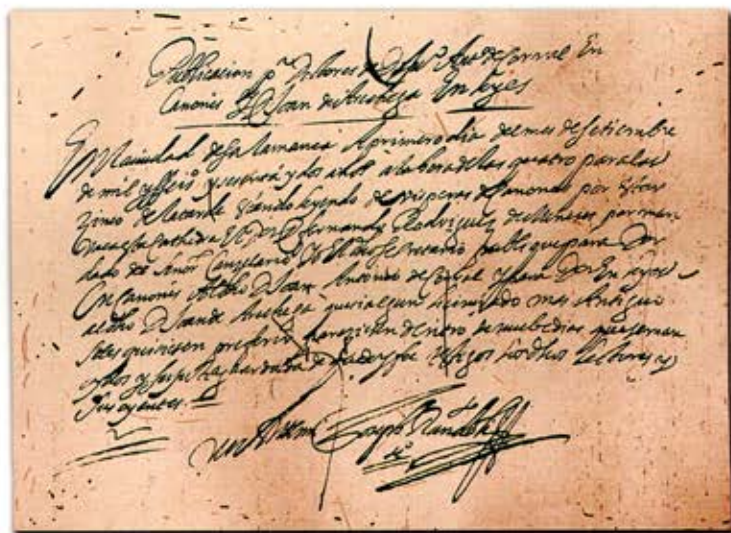
El habanero Juan de Aréchaga y Casas, como hemos dicho, parece haber sido el autor del primer libro publicado en latín, o al menos editado en esa lengua, por un cubano. Así lo considera el bibliógrafo Carlos M. Trelles,⁹ y hasta ahora ningún nuevo hallazgo lo niega. Fue, sin embargo, el historiador José Martín Félix de Arrate (1701-1765), quien en su *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales*, escrita un siglo después, ofrece como título de la obra del juriconsulto el de *Arechaga Commentaria juris civilis* (1662), de donde han tomado el dato otros estudiosos; entre ellos, Francisco Calcagno,¹⁰ el propio Trelles¹¹ y, más recientemente, Ambrosio Fornet en *El libro en Cuba* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994).

Quizás se tratara de sus tesis de Licenciado y Doctor, defendidas ese año. No obstante, dada la búsqueda infructuosa en la Biblioteca y el Archivo de la Universidad de Salamanca, en la Biblioteca Nacio-



Si bien en la bibliografía cubana se menciona otro libro de Juan de Aréchaga y Casas, lo cierto es que sólo se conserva el original de *Extemporaneae commentationes ad Textus sorte oblatos pro petitionibus Cathedrarum Academiae Salmanticensis*. Salmanticae, apud Josephum Gómez de los Cubos, 1666, en 4º, 107 p. (*Disertaciones improvisadas sobre temas sacados a la suerte con motivo de Cátedras en la Universidad Salmantina*).

También en la Universidad de Salamanca se atesora *Epigramma in obitum Philippippi IV, Magni Hispaniarum, & Indiarum Regis* (Epigrama a la muerte de Felipe IV, Rey de España y de las Indias), poema escrito por encargo y publicado por el maestro Fray Francisco Roys o Roix en *Pyra real que erigió la Universidad de Salamanca* (Salamanca, febrero de 1666, pp. 308-309).



De acuerdo con los documentos que obran en su Archivo Histórico, Juan de Aréchaga y Casas se graduó en la Universidad de Salamanca de Bachiller en Cánones en abril de 1657; en Artes, el 29 de abril de 1659; en Leyes, el 2 de diciembre de 1659, y de Licenciado en estos estudios en 1662 mediante dispensa de un año de pasantía otorgada el 16 de mayo del corriente. Asimismo, aparece como Doctor en Leyes el 22 de mayo de 1662, de acuerdo con la nota manuscrita aquí reproducida.



Fundada por Alfonso IX de León en 1218, la Universidad de Salamanca es una de las más antiguas e importantes de Europa. Su extraordinaria fachada del siglo XVI que da al patio de las Escuelas es ejemplo del más depurado estilo plateresco.

Enfrente se levanta una estatua de fray Luis de León, quien impartió lecciones de teología en sus aulas y cuyas cenizas reposan en la capilla de la Universidad.

Puede decirse que esta pequeña y hermosa plaza, que evoca la vida universitaria, nada ha cambiado desde los tiempos en que el cubano Juan de Aréchaga y Casas debió transitarla.

«Moreno cejisjunto», de «cejas negras» y con «un lunarillo devajo de la barba al lado izquierdo», tenía 17 años cuando «pasahabil a Canones en 1º de octubre de 1654», según consta en el Registro de Matriculas de esa institución académica.

nal de Madrid, y en otras bibliotecas y archivos cubanos y españoles, preferimos, aunque sin ninguna certeza y con muchas dudas, sólo con el ánimo de partir de un hecho probado, considerar que su primer libro, al menos como editor, haya sido: *Extemporaneae commentationes ad Textus sorte oblatos pro petitionibus Cathedrarum Academiae Salmanticae. Salmanticae, apud Josephum Gómez de los Cubos*, 1666, en 4º, 107 p. (*Disertaciones improvisadas sobre temas sacados a la suerte con motivo de Cátedras en la Universidad Salmantina*).

Su original sí se encuentra en la Universidad de Salamanca y se consigna en los catálogos bibliográficos americanos y europeos consultados.

Consta de cuatro disertaciones fechadas en 1662, 1663, 1664 y 1665, que quizás contienen la mencionada por Arrate. De todos modos, sea cual fuere su primer libro, bien el que le asigna la tradición, el que tenemos a mano, u otro, nadie puede disputarle la primacía, pues el problema sería sólo cuestión de título.

Pero «como las obras de aquel son para nosotros monumentos venerables»,¹² nos place consignar que el único ejemplar de esta obra existente en Cuba fue donado en microfilme a la Universidad de La Habana en 1996 por el director del Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca, don Severiano Hernández Vicente, quien personalmente realizó la búsqueda de los principales documentos relacionados con Aréchaga e hizo la transcripción para ponerla en nuestras manos.

Uno de ellos, lo constituye un dato curioso: la caracterización física del estudiante cubano que hacía el secretario, por desconocerse aún la reproducción fotográfica: «Don Juan de Arechaga natural de la Abana de edad de diecisiete años Moreno cejisjunto y cejas negras un lunarillo devajo de la barba al lado izquierdo pasahabil a Canones en 1º de octubre de 1654. Don Martin Gimenez (...)»¹³

Aréchaga fue también, como expresa Trelles, uno de nuestros primeros poetas. Su bibliografía activa incluye el *Epigramma in obitum Philippi IV, Magni Hispaniarum, & Indiarum Regis* (*Epigrama a la muerte de Felipe IV, Rey de España y de las Indias*), escrito por encargo y pu-







EPYGRAMMA

Tetrica terra gemit, singultit luctibus orbis.
 Nec elugendus funere casus erit.
 Flebilis Hesperia, Hispani eheu! Solvite crines
 Ferali squalens pulvere ferte caput.
 Praestitit Hispani Maiestas nominis alta
 Haeredi Imperium, nobile corpus humo,
 Digno pro tumulo certant elementa Philippi
 Sed maior Princeps est, ut in his iaceat.
 Pantheon sarcophagus dives, adamantina moles
 Gazae artisque stupor, cunctaque mira simul,
 Relligione sacer, sublimis, maxima rerum
 Augustos cineres conteget. Haud capiet,
 Vix tanto Heroi superest condigna quieti
 Urna, Hispanorum pectora busta manent.

EPIGRAMA

La tierra gime sombría, solloza el mundo de dolor
 Y no habrá otro acontecimiento mortuorio
 (tan) digno de ser llorado.
 Llorosa está España, ¡ay!, españoles,
 desatad los cabellos en prueba de luto,
 llevad la cabeza al aire libre (al descubierto).
 La alta majestad del pueblo español otorga el reino al sucesor
 Y entrega a la tierra el noble cuerpo.
 Se disputan los restos de Felipe un digno túmulo
 Pero es más grande el príncipe, aunque en ellos descansen.
 Como su panteón, un rico sarcófago, duro como el acero,
 Fascinante por su riqueza y por su arte,
 y al mismo tiempo admirable en todo.
 Consagrado por su religión, sublime,
 Grandioso, guardará las augustas cenizas.
 No acogerá totalmente a tan gran héroe,
 Sobrevive apenas una condigna urna de paz:
 Los pechos de los españoles permanecen como su sepulcro.



blicado por el maestro fray Francisco Roys o Roix en *Pyra real que erigió la Universidad de Salamanca* (Salamanca, febrero de 1666, pp. 308-309).

He aquí, por primera vez reproducido en Cuba, el poema en latín, escrito en dísticos elegíacos y con perfecto dominio de la métrica, así como un ensayo nuestro de traducción al español, probablemente la primera versión de ese texto.

Digamos, finalmente, que el eminentísimo cardenal José Sáenz de Aguirre hizo un elogio de Aréchaga, su maestro, en el libro *Ludi Salmanticenses sive Theologia florentula* (Salamanca, 1668), y fray Martín del Castillo le dedicó su obra *Tractatus panegiricus de Sanctissima Maria domina nostra in Debhora et Jabele* (Genuae, Joannis Salvatoris Pérez, 1690).

A ello se unen otras referencias ya recogidas o consultadas, lo que constituye una prueba más de la significación intelectual del famoso jurisconsulto, uno de los primeros autores neolatinos cubanos, y el primero entre nosotros en dar a la luz un libro, y para gloria de los estudios clásicos en Cuba, en latín.

¹ Max Henríquez Ureña: *Panorama histórico de la literatura cubana*. Ediciones R, La Habana, 1967, t. I, p. 52.

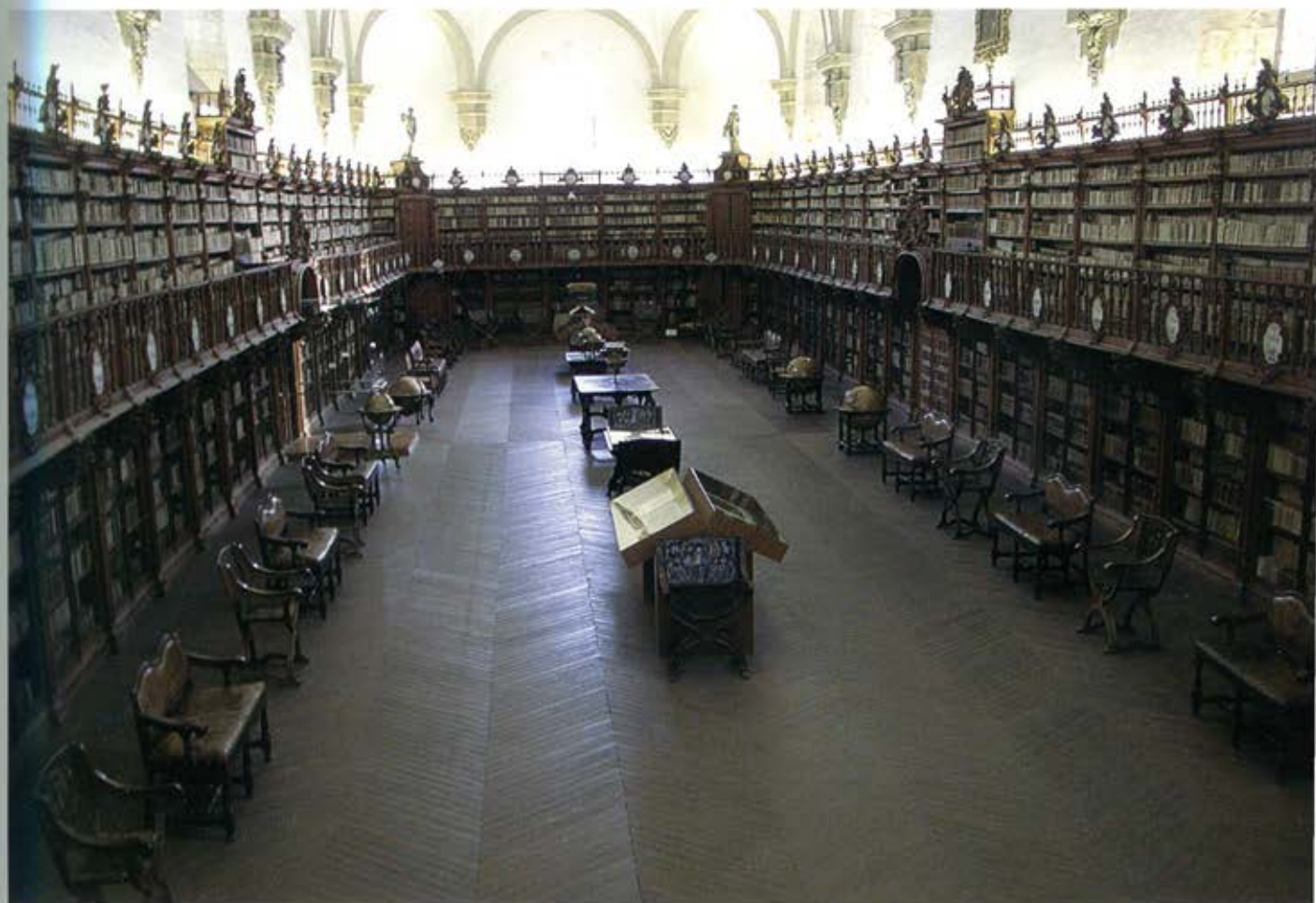
² Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba: *Diccionario de la literatura cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, t. I, p. 69.

³ «el dicho don Juan, padre del pretendiente, hera natural y originario de la villa de Escoriaza en la provincia de Guipuscoa, y que era hijo lejítimo de Juan de Arechaga y doña Simona de Celaya y Arana, naturales de dicha villa de Escoriaza». Archivo de la Universidad de Salamanca (AUS, Grados, leg. 787).

⁴ La rectificación se basa en el *Claustro de Cancellario, constancia de nobleza, diócesis de Cuba*: «y que la dicha Manuela de Casas hera [sic] hija lejítima de Melchor de Casas y doña Juana de Inestrosa, naturales de Maruella, en los reinos de Castilla, en el obispado de Málaga». Archivo de la Universidad de Salamanca (AUS, Grados, leg. 787, fol. 121, vº).

⁵ Archivo de la Universidad de Salamanca (AUS, Grados, leg. 787) y (AUS, Registro de Matrículas, leg. 370, fol. 2, vº).

⁶ Francisco Calcagno: «Jurisconsultos cubanos», en *Revista de Cuba*, La Habana, 1877, t. 2, p. 154.



⁷ Julio Le Riverend: «Notas para una bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII», en revista *Universidad de La Habana*, no. 88/90, enero/junio, 1950, p. 136.

⁸ Había falseado una cifra de ingreso de esclavos con fines lucrativos. Ver: «La ilustre casa de los Aréchaga», en *Un recuerdo de La Habana del siglo XVII*, de Juan Luis Martín (Archivo Nacional, Donativos y Remisiones, caja 362, no. de orden 13).

Las hermanas solteras de Juan de Aréchaga: Ana, Francisca y Teresa, profesaron después con los nombres de María de la Ascensión, María de la Purificación y María de Jesús Nazareno, respectivamente. A la muerte de Ana, en 1714, el cubano José Bullones publicó su «Sermón funeral que en las honras de la Venerable Madre María de la Ascensión, fundadora y primera prelada del monasterio de Santa Catalina de Siena...» (Colección manuscrita de la Biblioteca Nacional José Martí).

Sobre el convento, ver: *Arquitectura colonial cubana: siglos XVI al XIX*, de Joaquín E. Weiss. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1972, pp. 132-133.

⁹ Carlos M. Trelles: *Bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*, segunda edición. Imprenta del Ejército, La Habana, 1927, p. 2,

nota 1: «Aréchaga fue el primer cubano que escribiera un libro, y al mismo tiempo uno de nuestros primeros poetas...»

¹⁰ Francisco Calcagno: *Diccionario biográfico cubano*. Imprenta de Néstor Ponce de León, Nueva York, 1878, p. 61.

¹¹ Idem, nota 8.

¹² Francisco Calcagno: «Jurisconsultos cubanos», en *Revista de Cuba*, p. 155.

¹³ Archivo de la Universidad de Salamanca (AUS, leg. 552, fol. 838).

El Doctor en Ciencias Filológicas **AMAURY B. CARBÓN SIERRA** es profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana

Vista de la Biblioteca antigua de la Universidad de Salamanca. Entre los más de 40 000 volúmenes que se conservan en sus estantes —incluidos unos 400 incunables— se cuenta el libro publicado por el cubano Juan de Aréchaga y Casas. Se aprovecha aquí para agradecer a don Severiano Hernández Vicente, director del Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca, por la gran ayuda prestada a la revista *Opus Habana* para la edición de este artículo.

Sobre el ingenuo pretexto de una mujer

CENTRADA EN UNA VISIÓN DEL MUNDO DESDE LA ÓPTICA FEMENINA, ALICIA LEAL HA CONSEGUIDO EN SUS CUADROS QUE LA FEMINIDAD SEA SÍMBOLO Y METÁFORA, PRETEXTO NARRATIVO QUE GUÍA LA BÚSQUEDA DE ARGUMENTOS PARA AFRONTAR LA REALIDAD DE NUESTRO CONTEXTO SOCIAL.

por YULEINA BARREDO

Aquella mujer amaba tanto los árboles, la tierra y el agua que parecía como si ella los hubiese engendrado.
Maurice Bedel

¿Qué pasa por la mente de un pintor cuando se enfrenta al lienzo por primera vez? Para Alicia Leal (Sancti Spíritus, 1957) la aventura comienza con el acto instintivo de tomar el pincel. El *horror vacui* desaparece al instante y la certeza de lo real se desvanece ante una suspicacia perenne que acosa la imaginación de la artista. Se desata la brisa del monte, los ruidos del barrio se mezclan con el latido discreto de un arroyuelo que corre desenfrenado cuesta abajo. De la tranquilidad del agua salta un enorme pez, que inconforme con la monotonía de la corriente, decide aventurarse por los cielos. En ese justo instante, Alicia apresura el trazo para dar vida a una criatura de fragilidad aparente. La mujer se yergue como principio y fin de un mundo mágico recreado desde la imaginería del subconsciente. La referencia genérica es obligatoria, pero la intención está lejos del reclamo de consabidos derechos sexuales mediante un discurso anquilosado en la emancipación femenina. La feminidad es símbolo y metáfora al mismo tiempo, pretexto narrativo que guía la búsqueda de argumentos para afrontar la realidad de nuestro contexto social, complejo en su génesis y desarrollo.

Es difícil dejar de expresarse como mujer, ya que todo gira alrededor de mí, yo mujer, yo madre, yo artista. Desde hace años me he centrado en una visión del mundo desde la óptica femenina, es decir, como protagonista de mis obras y no haciendo denuncias de carácter feminista, sólo exponiéndome como la otra parte de la vida. El complemento para un hombre es la mujer y para la mujer es el hombre.

Alejada de la retórica de una disquisición entre el arte femenino y masculino, y convencida de que su referente social inmediato se articula desde una perspectiva matriarcal, extrapola esa sabiduría femenina a la cosmogonía del universo para disponer del orden natural de todos sus elementos. Sitúa a la mujer como depositaria de los secretos de una naturaleza que prolifera desordenadamente en el lienzo. Surgen parajes exóticos, donde la fertilidad parece no tener fin. Entre el abigarramiento del mundo vegetal sobresalen palmas y platanales; mientras los ríos se desbordan de peces, símbolo recurrente de la renovación de la existencia.

Entre la algarabía, se suceden las ofrendas, los cultos milagrosos y las purificaciones de alma y espíritu. Entonces el pincel se detiene y los recuerdos afloran como secuencias dispersas de una película silente.

Yo nací en Las Varas, un caserío de campesinos aledaño a la Rana, que era una calle central con varios bohíos cercanos a Zaza del Medio. Allí transcurrió mi primera niñez. Las anécdotas familiares, los



Niña verde de mis pensamientos (2004). Acrílico sobre tela (55 x 46 cm).



La frontera es una línea invisible (2004).
Acrílico sobre tela
(98 x 130 cm).

grandes espacios y la manera afable y sencilla del hombre de campo siempre han enriquecido toda mi obra. Fue una etapa muy feliz.

Ningún artista logra desprenderse de las vivencias que como un simple mortal ha acumulado a lo largo de los años. En la obra, de una forma u otra, siempre resurge lo anecdótico, aquello que nos toca de cerca y permanece en nuestro recuerdo consciente o inconscientemente.

Alicia rescata las escenas de su infancia para apropiarse de las atmósferas bucólicas y fabular historias que se nutren del folclor campesino y el sincretismo religioso (*Sacando el muerto*, 1994). Aunque personalmente confiesa no profesar ninguna creencia, su pintura lleva el sello de lo popular, alimentado desde el simbolismo que encuentra en los pasajes de la religión afrocubana (*El Aconguagua*, 1999). Somos un producto genuino de la transculturación y la mezcla de razas siempre aflora desde cualquier perspectiva comu-

nicativa (*Caridad y Ochún*, 2002). Pero más que eso, la riqueza iconográfica que aportan las creencias populares sirve como apoyatura visual para la interpretación de conceptos universales como el bien y el mal, la bondad, los celos, la virtud, lo divino, lo incognoscible... Y siempre en medio de cada episodio la mujer, ser mitológico o terrenal, juzgada y sentenciada eternamente (*Adán y Eva saliendo del paraíso*, 1994), pero resuelta a defender a los suyos y a sí misma con la fuerza que otorga el instinto maternal (*Maternizándose I y II*, 1998).

Yo creo que de todo este mundo de la mitología, de la religión, la mujer se inserta en una dimensión que puede ser fantástica; pero que puede tener una subtrama contemporánea o real de un momento, de una vivencia específica como puede ser la relación con la pareja o la maternidad y eso me sirve de pretexto.

Esa misma mujer, que al borde de situaciones límites, se sobrepone cada día a la violencia de este mundo y se abandona al dulce sueño, atada a la cordura sólo por delgados hilos invisibles.

EL VELO DE LA «INGENUIDAD»

Un acercamiento a la obra de Alicia puede representar para aquellos fanáticos de la forma (y no del contenido) un motivo de contradicción. La década de los 80 imprimió a la plástica cubana una energía transgresora que encontraba su clímax en la intención de polemizar sobre el contexto nacional.

En ese momento Alicia, con una formación académica respaldada por el prestigio de la Escuela de San Alejandro, prefirió transitar los caminos del arte popular. La regularidad indica que la mayoría de los pintores *naife* son autodidactas y su interpretación de la realidad se encuentra al margen de cualquier estilo, escuela o modismo artístico. Sin embargo, aquí la regla encuentra su excepción.

La apropiación de los cánones de la pintura ingenua, a partir de un entrenamiento profesional previo, contiene una búsqueda sincera de una expresividad acorde con el *tempo* del discurso narrativo en el que transcurre la obra de esta artista.

La narratividad es también una característica naífe; casi siempre se cuenta una historia. Es algo muy debatido si la pintura debe o no contar una historia. Yo pienso que eso tiene mucho que ver con la personalidad del artista. Muchas veces me preguntan qué quisiste decir y me niego a responder. Yo quiero que cada cual tenga su percepción. Eso enriquece la visualidad de mi obra. No me molesta que me clasifiquen como pintora popular o naífe teniendo una forma académica, porque creo que lo más importante es que el artista sea sincero consigo mismo, con la forma que crea más eficaz para expresarse.

Tal vez, los críticos más conservadores vean en la formación académica de Alicia

una limitante para asumir el acto creativo con la inocencia y espontaneidad que despliegan en su imaginería los pintores naífes. Yo diría que, en su caso, ese conocimiento *a posteriori* se adiciona a un proceso de indagación constante que se nutre al mismo tiempo de la utilización de referentes artísticos ya distantes en el tiempo. En la manera de concebir la composición, enfatizar el colorido y otorgar rango a sus protagonistas dentro de la historia, se reconocen influencias de la pintura bizantina y del medioevo. Esa apropiación estilística se adereza con la frescura que aportan los códigos de la pintura popular. Un criollismo sutil, pero enfático, nos ubica geográficamente en una latitud conocida y cercana a nuestros patrones culturales.

Sueño con circo
(2004). Acrílico sobre tela (150 x 117,5 cm).







Conversación entre
ángel y serpiente
(2004). Acrílico sobre
tela (115 x 90 cm).

Alicia sin dudas ha transitado por una versatilidad temática, sin perder la esencia de su propuesta, sustentada en los valores que conforman la idiosincrasia nacional. Asimismo, desde que asumió el compromiso individual y social que presupone el oficio del arte, inició un proceso de indagación y ruptura, validación y autorreconocimiento. La convivencia con otro artista, en este caso, su esposo Juan Moreira, seguramente aportó las claves para apostar en un inicio por una suerte de realismo mágico.

Vivir con otro artista tiene sus ventajas; hay una discusión, una polémica siempre en el ambiente. Esto yo creo que te hace esforzarte más y tratar de no encasillarte, sobre todo si los mundos son tan diferentes como el mío y el de Juan. Yo siempre quiero ser yo misma y no una copia del mundo de Juan, aunque las influencias, sobre todo cuando comenzaba, fueron reconocibles. Ahora cada uno desarrolla sus propias ideas.

De aquella primera etapa, sobreviven algunas reminiscencias como esa predilección desmedida por el color que combina «ingenuamente».

En lo formal, en la técnica, en la manera de utilizar los colores, el color plano, la línea... se lo debo a la obra que hacía Juan en aquel entonces; esa influencia yo la tomé y la he ido desarrollando con mi estilo. El color es un elemento que habla dentro del discurso, sugiere y dice cosas, me cuesta mucho trabajo no utilizar el color... Yo lo veo todo con color, vivo con color.

El énfasis en la línea descubre en la obra de Alicia una preferencia natural hacia el dibujo, pero también una intención de reforzar el dramatismo de la escena y cargar a los personajes con una gravedad a prueba de cualquier ventolera.

UNA FAMILIA DE ARTISTAS

Cuando la vocación desmedida por el arte es acompañada de un entorno familiar favorable para la creación, entonces surgen combinaciones fructíferas que incentivan el intelecto de



Aire mar, cuerpo azul (2004). Acrílico sobre tela (100 x 81 cm).

quienes comparten tal cofradía. Seducida por la fuerza visual de la fotografía, Alicia sorprende al público con su capacidad para discursar a través del lenguaje de las instantáneas (*Develando sombras*, 2002).

La relación entre la pintura y la fotografía ha tenido sus tensiones desde el inicio. Cuando parecía que todo estaba inventado en la pintura, la irrupción de la técnica fotográfica y sus sobrenaturales poderes para captar la realidad —téngase en cuenta que sólo corrían las primeras décadas del siglo XIX—, puso a los artistas, apegados a la interpretación realista, en una posición desventajosa.

De esta rivalidad surgió una nueva visión desde la plástica del mundo circundante, y los pintores de la época respondieron al reto con un derroche imaginativo como el que caracterizó a las llamadas vanguardias artísticas del siglo XX. Desde entonces, la pintura y la fotografía comparten igual protagonismo en la heterogeneidad visual contemporánea.

Es común encontrar a un creador que después de validar su obra pictórica, acuda a la fotografía para experimentar otros soportes y encauzar a través de un nuevo oficio sus preocupaciones e intereses estéticos. En el caso de Alicia, el referente más cercano le llega por vía familiar.

A mí el mundo de la fotografía siempre me ha atraído. El momento del laboratorio, de ver que la imagen que uno ha creado es un misterio tremendo... tengo la influencia de Cirenaica Moreira y de Juan Carlos Alom.

Cuando alguien se enfrenta a la fotografía sabe que está pisando un terreno complejo que al igual que la pintura exige una sabia combinación de habilidades. Por un lado, el dominio de la técnica y sus requerimientos para poder crear con absoluta libertad expresiva. Para Alicia, entrenada en el arduo y —para algunos— tortuoso ejercicio de la creación pictórica, el acercamiento a la fotografía supone una prueba de suficiencia.

Trasladar los intereses del lienzo a la plata gelatina no es simplemente un cambio de soporte. Despojada de la paleta y su amplio espectro cromático, de las veladuras o las texturas, el secreto del éxito está ahora en la destreza para apretar el



obturador con mirada certera y apropiarse de la realidad, extraída de la cotidianidad o manipulada.

En este caso la temática guarda absoluta fidelidad con la obra plástica anterior: situaciones íntimas, historias personales, anécdotas de la vida cotidiana convertidas en metáforas de la existencia, la mitología, la religión, lo que simplemente nos rodea, nos perturba o nos da fuerzas. Nuevamente una carga emotiva, que se alimenta del instinto maternal y femenino, en su esencia más universal, queda al descubierto en esta faceta artística. Del entorno familiar emana una retroalimentación que energiza a todos sus miembros. El arte fluye como esencia vital ya sea desde las artes plásticas, la fotografía o la danza.

Alrededor de ese íntimo gremio se articula el mundo de Alicia Leal, creadora innata que siente por sus venas la pintura como savia renovadora de vida.

ALICIA LEAL (*Sancti Spiritus*, 1957). Graduada en 1980 de la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro. Pertenece a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP).

La periodista **YULEINA BARREDO** conduce el programa televisivo «La otra mirada», dedicado a la promoción de las artes plásticas.

Flores para la Avellaneda

DESDE LA MUERTE DE SU PROGENITOR, SIENDO APENAS UNA ADOLESCENTE, GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA (TULA) SE PROPUSO VIAJAR A LA TIERRA DE SUS ANCESTROS PATERNOS. A SEVILLA LLEGÓ POR PRIMERA VEZ CUANDO TENÍA 24 AÑOS, Y ALLÍ QUISO QUE REPOSARAN SUS RESTOS, JUNTO A LOS DE SU ÚLTIMO ESPOSO, EN EL CEMENTERIO DE SAN FERNANDO.

por **MARÍA GRANT**



Sin dudar de sus sentimientos de cubanía,¹ luego de leer su autobiografía y las cartas a Ignacio Cepeda, pudiera pensarse que, desde el momento en que se propuso partir hacia la tierra de sus ancestros paternos, en la mente de la joven Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, 1814-Madrid, 1873), estuvo el permanecer por siempre —y hasta después de muerta— allá en Sevilla, lugar de nacimiento de su «noble, intrépido, veraz, generoso e incorruptible»² padre.

Es de presumir que esa idea fue la que primó en Tula cuando, muchos años después, el 27 de agosto de 1872, ante el notario Mariano García Sancha, hiciera expreso en testamento el deseo de que sus cenizas reposaran junto a las de su último marido, Domingo Verdugo, en el panteón familiar que está ubicado en la acera izquierda de la calle de la Fe, del cementerio sevillano de San Fernando.

Según narra la Avellaneda, los proyectos del padre antes de morir eran regresar a España y establecerse en Sevilla. «Éstos fueron sus últimos votos, y cuando más tarde los supe deseé realizarlos. Acaso éste ha sido el motivo de mi afición a estos países y el anhelo con que a veces he deseado abandonar mi patria para venir a este antiguo mundo».

Ve la materialización de estos sueños cuando, tras pasar algunos meses en Santiago de Cuba, ella y su familia zarpan hacia Burdeos —con rumbo a España— el 9 de abril de 1836 en la fragata francesa *Bellochan*.

Escribe entonces: «sentidas y lloradas; abandonamos, ingratas, aquel país querido, que acaso no volveremos a ver jamás».

Por estar las tierras vascas dominadas por los carlistas, debieron viajar en barco hasta Galicia, y ya en Instalada, La Coruña, en casa de la familia del segundo marido de su madre —el teniente coronel Gaspar Escalada— le parece infinito el tiempo transcurrido sin que pueda trasladarse a Constantina, Sevilla.

De su impaciencia da fe en una carta a su prima Eloísa, escrita a dos meses de su llegada: «¡Ah, Eloísa! Por ser mujer y joven, no debo viajar sin compañía de personas de mayor edad y peso. Manolito se marcha mañana. Quedo yo aquí sin ver el sol ni la más leve esperanza. ¿No conoceré siquiera la tierra de mis ancestros paternos antes de la mayoría de edad? ¿Podré resistir casi tres años?»³

En realidad hubo de esperar menos... A las 12 de la noche del 18 de abril de 1838, o sea, dos años más tarde, arribaría en compañía de su hermano Manolo al muelle fluvial sevillano a bordo del vapor *Península*, veinte días después de salir de Galicia.

Ubicada en las estribaciones de la Sierra Morena, ante los ojos de la muchacha, Constantina era una «villa grande, populosa, pero de calles sucias y tristes en medio de un paisaje de ensueño, con prados extensos, arboledas de fresca deliciosa, y mucho ganado mayor», según describe Tula en otra misiva a la misma prima.

Desde el primer momento, el tío Felipe, un afectuoso anciano, abrió los brazos a los sobrinos y hasta quiso casar a Gertrudis con un rico hacendado de la comarca, que le propuso matrimonio, pero la tía doña María demostró desde un inicio un rechazo manifiesto hacia los jóvenes intrusos que llegaban a querer compartir la herencia familiar.

A los tres meses de estar en Constantina, Tula y su hermano Manolo regresarían a la ciudad de Sevilla, donde debieron hospedarse en una pensión hasta que la madre, doña Francisca de Arteaga, y los hermanos menores (Pepita, Emilio y Felipe Escalada) se les unieron para juntos trasladarse hacia una amplia vivienda, acorde con los requerimientos sociales de la época.

Ciudad capital de la provincia de igual nombre en la comunidad autónoma de Andalucía, Sevilla se encuentra situada junto al río Guadalquivir, a unos 120 kilómetros de la costa atlántica; goza de un clima mediterráneo continentalizado: en el verano se alcanzan temperaturas bastante elevadas y las precipitaciones son escasas. Tiene un puerto fluvial que, en tiempos de la Avellaneda, era aún el más importante de España.

Poco a poco, la familia se acostumbra a la rutina de la ciudad. Escasa en carruajes, madre e hija deben recorrerla a pie, casi a diario. A Tula no le son ajenos el palacio morisco Alcázar, la plaza del Duque, el paseo de Las Delicias... Llama especialmente la atención de las recién llegadas el edificio de La Lonja que,

Rostros de Tula

Desde que era una joven «en extremo agradecida, viva y llena de atractivos» —al decir del poeta y crítico D. Juan Nicasio Gallego—, Gertrudis Gómez de Avellaneda (Tula), fue retratada por destacados pintores hasta conformar la tal vez más profusa iconografía de una personalidad femenina cubana.

El retrato que aparece en esta página es el óleo sobre lienzo (117 x 85 cm) que en 1857 le hiciera Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894). Nacido en Roma, de madre alemana, éste había seguido los pasos de su padre, José Madrazo y Agudo, quien fuera pintor de cámara de Carlos IV, mientras que Federico lo fue de la reina Isabel II, además de ser director de la Academia de San Fernando y del Museo del Prado.

Anteriormente, en 1839, durante una breve estancia en Cádiz, Tula había sido retratada por el miniaturista Moral. En 1840, el sevillano Antonio María Esquivel Suárez de Urbina volvió a retratar a la joven poetisa. Este óleo sobre tela (125,4 x 94,6 cm) forma parte de la Colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Francisco Cisneros fue el artista que inmortalizó el rostro de la Avellaneda con la

corona de oro y hojas de laurel esmaltadas que Luisa Pérez de Zambrana le ciñera durante el homenaje en el Teatro Tacón, el 27 de enero de 1860, apenas unos meses después de su regreso a Cuba, junto a su segundo y último esposo, el coronel español Domingo Verdugo.

Esta ceremonia fue la culminación de una serie de homenajes que se le tributaron en otras ciudades cubanas como Cienfuegos, Cárdenas y su natal Camagüey.

Pero, en aquel retrato, ya no es la joven esbelta, «sino una señora gruesa, el perfil agudo, que oculta su gordura en un vestido inmenso, y solamente deja ver los opulentos brazos y un brazalete en forma de serpiente enroscada. Era ahora muy conservadora, muy religiosa y la llamaban doña Gertrudis. Caminaba con lentitud y los rigores de un clima al que ya no estaba acostumbrada la obligaban a quejarse de jaquecas y desfallecimientos, y a secarse constantemente el sudor con un pañuelo».

(Ver «Páginas tras la Avellaneda», de Antón Arrufat, publicado en *Opus Habana*, Vol. VI, Núm. 3/2002, pp. 5-15).





En las cartas a su amante Ignacio Cepeda, la Avellaneda dice que no se casará nunca; sin embargo, contrajo nupcias dos veces: la primera, con Pedro Sabater, y la segunda, con el coronel de artillería Domingo Verdugo, a quien ella llamaba «Hugo». De la mano de este último, Tula regresaría en 1859 a Cuba, donde vivió jornadas de felicidad al reencontrarse con sus orígenes, pero también de tristeza: como consecuencia de heridas recibidas durante un atentado en 1858 en Madrid, Verdugo fallecería en octubre de 1863 en Pinar del Río, uno de los sitios en los que cumplía obligaciones como representante del gobierno español en la Isla.

Luego de viajar a Estados Unidos en compañía de su hermano Manolo, la Avellaneda pasa por Londres y París para regresar por última vez a Sevilla, donde permanece de 1864 a 1867 hasta que éste muere. A partir de ese momento, Tula se establece en Madrid, en Ferraz no. 2, y allí muere el primero de febrero de 1873.

desde los tiempos de Carlos III y hasta nuestros días, acoge el Archivo de Indias.

Indudablemente en Sevilla ocurrieron hechos muy significativos en la vida y obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Allá, por ejemplo, experimentó la indescriptible sensación de ver su nombre impreso por vez primera.

Tal como ella misma narra, sucedió que el señor José Bueno publicaba un semanario de literatura y bellas artes bajo el nombre de *El Cisne*. Al enterarse que Tula escribía versos, quiso conocer algunos; ella recitó uno, a él le gustó y se lo pidió. «¡Y ya ví, por primera vez, algo mío en letra de imprenta! Tengo dos recortes. Te envió uno con mis Versos escritos una tarde de verano en Sevilla», asegura a su prima Eloísa.

Fue allí donde conoció a Ignacio de Cepeda, un hombre por el que sintió gran pasión y que marcaría su existencia por siempre. Especialmente para él escribe el «Cuadernillo», una suerte de autobiografía, con ayuda de la cual a su autora la «conocerá tan bien o acaso mejor que a sí mismo», según ella misma afirma.

Pero le exige dos cosas. «Primera: que el fuego devore este papel inmediatamente que sea leído. Segunda: que nadie más que usted en el mundo tenga noticia de que ha existido». Él incumplió ambas peticiones.

También están las cartas en las que, además de reiterarle su pasión, le va narrando su vida cotidiana. Uno y otras fueron compilados y publicados por primera vez en 1907 con el título *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas*, con un prólogo y una necrología por D. Lorenzo Cruz de Fuentes, Huelva (España), Imprenta de Miguel Mora.

De las 53 misivas, 25 las envió desde Sevilla durante los años 1839 y 1840. Por esos textos conocemos cómo transcurrió su vida en aquella ciudad. Así, por ejemplo, en agosto de 1839 escribe: «Nada nuevo ocurre en Sevilla. Dícese que pronto comenzarán las óperas, pues ya vinieron los papeles que faltaban a la Compañía. También se corre que viene el famoso Carlos la Torre, pero no hallo a esta noticia la menor verosimilitud, pues Sevilla no puede sostener al mismo tiempo Compañía de verso y Compañía italiana».



Por las misivas conocemos de las obras literarias de su preferencia, las que — propone a su amante— quisiera leer en su compañía. «En primer lugar, porque quiero que conozcas al primer prosista de Europa, el novelista más distinguido de la época, tengo en lista *El pirata*, *Los privados rivales*, *El Waverley* y *El anticuario*, obras del célebre Walter Scott».

Le habla a Cepeda de su quehacer literario y artístico. Al leerlas, nos enteramos —entre otras novedades— cuándo concluyó su traducción de la poesía de M. Lamartine «La Fuente» (*Nuevas Meditaciones*, 1823), o cuándo comenzó la de «Anniversario», de Millevoye, «poeta casi tan dulce como Lamartine, aunque menos profundo».

La relación con Cepeda duró hasta 1840, aunque siete años después se aproximaron estando ella ya en Madrid, luego de haber enviudado de Pedro Sabater, y antes de la infeliz relación con Gabriel García Tassara, de la cual nació una niña enferma, que muy pronto murió. Se separaron, pero no dejaron de escribirse hasta 1854, año en que Cepeda se casó con María de Córdoba y Govantes.

En Madrid, la Avellaneda contraería segundas nupcias con Domingo Verdugo, un hombre que la llevó a recorrer España y Francia. De su mano también regresaría

en 1859 a Cuba, donde vivió jornadas de felicidad al reencontrarse con sus orígenes, pero también de tristeza: como consecuencia de heridas recibidas durante un atentado en 1858 en Madrid, Verdugo fallecería en octubre de 1863 en Pinar del Río, uno de los sitios en los que cumplía obligaciones como representante del gobierno español en la Isla.

Años después, en su testamento, Tula decidiría que sus cenizas descansaran en el panteón familiar y al lado de las de Verdugo, allá en el cementerio de San Fernando, en esa ciudad que llamó «soberbia» y «bella»: Sevilla.

¹ Una muestra elocuente de su cubanía es el soneto «Al partir», *Poesías*, Madrid, 1841.

² Siempre que no se consigne la fuente, esta cita y los entrecorillados que siguen corresponden al libro *La Avellaneda (Autobiografía y Cartas)*, de Lorenzo Cruz de Fuentes, segunda edición. Imprenta Helénica, Madrid, 1914.

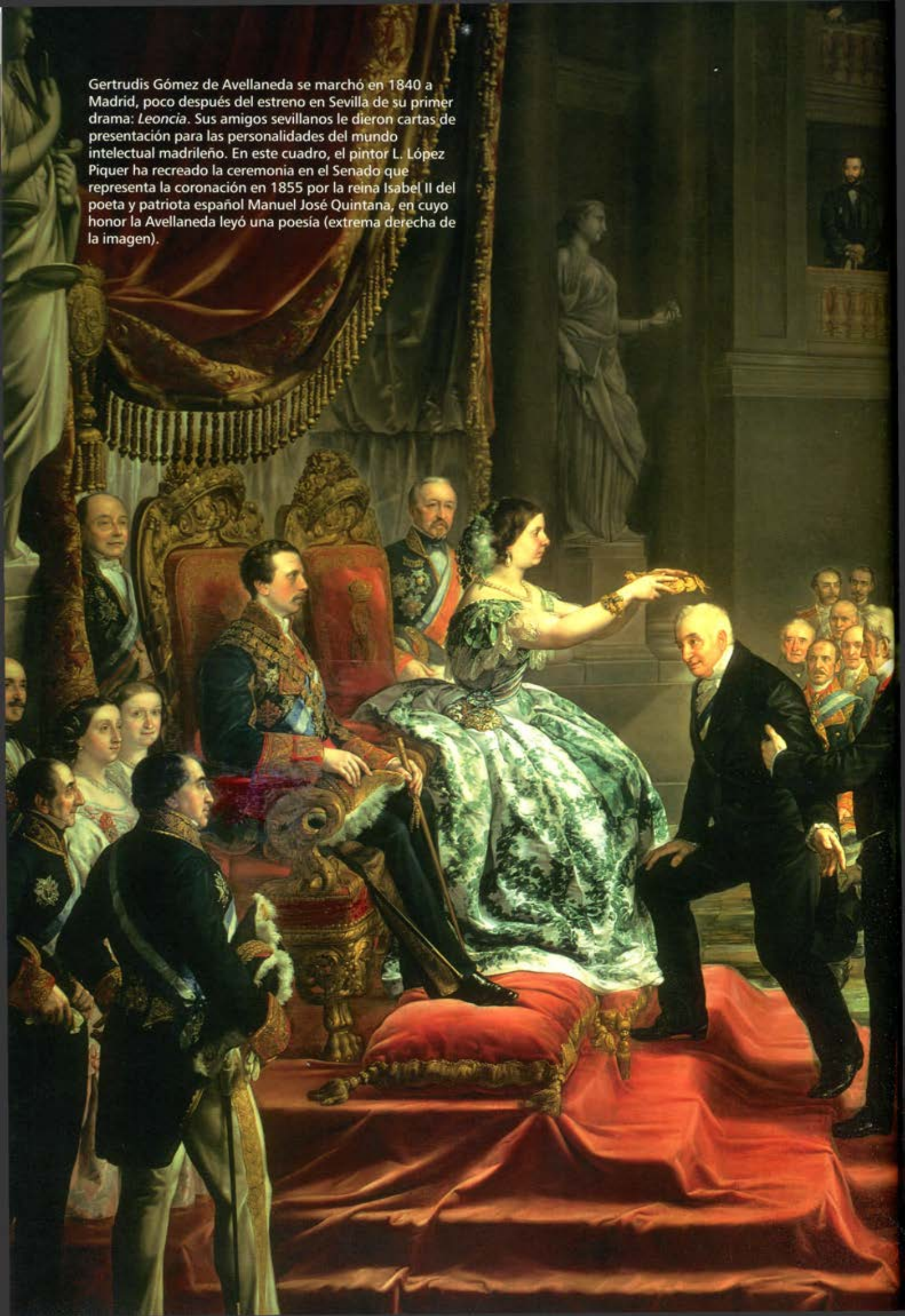
³ Mary Cruz cita estas cartas en su novela *Tula*. Editorial Letras Cubanas, 2001.

⁴ Según consta en la nota 62 de *La Avellaneda (Autobiografía y Cartas)*...

Aunque falleció en Madrid, «las venerables cenizas de la insigne Tula reposan en decoroso sepulcro marmóreo, junto a las de su marido D. Domingo Verdugo, en el sitio donde a ella plugo que descansaran, a orillas del poético Guadalquivir, en el Cementerio de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, según disposición expresa de su testamento, otorgado en Madrid el 27 de Agosto de 1872, ante el notario D. Mariano García Sancha», señala la nota introductoria «Al que leyere», de la segunda edición corregida y aumentada de su *Autobiografía*, que se publicara en 1914.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.

Gertrudis Gómez de Avellaneda se marchó en 1840 a Madrid, poco después del estreno en Sevilla de su primer drama: *Leoncia*. Sus amigos sevillanos le dieron cartas de presentación para las personalidades del mundo intelectual madrileño. En este cuadro, el pintor L. López Piquer ha recreado la ceremonia en el Senado que representa la coronación en 1855 por la reina Isabel II del poeta y patriota español Manuel José Quintana, en cuyo honor la Avellaneda leyó una poesía (extrema derecha de la imagen).





HOTELES
HABAGUANEX
LA HABANA VIEJA

Únicos y Diferentes

Habaguanex S.A. Oficinas No. 110 en Lasparilla y Amargura,
Plaza de San Francisco, La Habana Vieja.
Tel: 97 1000, Fax: 860 9761, E-mail: gerencia.comercial@habaguanex.cu
www.habaguanex.cu

14 hoteles y hostales a su disposición
un entorno único e irrepetible

LA HABANA VIEJA, CUBA

Hotel Santa Isabel
Hotel Ambos Mundos
Hotel Florida
Hotel Telégrafo
Hotel Park View
Hotel Armadores de Santander
Hostal Valencia
Hotel Conde de Villanueva
Hotel El Comendador
Hotel del Tejadillo
Hotel San Miguel
Hotel Los Frailes
Hotel O'Farrill
Mesón de la Flota

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

Ú

nica con sus servicios en la renaciente Habana Vieja



FÉNIX S.A.

INMOBILIARIA CENTRO HISTÓRICO
APARTAMENTOS · OFICINAS · LOCALES COMERCIALES

DIVISIÓN DE TRANSPORTE

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

COMERCIALIZADORA DE MUEBLES
OFICINAS · APARTAMENTOS

DEPARTAMENTO DE HIGIENIZACIÓN
"RATONCITO BLANCO" CONTROL DE PLAGAS · RECOGIDA DE DESECHOS SÓLIDOS

BICICLETAS CRUZANDO FRONTERAS
ALQUILER · TALLER DE REPARACIONES · TIENDA PIEZAS Y ACCESORIOS



Gerencia Comercial Fénix S.A. Tels.: 862 7406 y 862 0598. Fax: 66 9546. Correo-e: cfenix@fenix.chc.cu
Inmobiliaria Centro Histórico 862 7406 y 862 0598 · Taxis 863 9720 y 863 9580 · Rent a car 863 3149 · Tienda piezas y accesorios "Carruaje" 863 586
"Prado y Ánimas" 861 9943 y 860 3232 · Parqueos 860 2652 · Coches 861 9380 · Comercializadora de Muebles 863 0272 · Ratoncito Blanco 863 0582 y 861 2397 · Bicicletas Cruzando Fronteras 860 853

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

Claves culturales del Centro Histórico

abril/julio

Leo D' Lázaro.
Restauración de identidad (2004).
Instalación. (200 cm x 110 cm).



Inauguran Casa Víctor Hugo • Premio de la Latinidad a Cintio Vitier • Cosme Proenza: magias e invenciones • Ars Longa en Festival de Torroella de Montgri • Libro sobre Cataluña y Cuba •

Restauración de identidades

PLÁSTICA

Respaldado con el instrumental de varias expresiones artísticas, una innegable vocación creadora, talento, imaginación y la conciencia necesaria para no precipitarse en busca de reconocimientos artificiosos ni pisar terreno falso, Leo D'Lázaro propone soluciones ideoestéticas y estructuras formales dentro del campo de la instalación que acusan, desde diversos ángulos, la hibridez e interdisciplinariedad que soportan su discurso específico dentro del panorama visual contemporáneo cubano.

Su sólida formación dentro de la Academia de Bellas Artes San Alejandro, en los predios concretos de la escuela, le proporcionaron los fundamentos idóneos para modelar un repertorio amplio de materiales y su significación en el espacio, y le permitieron a su vez definir algunos de los códigos que luego utilizaría en obras más complejas, no sólo para ser exhibidas en sitios cerrados sino incluso al aire libre, colocadas hoy en lugares de consideración urbana en algunas ciudades del país. Pero sus inquietudes no se detuvieron en el tangible ámbito de las tres dimensiones sino que fueron hasta la pintura, la fotografía, el diseño gráfico, dada una singular multiplicidad de intereses.

Luego de explorar en soportes y formatos disímiles, encuentra en la instalación su lenguaje expresivo y con ella cree responder con mayor eficacia a los dictados de su razón y emociones, que son muchos: por sólo nombrar algunos, diría que el hombre y su



Leo D' Lázaro (La Habana, 1965).



El verdadero sentido del ser (2004).
Instalación (146 x 78 cm).

identidad, el hombre y sus circunstancias inmediatas: de ahí la creación de un sinnúmero de estructuras y personajes, a nivel metafórico y alegórico, mediante los cuales el artista se manifiesta.

Para Leo D'Lázaro, sin embargo, más que dictados, éstos se han convertido en el centro de sus obsesiones, aun cuando no reconozcamos en lo inmediato una figura humana como tal en sus obras. Prefiere acudir a objetos cercanos al hombre, fácilmente identificables, para conformar en torno a la existencia humana un rico universo, pleno de imágenes sugerentes y formas creadas, en el que todo espectador se siente reconocido a través de dichos personajes y estructuras.

Pero aunque Leo D'Lázaro se inclina progresivamente, y en profundidad, hacia las instalaciones, él sigue expresándose sobre el lienzo, la seda, el papel fotográfico o la cartulina, en busca de aquellos

medios que mejor respondan a las diversas preguntas que día a día asoman a su espíritu inquieto: no le basta uno u otro en exclusiva sino el accionar sobre varios al mismo tiempo, ya sean aisladamente o entremezclados, y en los que predominan siempre la organicidad y la coherencia.

En ese sentido, el artista carece de prejuicios estéticos pues acude al modo en que considera expresarse mejor en un momento determinado, e incorpora aquellos objetos del mundo material que mejor apoyen la construcción de su discurso en torno al hombre.

Sus hallazgos, felizmente, le han facilitado la formulación de un conjunto de códigos personales y universales en los que identificamos por momentos puertas, ventanas, marcos, en fin, aquellos elementos que le permiten reflexionar sobre el encerramiento, la apertura, los sistemas naturales, las personas y su entorno cotidiano, el hombre en sí mismo, desde una óptica alejada de tendencias actuales, modas, sin menospreciar su influencia, y donde prevalezca, por encima de todo, su interrelación con el espectador mediante la imaginación y la creatividad.

De ahí que el estudio del artista esté concebido como una gran escenografía real en la que todo el mundo pueda entrar y observar las obras dialogando entre sí, o aisladas, en contraste, lo cual es aprovechado para detectar las reacciones del espectador ante la vida o su propia identidad: es ése el instante en que, según él, culmina su proceso de creación.

Sin dudas, Leo D'Lázaro irrumpe hoy en el escenario nacional con fuerza. Ha logrado cimentar un lenguaje personal en medio de la plural y polifacética trama de nuestra visualidad, donde proliferan infinitas prácticas y ejecutorias artísticas que logran captar la atención dentro y fuera de nuestro ámbito.

NELSON HERRERA YSLA

Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam



www.opushabana.cu

Casa Víctor Hugo

INAUGURACIÓN

En O'Reilly 311 –a pocos metros de la Plaza de la Catedral–, quedó inaugurada la Casa Víctor Hugo, que promoverá el desarrollo de la cultura francesa en la Isla, además de rendir homenaje al ilustre poeta, novelista, dramaturgo y crítico cuyas obras constituyeron un gran impulso al romanticismo literario.

«Nace esta Casa como una institución del sistema cultural de la Oficina del Historiador, que trabajará todo el tiempo para que su biblioteca de la francofonía y su espacio –creado para ello– contribuyan al acercamiento entre Francia y Cuba», expresó el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, en la ceremonia de apertura, a la que asistieron Roger Grévoúl, presidente de la Asociación Cuba Cooperación; Marie-France Pagnier, embajadora de Francia; Ricardo Alarcón, presidente de la Asamblea Nacional del Poder Popular, y Abel Prieto, ministro de Cultura. También acudieron, entre otros, Marie y Laura Hugo, descendientes del escritor francés.

Una biblioteca, salas de conferencias, aulas dedicadas a la enseñanza de la lengua francesa y un salón de proyecciones han sido habilitados en la recién restaurada edificación de estilo neoclásico, que data de mediados del siglo XIX y que tuvo entre sus propietarios a la familia del ilustre científico Felipe Poey.

Entre los objetos que conforman la muestra permanente de la Casa se halla una reproducción de la mascarilla mortuoria de Hugo, expuesta en la sala donde se exhibirá, además, la

bandera entregada a esta entidad por el Senado francés.

Complementan la muestra permanente, objetos asociados a la farmacia y la medicina francesas, como frascos, un urómetro, además de fragmentos de las primeras sondas de caucho fabricadas en Francia, todos hallados por especialistas del Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador).

También se encontraron el aljibe, pinturas murales y fragmentos de azulejos catalanes (XVIII) y valencianos (siglo XIX) que, en alguna etapa, decoraron la edificación.

La arquitectura bancaria de este inmueble, y el hallazgo durante las labores de restauración de una caja fuerte, revelan –aunque no se especifica en los documentos– su posible uso, entre 1861 y 1886, como sede de la Caja de Ahorro, Descuentos y Depósitos de La Habana, pues su director, don Carlos del Castillo y Loyzaga, aparece entre los dueños que tuvo la vivienda.

Los festejos por la apertura de la Casa Víctor Hugo, incluyeron un variado programa, organizado por la Oficina del Historiador y la Asociación Cuba Cooperación.

Exposiciones, conferencias, conciertos, proyección de documentales y filmes franceses; la premiación de un concurso infantil de artes plásticas a partir del cuento «La epopeya del león», del literato francés, así como la colocación de una ofrenda floral en El Templete ante los restos del pintor Juan Bautista Vermay, fueron algunas de las actividades realizadas.



Realizadas por especialistas del Gabinete de Arqueología, las excavaciones arqueológicas sacaron a la luz objetos asociados a la farmacia y medicina francesas de la segunda mitad del siglo XIX.



A fines de 2002, la Oficina del Historiador de la Ciudad, con el apoyo financiero de la Asociación Cuba Cooperación, inició las labores de restauración del inmueble sede de la Casa Víctor Hugo, sita en O'Reilly 311.

En el afán de homenajear la memoria de Víctor Hugo, hace poco más de medio siglo, cuando se cumplió el 150 aniversario de su natalicio, el primer Historiador de la Ciudad de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring, hizo colocar un busto del insigne escritor en el parque sito entre las calles 19, 21, H e I, en El Vedado.

«Genio de Francia y de las letras universales, defensor incansable de los pobres y los oprimidos de la tierra, a quien, en el cincuentenario de su muerte, ofrendó el pueblo de Cuba este monumento, como perenne testimonio de imperecedera gratitud, por haber sido, durante las luchas cubanas por la independencia, vocero de nuestros dolores y paladín de nuestras libertades», puede leerse en la tarja del monumento, esculpido por el artista Juan José Sicre.

De esta manera quedaba perpetuado en suelo cubano el reconocimiento al escritor francés, que en varias ocasiones se había pronunciado a favor de los cubanos que luchaban por la independencia de la Isla.

Así, en carta que envía a las mujeres cubanas exiliadas en Norteaméri-

ca, en respuesta a la petición de ellas de unas palabras de solidaridad para con el pueblo que, el 10 de octubre de 1868, había proclamado su derecho a la abolición de la esclavitud, escribe:

«Mujeres de Cuba, comprendo vuestro quejido. ¡Oh!, desesperadas vosotras os dirigís a mí. Fugitivas, mártires, viudas, huérfanas, demandáis socorro de un vencido. Proscritas, vosotras os tornáis hacia un proscrito; las que no tienen hogar llaman en su ayuda a quien no tiene patria. Ciertamente, estamos demasiado agobiados; vosotras no tenéis más que vuestra voz, y yo no tengo más que la mía; vuestra voz gime, la mía advierte. Estos dos hábitos, en vosotras el sollozo, en mí el consejo, he ahí todo los que nos queda. ¿Qué somos? ¿La flaqueza? No; nosotros somos la fuerza. Porque vosotras sois el derecho y yo la conciencia».

KARÍN MOREJÓN NELLAR
Opus Habana

Premiado Cintio Vitier

PREMIOS

El poeta y ensayista cubano Cintio Vitier recibió este año el Premio de la Latinidad que anualmente, desde 2001, concede la Unión Latina en Cuba a una destacada personalidad, defensora y promotora de esta cultura.

El homenaje tuvo lugar en la Basílica menor del Convento de San Francisco de Asís, en presencia de prestigiosos exponentes de la cultura cubana –incluida su esposa Fina García Marruz– que reconocen la herencia latina en la obra de este intelectual, defensor y cultor del legado martiano.

La velada contó con la presencia de Abel Prieto, ministro de Cultura, y de los escritores Pablo Armando Fernández, Lisandro Otero y Ambrosio Fornet, entre otros invitados.

«La latinidad en la obra de Cintio está absolutamente en todo. Yo creo que es uno de esos intelectuales nuestros que llevan esa herencia cultural a flor de piel», aseguró al hablar en la ceremonia Abel Prieto.

Momentos antes, la directora de la Unión Latina en Cuba, Ana María Luetgten, había referido los motivos que condujeron a conferir esta distinción al reconocido intelectual, quien –dijo– ha defendido nuestras raíces culturales en más de una oportunidad.

El premio incluye una pieza escultórica en bronce y semiovalada, realizada por el artista Adolfo González, así como un diploma que reza: «Por la labor de toda una vida dedicada a fomentar los mejores valores éticos de la identidad nacional y la herencia cultural grecolatina».

De igual manera, Cintio recibió una obra del pintor villaclareño Noel Guzmán Bofill, quien se la obsequió en nombre de los que fueran amigos entrañables del homenajeado: Samuel Feijóo y Cleve Solís.

«La defensa de la latinidad es nuestra defensa de la identidad», declaró Cintio al agradecer tales muestras de gratitud, y leyó un texto que da fe de algunas vivencias y nombres que incidieron en su formación. En el mismo abundó acerca de la necesidad de preservar nuestra cultura latina e hispánica y que, en su caso, también le debe a otros grandes poetas como Rimbaud y Vallejo.



Efectuada en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, la velada contó con la presencia de Abel Prieto, ministro de Cultura, quien se dirigió a los presentes. Además participaron los escritores Pablo Armando Fernández, Lisandro Otero y Ambrosio Fornet, entre otros invitados.

No faltó la lección martiana, necesaria para evidenciar las fuentes de la herencia latina en toda su obra, la cual pasa por los grandes valores que parten del legado de Félix Varela, José de la Luz y Caballero, José Martí, José Lezama Lima...

En su opinión, sin estos antecedentes, sería imposible hablar de su vida y labor intelectual, continuadora de la de esos maestros de la cultura nacional.

Al concluir Vitier sus palabras, comenzó el concierto de homenaje en el que actuaron sus hijos –los guitarrista y pianista, respectivamente, Sergio y José María–, así como el cantautor Amaury Pérez Vidal.

Una vez más, recibe otra personalidad cubana el Premio de la Latinidad, galardón que es conferido en cada uno de los más de 30 Estados pertenecientes a la Unión Latina, organización intergubernamental que reúne a las naciones de lengua oficial o nacional romance.

Fundada en 1954 para promover estas lenguas y culturas, la Unión Latina celebra el Día de la Latinidad cada 15 de mayo. Su sede cubana radica desde 1995 en la Casa Garibaldi, ubicada en el callejón de Jústiz, en la Habana Vieja.

Antes de Cintio Vitier recibieron este premio: Rosario Novoa (2001), Graziella Pogolotti (2002), Luisa Campuzano (2003) y Eusebio Leal Spengler (2004).

CARMENDELIA PÉREZ
Opus Habana



«Conversación» (2003). Acrílico/lienzo. 75x60 cm.

Alicia de la Campa

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

Representante: Antonieta Pérez
jmi@enet.cu



«Almendares» (2003). Óleo/lienzo. 51x31 cm.

Sinécio Cuétara

S. Cuétara

Bourgeois en La Habana

ESCU LTURA

Los alrededores del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Manzana de Gómez mutaron por varios días, a causa de una artista de 93 años. Ella logró atraer la atención de los caminantes en la capital cubana con un atípico ensamblaje escultórico.

Las dos arañas en bronce de la artista Louise Bourgeois motivaron aquí expectativas desde el mismo instante en que fueron emplazadas a la vista de todos.

Varios fueron los observadores, fotógrafos, caminantes..., quienes por distintas circunstancias vieron, y hasta palparon, esta llamativa propuesta foránea. Asombraba su escala, que entre dos masas arquitectónicas resultaba menor; pero aun así, sobrecogían las arañas de la Bourgeois.

Cierto es que resulta un acontecimiento la visita de una personalidad artística y, mucho más, si trae consigo testimonios de su labor creativa. La escultura cuesta hacerla, también presenta dificultades para transportarla. Tales arañas ensambladas exigieron tiempo para disponerlas en el área que ocuparon de manera provisional. Y ahí estuvieron, visibles desde diferentes aristas, en nombre de la propia artista, quien no estuvo físicamente entre nosotros.

El posesionamiento visual alcanzado por ellas en nuestro entorno ciudadano tuvo exactamente a la calle como punto de partida. Quizás, no hayamos memorizado el nombre de esta escultora, mas el impacto de apreciar algo colosal, diferente, de seguro ha quedado en nosotros como un verdadero recuerdo. Esas arañas llamaron la atención del más amplio



En varias regiones del mundo, Louise Bourgeois ha puesto sus arañas escultóricas al alcance del público. Realizadas en bronce y acero inoxidable, estas obras han llegado hasta Londres o Rusia. En La Habana fueron expuestas frente al edificio del otrora Centro Asturiano, hoy perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes.

público, sin que fuera necesario encauzar el recorrido del mismo hasta la galería, donde —por cierto— también fueron mostradas otras obras de Bourgeois en suelo cubano.

A lo mejor, en esto hubo de manera espontánea la opción de conocer un nombre y/o una obra, para entonces contar la historia de la presencia de su arte en Cuba. Y en algunos casos saldría a relucir el testimonio fotográfico, como prueba irrefutable de la permisibilidad de retratarse al pie —incluso debajo, al costado, delante— de una obra artística de sumo impacto visual.

El arte contemporáneo puede traer aparejado la complicidad con el original. Existen contextos para estas alternativas; uno de ellos lo tenemos, sin lugar a dudas, en los espacios abier-

tos públicos. Lugares en los cuales no rigen las limitaciones propias de un museo o una galería.

Acciones similares atrapan la atención de manera inmediata. En esa búsqueda de lo agradable y lo diferente mientras se camina, es bastante aleccionador recibir impactos emotivos, que nos delaten la existencia de una realidad por (re)descubrir.

Otra parte de su obra se exhibió en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (5 de febrero-26 de abril de 2005). La mayoría de sus áreas acogieron grabados y esculturas que asombraban como propuesta. Lucían bien sus creaciones en esta institución que sirve de catapulta del arte internacional en la esfera insular.

Sorprendieron los ejemplos expuestos de la Bourgeois, tanto por la

factura como por el asunto tratado. Mas, no hubo ahí oportunidad para el testimonio fotográfico. Delante de más de una pieza de la muestra «Uno y otros», era inminente la tentación de apretar el obturador de la cámara. Sucede algo así cuando se está frente a una sugerente obra artística, como en este caso, que nos acercó en efecto a una creadora apenas conocida en nuestro país.

Lástima que cuando en un futuro se hable del «paso» de la Bourgeois por La Habana, tendremos que acudir a la memoria oral o visual.

Su arte aún exige de otros escenarios para motivar comentarios, elogios, fotografías, porque —como es sabido— el escenario artístico de estos tiempos mantiene activo un flujo circulante de obras de importantes pintores, dibujantes, escultores... por diferentes latitudes.

A Cuba más de una vez han llegado diversas poéticas. Algunas aún nos circundan en sitios públicos, como ciertas piezas escultóricas de los artistas Carlos Cruz-Diez y Sandú Darié.

En nuestro contexto, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam ayudó en segunda instancia a conocer de cerca a Louise Bourgeois. Pero fue la calle cubana, tal vez, el más legítimo escenario de exhibición de algunos de sus originales. Allí donde, de manera constante, el arte tiene espectadores en espera. Buenos espectadores.

AXEL LI
Opus Habana

Kamyl Bullaudy Rodríguez

Teléf: (537) 953153
kamyl@informed.sld.cu



De la serie «Mujer y la Girada» (2004), Tímidica, tallada 50x40 cm

Cosme Proenza: magia e invenciones

PLÁSTICA

Fue Ovidio el primer gran poeta en trazar el derrotero cambiante de las criaturas desde el caos a la luz. En su *Metamorfosis* el autor trata de mostrarnos que la vida es una trama de conexiones, que todo es lo mismo, transmutado en disímiles formas, en un inacabable devenir. Es la honda sabiduría que dimana de observar el discurrir de la existencia en su multiplicidad cambiante y a la vez semejante. Sustancia que permanece y forma que permuta. Cada cosa, hasta el arte, se quiebra y rehace. El pintor está convencido de una Creación en que todo está ya inscripto y sólo se desovilla en el tiempo como escenario de imágenes mutantes y fijas a la vez.

Los cuadros de Cosme funcionan como iluminaciones de la manifestación y transformación del mundo. Desde el Génesis, la belleza y el horror, la bondad y la maldad, lo eterno y lo transitorio acontecen como un baile de disfraces.

Estos cuadros son como apóstoles anunciantes y convocadores de

la visión de esa verdad. Es la oración de un ser alerta a la prolijidad, la promiscuidad y la mutación de la vida. «Todo está en todo», repite el artista la sentencia de Plotino.

El hombre es vegetal, las plantas son aves, las aves, hombres. El pasado está aquí, el presente es lo que fue, el futuro ya ha pasado. «El viento tira hacia el sur y rodea el norte, va girando de continuo y, a sus giros, vuelve el viento de nuevo», nos dice el Eclesiastés. Y aquí se evidencia, en colores que rotan y se alzan en volúmenes y texturas que se regeneran y vuelven como el viento de la Creación.

La pintura de Cosme es equivocadamente diáfana. ¡Cuidado! No es sólo mirar; no es regodearse con la delicada tersura de lo evidente. Bien nos percatamos de esa mano a la que prácticamente ninguna forma se resiste. Es necesario ver, calar, relacionar. Hay que



De la serie «Los dioses escuchan» (1994). Óleo sobre tela (150 x 220 cm).

desvestir esas figuras exactas, palpitan-tes, que parecen sostener la respiración para engañarnos en su quietud buscada. Hurguemos debajo de lo externo, más allá de lo próximo, en la sustancia de los cuerpos. La belleza es sólo la sublimación de un instante. El discurrir está plagado de variaciones, interpenetraciones, generaciones. A la sombra de la belleza anidan monstruos. Únicamente la armonía puede incitar la sensación de belleza. Toda belleza es el pórtico de lo terrible. En la plácida montaña dormita el volcán.

Desde un realismo imaginativo, más Lam que Dalí, más Lezama en su naturaleza maravillosa que Aragón en su artificiosa surrealidad, Cosme traza el rasgo íntimo de nuestra genuina esencialidad. Somos criaturas de un Absoluto inescrutable. No cree como Aragón que el hombre es un hacedor de maravillas, sino que es una hebra en un tejido mayor, pieza también del paño maravilloso de la Creación. *Magia e invenciones*, como denominaría otro poeta cercano al mundo de Cosme, podría titularse el esfuerzo. Pero magia e invenciones sólo intuitas, sólo convocadas por el pintor, nunca generadas por él. La posibilidad del artista es descubrir y exponer. Nunca naturaleza muerta sino muy viva.

Para poder dar noticia de esa vida inagotable y mutante el pintor cuenta con la técnica. En Cosme es destreza interiorizada, de ahí que apreciemos esa facilidad fluida jamás impuesta, casi imperceptible. Parece que no hay intención ni plan sino un dejar hacer.

Es lo que suele pasar con los Maestros: no dejan ver las costuras de su arte.

En su pintura se suman todos los pintores y al final no es ninguno. Queda el palpito del ojo, el sentimiento de la razón, la inteligencia de la mano propia.

¡Estemos atentos! No nos aprestemos a juicios prontos. No hay escapes, ni edulcoramientos, ni cosméticos vanos. Simplemente reafirmación de vida, confirmación de la preeminencia de la belleza que es verdad. Vida verdadera, cómplice y compleja. Y en el centro todos. Aquí estamos. Aquí también la Isla, sin iconos de postal turística. Mixtura de criaturas, sustancias y olores, musicalidad del dibujo, sinuosidad de los cuerpos, sensualidad de los sentidos, libertad de los actos y la imaginación, humor y afectos. Cubanidad de hondura.

Calle la palabra. Hable la luz. Entremos al bosque de las formas y los sentidos. Lo que es puede no ser, lo que no es tal vez sea. Apresurémonos. Ya nos dice el pintor, «Los dioses escuchan». Es el canto de la vida. Como escribió el poeta:

*en sueño y en vigilia, en otoño,
en invierno,
en medio de la verde primavera,
en la extensión radiante
del verano,
en la patria sonora de los frutos,
en las luces del sol,
en las sombras viejeras
por los muros,
laborando febril contra la muerte.*

MANUEL GARCÍA VERDECIA
Escritor y poeta



«Liberona» (2004). Óleo sobre cartulina (24x33 cm).

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

COSME

Esculpir el ritmo

ESCULTURA

Intérpretes de la danza en diversas manifestaciones fueron evocados en su virtuosismo a través de piezas escultóricas acogidas por la Casa de la Orfebrería (Oficina del Historiador de la Ciudad). Pasos y movimientos que, imbuidos de cadencias acompasadas, denotan lo irrepitable de un *cambré*, realizado por una bailarina, en la perfección del arqueo de su espalda.

Tal parece como si las figuras danzaran bajo el influjo de melodías inaudibles para los profanos, en dinámicas que aportan la esencia de los desplazamientos —de la suave lentitud a lo vertiginoso—, emanados de la música interior que en ellos introdujo la mano sabia de un escultor, quien no repara mientes en materiales.

Una buena parte de su obra es un contrasentido. Porque otorgar flexibilidad a la solidez del hormigón armado es infringir las leyes de la lógica. Sin embargo, el joven escultor Alejandro Sautié Viera (La Habana, 1965) no sólo lo ha logrado, sino que

se regodea en la recreación de poses dancísticas, algunas de las cuales podrían ilustrar una clase práctica por la perfección de determinadas poses.

En esta muestra personal, titulada «Más allá del movimiento», existen piezas que constituyen una síntesis de pasos y gestos, como *Giros*, realizada en la técnica del ferrocemento, a partir del modelado de la imagen volumétrica, sostenida por una malla que habitualmente se mantiene hasta el final, conservando el eje.

Pero el creador se arriesgó y la liberó de su prisión antes de lo previsto, con el fin de otorgarle cierta inclinación que le confiriera una soltura de excepción. Y debido a sus valores artísticos ha sido solicitada para integrarse al patrimonio del Museo Nacional de la Danza, lo cual ocurrió durante una ceremonia en que la pieza fue ubicada en un lugar preferencial, junto a otras obras de arte.

En ella puede observarse un efecto textural agresivo —que contrasta con lo depurado de sus líneas—, logrado al caer gotas del material de base, desde el pincel, sobre la superficie. La mirada del espectador se siente atraída por el hecho dancario y se deja llevar por armonías estéticas que confluyen en torno al eje del bailarín, como piruetas dibujadas en el aire.

Este desfile de criaturas ingravidas, pero de gran fuerza expresiva, fue conformado como parte del evento Danzas en Paisajes Urbanos «Habana Vieja: Ciudad en Movimiento», celebrado en el Centro histórico. La exposición, más que una función ilustrativa, demuestra al espectador cuán creador es el arte de hacer hablar al cuerpo en metáforas gestuales.

Algunas esculturas evidencian una simbiosis entre lo inaudible de la música oculta en el sentimiento del intérprete y la ternura de la maternidad, cuando la mamá mece en sus brazos



Bailando (2004). Ferrocemento (89 x 43 x 43 cm).

al bebido. Pero no se circunscriben a esta técnica, pues Sautié refiere historias en maderas preciosas ensambladas con metal, a partir de hojas que adquieren diversas connotaciones, mientras reina en aquel rincón de su mundo fantástico la *Figura danzante*, en un perfecto acabado de la talla sobre caoba y cedro, en un concierto de metal, anunciador de habilidades, talento y un ansia de fabular casi en susurro.

Nada puede interferir el diálogo entre arpegios y tonalidades de esas melodías que fluyen desde el corazón de estos seres tan humanos, los cuales se imponen a maderas y piedras, porque secretamente el artista les insufló pulsaciones de vida y amor.

ADA ORAMAS
Escritora y periodista




Metrópolis (2005). Ensamblaje con piezas mecánicas (37 x 27 x 33 cm).

**ars
nabís**
nuevoartecubano


Julio del Llano (Coordinador Principal)
Amalina Bomnin (Curadora)

PROYECTO GALERÍA


Calle 27 de noviembre #46 E, entre Maceo y Martí,
Pinar del Río, Cuba / (53202) 77 0414
info@nuevoartecubano.com / www.nuevoartecubano.com




Irina
Elén
González




Juan
Miguel
Suárez



Israel
Naranjo
Sandoval



Juan
Suárez
Blanco



Elvis
Céllez
González

Barrio Chino en La Habana

EXPOSICIÓN

No han caído en el olvido las costumbres de aquellos primeros chinos que llegaron a Cuba hace ya 158 años y dejaron su huella indeleble en la conformación de nuestra identidad.

Como todo inmigrante, deseaban volver a su país natal. Pero la lejanía, el alto costo de los viajes y el régimen semiesclavista de contratación hicieron imposible el regreso. Sin embargo, pese a los maltratos recibidos, la migración china supo salir adelante.

Así, en 1874, surgió el Barrio Chino en La Habana, donde sus habitantes pusieron en marcha comercios y diversos servicios como tiendas y lavanderías, además de introducir las técnicas de cultivo de hortalizas, que ellos usan profusamente como parte de su dieta alimentaria.

El criterio de laboriosidad y arraigo que los chinos dan a su vida familiar, unido a su tenacidad, hospitalidad y moderación en las maneras de interrelacionarse con los demás, fueron seguramente la clave de su prosperidad. Hoy día, el Barrio Chino habanero abarca las



Año nuevo lunar (2004). Tinta china sobre cartulina. (31,5 x 12,5 cm).

manzanas enmarcadas por las calles Belascoain, Estrella, Amistad y San Miguel, pero su corazón lo constituye el espacio comprendido entre Dragones, Zanja y Salud.

Y aunque es notorio el peso de las transformaciones, todavía se conservan atributos que caracterizan la vida de esa comunidad y sus manifestaciones culturales.

A estas ideas responde la exposición «Barrio Chino en La Habana», de la artista Denise Bárbara Domínguez Tejera, que fue mostrada durante todo el mes de junio en la Casa de Asia.

Inmersa en el proyecto de rehabilitación de dicho barrio, esta joven arquitecta se sintió atraída por las tradiciones que allí todavía perviven, formando parte de la cotidianidad.

Con exquisita sensibilidad captó en sus plumillas y aguadas —por ejemplo— las partidas de dominó chino, *mah jong*, que aún tienen lugar en las sociedades chinas Long Kong y Mi Shitang. En una de las viñetas se ve a un grupo de jugadores «dándole agua al *mah jong*», y casi puede escucharse el sonido de las fichas sobre el tablero.

No podía faltar la fachada de la pequeña imprenta donde se realiza *Kwong Wah Po*, diario popular chino. Otra ilustración representa una vista del pórtico que, situado en la calle Dragones, señala con caracteres chinos el comienzo del Barrio.

Con el título de *Zanja arriba y Zanja abajo*, la excelente dibujante captó el nervioso ir y venir por esa arteria que debe su nombre a la primigenia fuente de abasto de agua a la ciudad y que los primeros habitantes del barrio aprovecharon para regar sus cultivos.

Denise Bárbara acierta al emplear la tinta china para transmitir la fugacidad del momento y, a la vez, la quietud de los elementos urbanos. Es muy llamativo también su uso del color, con preponderancia de los rojos y amarillos que tanto proliferan en las llamadas chinerías habaneras.

Pero lo más significativo es, a fin de cuentas, el amor con que la arquitecta devenida artista se ha asomado a ese espacio de convivencia, ese universo misterioso y eterno, pero a la vez vivo y cambiante, que es el Barrio Chino en La Habana.

TERESA SUBIAUT
Especialista en museología
de la Casa de Asia



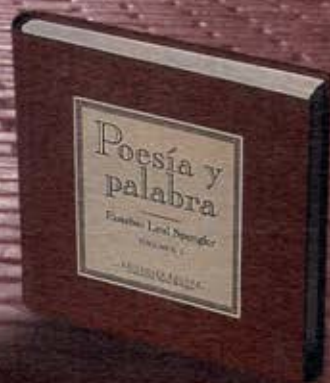
El comienzo (2004). Tinta china sobre cartulina (45 x 28 cm).

Poesía y palabra

Eusebio Leal Spengler

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

Un libro de memorias recíprocas; las del Historiador de la Ciudad a cada creador que dejó su impronta a las viejas piedras habaneras, y las de éstos a la gesta rehabilitadora del Centro Histórico.



Continuidad multimedia

FOTOGRAFÍA

Continuidad, palabra algo olvidada en un mundo tan deslumbrado por las rupturas como el nuestro, es el sugerente título de esta muestra en el Hotel Raquel.

Ella continúa el sentido de la exposición anterior de «Generación en Generación» y resume idéntica historia: la medular importancia del traspaso de los valores ético-filosóficos del judaísmo de padres a hijos, de los mayores a los jóvenes, para que cinco mil años de fecunda historia no se pierdan. La tradición, la repetición de cada pequeño gesto que desde la génesis del mundo une a los judíos, se erige en clave de la casi mágica supervivencia de este pueblo perseguido como ninguno. Un pueblo que inquisidores, intolerantes y fascistas dispersaron a los cuatro vientos e intentaron exterminar, pero que en las sucesivas etapas de la historia hemos visto, una y otra vez, renacer de sus cenizas.

La exposición consta de 11 fotos donde la figura humana es la gran protagonista. Podría especular –cosa que me fascina– que el que sean 11 no es casual. Entre los hebreos los números poseen múltiples significados. Once es 10 más 1, simbólica suma de los dos principios fundacionales del judaísmo: la ética del decálogo representada por el número diez y el monoteísmo expresado por la unidad. La mirada de la artista quizás haya intuido esto y, también, otro trascendente concepto para la vida judía: que el hombre es, en la medida de su relación, de su interconexión con el igual que lo complementa.

Tatiana Santos Méndez, al interactuar con sus personajes, al atrapar

su gestualidad –con cierta aproximación minimal– devela una de las sencillas verdades del judaísmo: la vindicación de la memoria.

Cada imagen nos narra el pulso de esta singular comunidad que escapa un poco de las normas de referencia. Son la interiorización metafórica de una vida, vivida hacia adentro pero esencialmente trasvasada, y de su imbricación simbólica con el objeto.

La artista se concentra en el sujeto, pero también en el ambiente. Sus retratos de reportaje, cuya estética está dada por la elección de los ángulos, las luces y la construcción piramidal, reflejan la búsqueda de claves antropológicas a través de la introspectividad de cada personaje, de sus actitudes y gestos de reflexión y sentimiento.

En el plano conceptual, la exposición aborda el universo signico del judaísmo, resaltando el binomio objeto-hombre, el sistema de interconexiones que los engarza reordenando –individual o colectivamente– la apropiación de aquel pasado.

Así vemos los *tefilim* que, firmemente atados sobre el brazo y la frente, unen corazón y mente; el *talit*, que respetuosamente cubre las cabezas en la Sinagoga; el encendido de las velas que da inicio al día sagrado del Shabat; el candelabro que alude al Templo del Gran Salomón; los rollos de la Ley, que los convierte en el pueblo del Libro; la preparación para el Bar Mitzvá, momento en que el adolescente judío asume la responsabilidad ante su entorno social; la fiesta de la Pascua hebrea que, al conmemorar su liberación del cautiverio en Egipto, ratifica el inalienable derecho del ser humano a la libertad.



De la serie «Continuidad».

Esta memoria foto-etnográfica complementa la labor del historiador, porque es más fácil reconstruir cuando se ha captado la huella. Por ello debemos agradecer siempre a Tatiana, a los fotógrafos, a esos seres que ven más allá de lo obvio y nos ayudan a reformular la historia.

Y ya que de agradecimientos se trata, sería injusto olvidar a este Hotel

Raquel que, en sus dos años de vida, ha devenido para todos los que trabajamos la realidad de la comunidad judía cubana, como parte de nuestra identidad y cubanía, inteligente y acogedor espacio.

MARITZA CORRALES
Historiadora



De la serie «Continuidad».

andar la Habana

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

Gran premio al mérito Ava Clarke de la Caribbean Broadcasting Union (1977).
Mejor programa iberoamericano (1977).
Diploma 160 aniversario del Gran Teatro de La Habana.

Contiene los programas:

Sinfonía habanera

Iglesia de La Merced

Fuentes de La Habana

A la izquierda del roble

Duendes en el museo

La casa de las Armas



Catalunya a Cuba

LIBROS

Con el título de *Cuba y Cataluña, un amor que hace historia*, la periodista, fotógrafa y traductora Tate Cabré (Reus, Cataluña, 1965) ha logrado un meritorio libro que contribuye al acercamiento entre estas dos naciones desde una perspectiva eminentemente sociocultural.

Con gran poder de síntesis y un estilo directo, ágil, contenido, pero que rezuma sensibilidad para con el tema –pues como el mismo título indica: se trata de todo un «amor»–, Cabré repasa los hitos de esa relación anticipada desde el mismo momento en que Cristóbal Colón tocó tierra cubana, el 27 de octubre de 1492.

Bastaría atenerse a la tesis de Luis Ulloa sobre el presunto origen catalán del Almirante de la Mar Océana –que la autora emplea con gancho– para que el lector se sienta atrapado por tal evidencia y se pregunte cuáles otras figuras, más o menos reconocidas, comparten idéntico origen en su vínculo con Cuba.

Pero antes deberá acompañar a Tate Cabré en un recorrido apasionado –literario y fotográfico– por La Habana y las principales ciudades de la isla. En su primer viaje, ella sacó fotos de manera compulsiva que, al volver a contemplar, le indicaron que «allí había un tema, un tema en el que me reflejaba y me encontraba a mí misma», según confiesa en la presentación del libro.

«En el paisaje de La Habana habla algo que me intrigaba poderosamente y hacía que me sintiera como en casa», afirma también en sus palabras introductorias, y ese sentimiento da la clave para entender la ex-



Tate Cabré (Reus, Cataluña, 1965)

celencia de su reportaje fotográfico, que puede disfrutarse independientemente del texto escrito. Imágenes que saben captar con igual lirismo tanto los detalles de la arquitectura como del paisaje natural, algunas bellísimas, y que fueron combinadas por el diseñador gráfico, de modo que nunca se desdén información en aras de pretensión artística, sino que ambos presupuestos –el informativo y el artístico– se complementan inteligentemente.

Tate Cabré se impuso la ardua tarea de recorrer más de cinco siglos de historia, para lo cual dividió el contenido en igual número de capítulos.

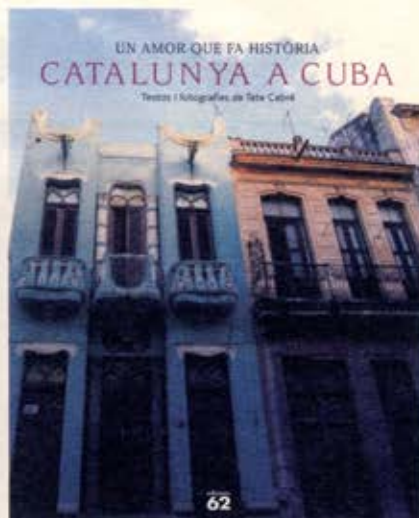
El primero de ellos trata sobre la aventura americana y hurga, como ya se ha dicho, en el origen judeocatalán de Colón, atizando esta polémica que «en el siglo XXI todavía sigue siendo un debate vivo en internet», al decir de la autora.

La intriga colombina le sirve de preámbulo para abordar un tópico de la historiografía iberoamericana: el de la tardía incorporación de los catalanes a la carrera de Indias debido a la prohibición impuesta por los Reyes Católicos en el siglo XVI. Hasta que en 1778 se aprueba por Carlos III el decreto de libre comercio y, desde los puertos de Barcelona y Els Alfacs, comienza legalmente el trasiego con el continente americano.

Pero antes, y también después de esa fecha, algunos catalanes desafiaron la ley y llegaron por cuenta y riesgo a Cuba. Entre ellos varios corsarios y filibusteros como Pepe el Mallorquín, quien dejó sus huesos en la Isla del Tesoro, hoy Isla de la Juventud. Tate nos lo cuenta con deleite, como si amasara el tema de un próximo libro.

Fue sin dudas el siglo XIX el gran momento económico para los empresarios catalanes en América. A relatar cómo se gestaron algunas fortunas catalano-cubanas –incluidas las basadas en el tráfico de negros esclavos– se dedica el segundo capítulo.

Aquí, al igual que en los demás temas históricos, Cabré prefiere contrastar opiniones para dejar cabos sueltos que, si bien pueden resultar contradictorios y hasta confusos, le permiten perseverar en su tesis principal: que Cuba le debe mucho a Cataluña y viceversa.



Esa tesis de la influencia recíproca alcanza su punto álgido en el último capítulo, al analizar el retorno de los catalanes a su patria, portando otras costumbres y hábitos que los diferenciaban de sus coterráneos y los convertían en «indianos».

Con sólo una frase se resume ese proceso de ida y vuelta: «Fue un apretón de manos interoceánico».

Pero es, sin dudas, en los capítulos tres y cuatro donde la autora demuestra un perfecto dominio del tema, que le permite profundizar –sin renunciar a la polémica y el contrapunteo– sobre el legado catalán en la arquitectura cubana, el llamado «modernismo», así como en las artes y las letras.

Teniendo como referente sus excelentes trabajos divulgativos sobre la obra de Gaudí, muchos de ellos publicados en el diario *La Vanguardia*, la periodista inserta sus propios y fundamentados criterios entre las opiniones de los arquitectos cubanos consultados.

Así, Tate Cabré aporta su grano de arena a la justipreciación de esa huella arquitectónica, «esa hermosa relación entre el amor y las piedras, reflejo y sentido raigal de la casa, morada, hogar y heredad», según la cataloga Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, en su prólogo a *Cuba y Cataluña, un amor que hace historia*.

HAYDEÉ N. TORRES
Opus Habana

MARCEL W. TOLEDO

29 2512 / ariel.dg@yumury.mtz.sld.cu

Representado por:

Alejandro Alfonso

(787) 923-arte (2783) / subasta@coquil.net



«Hacienda pin» (2004), óleo sobre lienzo, 83,8x114,3 cm.

López Pardo

PLÁSTICA

La abundancia de paisajes, por una parte, y la resuelta resistencia de sus cultivadores más tradicionales ante las insistentes poéticas actuantes, por otra, es una de las notas caracterizadoras del variado panorama pictórico cubano actual. Sin duda, la carga histórica del paisaje en sus dos modalidades básicas: el rural y el urbano, impone al más dotado y osado creador.

Con el paisaje en la pintura, sucede lo que con el soneto de amor en la poesía: sólo pueden ser originales los verdaderos creadores. El paisaje cubano no es la excepción. Sin embargo, quizás, por la antedicha razón, desde Chartrand y Sanz Carta hasta hoy, haya sido y sea uno de los géneros de punta en la anticipación de los cambios que han obrado en la evolución de nuestras artes plásticas.

Así se constata en la colonia cuando, por el paisaje, se inició la emancipación de nuestra pintura, cual un Grito de Yara del color, luego de varias décadas de academicismo y muchos más de pintura religiosa. Así, en la República y en la Revolución. En uno y otro

tiempo, el paisaje siempre salvó, es decir, les abrió brecha a otros géneros y manifestaciones, dejándoles ver lo que de esencial había en el acto de crear, más allá de la representación mimética de la Naturaleza, cuando de verdaderos artistas se trataba. Así, también, en las décadas de los 80 y 90 del siglo XX.

El presente momento tampoco quiere pasarse sin un verdadero paisajista, heraldo de nuevos tiempos... Y he ahí a López Pardo (Trinidad, 1976).

Hijo del otro polo del paisajismo insular: la otrora provincia de Las Villas, López Pardo ha abierto las puertas del nuevo siglo con un paisaje conceptualista. Analítico más que literal, ajeno a todo naturalismo —mas, no por ello menos natural—, sus proyecciones visuales más ingentes apuntan hacia un horizonte de seducción casi onírica, a resguardo de un interés racionalista, no exento de universalidad.

No es casual que dos de sus rasgos distintivos se den por omisión: no existe la luz en su sentido más plano y artificioso y, por consiguiente, tampoco el supuesto «color de

Cuba» que a tantos artistas ha mareado desde la primera vanguardia. Y es que en estos cuadros obra otro concepto de la iluminación, algo teatral, por cierto, a tenor con un planteamiento compositivo de cierta impronta escenográfica, pero no exento de esa fuerza evocadora con que el barroco contrarreformista sustentó algunas de sus revelaciones más incitantes.

Más bien eso que llamamos luz, porque «se enciende» para dejarnos ver el cuadro, aquí «se hace» únicamente en función del mensaje, el que concita a desentrañar en un doble juego perceptivo: bien porque impele al receptor a tomar distancia, o bien porque lo lleva justo allí donde la recepción se hace punzante, evidente, clave del sentido último de lo representado.

A la negación de la luz en su función más elemental, le sigue la del color —más bien la del «verdor»—, el otro tópico del paisajismo contemporáneo cubano. Sin embargo, negándolos, López Pardo se ha hecho de su propia luz y color. En él culmina —por el momento— una evolución que, en contraste abierto con cierta tendencia del paisajismo vernáculo, no busca justificar la «oscuridad» o «claridad» del cuadro con la luz característica de una hora determinada. Su única justificación, en este caso, es suscitar la diferencia.

La inducción de la luz y un limitado espectro cromático que va del gris al ocre, entre profundidades terrosas y nocturnales, donde no falta el cielo encapotado, previo al temporal, con toda su carga trágica de telón de fondo, le son más que suficientes para darle a su tiempo, a su hora, esa secuencia de extrema síntesis y altisonante intensidad con la que pretende caracterizar su dramática intemporal.

Y es que éste es un paisaje de pensamiento, de reflexión... De ahí su soledad. Renuente a todos los accidentes posibles que particularizan al paisaje más tradicional, no se nos entrega por el brillo de las palmeras o el verdor de las lomas, sino a través de una sugerida tensión de ideas que alejan más allá del instante plasmado, donde, no una casa cualquiera, sino una hecha sobre la base de lo transitorio y fugaz, como la vida, aguarda con su arquitectura de desechos a vuelta del que la hizo islote de monte, refugio, confidente cabizbajo de su más perentoria intimidad.



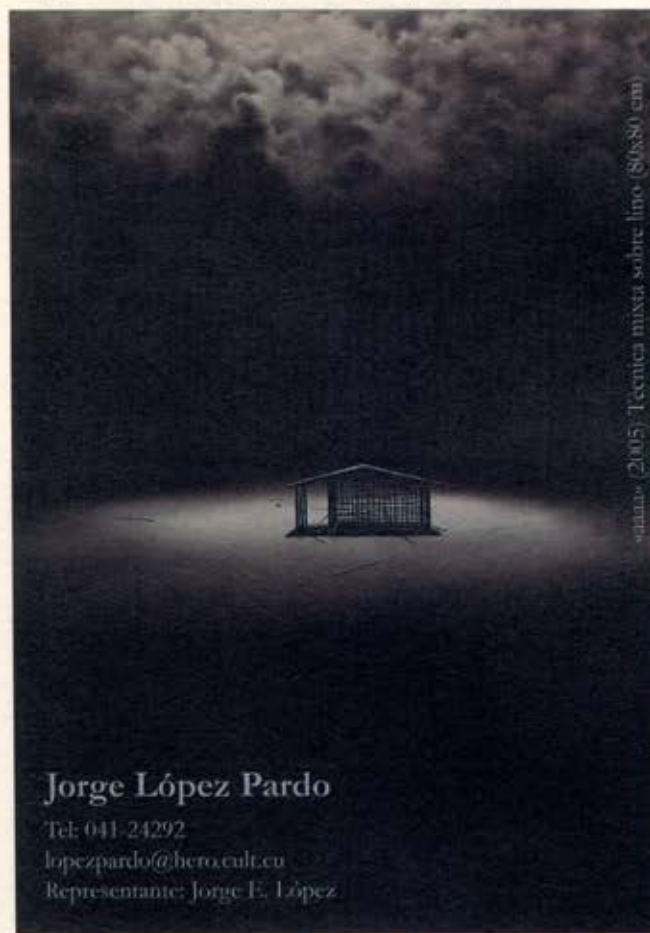
Autorretrato 4 (2004). Técnica mixta sobre lino (1,80 x 60 cm).

A este hogar inconcluso o tronchado volverá López Pardo tantas veces como lo exija su propia obra, esto es, su propia definición estilística, el desarrollo de su subjetividad personal. El pintor se ve donde no está. Y en esa soledad de hombre, no de campo, todos los sujetos hacen el suyo, porque en ella es donde es más auténtica la espera, y donde escucha, con interés tan cubano como universal, la promesa de un nuevo mundo y su armonía. Y todo ello dado a expensas de unas pocas tablas y un sinnúmero de memorias, como un fijo insomnio hecho de patios.

Hogar, a veces, agredido, saqueado; otras, puesto en venta, apuntalado. Por él transcurren, sugeridos, todos los avatares de la familia actual, y del paisaje, alma del mismo. Metáfora que acrecienta su reino de imágenes desde la soledad y el desamparo, como esas casas sin jóvenes, que se consumen en la espera, junto a sus propios inquilinos.

Ha hecho bien *Opus Habana* en conferirle su premio a López Pardo en el Segundo Salón Nacional de Paisaje. No de otra forma se habría podido salvar en esta oportunidad un género que siempre nos ha salvado.

JORGE R. BERMÚDEZ
Crítico de arte



"Habitación" (2005). Técnica mixta sobre lino (80x80 cm)

Jorge López Pardo

Tel: 041-24292

lopezpardo@hero.cult.cu

Representante: Jorge E. López

Ars Longa en Torroella de Montgrí

MÚSICA

La 25ª edición del Festival Internacional de Músiques de Torroella de Montgrí (Baix Empordà, Cataluña, España), fue inaugurada el viernes 15 de julio de 2005 por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que dirige Teresa Paz, en un concierto que combinó obras de Cayetano Pagueras, Joan Baptista Cabanilles, Francesc Valls y Esteban Salas.

Acompañado por el Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya —que dirige Òscar Boada— y cuatro cantores invitados, Ars Longa interpretó un repertorio basado en la relación musical establecida entre Cuba y Cataluña en el siglo XVIII, especialmente a través de la figura de Cayetano Pagueras, compositor nacido en Barcelona que emigró al Nuevo Mundo, concretamente a La Habana, alrededor de 1750.

Aquí tomó parte activa de la capilla de música de la Parroquial Mayor y, luego, de la Catedral de La Habana. De Pagueras se interpretaron versos de



Teresa Paz, directora de Ars Longa, dirigió el concierto inaugural del Festival Internacional de Músiques de Torroella de Montgrí.

Semana Santa y su *Misa de Difuntos*, que por primera vez fue escuchada en Europa.

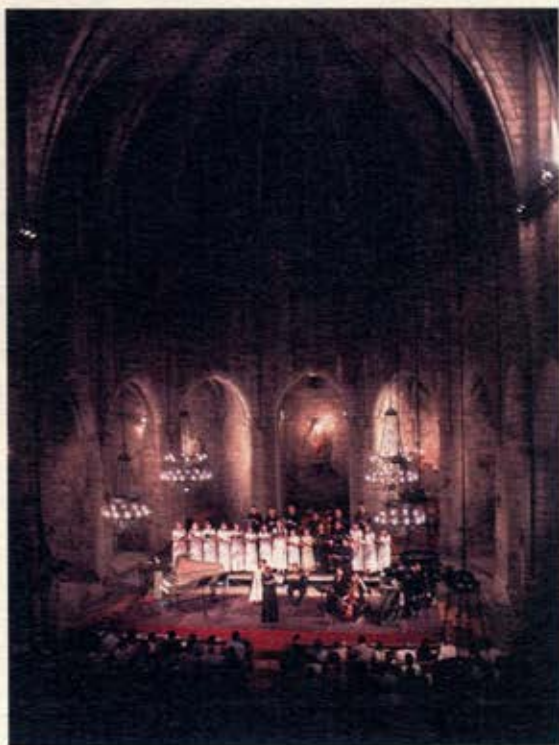
A la obra de Pagueras, se sumaron algunas piezas del cubano Esteban Salas, cuyo apellido paterno es presumiblemente de origen catalán, un pequeño verso de Joan Baptista Cabanilles (Valencia, 1644-1712) y tres tonos de Francesc Valls (Barcelona, ca. 1671-1747), el maestro de capilla de la Catedral de Barcelona y autor del famoso tratado *Mapa Armónico Práctico*.

Como parte del espectáculo inaugural, el escritor Miquel Desclot redactó un texto poético, declamado por el actor Jaume Comas, que ubicó al oyente en los escenarios originales de Barcelona, La Habana y Santiago de Cuba durante el Siglo de las Luces.

Fundado en 1981 por la Asociación de Juventudes Musicales de Torroella de Montgrí, y dirigido artísticamente desde entonces por Josep Lloret, este festival surgió a partir de la iniciativa del ayuntamiento local, la Diputación de Girona y el gobierno de la Generalitat de Catalunya —entre otras instituciones— con el fin de brindar una opción cultural de excelencia a la industria turística de la Costa Brava.

Paulatinamente, el Festival de Torroella fue adquiriendo renombre hasta llegar a incorporar unos cursos internacionales de interpretación y composición musical que este año llegaron a su 22ª edición. Participaron en esta ocasión el pianista vasco Joaquín Achúcarro, el compositor barcelonés Leonardo Balada, el flautista catalán Vicenç Prats y el guitarrista uruguayo Álvaro Pierri.

Dedicado a difundir el máximo abanico posible de culturas musicales (desde la música clásica occi-



En la iglesia gótica de Sant Genís quedó inaugurada la 25ª edición del Festival Internacional de Músiques de Torroella de Montgrí.

dental hasta el pop, pasando por los *fados* portugueses y la música africana de Mali), este festival otorga un lugar prominente a la música antigua, como así lo demuestra la edición de este año, en la que se pudo escuchar la *favola in musica: L' Orfeo*, de Claudio Monteverdi, a cargo del conjunto La Fenice, y el Coro de Cámara de Namur bajo la dirección de Jean Tubéry. Otros momentos importantes fueron *La pasión del barroco italiano*, en el arte del Concerto Italiano de Rinaldo Alessandrini, y la presentación de la Orquesta Philharmonia de Praga.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Juan A.

Juan Alberto Díaz
Tel: (545) 379181
juanalberto@arabos1.mtz.jovencub.cu

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

Edición de la obra: 2004. Última actualización: 15/03/00 (m)

SOLUCIÓN(es)

EXPOSICIÓN

Al acudir en julio de 1997 al Pabellón Cuba atraído por la mega-exposición, «La Imagen Constante», que reunía los principales carteles que en Cuba y el mundo había inspirado la figura del Che Guevara, tenía poca fe en que los nuevos carteles, realizados para el concurso organizado paralelamente a la muestra, pudieran ofrecer algo que superara el agotamiento del tema y se apartara de la recurrente imagen lograda por Korda.

Me equivocaba; un joven recién graduado en el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI), Osmany Torres, con sus carteles ganadores del Primer y Segundo Premio UNEAC-ISDI, logró conmoverme y hacerme pensar, algo que desde hacía muchos años no experimentaba ante los carteles cubanos. Y es que este diseñador logró apartarse de lo manido y de fáciles efectos técnicos en boga para proponer una nueva consideración del personaje histórico y, situándolo en el momento que se vivía, inducir una reflexión sobre el ejemplo que nos legó. El cartel ganador del Segundo Premio, con la boina símbolo del Che casi oculta tras latas de refresco, posea un inquietante carácter polisémico muy afín a gran parte del llamado Nuevo Arte Cubano.

Al organizar la exposición «De la jaba al shopping bag», le pedí a Osmany Torres la realización de un proyecto con el que se promoviera realmente un producto comercial, pues me preocupaba que la mayoría de los diseñadores contactados hasta entonces se inclinaban a la realización de propuestas de expresividad más plástica que

diseñística. Su respuesta fue efectiva y con creces, pues no sólo realizó lo requerido, sino también diseñó el cartel y el catálogo que identificaron la muestra y contribuyeron a su éxito.

Este creador no es de los que se autopromueven; lo distingue la calidad mantenida en su trabajo, que le ha valido numerosas distinciones. Al crear un símbolo, un cartel o el nuevo diseño de una revista, aun cuando se enfrente por primera vez a un tema o soporte –por complejos que éstos sean–, manifiesta una madurez y un equilibrio entre tradición e innovación, que lo distinguen entre otros diseñadores de su generación e incluso de algunos veteranos que han sucumbido al hechizo globalizador de los bancos de imágenes digitales y los efectos que facilitan algunos softwares.

Por lo antes expresado, decidimos encargarle la realización de una muestra personal de carácter antológico, paralela al IV Salón de Arte Contemporáneo Cubano y ubicada en un lugar tan favorecido como la Galería Rubén Martínez Villena, en la Plaza de Armas.

Este creador ejemplifica el nivel de desarrollo de nuestro diseño informacional en la actualidad y sus nuevas características, diferentes a las de los primeros años de la Revolución, pero merecedores también de un reconocimiento social más extendido.

Con frecuencia insisto en que el diseño se esponga, pues considero que tales muestras y las valoraciones críticas que de ellas se deriven, pueden actuar como motor adicional en el desarrollo de la manifestación. En



Como un todo instalativo resultó ser la muestra «SOLUCIÓN(es)», una suerte de relación de catálogos, plegables, portadas y páginas de revistas, invitaciones... esta vez en un espacio común: la galería.

el caso de Torres confiábamos, además, en la «puesta en escena» que él podría ofrecer a sus trabajos; lo que avalaban los premios obtenidos con el diseño de stands en ferias comerciales a las que, por cierto, los especialistas en arte tenemos pocas posibilidades de asistir, y cuyo ambiente recreó en la galería de arte.

La idea curatorial –que el diseñador desarrolló junto a Elvia Rosa Castro, editora de la revista *Artecubano*– parte de la concepción del diseño como solución a un problema.

Desde el nombre de la muestra, «Solución(es)», hasta la agrupación de lo expuesto en sectores que evidenciaban la solución dada a distintos «problemas»: el diseño del perfil gráfico de *Artecubano*; la identidad visual de *Subastahabana*, su sitio web y catálogos; la imagen corporativa

del Centro Comercial La Puntilla y los catálogos de distintos eventos artísticos; todo se articuló orgánicamente, con encomiable sentido didáctico y una buena producción en la que colaboró el grupo *Excelencias*.

Una promoción eficaz –las originales invitaciones atraían a la visita–, un catálogo, sintético pero bastante completo, y la característica arquitectónica de la galería (una gran vidriera hacia la calle) atrajeron no sólo al público habitual, sino también a muchos transeúntes de sectores ajenos al campo del diseño y que quizás, hasta ahora, disfrutaban de sus soluciones sin reparar en quién las facilita.

PEDRO CONTRERAS
Historiador y curador de arte



«Good bye Madritte» (2005). Acrílico sobre 60x80 cm.

Tamayo
2005

Reinerio Tamayo
Celular: 537-282 0295
clubtamayo@yahoo.es

Danzar en paisajes urbanos

DANZA

Una vez más las principales plazas del Centro Histórico e instituciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad sirvieron de principales escenarios para la celebración del Encuentro Internacional de Danzas en Paisajes Urbanos «Habana Vieja: Ciudad en Movimiento».

Organizado por la compañía Danza Teatro Retazos, que dirige Isabel Bustos, este evento llegó este año a su edición número diez.

Presentaciones, conferencias y clases magistrales, así como exposiciones y talleres de creación infantil, de entrenamiento actoral y de investigación e improvisación en el ambiente urbano —entre otros— tuvieron lugar en esta ocasión.

Participaron grupos de las provincias cubanas de Matanzas, Camagüey, Las Tunas, Villa Clara, Guantánamo y Holguín, junto a colectivos y figuras de México, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Brasil, Perú, Chile, Jamaica, España, Francia, Alemania, Noruega, Suiza y Rusia.

Anualmente se celebra este encuentro cuyos objetivos generales son: promover e incentivar la creación artística y específicamente el desarrollo de creadores e intérpretes danzarios; acercar la danza al público en general, y viceversa; hacer de esta propuesta un espacio en el cual la experiencia artística sea asequible, formativa y estimulante para la vida cotidiana de la comunidad.

Asimismo, se propone establecer una plataforma sólida de intercambio entre creadores de festivales de distintas ciudades del mundo, además de revalorizar y crear conciencia sobre el patrimonio arquitectónico de los centros urbanos, así como de su memoria histórica y cultural.

Inaugurado con la puesta en escena de *La vida en rosa*, por la compañía Danza Teatro Retazos, en la calle de madera (Tacón) de la Plaza de Armas, el X Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos «Habana Vieja: Ciudad en Movimiento» sesionó durante cuatro días, con



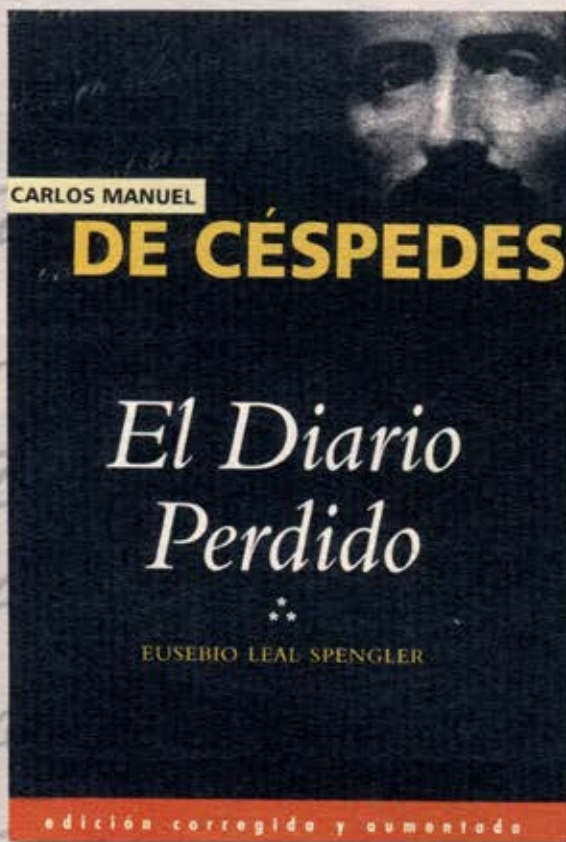
La noche de la inauguración, la compañía Danza Teatro Retazos hizo gala de su arte en la calle de madera (Tacón), a un costado de la Plaza de Armas.

el apoyo del Centro de Teatro y Danza de La Habana.

Desde 1996 se celebra en el Centro Histórico este encuentro, cuyo resultado artístico tiene una reconocida trascendencia social, de ahí su inclusión en el Circuito Internacional «Ciudades que Danzan», que reúne agru-

paciones de varios países de Europa y Latinoamérica organizadores de festivales cuyo escenario y fuente de inspiración es el medio urbano.

ARANA GONZÁLEZ
Opus Habana



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

En el espejo de Irán

EXPOSICIÓN

Como parte de los agasajos por el aniversario 26 de la victoria de la Revolución Islámica y el día de la Institución de la República en Irán, la Casa de Asia (Oficina del Historiador de la Ciudad) acogió la muestra «En el espejo de Irán», que exhibió arte de esa nación, antigua Persia.

Platos, vasijas, jarrones, cofres, cojines bordados, pinturas sobre madera, piezas de cristal con incrustaciones en metal, alfombras persas –las más finas hechas jamás–, así como obras representativas de la artesanía de Játam, hicieron traslucir en esta exposición las dos características más reconocidas de la artesanía iraní: la finura y la elegancia.

Además pudieron apreciarse ropas tradicionales de cada región de ese país gracias a una colección de muñecas y reproducciones de obras del pintor Hoyat Shakiba en las que la mujer lleva atuendos cotidianos usados durante la dinastía Qaïar.



Vasija con plato. Metal esmaltado.

Afiches y fotos de las ciudades de Susa, Persépolis y Pasargada –lugares históricos y patrimoniales– completaron la exposición. Y es que en la arquitectura se halla la mayor contribución al arte de los aqueménidas, quienes sobresalieron fundamentalmente por la



Pieza del vestuario tradicional de la mujer turkomana (norte de Irán).

construcción de grandes palacios como el de Ecbatana, en Hamadán; el de Babilonia, en Irak, y los de Pasargada y Persépolis, cerca de la actual Shiraz.

Pequeñas figuras hechas de piedra tallada que representan símbolos de la arquitectura persa –entre los que se destaca el capitel con cabeza de caballo de la época aqueménida de Persépolis– se exhibieron en esta ocasión. También se mostraron las estatuas de grandes reyes, junto a frisos en los que se recrean escenas de hechos importantes de las épocas de esplendor del imperio, o se rinde honor a las hermosas mezquitas que los artistas iraníes construyeron y en cuyos pisos –cubiertos de finas alfombras persas– los creyentes se sentaban a leer el *Corán*, así como otros manuscritos iluminados.

Asimismo pudo apreciarse el talento de los artesanos para embellecer otros libros mediante impresionantes iluminaciones y excelentes encuaderna-

ciones, entre los que destaca el *Shah Nameh*, una de cuyas ediciones se presentó en esta muestra, permitiendo al público estimar no sólo la excelente literatura, sino el buen arte de la miniatura realizado por artistas contemporáneos.

Aunque hoy día la confección de alfombras, la pintura de miniaturas y la arquitectura islámica son las manifestaciones más conocidas del arte iraní-persa, éste ejerció influencia e inspiración en creadores de la mayor parte del mundo civilizado, desde mucho antes que existiera la historia escrita.

La mayoría de los objetos de esta cultura han sido descubiertos por arqueólogos en lugares muy alejados de Irán como China y la India. Actualmente forman parte de colecciones en varios museos del mundo.

YANÓSIK HERNÁNDEZ ZAMORA
Casa de Asia



Pieza del vestuario tradicional de la mujer turkomana (norte de Irán).

PUZZLEXPOSICIÓN DE DIBUJOS

Galería Biblioteca "Rubén Martínez Villena".
Septiembre-Octubre 2005.

Raciél Gómez Golpe

Raciél Gómez Golpe

Tel: 973979

Representa: Belkis Martín Pérez

e-mail: dmateo@cubarte.cult.cu

www.obras-del-aima.com

Tel: 949727



Sin título (2005). Carbón sobre lienzo (54x75cm).

Visita de Saramago

ACONTECER

«La restauración del Centro histórico de la Habana Vieja avanza a buen ritmo y se nota en las calles, en la recuperación de los edificios, en la cantidad de establecimientos nuevos», expresó el Premio Nobel de Literatura José Saramago al recorrer la zona más antigua de la capital cubana el 15 de junio pasado.

Acompañado por especialistas de la Oficina del Historiador de la Ciudad, junto a su esposa Pilar del Río y representantes del Ministerio de Cultura, Saramago visitó el Museo de la Ciudad, antiguo Palacio de los Capitanes Generales; los hoteles Santa Isabel, Ambos Mundos y Raquel, la perfumería Habana 1791, la Maqueta de la Habana Vieja y la Casa-museo Oswaldo Guayasamín.

Durante el recorrido, el Premio Nobel de Literatura conoció acerca de la evolución de algunos proyectos de restauración, del modelo de gestión de la Oficina del Historiador, y de los más significativos programas socioculturales que tienen lugar en la zona.

Saramago se interesó por conocer obras de gran formato realizadas por artistas contemporáneos como el mural que recrea la fachada del antiguo Liceo Artístico y Literario de La Habana, ubicado en la calle Mercaderes, y admiró detalles arquitectónicos y enrejados de la época colonial, conservados gracias a la obra restauradora.

«La Habana tiene un pasado y una riqueza histórica impresionantes, y la diferencia es que todo eso ahora parece más cercano. Antes era una ciudad donde de todo estaba pero de una manera invisible, y ahora es como si el esfuerzo por cambiar la ciudad llevara a modificar el punto de vista que uno tiene con respecto a ella. Es una experiencia que no vamos a olvidar», declaró el escritor portugués.

«Lo importante de ello —argumentó— es que todo ese proceso de rehabilitación se ha hecho sin perder nada de su propia identidad».



Durante el encuentro fraterno en el Palacio del Conde de Casa Lombillo, sede del Historiador de la Ciudad de La Habana, éste regaló al Premio Nobel de Literatura José Saramago una piedra del Valle de Viñales.

Un punto importante del recorrido fue el proyecto de recuperación de la imagen de la desaparecida iglesia de San Juan de Letrán, sede de la primera universidad cubana, que fuera demolida a fines de 1950 —junto a su aledaño convento de Santo Domingo— para erigir en su lugar un edificio moderno cuya azotea sería una terminal de helicópteros.

La restitución simbólica del antiguo inmueble entremezcla elementos históricos con otros más contemporáneos, como es la erección de una torre que recuerda la original del desaparecido convento, y la reproducción del aula magna y la biblioteca universitarias a tenor con los planos originales.

En cuanto a la edificación moderna, Saramago opinó que el recubrimiento de sus fachadas con vidrios reflectores de la arquitectura colonial circundante «es una idea maravillosa».

Uno de los momentos más emotivos fue el encuentro del autor de *Ensayo sobre la ceguera* con el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, en su sede: el Palacio del Conde de Casa Lombillo.

En un diálogo fraterno, ambas personalidades intercambiaron anécdotas y recordaron a un amigo común: Oswaldo Guayasamín.

«Podría haberme quedado allí toda la tarde y el resto del día charlando, y sobre todo escuchando a Leal. En su cabeza hay una biblioteca, todo lo que se pueda imaginar de conocimiento histórico, pero que no se limita a lo que sabe sobre Cuba o La Habana Vieja, sino

que tiene un conocimiento histórico general que lo convierte en una especie de sabio universal con una forma extraordinaria de transmitir los conocimientos», expresó Saramago tras el encuentro.

El Premio Nobel de Literatura concluyó que ésta había sido una visita diferente al Centro histórico de La Habana, mucho más cercana e instructiva. «Pilar y yo hemos recibido la impresión de estar viendo una ciudad nueva», sentenció.

Al día siguiente, sábado 16 de junio, el escritor portugués retornó a la Habana Vieja, pero esta vez para presentar una reedición cubana de *El evangelio según Jesucristo* en el Palacio del Segundo Cabo, sede del Instituto Cubano del Libro.

En el amplio portal de esa casona colonial, abarrotado de público, Saramago disertó sobre su novela y luego firmó —durante casi una hora y media— centenares de ejemplares de la misma... a pesar del inmenso calor de aquel mediodía habanero.

MARJORIE PEREGRÍN
Periodista de la
Dirección de Patrimonio Cultural



«Españoles: Franco ha muerto» (2005)
Acrílico y óleo sobre lienzo (200x150 cm)



Miguel Ángel Salvó Reyes

Tel: (537) 99-1290

mangelsalvo@yahoo.com

Representante: Angel Manuel Felipe Villar

Tel: (537) 40-1221

Únicos Diferentes

RESTAURANTES
HABAGUANEX

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



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

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

INCENTIVOS / EXCURSIONES / CENAS DE GALA / PROGRAMAS ESPECIALIZADOS



**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 9172
Fax : (537) 860 9586
e-mail : ventas@viajessancristobal.cu
reservas@viajessancristobal.cu



Eje central, a partir del cual se puede acceder a los distintos espacios del hotel, el patio interior sirve como punto de reunión —especialmente en las tardes— de huéspedes y visitantes de ocasión.



HOTEL

Palacio O'Farrill

INTERESADO EN REVALORIZAR LA IMPRONTA DEJADA POR LA CULTURA IRLANDESA EN CUBA, EL HOTEL PALACIO O'FARRILL SE INSPIRA EN EL RECUERDO DE LA FAMILIA QUE HABITÓ ESTA MANSIÓN NEOCLÁSICA.

por **MABEL GARCÍA DÍAZ DE VILLEGAS**

A unas cuerdas de la bahía de La Habana, en la zona antigua de la ciudad, se da fe del renacimiento de una mansión neoclásica: el denominado hotel Palacio O'Farrill, donde los huéspedes pueden elegir para hospedarse habitaciones reanimadas con la atmósfera de los siglos XVIII, XIX y XX, además de conocer sobre la cultura irlandesa y los antiguos propietarios de este inmueble, ubicado en la intersección de las calles Cuba y Chacón.

Restaurada por la Oficina del Historiador de la Ciudad, esta edificación de grado patrimonial I comenzó las operaciones como hotel el 15 de noviembre de 2002, en vísperas del 483 aniversario de la fundación de la capital cubana.

Perteneciente a la Compañía Habaguanex S. A., el nombre de esta instalación proviene de su primer propietario: Ricardo O'Farrill y O'Daly, cuya familia era oriunda del condado irlandés de Longford.

Vinculado al negocio del tráfico de esclavos, con varios ingenios azucareros en Cuba, este rico comerciante llegó en 1715 a La Habana, en la que consolidó una próspera familia que se destacó en la administración, la economía y el desarrollo cultural del país, además de distinguirse por los títulos nobiliarios alcanzados.

El actual hotel Palacio O'Farrill fue construido a partir de tres casas compradas por uno de sus descendientes: Rafael O'Farrill, pero no llegó a estar con-

cluido hasta 1832 gracias a José Ricardo O'Farrill y O'Farrill, bisnieto de don Ricardo.

Este edificio es representativo de la arquitectura neoclásica que, en boga durante el primer tercio del siglo XIX en Cuba, se caracteriza por el tratamiento de formas clásicas más o menos puras. No obstante, el esquema funcional del inmueble se deriva de fórmulas de la centuria anterior, al cumplir los requisitos de una mansión señorial urbana: piso bajo para el portero, las cocheras, los establos, las letrinas y, en algunos casos, los almacenes y espacios comerciales; los entresuelos, para oficinas y alguna servidumbre de confianza, y el piso alto, para aposentos, salas, comedor, cocina y servicios generales.

En 1878, tras no poder pagar una deuda contraída con la Caja de Ahorro de La Habana, se dicta auto de remate de la casa de los O'Farrill. A partir de ese momento, en la edificación radicaron varias instituciones.

Así, en las dos últimas décadas del siglo XIX estuvo el Registro de Propiedad, y a principios de 1900 se ubicaron —de manera conjunta— el Tribunal Supremo y su Fiscalía, la Secretaría de Justicia e Instrucción pública, y el Colegio de Abogados.

Cuando en los años 40 del pasado siglo XX se añadió el último nivel, junto a un nada atractivo lucernario, ocuparon ese espacio el Fondo Especial de Obras Públicas y la sección de la Secretaría de Hacienda encargada del registro de vehículos automoto-

Ubicado en la intersección de las calles Cuba y Chacón, el hoy hotel Palacio O'Farrill es un exponente de la arquitectura neoclásica, en boga durante el primer tercio del siglo XIX en Cuba.



res, cuyas oficinas radicaron aquí hasta después de 1959. En el momento de ser intervenido por la Oficina del Historiador de la Ciudad, se utilizaba como albergue temporal de personas.

PRESENCIA IRLANDESA

En La Habana hay otra mansión, casi idéntica, que también perpetúa la memoria de los O'Farrill. Situada en la esquina de las calles Habana y Chacón, en sus inicios perteneció a los herederos del brigadier José Ricardo O'Farrill y Herrera; posteriormente fue adquirida por la iglesia católica y, en la actualidad, es sede del Arzobispado de La Habana.

Por su parte, en el hotel conviven la huella indeleble de los O'Farrill y elementos recreados de la cultura irlandesa. Varios de sus locales actuales han sido bautizados con apelativos alegóricos al país norteamericano.

Un ejemplo es el salón Longford, donde se puede apreciar el árbol genealógico de dicha familia, sus títulos nobiliarios y miembros más relevantes. Este espacio se alquila para diversos propósitos y es uno de los sitios más distintivos del hotel.

Ambientado con fotos de los descendientes de los O'Farrill, el pequeño *lobby* Hibernia (o Ierme) rememora el nombre por el cual los escritores de la antigüedad clásica de Grecia y Roma conocían a Irlanda.

El *snack bar* Chico O'Farrill, llamado así en honor al músico más famoso de la familia y uno de los fundadores del jazz afrocubano o latino, es un sitio pensado para los amantes de este género musical, quienes pueden escuchar composiciones emblemáticas, grabadas o en vivo.

Resulta ideal para disfrutar de un ambiente íntimo y degustar ofertas ligeras y coctelería variada.

La galería de arte 1903, donde se exponen muestras de pintores contemporáneos cubanos, lleva tal nombre, ya que ese año Juan Ramón O'Farrill fundó la escuela municipal de música.

Siendo alcalde de La Habana, en 1901 había convertido en civil la —hasta entonces militar— banda municipal de música, lo cual constituyó un hecho relevante para el desarrollo de esta manifestación cultural en Cuba y, sobre todo, un paso decisivo para las futuras bandas de concierto.

Bajo el lema: «Añoranza de un recuerdo», la tienda Aromas Intramuros rememora —una vez más— a la familia O'Farrill con su colección de *souvenirs*, incluidas cuatro esencias naturales: Esencias de Loreto, para la mujer O'Farrill; Bouquet O'Farrill, para el hombre O'Farrill; Brisas de la bahía, y Aguas de La Catedral.

Presentadas en frascos manufacturados a la usanza colonial, todas se identifican con un collarín explicativo y se embalan en bolsas de papel ecológico.

Atravesando el acogedor patio interior coronado por el ahora vistoso lucernario, entramos al restaurante Don Ricardo, llamado así en honor al primer miembro de la familia que llegó a Cuba.

Su carta menú oferta —en exclusiva— recetas de la cocina irlandesa, así como novedosas combinaciones de carnes con salsas de frutas y guarniciones de vegetales.

También en la planta baja se encuentra el antiguo aljibe de la casa, sitio visitable por el buen estado de conservación en

que se halla y cuyo mayor atractivo es una cruz estucada en la pared del fondo, preservada en perfecto estado.

Expuestos en dos vitrinas del *lobby*, pueden apreciarse los hallazgos arqueológicos efectuados en el inmueble durante su período de restauración. Es una interesante colección de objetos de uso cotidiano pertenecientes a las familias que, siglos atrás, habitaron la casa.

Interesado en revalorizar la impronta dejada por la cultura irlandesa en Cuba, el hotel Palacio O'Farrill realiza cada año el Festival de San Patricio, patrono de Irlanda, cuya festividad tradicional se celebra el 17 de marzo.

Este acontecimiento cultural, sin precedentes en Cuba, comprende variadas

actividades, incluidas conferencias, exposiciones artísticas, clases de baile, conciertos de jazz, muestras de cine irlandés, venta de discos, lanzamientos de libros, recorridos temáticos por el Centro Histórico de la capital...

TRES SIGLOS

Los visitantes que seleccionan el hotel Palacio O'Farrill para alojarse, se sorprenden cuando al llegar les preguntan: «¿En qué siglo desea usted hospedarse?»

La primera reacción del turista es de asombro. Luego viene la explicación necesaria. Y es que este hotel posee ese sello distintivo: cada uno de sus niveles y habitaciones recrea, por su arquitectura y diseño, un siglo diferente.



Arriba, el *snack-bar* Chico O'Farrill, llamado así en honor al músico más famoso de la familia. Fue inaugurado oficialmente por su hijo, el también jazzista Arturo O'Farrill, cuando fue invitado al evento Jazz Plaza 2002 y se hospedó durante una semana en el hotel. Abajo, a la izquierda, el restaurante Don Ricardo; a la derecha, la habitación 201, ambientada a la usanza del siglo XVIII. Todos estos espacios fueron decorados por la Fundación Caguayo (Ministerio de Cultura), bajo la dirección de su vicepresidente Luis Ramírez Jiménez.



Basada en un lucernario de hace 40 años, esta nueva vidriera fue diseñada por Héctor Martínez Calá, quien aprovechó los cuatro perfiles de hierro de la estructura principal existente, además de respetar el tono amarillo del vidrio (reforzado).

En la recuperación del inmueble participaron —entre otros— la Unidad Básica de Inversiones no. 2 (Cia. Habaguanex S. A.), encabezada por la Arq. Loreta Alemañy, y la Empresa de Proyectos de Obras de Arquitectura no. 2 (Ministerio de la Construcción), bajo la dirección de la proyectista general, la Arq. María Elena Sabugueiro.

La herrería del sistema interior de señalética estuvo a cargo del escultor Luciano Raffart.

En la antigua planta donde habitaba la servidumbre doméstica —el *mezanine* o entresuelo— se hallan once habitaciones que recuerdan la atmósfera del siglo XVIII: los pisos que semejan el barro, los techos de madera, la tenue iluminación, el mobiliario, la tapicería, la lencería, la reproducción de grabados antiguos en las paredes...

Si se sube al segundo nivel por la espléndida escalera de mármol —cuyos coronamientos esféricos de latón fueron hechos y donados por el artista español Antonio Grediaga— se hace notoria la majestuosidad del neoclásico cubano en el gran puntal, los techos, la amplitud de los pasillos con su piso original, las monumentales puertas... Sus diez dormitorios están decorados con fotografías correspondientes al siglo XIX.

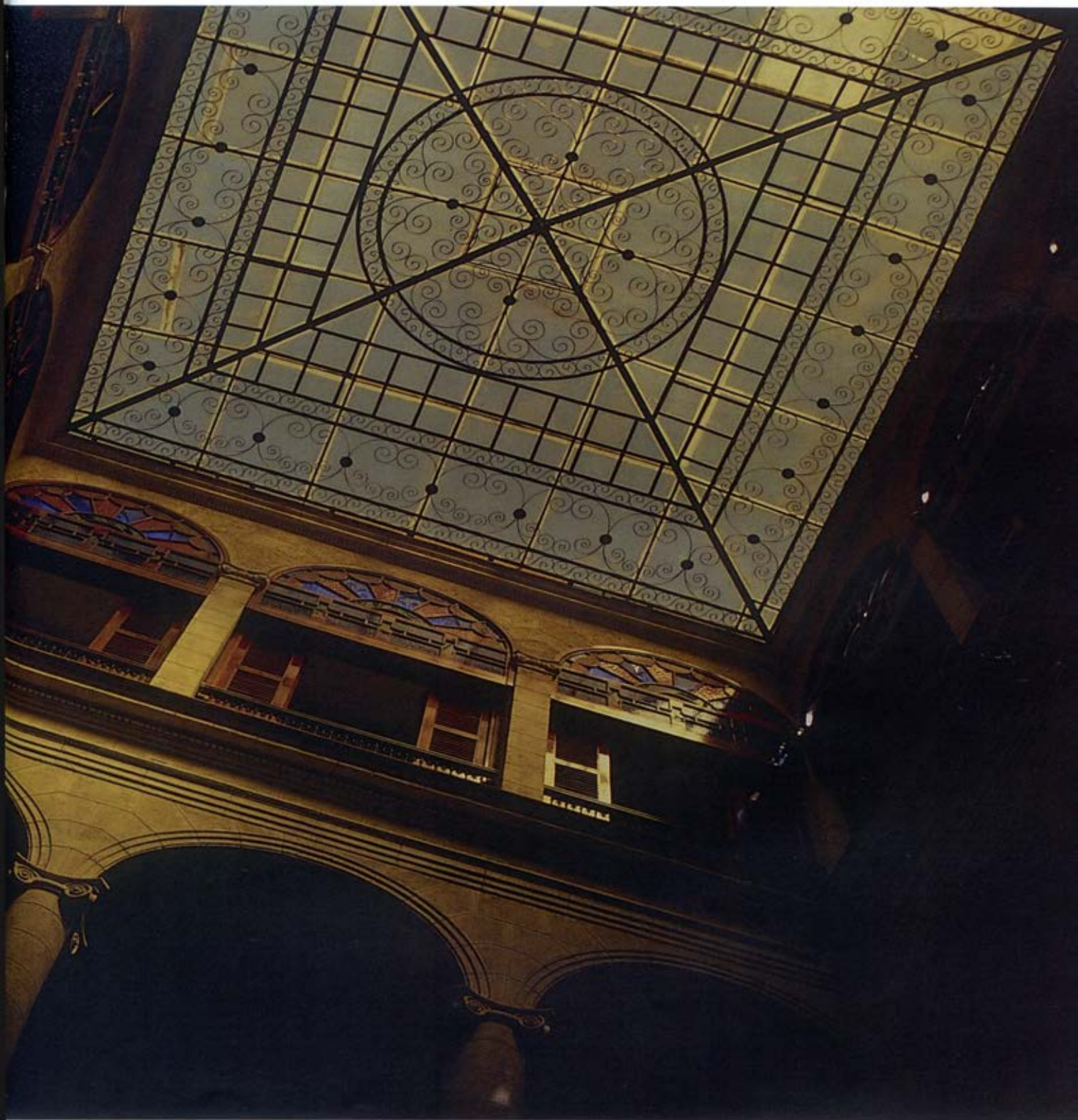
La tercera planta, que fuera añadida al inmueble en el siglo XX, cuenta con una estructura más cercana a la modernidad. Aunque de puntal más bajo y no tan espaciales, las habitaciones de este piso tienen igual confort y resultan pintorescas, con sus balcones que invitan a conocer la parte más antigua de la urbe cubana. La persianería francesa y una embellotada marquetería rematan este último nivel.

Por el valor patrimonial del inmueble, se trató de recuperar la mayor cantidad posible de elementos originales, lo que le confiere un encanto adicional al hotel, además de cumplir con los complementos de servicio y confort modernos que requiere un hospedaje de nuestro siglo.

Para los datos históricos se consultó: «Hostal Palacio O'Farrill. Antecedentes históricos del inmueble y de sus propietarios», material inédito de Rafael Fernández Moya.

La licenciada en filología **MABEL GARCÍA DÍAZ DE VILLEGAS** es ejecutiva de ventas y marketing del hotel Saratoga.





José Martí

Y EL JUEGO DE PELOTA EN LOS ESTADOS UNIDOS

AUNQUE NO CONSTITUYÓ UNO DE SUS TEMAS PREDILECTOS, EL BÉISBOL FUE OBJETO DE INTERÉS DE LAS CRÓNICAS MARTIANAS. EN ESAS PÁGINAS DEJÓ —DE MANERA FRAGMENTARIA— JUICIOS SOBRE ESTA PRÁCTICA DEPORTIVA, QUE ÉL LLAMABA «EL JUEGO DE PELOTA».

por **FÉLIX JULIO ALFONSO LÓPEZ**



The game of ball is glorious...
Walt Whitman, Nueva York, 1846

Se tira a la pelota, como todos los junios...
José Martí, Nueva York, 1888

Cuando José Martí llegó por segunda vez a Nueva York, en los primeros días de 1880, quizás no imaginó que sus destinos como escritor, periodista, diplomático y revolucionario, estarían tan íntimamente ligados a la urbe que cantó el genio poético de Walt Whitman. Por entonces la ciudad se desarrollaba a un ritmo frenético, recibiendo en su puerto a miles de inmigrantes procedentes del sur y el este de Europa, así como de la lejana China. Este crecimiento recibió un impulso mayor a partir de 1883, con la construcción del gran puente de Brooklyn, de cables de acero entramados, al que seguirían otros hasta enlazar los cinco distritos a fines del siglo XIX. Todo lo que el cubano vio, leyó o descubrió de aquella sociedad en furiosa expansión lo dejó plasmado en ese excepcional testimonio que son sus *Escenas norteamericanas*.

Por esa época, junto al grandioso progreso industrial y tecnológico que experimentaban los Estados Unidos, tenía lugar en el país de Lincoln otro fenómeno social de enorme importancia, que la aguda mirada de Martí no pasó por alto. Nos referimos al desarrollo y organización del béisbol, deporte muy difundido en tierras norteamericanas y que se encontraba entonces en una etapa de definiciones en cuanto a ligas y campeonatos, así como de disputas entre los peloteros y los dueños de los clubes en el tema de los salarios y canjes de jugadores.

Como es conocido, Nueva York es en propiedad la cuna de este deporte de origen estadounidense, que evolucionó a partir de otros juegos similares practicados con bates y pelotas. De hecho, el primer club organizado de béisbol fue formado en 1842 en esa ciudad a orillas del río Hudson por un grupo de jóvenes encabezado por Alexander Cartwright, quien llamó a su equipo Knickerbocker Base Ball Club. Este pionero desarrolló un conjunto de 20 reglas, publicadas por primera vez en 1845, que se convirtieron en la base del béisbol moderno. Un año más tarde, el 19 de junio de 1846, los Knickerbockers jugaron el que está considerado como el primer partido oficial de béisbol moderno.

Otro aspecto de enorme interés en este panorama del béisbol estadounidense contemporáneo a Martí,

lo es el de las luchas de los jugadores de pelota para imponer sus condiciones ante los propietarios de los equipos. Bajo el control de la Liga Nacional desde 1876, los jugadores habían visto disminuidos sus salarios y libertad de movimiento, y estaban sujetos a severos códigos disciplinarios respaldados por amenazas de expulsión y de ser colocados en listas negras. Al repertorio de agravios a los peloteros se añadió la cláusula de reserva en los contratos, la cual era vista por los beisbolistas como una negación de los derechos individuales de vender sus servicios al mejor postor. Por su parte, los propietarios acreditaban la cláusula como una garantía de la estabilidad de los equipos y del incremento de la rentabilidad.

Para la década de 1880, en que Martí comienza a residir de manera permanente en los Estados Unidos, ya existían en Nueva York clubes de béisbol por toda la ciudad; se había construido en Brooklyn (1862) el primer estadio completamente cerrado para jugar pelota, llamado Union Ground, e incluso, algunos años antes, la popularidad del juego se había extendido más allá de la localidad.

Es cierto que Martí no consideró al pasatiempo norteamericano como uno de sus temas predilectos, no le dedicó ninguna de sus crónicas, y sus referencias al mismo aparecen de manera fragmentaria y dispersa, como apoyo a otros temas o como anécdota dentro de textos de distinta naturaleza. Pero aun así, creemos provechoso referir cuáles fueron estas menciones que Martí hizo del béisbol norteamericano, y el ámbito particular en que se produjeron, en tanto fue una manera más de acercarse a las costumbres y modo de vida de aquella nación, la que trató de comprender en sus más notables aspectos.

Lo primero que llamó la atención martiana fue la enorme popularidad del béisbol entre los estadounidenses de todos los sectores y clases sociales: adultos, hombres y mujeres y, sobre todo, entre los niños. Así lo refleja cuando describe, con un cierto toque de humor, las travesuras de los colegiales neoyorquinos: «Los niños en Nueva York gustan más de *pelotas* y pistolas que de libros (...) los niños ¡válganos Dios!, o se detienen en las esquinas, lo que no es del todo mal, a trocar coqueterías con damisellitas pizpiretas de diez o doce años que con mirada y aire de mujer van solas; o se entran a la celada, a escondidas de la policía, en un patio a *jugar a la pelota*; o salen de las cigarrerías, que por esta maldad debían ser tapiadas con el cigarrero adentro, ostentando en los labios sin bozo, encendidos pitillos». (N. Y., 7 de junio de 1884, O. C., tomo 10, p. 60).¹

Niños estadounidenses de finales del siglo XIX se disponen a iniciar un juego de béisbol. Esta imagen fotográfica, como las reproducidas a continuación, ha sido tomada del libro *Baseball. An Illustrated History* (Alfred A. Knopf, New York, 1994). El autor de este artículo agradece la colaboración del periodista Jesús Félix Suárez Valmaña, quien le facilitó la consulta y disponibilidad del referido libro.

Mujeres y hombres jugando béisbol en el patio de una casa en Milwaukee, Wisconsin, alrededor de 1890. Muchos de los espectadores y seguidores del juego de pelota llegaban a practicarlo con soltura. Incluso lo hacían las féminas, verdaderas entusiastas cuando, desde el público, seguían el desempeño de sus jugadores preferidos, quienes ganaban además «aplausos de las mujeres, muy entendidas en el juego», de acuerdo con unas palabras de Martí escritas en 1888.

En el caso de los partidos espontáneos, como el que muestra la imagen, éstos podían ocurrir en improvisados terrenos al aire libre. «Todo es juego, movimiento y gasto. En cada solar hay un desafío de pelota», señaló el Maestro en otras líneas suyas, correspondientes al verano de 1886.

En otra ocasión sostiene, refiriéndose a la asiduidad con que se celebraban los partidos de béisbol: «[en Nueva York] hay mucha carrera de caballos, con caballeros de casa rica que montan bien y saltan mucho. Hay mucho *juego de pelota*». (N. Y., 29 de mayo de 1885, O.C., tomo 10, p. 251).

También le provocó curiosidad que se realizaran juegos de béisbol en ceremonias como el Día de Acción de Gracias, festividad norteamericana de origen agrario que remontaba sus orígenes a la colonia británica y que resultara sancionada por el presidente Abraham Lincoln con carácter oficial en 1863. En una de estas fiestas, que se celebraban anualmente el cuarto jueves de noviembre, observó: «Todo el mundo es bueno. Y hoy jueves, amén de la de comer, que es grande, todo es fiesta. Las cuadrillas de *jugadores de pelota* vienen de los colegios del interior a disputarse en concurso público el premio». (N. Y., 27 de noviembre de 1884, O.C., tomo 10, p. 28).

En el verano, por razones obvias, la actividad beisbolera se incrementaba, y la temporada estival se convertía en una verdadera fiesta para los peloteros aficionados y la gente común que se divertía realizando prácticas deportivas al aire libre, ejercitando sus cuerpos y liberando tensiones acumuladas a través del juego. Se nos sugiere en este breve comentario: «Todo es juego, movimiento y gasto. En cada solar hay un *desafío de pelota* (...) Otros entretienen los calores de junio *jugando a la pelota*, corriendo en apuestas, imitando

en ejercicios corporales a los soldados ingleses». (N. Y., 2 de julio de 1886, O.C., tomo 11, pp. 15 y 18).

Al concluir los meses de calor, en septiembre y octubre, el interés por el béisbol seguía en aumento, pues se disputaban entonces las finales entre los equipos de mejor desempeño de las Ligas Mayores. La profesionalización del deporte y los altos salarios pagados a las estrellas de los equipos son aspectos que deja ver Martí: «Y es septiembre un festival prolongado, sin día que no sea acontecimiento, ya porque Mauds, la yegua más ligera que pisa tierra anda una milla en dos minutos: ya porque los “nueve” de Chicago vencen en el *juego de pelota* a los “nueve” neoyorquinos, uno de los cuales gana al año diez mil pesos, porque no va una vez la pelota por el aire que él no la pare; y eche por donde quiera». (N. Y., 19 de septiembre de 1885, O.C., tomo 10, p. 297).

Este último argumento, referido a las ganancias exorbitantes de algunos peloteros, es reiterado en una crónica posterior, dedicada a la proclamación de Cleveland como candidato a la presidencia en la ciudad de San Luis. En ese escrito señala con preocupación el dilema de algunos jóvenes que abandonan sus estudios para jugar béisbol, pues obtendrían de este modo una mejor remuneración: «Ni los *juegos de pelota* han interesado tanto este año, aunque hay peloteros que han dejado la universidad para pelotear como oficio, porque como abogados o médicos los pesos serían pocos y les costaría mucho trabajo,



mientras que por su firmeza en recibir la bola de lejos o la habilidad para echarla de un macanazo a tal distancia que pueda, mientras la devuelven, dar la vuelta el macanero a las cuatro esquinas del cuadro en que están los jugadores, no solo ganan en la nación, enamorada de los héroes de la pelota, y aplausos de las mujeres, muy entendidas en el juego, sino sueldos enormes, tanto que muchos peloteadores reciben por sus dos meses de trabajo más paga que un director de banco o regente de universidad o secretario de un departamento en Washington». (N. Y., 28 de junio de 1888, O. C., tomo 13, p. 337).

Quizás lo más atrayente de este párrafo, desde el punto de vista del lenguaje beisbolero, es el uso por Martí de la palabra «macanazo» para referirse a un batazo de grandes dimensiones, y «macanero» para identificar al bateador. Como es conocido, «Macana» es una voz indígena americana del área lingüística caribe, que designa a un arma ofensiva, a manera de machete o de porra, hecha con madera dura y a veces con filo de pedernal, que usaban los pobladores de la cuenca del Orinoco y algunas zonas de Suramérica. Otras acepciones del término lo señalan como «garrote grueso de madera dura y pesada», «instrumento de labranza consistente en un palo largo con punta o un hierro en uno de los extremos, que sirve para ahoyar» y «pala de paleta plana y mango largo». Esta última debiera ser en propiedad la acepción que más se ajusta a la descripción del bate de béisbol; sin embargo,



por el tono que Martí utiliza en su crónica, parece como si el bate se tornara en arma ofensiva, hostil. Como si fuese manejado con violencia para golpear la pelota y arrojarla lejos del bateador, enfatizando así la crítica que subyace en el juego como actividad de lucro.

Del mismo modo resulta de interés descubrir, junto con Martí, que los peloteros, además de dinero, adquirirían un enorme «capital simbólico», al convertirse en ídolos locales o nacionales. Resultaban admirados y queridos por un público entusiasta que, sobre todo en el siglo XIX, fue en gran parte femenino, pues como apunta con sagacidad, las mujeres «estaban muy enteradas» de todo lo que sucedía alrededor del juego de pelota.

Por otro lado, el espacio público diseñado para jugar béisbol también pudo ser utilizado, por sus dimensiones y significado para la comunidad, como parte del *show* político estadounidense. De ello se refiere Martí en un discurso del senador republicano, ex secretario de Estado y candidato a la presidencia en 1884, James G. Blaine, que tiene lugar en uno de esos campos. La descripción martiana del escenario deportivo nos revela el distanciamiento que se produce entre el orador y los asistentes al lugar, quienes aparecen como perdidos en la enormidad de la plaza: «Era como el mar. Allá en el fondo, en la galería cubierta como un monte de granos de maíz negro, se apiñaba la gente sentada. De lejos, de las puertas, venía la muchedumbre lentamente, como asombrada entre el espacio y la noche. A los la-

Niños jugando durante una tarde de verano en Glen Falls, Nueva York, hacia la década de 1890.

Seis años antes, justamente en 1884, Martí había ofrecido un comentario personal relacionado con algún que otro espontáneo juego de béisbol infantil, de los cuales hubo de tener con seguridad noticias muy precisas, luego de haberlos vistos durante sus habituales recorridos por las calles neoyorquinas: «Los niños en Nueva York gustan más de pelotas y pistolas que de libros (...) los niños ¡válganos Dios!, o se detienen en las esquinas, lo que no es del todo mal, a trocar coquetías con damisellitas pizpiretas de diez o doce años que con mirada y aire de mujer van solas; o se entran a la celada, a escondidas de la policía, en un patio a jugar a la pelota».





Fanáticos del club Boston Beneaters en el Gran Pabellón de South End Grounds. Un aspecto de notable interés consiste en verificar si efectivamente José Martí, al margen de su escritura, participó como espectador en algunos juegos de béisbol durante su estancia en suelo norteno. Sucedió —todo hace indicar— en los años 90 del siglo XIX, durante una visita del Apóstol a Cayo Hueso. Allí existía una enorme pasión beisbolera entre los emigrados cubanos, según el testimonio del poeta Diego Vicente Tejera: «Hace cuatro meses que a todas horas, día y noche, vivimos entre el zumbido de los *flays*, de las pelotas y los golpes secos de los *hits*. Salta la pelota con solemnidad los lunes junto a la brisa; salta menos solamente entre semana en improvisados *matches* (...)»*

dos, vacíos, los asientos del enorme *juego de pelota*, donde va a hablar Blaine». (N. Y., 20 de octubre de 1888, O.C., tomo 13, p. 359).

Ahora bien, el aspecto de las prácticas beisboleras estadounidenses que más negativamente impactó a Martí fue su creciente mercantilización y el espíritu mezquino y enrarecido que las apuestas traían al sano entretenimiento. Hombre de una ética intachable, el que se realizaran apuestas con los jugadores como si se tratara de caballos de carrera, debió ser algo que lastimó profundamente su sensibilidad y la de muchos de sus contemporáneos: partidarios también del deporte saludable, higiénico y sin la perversión del dinero. De ahí se desprenden varios comentarios martianos negativos sobre el béisbol que, si no se comprende el contexto en que fueron dichos, pudieran inducir a creer en una falsa animadversión de Martí por este pasatiempo.

El primero de estos juicios se refiere al juego de pelota como «desgraciado y monótono que perturba el juicio, y como todos los demás, como las regatas, como los pugilatos, como las carreras, como cuanto estimula la curiosidad, las apuestas, y el amor natural del hombre a lo sobresaliente, aun en la fuerza física y el crimen, privan aquí tanto en verano, que para dar cuenta de quien recorrió el cuadro más veces o tomó más la pelota en el

aire, publican los periódicos de nota al oscurecer, una edición extraordinaria». (N. Y., 8 de agosto de 1887, O.C., tomo 11, pp. 258-259).

Para ser justos con el béisbol, juego de estrategia e inteligencia como pocos, un tanto lento, es verdad, pero también lleno de emociones, jugadas imprevistas y valor personal, me parecen excesivos los adjetivos «desgraciado y monótono» que le adjudica Martí. Pero si se analiza con detenimiento este párrafo, notaremos dos cuestiones que no debemos pasar por alto: los calificativos peyorativos no son sólo para el béisbol, sino también para el boxeo, las carreras y otras actividades del músculo que estimulan, entre otras cosas «las apuestas, y el amor natural del hombre a lo sobresaliente, aun en la fuerza física y el crimen».

Por el pugilato ya había expresado su desagrado en un texto anterior, pues su violencia extrema aplazaba «el tránsito del hombre-fiera al hombre-hombre» y añadía que «enfrenar esta bestia, y sentar sobre ella un ángel, es la victoria humana». Es decir, Martí no desaprueba a la acción física en sí misma, sino a las secuelas que ésta puede traer asociada en una sociedad capitalista, donde el interés primordial radica en ganar dinero, aun a costa del bolsillo de los aficionados y la salud de los deportistas.

La segunda cuestión es una crítica —aprovechando el pretexto del béisbol— a la prensa sensacionalista y banal, que se complace en realzar los acontecimientos deportivos y ocultar muchas veces los verdaderos problemas de la nación.

Esta reflexión se comprende mejor si la comparamos con otro texto ulterior, refiriéndose ahora al deporte universitario, en el que de nuevo insiste en las apuestas como un factor disolvente del verdadero espíritu de competencia y afición sana a los ejercicios corporales. Las palabras de Martí son muy elocuentes en este sentido, y comparten puntos de vista con la tesis precedente, al señalar cómo los estudiantes de Yale, Princeton, Harvard y Columbia «están enojados» porque «tanto había crecido entre ellos estos cursos pasados, socapa de ejercicio físico, la práctica de lo más animal del hombre, con detrimento de lo más bello, que las universidades acordaron prohibir las regatas de río y *juego de pelota*, que eran ya ocupación mayor de los colegios y asunto de apuestas y disputas, que los tenían sin sosiego todo el año». (N. Y., 24 de septiembre de 1888, *O. C.*, tomo 12, pp. 53-54).

Como hemos visto hasta aquí, las opiniones y juicios de Martí sobre el béisbol que conoció en los Estados Unidos a lo largo de la década de 1880, época turbulenta y de cambios profundos tanto en el sistema del juego como en sus implicaciones sociales, tienen un sentido dual, algo que también se advierte en otras zonas de su producción sobre aquel país. Por un lado celebran su popularidad y difusión como juego sano y diversión que favorece el empleo del tiempo libre, y por otro, censuran con acritud los vicios y desviaciones que desnaturalizan al deporte y a quienes lo practican, haciendo brotar en ellos, como insiste varias veces «lo más animal del hombre, con detrimento de lo más bello».

Llegados a este punto, un aspecto de notable interés consiste en verificar si efectivamente José Martí, al margen de su escritura, participó como espectador en algunos juegos de béisbol durante su estancia en suelo norteamericano. Sucedió, todo hace indicar, en los años 90 del siglo XIX, durante una visita del Apóstol a Cayo Hueso, donde presenció —junto a José Dolores Poyo— un partido en el que un joven cubano de apenas 16 años conectó un formidable batazo que fue a parar a las aguas del océano.

Ese joven era el célebre jugador y director de béisbol Agustín Molina, *Tinti* (1873-1961), quien en su juventud realizó el acto temerario de venir a la Isla, poco antes de iniciarse la guerra de 1895, a traer propaganda revolucionaria, y para evitar sospechas participó en el campeonato de aquel año como miembro del equipo de Matanzas. Poco después regresó al Cayo y luego volvió a Cuba en una de las expediciones comandadas por el general Emilio Núñez.

Según Molina revelara mucho tiempo después al periodista deportivo Fausto Miranda, Martí pidió conocer al autor del jonrón, y una vez ante el líder revolucionario, le estrechó la mano, y pudo observar cómo «la mirada firme, pero agradable, el entusiasmo enorme demostraba que él, grande como nadie, consideró aquel triunfo de los cubanos en la pelota como un buen presagio para la lucha que se iba a iniciar».²

El equipo de Tinti se llamaba Cuba y, en los momentos de la visita martiana, se enfrentaba a un conjunto estadounidense, con el objetivo de recaudar fondos para la futura Revolución. Además, se sabe que en el Cayo existieron otros clubes llamados Fe, Habana y Esperanza, los cuales llegaron a jugar en una liga dominical promovida y organizada por el empresario cigarrero Eduardo Hidalgo Gato. También, desde 1887, en Ybor City existió un equipo de emigrados cubanos llamado Niágara Baseball Club, al que se unieron posteriormente los conjuntos Cubano y Porvenir.³ Con semejante dispositivo de círculos organizados para jugar pelota, nada más natural que en sus visitas a los clubes de emigrados Martí presenciara estos partidos.

En este sentido, y al igual que sus contemporáneos en la Isla —los también poetas y escritores Julián del Casal, Bonifacio Byrne, Fray Candil, Justo de Lara y Enrique José Varona—, Martí postuló la importancia de las prácticas deportivas como parte del mejoramiento físico y espiritual de las personas, y como antídoto para los vicios y la corrupción moral.

Se comprueba así la superficialidad de los juicios emitidos acerca de que Martí no habló casi nada de béisbol, o que cuando lo hizo fue para referirse a este deporte de manera crítica. Antes bien, no fue ajeno a un deporte como la pelota que, pese a los problemas que ya padecía por su excesiva mercantilización en tierras norteamericanas, contaba con enorme aceptación y gran número de seguidores, hasta el punto de convertirse en parte de la cultura de raíz popular en ambas orillas del Estrecho de La Florida.

¹ En lo adelante se cita por la siguiente edición: *Obras Completas*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963-1973, 28 tomos.

² Fausto Miranda: «Su encuentro con Martí», *Revolución*, La Habana, sábado 11 de febrero de 1961, segunda edición, p. 9.

³ Louis A. Pérez, Jr.: «Between Baseball and Bullfighting: the Quest for Nationality in Cuba, 1868-1898», *The Journal of American History*, vol. 81, no. 2, September 1994, p. 499.

* Diego Vicente Tejera: «La indolencia cubana (1897)», en *Textos escogidos*, Selección e introducción de Carlos del Toro, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1981, p. 171.

El historiador **FÉLIX JULIO ALFONSO LÓPEZ** es autor de los libros *Béisbol y estilo*. Las narrativas del béisbol en la cultura cubana (2004) y *La letra en el diamante* (2005).

OPUS HABANA

Volumen I

año 1996-97

Portada Nelson Domínguez/
Entrevista Dulce María Loynaz/
Lonja del Comercio



Portada Chinolope/
Poesía y recuerdo de Ángel Gaztelu/
Entrevista Cintio Vitier y Monseñor
Carlos Manuel de Céspedes/
Vitrales habaneros



Portada Zaida del Río/
Historia del alumbrado habanero/
Entrevista Zaida del Río/
Isadora Duncan en Cuba



Portada Ernesto Rancaño/
Inédito de Ernesto Che Guevara/
Entrevista Silvio Rodríguez



Volumen III

año 1999

Portada Manuel López Oliva/
Hemingway en La Habana/
Entrevista Antón Arrufat/
Portafaroles coloniales



Portada Arturo Montoto/
Palacio de los Capitanes Generales/
Entrevista Pablo Armando Fernández/
Música Sacra en La Habana Vieja



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



Volumen II

año 1998

Portada Cosme Proenza/
Juan Pablo II en Cuba/
Entrevista Alfredo Guevara



Portada Ileana Mulet/
Centenario de la explosión del Maine/
Entrevista Marta Arjona/
Castillo de los Tres Reyes del Morro



Portada Roberto Fabelo/
Federico García Lorca en La Habana/
Entrevista Miguel Barnet/
Salvar a la Iglesia de Reina



Portada Pedro Pablo Oliva/
Álbum de bodas de Martí y Carmen/
Entrevista Pedro Pablo Oliva/
Castillo de la Real Fuerza



Volumen IV

año 2000

Portada Rubén Alpizar/
Fortaleza de San
Salvador de la Punta/
Entrevista Rosario Novoa/
Una canción eternamente habanera



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



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



Volumen V

año 2001

Portada Eduardo Roca (Choco)/
María Zambrano
y Juan Ramón Jiménez en Cuba/
Entrevista María Teresa Linares/
Apuntes sobre la diáspora árabe



Portada Ricardo Chacón/
Casa de la Obrapia/
Entrevista Daniel Taboada/
En torno a la farmacia habanera



Portada Leslie Sardiñas/
Colección del Conde de Lagunillas/
Entrevista César López/
Diarios habaneros de Schliemann



Volumen VII

año 2003

Portada Agustín Bejarano/
Homenaje a José Martí
en su natalicio/ Entrevista Sobre
la obra de Fina García Marruz/
Festival de Música Antigua
Esteban Salas



Portada Flora Fong/
Chinerías habaneras/
Entrevista Flora Fong/
Fujita, un pintor japonés
en La Habana



Portada José Luis Fariñas/
La Iglesia de San Francisco de Paula/
Entrevista a Graziella Pogolotti/
Poesía y arte del Padre Gaztelu



Volumen IX

año 2005

Portada Alicia Leal/
Farmacia Droguería La Reunión/
Entrevista Adelaida de Juan/
El habanero Juan de Aréchaga



Volumen VI

año 2002

Portada Ángel Ramírez/
Centenario de Rafael Alberti/
Entrevista Nancy Morejón/
Actas Capitulares de La Habana



Portada Vicente R. Bonachea/
Ingleses en La Habana/
Entrevista Eduardo Torres Cuevas/
Josephine Baker: de París
a La Habana



Portada Águedo Alonso/
La Avellaneda: un mito errante/
Entrevista Luisa Campuzano/
Sobre el mueble colonial cubano



Volumen VIII

año 2004

Portada Ever Fonseca/
Retorno al oratorio de San Felipe Neri/
Entrevista Reynaldo González/
Catedral ortodoxa de San Nicolás de Mira



Portada Carlos Guzmán/
Cintio Vitier: La Habana que va conmigo/
Entrevista María del Carmen Barcia/
Cómodas de sacristía



Portada Adigio Benitez/
Cuba, sus inicios fotográficos/
Entrevista Ada Kouri/
La casa simple habanera



35 dólares por 4 números

suscríbese

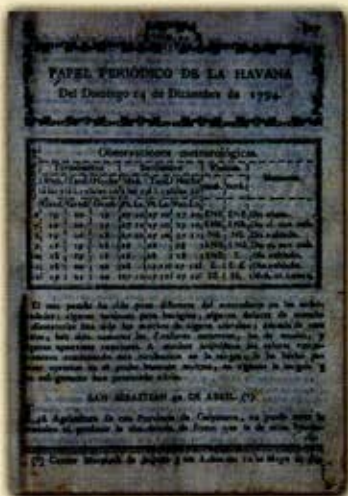
ver boleta de suscripción

www.opushabana.cu

Las revistas habaneras: de *La Habana Elegante*

POR SER PRODUCTOS COMUNICATIVOS, FUENTES LATENTES DE INFORMACIÓN SECUNDARIA, LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS TRASLUCEN LOS PROCESOS DE CARÁCTER SOCIOPSI-COLÓGICO QUE, CUAL REACCIONES DE «FUSIÓN CULTURAL» EN CADENA, HAN IDO CONFORMANDO NUESTRA IDENTIDAD.

por ARGEL CALCINES



Papel Periódico de La Habana: Comenzó a salir el 24 de octubre de 1790 bajo los auspicios del gobernador Luis de las Casas. Hasta 1805 conservó ese nombre, para ir variándolo según las decisiones de la Sociedad Patriótica de La Habana.

Como si acabara de salir de la imprenta, un pequeño muestrario de viejas publicaciones periódicas habaneras se abrió a nuestros ojos en el entresuelo del antiguo Palacio de los Capitanes Generales, justo al lado de la oficina de quien fuera uno de sus principales coleccionistas y estudiosos: Emilio Roig de Leuchsenring.

Al ver reunidos y conservados íntegramente varios ejemplares de revistas —entre ellas, *Social*, que dirigieran Conrado Masaguer y el propio Roig de Leuchsenring—, no pude sustraerme al hecho de pensar como un editor que, trasladado en la máquina del tiempo, se viera ante el reto de producirlas en la época que les tocó existir.

Y es que, mediante particular sintaxis de palabra e imagen, las publicaciones periódicas —y, en especial, las revistas ilustradas— reflejan «el estado de los intelectos y las costumbres» en un tiempo y espacio dados: lo que Hipólito Taine denominaba la «temperatura moral» y consideraba base generatriz de las formas artísticas.

Desde ese punto de vista, resulta más que suficiente el elogio de José Martí para referirnos a una revista ilustrada que, fundada en 1883 como «periódico de noticias interesantes al bello sexo», devino años después importante fenómeno literario y social: *La Habana Elegante*.

A su director, Enrique Hernández Miyares, dirige Martí una carta desde Nueva York, el 17 de marzo de 1889, con el propósito de replicar a la opinión que sobre un comentario suyo (de Martí) se ha vertido desde un artículo publicado allí bajo seudónimo.

Pero antes, reconoce el Apóstol: «No tenía la semana para mí día tan grato que el lunes cuando encuentro en mi mesa entre los periódicos de Cuba, *La Habana Elegante*, a la que celebraré aquí por el arte de la composición y algo de ala y acero que brilla a menudo entre sus versos y su prosa».

Resulta imposible hacer cualquier estudio sobre identidad cultural cubana en el siglo XIX sin tener en cuenta esta publicación y las que junto a ella concurren: sobre todo *El Figaro*, que en su primer número (23 de julio de 1885) se proclama «Semana de Sport y de Literatura. Órgano de base-ball» y que luego evolucionará hasta convertirse en la otra revista ilustrada más importante de esa época, además de *La Habana Elegante*.

Y es que por ser productos comunicativos, fuentes latentes de información secundaria, las publicaciones periódicas traslucen los procesos de carácter sociopsicológico que, cual reaccio-

a *Opus Habana*

nes de «fusión cultural» en cadena, han ido conformando esa abstracción (especie de energía espiritual) que hoy definimos intuitivamente como identidad: la cubanía en nuestro caso.

Trato de sugerir que cada número de *La Habana Elegante* o de *El Fígaro* puede estudiarse como objeto de identidad, ya que fueron respuesta (acción comunicativa que conservamos) de un determinado grupo social en su afán por diferenciarse e identificarse con respecto a otro sujeto culturalmente definido: el dominio colonial español, por ejemplo.

Incluyendo el verso afrancesado y la pacotilla publicitaria, las rimas a la belleza de turno y las notas sobre el último baile... muchos números de *La Habana Elegante* constituyen testimonio único de esa interacción cotidiana que durante el último tercio del siglo XIX se produjo entre la cultura hispánica (cultura modeladora) y sus descendientes cubanos: en particular el grupo de redactores que, dirigido por el ya mencionado Hernández Miyares, contó entre sus miembros con Julián del Casal, el poeta más representativo de ese período y considerado «alma» de la publicación.

He traído este ejemplo tan emblemático para subrayar el rastro de identidad que deja la prensa periódica y, en especial, las revistas. Una peculiar huella de palabras e imágenes gráficas, todavía húmeda para el investigador que —despojado de prejuicios— desee «experimentar» el pasado de su país y entender su historia como proceso que fraguan los hombres.

En ese sentido, me pregunto con frecuencia: «¿cómo aprovechar legítimamente el acervo gráfico de las revistas y periódicos habaneros?» Confeccionados por autores, materias y títulos, lamentablemente los índices existentes de esas publicaciones no registran la imagen gráfica correlativa, sino que se limitan a señalar la presencia de ilustraciones. (En la Biblioteca Nacional José Martí sólo existe un índice gráfico de una revista: el de fotos de personalidades aparecidas en *El Fígaro*.)

Esta problemática se complejiza cuando se trata del siglo XIX, teniendo en cuenta que desde 1812 aparecen en la prensa periódica grabados de paisajes, retratos, caricaturas, figurines y viñetas. (Otras fuentes de grabados son: las colecciones, los escudos de armas, las estampas religiosas y, por supuesto, los libros, pues incluso la primera obra impresa en Cuba, en 1723, cuyo título es *Tratado General de Precios de Medicina*, tiene un grabado en cubierta.) Sin embargo, no es hasta 1754 cuando la imprenta cobra una verdadera importancia, al establecerse el impresor Blas de Olivos, quien imprimiría en 1787 la obra de



El Plantel (1838-1839): Ambicioso proyecto editorial que se malogró luego de la tercera entrega. Fue la primera revista en Cuba que empleó la litografía.



La Moda o Recreo semanal del bello sexo (1829-1831): Fundada por Domingo del Monte, circuló bajo el lema de Propert (uis): «Escribe en blando y dulce y fácil verso/ Cosas que cualquier niña entender pueda».



La ilustración cubana (1885-1888): Propiedad de la editorial Gorgas y Cia, se imprimía en Barcelona. Salía tres veces al mes y regalaba a sus suscriptores un libro en el primer número, una pieza de música en el segundo, y un suplemento de modas en el tercero.



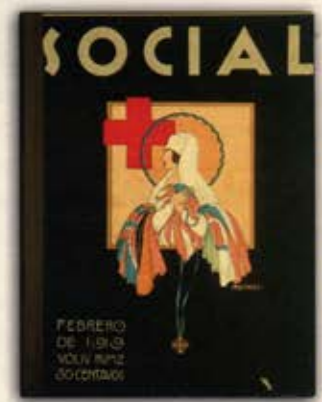
La Habana Elegante (1883-1891; 1893-1896): Tiene dos etapas: la primera como «Semanario dedicado al bello sexo», hasta que en 1889 se convierte en órgano oficial del Círculo Habanero y después del Habana Yacht Club. Desde el 1.º de enero de 1888 y hasta su desaparición en 1896, fue su director Enrique Hernández Miyares. Sufrió una interrupción cuando en 1891 se fusionó con la revista *La América*, bajo el nombre de *La Habana literaria*. Resurgió con bríos modernistas en 1893. Aquí publicó Julián del Casal sus versos más selectos y parte de su obra en prosa.



El Figaro (1885-1929): Se inició como «Semanario de Sport y de Literatura Órgano de base-ball»; luego se presentó como «Revista universal ilustrada», a lo que agregaría, ya en la República, «Órgano de la intelectualidad latinoamericana». Dirigida hasta 1909 por su fundador, Manuel Serafín Pichardo, estuvo entre las primeras publicaciones periódicas, sino fue la primera, que empleó la tricromía (impresión en colores usando tres tintas: rojo, azul y amarillo). Esta bella portada es del número dedicado a la muerte de Julián del Casal.



Bohemia (1910): Aunque se dice que nació en 1908, se registra como su primer número el correspondiente al 7 de mayo de 1910. Bajo la dirección de su propietario y fundador, Miguel Ángel Quevedo, tuvo inicialmente un corte artístico-literario para luego derivar en una revista de actualidad informativa. Impresa mediante rotograbado desde 1926, llegó a convertirse en la publicación de mayor tirada de Cuba (hasta un millón de ejemplares). Todavía se mantiene y se le considera la revista más vieja de Latinoamérica.



Social (1916-1933; 1935-1938): Fue fundada y dirigida por Conrado G. Massaguer, quien era además su principal ilustrador gráfico y caricaturista. Al crear éste y su hermano Oscar en 1919 el Instituto de Artes Gráficas de La Habana, se imprimió allí y pasó a ser —según ella misma reconocida— la «primera publicación en el mundo que se editó totalmente por fotolitografía (offset)». Por su excelente diseño e impresión se erigió en modelo de las revistas ilustradas de su época. Emilio Roig de Leuchsenring fue su director literario desde 1918 al 33.

Antonio Parra *Descripción de diferentes piezas de historia natural*, el famoso «Libro de los Peces», que es la primera obra científica publicada en el país, con casi 200 páginas y 65 láminas.

Tres años después, en 1790, ve la luz el *Papel Periódico de La Havana*, que sustituye a *La Gazeta* y es, de facto, un verdadero periódico, apoyado por el capitán general ilustrado don Luis de las Casas, quien llegó a redactarlo.

Al estudio de esas expresiones gráficas debíamos dedicar más tiempo quienes trabajamos como publicistas del patrimonio cultural, máxime cuando sobre nosotros —como sucede en la revista *Opus Habana*— recae la responsabilidad de reciclarlas con fines comunicativos que no menosprecien su valor de autenticidad.

Ante el peligro de una «estética de lo digitalizado», propensa a la manipulación superficial y aviesa de las imágenes gráficas heredadas, trato de infundir en mis colegas el sentimiento de que nuestro verdadero estilo (nuestra respuesta artística de identidad) se revelará en la medida de que hagamos un empleo más sopesado de ellas, más culto, y no por eso menos imaginativo.

Que incluso —a mi manera de ver—, para imbuirnos del placer estético encerrado en esas fotos y grabados antiguos, hace falta retrotraerse a la tecnología con que fueron reproducidos, tal y como

en la actualidad nos regodeamos con una buena labor de pre-prensa y su correspondiente resultado impreso.

Pues no se trata sólo de estimular la actividad contemplativa, sino de concebir y aplicar criterios de búsqueda que permitan acceder a ese «archivo inerte» que son los periódicos y revistas, y tras localizar allí las imágenes necesarias —debidamente contextualizadas en tiempo y espacio—, aplicarles los recursos tecnológicos actuales para reanimarlas visualmente, obteniendo de ellas buenas reproducciones si es posible.

Al rescatar la imagen gráfica, nuestro aporte como publicistas a la gestión del patrimonio se equipararía entonces a la de los historiadores, sociólogos, restauradores, arquitectos... Y sólo así la revista *Opus Habana* —que ya suma 27 números— merecería celebrarse por «el arte de la composición», como antes lo fuera su remota antecesora en el tiempo: *La Habana Elegante*.

ARGEL CÁLCINES, editor general de *Opus Habana*.

Este texto fue escrito con motivo de la exposición «La prensa en el tiempo», organizada en la sala transitoria del Museo de la Ciudad, en junio de 2005, por los especialistas de la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle, perteneciente al Departamento de Información (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Chismografía

Por ROIG DE LEUCHSENING

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



En Cuba podemos decir que, salvo honrosas excepciones, todos los hombres son oradores y todas las mujeres, chismosas.

Confirma esta regla, la existencia de individuos completamente mudos o, a lo más, monosilábicos, a causa de su agudo *pachequismo*; hombres de inmenso talento... callados, famosos sabios e ilustres estadistas cuya verdadera sabiduría consiste en no hablar, adoptando, eso sí, para todo, la bella pose del *Pensador* de Rodin. «El silencio es oro», sostienen ellos, y, efectivamente, casi siempre les produce oro y otros metales.

Lo que sí resulta difícil de encontrar es una mujer que no sea chismosa. La chismografía es la única forma hablada de elocuencia que poseen la mujeres. Sabemos que la elocuencia es el don natural de la persuasión, y la oratoria, el arte, la manera de la elocuencia.

Las mujeres, para persuadir y convencer, jamás emplean la palabra; queda ésta reservada al hombre. El hombre habla, ruega, suplica, increpa, apostrofa. La mujer, conociendo que en ella el don de la elocuencia no está en la palabra articulada, sino en la palabra vivida, nunca usa aquélla en los instantes supremos, en los momentos solemnes. Cuando ella quiere convencer, calla, pero actúa. Recuerdo que una mujer muy sabia en cuestiones de amor, me dijo hablándome de uno de sus amantes:

—Es un hombre encantador, simpatiquísimo, pero en ciertas ocasiones habla demasiado.

A la mujer le basta un gesto, una mirada, para resolver a su favor la más difícil, ardua y complicada de las situaciones. Y la elocuencia de una caricia o de un beso, no ha sido hasta ahora, ni lo será por los siglos de los siglos, superada nunca.

Las mujeres conocen que, hablando, el hombre —si es medianamente inteligente, pues de todo hay en la viña del Señor—, las envuelve, las ofusca, las sugestionan, las derrota; y que, en cambio, en los gestos, en los ademanes, son torpes; y no hay nada más contraproducente que la inoportunidad de un gesto o de una caricia.

Se afirma, por el contrario, que las mujeres son comediantas consumadas. Poseen el arte supremo y exquisito de la mímica. Así como el orador confirma lo que está diciendo, con sus ademanes, la mujer usa la palabra para dar mayor fuerza a sus gestos; en es-

tos casos sus frases llegan a alcanzar una plasticidad asombrosa, admirable.

Buena prueba de cuanto dejo dicho nos la ofrece el cinematógrafo. Existen actrices eminentes, de facultades extraordinarias: Priscilla Dean, la Bertini, Pina Menichelli... No ha habido todavía, ni es fácil que se encuentre, un gran actor, y aun los que, como Novelli, son verdaderos genios de la escena, cuando los vemos en películas nos resultan amanerados, artificiosos.

¿Cómo utilizan las mujeres la elocuencia hablada? En la chismografía. Poseyendo un gran espíritu observador, un profundo conocimiento del corazón humano y una fina y delicada percepción de las cosas y las personas, saben darse cuenta, en un instante, de todo cuanto las rodea, del lado flaco de los seres a quienes conocen; y, maestras de la ironía y la sátira, con una palabra o una frase, inutilizan y matan a aquel que se les interpone en su camino.

A la posible rival que se figuran puede arrebatarles el hombre que a ellas les gusta o les conviene, la destrozan, la descuartizan, en público y en privado; dirigirán sus dardos contra aquello de lo que más



presume o se enorgullece su víctima; llegarán a afirmar que su belleza es ficticia, que el carmín de sus labios, que sus ojeras y el rosa de su cutis son falsos, son pintados; que sus bellas formas son postizas; que si usas tales o cuales esencias es con el único fin de disimular otros olores. Y en su elegancia también se cebarán, haciendo resaltar los pormenores ridículos o cursis de su *toilette*.

Si esto no basta para conseguir el fin que se han propuesto, acudirán entonces a la maledicencia y la calumnia, poniendo en la picota pública las interioridades de su hogar, los más mínimos detalles de su vida privada. Conozco mujeres que han llegado al extremo de tomar una criada, que acababa de salir de casa de una amiga que odiaban por suponer que era su rival, con el fin de enterarse de las interioridades de la casa.

Con el hombre que las desprecia o las ofende o tiene con ellas un acto de descortesía o de indiferencia, son asimismo implacables... y en muchas ocasiones, justas.

El hombre chismoso por despecho, es un ser despreciable, indigno, cobarde. Martí decía:

*«¿De mujer? Pues puede ser
que mueras de su mordida;
pero no empañes tu vida
diciendo mal de mujer!»*

La chismografía en La Habana está perfectamente organizada y reglamentada. Hay grandes centros o lugares donde periódicamente se reúnen las mujeres para dedicarse a la chismografía. Es conocidísima una gran tienda de ropa, situada en uno de los sitios más

céntricos de La Habana. Allí, mañana y tarde, en *horas de compras*, se congregan, a *arrancarle la tira del pellejo* a todo bicho viviente; y, hasta los mismos dependientes las ayudan y auxilian, proporcionándoles datos de los demás marchantes de la casa, como harán de cada una de ellas con las restantes. Y esta chismografía se convierte a veces en espionaje. Conozco el caso de una señora que fue avisada inmediatamente por teléfono, que su marido se encontraba en esa tienda hablando con otra dama. Y también el de un marido al que le llamaron la atención de que su esposa estaba *flirteando* con un joven.

Existen igualmente asociaciones femeninas que convierten sus días de juntas, o de recibo, en *clubs* conspiradores o de chismografía. Todas las asociadas van aportando, como en las antiguas sociedades secretas, los informes que han podido adquirir. Los mayores misterios se descubren, y aclaran; el último acontecimiento social se da a conocer; los disgustos de la familia, los reveses de fortuna y hasta las cuestiones políticas se discuten y, a veces, se resuelven allí, pues sus asociadas pertenecen a todas las clases sociales y, principalmente, a las más encumbradas.

Los centros menores de chismografía son incontables; todos aquellos lugares donde se reúnan dos o más mujeres: visitas, días de recibo, de santos, teatros, bailes...

Los medios transmisores de chismos: las cartas, los anónimos, el teléfono, este último el más usado hoy en día.

Tales son la vida y milagros de las chismosas, fieles de esa nueva religión que practican con fervor y entusiasmo muchas mujeres de La Habana, en salones y ciudadelas.

«Chismografía» fue publicado en La Nación (1917), El Figaro (1923) y Carteles (1924). También apareció —por supuesto— en Social, en 1918, año en que Emilio Roig de Leuchsenring comienza a fungir como director literario de dicha publicación.

Gracias a ese liderazgo, Social se convierte en el medio de expresión del llamado Grupo Minorista, que —surgido en 1923— llegó a ser conocido en América y España por sus ideales de renovación tanto en la vida política como en las artes y la literatura.

Sus integrantes solían retratarse luego de sus habituales almuerzos sabáticos o tertulias, así como al recibir a algún ilustre visitante. Los originales de esas fotografías, muchas de las cuales fueron reproducidas en Social, se conservan en la Fototeca de la Oficina del Historiador de la



Ciudad. En ésta que aquí se publica, junto a Roig aparecen —entre otros— los artistas cubanos Antonio Gattorno (pintor) y Diego Bonilla (violinista), que acababan de regresar de París, donde habían cursado becas gubernamentales.

No dejes que la Historia Desaparezca

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



Bonos a la venta



Farmacia La Reunion a principios del siglo XX.