

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad

Vol. X / No. 3
feb./jun. 2007



LOS LIENZOS PÉTREOS DE LA MEMORIA • ENTREVISTA A LEO BROUWER •
EL NOMBRE DE CUBA • LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE EDUARDO ABELA •



*Dibujo: **Ronaldo Dayan Rodríguez Torres, 11 años** (Centro estudiantil José de la Luz y Caballero)
Texto: **Rebeca Sardiñas Morales, 8 años** (Escuela Camilo Cienfuegos).*

Gracias a las nuevas búsquedas
arqueológicas podemos ver una
parte de la Muralla de Mar que
protegia la ciudad y hasta donde
llegaba el agua de la bahía hace
muchos años.



3 PALABRA A LA OBRA

por Eusebio Leal Spengler

4 LOS LIENZOS PÉTREOS DE LA MEMORIA

La exhumación de las murallas de mar contribuye a reforzar la imagen que identifica a la rada habanera y su espectacular sistema de fortificaciones.



ENTRE CUBANOS

18 LEO BROUWER

por Argel Calcines

28 EL NOMBRE DE CUBA

Nuevas evidencias sobre los posibles significados del nombre de la mayor de las Antillas.

por Sergio Valdés Bernal

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

36 EDUARDO ABELA

por Rafael Grillo

46 INDICIOS DEL AJEDREZ EN JOSÉ MARTÍ

Evidencias sobre la práctica del juego ciencia por Martí como jugador aficionado o practicante ocasional.

por Axel Li

54 RETAZOS DE UNA CIUDAD EN MOVIMIENTO

Entrevista a Isabel Bustos, directora de la Compañía de Danza Teatro *Retazos*.

por María Grant

63 ¡OH! ¡LOS PADRES DE FAMILIA!

por Emilio Roig de Leuchsenring

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

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

Jorge García

Multimedia y webKarel Negrín
Juan Carlos Bresó**Publicidad**

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.
© Reservados todos los derechos.**Redacción**Empedrado 151, esquina a
Mercaderes, Plaza de la Catedral,
Habana Vieja.
Teléfono: (537) 860 4311-14
Exts. 107, 109 y 110Fax: 866 9281
e-mail: opushabana@opus.ohc.cu
internet: <http://www.opushabana.cu>**Serialización**Escandón Impresores,
Polígono Ind. Nuevo Calonge
Rodillo, 2.
Teléfonos: +34-954 36 79 00
Fax: +34-954 36 79 01
41007 Sevilla. EspañaFundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring

Palabra a la obra

Apunta ya intensamente el verano habanero y, con él, su necesario acompañamiento de abanicos y sombrillas, esta última una forma muy gongorina de llamar a los clásicos quitasoles de otros tiempos. Es la época en que, al ofrecernos café, preferiríamos mejor una limonada o una champola de guanábana.

Al recordar mis días de infancia, me viene a la mente nítidamente la lección aprendida en el texto del profesor Alfredo M. Aguayo sobre la geografía de Cuba y sus dos estaciones: la seca, larga por muchos años, y la de lluvia, con sus habituales y torrenciales aguaceros que sólo sorprenden hoy a los más jóvenes.

En medio de todo ello, para alegría de sus lectores, sobre la mesa está el más reciente número de *Opus Habana*, una pieza de colección si se tiene en cuenta que ya acumulamos más de una década de incesante labor editorial.

Llegue a ustedes, amigos nuestros, en la Isla o en cualquier latitud del planeta, nuestra revista: una buena manera de unir la palabra a la obra.

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



Los LIENZOS

Garita y baluarte de San Telmo, único resto parcialmente íntegro de las murallas que, por la parte marítima, protegían La Habana durante los siglos XVIII y XIX.

Fue respetado gracias a Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad desde 1935 a 1964, luego de que todo ese antiguo cinturón defensivo comenzara a ser demolido a partir de 1926 para ganarle espacio al mar y construir el nuevo tramo del Malecón y la Avenida del Puerto.

En 1984, por iniciativa de Eusebio Leal Spengler, actual Historiador de la Ciudad, se acometieron excavaciones arqueológicas que sacaron a la luz parte de los lienzos de ese baluarte, así como de los cimientos pertenecientes a la antigua Maestranza de Artillería, totalmente demolida en 1938.

PÉTREOS *de la MEMORIA*

LA BÚSQUEDA ARQUEOLÓGICA DE LOS VESTIGIOS DE LA MURALLA MARÍTIMA HA REVELADO DETALLES QUE, OLVIDADOS O DESCONOCIDOS, INCITAN A TENER UNA VISIÓN PANORÁMICA DE LA RADA HABANERA EN TODA SU SINGULARIDAD, MAGNITUD Y BELLEZA.



Iniciada su construcción en 1674, la muralla de tierra fue terminada 70 años después, en la primera mitad del siglo XVIII. Prevista para defender a la ciudad del enemigo que lograra desembarcar, fue complementada con dos tramos marítimos, reconstruidos entre 1733 y 1740: el primero, comprendido entre los castillos de la Punta y la Fuerza, en la bocana de la bahía, y el segundo, desde el medio baluarte de la Tenaza, en la ensenada de Atarés, hasta las inmediaciones del Convento de San Francisco. La erección de esta muralla de «mar y ribera» —aun cuando el puerto se encontraba al amparo y tutela de las fortalezas del Morro y de la Punta— tuvo una doble finalidad: evitar una incursión enemiga por sorpresa, amparada en la oscuridad de la noche, y la entrada ilícita de mercancías.

Hasta 1926 la rada habanera conservaba —sino toda, en gran medida— su antigua muralla marítima, desplegada desde la fortaleza de la Punta hasta el Castillo de la Fuerza, incluyendo a la Cortina de Valdés.

Fueron demolidos esos viejos muros como resultado de las transformaciones del litoral que, culminadas a fines de 1928 (principios de 1929), ganaron espacio al mar con la construcción de un nuevo malecón a la entrada del puerto.

Consideradas por la Secretaría de Obras Públicas como las «más trascendentales de cuantas puedan hacerse para el ensanche y embellecimiento de la Capital», esas obras estuvieron entre las priorizadas por el presidente Gerardo Machado en víspera de la celebración en La Habana de la VI Conferencia Panamericana (1928), y de la posible toma de posesión de su segundo mandato, que debía de ocurrir al año siguiente.

Con ese propósito había sido contratado el destacado arquitecto, urbanista y paisajista francés Jean Claude Nicolás Forestier, quien viajó tres veces a Cuba —la primera vez, en 1925—, invitado por Carlos Miguel de Céspedes, secretario de Obras Públicas.

Tras sobrevolar la capital cubana en aeroplano, Forestier concibió un conjunto de espacios públicos y parques como parte del Plan Regulador de La Habana y sus alrededores.

Fueron proyectados los parques de la Plaza de la Fraternidad Americana (situada en los antiguos terrenos del Campo de Marte), los jardines del Capitolio, el Parque

Central, la franja del Paseo del Prado, y el conjunto de parques de la plaza del Palacio Presidencial y de la Avenida del Puerto, esta última concretada tras haberse ejecutado el proyecto del nuevo malecón.

Los historiadores de la arquitectura coinciden en que Forestier valoró inmediatamente los elementos paisajísticos que otorgan a esta ciudad su fuerte personalidad: sobre todo, la profunda bahía y su litoral costero. Especialista en jardinería urbana, potenció esos elementos con la vegetación autóctona, pues concedía mucho valor al verde y todo lo supeditaba a su empleo.

Al concebir un borde marítimo moderno y homogéneo para La Habana, el paisajista francés adoptó la perspectiva del visitante que entra en barco por la rada habanera y recibe las primeras impresiones ciudadinas desde la borda.

Ese punto de vista sigue siendo válido aunque el horizonte temporal haya cambiado. Sólo que ahora se trata del destino de una ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982. De ahí la importancia de toda iniciativa que conceda valor añadido a la dimensión histórico-artística en que se fundamenta la existencia del Centro Histórico.

Es el caso de los recientes hallazgos arqueológicos de los restos de la muralla marítima. Si bien el proyecto del nuevo malecón desestimó su conservación —tal vez porque eran vestigios de un pasado demasiado reciente, «arquitectura menor»—, ahora la exhumación de esas ruinas permite cotejar su presencia física con el testimonio gráfico en un ejercicio de validación retrospectiva.

La idea es evocar lo más vívidamente posible ese perfil desconocido del litoral habanero, con casas al borde del mar como la desaparecida Maestranza de Artillería, recordada por la Oficina del Historiador de la Ciudad cuando construyó un parque infantil con el nombre de La Maestranza.

Al emprender el estudio de las imágenes antiguas con ayuda de los más actuales métodos para el diseño gráfico, no sólo se contribuye a la divulgación de los resultados de la Arqueología Histórica, sino que se concita el placer del disfrute estético como acicate de la preservación del patrimonio histórico-artístico.

Ha sido éste el propósito del presente trabajo.





OBRAS DEL MALECÓN A LA ENTRADA DEL PUERTO DE LA HABANA. Comenzaron en marzo de 1926, y en noviembre de 1928 se colocó el último bloque de hormigón. La foto aérea muestra el proyecto, consistente en la construcción de un muro que —partiendo del extremo noroeste del espigón conocido por Pila de Neptuno, en la Capitanía del Puerto— se dirige en línea recta hacia el borde exterior de los arrecifes, frente al Castillo de la Punta. Allí, después de dos pequeños cambios de dirección, a fin de dejar un espacio libre de 37 metros entre el muro y la citada fortaleza, el nuevo muro va a empatar con el tramo de malecón ya existente —primero en construirse— en la llamada entonces Avenida del Golfo, frente al ya desaparecido Hotel Miramar. Como resultado, el espacio de bahía comprendido entre el nuevo malecón y la costa fue rellenado, ganándose al mar una superficie total de 111 000 m². Las fotos inferiores muestran la ejecutoria de las obras frente al Castillo de la Fuerza, donde se aplicó la tablaestacada como solución ingenieril.



TRAS LA CORTINA DE VALDÉS. En 1986-87, la Oficina del Historiador de la Ciudad exhumó los restos de este paseo construido en 1843 sobre la muralla de mar.



Creada durante el mandato del gobernador Gerónimo Valdés (1841-1843), la Cortina de Valdés fue diseñada por el arquitecto mexicano Mariano Carrillo de Albornoz. Quedaba más de dos varas sobre el nivel del pavimento, tenía una longitud de 200 varas y unas 30 de anchura. A este paseo se accedía por dos grandes escalinatas situadas en los extremos: una, cerca del Boquete de la Pescadería (A), y la otra por el norte, junto a la Maestranza de Artillería (B). Esta última edificación fue construida en 1843 en el sitio que ocupara el derruido Cuartel de San Telmo y, antes, la primera Maestranza (1609).



La Cortina de Valdés estaba provista de dos barandillas de hierro, una hilera de árboles y asientos de madera, todo lo cual fue perdiendo. Según el historiador Manuel Pérez Beato, en la época de la Guerra hispano-cubano-americana se simuló encima una batería de cañones Barrios. Estos últimos fueron soterrados en el mismo lugar cuando se recompuso el paseo y, por último, sacados para nivelar el terreno alto con las calles inmediatas. Al ser exhumados los restos de la Cortina de Valdés en 1987 por la Oficina del Historiador de la Ciudad, también fue colocada la tarja que da cuenta de su inauguración: «EL CUERPO DE INGENIEROS/ DEL EXTO/ AÑO DE 1843/ MÁRMOL DE ISLA DE PINOS».



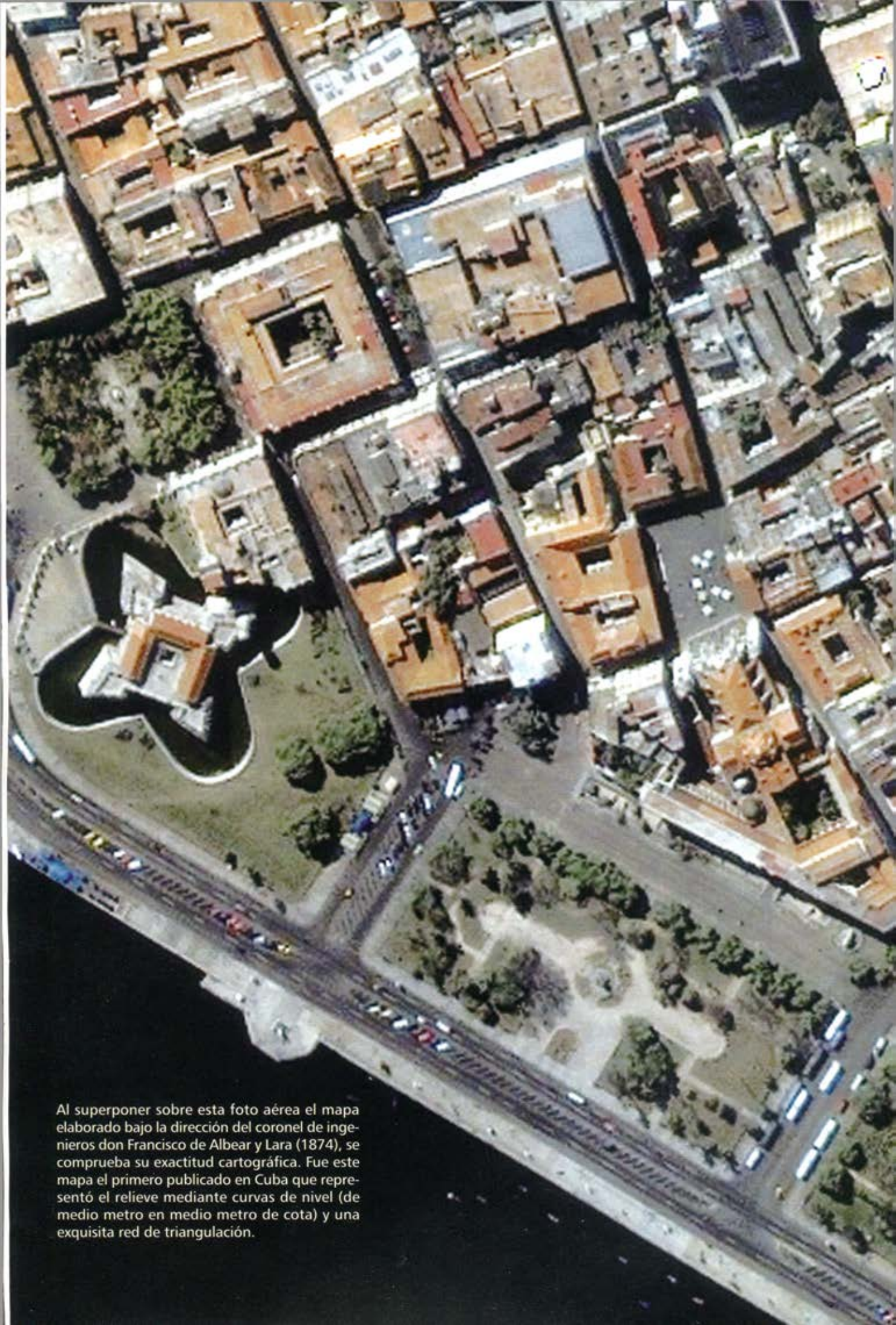
PARQUE DE LA MURALLA MARÍTIMA. *Siguiendo hacia el interior de la rada, las más recientes excavaciones arqueológicas (2006) han sacado a la luz otros restos de la muralla marítima.*



Después de casi 20 años de iniciadas las primeras excavaciones arqueológicas de la muralla marítima, dirigidas por Eusebio Leal Spengler y Leandro S. Romero, el Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador de la Ciudad) retomó esos trabajos en 2006, a la par que era intervenido el Castillo de la Real Fuerza.

Concentrada en el espacio comprendido entre las calles Tacón, Mercaderes y Empedrado, la nueva búsqueda permitió hallar restos de los cimientos de la Cortina de Valdés que no habían sido exhumados en 1987, así como parte de los lienzos de la muralla marítima. Fue hallada también una parte de la abertura que, conocida en un inicio como Boquete de los Pimienta, permitía el acceso de las embarcaciones a la Pescadería, edificio de cantería erigido en 1835 al borde del mar, cuyos cimientos también fueron ahora parcialmente descubiertos. Estos más recientes hallazgos arqueológicos conforman un parque temático para disfrute de los visitantes del Centro histórico.





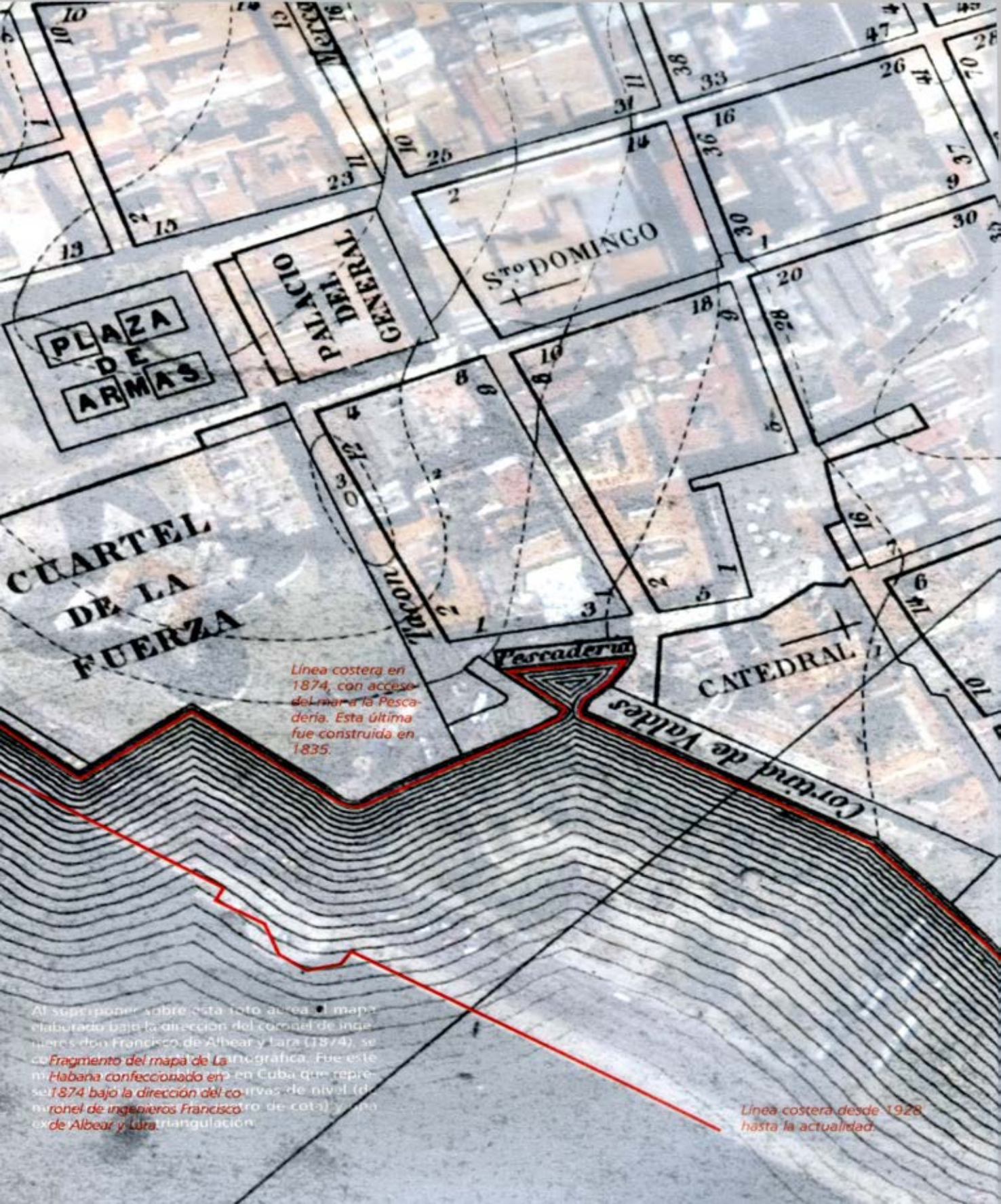
Al superponer sobre esta foto aérea el mapa elaborado bajo la dirección del coronel de ingenieros don Francisco de Albear y Lara (1874), se comprueba su exactitud cartográfica. Fue este mapa el primero publicado en Cuba que representó el relieve mediante curvas de nivel (de medio metro en medio metro de cota) y una exquisita red de triangulación.



Línea costera desde 1874 hasta la actualidad

Línea costera en 1874 con acceso del mar a la Plaza de Armas. Esta última fue construida en 1832

Fragmento del mapa de la Habana confeccionado en 1874 bajo la dirección del coronel de ingenieros Francisco de Albert y Lara.



Línea costera en 1874, con acceso del mar a la Pescadería. Esta última fue construida en 1835.

Línea costera desde 1928 hasta la actualidad.

Al superponer sobre esta foto aérea el mapa elaborado bajo la dirección del coronel de ingenieros don Francisco de Albear y Lara (1874), se ve *Fragmento del mapa de La Habana confeccionado en 1874* en Cuba que representa 1874 bajo la dirección del coronel de ingenieros Francisco de Albear y Lara.



Línea Costera hasta 1923 desde fines del siglo XIX ya se había rellenado el Boquete de la Pescadería.

GABRIEL LUGO Y PÉREZ BEATO

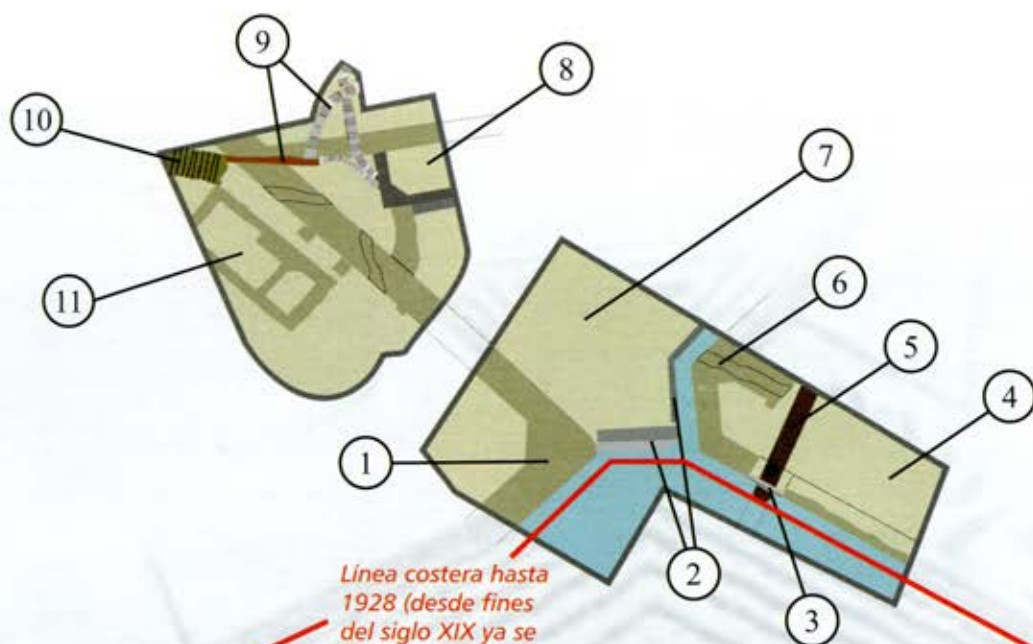
ESQUEMA DE LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA MURALLA MARÍTIMA. Los restos de las edificaciones coinciden plenamente con sus representaciones en el mapa de Albear (1874).

- 1 Tramo de muralla marítima. Construido hacia 1734 y mejorado en 1763.
- 2 Estructura del cierre del Boquete de la Pescadería.
- 3 Muro de hormigón armado. Siglo XX.
- 4 Restos de la Cortina de Valdés (1843).
- 5 Alcantarillado. Siglo XX.
- 6 Corte para colocar tubería de agua. Siglo XX.
- 7 Boquete de la Pescadería.
- 8 Cimientos de la Pescadería (1835).
- 9 Canales pluviales. Siglo XIX.
- 10 Traviesas del tranvía (Siglo XX, principios).
- 11 Cimentaciones pertenecientes posiblemente a la Batería de San Francisco Javier (1733).



a) Tramo de la muralla marítima antes de construirse el nuevo malecón.
 b) Una de las pocas imágenes—sino la única—en las que se ve el edificio de la Pescadería (derecha de la Catedral).
 c) Líneas del tranvía (s. XX).
 d) Plano del entorno del Castillo de la Real Fuerza (en Manuel Pérez Beato: *Habana Antigua*. Ed. Seoane Fernández y Cía, 1936). La Batería de San Francisco Javier aparece señalada en rojo.

Basado en el trabajo de Roger Arrascaeta, en las excavaciones de la muralla marítima participaron los siguientes especialistas del Gabinete de Arqueología: Luis A. Francis Santana, Alejandro Nolasco Sema, Ernesto Acuña Rico, Francisco F. Navarrete Quiñones, Eduardo Martell Ruiz, Lisette Nolasco Romero, Sylvia Menéndez Castro, Karen M. Lugo Romera, Anicia Rodríguez González, Osvaldo Jiménez Vázquez, Adrián Labrada Milán, José Fernando Mirero, Michael Sánchez Torres, Julio A. Arenas Laserna, Rubén Cabrera García, Iván Díaz Pelegrín. También laboró la profesora Ana María Pérez y un grupo de sus alumnos que cursan la especialidad de Arqueología en la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos.

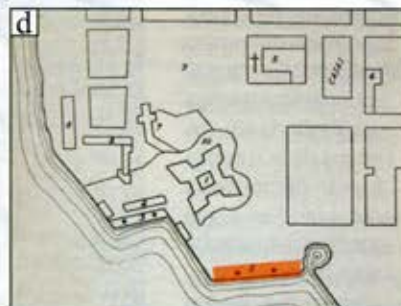


Línea costera hasta 1928 (desde fines del siglo XIX ya se había rellenado el Boquete de la Pescadería).

© PEDRO LUIS DÍAZ RODRÍGUEZ

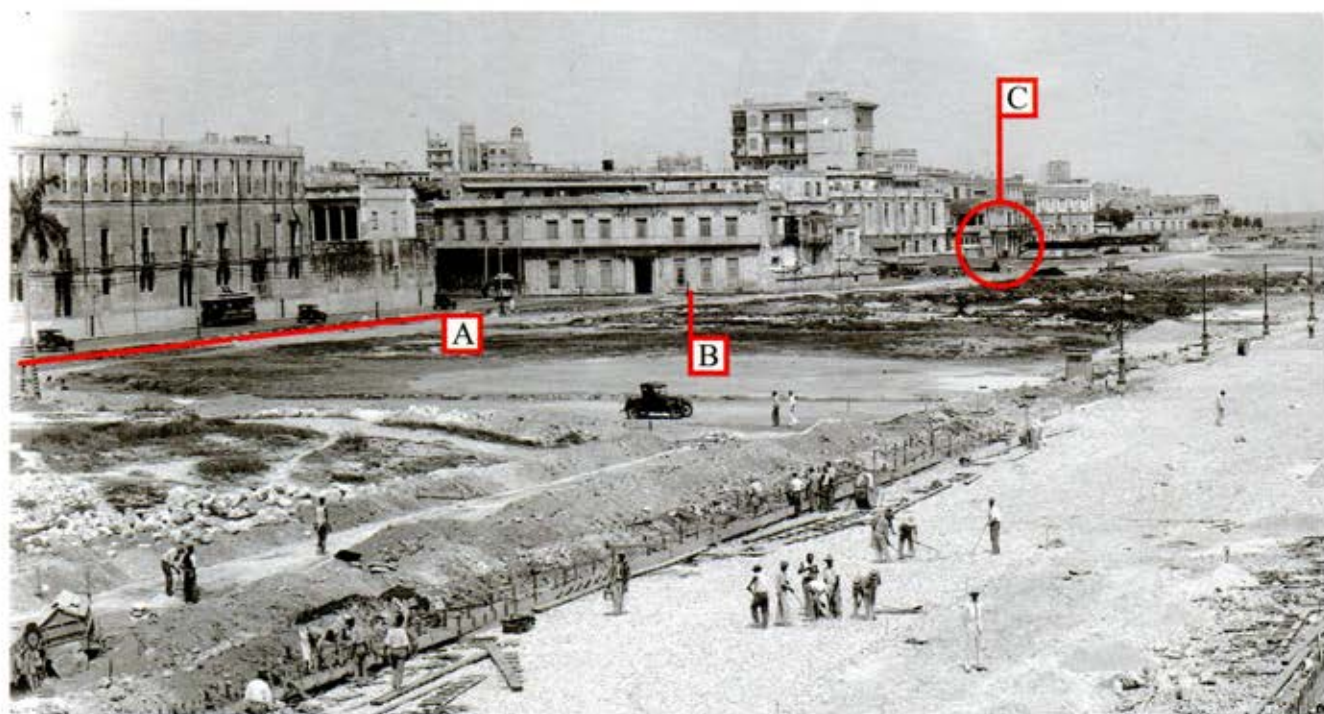
ESQUEMA DE LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA MURALLA MARÍTIMA. *Los restos de las edificaciones coinciden plenamente con sus representaciones en el mapa de Albear (1874).*

- 1 Tramo de muralla marítima. Construido hacia 1734 y mejorado en 1763.
- 2 Estructura del cierre del Boquete de la Pescadería.
- 3 Muro de hormigón armado. Siglo XX.
- 4 Restos de la Cortina de Valdés (1843).
- 5 Alcantarillado. Siglo XX.
- 6 Corte para colocar tubería de agua. Siglo XX.
- 7 Boquete de la Pescadería.
- 8 Cimientos de la Pescadería (1835).
- 9 Canales pluviales. Siglo XIX.
- 10 Traviesas del tranvía (Siglo XX, principios).
- 11 Cimentaciones pertenecientes posiblemente a la Batería de San Francisco Javier (1733).



- a) Tramo de la muralla marítima antes de construirse el nuevo malecón.
- b) Una de las pocas imágenes —sino la única— en las que se ve el edificio de la Pescadería (derecha de la Catedral).
- c) Líneas del tranvía (s. XX).
- d) Plano del entorno del Castillo de la Real Fuerza (en Manuel Pérez Beato: *Habana Antigua*. Ed. Seoane Fernández y Cia, 1936). La Batería de San Francisco Javier aparece señalada en rojo.

Bajo la dirección de Róger Arrazcaeta, en las excavaciones de la muralla marítima participaron los siguientes especialistas del Gabinete de Arqueología: Luis A. Francés Santana, Alejandro Nolasco Serna, Ernesto Acuña Rico, Francisco F. Navarrete Quiñones, Eduardo Martell Ruiz, Lisette Roura Álvarez, Sonia Menéndez Castro, Karen M. Lugo Romera, Anicia Rodríguez González, Osvaldo Jiménez Vázquez, Adrián Labrada Milán, Luigi Hernández Marrero, Michael Sánchez Torres, Julio A. Arenas Laserna, Rubén Cabrera García, Iván Díaz Pelegrín. También laboró la profesora Anelis Prado Flores y un grupo de sus alumnos que cursan la especialidad de Arqueología en la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos.



Con la ejecución del proyecto del nuevo malecón a la entrada del puerto, fue demolida prácticamente toda la antigua muralla marítima, como puede verse en estas fotos, tomadas cuando ya culminaban las obras de relleno y ampliación del litoral (fines de 1928).

Así, la Cortina de Valdés (A) quedó cubierta por una gruesa capa de asfalto echada sobre los cimientos de la prolongación del nuevo malecón. Frente a la antigua Maestranza de Artillería (B), los lienzos de la muralla fueron demolidos y sólo quedó en pie la garita y baluarte de San Telmo (C), parcialmente salvados gracias al denuedo de Emilio Roig de Leuchsenring.

El interés arqueológico por la muralla marítima data de 1984, cuando por iniciativa de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, se emprendieron labores de rescate alrededor de la garita y baluarte de San Telmo, única evidencia física conservada íntegramente de ese tramo defensivo de la rada habanera.

Entre otros hallazgos, entonces fueron encontrados los vestigios constructivos de un recinto que —todo hace indicar— pertenecía a la parte industrial (fundición) de la Maestranza de Artillería.

Confirmaban esa hipótesis los restos de un piso de sillería perfectamente cortado y nivelado, con bloques de piedra aprisionados por medio de hierros y tirantes pasantes, en cuya parte superior se veían «las huellas de cuatro pernos para sujetar una maquinaria que debió ser de gran precisión y compresión por lo ajustado y nivelado de la instalación».¹

Encima de esa estructura, «como parte del relleno que la cubría, apareció una pieza de hierro que, al parecer, era parte del rodamiento de una pieza de artillería».²

Destinada a la reparación del armamento militar, este edificio de la Maestranza de Artillería fue erigido en 1843 —el mismo año que la Cortina de Valdés— en los terrenos que ocupara el primer cuartel de milicias de la ciudad, llamado de San Telmo por estar situado frente a la garita y baluarte homónimos.

A Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad desde 1935, debemos que esa garita y baluarte no hubieran sido demolidos durante las obras de relleno y ampliación del litoral de la entrada del puerto (1926-1928).

Para una tarja ilustrativa que debió aparecer junto a esos restos, escribió Roig la siguiente leyenda: «BALUARTE Y GARITA DE SAN TELMO. Pertenecientes a la muralla marítima edificada en 1708 por el gobernador marqués de Casa Torres, derribada en 1730 y reconstruida por los gobernadores Dionisio Martínez de la Vega y Juan Francisco Güemes y Horcasitas, de 1733 a 1740. Esta muralla, que se extendía desde el Castillo de la Punta hasta la Capitanía del Puerto, era la parte mejor construida de dichas fortificaciones, y desde ella lucharon, cruenta y heroicamente, las milicias de habaneros y esclavos africanos que en 1762 defendieron la ciudad contra el ataque del Ejército y Armada británicos, las que capitularon sólo cuando los jefes militares y navales españoles se rindieron el 12 de agosto de aquel año».³

¹ Leandro Romero: «La Maestranza de la Artillería de La Habana, investigaciones histórico-arqueológicas», en revista *Arquitectura y Urbanismo*, 1984, no. 2, pp. 72-78.

² Ídem.

³ Emilio Roig de Leuchsenring: *Veinte años de actividades del Historiador de la Ciudad (1935-1955)*, vol. 2, Municipio de La Habana, 1955, p. 264.



Destinada a la reparación del armamento militar desde 1843, la Maestranza de Artillería (B) ocupaba la manzana triangular comprendida entre las calles Cuba, Chacón y Tacón, donde había estado el primer cuartel de milicias de la ciudad, llamado de San Telmo por estar situado frente a la garita y baluarte homónimos de la muralla marítima (C). Las amplias salas de la Maestranza sirvieron para instalar en ellas las Secretarías de Estado y Justicia tras el cese de la dominación española. Desde 1902 también fue sede de la Biblioteca Nacional, creada un año antes en el Castillo de la Real Fuerza. La demolición de la Maestranza en 1938 para construir en su lugar una jefatura de policía, conllevó el desalojo de la Biblioteca Nacional, acto que fue impugnado por numerosos historiadores, entre ellos Roig de Leuchsenring. A este último debemos que no fuera demolida la garita de San Telmo (parte de cuyos lienzos todavía se conservaban en 1928, como puede verse en estas fotos).



Las obras del nuevo malecón en la entrada del puerto fueron consideradas por la Secretaría de Obras

Públicas como «las más trascendentales de cuantas puedan hacerse para el ensanche y embellecimiento de la Capital, por cuanto implica una magnífica inversión de los fondos del Estado, al par que resuelve el ensanche y embellecimiento de la Ciudad, alejando la impresión de suciedad y pobreza que recibe el viajero al penetrar en el puerto, y ayudando al mismo tiempo a resolver el difícil problema de la congestión del tráfico en el interior de la Habana» («Subasta del tramo de malecón entre el castillo de La Punta y la Capitanía del Puerto», en *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros*, no. 1, 1926, pp. 44-76).

Al ganarle espacio al mar en esa zona del litoral de aproximadamente 1 200 m de largo, se evitaba la acumulación de basuras y desperdicios que, lanzados por las corrientes hacia esa ensenada, se descomponían y formaban verdaderos focos de infección. Este problema sanitario —para cuya solución se destinaban periódicamente grandes recursos—, ya había sido planteado mucho antes, estando la Isla de Cuba bajo el gobierno provisional de los Estados Unidos (1902-1906).

Puesto a licitación en 1926, el proyecto de nuevo malecón fue evaluado en dos millones 890 pesos.

Además de otorgar sentido de continuidad a la labor iniciada por Emilio Roig de Leuchsenring, el redescubrimiento de las murallas en forma de vestigios motiva la reflexión sobre la utilidad de instrumentos metodológicos que permitan estudiar, desde nuevos puntos de vista, los desafíos que encara el Centro Histórico de La Habana.

Como ha sugerido el destacado historiador francés Jacques Le Goff al proponer un método regresivo que parte de los restos actuales de las murallas para reconstruir el pasado urbano: «Un problema fundamental para la ciudad de hoy es el de los *transportes*. Por lo tanto, debemos prestar una especial atención a un momento clave en la historia urbana —la aparición de los transportes colectivos— estudiando detalladamente los vínculos entre sistemas de murallas y transportes urbanos, entre la destrucción de las murallas y el desarrollo de estos medios».⁴

Esta problemática tiene gran actualidad si se parte de que, aun cuando las murallas habaneras desaparecieron físicamente —apenas existen unos pocos fragmentos íntegros—, su trazado virtual delimita los límites del Centro Histórico, acentuando incluso su carácter.

Un análisis sociohistórico de los recorridos hacia y desde el interior de La Habana Vieja, arrojaría patrones de conducta peatonal que sugieren el traspaso de un límite invisible que no es otro que aquel impuesto por la desaparecida muralla terrestre. Así, el tránsito por la calle Obispo —y alternativamente por su paralela O'Reilly— repetiría el flujo ascendente y descendente a través de las antiguas puertas de Monserrate, por citar un ejemplo.

En cuanto a la muralla marítima, sus más recientes exhumaciones revisten especial connotación simbólica ya que contribuyen a reforzar la impronta patrimonial del paisaje más emblemático de La Habana: el acceso al interior de la bahía, flanqueado por el impresionante conjunto de fortificaciones, con el Castillo de la Real Fuerza como museo representativo de ese antiguo cinturón defensivo.

Al prolongar las búsquedas arqueológicas iniciadas en 1984 alrededor de la garita de San Telmo, se ha dotado al litoral de un elemento referencial que, sacado a la luz como una vieja cutícula, sugiere el



delicado equilibrio que habrá de mantener cualquier intervención en ese microcosmos que es la bahía habanera.

Sin dudas, esos hallazgos arqueológicos contribuyen a refrendar las bases del Centro Histórico como «paisaje cultural» —incluida su dimensión ecológica—, de modo que su matriz histórica sea respetada por el tráfico peatonal, vehicular y marítimo.

El objetivo es —a fin de cuentas— reafirmar la singularidad de La Habana Vieja en el concierto de las ciudades patrimoniales iberoamericanas. Singularidad que habría que demostrar haciendo énfasis en su carácter de ciudad intramuros tanto por tierra como por mar.

A ello contribuirá —sin dudas— el estudio de las murallas con todo lo que implica de búsqueda y análisis de una documentación múltiple: documentos escritos, hallazgos arqueológicos, cartografía, imágenes...

⁴Jacques Le Goff: «Construcción y destrucción de la ciudad amurallada. Una aproximación a la reflexión y a la investigación», en *La ciudad y las murallas*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1991, pp. 11-20.

Este trabajo fue elaborado por Argel Calcines y Harold Rensoli, editor general y diseñador, respectivamente, de Opus Habana.

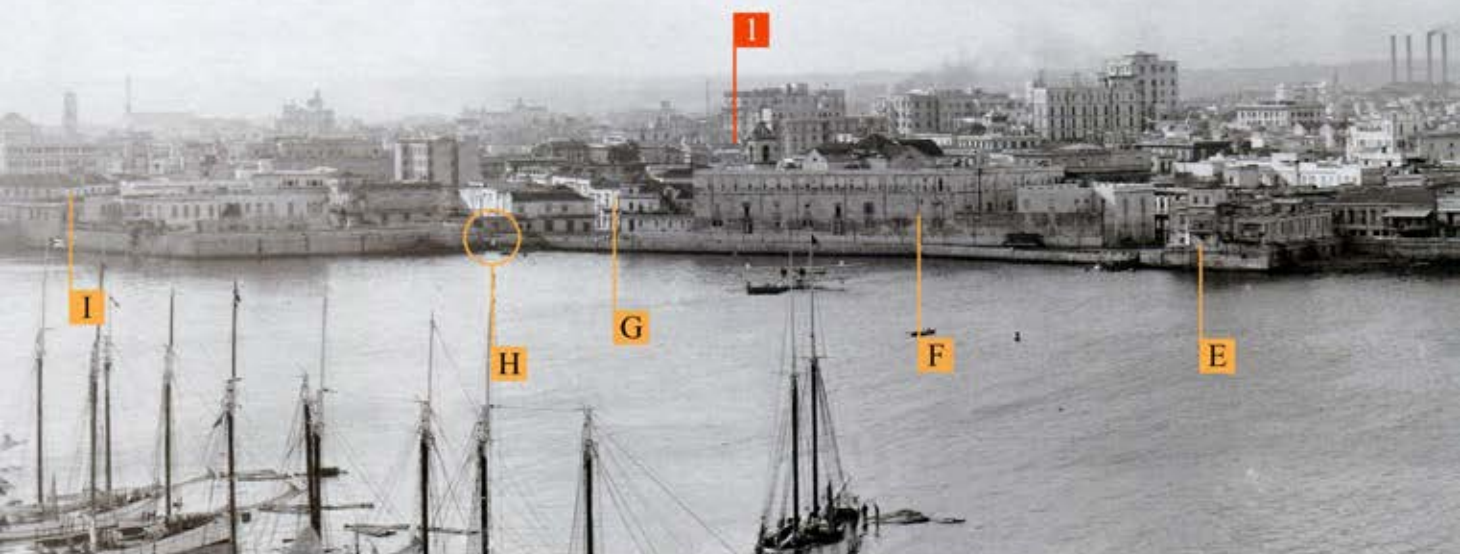


Para el embellecimiento de los terrenos ganados al mar, Carlos Miguel de Céspedes, secretario de Obras Públicas, contrató —con autorización del presidente de Cuba, Gerardo Machado— al arquitecto francés J. M. Forestier, quien preparó un anteproyecto que abarcaba no sólo la Avenida del Puerto, sino también la que se denominaría «Avenida del Palacio Presidencial». La foto superior muestra la Avenida del Puerto entre 1934 y 1938, cuando el edificio de la Maestranza (B) era demolido (se ve en pie sólo una parte); también aparece la garita y baluarte de San Telmo (C), convertida en 1984 en un sitio histórico-arqueológico.





Con la prolongación de las excavaciones arqueológicas en el perímetro de la antigua muralla marítima, se ha logrado rescatar otro elemento que reafirma la singularidad de La Habana Vieja en el concierto de las ciudades patrimoniales iberoamericanas. La exhumación de las murallas de mar contribuye a reforzar la imagen que identifica a la rada habanera y su espectacular sistema de fortificaciones. A su vez, tales hallazgos arqueológicos crean las bases para posteriores empeños en aras de validar la conservación del Centro Histórico en su primigenio sentido de ciudad intramural, protegida por un cinturón defensivo que, aunque desaparecido, mantiene su vigencia virtual ante los desafíos del tráfico vehicular, marítimo y otros.

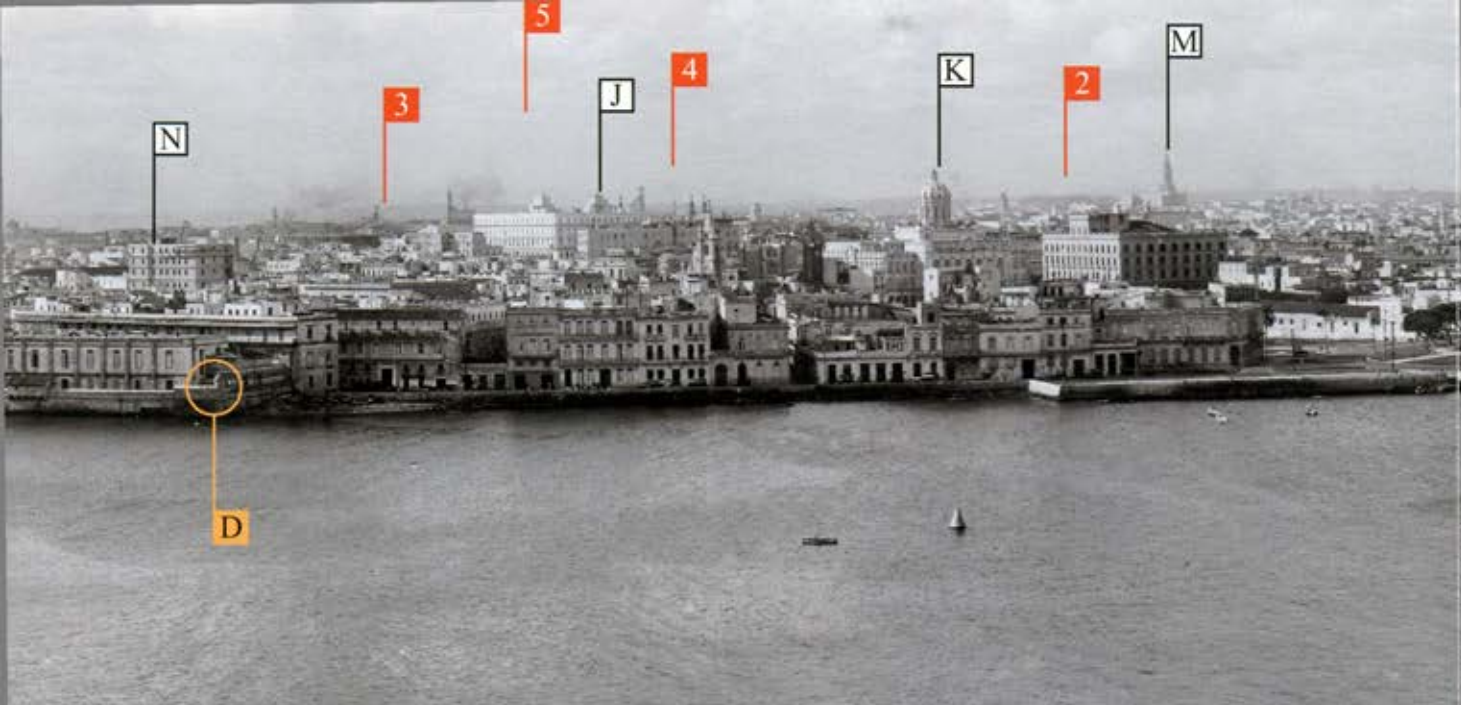


Con un ángulo de 140 grados, esta vieja foto del litoral habanero fue tomada desde la altura de La Cabaña, probablemente con una cámara panorámica Cirkut. La imagen inferior fue compuesta con ayuda de programas para la edición y retoque de imágenes digitales.

Esta infografía permite dirimir cuándo fue tomada esta vieja foto (arriba). Dado que se conservaba aún la muralla marítima, la cual comenzó a ser derruida en 1926 para hacer la ampliación del nuevo malecón, se trata entonces de determinar en qué momento anterior a ese año fue lograda dicha panorámica. Como apoyatura visual se utiliza una perspectiva semejante tomada en abril de 2007 (abajo), de modo que el lector pueda orientarse identificando algunos de los edificios más representativos que aparecen (o se ausentan) en una y otra imagen: tanto los situados al nivel del litoral, como aquellos cuya cúspide sobresale por encima de los demás en el firmamento.

- A** Castillo de los Tres Reyes del Morro (1589-1630).
- B** Fortaleza de San Carlos de la Cabaña (1763-1774). Desde aquí se tomaron ambas fotos; la torre pertenece a su semibaluarte.
- C** Castillo de San Salvador de la Punta (1589-1600).
- D** Garita y baluarte de San Telmo (1733-1740). Único resto parcialmente íntegro de la muralla marítima. Apenas puede verse en la imagen actual pues está oculto por la vegetación y un expendio de víveres aledaño.
- E** Antigua Maestranza de Artillería (1843), sede de la Biblioteca Nacional desde 1902 hasta 1938, cuando fue destruida para construir en su lugar un cuartel de la policía (oculto por la vegetación en la foto actual).
- F** Seminario de San Carlos y San Ambrosio (1774). Contiguo a la Cortina de Valdés, linda por el fondo con la Catedral.





G Palacio de Lombillo (s.XVIII). Sede del Historiador de la Ciudad, el Plan Maestro y la revista *Opus Habana*.

H Antiguo Boquete de los Pimienta (o de la Pescadería). Fue exhumado en 2006 junto a demás restos de la muralla marítima.

I Castillo de la Real Fuerza (1558-1577).

J Manzana de Gómez (1894). Sus pisos superiores fueron añadidos en 1917.

K Palacio Presidencial, hoy Museo de la Revolución (1920).

L Monumento a los estudiantes de Medicina (1921).

M Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús (1922).

N Edificio Empedrado 360 (antes, 42; antes, 61), entre Compostela y Habana. Terminado antes del 10 de marzo de 1922, día en que fue inscrito.* Como aparece a medio construir en la foto superior, significa que la misma fue tomada antes de esa fecha.

1 Edificio Empedrado 154 (antes, 4; antes, 81), entre Mercaderes y San Ignacio. Propiedad de la Archidiócesis de La Habana, fue declarado habitable el 15 de agosto de 1922.** Al igual que las demás edificaciones señalizadas en rojo, no aparece en la foto superior (o aparece en forma distinta a la que tiene en la actualidad).

2 Hotel Sevilla (1908). Su torre de diez plantas fue añadida en 1923, por eso no aparece en la foto superior.

3 Centro Asturiano (1927).

4 Compañía Cubana de Teléfonos (1927).

5 Capitolio Nacional (1929).

** Registro No. 5 de la Propiedad del Norte (finca: 3867, tomo: 331, sección Primera, folio: 147-148 vuelto).

* Registro No. 5 de la Propiedad del Norte (finca: 2912, tomo: 302, sección Primera, folio: 151-170 vuelto).





1920



K
K

PALACIO PRESIDENCIAL



1921



L
L

MONUMENTO A LOS ESTUDIANTES DE MED





1922



LA FOTO SUPERIOR FUE TOMADA ENTRE ENERO Y MARZO DE 1922.



IGLESIA DEL SAGRADO
CORAZÓN DE JESÚS

M
M



EMPEDRADO 360

N
N



La música,

Leo Brouwer (La Habana, 1939). Al fondo: *La fuente de Leo*, relieve en bronce, obra conjunta de los artistas plásticos Nelson Domínguez y Alberto Escay. Galería Los Oficios, La Habana Vieja.



el infinito y LEO BROUWER

«ROMÁNTICO DEL SIGLO XXI, LO QUE EQUIVALE A CONTINUAR COMO POST-MODERNO QUE NO ESCINDE SINO UNIFICA», SE DEFINE ESTE HOMBRE DE IDEAS, UNO DE LOS POCOS ARTISTAS CUBANOS CON RENOMBRE UNIVERSAL EN VIDA. APROVECHANDO EL CAUDAL ACÚSTICO DE LA GUITARRA, SUPERÓ LOS TEXTOS FILOSÓFICOS EN EL AFÁN DE TRANSMITIR QUE TODO ES MOVIMIENTO, CAMBIO, PROCESO... INFINITUD EN FORMA DE LA *ESPIRAL ETERNA*.

Y SI ALGUNA VEZ LE FALLARAN SUS MANOS, NO IMPORTA, YA ÉL HA CONSEGUIDO CON SU MÚSICA LO MÁS DIFÍCIL: HACERNOS CREER QUE EL TIEMPO ES UNA PROPIEDAD HUMANA, LA DIMENSIÓN PRIMARIA DE NUESTRA SENSIBILIDAD.

Según la interpretación teosófica de la leyenda de Orfeo y las reflexiones de Pitágoras —así como la más reciente teoría de las supercuerdas—, el universo nació de una nota musical, y todo se interrelaciona mediante vibraciones, sonidos...

Así, científicos han especulado que el sonido del «Big bang» empezó como un intervalo majestuoso de tercera mayor que ha disminuido a través de los años hacia una melancólica tercera menor. Recientemente, los astrónomos afirman haber descubierto que un agujero negro ha estado emitiendo la nota re bemol en un registro bastante grave desde hace alrededor de 2 500 millones de años.

Por otra parte, está demostrada la percepción de la música en el ambiente acústico uterino, al punto que, a los cinco meses de haber sido procreado, con los ojos todavía cerrados, el bebé ya puede identificar las combinaciones de sonidos y sus significados, lo que equivale a decir: «Escucha, luego existe».

¿Considera que, por su naturaleza genésica, la música es la primigenia de todas las artes?

La música está cerca de ser origen y causa. «Suma de Partenón», «inquietud vertebral», como dijera Lezama Lima.

El recién nacido exhala un gemido o lloro más cercano al canto que a los códigos lingüísticos posteriores. A la vez, es hechizado por su propio sonido vocal y «canturrea».

Los sentidos fueron tomando un lugar con la sociedad inquisitorial, no muy lejana. Los sentidos «cercaños»: tacto, olfato y gusto, fueron tabuados por sus implicaciones sexuales. De los sentidos «a distancia», la vista —priorizado por las religiones— depende del oído omniaural (la vista es parcial, obviamente, no podemos verlo todo pero sí oírlo). Siempre que escuchamos algo lo buscamos con la vista.

Podríamos ser más sensoriales, ¿no crees?

¿Cuáles son sus primeros recuerdos sonoros y/o musicales? ¿Cuándo hizo conciencia de que tenía una capacidad inusual para sentir la música, crearla y transmitirla?

Mi madre me hacía repetir ritmos y melodías que yo imitaba, al parecer idénticos. Ese juego —que me encantaba— derivó en pequeños conciertos familiares. Yo tenía cuatro años. Pero siempre me atrajo una sonoridad anterior que relaciono con una cierta memoria ancestral.

Recuerdo cuando, siendo un adolescente, asistí a su recital «De Bach a los Beatles» en la Cinemateca de Cuba, allá por los años 70. Tal vez por ello, al escuchar piezas suyas como Un día de noviembre y La Espiral Eterna —así como sus versiones guitarrísticas de las can-

ciones de los Beatles: She's leaving home, The fool on the hill y Penny Lane— suela reconocerlas sin esfuerzo, así como los vals de Agustín Barrios Mangoré.

Con esos recitales, ¿cree haber abierto nuevos horizontes de percepción estética al más amplio público, dentro del cual se incluían muchos jóvenes como yo, sorprendidos por la originalidad de aquel programa que rompía esquemas?

Mis primeros «guitarreos» fueron en 1955, con programas diseñados a la manera cronológica por mi profesor. Así se programan hoy en el siglo XXI el 90 por ciento de las temporadas sinfónicas, siguiendo la línea del menor esfuerzo.

Esto no me satisfizo nunca; siempre realicé programas donde el público escuchase igualmente algo «nuevo» y la gran tradición con enfoques distintos, por ejemplo: variaciones a través de la Historia, los países y su música, etc.

Usted ha dicho que la guitarra no desaparecerá nunca pues es el único instrumento capaz de representar a todos los estilos. ¿De ahí, entonces, la sensibilidad especial de los guitarristas hacia la interpretación histórica de la música? El caso de Isaac Nicola —por ejemplo—, quien introdujo en el ámbito contemporáneo cubano la ejecución de la vihuela.

¿Pudiera hablarnos de ése, su primer maestro?

La guitarra no desaparece, se transforma. Es el instrumento portátil más completo.

El arte popular es cultura de síntesis, arte funcional. La guitarra clásica implica una «carrera de obstáculos» histórico-técnicos, atrincherados en conservatorios con metodologías del siglo XIX.

No critico al gran arte del siglo romántico, sino a la pedagogía actual tan retrasada. Soy un clásico, por lo que mi elogio de la guitarra popular como síntesis no debe confundirse como superioridad de un género sobre otro.

Por otra parte, al retroceder tres o cuatro siglos, descubrimos una belleza que ilumina y embellece nuestra necesidad de conocimiento. Un oasis para el oído-frase hecha pero precisa.

Isaac Nicola, al mostrarme el Renacimiento, me abrió puertas y ventanas a un maravilloso paisaje de infinitud y riquezas pasmosas. Nicola no sólo fue un patriarca para más de dos generaciones, significó un método, una disciplina, una calidad y rigor.¹

Durante una entrevista concedida en 2003, Joaquín Clerch recordó su primer encuentro con usted y su bondadoso gesto de haberle prestado por tres años una guitarra «buena» hasta que él pudo conseguirse la suya.



Leo Brouwer en los tiempos de *La Espiral Eterna* (1970).

Tras reconocer —además— que «finalmente, a través de Leo Brouwer, y esto sí es importante, yo empecé a amar la música clásica», ese ex-alumno suyo aseveró:

«Hay que decir que Leo ha inventado el lenguaje de la guitarra moderna. O si no lo ha inventado, podríamos decir que lo ha terminado de inventar».

¿Qué sentimientos le infunden testimonios como éste? ¿Aceptaría que, al dejar continuadores como Clerch y otros reconocidos guitarristas, el liderazgo de su magisterio se ha impuesto como una realidad inobjetable, aun cuando usted mismo haya desestimado que existiera conceptualmente una escuela cubana de guitarra?

Me es difícil hablar de mí mismo como «magíster» o algo similar. No creo ser un fundador. Lo fundacional tiene algo de inmovilidad reafirmadora. El espíritu del fundador está anclado en grandes tradi-

ciones primigenias y hace falta detenerse en ellas (o reiterarlas) para que exista escuela.

Soy un hombre de mi entorno. He pasado cincuenta años trabajando con el arte sonoro, iniciando proyectos, tocando, dirigiendo. Conduje investigaciones, planes de creación, «grupos sonoros». Soy dado a hacer cosas nuevas o distintas y, en mis ratos libres, compongo música, cosa que hago ahora como quehacer fundamental.

Si algo he mostrado con la guitarra o la composición, no es un método unívoco sino integrador. Un guitarrista que no sólo toca, sino compone, enseña... No propongo una ambigüedad abarcadora sino multiplicidad de signos comunes.

He dicho que el guitarrista cubano peca por exceso y no por defecto. Toca y toca todo, pero también compone, enseña. Se sustituye la falta de información con imaginar lo que está ocurriendo.



© ARCHIVO PERSONAL DE ISABELLE HERNÁNDEZ

¿No hay repertorio? Se compone. ¿Será ésta la nervadura primigenia y columna vertebral de una «escuela cubana de guitarra»?

Me he preguntado siempre: ¿por qué dio por terminado su impresionante desempeño como intérprete en 1983?

Finales de los años 70. Salía a Nueva York para tocar en la famosa sala «Y»; ciclo «Grandes Virtuoso» (Segovia, Yepes, Lagoya y yo). Tuve un accidente en un dedo (mano derecha). Me alojé en casa de M. Barrueco, quien me auxilió inútilmente, por lo que cambié en un sola noche la técnica de veinte años, tocando con tres dedos.

Fue una de las mejores actuaciones de mi vida con todo el Nueva York guitarrístico de público. Mi error: seguí en *tournee* por Estados Unidos, México y Japón; al regresar a Cuba mi dedo estaba «atrofiado» con un nódulo. (Hay en Bélgica y Cuba filmes con el estreno de mi *Concierto de Lieja*, donde se ve la mano claramente forzada).

Descubierta por René Descartes y profundamente estudiada por Jacobo Bernoulli, la espiral logarítmica fascina por su propiedad de autosemejanza, al punto de que este último la denominó Spira Mirabilis (Espiral Maravillosa) e, inspirada en ella, escogió como epitafio para su tumba la frase Eadem Mutata Resurgo («Aunque me cambien, volveré a aparecer de la misma forma»).

Cumplido su deseo, junto al epitafio puede verse el dibujo de una espiral, sólo que no es la Spira Mirabilis, sino la espiral de Arquímedes, en lo que parece haber sido una desacertada improvisación del cantero que esculpió la lápida.

Si tomáramos como antecedente ese equívoco irreversible, ¿cuáles consejos daría a un joven intérprete que se dispusiera a ejecutar su obra La Espiral Eterna? ¿A cuáles parámetros aleatorios le recomendaría atenerse durante la improvisación, de modo que no menoscabe la estructura de dicha obra?

La Espiral Eterna nació como ejercicio electroacústico, pero la sentimos más efectiva en guitarra.

Fue antecedida por *El Asalto al Cielo*, que Luigi Nono llevó a la Bienal de Venecia en 1970 y que compuse para la celebración de Lenin en Cuba, con gran escándalo del embajador soviético, quien veía a un Lenin sacralizado y no «vivo».

En *La Espiral Eterna*, el sonido pretende ser infinito: cada evento sonoro nace del silencio y vuelve al mismo. El astrónomo inglés Ross creó el telescopio más desarrollado para su siglo; entonces vio en el firmamento la famosa forma espiral en las nebulosas, forma esta presente en seres orgánicos de nuestro planeta. El modelo estructural de esta obra fue la «sección áurea», tratada en el siglo XIII por su creador Fibonacci y por Da Vinci, Paccioli, Bach, Bartok, Messiaen y tantos otros.

Al comportarse esta obra como una nebulosa sonora, ofrece al intérprete una infinitud o indeterminación de ese continuo rumor, rara pulsación, «paciencia mineral» —dice García Márquez—; «respiración vegetal» —dice Lezama Lima—; «inquietud del grano de arena», diría yo finalmente. ¿Así se tocará...?

En apoyo de la pregunta anterior, reproduzco estas palabras de John Williams: «El sentido improvisado en el concierto se trabaja dentro de una estructura que está claramente establecida por Leo. El elemento aleatorio o de improvisación viene de comprender el efecto que él quiere».

Fueron dichas en 1977 cuando él acababa de grabar —con la London Sinfonietta— el Concierto No. 1 para guitarra y pequeña orquesta, obra que había escuchado previamente gracias a que usted le envió una cinta con su propia ejecución.

«Una vez más, [Leo] fue muy diferente de sus anotaciones en la partitura, las pausas, las cajas de notas que duran una determinada cantidad de tiempo (...), afirmó entonces el virtuoso australiano.

¿Quedó usted satisfecho con la interpretación que Williams hizo de esa obra suya? ¿Cómo se estableció y desarrolló esa empatía entre ambos?

Te recuerdo que John Williams, junto a Segovia y Bream, forma el trío de los más grandes guitarristas europeos del siglo XX. Amigo por más de treinta años, realizó la grabación de mi *Primer Concierto para Guitarra* de manera impecable en Columbia Records. Sus tres o cuatro CDs con mi música son excepcionales.

Hemos trabajado juntos en innumerables ocasiones y países, pero fue su admiración por la Revolución cubana y por China lo determinante para nuestra amistad desde aquella época a inicios de los 70.

En 1972 coincidió en Francia con otras dos grandes personalidades de la cultura cubana: Alejo Carpen-

tier y Wifredo Lam. Ha quedado una foto de ese encuentro, con usted en el centro sosteniendo partituras y guitarra. ¿Podiera evocar ese instante cuando tres cubanos universales quedaron fijados en el tiempo? ¿Cuánta admiración le inspiran las obras respectivas de Carpentier y Lam?

Ésos fueron momentos de magia, en París. París fue y es arte. Tuve como público en uno de mis conciertos del Teatro de la Ville a [Agustín] Cárdenas, Lam y Carpentier, además de compositores como Tansman, o pintores como Guido Llinás; Atahualpa Yupanqui, el cantor, o el cineasta Michelangelo Antonioni, quien me hizo una caricatura extraordinaria que conservo aún.

Mi amistad con Alejo fue privilegio insospechado e inapreciable para mí. Fue una relación discontinua que se magnificó con la invitación a verle en su casa-hotel de París cuando escribía *Concierto barroco*, mostrándome el facsímile de Vivaldi que tenía sobre el piano.

También conocí la obra de Cárdenas y Lam en sus respectivos estudios en París. Artistas de pulso constante a quienes conocí de niño de la mano de Bola de Nieve y Níco Rojas, los que me llevaron a casa de «Felito» Ayón, quien tenía obras del Lam joven, junto a la otra gran pintura cubana: Portocarrero, Consuegra, Mariano, Amelia Peláez y un largo etc.

El cine sobre Lam comienza en el 68 con el documental *Lam* de Manuel Lamar (Lillo), y continúa con *Wifredo Lam* de [Humberto] Solás, en 1979. Para ambos hice la música.

Pero Alejo Carpentier es y seguirá siendo el motivo fundamental de muchas de mis obras (*El reino de este mundo, Viaje a la semilla, La ciudad de las columnas, El arpa y la sombra*). A éstas se suma el largometraje *El recurso del método*, de Miguel Littín.

Necesitaría un libro entero para reflejar los puntos de contacto de «lo real maravilloso» carpenteriano y las sonoridades que han caracterizado mi música. Con mis apenas treinta años, Carpentier reseñó mi trabajo cuando se refería a la vanguardia. Tengo ese privilegio y honor.

Desde 1994, conforme a la sensibilidad con que se restaura el Centro Histórico de La Habana, el patrimonio edificado ha sido espiritualizado con manifestaciones de la llamada «música antigua», que en el caso cubano es básicamente «música sacra» de estilo barroco, y, en especial, la obra de Esteban Salas.

Cuando en tan temprana fecha como 1973, usted compuso para once instrumentos de cuerdas Esteban Salas, ha venido —con subtítulo Lachrimae antiquae novae—, apenas se habían grabado unos pocos villancicos y una misa de ese maestro de capilla del siglo XVIII.

¿Qué lo motivó a utilizar los temas de Salas?



¿Considera que puedan existir atisbos de cubanía en la obra de ese autor, sobre todo en su repertorio no litúrgico: villancicos, cantadas y pequeños motetes?

La Música en Cuba de Carpentier —una vez más Alejo— me descubrió a Esteban Salas, pero mi acercamiento a su música fue anterior, cuando Benjamin Britten me invita a dirigir un concierto de mis obras en Aldeburgh, su maravilloso Festival de Artes, en 1970. Eventos delirantes anticiparon mi encuentro con el genio inglés. Cambié, para Britten, el monográfico de mi música por un «Panorama de la Música Cubana». De Salas a Brouwer, pasando por Saumell, Roldán y Fariñas.

Llegué a Santiago de Cuba. «Las Cantadas de Salas están perdidas hace cinco o seis años» —dice Miguel García, director de Música y del Coro Madrigalista en Santiago. A los tres días hallé la obra casi completa de Salas en un polvoriento desván del Ministerio de la Construcción, adonde llego después de rastrear las huellas de aquella última exposición realizada por la Catedral y el MICONS con los manuscritos del mencionado compositor.

Realicé la cantada *Resuenen Armoniosos*, devolviendo orgullosamente aquel tesoro a Miguel García y, despojándome del espíritu de Sherlock Holmes, regresé a La Habana.²

Lo álgido de tu pregunta está en lo referente a la cubanía de Esteban Salas. Como siempre, Martí lo ha pensado y dicho todo: «Las ramas de lo cubano se insertan en el tronco de nuestra América».

Salas conjuntó contenidos y funciones con todo lo que su época le daba; también voces e instrumentos mestizos. Desde el órgano portátil reconstruido hasta los tamboriles de origen negro, como algunos de sus músicos. Lo cubano en Salas está en una síntesis, economía esencial, discurso directo en nada barroco,³ giros melódicos y cadencias más cercanas a Haydn (o a la escuela de Mannheim) y a los romances populares.

El tema «nacionalismo», «identidad», «cubanía», no puede reducirse bajo una visión superficial. Al igual que se habla de la «España de pandereta y castañuelas», nos referimos a la «Cuba de maracas y bongó».

Lo cubano hondo ha sido violado por la visión turística. Las «imágenes estereotipo» repetidas *ad infinitum*, llegan a convertirse en mentiras-verdades. Los estilemas de lo popular cubano encontrarán su auténtica significación en su función originaria. La danza para bailar, la canción para decir, lo instrumental para escuchar y no pasar el tiempo.

Salas no usaría el tambor como ritmo; en todo caso sería pulsación de sus cantadas o villancicos, sin alterar significados.

¿Cuál es su opinión sobre la rehabilitación de La Habana Vieja y su significado para la cultura cubana?

El restauro de la Habana Vieja no es sólo rescatar su belleza y dignidad históricas. La obra descomunal de Eusebio Leal va más allá. Desde insertar a la generación actual en el entorno, amar y respetar —de nuevo— esa Habana, hasta recuperar un modo de vida activo y cotidiano del hombre común y del creador en ese contexto.⁴ Todo esto y más es la cultura con mayúscula, que en silencio ha hecho nacer nuestro historiador Leal. Cuidémosle. Es un polinizador cuyo ojo exaltado se ilumina frente a su «nueva» Habana Vieja, fulgurante, creciendo y completándose a sí misma.

Afanándose en lograr la correspondencia visual de diferentes composiciones musicales, el pintor checo František Kupka creó imágenes que —basadas en su percepción de las variaciones polifónicas y fugales— se asemejan a las recientes representaciones matemáticas de la teoría del caos determinista. Así, se considera que su obra Amorfa, fuga en dos colores (1910) antecedió en casi 70 años al graficado computacional que de los conjuntos de Julia y demás iteraciones complejas hizo el matemático Benoit Mandelbrot, quien en 1982 enunció sus postulados sobre la geometría fractal de la naturaleza.

Para usted, que ha reflexionado constantemente sobre la relación entre la música y la pintura, ¿cuán significativas pudieron haber sido las experiencias sinestésicas (la audición cromática, por ejemplo) en pintores como Kupka, Kandinsky, Klee..., quienes se atrevieron a visualizar imágenes sonoras y, de esta manera, contribuyeron a que ambas expresiones artísticas se entrelazaran en la aprehensión sensorial del universo, anticipando en sus obras el paradigma de la complejidad?

El fluir actual ha tenido esos ramalazos de integración entre las artes diversas. Como naves colaterales de una inmensa catedral (que es la cultura), pintura, música y arquitectura se comunican. Todo aislamiento rechaza nutrientes y enflaquece. Toda ventana cerrada es una aproximación a la ceguera.

Casi niño unía yo a las diversas artes como un rompecabezas. Basta decir que he enseñado composición musical con los diseños del Bauhaus. ¿Pobreza de los métodos de composición musical? No. Riqueza de las analogías con música o poesía.

¿En qué consiste el hechizo del séptimo arte? El cine es suma y, por ello, riqueza. Música, pintura, literatura tienen componentes similares: fondos, temas, ritmo, dramaturgia, color, armonía, contrapunto... Esta terminología es la misma en todas estas artes intercambiables.

Las vibraciones en la pintura de Kupka —a quien cito junto a Klee— se anticipan al «grafismo» de las músicas aleatorias de los años 60. De la misma forma, Xenakis, el compositor griego, puso música a los planos de Le Corbusier, el gran arquitecto francés. Mc Laren «pintaba» a mano la película fílmica creando sonidos de una abstracción radical. Haubenstock-Ramati «compuso» cuadros coloreados con indicaciones de ejecución musical, menos costosos que un Kandinsky.

Entre los 60 y 70 agoté la necesidad de componer mis partituras gráficas, de las cuales *Conmutaciones* (1966) es relevante por unir junto al fenómeno sonoro una actitud lúdica de los ejecutantes; pero lo importante es que se entendió la necesidad de esa cúpula entre lo visual y lo sonoro intercambiando deslumbramientos y calidades.

Pintores y músicos sentimos nuestro completamiento raigal en el otro, las cabezas trocadas del tú y yo en el nosotros.

En 1967, usted compuso La tradición se rompe... pero cuesta trabajo, obra que —según sus propias palabras— no sabía entonces cómo clasificar, pues «no se manejaba el término «posmodernismo» o, mejor dicho, tal concepto no existía en música».

¿Cómo explicaría que, en tan lejana fecha, haya logrado una obra semejante?

Si partiéramos de que la condición posmoderna —al menos en su dimensión estética— ya comienza a ser «oficializada, reordenada y, por tanto, pierde su papel provocador, refrescante y entra en los museos e institutos», ¿cuál intuye puede ser el derrotero de las vanguardias artísticas en los tiempos venideros?

¿Entrevé signos de una necesidad de romanticismo —la aparición de una suerte de neorromanticismo, por emplear un término— que revalorice el «yo» en su repliegue a la intimidad subjetiva y parcial, reclamando el valor de cada cual a tener su interpretación del mundo, aunque sea utópica, idealista, enajenada, ilusoria, ingenua, sentimental... e, incluso, hasta nacionalista?

En síntesis, ¿se considera usted un hombre de temperamento romántico a pesar de haber vivido y creado en la postmodernidad?

La tradición se rompe...pero cuesta trabajo del 67 (revisada en el 69) con vista a su ejecución pública, sin cambio alguno, opone sonoridades «contemporáneas» de la vanguardia a citas de los grandes clásicos. Esta obra —que cumple cuarenta años ahora— plantea con mucha anticipación «la convivencia de culturas sonoras aparentemente contradictorias», como definí al postmodernismo en un encuentro en la Academia de Artes de Berlín.

Incluso, los grandes clásicos, al simultanear sus voces, se transforman en un «magma» sonoro con-



De izquierda a derecha: Agustín Cárdenas, Alejo Carpentier, Leo Brouwer y Wifredo Lam. Esta foto fue tomada en 1972, en París, luego de un concierto de Leo en el Teatro de la Ville.

temporáneo. Finalmente la obra termina con un acorde medioeval, neutro (en reposo), sin modo mayor o menor, que permite, por leyes físicas del sonido, insertar todas las disonancias del cromatismo.⁵

La explicación que tengo para justificar un paso o un salto de apertura hacia otros lenguajes no es teórico, sino sensorial. La vanguardia de los 60 me gustaba, excepto su falta de «reposo» o, más bien, de equilibrio entre movimiento y reposo. Esta conciliación de contrarios es parte de toda mi música, pero hay algo más que considero uno de los grandes retos del pensamiento artístico en contradicción al historicismo filosófico.

Nuestros siglos XIX y XX nos vendieron lo moderno como idea del progreso lineal ascendente y acumulativo. Esta visión lineal puso etiquetas a las diferencias y buscó «unidad», desembocando en la filosofía del «destino manifiesto», justificando el expansionismo (norteamericano, por supuesto) en términos socio-económicos con la afirmación de que el desarrollo tecnológico es el único camino y representa una mejora con respecto al pasado, abogando por la imposición de «ese» único camino.

El postmodernismo —por el contrario— es multicultural, usa la belleza de la disonancia, la cultura popular, relaciones pasado-presente, intertextualidad. En suma, una visión no excluyente e integradora arte-espectador.⁶

Es cierto que el postmodernismo está a punto de ser asimilado por grandes poderosos y que dejará de ser contestatario, como pasó con el hip-hop, el rap, la salsa y otras formas de cultura popular.

El futuro estéticamente se comportará como siempre: en espiral ascendente, y llegaremos a la revalorización del «simbolismo» romántico en vez del neobarroco o neoclásico que ya ocurrieron. Pero como siempre digo: «copiar no es crear». El «préstamo» directo de Lecuona o Cervantes sin trascenderlos es sólo pastiche y no lo considero arte.

Para contestar tu última pregunta, diré que soy también romántico. Romántico del siglo XXI, lo que equivale a continuar como postmoderno que no escinde sino unifica.

¹ Isaac Nicola fue descendiente directo de Tárrega, el creador de la escuela moderna de la guitarra en el siglo XIX (Tárrega-Pujol-Nicola).

² Esa cantada fue espléndidamente interpretada por los ingleses en el Festival de Britten.

³ Siempre nuestro pasado cultural tuvo un retraso estético de veinte a cuarenta años con respecto a la matriz generadora, en este caso, Europa. Por lo que el «estar al día» de Salas, en cuanto a estilo, debe analizarse en otro contexto y no el de la simple influencia.

⁴ Los niños vecinos al entorno reciben su aprendizaje primero en palacios de los siglos XVIII y XIX. Pintores con talento y obra, como Nelson Domínguez, Choco, Zaida del Río, Rancaño y otros, tienen sus estudios en esa vieja Habana.

⁵ Algún día escribiré acerca de la relación entre la historia del sonido y la interválica con énfasis en la serie de armónicos y en la sección áurea. ¡En éstas se dan cosas prodigiosas!

⁶ Desde 1972, Susan Sontag, Lyotard (1980), Aronowitz (1991) y otros se entusiasman ante la multiplicidad, el multiculturalismo o la movilidad de los *happenings*, instalaciones, el Pop Art e, incluso, los *graffiti* callejeros (por hablar de pintura) frente al estatismo estandarizado de la vanguardia modernista y su «tajante separación» del público (Efland, Stuhr, etc.).

ARGEL CALCINES, editor general de Opus Habana.

El nombre de CVBA

A DIFERENCIA DE OTRAS TIERRAS DE AMÉRICA, LA ISLA DE CUBA CONSERVÓ EL NOMBRE QUE LE DIERON SUS PRIMIGENIOS HABITANTES.

por **SERGIO VALDÉS BERNAL**

Cuba es el nombre de la «tierra más hermosa que ojos humanos vieran», como la calificó Cristóbal Colón. Los cubanos nos sentimos orgullosos de que el nombre de nuestra patria sea tan atractivo como definitivo. En efecto, es atractivo por su sonoridad, y definitivo por su procedencia. Pero no todos los que lo utilizan conocen su origen y significado, ni saben que mucho antes de que Colón lo documentara por escrito en su *Diario de navegación*, era conocido por las comunidades aborígenes que poblaban las Bahamas o Lucayas y las Antillas Mayores, o sea, desde épocas anteriores al arribo de los europeos a estas regiones de América.

El Almirante de la Mar Océano, sin proponérselo, había descubierto para la Europa renacentista un nuevo y desconocido mundo, ya que sus intenciones habían sido hallar una vía marítima que hiciese más seguro y rápido el acceso a las exóticas y lejanas tierras de Catay (China) y Cipango (Japón), tan exaltadas en esa especie de enciclopedia geográfica sobre el Asia Oriental que es el *Libro de Marco Polo*, por cierto, una de las obras preferidas por Colón.

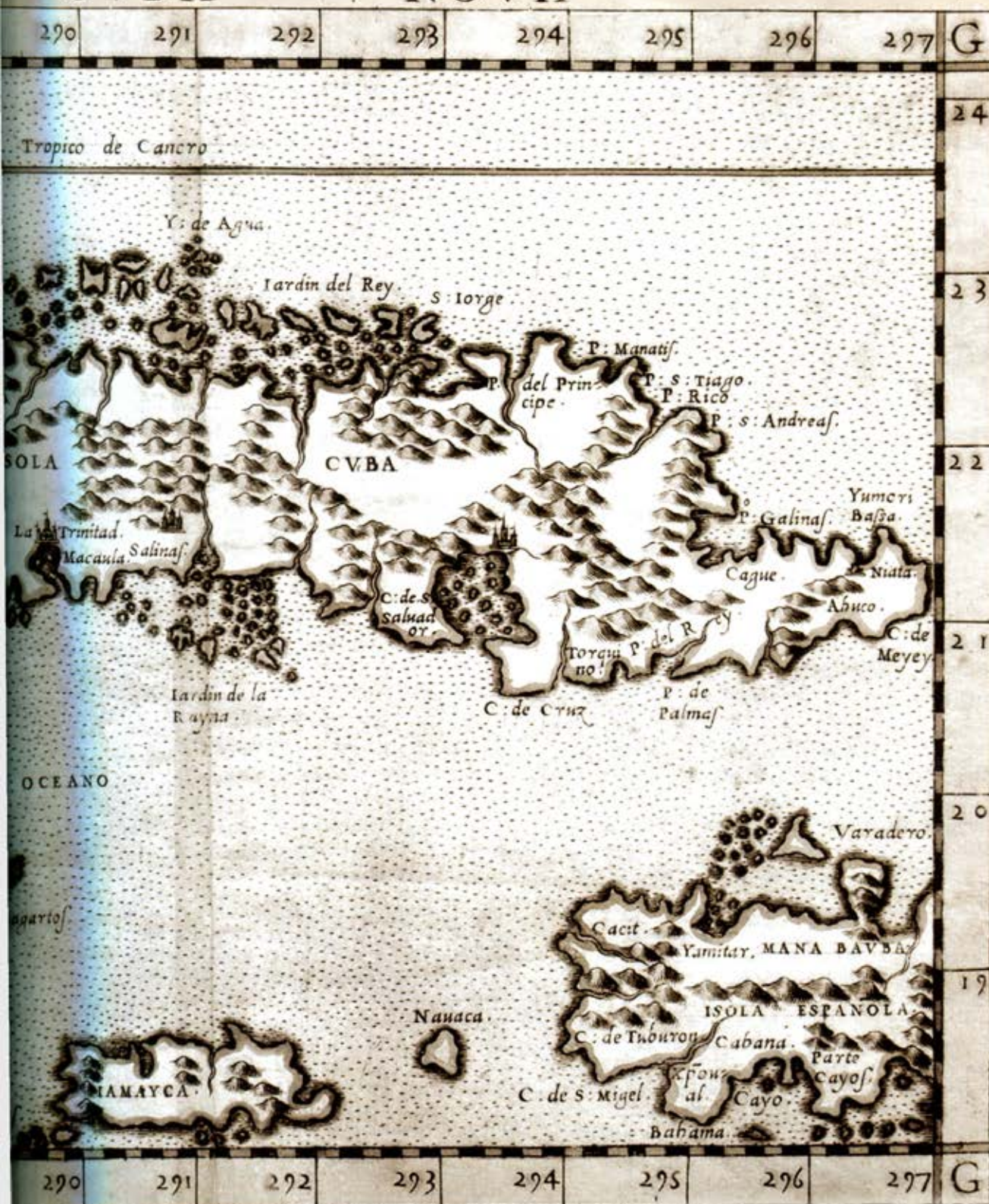
La primera tierra avistada por el Almirante y sus compañeros de aventuras fue Guanahaní, como la llamaban sus habitantes. Colón le puso el nombre de San Salvador, clara alusión a lo que significó esta isla para el arriesgado marino genovés (hoy se conoce por Watlings). Allí supo, de boca de sus moradores, los llamados indios lucayos (de luku, 'ser humano, gente' +



Desde un inicio, los conquistadores intentaron cambiar el nombre aborígen *Cuba* por uno castellano. Primeramente por *Juana* —propuesto por Cristóbal Colón—, y después por *Fernandina*, además de que también se le identificó erróneamente como *Isabela*. Y aunque esas denominaciones llegaron a reflejarse en la cartografía del siglo XVI, a la postre pervivió el nombre primigenio, como muestra el mapa aquí reproducido, hecho en Venecia hacia 1548.

CVBA

NOVA



En su libro *Cuba in Old Maps* (The Historical Museum of Southern, Florida, 1999), el investigador Emilio Cueto refiere que, de los mapas cubanos conocidos pertenecientes a esa centuria, la mayor proporción (281) tienen asignados el nombre *Cuba*, mientras que 28 tienen *Isabela* (el más tardío de ellos fechado en 1582); sólo dos emplean el nombre *Fernandina* (en 1536 y 1544, respectivamente), y ninguno usa *Juana*. Creyendo Colón que Cuba era parte del

continente asiático, nueve mapas asignan el nombre *Terra de Cuba* o *Isabela* a un pedazo de territorio de los actuales Estados Unidos. Esta confusión —afirma Cueto— se aclaró alrededor de 1534, y nunca más se incurrió en ese error. También, como el Almirante llamó *Isabela* a una isla en su primer viaje, y asignó ese mismo nombre en 1493 a una ciudad en La Española (Haití), cuatro mapas identifican como *Isabela* a esos lugares, además de Cuba.

cayo 'isla': 'habitantes de los cayos'), que «más al sur existía Otra isla grande mucho, que creo que debe ser Cipango, según las señas que me dan estos indios que yo traigo» (anotación del 21 de octubre de 1492).

Debemos aclarar que, en un principio, la comunicación entre los peninsulares y los aborígenes lucayos y antillanos se realizó mediante el lenguaje gestual y alguna que otra palabra, como se desprende de lo recogido por Colón y otros cronistas, como Las Casas y Oviedo.

Para el oído europeo realmente fue difícil adaptarse a los vocablos de una lengua tan diferente de la española. Por eso no debe sorprendernos que en la primera alusión a nuestro país, el Almirante escribiera Colba. Sin embargo, en registros posteriores, ya familiarizado más su oído con el lenguaje de los por él llamados «indios», recogió en forma correcta la denominación de nuestra patria: «Quisiera hoy partir para la isla de Cuba, que creo debe ser Cipango» (anotación del 23 de octubre de 1492).

En la lluviosa noche del 27 de octubre de 1492, finalmente, las carabelas arribaron a las costas cubanas, por lo que se pospuso el desembarco para el día siguiente. Aunque Cuba nunca fue el tan ansiado Cipango o Japón de las crónicas de Marco Polo, al menos causó en Colón tal impresión por su rica y variada naturaleza, que no pudo menos que legarnos estas elogiosas palabras que nos enorgullecen aun en el presente: «La tierra más hermosa que ojos humanos vieran».

Lamentablemente, el propio «Descubridor» fue el primero en querer sustituir el nombre aborigen por uno castellano, Juana, en honor del príncipe Don Juan, hijo y heredero de los Reyes Católicos.

El 5 de diciembre, cuando culminaban sus preparativos para el regreso a España, Colón escribió

Al arribar el 12 de octubre de 1492 a la isla de Guanahani —una de las actuales islas Bahamas, posiblemente Watlings—, la cual bautizó como San Salvador, Cristóbal Colón pensó que había llegado a las islas del Pacífico, cercanas a las costas de Asia.

El Gran Almirante estaba muy influido por las narraciones de Marco Polo en su *Libro de las maravillas del mundo*. Por eso, cuando los aborígenes le describieron una gran isla —que entendió que llamaban Colba y estaba situada más al sur—, creyó que se referían a Cipango (Japón), pródiga en oro y especias, según las narraciones del viajero veneciano. Partió Colón en búsqueda de esa mítica insula y, al atardecer del 27 de octubre, arribó a la costa norte de la que resultó Cuba, por la bahía de Bariay, actual provincia de Holguín.

Entre el 27 de ese mes y el 5 de diciembre, sus naves se movieron por la costa septentrional, y ese último día llegaron a Punta de Quemados, que el Descubridor nombró «cabo de Alfa y Omega» por creer que era el final del continente asiático. Decidió entonces tomar rumbo al este para llegar a la isla contigua (hoy, Haití), que denominó La Española por una supuesta semejanza con Castilla.

Tras encallar accidentalmente una de sus naves, allí fundó el fuerte de Navidad, primer asentamiento español en las tierras recién descubiertas. Dejando 39 hombres en ese lugar, el 16 de enero de 1493 regresó triunfalmente a España.

en su *Diario*: «De esta gente diz que los de Cuba o Juana (...)».

Felizmente, la denominación de Colón no se popularizó entre los posteriores conquistadores y colonizadores peninsulares de las Antillas Mayores, quienes prefirieron la voz indígena.

Por otra parte, como señala J. J. Arrom,¹ en diversos mapas de principios del siglo XVI aparece nuestra isla con el nombre de Isabela debido a un lamentable error cartográfico. No obstante, amerita la pena aclarar que en los dos mapas más importantes de este período, el del destacado cartógrafo Juan de la Cosa, de 1500, y el del cronista de la corte, Pedro Mártir de Anglería, de 1511, se mantuvo invicto el nombre de Cuba.

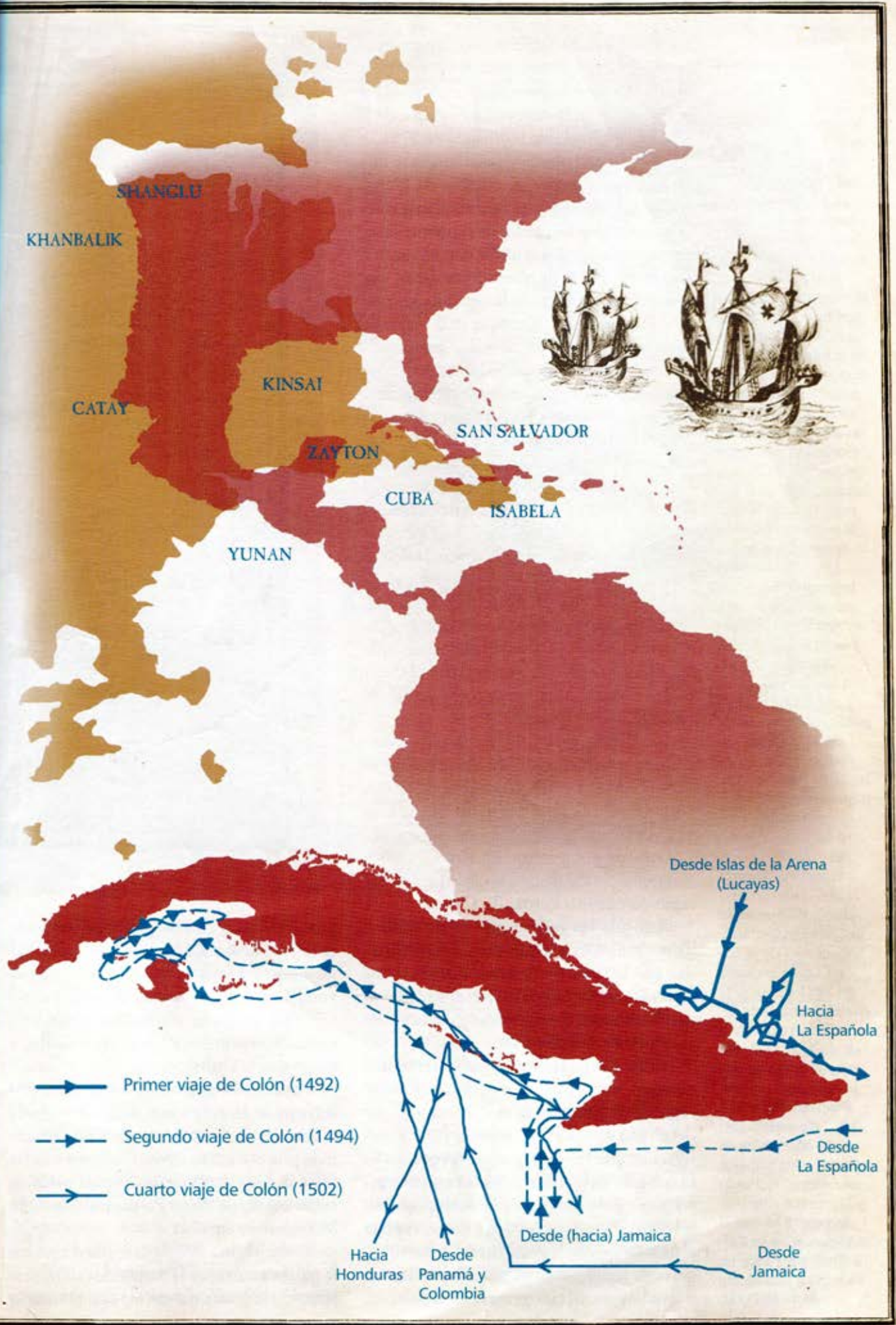
Los intentos de dar a nuestro país un nombre hispánico, culminaron con la real cédula del 28 de febrero de 1515, en la cual se estableció que, a partir de esa fecha, «esa isla que se llamaba Cuba se llama Fernandina». El mandato oficial fue en parte acatado, pues se trataba de una denominación en honor del rey (observe el lector que los nombres hispanos que se trataron de imponer, siempre fueron en honor de los reyes o sus descendientes, lo que evidencia la importancia que se le otorgaba a Cuba como posesión ultramarina de España).

Durante mucho tiempo la mayor isla del archipiélago cubano fue llamada indistintamente Cuba o Fernandina, como lo demuestra la documentación colonial que se ha preservado hasta el presente.² Incluso en nuestra primera obra literaria, *Espejo de paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa, en el que se exalta la belleza de nuestro suelo, su autor nos habla de la Dorada isla de Cuba o Fernandina. Además, en obras cubanas de finales del siglo XVIII se registra aún el

Meses después, el 25 de septiembre, el Almirante zarpó de Cádiz al mando de 17 navíos y unos 1 200 hombres. Esta vez Colón tomó rumbo más al sur que durante el primer viaje hasta arribar al paraje que denominó la entrada de las Indias, en las pequeñas Antillas. Después de descubrir la isla de Puerto Rico, llegó hasta el fuerte de Navidad (Haití) y comprobó que había sido destruido por los nativos, así como que los españoles habían muerto. Sobre sus restos fundó, en diciembre, la primera ciudad en la futura América: Isabela.

Luego de recorrer la costa sur de Cuba, llegó a Jamaica, y a finales de 1494 descubrió —sin saberlo— Sudamérica al arribar a la zona de la actual ciudad venezolana de Cumaná, aunque lo ocultó hasta el tercer viaje (1498-1500). No sería hasta el cuarto y último viaje (1502-1504) que pasaría nuevamente por la isla de Cuba, la cual había bautizado al descubrirla diez años antes como Juana en honor del príncipe de Castilla.

A pesar de que todo indicaba de que se trataba de un Nuevo Mundo, Colón murió el 20 de mayo de 1506 en Valladolid creyendo aún que había llegado a Asia, o las «Indias», como él también le llamaba. El empleo de ese término obligó a diferenciar pronto entre Indias Orientales (Asia) e Indias Occidentales (América). Sin embargo, durante cierto tiempo, algunos ejemplares de la cartografía del siglo XVI localizan a Cuba en el continente asiático, tal y como se muestra en esta infografía.



SHANGLU

KHANBALIK

CATAY

KINSAI

ZAYTON

YUNAN

CUBA

ISABELA

SAN SALVADOR

Desde Islas de la Arena (Lucayas)

Hacia La Española

Desde La Española

—▶ Primer viaje de Colón (1492)

- - -▶ Segundo viaje de Colón (1494)

—▶ Cuarto viaje de Colón (1502)

Hacia Honduras

Desde Panamá y Colombia

Desde (hacia) Jamaica

Desde Jamaica

Se puede afirmar que la cartografía cubana propiamente dicha nace con el mapa de Alejandro de Humboldt en 1820. Considerado el segundo descubridor de Cuba, el gran naturalista alemán aprovechó sus dos visitas a la Isla en 1800 y 1804, además de la información cartográfica precedente, para corregir la posición matemática de las ciudades y perfeccionar la morfología del territorio cubano, llegando incluso a calcular su área. Según el propio autor, éste era el primer mapa que representaba los contornos de las costas cubanas con arreglo a las observaciones astronómicas tomadas por los marinos españoles y por él mismo. Fue publicado como parte de su obra *Ensayo Político sobre la Isla de Cuba* en 1827. Ese mismo año se efectuó un importante censo bajo el gobierno del capitán general Francisco Dionisio Vives, quien ordenó el levantamiento de la *Carta Geográfica y Topográfica de la Isla de Cuba*, concluida en 1831 y conocida como el «mapa de Vives». Confeccionado a escala 1: 32 000, ese mapa consta de seis pliegos que, unidos, alcanzan 395 x 121 cm. Sólo sería superado años después gracias a los trabajos de Esteban Pichardo y Tapia, que culminarían en 1874 con la publicación de su *Carta Geotopográfica* en 36 hojas a una escala de 1: 200 000.

uso de ambas denominaciones, como es el caso del *Teatro histórico, jurídico y político militar de la Isla Fernandina de Cuba y principalmente su capital La Habana*, de J. Urrutia y Montoya, publicada en 1791.

Pero en esta última y larga batalla se impuso, triunfalmente, el nombre de Cuba. Indiscutiblemente, este hecho guarda relación con el proceso gestor de la nacionalidad cubana, cuando los criollos comenzaron a tomar conciencia de que representaban una comunidad diferente de la española, con aspiraciones propias. Y aunque para esa fecha el aborigen cubano ya casi había desaparecido totalmente debido a la explotación de que había sido objeto y, sobre todo, al mestizaje biológico y cultural, las corrientes literarias conocidas por siboneyismo y criollismo resaltaron el legado lingüístico-cultural aborigen en sus poemas, al extremo de que el bardo decimonónico J. Fornaris expresara lo siguiente: «¿Cómo negar que por naturaleza somos hermanos de los antiguos habitantes de Cuba?»

En esa lucha por lo autóctono, por nuestras raíces, en una sociedad mestiza donde cubano ya significaba «más que ser blanco, más que ser negro», al decir de José Martí, solamente tenía cabida el nombre nativo de la isla.

No pocos estudiosos cubanos y extranjeros han tratado de desentrañar el significado del exótico nombre de Cuba, como es el caso del peruano D. A. Rocha,³ del cubano J. M. Macías,⁴ del francés L. Douay,⁵ del puertorriqueño C. Coll y Toste,⁶ del austríaco Leo Weiner⁷ y del también cubano Fernando Ortiz.⁸

Aunque las explicaciones de Coll y Toste y de Ortiz están mejor encaminadas que las de los restantes autores mencionados, a Arrom debemos el verdadero desciframiento del significado del nombre aborigen de nuestro país:

«Pues bien, al manejar ese material lingüístico, encuentro que C. H. de Goeje⁹ registra en Surinam la voz dakuban «my field» (mi campo, mi terreno), y de investigaciones anteriores recoge las grafías a-kuba, a-kúba y u-kuba, todas con el sentido de «field», «ground» (suelo, campo, terreno). En estas transcripciones, explica el mismo Goeje, la vocal inicial a-, u- no es parte de la raíz, sino un prefijo que denota o anuncia el carácter general de la palabra,



por eso separa con un guión el prefijo de la raíz. Kuba o Kúba debió ser por consiguiente, la voz que Colón oiría. Y eso vendría a explicar la vacilación del almirante al registrarla, abriendo o cortando la vocal de la primera sílaba, como Colba, y luego como Cuba».

Para redondear la idea expuesta por Arrom en lo referente al significado de Cuba, recurrimos a una obra no consultada por ese autor. Nos referimos a la *Filología comparada de las lenguas y dialectos arawak*, de Sixto Perea, publicada en Montevideo en 1942.

En la página 590 de este libro aparece la palabra cuba (en la forma de ccuba, respetando la grafía del autor) con el signifi-



cado de 'huerto', 'jardín', a-ccuba-ni-hú 'jardín', 'huerto'; a-ccuba-n-ni-hu 'predio'; dá-ccuba-n 'mi jardín'; ba-ccuba-n, bu-ccuba-n 'tu jardín'; etc. (la partícula -n- indica 'posesión').

El análisis de Perea se basa en la traducción al aruaco de Surinam o lokono (de loko- 'ser humano', 'gente' + -no 'sufijo pluralizador que equivale al español "nosotros" > 'nosotros somos gente o seres humanos') de un catecismo.

Como los lokonos y demás indios amazónicos y antillanos no tenían el concepto de «paraíso», «edén», ni tampoco el de «jardín» o «huerto», pues solamente conocían el conuco o konoco ('bosque') como zona preparada para la siembra mediante la tala

y quema, podemos deducir que los jesuitas recurrieron al vocablo cuba ('tierra labrada', 'tierra cultivada'), para utilizarla en la traducción como equivalente del «paraíso», del «jardín del Edén», de los textos religiosos. Por otra parte, puede ser que en las Antillas este vocablo también pudiera significar 'tierra habitada'.

Resumiendo, éstos son los posibles significados del nombre de nuestra patria. Lo que sí es seguro es que esta denominación geográfica se debe a los aborígenes antillanos, quienes hablaban lenguas muy afines, pertenecientes a la familia lingüística aruaca, la de mayor extensión territorial en Suramérica antes de la llegada de los europeos.¹⁰

Mapa de la Isla de Cuba [1820] (1827). En Alexander de Humboldt: Ensayo Político sobre la isla de Cuba.



Mapa de la Isla de Cuba y tierras circunvecinas, según la división de los naturales, con las derrotas que siguió el Almirante Don Cristóbal Colón en sus descubrimientos por estos mares, y los primeros establecimientos de los españoles; para servir de ilustración a su historia antigua. Elaborado por José María de la Torre y de la Torre en 1837 y publicado en 1841 como parte de las Memorias de la Real Sociedad Patriótica, este mapa constituye uno de los «paradigmas de la cartografía cubana del siglo XIX», al decir del investigador Jorge Macle Cruz. Y es que, hasta ese momento, nadie se había atrevido a delimitar las primitivas provincias aborígenes, de las que se daban por sentadas nueve y, según demostró De la

Torre, eran 30 en consonancia con los antiguos cacicazgos indígenas. Además, estaba acompañado de un opúsculo a modo de discurso histórico-geográfico-cartográfico y ejercicio de reinterpretación histórica, cuyo objetivo era contrastar y arrojar luz respecto a las rutas seguidas por Colón alrededor de Cuba en sus segundo y cuarto viajes, contraponiéndose a las teorías aceptadas de Martín Fernández de Navarrete y Washington Irving. Para el investigador Carlos Venegas, este original mapa constituyó un documento fundacional sin precedentes, al margen de su veracidad en cuanto a los límites de las «provincias históricas», descritas según los aborígenes.

La importancia de llamarse

EDUARDO ABELA

SI UNA RECETA DE AJIACO-MU-
RAL FUERA POSIBLE DE OBTE-
NER, NO SERÍA OPERACIÓN EN
VANO EL MEZCLAR TODOS LOS
CUADROS DE ESTE PINTOR HA-
BANERO DENTRO DE UNA GRAN
OLLA CON AGUA HIRVIENTE.

por **RAFAEL GRILLO**

Señor, una monedita
(2004). Acrílico sobre
madera (70 x 50 cm).

EL ARTISTA *y la ciudad*



Señor, una monedita

Hubo un primer Eduardo Abela, nacido allá por San Antonio de los Baños, en 1889. Aquél llevó Félix por segundo nombre y Villarreal como apellido de linaje materno. Su oficio prístino como tabaquero desde los 12 años de edad, hacen arduo el imaginar su tránsito a pintor cuando arribó a los 20, gracias a una beca de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro.

Será este iniciador de la veta artística de los Abela, el que regresó de una rica experiencia en España, entre 1921 y 1924, con ímpetus vanguardistas tales que removieron la pátina de la Academia y filtraron hacia la Isla los códigos artísticos más modernos. El mismo que hizo de «El Bobo» un personaje vocero de la opinión cívica, instrumento satírico con el que desafiaba la dictadura de Gerardo Machado. Fue éste un indagador en las esencias cubanas, autor de *Guajiros* y *Los novios*, y de la vaquita tierna que nos contempla desde una pared del Museo Nacional de Bellas Artes.

Como de tal pincel... tal Abela: su hijo también se haría pintor; pero Eduardo Abela Alonso quiso despegarse del sello figurativo del antecesor y sembró parcela propia en la abstracción con matices expresionistas. Este último, a su vez, se reprodujo en un tercero, que vio la luz en 1963: Eduardo Miguel Abela Torrás, quien del abuelo, muerto en 1965, no puede guardar recuerdo, mas sí la marca de haberse empuinado bajo su fronda de ceiba descomunemente memorable. Fuente de sombra bienhechora que, sin embargo, como

lo sentiría por momentos el joven Abela III, podía ser obstáculo para la luz de la individuación. Y entonces dijo: «Yo no quiero ser pintor». Acerca de ese tercer vástago —quien, de inmediato

s a b r á n c ó m o , desde-

jo más tarde su temprana renegación para seguir el rastro de la sangre— es que verá esta crónica. Mas, antes que olvide decirlo, les cuento que hay un IV Eduardo Abela [Bravo], de 11 años, que ya ha impreso sus trazos en telas, a cuatro manos, junto a su padre. ¿Continuará la saga?

CUANDO ABELA III NO QUISO SER PINTOR

El elevador no funciona y hay que remontar siete pisos por una escalera en forma de espiral, con descansos cortos, estrecha y empinada, como las que conducen a lo alto de los antiguos campanarios conventuales. Aunque el edificio, ubicado casi al final de la Avenida de las Misiones, conserva ese decoro de modernidad pujante —¿o empujada?— que caracterizó a la arquitectura habanera durante los años 50 del pasado siglo.

Por suerte, para el peregrino que asciende hasta el apartamento que habita Eduardo Abela Torrás, la vista más allá de los amplios ventanales de cristal, si no el cuerpo, al menos refresca el espíritu. El pintor ha reparado antes en esa virtud del paisaje, y por eso muchas mañanas —me cuenta—, tras el despertar y el buche de café, se sienta a contemplar la entrada al Túnel, la boca de la Bahía, el enhiesto Morro al fondo. Ahí, *bloc* en mano, dibuja sus bocetos. Sólo que no ahora, porque le he pedido hacer un viaje de vuelta a los inicios:

«Desde pequeño me gustaba dibujar, pero me rebelaba a la idea de tener que seguir la tradición; quería encontrar mi propio camino, preferiblemente en otra disciplina. Como me interesaba la música y poseo buen oído, yo quise ser músico. Y estudié algo; de hecho, puedo tocar el piano, la guitarra». A seguidas, Abela III reconoce: «Pero soy de un temperamento muy inquieto y tuve una adolescencia difícil, me faltaba disciplina».

«Entonces, matriculé en San Alejandro... para encaminarme. De todos modos, lo que pensaba era ser diseñador, por eso escogí la especialidad de grabado. El mundo de la gráfica me atraía mucho porque es muy interesante, muy experimental, y además porque quería dedicarme al humorismo gráfico. A veces pintaba, aunque sólo como una manera alternativa. Y me sucedía en esas primeras pinturas que sa-

La Konga (2004).
Acrílico sobre madera
(70 x 50 cm).





lían cosas muy parecidas a las de mi abuelo, cuando yo lo que quería era alejarme de esa influencia, que me atrapaba como una determinación genética, o por el haber crecido viendo sus trabajos».

Entre los años 1985 y 1991, Abela Torrás colaboró con publicaciones humorísticas como *Dedeté* y *Palante*. Luego, tras la desaparición de la primera, influyó una condicionante personal: el sentirse limitado dentro de los códigos estrictos del humor gráfico y el deseo de probar cosas diferentes. Con la reflexión siguiente, él justifica su decisión de abandonar el humorismo:

—Yo no me considero precisamente un tipo «chistoso». Además, pienso que el humor no tiene, necesariamente, que ser «un chiste», sino que es un fenómeno más amplio. Hay más libertad para abordarlo desde el grabado y la pintura. Tal vez nadie se ría con Picasso, sin embargo hay

humor en su pintura. Y en la de Goya o en la de Magritte; pero es un humor más reflexivo, y ésa es la clase de humor que a mí me gusta.

Ese humor natural en él —«sabroso», aunque no se trate del más hilarante— lo llevará consigo a la pintura desde el momento mismo en que decida, concienzudamente, dedicarle mayor tiempo a esta manifestación. Igualmente le rebrotarán las enseñanzas del pintor y grabador Ángel Ramírez, maestro suyo en San Alejandro, de quien admira el sarcasmo de sus apropiaciones al estilo de la pintura medieval y renacentista.

Bajo tal influencia, el tercer Abela empieza a encontrarse a gusto con la cita, la parodia, el entronque de legados bizantinos, góticos, barrocos; y su pintura comienza a poblarse de atrevidas reminiscencias del caballero del Greco con la mano en el pecho; infantas de Diego

A un Gustazo, un Pinchazo (2006).
Acrílico sobre lienzo
(40 x 50 cm).

Velázquez; robustas gracias de Rubens; desvestidas majas de Goya; santurriones de retablo y *madonnas* piadosas. Mas, también, de geishas arrancadas de estampas japonesas; blancos y negros criollos de Landaluze; calaveras del mexicano Posada, latas de sopa de Warhol... ¿Pretendía, acaso, dárselas de «El Listo», este nieto del primer Eduardo Abela, progenitor de «El Bobo»?

POR LA RUTA DE ABELA EL LISTO

Donde Abela (El Tercero, ya no volveré a repetirlo) pinta, la luz del Sol entra abundante, para agrado suyo. Muchos libros lo rodean, de maestros y escuelas pictóricas la mayoría. Él dispone en el equipo de música un paisaje sonoro de fondo: múltiple, como sus gustos, y como su carácter, variable. En ocasiones interrumpe el trabajo y rasga la guitarra. Una diana a donde enviar dardos, le ayuda a desahogar las ansiedades típicas de oficio tan solitario, y de su propio modo de ser, tan intranquilo. No siempre pinta sobre el caballete. A veces acomoda el lienzo en el suelo. Más que de calma, su atmósfera de trabajo parece satisfacer necesidades de libertad.

Este rasgo de su personalidad aflora, nítido, cuando enjuicia las distintas exposiciones en que ha participado. «Hay muchas que uno hace “con talanquera”, forzado, por compromiso —me dice. Por eso me divertí tanto con la del 98, junto con Andy (Ángel Rivero), en la galería La Acacia. Él es abstracto, yo figurativo, pero coincidíamos en las intenciones. Ambos estábamos haciendo apropiaciones: él, de Mondrian y Modigliani; yo, sobre la gráfica, de Keith Haring,

Liechtenstein, hasta con el personaje de Elpidio Valdés. Trabajamos con mucha libertad y, sin embargo, recibió muy buena crítica y aceptación». Esa misma sensación de trabajar «a su aire», la percibió al montar «Ay, Dios mío» (2005), en el Palacio de Lombillo, un conjunto de instalaciones y pinturas con las que desacralizaba la imaginería religiosa, mediante piezas tan incisivas como *Dios le da jaba al que no tiene jugada*.

«Las once mil vírgenes» (Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2004) fue todo lo contrario, porque debió enfrentarla de manera más disciplinada, con una selección de piezas más coherente, sujetado a una misma paleta, a temas que la unificaran. A pesar de esto, Abela se siente satisfecho con ella, pues significó una visión de su trabajo «más madura, más profesional». (Al vuelo señalo que la crítica pensó lo mismo: Carina Pino Santos catalogó la muestra como «una bien meditada complicidad consigo mismo», donde «estas nuevas obras evidencian una más refinada sensibilidad hacia el contexto».)¹

No por gusto un lagarto pintado por Bonachea descansa sobre el arco de entrada a la sala, o cuadros de Rubén Alpízar y Rancaño adornan sus paredes. A Abela le gusta compartir espacio y tiempo con sus amigos. De ahí que él no olvide mencionar «Uno, dos, tres... qué trazo más chévere» (2004), en la galería Servando Cabrera, expuesta en unión de Ernesto Rancaño y Vicente R. Bonachea, como actividad paralela al Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Muestra en que Abela exhibió *El Martirio*, la cual, según sus palabras, expone «una visión irónica de las problemáticas diarias de los cubanos». (En aquella fecha hizo a la prensa una de esas sorprendentes declaraciones, tan suyas: «Yo soy cinéfilo. El cine, la música y la literatura son las cosas que más me “tocan”; incluso, más que la plástica».)²

Hombre paradójico —como cualquier otro, seguramente—, Abela afirma que no le desagrada «trabajar a partir de un pie forzado, un tema que esté ya determinado y sea un reto, que me obligue a investigar y plantearme qué voy a hacer. No soy de los que acuden a un encargo sentándose ante el lienzo en blanco y haciendo lo mis-

www.alkimiakriolla.com
(2004). Acrílico sobre
madera (87 x 44 cm).



«Pienso que siempre hay algo personal que brota en todo lo que uno hace, con independencia de si se está siendo influido por el arte japonés o por la vanguardia rusa. Tal vez, a diferencia de un Fabelo, un Pedro Pablo o un Bonachea, que se reconocen fácilmente por los atributos de sus personajes, lo que caracterice a mi obra sea precisamente esa especie de travestismo, de mutación constante...»

mo de todos los días». Lo demostró en «Cita con ángeles» (Memorial José Martí, 2004), cuando el punto de partida fueron las fotografías tomadas por el norteamericano Richard Falco el 11 de septiembre de 2001 en el sitio donde estuvieron las Torres Gemelas. Formó parte del grupo de 42 artistas cubanos convocado a hacer una recreación visual de esas instantáneas, y Abela optó por basarse en el *pop* norteamericano y ubicar a Superman en el centro del desastre.

Otro ejemplo fue su intervención en «Manual de Instrucciones» (CENCREM, 2006, exposición colateral a la IX Bienal de La Habana), donde cualquiera pudo esperar que hiciera una de sus figuraciones habituales y, en cambio, Abela tuvo la ocurrencia de enfundar el refrigerador dentro de una jaba, en clara alusión a la interrelación de estos dos artefactos y su importancia para la supervivencia de sus compatriotas.

Abela, el inconforme, me declara: «El día que empiece a hacer lo mismo me voy a morir... o me pongo a vender maní en la esquina».

ABELA FRENTE A ABELO

Que si posmedieval... Que si neohistoricista... Que si recurre en demasía a las morfologías de los estilos históricos... Que si cuál es su rasgo auténtico, lo singular de Eduardo Abela... Asuntos de etiquetas, dilemas de los críticos y los filódoxos, que no dejan de hacer mella en la psicología del artista, obligándolo a la autoindagación:

«Ahora, después de tanto tiempo haciendo apropiaciones, de estar en un vaivén, donde lo mismo retomo del siglo XV que de lo muy contemporáneo, empiezo

a pensar en cómo ser un poco yo, porque hay gente que me ataca con el señalamiento de que debía tener un estilo propio. Pero es que yo, cuando comencé a trabajar, a diferencia de la mayoría de los pintores, no me preocupé por encontrar el platanito o el caracolito mío; es decir, unos códigos propios, un sello distintivo. Mi personalidad cambiante, el descontento eterno con lo que hago, la autocrítica frecuente, me empujaron hacia esa forma de hacer en que siempre estoy buscando referentes distintos, moviéndome de un estilo a otro. Últimamente he estado trabajando en crear-me unos personajes míos, y ya me están saliendo algunos, que de todos modos siguen teniendo esa impronta medieval, gótica, que aparece tanto en mi obra».

Aunque, a la larga, el pintor encuentra una salida para sentirse cómodo a solas con su conciencia: «Pienso que siempre hay algo personal que brota en todo lo que uno hace, con independencia de si se está siendo influido por el arte japonés o por la vanguardia rusa. Tal vez, a diferencia de un Fabelo, un Pedro Pablo o un Bonachea, que se reconocen fácilmente por los atributos de sus personajes, lo que caracterice a mi obra sea precisamente esa especie de travestismo, de mutación constante...»

Y con una alegría, sin dudas traviesa, rememora esta anécdota: «En el último mural colectivo en que participé este año, para el programa televisivo *Cuerda Viva*, los demás artistas estaban a la expectativa sobre con qué me iba a bajar yo de pronto, y lo que se me ocurrió fue usar el estudio anatómico de Leonardo da Vinci y colocarle en el pecho un par de bongoes».

ABELA CON LOS PIES EN LA ISLA

«A la hora de pintar, imagino escenas como ésta: una *madonna* beata, de las que aparecen en la pintura religiosa, en medio de un hospital nuestro, con todo el bullicio y el trasiego de gente alrededor...», describe así Abela el germen de sus creaciones, y uno evoca otras imágenes que ha visto del artista. Por ejemplo, la de una cortesana de la isla del Sol Naciente, donde la sensualidad se ofrece recatada, y que, por capricho, el pintor traslada a una isla del otro lado del mundo y la rodea de las criaturas del Caribe, célebres por su erotismo franco, haciendo que la mujer



Always on my Mind (2006). Acrílico sobre lienzo (50 x 40 cm).



EDUARDO MIGUEL
ABELA TORRÁS (La
Habana, 1963).

viva a plenitud el destape de sus sentidos y alcance esa sensación de «me desordenó, amor», que Carilda Olivier describió —precisa— en sus famosos versos.

¿Descubrir lo cubano por contraste? ¿Las marcas de lo propio que se hacen visibles ante la representación en el espejo de un Otro disímil? Éste es el sentido que adquieren las manipulaciones pictóricas de Eduardo Abela, en las que seres extemporáneos y ajenos, representantes de otras épocas y tradiciones culturales, pisan el suelo de la *Tropical Island* y colisionan con el presente y la realidad de sus habitantes. A través del pasaje de las recontextualizaciones, Abela va desprendiendo símbolos de la tradición pictórica para encajarlos en un nuevo escenario, ese en donde él vive, del que él es arte y parte: la cotidianidad de su patria insular, el aquí y ahora de ser cubano.

Él mismo dice: «Mi pintura es una búsqueda de la identidad. Lo que despierta

mi interés es esa manera de ser nosotros, los cubanos, inconfundible en la forma desmesurada de hablar, de gesticular, los hábitos y costumbres que manifestamos y las vicisitudes de nuestra vida cotidiana, a veces tan dura y azarosa».

Y sus herramientas más personales, sus recursos más notables para conseguir tal empresa, son el humor y la sátira, con sus comprobados efectos catárticos y la sensación de extrañamiento, de distanciamiento, que favorece la reflexión sobre quiénes somos.

Ante la pregunta que se hace Argel Calcines sobre si la pintura de Abela es «una indagación en la idiosincrasia del cubano de hoy (...) una reivindicación pictórica del *choteo* como nuestro hábito o actitud más generalizada»,³ bien cabría hacer un movimiento de cabeza afirmativo.

Por ello se me ocurre que, si una receta de ajiaco-mural fuera posible de obtener, no sería operación en vano el mezclar todos los cuadros de Eduardo Abela, dentro de una gran olla con agua hirviendo y viandas de cosecha autóctona, remover con un cucharón largo de madera la cocción rara, aderezada con el aditivo de sus personajes ora anacrónicos ora modernos, con el ingrediente de luminosos colores del Trópico junto a los austeros de climas más templados.

Ese alimento pictórico, pienso yo, despediría un fuerte aroma, indefinible con palabras, tal vez, pero inmediatamente reconocible por todos los nativos de la Antilla mayor. ¿Y la sensación al paladar? Sabor a Cuba, pues...

¹ Carina Pino Santos: «Eduardo Abela en el ojo del ciclón», en revista digital *La Jiribilla*, agosto, 2004.

² —————: «Eduardo Abela, Vicente Bonachea y Ernesto Rancaño en la galería Servando Cabrera: Uno, dos y tres... qué trazo más chévere», revista digital *La Jiribilla*, diciembre, 2004.

³ Argel Calcines: «¡Ay, Dios mío!», en revista *Opus Habana*, Volumen IX, Número 2, 2005.

RAFAEL GRILLO es editor de la revista *El Caimán Barbudo*.

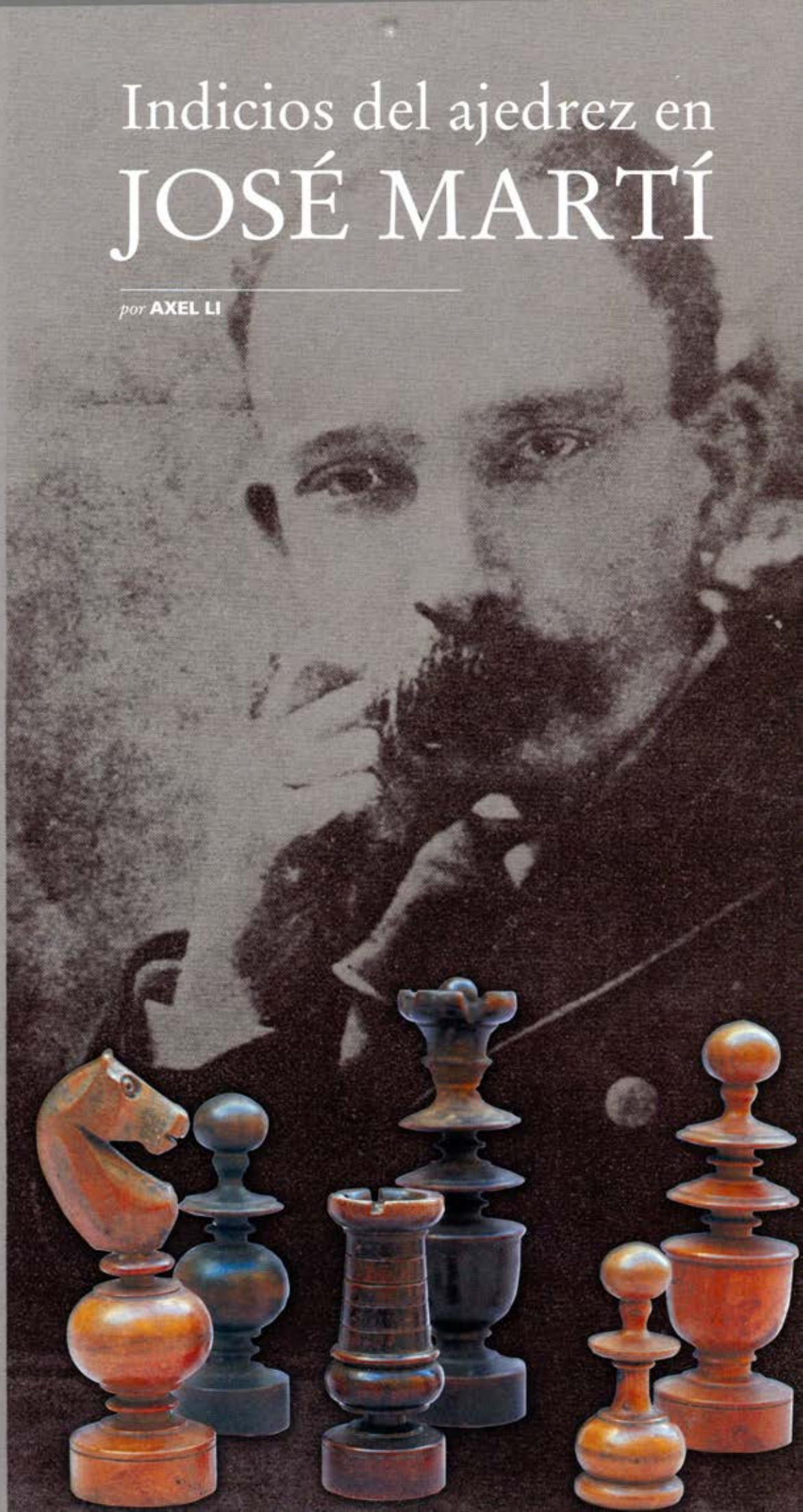


*Sr. Magallanes, que
pequeño es este
Mundo (2005).
Acrílico sobre lienzo
(100 x 80 cm).*

APERTURA
BLANCAS
NO VIESCA
1- P4 R
2- CR 3 A
3- P4 D
4- P5 D
5- CD
6- P
7- A
8-
9-
10-
11-
12-
NEGROS
JOSE MARTÍ
R
5 AR
6 T†
C × P
R 2 A
T 4 D
T × P†
T 4 AR†
C × P
C × P†
C 6 A
P 3 CR
C 5 D
T 6 A†
P 4 T†
T 4 A†
5 T!!
4 T-MATE.

Indicios del ajedrez en JOSÉ MARTÍ

por AXEL LI



JUGADOR AFICIONADO O PRACTICANTE OCASIONAL RESULTAN CALIFICATIVOS JUSTOS PARA QUIEN DESDE MUY JOVEN SINTIÓ CURIOSIDAD POR EL ARTE DE LOS TREBEJOS. Y AUNQUE APENAS ESCRIBIÓ SOBRE EL «COMPLICADO JUEGO», COMO ÉL MISMO LO DENOMINARA, SUS MÍNIMOS ESCRITOS Y CIERTOS TESTIMONIOS COMPLETAN LA HISTORIA DE LOS VÍNCULOS ENTRE MARTÍ Y EL AJEDREZ.

Casi una década después del que podríamos considerar como momento cumbre de los vínculos martianos con el ajedrez, ocurre otro hecho importante: poco divulgado, de amplias aristas y que todavía encierra algunas incógnitas.

Para los conocedores del tema, octubre de 1876 es ese momento cenital, pues el joven José Martí de 23 años de edad es derrotado por un niño mexicano de apenas siete años en una partida ajedrecística. Ante la ausencia de pruebas y testimonios más reveladores, constituye este suceso el punto de referencia reiterado para tratar de reconstruir la vocación e interés martianos por el juego ciencia.

Sin embargo, en 1886 tenemos otro instante que confirma el vivo interés de Martí por el ajedrez, que en él siempre estuvo manifiesto y varió según las circunstancias y los deberes propios. A mediados de ese año, de México le llega un libro que habrá de leer con interés. Era un volumen más para su modesta y ambulante biblioteca que, coincidentemente, tendría a partir de ese momento un sitio estable en la más célebre de sus oficinas de trabajo en Nueva York.

El envío no sólo era respuesta y cortesía de su compatriota Nicolás Domínguez Cowan al reclamo martiano expresado meses antes en una carta: «de V. ¿qué me deja ver?».¹ Era hábito común que ambos se intercambiaran libros y artículos, además de que el primero esperaba que Martí sería un lector agradecido de *Pifias del ajedrez*,² un libro de 136 páginas dedicadas a comentar jugadas ajedrecísticas.

Además de ese volumen, coronado con una rúbrica amplia y abarcadora al final de la dedicatoria, Domínguez Cowan envió a su paisano unas líneas manuscritas. Esta carta no fue respondida por Martí inmediatamente o, al menos, en forma epistolar.

Al cabo de varias semanas, Nicolás remite otra misiva pues teme que, entre los varios envíos realizados a los Estados Unidos, hubiese sucedido algún percance con el destinado a Nueva York. Esta vez Martí le responde con una epístola, en la cual le consigna: «¿Con que no han llegado a manos de V. dos números de *El Economista Americano* que puse yo mismo, en diciembre, en el correo, y le hubieran dicho que sí recibí las *Pifias*, y me parecieron todo lo que allí digo?»³

Uno de aquellos números de la mencionada publicación periódica tenía una reseña, comentario o elogio martiano al libro de Cowan, si bien no hay constancia documental de ese artículo.⁴ Tampoco sabemos si fue leído por el autor de *Pifias...*, ya que no se conserva ninguna de las cartas que éste escribiera a Martí.

Por el contrario, se conocen varias cartas enviadas por el Apóstol a su amigo radicado en México, aunque hay un vacío epistolar entre 1886 y 1892, año en que Cowan desempeña responsabilidades dentro del movimiento independentista.

Esas misivas de Martí se caracterizan por el tono de apuro y cariño: «La enfermedad me obliga a escribirle por mano ajena (...). Hay penas que quitan las fuerzas para escribir. Hay cargos públicos que postran y se comen todos los minutos. Uno debe ser entendido en silencio por aquellos a quienes quiere. Preparan el viaje a mi alrededor [rumbo a Santo Domingo y Costa Rica] y sólo tengo tiempo para el adiós. No vea contradicción en lo de enfermedad y viaje: es mi deber seguir».⁵

Para esa fecha los elogios sobre el libro de ajedrez del amigo formaban parte del pasado reciente. ¿Qué y cuánto había escrito Martí en el mensual *El Economista Americano*?, ¿en cuál de sus números correspondientes a 1886 había salido su reseña ajedrecística?, ¿pudo reproducirla otra publicación hispanoamericana?, son interrogantes aún por dilucidar.

Pifias del ajedrez es una rareza bibliográfica, al punto que uno de los más importantes historiadores del ajedrez cubano, Carlos A. Palacio, reconoce que le fue imposible localizar un ejemplar del mismo. En su obra *Ajedrez en Cuba. Cien años de historia*, afirma: «no tenemos la fecha de su edición. Por ciertas referencias parece ser que se editó en México. El único dato al respecto es el que apunta don Andrés Clemente Vázquez en el volumen tercero, pág. 79 del «Ajedrez Magistral», con su galana pluma (...)».⁶

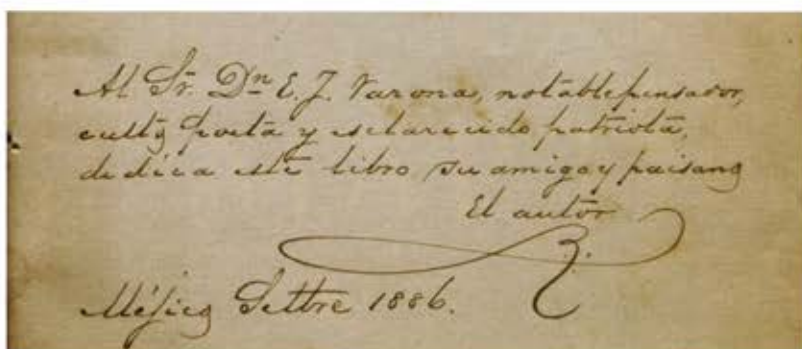
Según Vázquez, cubano que también vivía en México, Domínguez Cowan tuvo «la feliz ocurrencia de reunir y publicar las “Pifias” estupendas de los famosos maestros, antiguos y modernos, y el libro así intitulado adquirió bien pronto extraordinaria y merecida celebridad».⁷

Composición a partir de una fotografía de Martí tomada en 1891, piezas de ajedrez con las cuales jugó y que se atesoran en el Museo Histórico de Guanabacoa (La Habana) y copia facsimilar de las páginas del libro *En el ocaso* (1898) con la única partida martiana que quedó registrada para la historia.



En su casa de México, Nicolás Domínguez Cowan (1840-1898) fue el anfitrión de la partida de ajedrez que —propiciada por el también cubano Andrés Clemente Vázquez— sostuvieran José Martí y el niño mexicano Andrés Ludovico Viesca en octubre de 1876.

Amante del juego ciencia, Domínguez Cowan (en la foto) publicó *Pifias del ajedrez*, compilación que «adquirió bien pronto extraordinaria y merecida celebridad», según Clemente Vázquez. Hoy ese libro es una rareza bibliográfica (aquí se reproduce la cubierta del ejemplar perteneciente a Enrique José Varona, autografiado por el autor y conservado en el Instituto de Literatura y Lingüística). Se sabe por una carta dirigida a Cowan por Martí, que éste reseñó *Pifias...* en 1886 para el mensuario *El Economista Americano*, pero aún se desconoce ese artículo.



Se trata de una compilación de cerca de 100 partidas que son comentadas —esencialmente— por Domínguez Cowan. Sus observaciones y aclaraciones no sólo advierten sobre los errores cometidos, sino incluso proponen qué jugada hubiese sido la más conveniente.

Junto a grandes figuras de renombre, aparecen ajedrecistas cubanos y mexicanos, lo cual denota el interés del autor por estimular la curiosidad de los lectores aficionados al juego ciencia. Así, declara en el preámbulo que, «incapaz de medirse con los esforzados paladines de este culto entretenimiento —elevado hoy a la categoría de ciencia— y más incapaz aún de legar a la posteridad una obra didáctica, revelará sin embargo los móviles que le guían y el manantial de donde arranca».

Tomando como referente sendas obras de los ajedrecistas Taylor y Bird, Domínguez Cowan concreta sus propósitos cuando escribe: «propónense aquellas producciones enseñar bellezas: limitanse éstas a exhibir deformidades», y así hasta concluir: «las pifias y debilidades cometidas por las eminencias ajedrecísticas, de todos los tiempos y países, no repetirán con el inspirado florentino, a los que quieren progresar: "Lasciate ogni speranza"».

Martí debió repasar mentalmente cada jugada, paso por paso, en las *Pifias...* Fue cómplice y aprendiz en minutos de aparente distracción. En solitario, frente a ese

libro, vivió de cerca la pasión del ajedrez. Era como presenciar una virtual simultánea, o mejor, ser partícipe de ella. Claro que sí, el Apóstol entendía la materia que tenía delante.

De ahí que escribiera a Cowan: «¡dejar de escribir lo justo de la obra de mi amigo! Y de intento lo puse en un número que había de ser leído. Tomé ocasión de las *Pifias* para pagar mi deuda a Andrés Clemente Vázquez».⁸

Había sido este último el que propiciara, diez años antes, la partida de ajedrez entre Martí y el niño mexicano Andrés Ludovico Viesca, la cual tuvo lugar precisamente en casa de Nicolás Domínguez Cowan.

Otro indicio del ajedrez en Martí es la propia amistad que forjó con ambos trebejistas cubanos, figuras que radicaban en México y contribuyeron al estudio y práctica del juego ciencia en ese país.

Existen varias cartas del Apóstol dirigidas a Domínguez Cowan, mas lamentablemente no se conserva ni una sola respuesta de este último. Sin embargo, es conocido que Domínguez Cowan ayudó económicamente a Martí cuando éste vivió en la nación azteca.

Menos conocida es la relación amistosa con Andrés Clemente Vázquez, entre otras razones porque ignoramos el paradero de las cartas martianas dirigidas a él, aunque se tienen dos recibidas por el Apóstol.

Sólo una, la correspondiente a diciembre de 1875, ilumina la relación temprana entre ellos, pues el afamado ajedrecista le ofrece su opinión sobre un problema de ajedrez publicado en la *Revista Universal* (México) por decisión y sugerencia del propio Martí.⁹

En 1876 el Maestro elogia la salida editorial de la publicación ajedrecística *La Es-*

trategia Mexicana, dirigida por Clemente Vázquez, la cual reproduce pocos meses después la partida sostenida por Martí con un infante de apenas siete años, quien, no obstante su edad, alcanza el triunfo.

En la citada carta a Nicolás Domínguez Cowan del 24 de febrero de 1887, como ya hemos visto, Martí expresa: «Tomé ocasión de las *Pifias* para pagar mi deuda a Andrés Clemente Vázquez».

La referencia a ese adeudo pudiera tener relación con el acervo (datos y nombres) que el ajedrecista revelara a su amigo mediante disertaciones coloquiales en los días de México. También cabe pensar que el Apóstol había respondido a una petición de reseñar el libro de Cowan, en el que algún que otro análisis de partidas complicadas pertenece a Clemente Vázquez.

Sabemos que a este último se había dirigido Martí unos meses antes solicitándole ayuda para que una «distinguida amiga» ocupara una corresponsalía en Nueva York: «una de las más cumplidas criaturas que hablan lengua española, —la Srita. Piedad Zenea, hija del poeta Juan Clemente».¹⁰

O, sencillamente, podría subyacer otro motivo desconocido que justificara esa referencia epistolar a un saldo pendiente.

Lo cierto es que la historiografía se ha limitado a destacar el hecho de que Vázquez dejó testimonio sobre la partida de ajedrez que sostuviera Martí con el niño Andrés Ludovico Viesca en 1876. Sin embargo, la localización de una curiosidad histórica, ausente hasta hoy de la cronología martiana, arroja que ambos cubanos volvieron a encontrarse al cabo de los años, en 1884, en la ciudad de Nueva York.

Ya desaparecido Martí, Vázquez revelaría ese dato mientras fungía como diplomático de México en su propio país de nacimiento, durante una tertulia en su residencia habanera, a la cual asistieron numerosos invitados, entre ellos el explorador y geógrafo Jules Claine.

Devenido narrador, el ajedrecista y diplomático cuenta en su libro *Entre brumas*, en el apartado «Un cuento lúgubre», cómo dio a conocer públicamente la siguiente anécdota:

«Después, generalizada la conversación por senderos que parecían saturados de preocupaciones, en razón a que el silbido



Andrés Clemente Vázquez Hernández (1844-1901). Distinguido ajedrecista, editó en tierra azteca la publicación especializada en ajedrez *La Estrategia Mexicana*, en cuyo número correspondiente al 24 de octubre de 1876 vio la luz el artículo que —con el título de «Una gloria mexicana»— testimonia las sorprendentes victorias ajedrecísticas del niño mexicano Andrés Ludovico Viesca. Entonces se publicaron por primera vez la foto del pequeño ajedrecista y la partida que le ganara a José Martí.

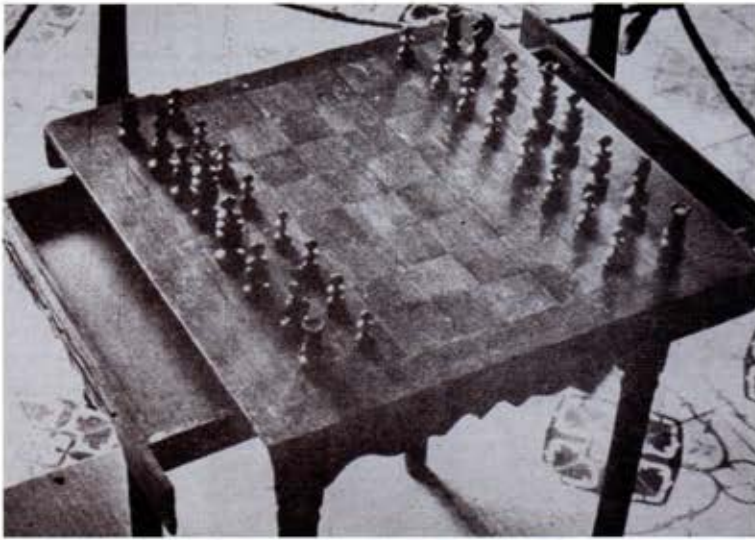
La partida Viesca-Martí sería otra vez dada a conocer por Clemente Vázquez en 1898 en su libro *En el ocaso* (pp. 333-334), tal como se observa en la foto (abajo). A pie de página, acota el autor de esta compilación de artículos periodísticos y testimoniales: «Esta es la única partida de ajedrez que se conserva, del promovedor de la actual insurrección de Cuba».

Andrés Clemente Vázquez fue el primero que vinculó a José Martí con la historia del ajedrez en pleno siglo XIX.

PARTIDA SEGUNDA	
APERTURA IRREGULAR	
BLANCAS	NEGRAS
NIÑO VIESCA	SR. JOSÉ MARTÍ
1— P 4 R	1— P 4 R (*)
2— CR 3 A	2— P 3 AR
3— P 4 D	3— CD 3 A
4— P 5 D	4— CD 4 T
5— CD 3 A	5— P 3 AD
6— P X P	6— PC X P
7— A 3 R	7— C 2 C
8— AR 4 A	8— CR 3 T
9— D 3 D	9— A 4 A
10— O O	10— P 3 D
11— P 3 TD	11— A X A
12— P X A	12— C 4 AD
13— D 2 R	13— A 5 C
14— P 4 CD	14— A X C
15— D X A	15— C 2 C

(*) Esta es la única partida de ajedrez que se conserva, del promovedor de la actual insurrección de Cuba.

penetrante de los aires invitaba a delirar con duendes o fantasmas, referí yo el caso raro que había visto en Greenwood, en 1884, al visitar aquellas tumbas lujosas en compañía de un cubano desterrado, antiguo revolucionario, que amaba, más que a sí mismo, a la música, a la arquitectura y a la poesía. El suceso, en efecto, resultaba singularmente asombroso. Allí se erguían dos mausoleos, dos bóvedas riquísimas, una en frente de la otra, con obelisco de pórfido, pertenecientes a distintas personas, dedicadas a un solo cadáver. ¿Por qué tal separación de ornamentos y lechos se-



En esta mesa-tablero y con estas piezas jugó José Martí ajedrez en Cayo Hueso en 1891, o tiempo después. Traído a Cuba por su amigo Francisco Ibern García, el mueble —según descripción en el suplemento cultural del periódico *El Mundo* (10 de octubre de 1965)— «tiene cuatro patas, una altura de 28 ½ pulgadas y dos gavetas para guardar las piezas. La tapa o parte superior mide 22 y media pulgadas por sus cuatro lados. Está construida con madera de pino, poseyendo algunos adornos y barnizada en color caoba». En el Museo Histórico de Guanabacoa hoy sólo se conservan algunas piezas del juego de ajedrez. Esta fotografía tomada por Fernando Lezcano sirvió como complemento gráfico para el artículo «En esa mesa jugó ajedrez José Martí», de José Leygonier, que fuera publicado en el ya mencionado número del periódico *El Mundo*.

pulcrales? Nadie pudo explicarme aquel misterio, cuando yo me despedía de los muertos y caminaba, tiritando de frío, por las enarenadas calles que con sus terebintos y pinabetes, enlodaban el Panteón».¹¹ En una nota a pie de página, Vázquez nos sorprende al revelarnos que aquel «cubano desterrado» era José Martí. Quizás fue la última vez que ambos se vieron.

Desde 1880, mientras Martí se encuentra en Nueva York, existe un vacío informativo que impide hallar nuevas pistas sobre su interés por el ajedrez. Sin embargo, otro hecho curioso, casi olvidado, permite relacionarlo otra vez con el juego ciencia cuando ya casi alcanza los 40 años de edad.

Al cubano Francisco Ibern García (1852-1933) le debemos (in)directamente la preservación de este indicio histórico. Y tiene que ver con unas piezas de ajedrez utilizadas por el Maestro en 1891 —o posteriormente— en los Estados Unidos.

De Ibern nos apunta el investigador Luis García Pascual: «colaboró en distintas ocasiones con Martí, quien llegó a tenerle gran afecto, como lo demuestran las cartas que el Maestro le dirigiera. Al finalizar la Guerra de Independencia, regresó a La Habana».¹²

Y en ese viaje de retorno a la patria, este emigrado cubano trajo consigo los objetos y demás recuerdos para reubicarlos y recircularlos en suelo patrio. En su caso, además de las epístolas remitidas a él por Martí, instaló en su nuevo hogar una mesa-tablero muy significativa.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, quizás sólo de manera ocasio-

nal, narró de viva voz la razón por la cual atesoraba esa mesa y de cómo había visto sentado frente a ella a Martí durante algún juego ocasional en Cayo Hueso, a donde Francisco Ibern había emigrado en 1884.

José Martí en los años 90 es un hombre concentrado y dedicado aún más a la causa revolucionaria. Los días, meses y años próximos son de persuasión y unidad. Todo por Cuba es su premisa de acción. Escuchar, atender, saludar, aceptar con devoción... le urgen más que nunca. En tales circunstancias hizo más de cuanto hoy sabemos. Jugó ajedrez, por ejemplo.

Aun cuando se ignore la fecha exacta, tenemos otros datos que se complementan con el recuerdo de Ibern. Es el caso del folleto *Martí ajedrecista*, que señala: «Reliquias muy apreciadas que existen en el Museo Histórico de Guanabacoa dan testimonio de que nuestro Apóstol entre sus múltiples facetas fue también un amante del Juego-Ciencia./ En el Museo Histórico de Guanabacoa se conserva la MESA-TABLERO DE AJEDREZ (con sus gavetas para guardar las piezas de ajedrez) y un Juego de Ajedrez de talla española que era frecuente entonces, que utilizaba José Martí cuando jugaba con algunos emigrados. Estas reliquias fueron obsequiadas por la viuda del patriota Sr. Francisco Ibern, muy amigo de Martí, a Julieta Valenzuela, la cual hizo la donación al Museo Histórico de Guanabacoa».¹³

Sería la única evidencia museológica de la práctica del juego ciencia por Martí como jugador aficionado o practicante ocasional.

No hay posibilidad de responder con exactitud histórica las siguientes preguntas: «¿Cómo aprendió José Martí el ajedrez y cuándo? ¿Tuvo algo que ver en ello su maestro Rafael María de Mendive? ¿Su hermano del alma Fermín Valdés Domínguez? ¿Acaso la estancia en España durante la primera deportación?».¹⁴

Mientras tanto, como apenas tenemos escritos directos y diversos del Apóstol sobre el ajedrez, su interés por el arte de los trebejos ha trascendido fundamentalmente gracias a su encuentro en octubre de 1876 con el niño mexicano Andrés Ludovico Viesca Gutiérrez, oriundo de Coahuila.

Con apenas siete años de edad, el pequeño derrotó consecutivamente al también cubano Agustín Mendiola y a Martí en presencia de un nutrido grupo de asiduos a ese tipo de partidas, incluidos funcionarios del gobierno mexicano.

En ambos casos, el niño jugó con las piezas blancas y demostró un talento inusual, pues hacía unos escasos meses que había aprendido los movimientos y las reglas del ajedrez.

Propiciado el encuentro por Andrés Clemente Vázquez, éste dio la primicia del suceso en su publicación especializada *La Estrategia Mexicana*. Así, el 24 de octubre de 1876, fijó para la memoria histórica el suceso más nítido en la faceta de José Martí como ajedrecista.

Varios años después, en 1893, introduce en el contexto cubano la anécdota de la partida Viesca-Martí,¹⁵ con más énfasis en el niño, al igual que la primera vez. Esa inicial motivación periodística mutaría en 1898, cuando afirma en su libro *En el ocaso*: «Esta es la única partida de ajedrez que se conserva, del promovedor de la actual insurrección de Cuba».¹⁶

La temprana muerte de Andrés Clemente en 1901 imposibilitó no sólo contar con sus impresiones y recuerdos de Martí, sino incluso con las misivas que de él recibió. ¿Cuánto más habría contado en torno a Martí?, ¿cómo se hubiera expresado del Maestro como jugador de ajedrez?

En el siglo XX, otros cubanos y extranjeros contribuyeron a ampliar el tema. Entre los segundos tenemos al guatemalteco Máximo Soto-Hall, quien en una visita conjunta con su coterráneo Domingo Estrada a Martí, en agosto de 1892, registró un dato interesante que emplearía posteriormente para su libro *La Niña de Guatemala*.

Ese día — cuenta Soto-Hall — Martí rememoró sus encuentros con Miguel García-Granados, el padre de la guatemalteca María: «Yo, dijo, jugaba frecuentemente con él al ajedrez y a este respecto observé un fenómeno que no he visto repetirse. Los ajedrecistas, por la concentración que el complicado juego reclama, se mantienen en completo silencio. El no, con un extraño poder de ubicuidad, hablaba y hablaba de muchas cosas, lo que no impedía que moviese sus piezas prodigiosamente. Era todo un gran jugador».¹⁷

Es ésta la referencia más directa del vínculo entre Martí y el ajedrez hasta ahora conocida. Hoy sólo nos queda hurgar con paciencia para encontrar los inéditos martianos... que aún los hay.

² Lamentablemente el ejemplar de Martí de *Pifias del ajedrez* (Imprenta del Gobierno Federal, México, 1886) no existe entre los libros de su biblioteca, que se conservan en la Oficina de Asuntos Históricos.

³ Carta de José Martí a Nicolás Domínguez Cowan del 24 de febrero de 1887, *Epistolario*, ed. cit., t. I, p. 368.

⁴ Para que se entienda cuán difícil sería buscar este impreso inédito — con relación a *Obras completas* —, basta decir que la colección íntegra de *El Economista Americano* se asenta en más de una institución bibliotecaria, incluidas las de Estados Unidos. Este inconveniente ha imposibilitado tener al alcance otros artículos que Martí publicó en ese mensuario. El investigador Enrique López Mesa ha expresado en su ensayo «Notas marginales sobre dos revistas esenciales» (inédito), el más completo estudio histórico sobre el desempeño editorial de Martí en las revistas *La América* y *El Economista Americano*: si «tomamos como base el contenido del número de octubre de 1888, único completo conocido, pudiéramos calcular un promedio de 15 textos de Martí por número. De la información recogida se infiere que Martí editó no menos de diez números de *El Economista Americano*; por tanto, estimamos un universo potencial mínimo de 150 textos martianos. De ellos, sólo conocemos 32, por lo que podemos conjeturar que nuestro vacío no desciende de 118 textos que, unidos a los existentes, llenarían un volumen de la edición crítica de sus *Obras completas*».

⁵ Carta de José Martí a Nicolás Domínguez Cowan del 25 de mayo de 1893, *Epistolario*, ed. cit., t. III, pp. 363-364.

⁶ Carlos A. Palacio: *Ajedrez en Cuba. Cien años de historia*. Imprenta Arquimbau, La Habana, 1960, p. 211.

⁷ Andrés Clemente Vázquez: *El ajedrez magistral*. Imprenta del Avisador Comercial, La Habana, 1900, v. III, p. 79.

⁸ Carta de José Martí a Nicolás Domínguez Cowan del 24 de febrero de 1887, *Epistolario*, ed. cit., t. I, p. 368.

⁹ Además de esta misiva del 26 de diciembre de 1875 (*Destinatario José Martí*. Compilación, ordenación cronológica y notas [de] Luis García Pascual. Casa Editora Abril y Centro de Estudios Martianos, 1999, p. 28), contamos con un artículo de la autoría del Apóstol, correspondiente al 15 de diciembre de 1875, en el que menciona a Andrés Clemente Vázquez. Véase al respecto *Obras completas. Edición crítica*. Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000, t. 2, p. 237.

¹⁰ Carta de José Martí a Juan de Dios Peza del 1 de octubre de 1886, *Epistolario*, ed. cit., t. I, p. 352.

¹¹ Andrés Clemente Vázquez: *Entre brumas*. Reminiscencias americanas y europeas. (Segunda parte del libro *En el ocaso*). Tipografía del Avisador Comercial, La Habana, 1899, pp. 2-3.

¹² Luis García Pascual: *Entorno martiano*. Casa Editora Abril, 2003, p. 136.

¹³ Martí ajedrecista. Publicaciones Los Tableros, Poder Popular Guanabacoa, [La Habana, 1980].

¹⁴ Jesús G. Bayolo: «Carmen, la reina que inspiró el ajedrez en Martí», *Juventud Rebelde*, 17 de diciembre de 1995, p. 14.

¹⁵ Primero con el artículo «Un portento mexicano y una maravilla española... Andrés Ludovico Viesca y Raúl Fausto Capablanca», *El Figaro*, La Habana, Año IX, No. 35, 8 de octubre de 1893, pp. 431-432, y luego, con el acápite «Una gloria mexicana», que forma parte del libro *En el ocaso*. Reminiscencias americanas y europeas. Imprenta del Avisador Comercial, La Habana, 1898, pp. 326-335.

¹⁶ Andrés Clemente Vázquez: *En el ocaso*, ed. cit., p. 333.

¹⁷ Máximo Soto-Hall: *La Niña de Guatemala*. El idilio trágico de José Martí. Tipografía Nacional, Guatemala, 1942, pp. 159-160.

¹ Carta de José Martí a Nicolás Domínguez Cowan del 22 de abril de 1886, *Epistolario*. Compilación, ordenación cronológica y notas de Luis García Pascual y Enrique H. Moreno Pla. Editorial de Ciencias Sociales y Centro de Estudios Martianos. La Habana, 1993, t. I, p. 328.



Una partida

Niños y adolescentes de cuatro escuelas habaneras conmemoraron el 130 aniversario de la partida de ajedrez que, en octubre de 1876, sostuvieron José Martí y el infante mexicano de siete años Andrés Ludovico Viesca.

Con ese motivo, en el Museo Casa Natal José Martí se celebró una simultánea presidida por el Maestro Nacional Luis Cuervo y los ajedrecistas Eric González y Juan Carlos Pérez, quienes explicaron y demostraron paso a paso la ya célebre partida Viesca-Martí.

Se trata de la única partida martiana que ha trascendido, gracias a que fue publicada por el ajedrecista cubano Andrés Clemente Vázquez, radicado en México, en su revista *La Estrategia Mexicana*, en el número correspondiente al 24 de octubre de 1876.

Con el título de «Una gloria mexicana», este trabajo testimonia las sorprendentes victorias ajedrecísticas de Andrés Ludovico en aquella jornada, pues derrotó

ANDRÉS LUDOVICO VIESCA
(blancas)

JOSÉ MARTÍ
(negras)

1- P 4 R	1- P 4 R	25- T 3 D	25- C 4 C
2- CR 3 A	2- P 3 AR	26- D 5 A	26- D 5 A
3- P 4 D	3- CD 3 A	27- D 7 D	27- C x P
4- P 5 D	4- CD 4 T	28- D 5 D †	28- D x D
5- CD 3 A	5- P 3 AD	29- C x D	29- P 4 C
6- P x P	6- PC x P	30- C 7 R †	30- R 2 A
7- A 3 R	7- C 2 C	31- C 5 AR	31- P 5 C
8- AR 4 A	8- CR 3 T	32- C 6 T †	32- R 3 R
9- D 3 D	9- A 4 A	33- C x P	33- C 3 D
10- O O	10- P 3 D	34- R 2 A	34- P 5 R
11- P 3 TD	11- A x A	35- T 4 D	35- C 4 C
12- P x A	12- C 4 AD	36- T x P †	36- R 4 A
13- D 2 R	13- A 5 C	37- T 4 AR †	37- R 4 C
14- P 4 CD	14- A x C	38- C x P	38- C x P
15- D x A	15- C 2 C	39- C x P †	39- R 3 C
16- A 6 T	16- D 2 A	40- C 6 A	40- C x P
17- TD 1 D	17- O O	41- P 3 CR	41- T 1 CD
18- A x C	18- D x A	42- C 5 D	42- T 1 R
19- T x P	19- D 1 C	43- T 6 A †	43- R 4 C
20- TR 1 D	20- C 2 A	44- P 4 T †	44- R 5 C
21- T x PAD	21- T 1 D	45- T 4 A †	45- R 6 T
22- T x T †	22- C x T	46- P 5 T !!	46- T 4 R
23- T 5 A	23- C 3 R	47- T 4 T — Mate	
24- T 5 D	24- D 1 AD		

Niños de La Habana Vieja conmemoraron el 130 aniversario de la inmortal partida Viesca-Martí con una simultánea en el Museo Casa Natal del Apóstol.

Retazos de una ciudad en movimiento

ARTE DE LA PERSISTENCIA PU-
DIERA LLAMARSE A LAS EXPRE-
SIONES DE LA DANZA CALLEJE-
RA EN EL CENTRO HISTÓRICO.
LIDERADOS POR ISABEL BUS-
TOS DURANTE DOS DÉCADAS,
JÓVENES DANZANTES HAN
ANIMADO MÚLTIPLES ESPA-
CIOS DE LA HABANA VIEJA.
PARA ELLA Y SU COMPAÑÍA
DE DANZA TEATRO *RETAZOS*,
«LA GRAN ESCENOGRAFÍA ES
LA CIUDAD, Y LO MÁS IMPOR-
TANTE: LA PARTICIPACIÓN MA-
SIVA DE LA GENTE».

por **MARÍA GRANT**



Definitivamente, el nombre de la Compañía de Danza Teatro *Retazos* está ligado a su fundadora y directora general, la coreógrafa Isabel Bustos, al Centro Histórico de La Habana y a sus pobladores: hombres, mujeres y niños que, desde hace casi dos décadas, identifican esa palabra —*retazos*— con el movimiento de bailarines por las restauradas calles y plazas.

Porque desde su mismo nacimiento en 1987, este «proyecto artístico» —según Isabel— ha asumido el movimiento no sólo entendido como evolución, sino en el sentido estricto del concepto de desplazamiento de un lugar a otro.

«Yo pasé muchos años como una gitana, con mi bultito en la espalda dando vueltas por todos los lados, buscando mi espacio para trabajar. De esto hace unos veinte y pico de años. De pronto llegué a La Habana Vieja, conocí a Eusebio y, como era muy amigo de Guayasamín, y mi madre era también muy amiga suya, ellos se pusieron de acuerdo y, al final, yo terminé ensayando en la Casa Guayasamín».

Hasta ese momento, Isabel y su grupo de entonces preparaban sus puestas en la Casa Carmen Montilla (también en el Centro Histórico), en las salas Covarrubias y Avellaneda (ambas del Teatro Nacional, frente a la Plaza de la Revolución)... o en cualquier lugar que se les posibilitara.

Esta manera ambulatoria de trabajar, de no tener un lugar propio, le sirvió —a su juicio— de entrenamiento. «Por eso también me es muy fácil montar en cualquier espacio, porque siempre fui nómada. La adversidad a mí me ha venido muy bien...»

El apelativo de *Retazos*, sin embargo, responde a las ideas que sobre la existencia humana esgrime esta mujer, quien nació en Chile, vivió muchos años en Ecuador y, desde 1962, se asentó definitivamente en Cuba:

«Yo no sabía al principio qué nombre ponerle, si *Manzana verde*, si *Cielo abierto...*, pero al final pensé en *Retazos* porque hablamos de que la vida no es lineal, de que vivimos en fragmentos, de que la vida pasa muy rápido, de una situación a otra, de una vivencia a otra... Así, la danza es como una sucesión de emociones, de sensaciones, de pensamientos, de vivencias... de retazos que, al final, conforman una historia».

¿Cómo definiría a la danza en su vínculo con las demás artes?

Pienso que en la danza se encierra todo. Primero, la poesía, que para mí es imprescindible, y por eso, cuando no hay un aire poético en lo que se hace, considero que no tiene validez.

Mi concepto de danza no es el tradicional, es decir, el de construir intérpretes, bailarines perfectos a nivel técnico. Considero que la técnica es un apoyo para expresar algo. Lo más importante es saber qué queremos decir. En la plástica, la luz —por ejemplo— es fundamental, pero la imagen es lo primero que llega. Para mí, el virtuosismo consiste en transmitir el vínculo entre la imagen y el texto dramático, expresar ese vínculo con emoción.

Por eso, la danza que hacemos no es virtuosa en el sentido tradicional, sino más bien analítica, casi filosófica, siempre en búsqueda de nuevos conceptos, de nuevas formas... A su vez, empleamos un lenguaje asequible y, por tanto, es una danza concebida para el disfrute mayoritario, no sólo de bailarines o de algunos intelectuales.

Pienso que el verdadero arte debe ser asequible para toda la sociedad, desde los sectores más sencillos hasta los más complejos. Creo que siempre debe ser así.

Isabel Bustos (Chile, 1948). Graduada de la Escuela Nacional de Arte de La Habana, ejerció como profesora y coreógrafa en la Escuela Nacional de Danza Moderna y en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte de Cuba.



¿Desde cuándo tiene tales concepciones sobre la danza?

Creo que ha sido un proceso. Uno empieza en una escuela porque quiere aprender a bailar. Aprende un paso, otro paso..., pero, en la medida que te vas conformando como ser humano, te das cuentas de que la danza es mucho más compleja. Necesitas comprender cuáles son los elementos que te permiten desarrollar ideas, nuevos conceptos coreográficos. Por ejemplo, resulta a veces que el silencio es más importante que el sonido. O, en ocasiones, no hacen falta 50 movimientos, sino solamente uno para transmitir la idea que te propones.

Por otra parte, en la danza influyen todas las manifestaciones artísticas: la música, el cine, la arquitectura, la pintura...

A propósito, hábleme de su faceta como pintora.

Empecé hace como seis años a dibujar unos platitos. Tengo una hermana que es realmente una pintora, ¿sabes? Yo soy una bailarina que pinta, que hace video, y que me meto en todo porque me gusta. Hago hasta los *spots* de los festivales «Ciudad en Movimiento».

A mí me gusta mucho la imagen; yo creo que es lo que más me gusta. Cuando tengo que hacer una obra, pienso en la escenografía, en el diseño de vestuario... Y aunque escasean los materiales, la tela, siempre encuentro soluciones. Es así que, a partir del mundo teatral, de sus necesidades, empecé a hacer pequeños dibujos, luego platos, y a la gente le encantaron y los compraban. Yo decía: «no lo creo, se han vuelto locos». Diseñaba «habaneras» que fueron creciendo. Después, un amigo pintor me sugirió dejar los platitos, y empecé a hacer algo en cartulinas. De pronto, comencé a hacer una serie que era yo acostada así (se pone los brazos en la nuca) y, como me gustan mucho los angelitos, los coloqué detrás, y también puse la cama, la alfombra, la lámpara... todo lo que había en el cuarto de esa mujer, con ese pelo, puesta en una perspectiva extraña, pues no tenía idea de la perspectiva. Hice muchos, una serie. «¿Y cómo le vas a llamar a esa serie?», me preguntó una amiga. «Yo no sé, tal vez «Esperando a mi macho»», le dije yo. (Ríe.)

Teatro de las Carolinas: desde hace dos años, la Compañía de Danza Teatro Retazos tiene su sede en Amargura 61, entre Mercaderes y San Ignacio.



Al referirse a este espacio, Isabel Bustos confiesa: «Creo que si no hubiera tenido la persistencia de perseguir a Eusebio por toda La Habana Vieja desde hace tantos años, nunca hubiera tenido este espacio. Y la persistencia de trabajar, trabajar, trabajar... Creo que hasta por cansancio lo vencí. «Busca el lugar que quieras», me dijo. Porque él me decía: «Ése», y yo le respondía: «No, ése no porque tiene columnas». «Aquél, entonces». «Tiene el techo bajito». «Este es estrecho»; «ése, desniveles muy altos». Creo que ya no quería verme. Hasta que, finalmente, decidió que yo lo buscara, y encontré esto que era un garaje de carros viejos, un antiguo depósito para mieles...

»Gracias a Eusebio Leal, yo puedo soñar; gracias a su sensibilidad y comprensión, he logrado una estabilidad para el grupo y he podido entender que el arte es uno solo. Si no hubiera tenido su respaldo, no hubiera podido hacer nada durante estos 20 años».



Isabel Bustos. De la serie «Esperando a mi macho»,



Yo realmente pinto porque el trabajo en *Retazos* me estresa tanto... O sea, eso de domar voluntades y energía de mucha gente dispersa, y poder tomarla para crear y construir, es muy duro: hay que ponerle no sólo el cuerpo sino el espíritu y la cabeza. Cada día termino hecha una alfombra. Entonces, me puse a pintar. Simplemente como una manera de equilibrarme. Y de pronto, bueno, a la gente le gusta...

¿Qué otros vínculos tiene Retazos con las artes plásticas?

Muchos. Por ejemplo, nosotros trabajamos en 2006 con Arturo Montoto en la exposición «Ciudad para ciegos», en el Museo de Arte Colonial. Luego de ver cómo él pintaba inspirándose en la ciudad, cómo ponía su obra en códigos del sistema Braille y la manera en que los invidentes la reconocían, nos unimos a ellos para exponer esas ideas a través del lenguaje del cuerpo.

Esa experiencia fue muy fuerte y difícil para los bailarines porque significó entrar en un mundo diferente, donde lo visual no existe y los demás sentidos son más importantes. El olor de la panadería, el huequito de la calle, los sonidos de los autos... son los que definen en qué lugar te encuentras.

Anteriormente, en 2000, inspirados en la exposición sobre maletas o valijas del artista italiano Gianpaolo D'Andrea Verdecia, montamos una obra que todavía forma parte de nuestro repertorio: *El viaje*.

Muchos años atrás, pasó algo parecido con la figura de Federico García Lorca. Un día de 1998 entré a la Casa de México y vi el gran paredón del final del inmueble; todavía allí no había flores, ni enredaderas, ni nada... Me dije: «Esto es un patio interior español y si lo relacionamos con García Lorca, *Bernarda Alba*, *Bodas de sangre*, *El Romancero*...», hacemos una obra». Y allí concebí una pequeña composición, *Las lunas de Lorca*, que trata sobre la pasión, la muerte, el amor, el espíritu trágico de España, en fin...

A mí un espacio exterior me puede inspirar. Por ejemplo, quiero hacer un «Romeo y Julieta» en un solar que está ubicado frente a nuestra sede. La idea es pasearlo de un espacio a otro espacio, y terminarlo allí. Pero tengo primero que convencer a los moradores para que participen junto a nosotros. Seremos Capuletos y Montescos. (Ríe.) Esta obra pretendo presentarla en el próximo Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos. Habana Vieja: Ciudad en Movimiento.

Este año se realizó el XII Encuentro Internacional. ¿Pudiera referirse a la génesis de esta cita anual?

Se inició de una manera muy simple. Éramos mis jóvenes bailarines y yo que íbamos de la Casa Simón Bolívar a la Casa Guayasamín, o de la Casa de la Obrapía a la Casa de México... Nos inspirábamos en las escaleras, en el balcón, en la columna, en el patio, en la maravilla que para mí es La Habana Vieja.



De pronto, eso fue creciendo y vinieron compañías foráneas, de dentro y fuera de Cuba. Así, en la más reciente edición, fueron ya como 1 300 personas las que participaron, mientras que, al inicio, en 1995, éramos nosotros solos.

¿Cuál es la idea que nos animó siempre? Que la gente no vengan con sus obras hechas para trasladarlas del teatro a un lugar abierto, sino al revés: que se inspiren en los espacios arquitectónicos para crearlas. Es como un desafío. Yo tengo un espacio con una historia, una pared donde alguien hizo o dijo algo... Bueno, yo me voy a inspirar en esa historia o, simplemente, en la pared, el árbol, el banco del parque... Se trata de despertar la imaginación, de propiciar nuevos ambientes creativos, con un nivel de exigencia para los coreógrafos y los intérpretes, que no es el mismo cuando se trabaja en un teatro cerrado, en una salita preciosa donde están todas las condiciones, el piso es maravilloso y no hay ningún reto, más que el impuesto por el intelecto tuyo en ese momento.

Aquí, la gran escenografía es la ciudad y, en mi opinión, lo importante es la participación masiva de la gente. También están los talleres impartidos por profesores de diferente procedencia, de modo que las diversas manifestaciones artísticas trabajan juntas: músicos, coreógrafos, bailarines, gente de teatro...

¿Cuántos de los integrantes de Retazos son habaneros? Indago porque se necesita desarrollar un sentido de pertenencia al Centro Histórico, a la comunidad...

Sea habanero o no, todo miembro de *Retazos* debe pensar y actuar en cualquier calle de esta ciudad con la misma actitud que si bailara en el célebre teatro La Feniche de Venecia. Porque el espectador que lo ve en La Habana Vieja, que es un vecino nuestro, se lo merece tanto —o más— que cualquiera de otro país.

El artista tiene que ser modesto y entender cuál es su papel. Y el que no lo conciba así, está perdido conmigo. Por eso es que, cuando ya tienen cierta calidad y entienden la técnica que yo aplico, nuestros jóvenes trabajan un tiempo como maestros en el taller que hacemos con los niños.

¿Tiene futuro, entonces, la danza callejera?

Cuando yo empecé todo el mundo decía: «¿Trabajar en la calle? Esa mujer está loca, qué tenemos que ver nosotros con la calle, nosotros somos de teatro...» Era una vergüenza. Ahora no, ahora tiene otro valor. Hemos logrado, además del grupo, un laboratorio coreográfico, el Festival, el encuentro de video-danza, la labor con los niños... todo un proyecto cultural que contribuye cada vez más a la reanimación del Centro Histórico, al gran esfuerzo que hacen Eusebio Leal y la Oficina del Historiador de la Ciudad en conjunto, que para mí es muy válido y respetable.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.

OPUS

HABANA

www.opushabana.cu

VOLUMEN I
año 1996-97



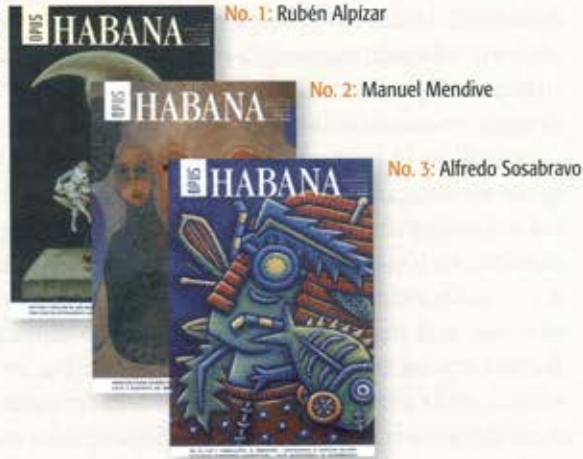
VOLUMEN II
año 1998



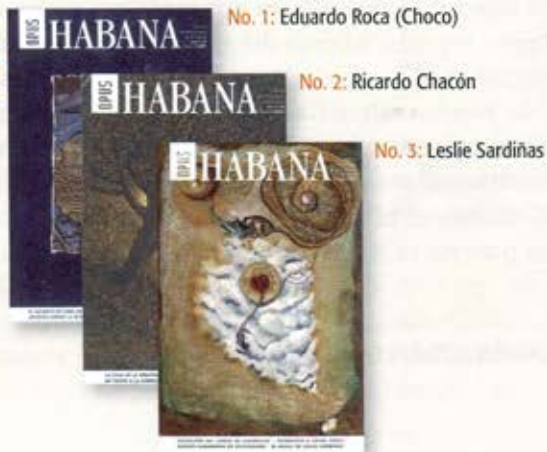
VOLUMEN III
año 1999



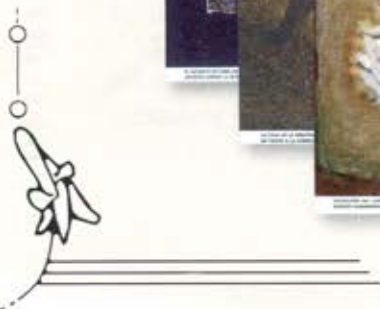
VOLUMEN IV
año 2000



VOLUMEN V
año 2001



VOLUMEN VI
año 2002



VOLUMEN VII
año 2003



VOLUMEN VIII
año 2004



VOLUMEN IX
año 2005



VOLUMEN X
año 2006-2007



Dedicada a la gesta rehabilitadora
de La Habana Vieja. Abre sus páginas al amplio
espectro de la cultura cubana desde su misma portada,
realizada expresamente para cada número por reconocidos pintores.

35 CUC por 4 números **suscríbese** vea boleta de inscripción

sentir

la habana vieja



con

 **Habaguanex**
COMPAÑÍA TURÍSTICA

www.habaguanex.com





HABLABURÍAS

¡Oh! ¡Los Padres de Familia!

por "El Curioso Parlanchín"

Uno de los títulos más productivos y explotables en la sociedad moderna, y supongo que en todas las épocas ocurriría algo parecido, es el de padre de familia. Es el rey del mundo, el centro de la creación. En cambio, la última carta de la baraja humana, es el solterón.

Las leyes todas se han hecho para los padres de familia. Es verdad que las han hecho los propios padres de familia. Es natural que arrimaran el ascua a su sardina.

El padre de familia es todo y para él es todo. Su título de tal sirve de salvoconducto para que se le abran todas las puertas y principalmente las de las cajas de los solterones.

Al padre de familia se le considera como el fundamento, base, eje, principio y fin de la sociedad, sin el cual no existiría la familia y sin la familia los pueblos, y sin los pueblos la Humanidad. En justa correspondencia, al padre de familia debe otorgarse cuanto demande y necesite.

La condición de padre de familia lleva implícita toda clase de reconocimientos concedidos a priori: seriedad, capacidad, honorabilidad, honradez, moralidad.

En cambio, al solterón se le considera, apriorísticamente, también, como un ser egoísta, alocado, amoral, al que debía tenerse siempre sujeto a la vigilancia de la autoridad.

De este tan diverso concepto social de que goza el padre de familia y sufre el solterón, resulta que casi todos los individuos apenas se han puesto pantalones largos, han fumado el primer tabaco, asistido a la primera función de algún teatro pornográfico o cogido alguna enfermedad de las que se llaman secretas, porque son las que más saltan a la vista, señales todas evidentes de que ya se es hombre; apenas, repi-

to, se poseen todas o la mayor parte de esas cualidades demostrativas y características de la hombría, aunque no sea de bien, el hombre se apresura a ascender a padre de familia.

¿Cómo se realiza esa metamorfosis prodigiosa?

Muy fácilmente, porque todo en la sociedad está preparado *ad hoc* para convertir rápidamente al hombre en padre de familia. Para lograrlo siempre hay dos familias consagradas exclusivamente a ese objeto. La de Él y la de Ella. (Ella es cualquier mujer con ánimo y disposición para el matrimonio, o sea todas las mujeres; cualquier mujer con saya por encima de la rodilla, aunque sea la reina de las canilludas, melenas a lo garzón aunque su cabeza sea el más deforme de los cocoriocos, y la menor cantidad de ropa encima, no importa sus buenas o malas formas, que para arreglarlas están los taumatúrgicos engañabobos capaces de convertir los inmensos *montgolfiers* en bellísimas pomas y sacar provocantes ondulaciones a una tabla de planchar.

Aliadas, aunque no se conozcan, la familia de Él y la de Ella, el matrimonio surge enseguida, y antes del año nace... ¡desde luego, el niño, pero también, necesariamente, y es lo que nos interesa, el padre de familia!

¡Ya está! ¡Ya hizo su carrera! Leyes y tribunales están a su disposición. Con ese preciado título puede circular tranquilo por el mundo.

Cuando quiera un destino, cuando solicite protección y ayuda y hasta cuando pida limosna, el argumento decisivo, el «sésamo ábrete», será su título de padre de familia; y si es un padre de familia de primera categoría — cargado de hijos — entonces su éxito es completo. Entre dos individuos que aspiren a un destino, uno de ellos soltero y el otro padre de familia, éste se llevará, seguramente, el puesto, porque lo necesita más que el soltero, infunde más confianza, se supone que



tiene más asiento. Cuando la pelea es entre dos padres de familia, entonces la victoria la alcanza el que está más cargado de hijos.

Si un solterón comete un delito, ya sea contra las personas o la propiedad, ¡ah!, enseguida se le anatematiza: «¡Claro! ¡Tenía que ser! ¡La vida que llevaría! ¡La de todos los solterones! Con seguridad que era un corrompido, un inmoral, un disoluto. ¡Sin haber formado familia! ¡Un egoistón!»

En cambio, si el que ha delinquido es un hombre casado y con hijos, cuanto haya hecho, por abominable que sea, tendrá excusa: «¡El pobre, Dios sabe los apuros que pasaba, las necesidades que tenía, los conflictos que se le presentaban! ¡Es padre de familia!»

Y en un padre de familia se tolera, se hace la vista gorda, se explica, se justifica y así se aplaude que hurte, estafe o robe, que atropelle o mate a otro. ¿Sabéis lo que representan las obligaciones inherentes a una familia? ¡Tiene que sostener una familia!

Hasta los mendigos profesionales invocan este título para conmovier mejor y hacer abrir la mano o vaciar el bolsillo a sus víctimas. A ningún pordiosero se le ha ocurrido ni se le ocurrirá jamás pedir limosna invocando que es un pobre solterón. Todos pasarían de largo sin socorrerlo y hasta llamarían a un vigilante para que lo condujera a la Estación por presunto delincuente. En cambio, para un limosnero es más eficaz que el ser ciego, cojo o manco, el ser ¡padre de familia!

— ¡Una limosnita señor para este pobre padre de familia cargado de hijos! —. ¿Quién se resiste ante esta razonada demanda? Efectivamente ese pobre padre de familia, tiene, puede decirse, que el derecho de exigir a los demás que lo socorran, que lo ayuden a sostener

a su familia, aunque los demás no hayan tenido parte en ella, pero es ¡padre de familia!, base y fundamento de la sociedad. Y todos, llenos de conmiseración socorren al pobre padre de familia, y pasarán de largo al que invocara ser un pobre solterón. ¡No, es que no habría quien se atreviera, ni aun estando loco!

En política, casi todos los crímenes que se han cometido ya desde la oposición, ya, sobre todo, desde el gobierno, lo han sido por padres de familia y por ser tales. Los chivos, los negocios sucios, las botellas, las colecturías, todo ello no tiene más explicación que ser un padre de familia, porque si con todo ello se roba al Estado, se hace por algo muy santo: la familia, el bienestar de los hijos (aunque se le quite a otros hijos o a otras familias, pero la caridad bien ordenada empieza por sí mismo).

Si un solterón tiene botellas o colecturías, se le considera como un sinvergüenza, un perdido, porque ese dinero lo empleará en parrandas y vicios; pero en cambio, ¿cómo se le van a negar botellas y colecturías a un padre de familia? La vida es cada día más cara, las necesidades incontables, los hijos, ¡los hijos cuestan un dineral! ¡Toda protección siempre será poca, cuando se trate de un pobre padre de familia!

¡Bienaventurados los padres de familia porque para ellos creó Dios el mundo y por ellos y para ellos se inventaron chivos, botellas, colecturías, consignaciones de palacio!

¡Bienaventurados los padres de familia, aunque sean guatacas y cepillotes, porque en ellos está justificado, por despreciable y desvergonzado que sea, hasta la guataquería y el pepillotismo!

Carteles, 16 de septiembre de 1928

Según una nota que aparece en el reverso de esta foto que atesora la Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad, en ella aparecen los directores del Sindicato de Artes Gráficas de La Habana y de las revistas Social y Carteles «con los empleados y obreros de ese taller tipográfico y de ambas publicaciones que en el mismo se editan».

El Sindicato de Artes Gráficas de La Habana fue fundado en 1916 por Conrado W. Massaguer (en la foto, inclinado a la derecha de Emilio Roig de Leuchsenring). Gracias a la tecnología de impresión allí instalada, así como al talento de sus realizadores, se logró la calidad tipográfica de Social, que fue —según el propio Massaguer afirmaba— la primera revista de su tipo impresa en off-set en el mundo.

La foto fue tomada con motivo del homenaje al señor Troadio Hernández, Jefe de Laboratorios



de aquella compañía, «por el triunfo que alcanzó en México como campeón centroamericano de lanzamiento de martillo».

Apareció esta imagen en Social (diciembre, 1926) en las «Notas del Director Literario», que redactaba Roig de Leuchsenring.

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 ▶

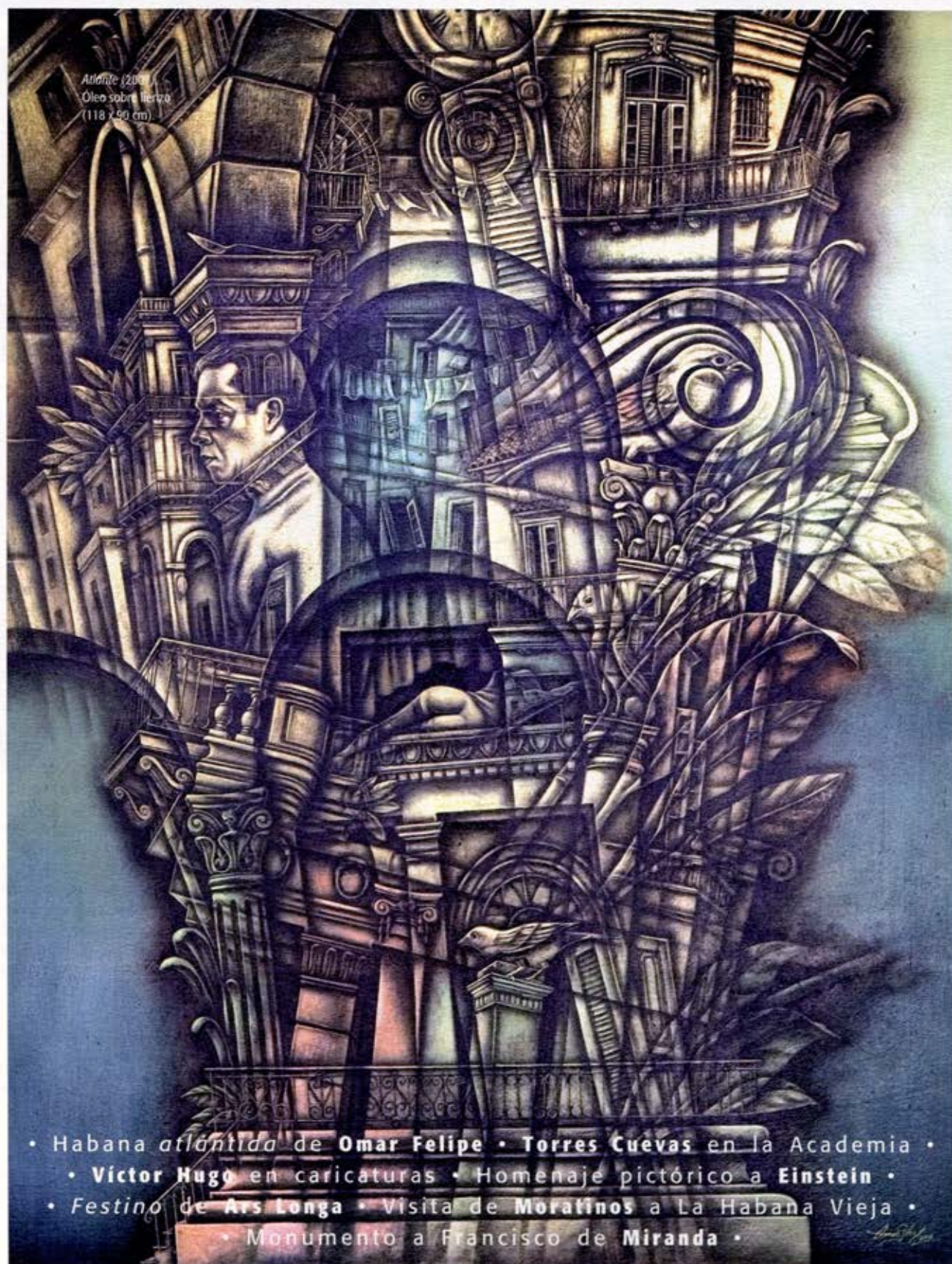
breviario

▶ 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, 2007

Claves culturales del Centro Histórico

febrero/junio



Atlántida (2007)
Óleo sobre lienzo
(118 x 90 cm)

- Habana atlántida de Omar Felipe • Torres Cuevas en la Academia •
- Víctor Hugo en caricaturas • Homenaje pictórico a Einstein •
- Festino de Ars Longa • Visita de Moratinos a La Habana Vieja •
- Monumento a Francisco de Miranda •

Habana atlántida de Omar Felipe

ARTES PLÁSTICAS

Aborda este pintor la imaginaria Urbana de La Habana Vieja —y, en especial, de su Centro Histórico— con una metáfora dual: isla-acrópolis de la utopía, o estatua masculina que sirve de columna, atlante, telamón.

Su arte de impecable factura coquetea con la representación simbólica, inventando marcas de pertenencia que los habaneros podrían tener de su ciudad: acontecimientos, personajes, mitos, lugares, olores, colores y sonidos... fabulaciones, en fin, que narrar.

Cada obra de Omar Felipe González (La Habana, 1963) es una suerte de croquis urbano, cuyos límites evocativos definen la interacción del artista con el paisaje cultural.

Imaginarios o no, esos límites indican las rutas del andar por las calles y plazas habaneras, donde coexisten el palacio lujoso, el solar hacinado, la paloma mensajera y el niño sentado en el orinal.

Con ayuda de la configuración arquitectónica (arco, columna, capitel...), de los volúmenes edilicios, el pintor sugiere las antinomias cotidianas del hábitat: dentro/fuera, delante/detrás,

público/privado, antes/después, ver y/o ser visto, centro/periferia...

Amante de las ornamentaciones que adornan los órdenes arquitectónicos clásicos, las convierte en recurso subtextual, subvirtiendo su significado simbólico: las espirales y volutas del capitel corintio —por ejemplo— se metamorfosean en personajes y escenas de la simple cotidianidad.

Recreando los elementos más representativos de la arquitectura tradicional, fusiona los monumentos históricos con solares y vecindarios en esa amalgama característica de la parte más antigua de la ciudad.

Para ello utiliza hábilmente la superposición de planos, transparencias y una gama cromática de sepías que no comprometen el trazo del dibujo, sino que incitan a disfrutar del detalle sorpresivo.

Así logra el punto de vista del transeúnte que lo mismo se extasia ante la exuberancia de una fachada barroca que el prominente trasero de una mulata desnuda bajo un arco carpanel.

Frente al dilema de representar La Habana Vieja en su complejidad



Omar Felipe González (La Habana, 1963).



Habanera II (2005). Óleo sobre lienzo (60 x 78 cm).



Ciudad columna (2007). Óleo sobre lienzo (80 x 60 cm).

de ecosistema —de representar su «alma», para decirlo en términos poéticos—, Omar Felipe opta por el paisaje figurativo, bello, noble y hasta ingenuo, quizás.

Sin embargo, en admirable síntesis gráfica logra transmitir la sensación de urbe habitada, enrevesada, plural y —por ende— contradictoria en su dualidad de invención y realidad al mismo tiempo. Ciudad a mitad de camino entre el paisaje y la narración porque siempre tiene una historia que contar.

Con su obra plástica, Omar Felipe se suma al ejército de utopistas urbanos que defienden un paisaje soñado, el deseo de una ciudad dignificada en lo social, a la par que es legitimada estéticamente.

Su exposición «Ciudad transparente», inaugurada a fines de 2006 en el Museo de Arte Colonial, validó su propósito de ofrecer una imagen polisé-

mica, singular, al transparentar el alma del creador en el alma de la ciudad.

Artista honesto y autoexigente, se comporta como un atlante que sostiene sobre sus hombros y nuca el peso simbólico de La Habana Vieja, isla-acrópolis sumergida en el óleo de sus lienzos, Habana «atlántida» por compartir la doble condición de misterio y verdad.

ARGEL CALCINES
Opus Habana

Festino de Ars Longa

MÚSICA

Una de las características que distingue el trabajo del Conjunto de Música Antigua Ars Longa es la de asumir retos que propugnen su crecimiento artístico. Tal es el caso de la comedia madrigalesca *Festino*, de Adriano Banchieri, con la que esa agrupación puso a prueba –por segunda vez en su historia– la capacidad de sus integrantes para interpretar una obra que incluye la representación escénica.

El antecedente se remonta a la puesta de *L'Amfiparnaso*, de Orazio Vecchi, durante la Segunda Jornada de Música Antigua, celebrada en 2002. Desde entonces, Ars Longa ha transitado por un período de acercamiento al madrigal italiano, específicamente, la obra de Carlo Gesualdo, Luca Marenzio y Claudio Monteverdi.

Propiciada por el maestro Claudio Abbado, la experiencia de interpretar ese repertorio fue potenciada en el intercambio con reconocidos especialistas como Claudio Dall'Albero y Dinko Fabris, de la Accademia di Santa Cecilia y Universidad de Bari, respectivamente. Esto hizo posible un conocimiento más profundo en cuanto a afinación, articulación, pronunciación del italiano antiguo... que ahora dieron provecho en la presentación de *Festino* durante el V Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, que se celebró –como cada año– en el Centro Histórico.

Tanto *Festino* como *L'Amfiparnaso* son exponentes de la comedia madrigalesca, género que ocupa un lugar señalado en la historia de la música y del teatro, en tanto precursor de la ópera. Está constituido por canciones y madrigales encadenados alrededor de situaciones protagonizadas por los personajes de la comedia del arte como Pantaleón, Covello, Zany, Capitán, Doctor, Isabella...

A diferencia de la ópera, que se caracteriza por la definición musical individual de los personajes, en la comedia madrigalesca cada uno de ellos se multiplica para cantar en polifonía a tres, cuatro o cinco voces.

Su puesta en escena es hoy un enigma, pues hay testimonios tanto a favor como en contra de su representación teatral.

Calificada de verdadera *suite* de entretenimiento, *Festino* se compone de 20 madrigales, variados y contrastantes. Su autor, Adriano Banchieri, nació el 3 de septiembre de 1568 en Boloña, y

falleció en esa misma ciudad en 1634. Contemporáneo de Vecchi, Frescobaldi, Monteverdi..., Banchieri fue un destacado teórico e innovador y compuso numerosos madrigales. Entre sus comedias se destacan *La Pazzia Senile*, *La barca di Venezia per Padova* y *Festino*.

Para esta presentación de Ars Longa, según comenta su directora Teresa Paz, «se utilizó, como recurso representativo, el acentuar y expresar –con la gestualidad, escenografía y vestuario– el significado de los textos de cada madrigal. Por eso, los cinco cantantes recibieron un entrenamiento de expresión corporal con el grupo de teatro El Ciervo Encantado, y de danza-teatro Retazos, de manera que pudieran enfrentar el reto de la representación sin perder la excelencia de la interpretación musical.

«Aunque los madrigales están escritos para cinco voces, hemos utilizado, en algunos, el acompañamiento instrumental, que era una práctica de la época. Además, insertamos determinadas danzas o pequeños fragmentos instrumentales de autores contemporáneos italianos que apoyan la acción dramática», precisó la directora de Ars Longa.

Para recrear con humor los distintos hechos que acontecen antes de una cena de carnaval, se eligió esta obra para inaugurar el V Festival Internacional Esteban Salas en el Palacio de Gobierno. Conocida como Hemiciclo, su sala principal recuerda aquellas adonde los nobles convocaban a su corte para el deleite de una obra de gusto y favorita.

BILBAO ARS SACRUM

Con el programa «El renacer musical en el Nuevo Mundo, siglos XVI y XVII», Ars Longa participó en el Festival Bilbao Ars Sacrum que, como prólogo a la Semana



Con la presentación de la comedia madrigalesca *Festino*, del boloñés Adriano Banchieri, por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, quedó inaugurado el 27 de enero, a las 7:00 pm, el V Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas en el Palacio de Gobierno de La Habana Vieja.

Santa, se celebra anualmente en Vizcaya, País Vasco, España.

Auspiciado por la Fundación Bilbao, este evento se realizó bajo el título «Las moradas del alma», pues se propuso «mostrar diferentes culturas del mundo,

muchas de ellas expresadas por un sentido religioso de la vida.

Así, el 28 de marzo, en la iglesia de la Encarnación de Bilbao, Ars Longa ofreció un concierto único con obras de la Catedral de Puebla de los Ángeles (México) y de Guatemala, escritas por Hernando Franco, Pedro Bermúdez y Gaspar Fernández, a las que sumó piezas del Cancionero de Huehuentengo.

En este último caso, se trata de los códices que contienen la música enseñada en el siglo XVI por los misioneros dominicos a los indígenas de los poblados de San Miguel Acatán, Santa Eulalia, San Juan Ixcui, San Mateo Ixtatán y Jacaltenango.



El pasado 28 de marzo, en la iglesia de la Encarnación de Bilbao, Ars Longa ofreció un concierto único durante el Festival Bilbao Ars Sacrum.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Torres Cuevas en la Academia

SUCESO

En sesión pública, extraordinaria y solemne, celebrada en el Aula Magna del recién instalado Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, el historiador y ensayista, doctor Eduardo Torres Cuevas, recibió el diploma y la medalla acreditativos como miembro correspondiente (en el sillón con la letra equis) de la Academia Cubana de la Lengua (ACL), de manos de su presidente, el periodista y escritor Lisandro Otero, Premio Nacional de Literatura.

El pasado miércoles 14 de marzo se efectuó la emotiva ceremonia, la primera de su tipo realizada en este Paraninfo, en cuya pared principal hay una réplica del primigenio escudo universitario, mientras que en las laterales están colocados sendos óleos del pintor cubano Armando G. Menocal a Enrique José Varona y a José de la Luz y Caballero, dos personalidades imprescindibles en la historia de la enseñanza superior de la Isla.

Varios invitados estuvieron presentes junto a los académicos de número, entre ellos Miguel Barnet, Luisa Campuzano, Sergio Valdés Bernal, Enrique Sainz, César López, Pablo Armando Fernández, Ambrosio Fornet, Rogelio Rodríguez Coronel, Margarita Mateo, monseñor Carlos Manuel de Céspedes y Abelardo Estorino, así como Reynaldo González.

En el discurso de elogio, el Historiador de la Ciudad y también miembro de número de la Academia, doctor Eusebio Leal Spengler, expresó su particular satisfacción porque, dijo, «recibirlo [a Torres Cuevas] supone un reconocimiento de los valores de alguien que es un maestro de la cubanía, un hombre de palabra».

Destacó las cualidades como pedagogo del también presidente de la Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz, de la Universidad de La Habana, junto a quien, precisó, «hemos perseverado en la esperanza de que nuestra enseñanza, en este caso su enseñanza, se transforme y encarne en esta y otras generaciones».

Más que un discurso, según confesó en las palabras iniciales, Torres Cuevas hizo una reflexión sobre la historia y el pensamiento cubanos. Al hablar, calificó el ingreso a la ACL como momento especial de su vida y reconoció la influencia recibida en su formación de parte de

historiadores como Fernando Portuondo y Hortensia Pichardo, profesores suyos cuando cursaba el nivel medio. Igualmente tuvo palabras de elogio para el primer Historiador de la Ciudad de La Habana, el Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, y para lo que consideró dos de sus obras fundamentales: *Cuba no debe su independencia a los Estados Unidos* y *la Historia de la Enmienda Platt*.

En el recuento y reflexiones no faltaron Herminio Portell Vilá, Ramiro Guerra, Manuel Moreno Fraginals, Julio Le Riverend, Juan Pérez de la Riva... Sobre este último, señaló: «nos enseñó el valor de estudiar el dato, la cifra, nos ayudó a ser más científicos, a darle a la historia un contenido más científico».

Exaltó los valores de Don Fernando Ortiz que, a su juicio, creó un método para estudiar la sociedad cubana, no sólo como historiador, sino también como lingüista, antropólogo, etnólogo... por medio del auxilio y la interrelación de disímiles disciplinas.

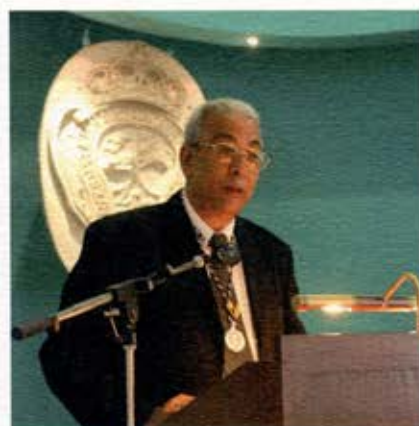
Torres Cuevas alertó sobre la importancia de separar lo que consideró dos conceptos de moda: memoria histórica e identidad. En su opinión, el primero es redundante porque, explicó, «la memoria es algo que una vez se estudió y, si no se estudió el hecho, es imposible que haya memoria». Por eso, de acuerdo con esta valoración suya, «la historia completa la memoria, que no se hereda sino que se desarrolla».

Para el recién aceptado académico número 23 de la Academia Cubana de la Lengua, la función actual de los historiadores es contribuir a crear la memoria, sobre todo en los jóvenes que frisan los 20 años y que carecen de ella, dijo.

«Ése es el reto que debemos enfrentar: en cada generación hay que crear la memoria, su memoria, para luego comentar su noción de identidad, que, en el caso de los cubanos, es la cubanía», precisó.

El autor de, entre otros volúmenes, *Antonio Maceo. Las ideas que sostienen el arma* y *Félix Varela. Los orígenes de la ciencia y conciencia cubanas*, dijo que «el historiador no juzga, en todo caso será juzgado. El historiador sabe que él sólo pone ladrillos en un edificio que otros continuarán construyendo».

Entre otros premios, Torres Cuevas obtuvo en 2000 el «Félix Varela», que otorga la Sociedad Económica



Eduardo Torres Cuevas (La Habana, 1942).

de Amigos del País y el Nacional de Ciencias Sociales, por el conjunto de su obra.

Fue precisamente dentro de la Universidad de San Gerónimo de La Habana —fundada en 1728 por los padres dominicos— que en 1743 se procuró crear una sección adjunta a la Cátedra de Filosofía para cuidar el uso del idioma.

El 19 de mayo de 1926 la Real Academia Española aprobó la creación de una Academia correspondiente en Cuba, que en octubre de aquel mismo año ofreció su primera sesión pública. Fue su primer director el filósofo Enrique José Varona. Constituyó la decimotercera Academia de las 21 actualmente establecidas en países de lengua española.

En el XIII Congreso de la Asociación de las Academias de la Lengua Española, celebrado a fines de marzo pasado en Medellín, Colombia, la ACL fue representada por una delegación que encabezó Nuria Gregori, su vicedirectora. A ella se sumaron los académicos de número Pablo Armando Fernández y Eusebio Leal Spengler para participar en el IV Congreso Mundial de la Lengua Española que, convocado por el Instituto Cervantes, se realizó a continuación en la vecina ciudad de Cartagena de Indias.

REDACCIÓN *Opus Habana*

COSME

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

«Los parlados distantes» (2000). Óleo / tela (70 x 60 cm).



De la cruz a la gloria

ARTES PLÁSTICAS

La devoción conocida como Vía Crucis surgió en los primeros tiempos del cristianismo: los penitentes recorrían Jerusalén, siguiendo cada uno de los pasos o estaciones de la Vía Dolorosa, para recordar, con la ayuda de los textos evangélicos, los dolores de la pasión de Cristo y hacerlos suyos. Era un modo de hacer morir en ellos al hombre viejo y renacer con el Salvador en la resurrección. Siglos después, cuando la fe se había extendido por el mundo, el espacio de la Ciudad Santa se convirtió en el espacio simbólico del templo: cada hombre podía encontrar, muy cerca de su entorno cotidiano, el sitio para encontrarse con el Redentor en el tránsito entre la muerte y la vida.

Maidelina Pérez ha creado su propio Vía Crucis. Esta serie de 15 piezas no es sólo un conjunto artístico, sino una ofrenda devocional, destinada a una catedral que aún no existe sino en sus sueños. Cada obra sigue una de las catorce antiguas estaciones y se añade una final, que otorga un sentido trascendente a las anteriores, aquella en que se confirma la Resurrección y, con ella, la divinidad del Cristo.

Fiel a la teología católica en que ha sido formada y a las Escrituras sobre las que medita con frecuencia, la pintora no ha querido quedarse en el dolor de Jesús, sino descubrir tras él la gloria que se anuncia.

Ha asimilado perfectamente la enseñanza del apóstol Juan de la triple dimensión del amor de Cristo: amor trinitario que lo vincula al Padre y al Espíritu y del que emana un amor inagotable hacia los hombres. Eso explica, por ejemplo, que la cruz tradicional se convierta en sus dibujos en un lienzo lleno de arabescos, que más que el tránsito cruento muestre una entrevisión de la gloria.

La muestra viene a confirmar la altura del quehacer de esta creadora, marcada por la tradición de los miniaturistas de los *scriptorium* medievales y por la fantasía del gótico flamenco. Se vale de la cartulina y el acrílico, para hacer de la cartulina un espacio que se aprovecha hasta en sus mínimas posibilidades, con un virtuosismo y un horror al vacío que hablan de una imaginación fecunda pero donde hasta el mínimo detalle tiene su sentido particular.



Jesús es sepultado (2006). Acrílico y tempera sobre cartulina (21,5 x 28,5 cm).

¿Qué significa «De la cruz a la gloria» para nuestros días? A muchos puede parecerle un regodeo en los signos y el arte del pasado, pero los más sutiles encontrarán aquí una sabiduría y una esperanza. La pintora, como los imagineros bizantinos, crea con los ojos del espíritu puestos en la gloria que es invisible a muchos; al mostrar un jirón de

lo trascendente, encuentra su salvación, y su sacrificio personal es la llamada a otros muchos. Que así sea.

(Palabras al catálogo de la muestra «De la cruz a la gloria», inaugurada en la galería de arte del Palacio de Lombillo, el Viernes Santo 6 de abril de 2007.)

ROBERTO MÉNDEZ
Escritor



Miren lo que hacen con el árbol verde (2006). Acrílico y tempera sobre cartulina (21 x 28,5 cm).



Maidelina Pérez junto al Historiador de la Ciudad, quien expresó su admiración por la obra de la artista al dejar inaugurada su exposición personal en el Palacio de Lombillo.

Trópico cubano en Milán

DISEÑO

«Trópico», del diseñador Luis Ramírez, fue reconocida como una de las diez mejores propuestas, entre las 5 002 presentadas de 93 países, en la más reciente edición de los premios Designboom, dedicada a cerámicas para el desayuno y que tuvo lugar en Milán, Italia, el pasado 20 de enero.

En la publicación especializada *Trendoffice*, que circuló a propósito del evento, se afirma la presencia de ideas muy novedosas, incluida «Trópico», la cual fue considerada una línea de diseño ideal para tener en el hogar por su funcionalidad y calidad.

Designboom es una prestigiosa institución italiana que se dedica a promover lo mejor y más actual del diseño; y este concurso en particular, fue solicitado especialmente por MACEF, una de las ferias más notorias del mundo en materia de interiorismo.

Luis Ramírez y Miguel Garcés —unidos bajo el sello creativo de DEKUBA— tienen reconocidos diseños en interiores, muebles y objetos utilitarios. Su talento y versatilidad se pueden palpar en varios hoteles de Ciudad de La Habana, Varadero y Cayo Coco, entre otros.

En su proyección de ver el diseño como arte, Luis y Miguel realizaron en marzo de 2005 la exposición

«12x2», en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, con dibujos y prototipos de muebles, que marcan una línea estética distintiva dentro del diseño cubano. Esta exposición itineró luego por Santiago de Cuba e Italia.

Con este reconocimiento de Designboom, se oficializó una invitación para que DEKUBA pueda participar en una exposición que se hará en Milán, Italia, en el mes de marzo del presente año. Asimismo, miembros de esa organización manifestaron la intención de visitar Cuba para apreciar de primera mano lo que en materia de diseño se realiza en la Isla y en particular lo que muestra DEKUBA.

Para este año está prevista en La Habana otra exposición de una línea de sillones que conforman los últimos trabajos de los diseñadores Luis Ramírez y Miguel Garcés.



Exprimidores de naranja y otros cítricos forman parte de la colección de cerámica para desayuno que, con el título «Trópico», fue premiada en la reciente edición de los premios Designboom.

REDACCIÓN *Opus Habana*



El Quijote de Miguel de Cervantes y Saavedra

Homenaje de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana en ocasión del 400 Aniversario de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

En CD ROM una versión radial en 154 capítulos de la obra cumbre de la literatura española. Una lectura íntegra y dramatizada producida por Habana Radio, emisora adscrita a la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Para contactar: habradio@habradio.ohdireco.cu
Tels: (53-7)861-5463/ (53-7)861-3870

Lecturas radiales del Quijote

Divertimentos de Guido Danielle

EXPOSICIÓN

A fines de febrero, Guido Daniele estuvo brevemente en La Habana, pero no dejó pasar la oportunidad para compartir su obra más reciente con el público cubano, la cual esta vez fue acogida en la galería de arte del Palacio Lombillo (sede del Historiador de la Ciudad), donde exhibió 20 imágenes fotográficas que integraron la exposición «Manos y cuerpos pintados».

Al inaugurar la muestra, Eusebio Leal Spengler consideró a Daniele no sólo amigo de Cuba y de la capital cubana: «Puede decirse que es hijo adoptivo de La Habana por lo mucho que la quiere, por lo que él ha realizado a favor de esta ciudad, por lo que le dejó al círculo infantil de la calle Teniente Rey, cuyos niños están muy alegres desde entonces con el regalo de sus pinturas», expresó.

El Historiador de la Ciudad manifestó su satisfacción por contemplar una creación tan bella e imaginativa que, en su opinión, reúne dos de los elementos esenciales de la modernidad: primero, la capacidad de la fotografía de eternizar la imagen y la realidad del mundo, y segundo, la fantasía renacentista de Guido, que hace posible transmutar la belleza del cuerpo humano (manos, cuerpo, rostros...) en admirables, maravillosas y ensoñadas criaturas.

En un aparte y con palabras en las que mezcla expresiones en español e italiano, el artista explicó que se trata de diez manos transformadas en animales e igual número de cuerpos pintados de mujeres, cinco de ellas cubanas y el resto nacidas en otras partes del mundo.

Precisó que, como en otras ocasiones, su quehacer fue más allá de la labor de fotógrafo —por la que se le

identifica en muchas partes del mundo—, pues antes de fotografiarlos, pintó esos cuerpos y esas manos trasmutadas.

Estas últimas son transformadas por la magia de su arte en diferentes animales; así podemos claramente distinguir las cabezas de un elefante, un ganso, un perro, un águila..., obras que fueron mostradas en 2006, primeramente en Salvador de Bahía (Brasil) y, luego, en Italia.

Ésta es la tercera vez que este artista italiano expone en la capital cubana. Anteriormente, lo había hecho en 2005 y 2004 en la Casa Guayasamín, institución de la Oficina del Historiador de la Ciudad que tributa homenaje permanente al creador ecuatoriano, uno de los más altos exponentes de la plástica universal.

No obstante, la huella de Guido Daniele en La Habana se mantiene de manera permanente en el círculo infantil Los Camilitos, ubicado justo en la esquina de Teniente Rey y Habana, en uno de cuyos muros pintó hace unos años exóticas jirafas que se combinan con motivos alegóricos a Elpidio Valdés, el personaje de historietas cubanas más popular entre los pequeños de la Isla.

MARÍA GRANT
Opus Habana



Guido Danielle (Soverato, CZ, 1950).



Víctor Hugo en caricatura

EXPOSICIÓN

La muestra «La vida de Víctor Hugo a través de caricaturas», inaugurada el pasado 16 de marzo, fue uno de los actos organizados por la Oficina del Historiador a propósito de celebrarse el segundo aniversario de la institución que lleva el nombre del gran escritor francés.

En la galería de arte de la Casa Víctor Hugo, ubicada en O'Reilly, entre Aguiar y Habana, la exposición fue presentada por el investigador francés Gérard Pouchain, en presencia del presidente de la Asociación Cuba Cooperación, Roger Grévoil; Xavier D'arhuys, agregado cultural de la Embajada de Francia en Cuba, y el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler.

Se exhibieron 19 caricaturas que, publicadas entre los años 1835 y 1885 en primera plana de la prensa periódica, reproducen la visión que sobre el polifacético intelectual francés tenían algunos de los más reconocidos artistas de la época.

«Ellos recrean el mundo literario, cultural y político de Víctor Hugo», aseguró Pouchain, quien se ha dedicado a estudiar la vida del autor de *Los miserables*.

«La vida de Víctor Hugo a través de caricaturas» formó parte de los acontecimientos organizados durante la Semana de la Francofonía, la cual se celebró en esta ciudad del 16 al 23 de marzo, teniendo como sede también a varias instituciones del Centro Histórico.

Dicha jornada «recuerda esas valiosas diferencias que constituyen la diversidad y la riqueza de la comunidad francófona», afirmó el secretario general de la Organización Internacional de la Francofonía (OIF), Abdou Diouf, en su mensaje a propósito del evento.

A la defensa del ser humano dedicó Víctor Hugo (1802-1885) parte importante de su vida y creación artística, pero en un primer momento sus contemporáneos no lograron captar las dimensiones del quehacer del más insigne de los escritores románticos en lengua francesa. Por ello es que las caricaturas realizadas a Víctor Hugo durante la primera mitad de su vida



Victor Hugo caricaturizado por su coterráneo, el pintor y caricaturista Honoré Daumier. Esta obra fue publicada en *Le Charivari*, el 20 de julio de 1849.

tienen un tono de burla, con una carga irónica, que sus oponentes políticos lograban utilizar como arma de enfrentamiento.

Tales caricaturas satíricas realizadas al ilustre escritor sólo se podían poner a la consideración de la opinión pública si eran aprobadas por él, razón que explica por qué algunas de ellas tienen la firma de Víctor Hugo. Ello confirma que «fue un hombre que defendió las libertades, por eso aceptó la publicación de las caricaturas que lo satirizaban», explicó Pouchain.

Luego, al seguir la secuencia de la muestra, se podía apreciar una evolución de la perspectiva con que se le representa: «la caricatura —a diferencia de hoy— se centra en la vida pública, política y cultural; así, siempre que Víctor Hugo escribe o crea algo, es representado en varias caricaturas. Cada artista muestra su visión sobre la obra del escritor; por eso existen variaciones caricaturescas sobre un mismo tema», agregó el investigador.

Incluso, cuando muere, el tema luctuoso también es abordado mediante la caricatura. De ahí que el periódico *La Musa* muestre en primera plana el sufrimiento con ayuda de una lira rota, como símbolo de la pérdida del poeta y del pesar que embargó al mundo intelectual francés tras su deceso.

Con tiradas que oscilaban entre los 200 y 10 000 ejemplares, los originales de los periódicos expuestos tienen cuatro páginas y, en la mayoría de los casos, puede reconocerse a cuál publicación pertenece la caricatura de Víctor Hugo en primera plana y la fecha de su emisión.

Profesor agregado de Literatura del Liceo de Buffon y vicepresidente de la Asociación Amigos Víctor Hugo, Gérard Pouchain ha presentado esta exposición en China, Canadá, Bélgica y otros países. Durante

su estancia en Cuba —además de disertar sobre su colección de caricaturas expuesta en la sala transitoria de la Casa Víctor Hugo—, el académico ofreció un ciclo de conferencias sobre la vida y época del gran escritor, que abarcó desde su producción de textos para canciones y ópera, hasta la pasión romántica que sintió por Juliette Drouet, su amiga íntima durante 50 años.

Inaugurada el 16 de marzo de 2005, la Casa Víctor Hugo es el resultado del trabajo conjunto entre la Asociación de Solidaridad y Cooperación con Cuba (Cuba Cooperación), con sede principal en París, y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Esa institución tiene como función y objeto social la promoción de las culturas francesa y cubana, así como de los vínculos existentes entre ellas. Con este fin, organiza múltiples actividades, como son exposiciones, conferencias, proyecciones de filmes y encuentros de la canción francesa.

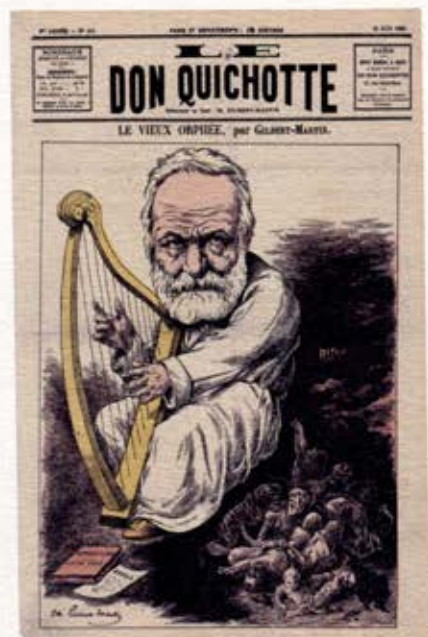
Durante la Semana de la Francofonía, el 19 de marzo se realizó el encuentro de la canción franco-belga, dedicado a Jacques Brel, conocido autor e intérprete. También ofrecieron conferencias el arquitecto Orestes del Castillo —sobre «La influencia francesa en la arquitectura cubana—, y la intelectual invitada Annie Cohen, con el título «Las dos riberas del Mediterráneo: una inmersión en el mundo franco-árabe andaluz».

En marzo también tuvo lugar el Primer Encuentro de Neonatología Cuba-Francia, que fue organizado por la Asociación Francesa de Solidaridad «Nenes del Mundo» y en el que participaron destacados especialistas de ambos países.

SARAHY GONZÁLEZ
Opus Habana



Caricatura realizada por el artista Faustin en 1870, año en que Hugo regresa del exilio a Francia luego de la Proclamación de la Tercera República, en la que es elegido diputado.



Caricatura publicada en *Le Don Quichotte*, el 23 de junio de 1882.

Cerámicas de Jacas

ARTES PLÁSTICAS

La obra de Jacas ya tiene un lugar en el arte cubano, espacio logrado gracias a la combinación precisa de sus habilidades y su capacidad creativa en el complejo mundo de la cerámica.

Decir esto puede parecer una conclusión apresurada, pero no lo es; he visto su desempeño de las últimas décadas y puedo asegurar que su ascenso ha sido constante, paulatino, sin saltar pasos, sin dejar espacio a la casualidad, siempre buscando, siempre experimentando... siempre creando.

Ver las obras que salen de sus manos, produce la sensación del encuentro con la verdad reconocida, con una obra acabada, donde la coherencia de las partes entregan un universo único, indisoluble y capaz de actuar activamente con el espectador en un lenguaje moderno cargado de identidad.

Me inclino a pensar que Jacas fue capaz de encontrarse a sí mismo en el mundo de la cerámica, de la sensibilidad evidente en las formas, texturas y colores que logran sus vasijas y platos multiformes, demuestran su madurez expresiva y la llegada a ese momento extraordinario donde el barro se transforma en obra de arte, en representación singular de lo bello.

Su arte –ya reconocido en el ámbito local, santiaguero por la esencia que le impregna el Caribe a todo lo que nace en esta tierra– tiene ahora la capacidad de trascender, de volar a otros horizontes,



de mostrarse en plenitud de facultades y decir a todos cómo somos a través del arte.

Siempre agradeceremos a Jacas el ser una representación genuina de Santiago de Cuba.

(Palabras al catálogo de la muestra personal «Cerámica Jacas», expuesta en la galería Carmen Montilla, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, desde diciembre de 2006 hasta enero de 2007.)

OMAR LÓPEZ RODRÍGUEZ
Arquitecto. Conservador
de la Ciudad de Santiago de Cuba

opus HABANA
Versión Digital

- REVIARIO
- ENTREVISTAS
- ARTÍCULOS
- ARTES PLÁSTICAS
- MÚSICA ANTIGUA
- COSTUMBRISMO
- MUSEABLES
- ECOLÓGICAS
- CASA DE PAPEL
- SEMANARIOS
- CARTELERA

CLAVES CULTURALES
DESDE EL CENTRO HISTÓRICO

Cartelera interactiva
PDFs de revista impresa
Servicio RSS
Semanario digital

www.opushabana.cu

De la candorosa ironía

ARTES PLÁSTICAS

Grabar, dejar huella indeleble. Nada menos que a eso aspira Eduardo Guerra. Use la tinta o la luz en la gráfica, o los sensibles desnudos fotográficos que ahora estrena, su obra se reconoce por cierta candorosa ironía y por una iconografía muy propia que bebe de la fuente primigenia del saber humano.

Ya habíamos advertido en su nutridísima obra cierto regusto por la sátira, el comentario mordaz, la crítica abierta a modos y costumbres del pasado que aún se enraizan en el presente, o que, simplemente, las difíciles condiciones económicas que ha vivido el pueblo cubano en las últimas décadas vuelven a sacar a la superficie: la usura, el egoísmo, la banalidad, la simulación, el doble rasero, la ostentación de ciertas desigualdades que no deciden el grado de aportación a la sociedad, sino la falta de escrúpulos o esa «viveza» que, en ocasiones, creemos consustancial a nuestro modo colectivo de ser y que, en resumen, no es sino desprecio por

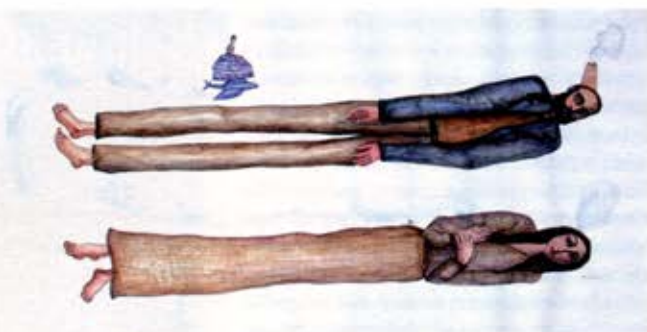
el trabajo y las capacidades del otro. Básicamente con la técnica de la colografía, Eduardo Guerra ha hilvanado por décadas su discurso, sin estridencias y sin concesiones. Se inserta en la tendencia antropológica de los pasados 90, pero sin descuidar la factura ni huir de esa «retinianidad» tan atacada por aquellos que privilegian la idea en detrimento del hecho visual en sí. Cada obra, narrativa a su modo, alusiva a algún aspecto de la cotidianidad, sirve, asimismo, para embellecer nuestro ámbito más próximo.

«Mira, así somos», parece decirnos el artista; «aunque un poco de color, cierta organicidad en nuestra representación, no nos vendrían nada mal», creemos escucharle.

Ahora, tras exhibir en el habanero restaurante El Templete, nos hace pensar que estamos a las puertas de una eclosión. El magma de su trabajo comienza a correr ladera abajo y allí, donde se empoza, cristalizan nuevos



Vais sobre las olas (2005). Acuarela sobre papel (76x1,50 cm).



Tú y las nubes (2005). Acuarela sobre papel (76x1,50 cm).



Me veo claramente (2005). Acuarela sobre papel (74,7x1,50 cm).

caminos expresivos, nuevas temáticas y soportes hasta el momento ajenos: espejos, fotografía digital y, siempre, la colografía.

La serie «Especlar» es paradigmática de la polisemia que busca y, ciertamente, encuentra el artista: a través de esos espejos, donde a un tiempo nos vemos y somos observados, se nos muestran varios niveles de la realidad consciente o inconsciente —que toda es una e indivisible—, aquello que nos revela la imagen y lo que de ella queremos tomar, en un acto de compleja, dolorosa, autoaceptación.

«Blancas colinas» —alusión a un verso nerudiano— es el título de los desnudos fotográficos. La pretendida cosificación de la mujer, el juego erótico con el maniquí sin rostro, los distintos entramados de la luz cayendo a chorros sobre el sujeto, nos hablan de un gozo en la percepción. Es gloriosa la desnudez, afirmativa, metáfora original de donde todo parte: colinas como senos, caderas como dunas, la pradera del pubis, sus abismos promisorios...

Hace tiempo que, entre nosotros, el grabado dejó de ser mera extensión de la obra «mayor» o repertorio de técnicas y alquímicos saberes. El género demanda su jerarquía inalienable, su capacidad de, a pesar de la serialidad, constituirse

como obra en sí con alcance y límites sólo fijados por los presupuestos y el talento que cada quien esté dispuesto a jugarse sobre el taco o la piedra. Por eso no debe extrañarnos que artistas como éste hayan circunscrito casi exclusivamente su hacer al mundo de la gráfica, sin por ello sentirse disminuidos ni invalidados para participar en la vigorosa corriente de la plástica nacional contemporánea.

Eduardo Guerra es un comentarista y un participante entusiasta de su tiempo: un artista imprevisible obsesionado por el buen hacer y el dominio de la técnica. De él debemos esperar nuevos asombros. A él debemos exigir compañía, compromiso profundo con el don recibido, y mayores y más deslumbrantes descubrimientos.

ALEX FLEITES
Investigador y crítico de arte

Dinosaurio mexicano

CIENCIA

Entre las muchas atracciones que ofrece el Centro Histórico de La Habana para cualquier visitante asiduo o de ocasión, se sumó desde abril de este año una réplica –a tamaño natural– de un reptil fósil que tiene 4,5 metros de altura y 13 metros de largo, ubicado en el patio de la Casa Museo Alejandro de Humboldt, sito en la calle Oficios esquina a Muralla.

Según explica José Manuel Padilla Gutiérrez, paleontólogo del Museo del Desierto de la ciudad de Saltillo, capital de Coahuila, este réptil –cuyo nombre científico es *kritosaurus*– es conocido como «sabinasaurio» por haberse encontrado en Sabina, región carbonífera de ese estado mexicano. Lo que le hace afirmar categóricamente: «El desierto no es tan desierto como algunos piensan».

Junto a otros expertos y artistas, el especialista integró una delegación mexicana de más de un centenar de personas que viajó a La Habana para celebrar la primera Semana de la Cultura de Coahuila en Cuba, durante la cual mostraron los más significativos valores de sus tradiciones: seminarios de artesanía típica de la región, muestras de pintura y fotografía, recitales de poesía, conferencias, conciertos...

Por su profesionalidad y colorido, durante sus presentaciones en la Plaza de Armas, resultaron muy aceptados y aplaudidos el Ballet Folclórico y el grupo Takinkai, de la Universidad Autónoma de Coahuila.

Pero, junto a las emociones compartidas, un aporte tangible de esa jornada quedó por siempre en la Casa Museo Alejandro Humboldt: la exposición «Miradas a un desierto» que, patrocinada por el Museo del Desierto de Coahuila, incluye una réplica, a tamaño natural, del sabinasaurio.

El sábado 21 de abril, el mismo gobernador de Coahuila, profesor Humberto Moreira Valdés, declaró abierta la muestra de 60 imágenes que, realizadas por una decena de fotógrafos, nos descubren la belleza característica de los animales y las plantas de ese territorio mexicano.

Al referirse a la réplica del *kritosaurus*, recalco que se trata de «la primera vez que una muestra de nuestro trabajo sale de México por la frontera sur hacia otro país,



Réplica de sabinasaurio (*kritosaurus*) en la Casa Museo Alejandro de Humboldt.

en este caso, Cuba, donde se encuentra ahora nuestro sabinasaurio». En su opinión, ha sido esta casa museo el mejor recinto escogido, dado que «está dedicada a un gran hombre, a un naturalista, a un científico como es Alejandro Humboldt».

Explicó que este dinosaurio fue descubierto en 2001 por un grupo de paleontólogos aficionados. Sin embargo, aclaró que no es el primer hallazgo de un reptil semejante en territorio mexicano. Coahuila es considerada la cuna de la Paleontología en México, ya que fue allí donde en 1826 hubo la primera evidencia fósil de un dinosaurio, descubierta por paleontólogos alemanes.

Desde ese momento, este estado mexicano –dijo– ha sido citado en muchos artículos científicos sobre el tema, y es hoy por hoy el lugar más diverso y con más abundancia de fósiles de dinosaurios, agregó.

En cuanto al Museo del Desierto, consideró que cada vez se convierte más en lugar de referencia para conocer estos reptiles fósiles ya que atesora la colección científica más grande de dinosaurios de todo

México, mientras que a nivel mundial está ubicado en el décimo o noveno lugar por su importancia.

En tanto, Lionel Gamaliel Guajardo Espinoza, replicador de fósiles del Museo del Desierto, explicó que el trabajo que él realiza sirve de apoyo y colaboración a los escultores con el propósito de obtener una pieza mucho más apegada a lo científico, que es el objetivo que se persigue.

«Se combina lo artístico y lo científico y sale un producto como la réplica que está ahora aquí en Cuba, donada por nuestro Museo del Desierto, que es como la casa de los paleontólogos mexicanos», afirmó.

CARMENDELIA PÉREZ
Opus Habana



La profecía. 2006 óleo 65 x 100

Paisajes

93
Vladimir

Vladimir Iglesias

Tel: (45) 290030

viglesias171064@yahoo.es

www.atenas.cult.cu/artesvisuales/vladimir

Cita con Einstein

EXPOSICIÓN

¿Qué podemos hacer nosotros, los pequeños mortales, cuando tratamos de descifrar el significado de sus teorías, sin una adecuada preparación que nos permita develar el secreto que encerraba su pensamiento?

¿Qué postura adoptar, sino la del silencio, y permitir a los sabios que hablen por nosotros, mientras aguzamos nuestros oídos para no parecer demasiado ignorantes al lado de tan ilustres personalidades del mundo de la ciencia?

Constituye un hecho sorprendente en la historia de la humanidad que un hombre solo haya penetrado en los misterios de la naturaleza hasta el punto de fundamentar, dentro del campo de la Física, una cosmovisión del universo: la Teoría de la Relatividad.

Todo ello sin perder un átomo de su habitual sencillez y cortesía, que lo distinguían como un hombre excepcional. Así, su figura llega a nuestros días con la misma frescura como si hubiera lanzado su teoría hace pocos días, y no en 1905.

Nuestros amigos, los pintores invitados a manifestar sus puntos de vista



La muestra fue inaugurada el 9 de marzo, en la Casa Museo Alejandro de Humboldt, por el Dr. José Altshuler, presidente de la Sociedad Cubana de Historia de la Ciencia y la Tecnología.

en esta modesta tertulia, asombrados como nosotros, nos brindan una singular interpretación que nos permite acercarnos, mediante las cuerdas de la sensibilidad y la maestría, a tan ilustre sabio, quien desde una fecha tan lejana, viene dando luz como una estrella en el firmamento.

Esta exposición nace al calor de la difusión del pensamiento einsteniano que hace mucho tiempo viene promoviendo



Ernesto García Peña. *Irrelativamente ilumina más* (2005).



Ever Fonseca. *Einstein* (2005).



Choco. *Einstein* (2005)

De la serie: Los trabajadores del mar. (2007)
Técnica mixta. (100 x 80)cm.

ESTEBAN MACHADO

Tel: (537) 863 3878
machadodiaz@yahoo.es

Representación: René Avila Gómez
Tel: 830 8236 / 830 0163



José Luis Fariñas. *Einstein* (2005).

el profesor Dr. José Altshuler, avezado estudioso en el campo de la historia de la ciencia y la tecnología en Cuba.

En 2005 se conmemoró el Año Internacional de la Física con motivo del centenario de la Teoría de la Relatividad, el medio siglo del fallecimiento de su creador y, en el caso de Cuba, los 75 años de su breve pero histórica visita a La Habana.

Por esta razón, desde entonces comenzamos a organizar una exposición de pintura como homenaje a Albert

Einstein, idea que fue respaldada inmediatamente por un grupo de entusiastas artistas, convocados en su mayoría por el profesor Antonio Alejo.

(Palabras al catálogo de la muestra colectiva «Cita con Einstein», expuesta en la Casa Museo Alejandro de Humboldt en marzo de 2007.)

ROBERTO VALDÉS MUÑOZ
Curador

Día de los figaros cubanos

SUCESO

La Plaza Vieja del Centro Histórico se transformó en un gran salón de belleza para festejar el Día del Barbero y el Peluquero, que en nuestro país se celebra hace aproximadamente seis décadas, cada 27 de diciembre.

La selección de esta fecha obedece a que se conmemora el natalicio de Juan Evangelista Valdés Veitia (1836-1918), destacado barbero, poeta, periodista y revolucionario. Fue gracias a la iniciativa del poeta y también senador Pastor del Río que en 1946 se instauró jurídicamente el Día del Barbero y el Peluquero en Cuba.

Casi 200 barberos y peluqueros se congregaron a fines del año pasado



Juan Evangelista Valdés Veitia (1836-1918): destacado barbero, poeta, periodista y revolucionario. En su honor existe en Cuba el Día del Barbero y el Peluquero, que se celebra cada 27 de diciembre -desde 1947-, día del natalicio de esta figura apenas recordada por la historiografía. Su nombre, al igual que el del barbero-cirujano del siglo XVI Juan Gómez, han sido reivindicados por el Proyecto Artecorte, que encabeza el barbero Gilberto Valladares Reina (Ciudad de La Habana, 1969), *Papito*.

para conmemorar ese día significativo en su labor profesional y, de paso, protagonizar un hecho -hasta donde se sabe- sin precedentes en nuestro país: el corte simultáneo de cabello en un espacio público.

El espectáculo se inscribe dentro del proyecto cultural Artecorte que -encabezado por el barbero Gilberto Valladares Reina (Ciudad de La Habana, 1969), *Papito*-, labora en el rescate y difusión de la historia de la barbería y la peluquería en Cuba.

Previamente fueron galardonados tres oficiantes de las tijeras con el Premio Juan Gómez, distinción anual que Artecorte concede a destacados barberos y peluqueros. Ramón Lara Machín, Alberto Olivero Ramos y Luis Rodríguez Valdés fueron los galardonados con este lauro que retoma el nombre del médico y cirujano español que, el 26 de agosto de 1552, recibió una licencia para ejercer de manera única su doble oficio en la villa de San Cristóbal de La Habana, según se sabe por las Actas Capitulares.

También se efectuó el desfile de peinados «Habáname», inspirado en motivos simbólicos de la ciudad (Capitolio, La Giraldirilla, El Morro...). En éste laboraron de conjunto Odoiz Parajón Galdiano (peluquero), Ricardo Campins (peluquero), Yaumi Zamora (diseñador) y Jorge Santos (pintor). Un momento singular fue la interpretación por el tenor Bernardo Lichilín de una de las partes de una ópera sobre los figaros. Seguidamente, la Plaza Vieja se activó con los movimientos de las numerosas tijeras que, al unísono, cortaron infinidad de cabellos de niños, hombres y mujeres.

Consagrado desde hace unos años al rescate, salvaguarda y difusión de aspectos antiguos y contemporáneos del oficio de la barbería, Artecorte posee una cuantiosa colección de objetos antiguos de barbería y peluquería, los cuales articulan la antesala de lo que habrá de ser el primer Museo de la Barbería y la Peluquería de Cuba.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Entre las personas que acudieron a la Plaza Vieja se encontraban muchos niños. Entre los proyectos propuestos por Artecorte para el Centro Histórico se encuentra un «Barbeparque», fusión entre parque y barbería infantiles en que los aparatos de recreo (canales, columpios...) recordarán el oficio de los figaros. Abajo: momento del desfile de peinados «Habáname», inspirado en sitios simbólicos de la ciudad como el Capitolio, La Giraldirilla, El Morro...



Orlando R. Barea

Representación
Tel.: (537) 260-6601
Tel.: (537) 830-8236 / 830-0163

O.R. BAREA

"La Conquista" (2007) Acrílico / Lienzo 50x40 cm.

Mágica invitación al vuelo

ARTES PLÁSTICAS

(...) y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema descripción, intentan una obra que pueda parecer ajena o antagónica a su tiempo o su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre.

Julio Cortázar

Pintor es el sustantivo que prefiere para definirse; sin embargo, el crítico Rafael Acosta de Arriba escribió de él: «excelente dibujante, a mi juicio su don mayor...», y un premio internacional de grabado, La Joven Estampa, lo llevo directamente al vórtice de la plástica cubana contemporánea.

William Hernández Silva (Perico, Matanzas, 1971) toma un trozo de madera, lo más sencillo, lo que puede estar al alcance de la mano –la paleta de un pupitre, por ejemplo– y la convierte en un taco para xilografía, la imprime, crea un collage con ella, lo ilumina y luego lo instala.

Sobre el fondo casi expresionista de unos tubos de óleo a medio usar, velado por la neblina de las palabras, la conversación pinta su propio retrato: «Lo que yo quería hacer al graduarme de la ENA sigue siendo una necesidad para mí. Cada mañana estoy ansioso por subir al taller: a pintar, a crear, a inventarme cosas.

»Por supuesto, en mucho he cambiado: antes, no más tenía el lienzo delante y ya sabía cómo iba a ser la obra terminada; sin embargo, hoy me siento más libre en ese sentido porque no se qué es lo que va a suceder con la tela. Comienzo recreando un fondo abstracto con la absoluta libertad de parar en el momento en que lo siento listo para recibir las figuras; luego lo lleno de los personajes que me van naciendo».

Desde su primera exposición en La Habana, «Crónicas de un fin de siglo» (1998), asistimos a la consolidación de una estética que recorre cada vez más a la cita y la apropiación como recursos expresivos, e incluso podría hablarse de representaciones que le «visitan» frecuentemente, como San Jorge y el Dragón, o Judith y Holofernes.

«Soy un amante de toda las épocas pasadas: el Medioevo, el Renacimiento... y de las imágenes que de ellas nos llegan: el caballero, la gentil dama, e incluso creo que a veces me cuesta trabajo ponerme el traje de nuestro tiempo presente».

Sin embargo, William se rehúsa a dejarse encerrar tras la denominación de pintor posmedieval: «A lo mejor lo que hago ahora parece lo suficientemente medievalesco como para estar en sintonía con ese concepto; sin embargo, quiero conservar la libertad de poder ir hacia otros estilos».

«Paseos exóticos» y «Vuelo mágico», por ejemplo, son series pictóricas que atraviesan todos los tiempos y etapas de la historia del arte: «Tomar de los clásicos es mi manera de reinterpretar el hoy. Traigo a esos personajes al imaginario cubano para volar en una yagua, cabalgar en un caballo-plátano, posarlos entre las palmas o sobre un mango».

Para *Mi isla guajira*, *Plato criollo*, *La leche de la plaza*, *Orgullo platanero*, *Reina azúcar*, lienzos en los que no es raro encontrar a la Virgen María con sombrero de yarey, donde fácilmente se dan cita Seboruco y la Maja desnuda.



Vuelo mágico IV (2005). Acrílico lienzo (48 x 70 cm).



Izquierda: *Lo esencial es invisible a los ojos* (2003). Xilografía (50 x 35 cm).



Derecha: *El poeta del Nacional* (2003). Xilografía (67 x 46 cm).

«La nostalgia por el pasado, los días de la infancia: el entorno del campo, los abuelos y sus historias, la casa donde nació mi madre: son las cosas que quiero revivir y la manera que encuentro es pintarlos».

Tal concupiscencia de manifestaciones, géneros, temáticas, estilos, provoca la interacción de códigos disímiles y hasta la tirantéz entre figuras y fondos que pugnan por robarse protagonismo y que sólo puede ser salvada por un excelente dominio de la técnica.

«Lo más difícil es pintar, pues –según mi punto de vista– es el más completo de los aprendizajes. Si uno es capaz de interpretar las formas plásticas a través de la pintura, de manejar el color e incluso de hacer una obra abstracta, ya puede aventurarse con la cerámica o el grabado».

William desafía todos los clichés acerca del hedonismo, para enfocar la belleza en su arista

experiencial, personal, emotiva, la belleza sentida y vivida en singular...

«No es que persiga la belleza como un fin en sí misma, ella va surgiendo sola, aflora a través de cada cosa que quiero pintar. Toda obra plástica me parece hermosa cuando nace de las experiencias y motivaciones de su autor. Quisiera tener un palacio enorme para colocar cada una de mis obras instalativas. Tal vez alguien pueda pensar que no son tan buenas, pero para mí tienen un encanto excepcional porque viví el proceso de creación de cada una de ellas».

GISELLE BELLO
Periodista

Visita fraterna

SUCESO

De «espectacular» calificó el ministro español de Asuntos Exteriores, Miguel Ángel Moratinos, la obra rehabilitadora que se lleva a cabo en el Centro Histórico de La Habana, tras haber recorrido algunos sitios fundamentales de la parte más antigua de la capital cubana junto al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler.

En declaraciones exclusivas a *Opus Habana* al salir de la Basílica Menor del antiguo Convento de San Francisco de Asís, el canciller de España dijo que «no hay palabras para expresar los sentimientos y las emociones, y todo lo que uno puede sentir al contemplar esa maravilla, la capacidad de integrar, restaurar, mantener viva esta parte de la ciudad, de hacer participar a toda la sociedad, a los niños, a las niñas... Una gran maravilla».

Pasadas las 10 de la mañana del pasado 3 de abril, llegó a La Habana Vieja Moratinos, acompañado por el vicepresidente cubano Carlos Lage, con quien había sostenido «una reunión de trabajo muy intensa» —según expresó a la prensa el ministro español—, durante la cual hablaron sobre el futuro de la cooperación de su país con Cuba.

Con este propósito —precisó— se ha convocado a que la Comisión mixta, a nivel de Secretarios de Estado, pueda celebrarse en septiembre en La Habana. Así, manifestó la intención de trabajar junto a las autoridades cubanas en el desarrollo de la colaboración en la esfera cultural, por ejemplo.

En ese sentido, se refirió al recorrido realizado junto a Leal, reiterando haber visto «la maravilla de mantenimiento, de integrar a la ciudad todo el patrimonio histórico».

Acompañado por su homólogo cubano, Felipe Pérez Roque, e integrantes de ambas delegaciones, el ministro español de Asuntos Exteriores visitó el Palacio Lombillo, sede del Historiador de la Ciudad, por cuya puerta principal accedió a la Plaza de la Catedral, desde donde se inició el itinerario por la calle de los Mercaderes hasta el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, recién inaugurado en el espacio en el que se alzara la primigenia universidad cubana, fundada en 1728 por la Orden de los Dominicos.

Rodeada siempre de turistas, vecinos y alumnos de las aulas-museos radicadas en las instituciones de la Oficina del Historiador, la comitiva llegó al Palacio de los Capitanes Generales (Museo de la Ciudad) y, de allí, paseó por la Plaza de Armas y la Plaza Vieja.

En esta última visitó la Escuela Primaria Ángela Landa y, posteriormente, la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos, situada en la calle Teniente Rey y donde se preparan obreros calificados en oficios vinculados a la labor de restauración, como arqueología, vidriería, cantería, forja, albañilería y carpintería.

Finalmente, en la Basílica Menor, el Conjunto de Música Antigua *Ars Longa* agasajó a los visitantes con la



De izquierda a derecha, en primer plano: Felipe Pérez Roque, ministro cubano de Relaciones Exteriores; Miguel Ángel Moratinos, canciller español, y Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana.

interpretación de dos piezas barrocas iberoamericanas, tras lo cual la delegación atravesó la Plaza de San Francisco para entrar en una de las oficinas del Consulado español en La Habana, radicada en la Lonja del Comercio.

Moratinos llegó el 21 de abril de 2007 a La Habana en la que constituye

la primera visita a la Isla en los últimos cuatro años de un ministro de Asuntos Exteriores de un país miembro de la Unión Europea, y desde 1998, de un canciller español.

MARÍA GRANT
Opus Habana



Moratinos saluda a los alumnos de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos. Situado en la calle Teniente Rey, este centro de estudios fue creado en 1992 como parte del convenio de colaboración entre la Agencia Española de Cooperación Internacional y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Habana nuestra
Portal de la Oficina del Historiador
de la Ciudad de La Habana

www.habananuestra.cu

Tributo a Miranda

HOMENAJE

Situado en la explanada del Castillo de San Salvador de la Punta, un monumento al Generalísimo Francisco de Miranda, precursor de la independencia americana, fue inaugurado el 13 de junio de 2007 por Hugo Chávez Frías, presidente de la República Bolivariana de Venezuela, y Raúl Castro Ruz, primer vicepresidente cubano.

Posteriormente, en acto solemne efectuado en el Aula Magna del Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana, el presidente venezolano hizo uso de la palabra, antecedido por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler. Ambos oradores se refirieron a la gran significación histórica de Miranda, cuyo sueño visionario era constituir

una única nación americana que dio en llamar «Colombia», inspirado en la figura de Cristóbal Colón.

Nació Miranda el 28 de marzo de 1750 en Caracas, cuando Venezuela dependía todavía del virreinato de Nueva Granada, y terminó su formación ilustrada en España, donde inició su carrera militar.

En 1780 fue destinado a La Habana como edecán del capitán general de Cuba, Juan Manuel Cagigal, y desde aquí partió al año siguiente para intervenir en la conquista de la colonia británica de Pensacola, Florida, acción vinculada a la participación española en la Guerra de Independencia estadounidense (1775-1783).

Participante también en la Revolución Francesa (1789-1799), Miranda recorrió casi toda Europa hasta que regresó a Venezuela para materializar sus ideales independentistas.

Hecha en Caracas por el maestro Ángel Carrasco, la estatua habanera reproduce una de las copias realizadas por el escultor italo-venezolano Carmelo Tabacco de la obra original, salida de las manos del artista venezolano Lorenzo González en 1930.

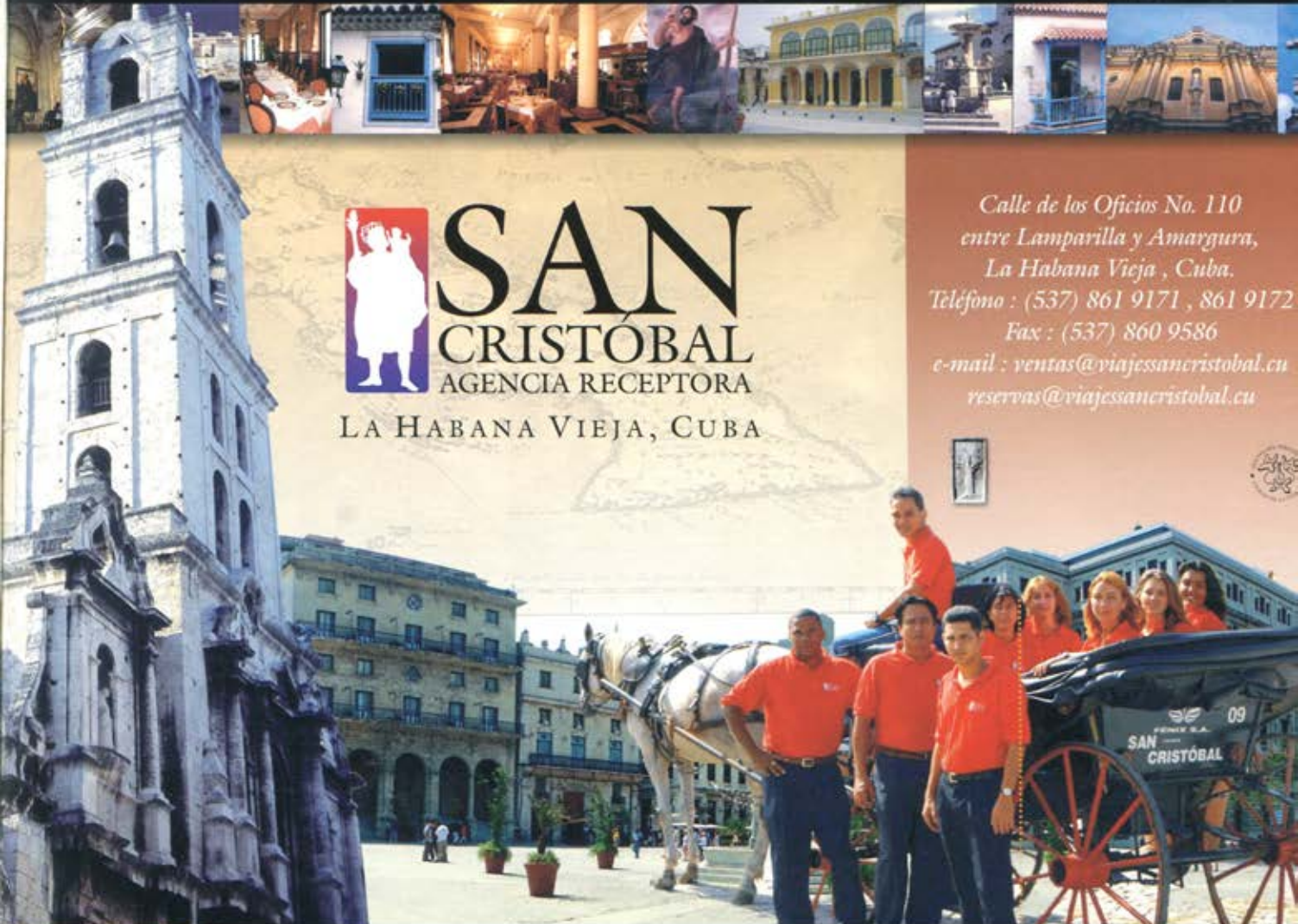
Dicha estatua primigenia se encuentra en el campo de Valmy, a 200 kilómetros de París, en el sitio donde Miranda mandó triunfante las tropas francesas contra el ejército prusiano. De las varias copias confeccionadas por Tabacco, la

primera está situada desde 1976 en La Vela del Coro, ciudad portuaria donde Miranda desembarcó al mando de su expedición libertadora en 1806 y en la que por primera vez izó la bandera tricolor venezolana por él diseñada.

Precisamente la estatua inaugurada en la capital cubana es una réplica de esa copia en territorio venezolano. Hay también copias hechas por Tabacco en Filadelfia, Estados Unidos, y Sao Paulo, Brasil, entre otros lugares que rinden memoria a quien es considerado el «primer venezolano universal» y el «criollo más culto de su tiempo».

REDACCIÓN *Opus Habana*





SAN CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTORA

LA HABANA VIEJA, CUBA

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



FÉNIX S.A.

1996 2006

X ANIVERSARIO

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA

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

TRANSPORTE

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

TIENDAS

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

FERRETERÍA

VENTAS DE HERRAMIENTAS. Tel.: 862 1817

MUEBLES

OFICINAS, HOGAR, TIENDAS, ALMACENES Y DIVISIONES AUTOPORTANTES. Tel.: 866 4961

MANTENIMIENTO

REPARACIONES INTEGRALES Y REHABILITACIÓN. Tel.: 867 0229

HIGIENIZACIÓN "RATONCITO BLANCO"

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

ESTACIONAMIENTOS

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





*Construcción del nuevo maldcón en la entrada al puerto habanero, cuando ya se habia colocado el ultimo bloque de hormigón (noviembre de 1928).
Al fondo todavia pueden verse los restos de la muralla maritima, incluida la garita y baluarte de San Telmo.*