

OPUS

HABANA

*Oficina
del Historiador
de la Ciudad*

Vol. XI / No. 3
may. / agos. 2008



8 500102 530846

**LAS PRIMERAS PINTORAS CUBANAS • ENTREVISTA A MARÍA ELENA MOLINET •
CARLOS HABRÉ, IMPRESOR DE GANTE • LA ISLA EN VILO DE SANDRA RAMOS •**



*Dibujo: Marcos Fornaris Roduon, 11 años (Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero).
Texto: Gabriela Gómez González, 11 años (Escuela Ángela Landa González).*

A nosotros los niños nos gusta dibujar
La Habana Vieja porque en ella hay
cosas interesantes y antiguas. También
podemos encontrar construcciones de casi
todas las etapas de nuestra historia.
¿Cuándo pasas por un museo te fijas
en él? A veces. Sin embargo, cuando te
fijas bien para dibujarlo te sorprendes
ver cuántos detalles interesantes.



3 COMO UNA LLAMA
INEXTINGUIBLE

por Eusebio Leal Spengler

4 UN DERECHO CON-
QUISTADO: APREN-
DER A PINTAR

Sobre el ingreso a la Academia de San Alejandro de las primeras mujeres, y algunas pintoras relacionadas con ese plantel.

por Hortensia Peramo Cabrera

ENTRE CUBANOS

18 MARÍA ELENA
MOLINET

por Giselle Bello

28 CARLOS HABRÉ: UN
IMPRESOR DE GANTE
EN LA HABANA

Nuevas evidencias históricas sobre la introducción de la imprenta en Cuba, así como detalles sobre el oficio de imprimir durante el siglo XVIII.

por Huib Billiet Adriaansen

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

38 SANDRA RAMOS

por Jorge R. Bermúdez

48 MUSEO DEL
CASTILLO DE LA
REAL FUERZA

Acoge una muestra permanente sobre la importancia de La Habana y su sistema de fortificaciones.

por Fernando Padilla

56 AMAR Y SER AMADO
O LA DIVINA
FILOTEA

Estreno en Cuba de un auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca.

por Monseñor Carlos M. de Céspedes

67 LAS RIDICULECES
DE LOS MARIDOS
CELOSOS

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *La isla en vilo* (2008). Técnica mixta (45,5 x 32,5 cm), obra realizada expresamente para este número por Sandra Ramos.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Saidi Boza

Harold Rensoli

Equipo editorial

Lidia Pedreira

Karín Morejón

Rosa Barrera

Susana Camero

Fernando Padilla

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Juan Carlos Bresó

Promoción

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

Fax: (537) 866 9281

e-mail: opushabana@opus.ohc.cu

internet: <http://www.opushabana.cu>

Serialización

Escandón Impresores, Polígono Ind.

Nuevo Calonge, Manzana 3.

Teléfonos 34-5-954 36 7900

Fax: 36 7901

41007 Sevilla.



Como una llama inextinguible

Nuestro compromiso, al dar a la imprenta cada número de *Opus Habana*, es transmitir a los lectores el pulso de nuestra obra, las particularidades, matices y carácter propios de los empeños que nos ocupan como parte consustancial de la cultura cubana.

Acabamos de salir del trance difícil y angustioso de dos grandes ciclones. Ya no teníamos tiempo de incorporar datos e imágenes de los estragos causados a los territorios asolados por las aguas y el viento.

Lugares emblemáticos del patrimonio nacional han sido dañados. La parte antigua de La Habana, si bien distante del curso de ambos meteoros, ha sufrido también no pocos agravios.

Nosotros restañaremos en el más breve tiempo posible esas heridas. Para ello perseveraremos día y noche, animados por la fe y la confianza que —cual llama inextinguible— inspira nuestro trabajo.

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



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring

Aunque deteriorada por el tiempo, esta fotografía tiene un valor excepcional pues testimonia la labor pedagógica de Adriana Billini Gantreau, la primera mujer graduada —al menos, registrada oficialmente— en la Academia de San Alejandro, así como la primera que ingresó, en 1907, en su prestigioso, hermético y varonil claustro, como Maestra de Dibujo Elemental. Nacida en Santo Domingo, República Dominicana, el 11 de marzo de 1865, vino muy joven a residir en Cuba. Adoptó la nacionalidad cubana y permaneció aquí hasta su muerte, ocurrida el 18 de enero de 1946, a la edad de 81 años.



Un derecho conquistado: aprender a pintar

AUNQUE TUVIERON QUE TRANSCURRIR MÁS DE 60 AÑOS DESDE SU FUNDACIÓN, LA ACADEMIA DE SAN ALEJANDRO EN LA HABANA FUE UNA DE LAS PRIMERAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES EN ADMITIR LA MATRÍCULA DE MUJERES.

por **HORTENSIA PERAMO CABRERA**

La estrategia que presenta la enseñanza del arte en un momento y lugar dados, puede y debe considerarse un factor importante para el análisis del estatus de que goza la actividad artística en cualesquiera de sus ramas, como también para la evaluación de la eficiencia y calidad del proyecto social en la que ella se inscribe o actúa, incluido el dato de la oportunidad a la incorporación social de la mujer.

Según la relación apuntada entre el arte y la enseñanza artística, esta última específicamente dada en su expresión institucional: la Academia, y específicamente refiriéndonos a las Artes Plásticas y a Cuba, puede decirse que el reconocimiento social de esta actividad, más específicamente de la pintura, ocurre en la misma medida en que los representantes de la Corona española en la Isla toman conciencia de su importancia como mecanismo de representación de un poder que, caracterizado por el despotismo, intentaba introducir las ideas de la Ilustración como modelo cultural e ideológico capaz de desarrollar en materia técnica y científica a este dominio de ultramar, proyecto que si bien tuvo destacados promotores entre los españoles, como don Luis de las Casas y el obispo de Espada y Landa, también encontró entre los cubanos

un medio fértil y propicio para llevar adelante tales ideas, debido al concurso de ilustres pensadores, filósofos, economistas y científicos como don Francisco Arango y Parreño y don Tomás Romay, entre otros fundadores y promotores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1793 y sus proyectos.

Consecuente con sus propósitos de ilustración y desarrollo, y con las aspiraciones de los criollos que pugnaban por ubicarse en planos jerarquizados dentro de la estructura del poder colonial, fue esta Sociedad la que fundó, en 1818, una escuela gratuita de dibujo y pintura, con el tiempo denominada Academia de San Alejandro en honor a Alejandro Ramírez, quien fuera superintendente general y director de la referida Sociedad, «por debérsele su fundación y progresos», tal como reza en el Reglamento de la Academia correspondiente al año 1848 y a través del cual se le nombra oficialmente de esta manera.

Parte de este plan ilustrado se revela en el Acta de la Junta Ordinaria de la Sociedad del 17 de noviembre de 1817, cuando se analizó y aprobó la creación de esta escuela, toda vez que los allí reunidos reconocían la utilidad de la misma y de emprender una acción que permitiera salir del «atraso a que están sometidas en



Retrato de la pintora Adriana Billini, realizado por su colega Augusto G. Menocal para el libro *La pintura y la escultura en Cuba* (1952).

EN ESTE LUGAR ESTUVO EL
CONVENTO DE SAN AGUSTIN
DONDE SE FUNDO EN 1818 LA
ESCUELA GRATUITA DE DI-
BUJO Y PINTURA DE LA HA-
BANA QUE SE LLAMO DESPUES
SAN ALEJANDRO
CNEART 23 DE ENERO 1936



DRAGONES 308
SE ESTABLECIO DESDE 1857
HASTA 1961 LA ACADEMIA DE
BELLAS ARTES SAN ALEJANDRO
CNEART 23 DE ENERO 1936



El 11 de enero de 1818, en un aula del Convento de San Agustín, el francés Juan Bautista Vermay fundó la Escuela Gratuita de Pintura y Dibujo de La Habana, que en 1832 pasó a llamarse San Alejandro en honor a Alejandro Ramírez y Blanco, intendente general del Ejército y Real Hacienda, «por debérsele su fundación y progreso», según reza en el primer reglamento de la escuela. Al año siguiente, víctima de la epidemia del cólera, fallecía el propio Vermay, quien desde 1821 —cuando murió Ramírez y Blanco— afrontaba serias dificultades financieras; incluso, había tenido que renunciar a su salario como director. No sería hasta el curso 1879-1880 que ingresara la primera mujer en esa institución académica, cuando ya radicaba en Dragones no. 60 (actual 308, entre Rayo y San Nicolás), adonde había sido trasladada en 1857. Allí permaneció hasta 1961, en el edificio donde hoy radica una escuela secundaria básica.

nuestro país las artes y oficios». Para ello contarían con la asignación de un presupuesto mínimo, y con los servicios, por un salario fijo, de un pintor neoclásico francés, Juan Bautista Vermay, radicado en La Habana alrededor del año 1815, y que, habiendo presentado credenciales como discípulo de Jacques-Louis David, impartía clases particulares de dibujo y pintura, como era usual en esa época, máxime ante la inexistencia de una academia oficial.

En los documentos de la Real Sociedad se registran detalles de toda índole acerca de los preparativos y organización de la escuela, pero quizás lo más llamativo es la revelación de ciertas motivaciones o intenciones que subyacen en esta ilustrada fundación, tal como aparecen en la mencionada acta.¹

Es fácil observar que la necesidad de la fundación de esta Academia está ligada a una restricción de las oportunidades. Además del presupuesto clasista discriminatorio (de padres conocidos, de buena educación y costumbres), se expresaba claramente otro superobjetivo, igualmente excluyente, esta vez de contenido racial, justificado por el temor al negro que en número creciente se contaba dentro de los censos de población y que constituían una amenaza al orden blanco colonial. Además de los «enormes males» que habían traído a nuestra sociedad, habían «alejado de las artes a nuestra población blanca», según afirmaba uno de los más importantes pensadores reformistas de la época.

En dos palabras: se trataba, por un lado, de una lucha de poderes dada a través del arte y, por otro lado,

de «blanquear» a la pintura. Excluir a los pobres, a los negros y mestizos, era eliminar oficialmente a aquellos pintores populares, autodidactas e ingenuos, que andaban por toda La Habana ofreciendo sus servicios y que «embadurnaron sus muros de la forma más alegre»²; eliminar aquellos «mamarrachos» de aliento barroco y abrir las puertas al «buen gusto» que traían los racionales modelos del neoclasicismo, significaba dignificar el oficio. Para respaldar esta cruzada, nada mejor que comenzar a poner orden a través de la Academia que se fundaba.

UNA PUERTA DE ESCAPE

Esta actitud excluyente nos pone sobre aviso para el caso de la mujer. Sin embargo, en las actas de la Sociedad Patriótica que tratan sobre la concepción inicial de esta Academia, no se especifica una negativa respecto a la admisión de alumnas. Parece ser que este tema no requería interés o consideración alguna dentro de este proyecto en proceso. Quizás la exclusión estaba implícita. Y no es que el tema de la mujer asociado a estos planes de ilustración estuviera totalmente ausente, pues en las propias actas se registran importantes reconocimientos a escuelas para niñas por sus buenos resultados. Sin embargo, la ausencia verificada en materia de artes y oficios, permite considerar que la mujer en estos menesteres era, más que discriminada, ignorada.

Y no era de extrañar, pues si la propia actividad artística era subvalorada por encontrarse en manos



Actualmente, la Escuela Nacional de Bellas Artes «San Alejandro» sigue formando estudiantes de ambos sexos en la que es su sede desde 1962, frente al obelisco de la entrada a Ciudad Libertad, en Marianao.

de pobres y de negros o mestizos, era totalmente inconcebible incluir en ella a la mujer, para la cual la sociedad reservaba un lugar de suprema pureza y lealtad hogareña, racial y clasista.

Paulatinamente, en el transcurso del siglo XIX, y liderada por la Academia, se produjo un cambio positivo sobre el valor simbólico del arte, en su reconocimiento social y, consecuente con ello, del artista, que será considerado cada vez menos artesano. Pero lo cierto es que, aun cuando se hubiera logrado el objetivo de dar dignidad al oficio,³ tuvieron que transcurrir más de 60 años desde la fundación de la Academia para que fueran admitidas las primeras mujeres que cursarían estudios de Bellas Artes en la misma. Puesto que esta escuela habanera fue la primera escuela de su tipo en la Isla, puede afirmarse que aquéllas fueron las primeras mujeres en cursar estudios académicos en Cuba.

No obstante este dato de supremo interés, y a pesar de que se suele afirmar que «la historia de la pintura en Cuba es la historia de San Alejandro»,⁴ no podemos ignorar que fuera de la enseñanza formal o académica oficial, e incluso antes que ésta, existieron mujeres que se acercaron y vincularon a la práctica de las Bellas Artes, particularmente de la pintura. Ellas fueron nuestras primeras estudiantes informales.

ESTUDIANTES INFORMALES

Desde finales del siglo XVIII encontramos datos de mujeres que se iniciaron en la pintura a través de cla-

ses que, incluso a domicilio, impartían algunos artistas sin ocupación, éxito ni clientela en Europa y que, como muchos, venían a probar fortuna en estas tierras, a vivir aventuras o a escapar de alguna deuda o molesto tropiezo de cualquier otra índole. Entre estos profesores hubo, no obstante, verdaderos artistas que ejercieron la docencia en San Alejandro y hasta ocuparon su dirección, como fue el caso del propio Vermay o de sus compatriotas Guillermo Colson y Federico Miahle.

En las publicaciones periódicas que se inician en La Habana a partir de la introducción de la imprenta en 1723, aparecen los primeros anuncios de profesores de pintura. Llama la atención que en 1804, en un número del *Papel Periódico de la Havana*, publicación emblemática de nuestra cultura, fundada en 1790, se anunciara como pintor y retratista en miniatura un tal Pedro Juan Meause, quien «ayudado por su mujer y su hija daba clases de pintura a niños y niñas».⁵ No sabemos en qué consistía la colaboración de su esposa e hija, pero lo que sí es evidente es que en su anuncio están abiertas las expectativas a las niñas. También se menciona, entre otras, la academia de niñas de doña Juana Pelet, donde James Gay Sawkins fue profesor de dibujo. Este inglés también se anunció como retratista al óleo y en miniatura, y no sólo en La Habana, sino también en Santiago de Cuba, segunda ciudad en importancia de la Isla, que intenta reproducir, aunque fuera en menor escala, las características de la capital, y, por supuesto, también en lo concerniente a la práctica de las Bellas Artes y su enseñanza. Asimismo nos encontramos a un tal D.C. Falossi, «dispuesto a recibir todas comisiones no sólo de retratos al óleo y miniatura (...) dará lecciones de dibujo y pintura en casas particulares».⁶

Fue a esta vía no formal a la que acudieron las mujeres, de cualquier edad aunque mayoritariamente blancas y de buena familia, es decir, con recursos financieros, para poder encauzar y educar sus habilidades en la pintura y, particularmente, en el arte de la miniatura, muy practicado y difundido en Europa y que llegara a nuestro país a través de los artistas extranjeros a los que hemos aludido, en buena medida franceses escapados de la Revolución de Haití de 1804, entre otros acontecimientos que provocaron el éxodo, desde otras tierras del Caribe hacia territorio cubano, tanto de las plantaciones cafetaleras como de sus artistas. Ejemplo de ello fue, en Santiago de Cuba, la aparición del francés J. Fourcade, que en 1844 inauguró una academia de dibujo y de quien se afirma fue el iniciador de Baldomera Fuentes (1807-1877), destacada paisajista al creyón y a la acuarela, así como miniaturista en marfil. Ella es, a juicio de un notable crítico e historiador del arte cubano, José Veigas, «la primera mujer que se destaca en el arte pictórico en Cuba».⁷

Existe otra opinión no tan favorecedora, que estima que Baldomera entra en la historia gracias a su

hermano, el reconocido músico Laureano Fuentes, quien en su libro sobre las artes en Santiago de Cuba, dedica un fragmento a las artes plásticas con el propósito de mencionar a su hermana y propiciar su reconocimiento. Si por extremas ambas opiniones pudieran ser discutibles, no caben dudas acerca de la significación de la labor de esta mujer al fundar su propia escuela, establecida en forma independiente en 1854, cinco años antes que la primera academia oficial de pintura de esa ciudad, lo que significó lanzarse al espacio público de la competencia a los 47 años de edad en un terreno hasta ese momento exclusivamente masculino.

Ya había otras escuelas dirigidas por señoras, pero ésta es la primera especializada en la enseñanza del dibujo artístico. Podemos estimar éste como un dato curioso y excepcional, pero nos revela el empuje y las aspiraciones de un sector de la sociedad que se muestra inconforme con su impuesto alejamiento del arte y llega, como Baldomera, a tomar propias iniciativas. Cuando observamos la escasa obra que de esta artista ha llegado hasta nosotros, exclusivamente miniaturas, el análisis puede volver a constatar la perspectiva disminuida en que era juzgada y colocada por la mirada masculina dominante.

Tengamos en cuenta la escala diminuta de 9,5 x 9,5 cm, el espacio, el ámbito familiar de sus logros artísticos, en donde por cierto aparece su autorretrato firmado «por mí», que nos hace pensar más que todo en una necesidad de autoafirmación como mujer, persona y artista.

No obstante, en la dedicación prácticamente exclusiva a la miniatura, se ha observado como una reducción o limitación de la mujer pintora a este género, clasificable dentro de las artes menores, aunque hayan sido muy estimadas en Europa (recuérdense las *Dulces Horas* del duque de Berry o las que luego formaron parte del atuendo rococó y hasta del neoclásico), y practicado igualmente por artistas hombres, también en Cuba, tal como se percibe en los anuncios de prensa que hemos referido.

Pero si tenemos en cuenta las circunstancias en que se inscribe la mujer en el transcurso del siglo XIX cubano, y dentro de los afanes iluministas de una burguesía criolla en desarrollo, podemos concordar con Whitney Chadwick en que aquella práctica formaba parte del ideal de feminidad que expone y refleja un estatus burgués en ascenso, el cual implicaba una subestimación hacia la capacidad de la mujer para entenderse con retos o artes mayores:

«El ideal de feminidad producido por actividades como el bordado y el dibujo contribuyó directamente a la consolidación de una identidad burguesa en la cual las mujeres tenían el placer de cultivar logros artísticos (...). Las actividades artísticas de un creciente número de mujeres amateurs trabajando

en medios como el bordado, el pastel y la acuarela, y ejecutando trabajos altamente detallistas, confirmaban los puntos de vista de iluminismo de que las mujeres tienen un intelecto diferente e inferior al de los hombres, que ellas carecen de la capacidad para el razonamiento abstracto y la creatividad, pero que están mejor dotadas para el trabajo de detalles».⁸

UNA INICIATIVA HISTÓRICA

Dentro de la enseñanza formal, específicamente iniciada por la Academia de San Alejandro, tendrían que pasar poco más de 60 años desde su fundación, en 1818, para que en sus registros de matrícula aparecieran consignadas las primeras alumnas. Esto ocurrió en el curso 1879-1880, cuando era su director el pintor Miguel Melero, el primer cubano en ocupar tan distinguido e influyente cargo.⁹

Se respiraba cierto aire de tregua que había traído el recién firmado Pacto del Zanjón, mediante el cual se ponía fin, por el momento, a las hostilidades entre las tropas del ejército español y los cubanos mambises que luchaban por la independencia.

Ese cierto clima de distensión permitió, aunque no sin discusión, que la Academia de San Alejandro contara, por primera vez, con un director cubano. Cumpliendo el Reglamento, se celebró un concurso de oposición, y Melero, con su *Rapto de Dejanira* (ejemplo de «pintura académica, sin época ni país», como la calificara el crítico de arte Guy Pérez), a pesar de la protesta de algunos peninsulares y hasta con la intervención del capitán general, logró finalmente obtener la plaza.

Su actuación como director en los siguientes 30 años hasta su muerte, ocurrida en 1907, demuestra que, al pretender el cargo, Melero traía consigo algunos propósitos que iban más allá de ser otro director o el primer cubano en serlo. Fue un profesor dedicado a su cátedra de colorido y un director con ideas nuevas que, a pesar de no ser de orden estético, constituyeron importantes pasos de avance en la enseñanza de las artes plásticas. Fueron tres sus iniciativas: la primera, establecer la clase con modelo vivo, pues hasta el momento el dibujo —con sus modelados y sus claroscuros— sólo se enseñaba copiando las estatuas de yeso traídas de la Real Academia de San Fernando de Madrid para estos fines, en su mayoría reproducciones de importantes obras de la Antigüedad grecolatina; la segunda iniciativa consistió en proceder a la instalación de alumbrado de gas para evitar que los alumnos acudieran a las clases con sus velas de estearina, pero que debió además propiciar una mejor iluminación para trabajar los ejercicios, entre otras posibles ventajas, y la tercera iniciativa fue permitir a las mujeres el ingreso a esta Academia, con lo que quedaría establecida la enseñanza oficial del dibujo, la pintura y la escultura para ambos sexos.

Esta última fue la más trascendental de sus iniciativas. En esto concordamos todos los historiadores del arte cubano y otros analistas, como Sebastián Gelabert, discípulo primeramente y después amigo personal del pintor, quien opina que fue esa decisión «la que lo pone en plano superior como impulsor de nuestra cultura, la que señala época y que mejor muestra el espíritu progresista que poseía a este artista (...) revolución inusitada, que pareció entonces un verdadero atrevimiento».¹⁰

Revolución inusitada... verdadero atrevimiento... Gelabert nos explica a continuación sus argumentos: «¿Por qué? Pues porque esta enseñanza no estaba establecida en ninguna otra parte, se la consideraba pecaminosa. Melero en este sentido fue un precursor; él, adelantándose a su tiempo y ansioso de difundir el arte, abrió las puertas de la Escuela a las mujeres cuando ni aún en París, gran centro del arte mundial, se les había dado paso. Allí se consiguió, con dificultad, diez u once años más tarde (...)».

Que Gelabert haya tomado la referencia de París sirve para resaltar el mérito de Melero, a pesar de que sobre tal dato histórico caiga una sospecha si tenemos en cuenta que ya había transcurrido la experiencia del siglo XVIII, eminentemente femenino, y habían alcanzado notoriedad mujeres artistas, lo cual no es signo de formación a través de una institución formal o academia, como Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), retratista y miembro de la Real Academia Francesa, que ganó fama entre la nobleza europea y llegó a realizar cerca de ochocientas telas; o como Angelika Kaufmann (1741-1807), pintora suiza radicada posteriormente en Londres, en donde fue discípula del muy destacado retratista inglés Joshua Reynolds y llegó a ser miembro fundador de la Royal Academy of Arts.

Podríamos citar también a la veneciana Rosalba Carriera (1675-1757), sobresaliente pintora al pastel que alcanzó gran éxito con sus retratos en varias ciudades europeas, al punto de que fundó un taller propio con suficientes ayudantes que le permitieran satisfacer sus numerosos encargos. Formó parte, además, del exquisito círculo de artistas entre los que se encontraba Watteau, y su éxito en París fue oficialmente reconocido en octubre de 1720 cuando fue admitida en la Real Academia. Cabe mencionar aquí que la Carriera se inició decorando cajitas de rapé y pintando retratos en miniatura sobre objetos de marfil, tal como hizo nuestra Baldomera Fuentes y muchas otras mujeres cubanas que trabajaban estos cuadritos «anónimos» dentro de sus hogares.

Pero Gelabert, sabedor quizás de este margen de duda, afirma conservar recortes de periódicos de aquel tiempo y de aquel acontecimiento parisino, «con el informe, el decreto, los comentarios y las protestas que el mismo produjo». Y relata que los hombres no querían a las mujeres en la Academia, ni



Miguel Melero (La Habana, 1836-1907) fue el noveno director de la Academia de San Alejandro, desde 1878 hasta su muerte, y primer cubano en ocupar ese puesto. Bajo su mandato, durante el curso 1879-1880, fue permitido —por primera vez— el ingreso de alumnas en esa institución.

siquiera en aulas separadas, así que «fue a la fuerza que se concedió ese derecho a las mujeres en Francia», lo que apunta para destacar la diferencia de que «entre nosotros no hubo protestas ni dificultades; sino al contrario: agrado y satisfacción».

No obstante, también en San Alejandro hubo su toma de medidas con respecto a la coincidencia de hombres y mujeres bajo un mismo techo académico, y tal como observa otro de los historiadores de San Alejandro: «A partir de ese momento las clases se dividieron en: “para señoritas” y “para caballeros”», y señala que en el periódico *El Almendares* del 7 de octubre de 1882 se informa sobre la creación de una «sala especial» en el propio plantel para acoger a un grupo de 30 señoritas.¹¹ No puede escapar la observación de que ante otra de las iniciativas de Melero, la de utilizar modelos vivos, en las clases de las señoritas esto no funcionaba de la misma manera que para los caballeros; ni siquiera años después, cuando se hicieron los talleres colectivos, se permitía la presencia de las muchachas cuando de un modelo masculino se trataba.

Todavía habría que verificar la certeza de esta primicia cubana, que con tanta convicción establece Gelabert, con otras referencias más cercanas que París desde el punto de vista histórico y cultural, como lo fue la Academia de San Fernando, en Madrid, fundada por el rey Felipe V en 1744, la cual funcionó como rectora de la cubana San Alejandro. En su reseña histórica se refiere que «en 1816 fue Director un Infante de la Real Familia, ejerciendo una influencia muy poderosa. Muy pronto se crearon nuevos es-

SUPERIOR 1879-80

1. Patricia Simons y Villa	17	París	Concordia
2. Miguel Valdés y Valdés	15	Habana	O'Reilly
3. Abalo Villagrá y Carbajal	14	"	Sanjulián
4. José Artur y Morrell	14	"	Salud
5. Francisco León y Valdés	26	"	San Roque de
6. Blas Ferrer y Díaz	40	"	Corona (San)
7. Ricardo Cuervo y Alejandro	28	Bahía	San Antonio
8. Guillermo Barata y Horta	1	París	San Juan
9. Miguel García Villalón	1	Atenas	San Juan
10. Efrén Rosales y Arminguez	3	San María	Campanario
1. Marta Valdés		Habana	San Miguel
2. Agustín Christensen		Habana	San Julián
3. Adam Guzman y Ferras		Habana	O'Reilly

Matrícula de Marta Valdés, primera mujer que ingresa como alumna en la Academia de San Alejandro, luego de una previa consulta de su director, Miguel Melero, al gobernador general de la Isla para que autorizase su admisión, según consta en el libro de correspondencia de dicha escuela. Ese mismo curso también matricularon las señoritas María Luisa Cacho Negrete y Elisa Visino Rolthal, pero no existe registrado ningún trámite similar, lo que induce a pensar que aquél sentó un precedente para que, en lo adelante, fuera admitido el alumnado femenino.

tudios y se extendió la enseñanza del dibujo y del adorno a las niñas y jóvenes bajo los auspicios de la Reina Doña Isabel de Braganza, merced de los Estatutos que su esposo, Felipe VII, aprobó por Real Cédula de 8 de mayo de 1819».¹²

Pero independientemente de que nuestra Academia haya sido o no la primera en admitir mujeres en su matrícula, sí podemos afirmar que no caben dudas de que figura entre las primeras, lo cual es de reconocer positivamente si consideramos que éramos entonces una colonia española, y, además, una pequeña isla sin grandes riquezas; pero más que esto es importante el hecho mismo de que haya sucedido, y, sobre todo, que fuera, como afirma Gelabert, motivo de «agrado y satisfacción».

La pesquisa sobre las primeras mujeres admitidas en la Academia de San Alejandro nos lleva al registro de matrícula del curso 1879-1880, iniciado y firmado por el propio Melero, donde da indicaciones al secretario para proceder al llenado del libro. En la primera hoja aparece registrado, con el número 11, el nombre de Marta Valdés, natural de La Habana y residente en la misma ciudad. Ella es nuestra primera estudiante oficialmente admitida en nuestra primera academia.

Ahora bien, el por qué Miguel Melero tomó la iniciativa de admitir mujeres en la matrícula de la Academia, constituye una interesante pregunta. Podríamos conjeturar que estaba al tanto de esa suerte de ofensiva femenil que hemos apuntado antes, cuando «sin decretos ni otras formalidades oficiales, sino sólo por la voluntad de Melero, se matricularon algunas señori-

tas»; pero más razonable, profundo y estratégico que este clima, es lo que nos aporta otra vez Gelabert, el amigo del entusiasta director, cuando explica el lugar que éste le otorga a la mujer en su afán promocional de las Bellas Artes en Cuba, a partir del papel que le corresponde a la Academia que ahora él debe dirigir:

«Las madres que acompañaban a sus hijas, para no estar ociosas, se pusieron a dibujar también, y así Melero vio cumplido su propósito de que las mujeres se interesaran por el Arte, medio que él consideraba el mejor para la difusión del mismo, por entender que llevando el gusto y la inclinación de la mujer a su cultivo, el Arte se posesionaba del hogar, medio el más seguro para su propagación. Pensaba que las entonces jovencitas llegarían a ser madres que inculcarían a sus hijos sus aficiones y sentimientos; y de ahí nuestro progreso artístico».

La mujer, en su función educativa dentro del hogar, como madre y esposa, convertida en medio para la difusión, el aprecio y la práctica de las Bellas Artes, pero no precisamente concebida para que fuera ella artista, no para que tuviera la oportunidad de formarse para el ejercicio profesional del arte y que pudiera, codo con codo con sus colegas masculinos, exponer y triunfar en buena lid, sin condescendencias por su sexo.

Ahora bien, nos queda por abordar una cuestión acerca de la autoría de la feliz iniciativa: ¿fue Melero quien espontáneamente convocó a las mujeres a estudiar Bellas Artes en la Academia?

Es cierto que no hubo decretos, ni en el libro de matrícula, ni en el discurso de apertura del curso escolar que habitualmente pronunciaba el director se hacía referencia a una nueva disposición de admitir mujeres. Pero sí hubo un trámite oficial, sencillo y expedito, pero trámite al fin, que nos indica, como era de suponer, que la autonomía de Melero para tomar decisiones como director tenía sus límites. Sobre este asunto se ha expresado que, el 21 de julio de 1879, este último «informó a las autoridades su disposición favorable a permitir el ingreso como alumna, de la Srta. Marta Valdés».¹³ Y cuando nos dirigimos al libro de correspondencia (entradas y salidas desde octubre de 1863 a diciembre de 1902) que se archiva en la Academia, nos encontramos con las referencias siguientes:

«Julio 21: El Director informando al Gobernador General sobre la alumna Srta. Dña. Marta Valdés.

»Julio 29: El Gobernador General accediendo a la admisión de la Srta. Dña. Marta Valdés como alumna de esta Escuela».

Por una parte, Melero tuvo la obligación de informar su favorable disposición, lo cual no es una decisión, sobre todo porque para hacerse verdaderamente efectiva, tenía que recibir la aprobación de sus superiores, lo cual no era de extrañar, pues todo lo

que concernía a la Academia, desde su plan docente hasta su orden interno, pasaba por la aprobación del capitán general o alguno de sus delegados. No olvidemos que ésta es una Academia oficial del gobierno colonial, constituida según sus fines e intereses. Esta relación de subordinación queda confirmada con la notificación de la respuesta del 29 de junio donde el gobernador general accede a la admisión de la alumna.

¿Habrá tenido que hacer Melero una notificación cada vez que se le presentara una mujer aspirante, como ocurrió ese mismo curso con María Luisa Cacho Negrete y con Elisa Visino Rolthal? No aparece registrado ningún otro trámite similar al de Marta Valdés, por lo que conjeturamos que ésta sentó suficiente precedencia para que en lo adelante se continuara con la admisión de mujeres a la Academia.

Por lo tanto, podemos convenir en que se trató de una iniciativa compartida entre Marta Valdés, que se presentó, y Melero, que se inclinó a favor de su admisión. El hecho, que fue noticia en el periódico *El Almendares*, propició que, tal como reconoce Gelabert, las señoritas matriculadas «pronto llegaron a alcanzar un número considerable». Similar observación se recoge en la referencia que hace el secretario sobre el discurso de apertura del curso escolar 1882-1883 pronunciado por Melero.¹⁴

Teniendo en cuenta esta afirmación, parece ser que rápidamente ha variado el valor o la función doméstica con que Gelabert interpretaba el gesto inicial del osado director, al contarse ya con la mujer para el engrandecimiento del arte del país. No parece casual que en el acto inaugural del referido curso, en la entrega de premios a los alumnos más destacados del curso anterior, entre tantos y tan acostumbrados nombres masculinos, se escuchara, por primera vez, el nombre de una mujer.

CUANTITATIVO Y CUALITATIVO

Hemos tomado una muestra de lo que sucedió en San Alejandro diez años después de aquella primera vez en que tres mujeres ingresaron en sus talleres, que abarca la matrícula registrada desde el curso 1890-91 hasta el fin del siglo XIX, es decir, hasta el curso 1899-1900. Como eran varias las asignaturas por las que optaban los estudiantes, según sus intereses, tomamos la matrícula de la asignatura Dibujo Elemental, puesto que ésta era conocimiento básico en todos los cursos, y con ella pudimos obtener el comportamiento porcentual de la presencia de la mujer como estudiante de artes plásticas respecto a la matrícula general durante ese decenio.

Podría parecer que el resultado: un 33,5% de presencia femenina, es un bajo porcentaje, pero si lo comparamos con la matrícula inicial de tres mujeres ocurrida apenas diez años antes, lo que en materia de procesos de enseñanza es un período sumamente cor-

to, y que se está hablando de más de 1 000 alumnas, con un promedio de más de 100 matriculadas anualmente, podemos considerar que estas cifras denotan un nivel estimable de aspiraciones que había logrado romper las barreras sexistas y las limitaciones impuestas.

Otro aspecto importante a considerar es el de las mujeres graduadas, pues no basta con medir las aspiraciones en una etapa formativa como estudiante oficial de una Academia, sino también cómo éstas se concretan en una culminación de estudios y, luego, en un ejercicio profesional. Sin embargo, para esta segunda estadística de graduadas nos enfrentamos a un escollo insalvable, y es que según la organización de esta enseñanza en el siglo XIX, no existía una planificación que concibiera un diseño de asignaturas específicas a cursar para obtener créditos u otro tipo de certificación que, una vez cumplidos o acumulados, pudiera considerarse como culminación de estudios y otorgarse una calificación de graduado.

El gobernador de la Isla aprobaba el cuadro de asignaturas que debían enseñarse en esa escuela en cada curso, pudiendo variar las materias según los profesores disponibles u otras circunstancias ajenas a una planificación general del proceso de enseñanza-aprendizaje. Los estudiantes eran aceptados no por sus dotes artísticas, sino por cumplir los requisitos establecidos en el Reglamento vigente, los cuales continuaban prescribiendo la condición racial y clasista establecida desde su génesis, sin alterar tampoco lo relacionado con la admisión de las mujeres, aun cuando ya se había ésta iniciado en forma regular.

Por lo tanto no contamos con graduados registrados según el modo convencional que conocemos hasta que por un decreto presidencial, dictado ya en la República, se procede a oficializar con el estatus de graduados de la Academia a todos aquellos que hubieran cursado y aprobado las asignaturas y niveles estimados suficientes para otorgar tal categoría; y esto se realiza con efecto retroactivo, por lo que entre estas oficializaciones nos encontramos a los graduados del siglo XIX y, dentro de ellos, a nuestras primeras graduadas.

Analizando los registros, podemos observar que existió una diferencia notable entre el ingreso y el egreso de mujeres, aunque, como hemos dicho, el dato puede no ser totalmente fidedigno, pues se trata de registros realizados a posteriori, y posiblemente muchos de los estudiantes que podrían ser consignados como graduados, tanto mujeres como hombres, pudieron no haber realizado el trámite correspondiente por no mostrarse interesados en ello, o por haber emigrado del país. En el caso de las mujeres podrían pesar, además, otras razones: compromisos familiares, matrimonio, maternidad, o los consabidos prejuicios sexistas que afloraran a la hora del ejercicio profesional.



Adriana Billini Gantreau es la primera alumna graduada oficialmente en San Alejandro. Aparece registrada con el número 229 de la hoja de matrícula correspondiente al curso elemental de 1881-1882, y fue una estudiante sobresaliente hasta que concluyó su preparación durante el curso 1893-94. Obtuvo varios premios, según consta en la certificación de estudios que, a solicitud de la interesada, expidió el secretario de la Academia. Este retrato suyo fue publicado en *El Figaro* (Año XI, febrero 3 de 1895, no. 5, p. 50), además un grabado de su óleo *En la manigua*. Titulado *Bodegón*, el cuadro aquí reproducido aparece en el libro *La pintura y la escultura en Cuba* (1952), junto a una reseña de su trayectoria artística y pedagógica.



Quede aclarado con ello que no sólo no es posible medir los índices de retención y de egreso por falta de los datos necesarios y ciertos, sino que, aunque pudiéramos contar con éstos, tampoco constituirían indicadores de calidad o de rendimiento académico. Prueba de ello es el expediente de una de las tres primeras mujeres matriculadas: la habanera Elisa Visino Rolthal.

Elisa fue sin dudas una estudiante sumamente destacada. Sus calificaciones así lo atestiguan, desde su primer curso, evaluado como «notablemente aprovechado», y durante todos los años en que se mantuvo vinculada a esta escuela. La vemos figurar en los actos de otorgamientos de premios junto a discípulos que luego han sido reconocidos artistas como Miguel Angel Melero y José Arburu Morell. En su segundo curso en la Academia, ella obtiene calificaciones de bueno y sobresaliente, y alcanza un premio; en el siguiente curso obtiene medalla de oro, y en el siguiente recibe la medalla de oro de primera clase, la más alta distinción académica establecida, y así hasta sus últimas calificaciones, registradas en el curso 1885-86, en que, tras aprobarlo con su correspondiente premio, solicita a la secretaria de la Academia una certificación de los estudios cursados, la cual fue expedida «habiendo terminado sus estudios hasta la conclusión del curso», el 9 de agosto de 1886.

Obviamente, esta solicitud manifiesta un interés por parte de la Visino de presentar credenciales para un posible ejercicio de la profesión, como artista o quizás como profesora de dibujo y pintura. Pero nada sabemos acerca de lo que ocurrió en lo adelan-

te con Elisa. Probablemente haya emigrado, pero lo cierto es que aquella copia del certificado expedido por el secretario Antonio de Herrera y el director Miguel Melero, que encontramos en su expediente, es la última noticia que tenemos de la prometedora trayectoria de esta mujer que puede haber sido nuestra primera graduada, y nuestra primera pintora formada a través de una academia oficial.

Pero no podemos dar fe de ello, por lo que el lugar le corresponde a la primera graduada registrada oficialmente: Adriana Billini Gantreau. Nacida en Santo Domingo, República Dominicana, el 11 de marzo de 1865, vino muy joven a residir en Cuba, adoptó la nacionalidad cubana y permaneció aquí hasta su muerte, ocurrida el 18 de enero de 1946 a la edad de 81 años. Aparece registrada con el número 229 de la hoja de matrícula correspondiente al curso elemental de 1881-1882, y por sus calificaciones se advierte que fue una estudiante distinguida, hasta que dio por concluida su preparación en el curso 1893-94, habiendo obtenido durante sus estudios destacadas calificaciones y varios premios, según consta en la certificación de estudios que, a solicitud de la interesada, expidió el secretario de la Academia.

En este caso, sí podemos seguir el rastro, pues Adriana, además de pintora, se desarrolló en el ejercicio de la docencia, en el que llegó a ser una muy reconocida pedagoga. Tengamos en cuenta que en 1899 fundó su propia escuela, la Academia de dibujo y pintura El Salvador, para la que creó un método de enseñanza que obtuvo buenos resultados y recono-

cimiento, al punto de que fue extendido hacia otras enseñanzas como la de Escuela Normal de Verano para la formación de maestros, lo cual ocurre en 1905; poco después, en 1907, es nombrada Maestra de Dibujo Elemental en la Academia de San Alejandro, con lo que se convierte en la primera mujer que ingresa en ese prestigioso, hermético y varonil claustro. A su cargo quedó un grupo de señoritas; es decir, a la ya habitual separación por sexo de los estudiantes, se le añade ahora también la designación de una profesora para dar clases a mujeres y no a hombres.

Para la Billini el camino no resultó tan fácil; entrar al claustro de San Alejandro fue importante, pero sostenerse y ser respetada y reconocida, ya no sólo como artista o pedagoga, sino como mujer en el ejercicio de esta profesión, era otra batalla que todavía tenía que ganar. De ésta nos da cuenta, sobre todo, un documento encontrado en su expediente. Se trata de una carta que dirigió la maestra, el 17 de junio de 1910, apenas transcurridos tres años de su nombramiento, al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, de la cual amerita extraer el siguiente fragmento que se explica por sí mismo:

«3ro.- Que con objeto de evitar dudas y dificultades, me interesa y entiendo que conviene también a todos, el que se determine de una manera expresa, cuál es mi situación legal en la susodicha Academia; pues mientras yo considero que mis deberes y por consiguiente mis facultades, son los mismos que los de los otros Maestros, parece que hay quien entiende que no formo parte oficialmente del cuerpo de profesores y que por mi condición de mujer o por otros motivos que no alcanzo a comprender, estoy sujeta a lo que pudiéramos llamar *capitis-deminutio*.- 4to.- Que como acabo de manifestar, es mi opinión que tanto en obligaciones como en facultades, debo estar equiparada a los demás profesores, porque desde el momento en que como ello, tengo a mi cargo la enseñanza de un grupo de alumnos, no cabe sostener que mi situación haya de ser inferior a la de los otros Maestros».

Adriana llegó a ser Profesora Titular, miembro fundador del Club Cubano de Bellas Artes y vocal de su Junta Directiva. Abrió el muy importante camino a las mujeres en el claustro de San Alejandro, que pronto hizo gala de una «numerosa mayoría femenil que, en la enseñanza oficial al menos, domina nuestra pintura novicia».¹⁵

Podría considerarse que el magisterio se convirtió en un refugio donde ejercer sin los avatares del trabajo del artista sometido a tantas y tan complejas circunstancias y mecanismos artísticos y extra-artísticos, donde en ocasiones no basta el talento; pero este criterio puede funcionar para ambos sexos, y no podemos tampoco pensar que el magisterio es el lugar idóneo para la mujer por carecer del suficiente talento para

imponerse y trascender como artista. La actuación de nuestras mujeres artistas demuestra lo contrario.

RENUNCIAR AL PATRÓN MASCULINO

Renunciar al patrón masculino que ha dominado durante casi todo el tiempo la crítica de arte, que a veces ve la obra de la mujer con ojos condescendientes o que, sencillamente, no la ve, se observa en el reclamo que hace Adelaida de Juan cuando dice que «es de justicia primordial refutar la mentira de que no ha habido grandes mujeres artistas (...) o que algunas hayan sido de segunda categoría».¹⁶ La autora nos remite a las escasas menciones que desde los tiempos de Boccaccio o, de Vasari se hicieron sobre mujeres pintoras que ganaron celebridad, como la Sotonisba Anguisola o Berthe Morisot y Mary Cassat en el siglo XIX, y a los temas más favorecidos por las artistas, o más exactamente, los temas que socialmente les eran aceptados y permitidos, reveladores de la posición reservada a la mujer en la sociedad y, por consiguiente, en el arte.

Y aunque este reconocimiento sea tardío, como también afirma, nunca es tarde para un acto de reivindicación, sobre todo cuando además de nuestra observación desprejuiciada sobre el presente, en nuestras pesquisas sobre el pasado encontramos figuras que merecían, desde hace mucho y por razones esencialmente artísticas y no sexistas, colocarse en la galería de los legitimados, y, a veces, no sólo al lado de la obra de los artistas varones, sino por encima.

La búsqueda de nuestras mujeres artistas del siglo XIX que transitaban por San Alejandro, con un paso efímero o prolongado, graduadas o no (según los términos ya explicados), a partir de la crítica o la reseña, o la mención en los estudios de sus contemporáneos, nos ofrece un panorama similar al que caracteriza el hecho en general: escasas menciones, parquedad en los datos biográficos, unas pocas reproducciones, documentos incompletos. Y si de la obra se trata, aun cuando hayan logrado abandonar el subvalorado mundo de las miniaturas para enfrentar el reto del formato grande de una pintura al óleo, las vemos transitar por los temas ya sabidos del retrato, el paisaje, las escenas maternas, de interiores domésticos, y hasta de animales afectivos.

Todavía en la crítica posterior, a la hora de evaluar estos trabajos, y a pesar de que se le otorgue un reconocimiento, notamos cierta indulgencia, una actitud afectuosa o protectora y, generalmente, dentro del marco específico de las mujeres pintoras, y no de la pintura en general, como si se hubiera definido una categoría aparte para las mujeres dentro del arte, otro patrón estético para juzgar su obra.

Esto parece razonable, dado su ingreso tardío a este mundo y por los prejuicios que se ciernen sobre ellas, pero, en ocasiones, las valoraciones tienden a encasillarlas, como se deduce de este elogio a Elvira

Martínez: «se anunciaba ya la amorosa intérprete del pensil tropical, la delicada pintora de flores y de frutas que hoy ocupa el eminente rango entre nuestras mujeres artistas».

O los comentarios evaluativos llegan a ser tan superfluos como las propias pinturas de gatos que, con gran aprecio del público parisino, hiciera Rita Matilde de la Pezuela: «Atrapó la altanera gracia felina, unido a un fino sentido de observación para captar el movimiento y el sentimiento que dan personalidad a sus modelos y que imparten a sus obras un delicioso encanto».

Pero contrastando con este carácter, tanto de la crítica como del arte que se juzga, nos encontramos la obra de una muchacha que, en los pocos años de su breve vida, llevó «contra la pared a nuestra crítica pictórica», según manifestó el artista e historiador Jorge Rigol, y diera al mundo el cuadro *Los Pilluelos* que, a juicio del gran literato José Lezama Lima, es «la única pintura genial del siglo XIX cubano». Llamémosle, tal como la calificó el propio Rigol: «el caso Juana Borrero».¹⁷

EL CASO JUANA BORRERO

Más conocida como poeta que como pintora, Juana Borrero (1877-1896) fue y continúa siendo un caso excepcional de extraordinario y precoz talento para ambas manifestaciones artísticas, aunque según una voz tan autorizada como la de la poetisa Fina García Marruz, su obra pictórica fue «tanto o más importante que la poética», opinión que parece ya advertirse en la reseña que de ella hace el poeta decimonónico cubano Julián del Casal cuando alude a «su genio pictórico, a la vez que poético», observación en la que enfatiza Rigol.

Quizás el hecho de que una buena parte de sus pinturas y dibujos se dispersaran entre los hogares de familiares o de sus amistades de Cuba o de Nueva York, por donde Juana transitó en dos ocasiones, o que hayan sido destruidos por las autoridades españolas cuando con su padre, comprometido en la lucha por la independencia de Cuba, tuvo que emigrar a Cayo Hueso, haya contribuido a una menor difusión, consideración y estudio, a pesar de que lo conservado resulta suficiente para dar muestras de su talento. Pudiera también estimarse que tampoco deben haber sido muchos estos trabajos dada su muerte prematura a los 19 años de edad, aunque su precocidad la sitúa ya a los 12 años de edad realizando sus primeras y destacadas pinturas, u ornamentando artísticamente su correspondencia

Juana fue estudiante de la Academia de San Alejandro, a la cual ingresó en el curso 1887-1888, tal como consta en el folio 178 del Libro de Actas correspondientes a los cursos del 1863-64 al 1891-92. La asignatura matriculada fue Dibujo Elemental, y ob-

tuvo calificación de Bueno. No hubo otra matrícula; no fue una de nuestras pretendidas «graduadas». Podríamos por ello decir que su obra fue hecha predominantemente a base de talento, lo cual es cierto en buena medida, pero no podemos establecer que fue autodidacta. Tuvo maestros que la enseñaron y guiaron, a pesar de que se intenta presentar lo contrario, sobre todo a partir de la repetida anécdota en la que Casal relata el primer encuentro de la niña con el excelente artista académico y profesor Armando Menocal, recién regresado de Europa en 1889, y a quien el padre de Juana le encomienda hacerse cargo de sus estudios en la materia.

Casal narra que cuando el maestro procede a explicarle a la niña, de apenas 12 años de edad, algunos que otros principios o leyes de la pintura, ella le pidió que no le explicara teorías: «pinte un poco en esa tela y así lo entenderé mejor». Cierto es que a esa edad los niños suelen aprender más imitando que asimilando teorías, las cuales, la mayoría de las veces, les resultan tediosas e incomprensibles; también podríamos considerar que en Juana se da esa premura de quien intuye que tiene poco tiempo en la vida para hacer su obra. Pero el colofón de la anécdota quizás sea lo más revelador de la precocidad de aquel talento, y es que al segundo día «la discípula sorprende al maestro con un boceto incomparable».

Hasta aquí el relato del poeta. Pero hay otros relatos alrededor de esta historia que añaden que Menocal, ante el boceto, respondió: «no tengo nada esencial que enseñarte». Nos puede parecer exagerada esta parte, sobre todo porque posterior a este encuentro, el artista continuó siendo el maestro de Juana, y según otros testimonios, bajo la dirección de Menocal ella además organizó su cultura, tuvo acceso a los clásicos españoles e italianos, y fue ampliando sus conocimientos formales.¹⁸

Continúa narrando Casal, que aquella primera muestra de su talento era «una cabeza de viejo, preparada en rojo, donde se encontraban trazos soberbios», la cual varios años más tarde fue exhibida públicamente, junto a otras obras de la artista, por lo que se pudiera pensar que Juana gozó, a pesar de que se trataba todavía de un trabajo de principiante, de un temprano reconocimiento. Pero no fue exactamente así, a juzgar por lo que el propio Casal comenta y de lo que se lamenta:

«Los periódicos no se han ocupado de sus producciones, más que en el folletín o en la sección de gacetillas, sitios destinados a decir lo que no compromete, lo que no tiene importancia, lo que dura un solo día, lo que sirve para llenar renglones».

Sin embargo, Fina García Marruz opina que por esta época Juana «ya ha sido saludada por la crítica de su tiempo. Su retrato aparece en *El Figaro*, pincel en

mano, ante un cuadro enorme, con su aire de mariposa pequeña de grandes alas oscuras». Y si esta mención no deja de ser importante, tratándose de una muchacha desconocida e inexperta en estas artes, tampoco podemos colegir que estaba ante su consagración.

La historia de la formación de Juana Borrero es una síntesis de lo que fue la historia de la itinerante y oscilante formación de la mujer como artista de la plástica en el siglo XIX cubano. Primero estuvo bajo la orientación de una maestra particular, Dolores Desvernine, vecina de Puentes Grandes, con la que calculamos que en 1882, es decir, a los cinco años, debió haber recibido «clases seguramente ingenuas», tal como lo recoge Fina a partir del relato que le hace Dulce María Borrero, hermana de la pintora. Después fue cuando Juana ingresa en la Academia de San Alejandro, donde fue alumna de los maestros Luis Mendoza y Antonio Herrera. Sólo quedó registrado un curso, el de 1887 al 1888. Al año siguiente fue su encuentro con Armando Menocal, por entonces profesor de San Alejandro, con el que da continuación a sus estudios por la misma vía no formal, aunque, en cierto modo, y por ser discípula de Menocal, era como una extensión de la Academia.

Fue este maestro quien le transmitió las reglas de la técnica, el empleo del claroscuro; la adiestró en el color, a apreciar su significación e importancia a través de las obras de arte, según nos refiere Loló de la Torriente, quien también figura entre sus «descubridores». Esta suerte de biógrafos de Juana apuntan otras influencias importantes, como fue la del pintor Valentín Sanz-Carta, uno de los iniciadores de la corriente romántica en nuestro país y que de manera particular trabajó la intensidad y los efectos de la luz en nuestro paisaje tropical, aun cuando no pueda calificarse de impresionista

Y valga esta observación a propósito de una tendencia observada en las pinturas de paisaje de Juana, donde la luminosidad tiende a asumir o desempeñar un papel protagónico o expresivo por encima de lo representado, lo que ha conducido a considerar que la artista se anticipó, entre nosotros, al impresionismo.

Aunque no podemos olvidar el magistral dominio académico de la luz por Menocal, como quiera que el trabajo con este recurso fue una de las virtudes y aportes de Sanz-Carta a nuestra pintura, y la biografía de Juana recoge su contacto como discípula con este último pintor de «pincelada rápida y flotante y fiel anatomía del paisaje barnizado por la luz», al decir de su hermana Dulce María, podemos estimar que a partir de sus enseñanzas desarrolló aquella «cegada luz» que encontró Casal en uno de sus paisajes, y se convirtiera en ese rasgo que en cierto modo la hizo peculiar y la diferenció respecto a la academia que dominaba nuestra plástica.



Juana Borrero (La Habana, 1877- Cayo Hueso, Florida, Estados Unidos, 1896) no llegó a graduarse en la Academia de San Alejandro, donde apenas matriculó la asignatura de Dibujo Elemental en el curso 1887-1888, tal y como consta en el folio 178 del Libro de Actas correspondientes a los cursos del 1863-64 al 1891-92. Sin embargo, su obra pictórica —compuesta por valiosos dibujos a pluma y varios lienzos— resulta sorprendentemente madura a pesar de haber fallecido cuando apenas tenía 19 años de edad. Es conocido que el excelente académico Armando Menocal celebró sus dotes artísticas, así como que la joven fue también discípula del paisajista Valentín Sanz-Carta. La imagen superior apareció en *El Figaro* (1895), «periódico artístico y literario» que también publicó poemas de Juana, algunos de los cuales integraron ese mismo año la antología *Grupo de familia, poesías de los Borrero*. Debajo: su foto más conocida.





En el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana se conservan estos dos óleos de Juana Borrero: *Niñas* (1895) y *Los pilluelos*, también conocido por *Los negritos*, este último pintado en la playa de San Pablo, en Cayo Hueso, Estados Unidos, en 1896, el mismo año de su muerte. Al reverenciar este cuadro, José Lezama Lima equiparaba su contemplación a la de la *Gioconda*: «No creáis que deliro (...) Leonardo creó esa familia de la sonrisa que no se extingue (...). Y en esa familia está la sonrisa de nuestros negritos, conservada genialmente por Juana Borrero en el espejo del cuenco de su mano».

A esta tendencia contribuyó, sin dudas, su conocimiento posterior de réplicas, y tal vez algunos originales, de artistas europeos, como el español Fortuny, del cual se dice que fue su pintor predilecto, cuando viajó a los Estados Unidos en 1891 y 1893. Nuevamente veremos a Juana dando continuidad a sus estudios en Washington, ahora durante seis meses, mediante clases no formales guiadas, hasta donde se sabe, por James W.A. McDonald, pintor y escultor impresionista.

Fue por aquellos años en que aprendía técnicas, más no necesariamente estilos, en que Casal, admirando su genuino talento, le dedica la hermosa pero igualmente justa crónica a propósito de la exhibición de sus trabajos en el Salón Pola, en 1893. Después de esto, no disponemos de otras noticias acerca de su formación como artista, aunque sí de su labor pictórica. A pesar de que es mucho lo perdido, tal como expresa Fina cuando tuvo acceso a varios trabajos desconocidos de la pintora proporcionados por Mercedes, una de sus hermanas, y que todavía se lamentaba porque no había visto uno sólo de sus paisajes, tenemos la po-

sibilidad hoy día de admirar dos obras, diferentes pero igualmente tocadas por su fina sensibilidad y su honda perceptibilidad. Se trata del óleo *Niñas*, para el cual posó esta hermana, lleno de frescura y de belleza a lo Botticelli, uno de sus pintores predilectos, y la más trascendente de sus obras conocidas, *Los pilluelos*, también conocida por *Los negritos*, pintada en la playa de San Pablo, en Cayo Hueso, Estados Unidos, en 1896, el mismo año de su muerte.

Si sólo se hubiera conservado este cuadro de Juana Borrero, esta «instantánea de tres sonrisas indescifrables que eternamente nos interrogan desde su pícara, patética, arrasada pobreza»,¹⁹ bastaría para afirmarla como pintora y para derrumbar sin discusión el mito sobre el talento disminuido de la mujer dentro de las grandes artes.

En el libro a cargo de Esteban Valderrama, director de la Academia de San Alejandro en 1954, destinado a recoger la historia de la pintura y la escultura en Cuba, se registran algunos nombres de estudiantes mujeres que luego fueron profesoras de esa institución o que desarrollaron una destacada obra como artistas; lamentablemente a Juana Borrero no se la menciona, pero sí aparecen reseñadas Adriana Billini, por su notable contribución a la enseñanza y de la cual se reproducen algunas obras; la retratista María Ariza, aunque su formación tuvo lugar más bien en Europa; la acuarelista Luisa Fernández Morell; Concepción Ferrant, de gran temperamento y «considerada como la pintora más fuerte de nuestras mujeres», observación que parece identificar calidad con fortaleza, y Carmen Loreda López. La relación continúa, pero ya adentrándose de lleno en el siglo XX. Podíamos agregar algunos nombres más siguiendo otras pistas, como el de Elvira Martínez y Concepción Mercier, pintoras de paisajes, o Isabel Chappotín, nuestra primera escultora.

A pesar de que esta relación es sumamente pequeña, podemos congratularnos por el hecho de que la presencia de la mujer en este predio académico, por aquellos tiempos legitimador por excelencia, denota que ya resultaba demasiado evidente la importancia que había alcanzado la mujer en la labor artística y pedagógica, lo que obligaba a un merecido reconocimiento, aunque todavía, verdaderamente, no se pueda cantar victoria.



Su efecto multiplicador se constata en las estables y crecientes matrículas de alumnas en esta y otras academias del país que fueron surgiendo durante el siglo XX, al crecer las expectativas profesionales en la misma medida en que se rompían las barreras sexistas, y mujeres pintoras y escultoras pasaban a ser paradigmas artísticos que reclamaban el derecho y la posibilidad de una continuidad.

¹En el Acta de la Junta Ordinaria de la Sociedad Económica de Amigos del País del 17 de noviembre de 1817, en la que se refiere a la próxima fundación de la escuela gratuita de dibujo y pintura, la cual tendrá lugar el 12 de enero de 1818 en un local del Convento de San Agustín, en La Habana, se dice: «Consideró la Junta que luego que se allanen estos embarazos está en la necesidad de formar un Reglamento para esta escuela, en el cual se prescriba su régimen interior, y se precaven todos los inconvenientes que pudieran arribar de la libre admisión de los alumnos, los cuales deberán ser siempre blancos, de padres conocidos, de buena educación y costumbres. Con este motivo ponderó el amigo Duarte el atraso a que están sometidas en nuestro país las artes y oficios, atribuyéndolo al abuso con que se ven casi exclusivamente en manos de personas de color y por consiguiente abandonados por los blancos, que se desdeñan de entrar en convivencia con ellos. Recordó una real Cédula en que se prohíbe a los negros y mulatos el ejercicio de las artes y oficios, indicó algunas medidas que debían adoptarse para establecer cierta separación entre los blancos y los negros o mulatos que los ejercen con cuyos medios indirectos se lograría abatir y sujetar en sus límites a una clase, que se la ve aspirando a nivelarse con la nuestra, con tan grave riesgo a la tranquilidad del país. Y habiéndose explicado, con bastante fervor en la materia, creyó la Junta que no eran de desechar estas ideas, y recomendó al referido amigo Duarte, la redacción de una memoria con la cual proponga los medios más convenientes, y adaptables de estimular a los blancos a ejercitarse en las artes y oficios, persuadiéndolos que no por esto, han de ser confundidos con los de color; antes bien conseguirán tener sobre ellos una superioridad más efectiva».

²Imagen muy expresiva utilizada por el distinguido crítico de arte cubano Guy Pérez Cisneros, aparecida en *Características de la evolución de la Pintura en Cuba*, tesis presentada a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Habana, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, 1952, p. 45.

³Este momento podría fijarse a partir de la dirección del francés Guillermo Colson, por cuanto en este período se dictó en 1848 un segundo Reglamento que orientó la enseñanza hacia procedimientos más técnicos y rigurosos. En 1843 viajan a Europa los dos primeros estudiantes de San Alejandro pensionados para cursar estudios, uno de ellos el destacado

pintor J. J. Peoli, y se inicia la pinacoteca de la Academia, con los mejores trabajos de los alumnos y con dos colecciones de pintura europea.

⁴Jorge Mañach, en su conferencia *La pintura en Cuba*. Biblioteca del Club Cubano de Bellas Artes, La Habana, 1925, p.16.

⁵Citado por Guy Pérez, *op. cit.*, p. 45.

⁶Citado por Jorge Rigol en su libro *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 149.

⁷José Veigas: «Arte en Santiago de Cuba, siglo XIX», en *Revolución y Cultura*, no. 45, La Habana, 1975. Citado por Jorge Rigol, *op. cit.*, p. 224.

⁸Citado por Etna Sanz Pérez en «Limen hacia el estudio de la representación de la mujer en la pintura santiaguera», tesis presentada en opción al título de Master en Historia del Arte, Universidad de La Habana, 1999.

⁹Hasta el nombramiento de Melero, los directores de San Alejandro fueron en su mayoría franceses, aunque también ocuparon ese cargo el italiano Hércules Morelli, el español Augusto Ferrán y el salvadoreño Francisco Cisneros.

¹⁰Sebastián Gelabert y Ferrer, en su discurso *Una familia de artistas: los Melero*, leído el 9 de abril de 1832 en homenaje póstumo que rindiera el Círculo de Bellas Artes de La Habana a Aurelio Melero, La Habana, 1932.

¹¹Juan Sánchez: *La otra historia de San Alejandro*. Ediciones Extramuros, La Habana, 2004, p. 38.

¹²*Reseña histórica de San Fernando en Madrid*, disponible en <http://www.rabaf. insde.es>

¹³Juan Sánchez: *Op. cit.*, p. 38.

¹⁴«El Señor Director leyó un razonado discurso en el que expuso a grandes rasgos la historia de las Bellas Artes en todos los países, bajo el punto de vista de la utilidad de su estudio y la influencia que ejercen éstas en la cultura y la civilización de los pueblos, y expresando la satisfacción con que se ve el gusto por el estudio de las mismas entre las señoritas que en crecido número concurre a este plantel a adquirir los conocimientos necesarios para el engrandecimiento del arte en este país». Sesión 47 del 1.º de octubre de 1882, folio 116 de Actas de 1863-1892, Archivo Histórico de San Alejandro.

¹⁵Jorge Mañach: *Op. cit.* p. 38.

¹⁶Adelaida de Juan: *Del silencio al grito, mujeres en las artes plásticas*. Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 13.

¹⁷Jorge Rigol: *Op. cit.* p. 261. De este texto, se toman las siguientes citas de Julián del Casal y de Fina García Marruz.

¹⁸Loló de la Torriente: *Imagen de dos tiempos*. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 65.

¹⁹Cintio Vitier, citado por Jorge Rigol, *op. cit.* p. 270.

Master en Historia del Arte, HORTENSIA PERAMO CABRERA es profesora del Instituto Superior de Arte (ISA) de Cuba.



Bajo las húmedas estrellas mambisas con

MARÍA ELENA MOLINET

por GISELLE BELLO

CON SUS DISEÑOS DE VESTUARIO PARA PELÍCULAS Y PUESTAS EN ESCENA TEATRALES, ESTA MUJER DE ILUSTRE ASCENDENCIA HA CONTRIBUIDO A LA CREACIÓN DE UN REFERENTE VISUAL QUE NOS ACERCA A LA ESENCIA VÍVIDA, PALPITANTE, DE NUESTRA NACIONALIDAD.

María Elena Molinet de la Peña «inventó» el traje del mambí... no por un afán de concebir la historia, sino porque, ante la escasez de fuentes bibliográficas, esta diseñadora tuvo que recurrir a la imaginación y la propia memoria familiar para crear el vestuario de filmes como *La primera carga al machete* o *La odisea del General José*.

«Si de algo puedo sentirme verdaderamente orgullosa es de haber logrado un traje mambí lo más verídico posible, pero siempre sintetizando, buscando la línea que define al personaje», afirma quien participara en el primer largometraje que abordó lúcida-mente el tema de nuestras guerras independentistas: *Lucía*, el ya clásico de Humberto Solás.

Pero, según la propia diseñadora, su mayor reto fue *Baraguá* —dirigida por José Massip—, la última de las cinco películas en que «vistió» a los mambises:

«Intervenían más de 20 personajes reales sin ninguna referencia plástica o descriptiva. Y es que de la Guerra de los Diez Años prácticamente no existen imágenes verídicas. La primera fotografía de Maceo, por ejemplo, se la hizo en Jamaica al terminar la contienda. En el 95 ya había periodistas en la manigua, pero a los patriotas del 68 tuve que “verlos” a través de sus historias personales, sus cualidades...

»El Archivo Nacional poseía algunos grabados, aunque casi todos falsos, idealizados, que me sirvieron para concebir mi propia síntesis de la vestimenta mambisa. Afortunadamente, muchos escritores recrean la época con lujo de detalles; uno de ellos Martí. En el caso de los españoles resultó un poco más fácil. El pantalón y la camisa de algodón, el famoso

rayadillo, empezó en 1875, pues antes se llevaban de paño de lana azul y rojo, muy incómodos para nuestro clima».

Y concluye, en lo que constituye una tesis para el estudio del patrimonio visual cubano: «Al enfrentarme a los documentos, las experiencias de los protagonistas de la guerra, comprendí que no había un uniforme definido. Los oficiales se lo hacían según el gusto de cada uno, y los soldados se ponían cualquier cosa, hasta lo que le quitaban al ejército enemigo. La familia confeccionaba el atuendo del mambí, aunque también se cosía en las prefecturas, siguiendo la línea universal: camisas de cuello alto con cuatro o tres bolsillos. El vestuario militar siempre ha tenido su inspiración en el civil: cuando estaban de moda las levitas, todas las guerreras bajaban hasta la mitad del muslo».

PROSAPIA MAMBISA

La esencia de los hombres de la manigua está en cada proyecto de María Elena Molinet porque ella la siente en su ser, en su legado genético. Al decir del poeta Roberto Fernández Retamar, esta mujer «conserva en la sangre la remota pero siempre visible polvareda/ de esa carga de caballería en que se hizo la Patria,/ El campamento a la intemperie, bajo las húmedas estrellas mambisas».

«Nací en una zona donde la segunda guerra tuvo mucha actividad. Mi padre, que era de Camagüey, conspiraba en 1895, fue víctima de una delación y tuvo que irse al monte. Permaneció un año como médico en la tropa de Máximo Gómez, entre sus oficiales más cercanos. Luego pasó a Oriente, bajo el



Las referencias sobre los mambises atañen a María Elena Molinet desde que era muy niña, pues sus ancestros tanto maternos como paternos tuvieron participación en las guerras de independencia contra el colonialismo español. En esta pequeña galería, aparece junto a su madre, Cándida de la Peña, y su hermano Carlos en una de las fotos que le hiciera el reconocido artista del lente Joaquín Blez. A la derecha, un retrato de su padre, el general Eugenio Molinet Amorós, quien a continuación aparece junto al padrino de la niña, el capitán Augusto Valdés Miranda. Debajo, los abuelos maternos: Nicolás de la Peña Mercier, y Filomena Ramírez de Arellano y Ramírez de Arellano. Nacida en Bayamo, esta última fue testigo de la quema de su ciudad natal por los propios habitantes, el 12 de enero de 1869, para que no cayera en manos de las tropas enemigas.

mando de Calixto García. Tras la toma de Las Tunas, recibió el grado de General y terminó la guerra como Jefe de Sanidad.

»Por parte de la familia materna, mi abuela, bayamesa de cuna, me contaba sobre la quema de la ciudad. Me encantaba aquella historia con sus impresiones del incendio. Al iniciarse la "guerra necesaria", ella partió a la manigua con sus cuatro hijos, uno todavía en los brazos. Mi madre se crió en la guerra; de hecho, casi todos mis parientes se implicaron en los trajines de la independencia.

»En ese ámbito de mambises se fraguaron mis primeros recuerdos, hasta que vinimos a vivir a La Habana. Mis padres me inscribieron en un colegio de monjas, la educación más estricta de la época, pero allí descubrí una de mis grandes pasiones: dibujar el cuerpo humano».

¿Cómo fue posible que de la austeridad del colegio de monjas pasara a estudiar pintura en la Academia San Alejandro?

[Ríe.] ¡Con gran escándalo de mi familia! Mi madre decía: «¿Una pintora, una hija artista? ¡No, no, no!» Tenía que aprender pintura y música pero en casa.

Cuando estaba en el colegio, los periódicos traían muchos muñequitos, entre ellos *Cuquita la Mecanógrafa*. Cada semana aparecían nuevas ropitas para vestir a la muñequita. Entonces descubrí que podía crear yo misma los vestiditos de



papel. Al enterarse, mis compañeras me pedían que se los hiciera para sus Cuquitas, todo a escondidas de las monjas.

Después pasé al Instituto, pero siempre soñando con la pintura, hasta lograr, con ayuda de mi padre, que me dejaran hacer el examen para San Alejandro. Allí estudié junto a un grupo de artistas que luego tomó rumbos diversos dentro de la cultura cubana: Marta Arjona, Pedro García Espinosa, Agustín Fernández, Tomás Oliva, Agustín Cárdenas...

Agustín y Tomás, los más cercanos a mí, se unieron a una compañía de teatro llamada Las Máscaras. La dirigía Andrés Castro y daba funciones en una salita perteneciente al Sindicato de los Yesistas. En ese lugar conocí el teatro del proscenio hacia adentro; me puse en contacto con todo el proceso oculto: cuando se ensaya, se prueba la ropa, se coloca la escenografía... Lo que me atrapó de ese mundo fue la vestimenta del actor, la magia que lo transformaba para aparecer en escena.

LA VESTIMENTA DEL ACTOR

En 1955 realizó su primer diseño para teatro, ¿qué recuerda de aquella experiencia?

La obra se llamaba *La debilidad fatal*. Ropa común y corriente, lo más complicado era una especie de bata de casa o negligé que intervenía en algunas escenas. No recuerdo si Andrés Castro, o su espo-



Junto a Carlos, su hermano, en otra instantánea debida a Blez, al igual que la imagen derecha, esta última tomada en 1936, como puede leerse en la dedicatoria que María Elena hace a su padre. En la primera de estas fotos, ella lleva traje y sombrero de su propio diseño, pues —según afirma— «nunca me dejé imponer el gusto ajeno y, desde muy pequeña, mostré una inclinación natural a escoger y modificar el vestuario».

sa, me pidieron que les hiciera el dibujo de esa bata y yo me enloquecí con la idea.

En la década de los 50 trabajé con Las Máscaras y también con Cuqui Ponce de León, más o menos hasta 1957. Mi esposo y yo estábamos involucrados en la lucha clandestina contra Batista y prestábamos la casa para reuniones. Después de la huelga del 9 de abril, nos delataron. Tuvimos que cerrar la casa, llena de explosivos, y partir para Venezuela, donde vivía mi hermano.

Al llegar a Caracas ya había desarrollado una labor creativa en Cuba. ¿Cómo influyó esta etapa venezolana en su formación profesional?

Comencé en la decoración de tiendas, porque se relacionaba con algo de lo que había hecho aquí. Luego me uní al grupo Danza Venezuela. Una coreógrafa graduada de la escuela de Marta Graham acababa de asumir la dirección y se proponía transformar el estilo de la compañía. Ella concebía la danza moderna basada en tradiciones bailables venezolanas, sobre todo las relacionadas con las etnias indígenas.

La primera pieza que tuve a mi cargo se vinculaba a los indios piaroa. Me fascinó el intercambio con el coreógrafo, que sí había conocido a esa tribu del Orinoco, su música original, las fotos de su vestimenta que me sirvieron para preparar la ropa teatral. Luego vinieron los bailes de



los guaraúnos, los valeses de Venezuela, en fin, colaboré como en cinco o seis coreografías.

Esa etapa fue una escuela. Como dicen los santeros, tuve que meter el bastón en la tierra y moverlo para conocer la verdad. El diseño requiere mucha investigación de todos los elementos sociales, económicos, políticos... que rodean la historia.

Pude recorrer un vasto territorio: Canaima, el Salto Ángel, la selva profunda. El país bullía por el *boom* económico: se

Junto a sus compañeras de la secundaria en un picnic por sus 15 años. María Elena es la muchacha vestida de luto, abajo a la izquierda.

acababan de descubrir el petróleo, las minas, y había una cantidad de emigrantes increíble, un ambiente muy cosmopolita, con italianos, griegos, españoles, latinoamericanos...

En ese punto de confluencias intelectuales empecé a vivir lo que era América, a sentirme parte de un continente. El conocimiento primigenio que hallé en Venezuela consolidó mi madurez artística e ideológica.

Durante los tres años que estuve allá no perdí el contacto con el ámbito cultural cubano. En 1961 regresé a La Habana y me contrataron para trabajar en los talleres y almacenes del Teatro Nacional, un lugar del cual saldría el germen de la institucionalización de la cultura.

La propia Isabel Monal, directora del teatro, me propuso para integrar el equipo que iba a conformar el Conjunto Folclórico Nacional. Tendría que hacer entonces más o menos lo mismo que en Venezuela: hurgar en antecedentes, en tradiciones, en nuestra identidad.

Usted participó del gran auge creativo del teatro cubano durante los primeros años de la Revolución.

La década del 60 [Suspira.], la fabulosa década del 60, fue un momento tan explosivo como los años 20, una etapa fundacional: las escuelas de arte, el movimiento de aficionados... Además, tuve la suerte de poseer un bagaje cultural, una labor previa, y de poder brindarla con alegría, con placer. En esa época comencé con Teatro Estudio y recuerdo algunas obras que para mí fueron fundamentales.

La puesta en escena de *Aire Frío* resultó muy interesante desde el punto de vista plástico. El director, Abelardo Estorino, quería que la obra empezara en ocres claros, escenografía y vestuario, sólo añadiendo, aquí y allá, algunos colores leves.

Todo se oscurecía paulatinamente hasta alcanzar la cúspide dramática, cuando el padre de Oscar muere. Los tonos brillantes aparecen únicamente en el instante en que la hermana decide irse a la calle a buscar marido y se viste de rojo encendido.

Me llevó un esfuerzo tremendo pues la ropa evolucionaba cuadro a cuadro, siempre más austera, más sombría. Afortunadamente conocía a Virgilio Piñera y a su hermana desde antes de la Revolución, y, por otra parte, yo misma estaba al tanto del tema abordado: el drama de la pequeña burguesía que vive contando el centavo.

Años antes, nos habíamos encontrado Roberto Blanco y yo. Él quería hacer *María Antonia*, de Eugenio Hernández, como la veía en sus grandes sueños; le gustaba la pintura y privilegiaba el aspecto visual dentro del teatro.

En 1981, bajo la dirección de Abelardo Estorino, Teatro Estudio puso en escena la obra *Aire frío* (1959), de Virgilio Piñera: un retrato realista de los Romaguera, una familia cubana de clase media antes del triunfo de la Revolución. Al diseñar su vestuario, María Molinet explica que tuvo que acentuar —cuadro a cuadro— el carácter austero y hasta sombrío de la ropa empleada por los actores para caracterizar el conflicto dramático.



El tema era bello, el personaje, trágico a más no poder, y Roberto me la puso en China con las cosas que me pidió. Todo comienza cuando la protagonista cuenta su historia: el primer vestuario es el mismo del final, pero desgarrado, con una cola de cuatro o cinco metros, y se lo debe quitar y poner casi en escena. Al pasar por detrás de una mampara, sale con un traje mítico. ¡Que digo un traje! Se lo cambia todo en pleno escenario: ropa, zapatos, peluca y máscara.

En el último momento, el de la muerte, mientras ella baila Oshún, el personaje de Carlos la apuñala y tiene que quedarse con su vestido en la mano. ¡Ay, mi madre! Lo logré, pero pasando miles de dificultades. Sin dudas, esta puesta se convirtió en una prueba en cuanto al dominio de la técnica, un *tour de force* fabuloso.

¿Cuánto le aportan al teatro los elementos plásticos expresados en la escenografía o el vestuario?

El diseño tiene tanta importancia como la concepción que el director tenga de la obra o el trabajo actoral, porque el teatro se hace para un público que va a recibir, en primera instancia, todo lo visual. Un actor que no esté bien caracterizado en cuanto al vestuario o maquillaje, no lo-

gra transmitirnos nada. Los personajes se componen de dos aspectos fundamentales: lo que dicen o hacen, y lo que «son» en el momento de decir o hacer.

Por eso el diseñador de vestuario tiene que ser tan serio en sus investigaciones. No se trata de hacer unos bocetos y repartir unos trapitos si es un galán o una damisela. Todo ser humano es él y sus circunstancias psicológicas, sociales, económicas, una cadena de hechos que se entrecruzan y lo hacen único.

María Antonia, por ejemplo, tiene una imagen: mujer linda, negra, muy «echa pa'lante», pero su forma de comportarse responde a una historia, y cada uno de sus actos presentes va a estar signado por ese caudal que, aunque no lo vemos, está ahí y forma parte de su credibilidad.

En un período tan intenso para el ámbito de las tablas, ¿cómo llegó al cine?

Justamente a través del teatro. Mi primera película, *Recuerdo de Tulipa*, ya la había trabajado como puesta en escena. A partir de entonces se inició una fructífera relación profesional con Manuel Octavio Gómez, de la que surgieron obras como *Los días del agua* y *La primera carga al machete*.

Más o menos a mediados de los 60, Saúl Yelín, director del Departamento de Relaciones Internacionales del ICAIC, me dijo que se preparaba un guión con la historia de la mujer cubana en tres partes.

Humberto Solás despuntaba como un importante director. Nos juntamos, hicimos *Lucía*, y aún pervive en la memoria, en

«Un actor que no esté bien caracterizado en cuanto al vestuario o maquillaje, no logra transmitirnos nada. Los personajes se componen de dos aspectos fundamentales: lo que dicen o hacen, y lo que “son” en el momento de decir o hacer».



los carteles, esa imagen de Raquel Revuelta con el sombrerito blanco que le diseñé.

En mi carrera, *Lucía* viene siendo el equivalente cinematográfico de *María Antonia*, un trabajo difícil que me obligó a investigar, a buscar profundamente para llegar a esos tres conceptos, tres enfoques del ser mujer en Cuba a lo largo de la historia.

Muchas de sus obras abordan la temática femenina: María Antonia, Cecilia, Lucía... Al concebir cada una de ellas, ¿pensó que estaba creando un paradigma de la mujer cubana?

Nunca lo pensé, y ahora me doy cuenta que lo hice. *María Antonia* y *Cecilia*



tienen muchos puntos de contacto: son fuertes, apasionadas, buscan lo que no encuentran y se precipitan a la muerte por un amor imposible.

¿Por que siempre me ha tocado crear mujeres así? No lo sé; tendría que revisar en mis archivos. Sé que he vestido todo tipo de personajes femeninos: sumisas coquetas, damiselas jóvenes..., pero siempre han trascendido ésas, las peleadoras, vehementes mujeres de la vorágine, que no tienen miedo a la vida. Creo que todas tienen algo de mí.

Para la realización de Cecilia Valdés, un filme que nos remite a La Habana prímigenia, ¿cuál fue su referencia, su fuente de inspiración?

El origen fue la propia novela. Cirilo Villaverde caracteriza detalladamente a cada uno de sus personajes. Además, yo poseía una edición comentada, toda llena de notas del editor, que resultó muy esclarecedora. A partir de esos elementos psicológicos, sociales, históricos, étnicos, de género... comencé a imaginarme mi Doña Rosa, mi Leonardo Gamboa...

Por otra parte, *Cecilia* representaba a un tipo específico de féminas: la mulata de rumbo que se corresponde con la chula o chulapona madrileña, una mujer de armas tomar, generalmente una modistilla que anda por las calles imponiendo su presencia, buscándose la vida y el amor con una



La puesta en escena de *María Antonia* (1964), obra de Eugenio Hernández Espinosa, por el director Roberto Blanco en 1967 es considerada uno de los momentos paradigmáticos del teatro cubano. Al evocar su estreno en el Teatro Mella, Graziella Pogolotti anota el significado transgresor de esa tragedia protagonizada por una mujer negra y marginal, en la que se revelan facetas de la cultura popular y afrocubana.

En su testimonio, publicado en *Una pasión compartida: María Antonia* (Editorial Letras Cubanas, Colección Repertorio Teatral, 2005), Pogolotti recuerda la cola del vestido que María Molinet diseñara para *María Antonia* —interpretada por la actriz Hilda Oates— con el amarillo de la deidad venerada: Oshún.



fuerza tremenda. No es una prostituta, aunque puede tener un amante o dos y aspira a encontrar un hombre que le ponga una casa. Víctor Patricio Landaluze pintó en sus lienzos unas mulatas de rumbo con una pose y una prestancia fabulosas.

¿Cuánto ha cambiado aquella Habana del rodaje de Cecilia tras la restauración que lleva a cabo la Oficina del Historiador?

Muchísimo, aunque preserva su esencia. Las plazas pequeñas, las esquinas, esos espacios intocados en los que uno se imagina los personajes típicos. Cuando yo camino por La Habana Vieja siempre pienso: por aquí anduvieron las Cecilias, las mulatas de rumbo, fuertes, bravías...

UN MODO CUBANO DE LLEVAR LA ROPA

En entrevistas anteriores usted afirmaba que «no existe una moda cubana, sino un modo cubano de llevar la ropa». ¿Podría ampliar ese criterio?

No me gusta decir moda cubana. Aquí existe la moda sólo en el sentido en que el diccionario la denota con minúscula: la manera, la costumbre de llevar ciertas prendas.

Los países con historias milenarias han logrado mantener elementos vestimentarios, lo mismo que conservar músicas y danzas de muchos siglos atrás. Por ejemplo, la parte indígena de América: México, Perú..., regiones donde aún se llevan atuendos con elementos autóctonos, aunque se han añadido algunos matices europeos.

El vestuario popular tradicional se pierde si nadie lo usa, no ya en ceremonias o fiestas, sino de modo cotidiano.

Cuando Colón arriba a la Isla encuentra indios desnudos; poseían algunos elementos de imagen, como los tatuajes, pero sin ropas. Los españoles les visten con las mismas que ellos traían.

Luego, tras la extinción de los aborígenes, llegan los esclavos. Recordemos que el estilo africano actual, con una fuerte influencia del Islam, no llegó hasta nosotros. Los tratantes comerciaban con nativos del centro del continente, del África caliente, donde se tapaba poco el cuerpo. Además, la mínima indumentaria la perdían en el

«¿Por que siempre me ha tocado crear mujeres así? No lo sé; tendría que revisar en mis archivos. Sé que he vestido todo tipo de personajes femeninos: sumisas coquetas, damiselas jóvenes..., pero siempre han trascendido éstas, las peleadoras, vehementes mujeres de la vorágine, que no tienen miedo a la vida. Creo que todas tienen algo de mí».



trayecto. Esos negros se vendieron en Cuba con los harapos que los colonizadores les ponían por encima para no ofender la moral católica.

¿Qué tradición había hasta ese momento? Ninguna. El panorama se movía entre la desnudez o la ropa española. En el caso de las diversas clases sociales, la alta burguesía se vestía a la usanza europea, y los pobres llevaban la ropa europea pobre. La generalidad de los habitantes de la Isla seguía la «línea universal», como me gusta llamarla, aunque sí existen algunas prendas que tienen una esencia autóctona.

¿Qué piezas de vestuario tienen un origen cubano?

Una de ellas es la bata cubana, cuya procedencia viene del deshábille o negligé europeo, la famosa bata de casa que empieza a verse a mediados del siglo XIX.

Antes, la mujer no acostumbraba a quitarse la ropa y ponerse otra para el hogar. Ese negligé, que respondía a un canon romántico, se concebía como un traje de mangas holgadas, amplio, suelto, para dejar a un lado los corsés, y estaba colmado de vuelos, encajes, cintas y pasacintas.

En Europa había dos tipos de batas: la de invierno, más abrigada, y la de verano, confeccionada con algodón o hilo.

En Cuba, las españolas o criollas de la burguesía se ponían la de invierno, si acaso, un mes en el año. La de verano resultaba más habitual, un atuendo precioso en su diseño, generalmente blanco para combatir el calor. Cuando perdía su esplendor, el ama regalaba esa bata a su esclava de mano, para quien resultaba una prenda exquisita porque ni siquiera las «mulatas de rumbo» podían vestir así.

Con el transcurso del tiempo, la bata se convirtió en la ropa de fiestas de las clases populares, hasta que a finales del siglo XIX, principios del XX, comienzan a llegar de España las tonadilleras, ataviadas con el mismo criterio estético del deshábille pero en la línea europea: la falda rematada de vuelos, la cola, la manga ángel y las telas de óvalos.

Ambos estilos, bata cubana y española, coexistieron y se combinaron en los bailes, lo mismo de son que de rumba. De ahí surgió el traje de la rumbera para la escena. Es importante tener en cuenta este detalle, ya no es aquella que rumbea en la calle o en el solar, sino su extrapolación al espacio escénico.

En cuanto al origen del atuendo del guarachero, he realizado mi propio análisis. Algunos especialistas concuerdan, otros lo impugnan. En el siglo XVII o XVIII aparece en la sociedad cubana un personaje popular, al cual Fernando Ortiz dedica todo un libro: *Los negros curros*.

El curro era un negro español que vestía de una manera muy linda y llamativa, la camisa de mangas

amplias y muchos pañuelos: en la cabeza, en el cuello, en la cadera, en la mano, y, algunas veces, hasta en el brazo.

En un principio se les conocía como gente de mal vivir, pero ya en la centuria decimonónica se habían convertido en personajes pintorescos y bailaban la rumba ataviados de forma tan singular.

Existe otra prenda muy pequeñita que también puede citarse. Cuando en Europa se crea el deshábille, se confecciona también la matiné o ropa para la mañana. Esta matiné tiene las mismas características de la bata, sólo que resulta un poco más corta, y al llegar a Cuba corre igual suerte: pasa de las amas a las esclavas.

Con el transcurso de los años se transformó en la chambrita, una especie de blusoncito lleno de vuelos que ya no se usa, pero, en mi época, sí tuve la oportunidad de vérselo a muchas viejitas. Desapareció prácticamente, sin dejar rastros, porque nunca llegó a la escena.

¿Y en el caso de la prenda nacional, la guayabera?

Esa quizás sea la más controvertida de todas. Se le adjudican orígenes muy disímiles, pero estos ojos que están aquí, que llevan años viendo grabados, leyendo descripciones, pueden afirmar que no hay ninguna guayabera antes del fin del siglo XIX.

Veinte años investigando y no he encontrado ni una sola imagen que confirme su presencia. Existía, sí, la palabra guayabera desde mediados de esa centuria, pero a qué se le nombraba así todavía no lo he podido determinar.

Dicen que la usó el ejército libertador, pero eso es completamente incierto: el mambí que podía usaba la chamarreta; los otros, se ponían cualquier cosa; muchos andaban harapientos, semidesnudos, en medio de tan difíciles condiciones.

Los guajiros de aquellos tiempos llevaban la camisa occidental, la vestimenta más antigua de la humanidad, una pieza de algodón o de hilo que tiene cuello o pie de cuello y se abotona delante.

¿Qué distinguía a la camisa del campesino cubano hasta finales del XIX? Su amplitud y las aberturas a ambos lados para sacar el machete; además, se ponía por fuera del pantalón para evitar el calor.

Justamente ese tipo de camisa debió evolucionar porque alguien —aún no he logrado conocer quién— decidió estrecharla, recogiendo los pliegues a partir del canesú en pequeñas alforzas, y colocarle varios bolsillos.

A inicios del siglo XX ya se vendían en todas las tiendas de La Habana, y después pasa a otras partes de la Isla. ¿Por qué se le llamó guayabera? No he conseguido saberlo. Algunos señalan posibles genea-



logías por aquí o por allá pero nadie tiene pruebas concluyentes.

Por otra parte, la guayabera nació como una prenda autóctona pero no popular. Los pobres no podían pagarla porque los materiales resultaban carísimos; confeccionarla costaba un congo; lavarla y plancharla, a la guayabera legítima, la de hilo, no era una tarea para cualquiera, sino que se necesitaban planchadoras especializadas. Ninguna persona de bajos ingresos pudo llevarla hasta que se democratizó con telas más baratas.

Usted ha estudiado la ropa ritual de los cultos sincréticos. ¿Estas prácticas religiosas, de gran arraigo popular, han dejado alguna huella africana en el vestuario?

La ropa ritual tradicional de la santería no tiene un origen africano; son africanos los símbolos impresos o bordados sobre ellas, pero no las prendas como tal.

Cuando vemos los trajes con que se baila Oshún o Yemayá, estamos ante la misma bata cubana con algunas modificaciones. La manga de globo, por ejemplo, no aparece hasta la década del 20 del siglo pasado. Únicamente el bajo, en el caso de los pantalones de picos, no procede de la línea europea. Además, el simbolismo de

los colores que representan a cada deidad se asimila de la religión católica.

En la actualidad, ¿existe en nuestro país una escuela de diseño capaz de imprimirle «matices cubanos» a la línea universal de diseño escénico?

No lo creo, pues la carencia de un vestuario autóctono nos ha privado de eso. Tenemos nuestros modos de hacer. Existe una «línea de carácter plástico» que ha dado grandes puestas en escena. Me remito a todo el teatro que se hizo en los años 60; recuerdo especialmente la puesta que hizo el chileno Hugo Ulive de *El círculo de tiza caucásico*, la obra de Bertolt Brecht, que me pareció genial.

Ahora se ha perdido un poco la calidad porque se trabaja muy rápido, de manera frívola, sin profundizar, pero a nivel global existe un respeto por nuestro diseño escénico, lo mismo para teatro o cine.

El cubano que trabaja el diseño profundamente, que mete bien el bastón, el bastón de la investigación, del estudio, saca obras maestras.

La periodista **GISELLE BELLO** es colaboradora de Opus Habana.

María Elena Molinet de la Peña (Holguín, 1919) es graduada de la Academia Interamericana de Dibujo Comercial (La Habana, 1949) y de pintura y grabado en la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro (La Habana, 1952). Ha trabajado como diseñadora de vestuario en más de 150 piezas teatrales y 18 películas. En 2007 le fueron otorgados el Premio Nacional de Teatro y el Premio Nacional de Diseño.

CARLOS HABRÉ

Un impresor de Gante en La Habana

COMO TRIBUTO A LAS ARTES GRÁFICAS, ESTE ARTÍCULO REVELA NUEVAS EVIDENCIAS SOBRE LA INTRODUCCIÓN DE LA IMPRENTA EN CUBA, A LA PAR QUE INDAGA EN LAS PARTICULARIDADES DEL OFICIO.

por HUIB BILLIET ADRIAANSEN

MI primer encuentro con Carlos Habré se produjo en 1983, después de mi segundo viaje a la Isla. Me había comprado el voluminoso libro sobre Cuba, de Hugh Thomas, y allí estaba, anónimo, una simple mención sobre un belga que inició la imprenta en La Habana. Mucho más tarde descubrí su verdadero nombre y, para mi asombro, que se trataba de un gantés.

Carlos no sólo había sido un viejo colega tipógrafo, sino también mi conciudadano. Por esos años, mis investigaciones y publicaciones alrededor de la música cubana me absorbían por completo, por lo que Habré desapareció en un lugar recóndito de mis pensamientos, donde se quedó hasta finales de los 80.

Un día, unos amigos de Matanzas me regalaron un librito sobre la imprenta en Cuba. El autor había dedicado unas páginas a Habré, pero me quedé un poco desilusionado. Me preguntaba por qué el primer impreso de la Isla no había logrado servir de tema a una edición particular. Y así dieron comienzo mis propios viajes en busca de información, de artículos y de documentos históricos.

Entretanto, me había visto obligado a poner punto final a mi carrera profesional en el mundo de las artes gráficas, lo que ocasionó cierto sentimiento de añoranza del pasado, de la adolescencia, cuando estudié esa especialidad y empecé a ejercer la profesión de cajista, el bello manejo de las letras de molde, en aquella «época de plomo» que yo había podido vivir, justo antes del avance del tratamiento digital de textos, que acabaría en muy poco tiempo con una tradición que había durado 500 años. Entonces se me ocurrió hacer revivir a Carlos Habré en una novela histórica, libro de próxima publicación en su versión neerlandesa.

Este artículo, que he preparado casi simultáneamente, me ofrece la oportunidad de reunir la información y los datos sobre Habré que no pude incluir en la novela y al mismo tiempo tratar ciertos aspectos de su tipografía peculiar.

¿FRANCÉS O FLAMENCO?

Los primeros investigadores que estudiaron un impreso de Habré desconocían su verdadera identidad. Cuando Antonio Bachiller y Morales publicó sus resultados por los años 50 del siglo XIX, estaba convencido de que la gloria de haber introducido el arte de Gutenberg en la Isla correspondía a un francés llamado Carlos Habré.

En una publicación de 1904 sobre la imprenta en La Habana, otro experto en libros, José Toribio Medina, compartió la opinión de Bachiller y Morales. Había aparecido un segundo impreso de Habré, y dada la extraña acentuación en ambas obras y el nombre francés del impresor, parecía convincente la conclusión sobre su origen. Además, Medina aclaró que la presencia de ese impresor en Cuba se explicaba, quizás, por el cambio de dinastía en la Península, hecho que repercutió con mucha fuerza no sólo en las Antillas sino también en las colonias españolas más remotas de América.

A comienzos del siglo XVIII tuvo lugar el ascenso al trono español de Felipe V, quien era nieto del rey de Francia y dio su aprobación para que se abriera, por vez primera, el puerto de La Habana a las naves no españolas. Y así, como consecuencia de las buenas relaciones entre España y Francia, los navíos franceses provenientes de Nantes, La Rochelle y San Malo pudieron hacer escala en la Isla, al menos por unos años.



GAMBIENSKOBBIT

También el médico y bibliógrafo Manuel Pérez Beato se preocupó del «caso Habré». En 1908 probó que el impresor se había casado en La Habana y que era flamenco o belga.¹ Pérez Beato había logrado relacionar al impresor con un certificado de matrimonio que encontró en el Libro 4to. de Matrimonios de Españoles, folio 62, vuelto, de la Catedral, donde se conservaba el archivo de la antigua Párroquia Mayor.

Por fin se había aclarado el origen de Habré, pero la obstinación de asignarle una identidad francesa seguiría vigente por mucho tiempo.²

INMIGRANTE SIN FORTUNA

Sabemos poco de la vida de Habré. Carecemos de datos sobre el período anterior a su llegada a La Habana. Seguramente no era el primer flamenco no identificado que decidió cruzar el océano para probar suerte en Cuba.³

Ambrosio Fornet, autor cubano de una excelente y completa obra sobre el libro en Cuba en los siglos XVIII y XIX, se refiere a la evidente relación entre Gante y la cercana ciudad flamenca de Amberes, centro de la imprenta y sede del famoso taller de Christophe Plantin, que desde la época de Felipe II abastecía a todo el mundo hispano.

Habré no aparece en los registros de la plantilla del taller, siempre llevados minu-

ciosamente, pero quizá —escribe Fornet— pertenecía a esa legión de tipógrafos traslumantes que desde los tiempos de Plantin recorrían las ciudades europeas buscando un taller donde emplearse por temporadas.

Fornet subraya que es de por sí sorprendente el hecho de que Habré decidiera ejercer su oficio precisamente en La Habana, en una desolada colonia del Nuevo Mundo, carente de universidades y otras instituciones culturales, y que es posible que en la decisión no sólo interviniera el cálculo, sino también razones sentimentales.

La primera noticia que tenemos de su estancia en Cuba es la de su casamiento. La transcripción del certificado de matrimonio revela los nombres de algunos amigos y conocidos de Habré. La pareja fue examinada sobre la doctrina cristiana, teniendo como testigos a José de León, don Juan Mejía y el alférez Lucas Gómez. El notario público Thomas Núñez entregó la información de soltería y el cura Pedro Joseph de Quiñones bendijo el matrimonio, el 15 de enero de 1720.

Hijo legítimo de don Carlos Vito Havrey y de doña María (...), Carlos había enviudado de una tal María Ralfe. Su nueva esposa, María Teresa Hamble, nació en San Malo, Francia. Era hija legítima de Jorge Hamble y Margarita Bren, y viuda de Juan Carlos Duet.⁴

En el pie de imprenta de una obra de 1727 se nos informa que Habré vive fren-

En Amberes, Bélgica, se conserva el famoso taller del francés Christophe Plantin, quien fuera nombrado impresor de la corte del rey español Felipe II, regente de los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI. Muy cerca de aquella ciudad, en Gantes, nació el también impresor Carlos Habré, quien ejerció ese oficio en La Habana a principios del siglo XVIII, aunque con resultados insignificantes si se comparan con la actividad de Plantin, considerado el precursor de la imprenta industrial. En primer plano de la foto, puede apreciarse una caja de tipos móviles, muy semejante a la que debió emplear Habré para lograr sus impresos habaneros.



Portada de la Tarifa General de Precios de Medicinas (1723), considerado el primer impreso de Cuba, del cual, al menos, se conserva un ejemplar, en la Biblioteca Nacional José Martí. Un año después, Carlos Habré imprimiría Meritos que ha justificado y probado el Ldo. D. Antonio de Sossa, del que no existe evidencia física. Fechada en 1927, Rubricas generales del Breviario Romano es su última publicación impresa, tres de cuyas 158 páginas se reproducen aquí.



Tal y como estaba dispuesto oficialmente, los impresos de Carlos Habré pasaban por la censura previa para obtener Licencia de los Superiores. También sabemos que él mismo vendía sus libros en su propia casa, situada cerca de la iglesia del Espíritu Santo.



te al domicilio de un tal Melchor Rodríguez, cerca de la iglesia del Espíritu Santo, y que vende sus impresos en su casa. Es la primera indicación que se conoce de una librería en La Habana, ya que los «libreros» que se mencionan en documentos de épocas anteriores no eran quienes vendían libros impresos, sino encuadernadores y fabricantes de libros en blanco.

Habré debió pasar estrecheces. Su trabajo como tipógrafo (cajista, prensista) no bastaba por sí solo para ganarse el pan. Es un inmigrante sin fortuna cuya condición de extranjero lo sitúa al margen de las estructuras coloniales, escribe Fornet.

Además, por entonces no se apreciaba plenamente el trabajo de un artesano, dada la concepción «deshonrosa» del trabajo manual, vigente en la valoración social de entonces. Ni siquiera el oficio de un artesano-letrado se veía como «noble».

Llama la atención que el nombre de Habré no aparezca en el primer libro en que se evoca de manera minuciosa la historia de La Habana.⁵ En las Actas Capitulares habaneras no aparece solicitud alguna del impresor flamenco para abrir su establecimiento. Parece que recibió escasa ayuda oficial y que se le permitió trabajar con una concesión especial. Nada indica que tuviera las licencias requeridas para realizar impresos para las autoridades civiles o militares. Todo hace suponer que se dedicaba sobre todo a los impresos menores (oraciones, novenas, aranceles...) hechos por encargo o por iniciativa propia, para vender en su librería.

LOS IMPRESOS DE CARLOS HABRÉ

Las obras conocidas de Habré son una tarifa de medicinas, una lista de méritos de un cura y un breviario.⁶ La más temprana es la *Tarifa general de precios de medicinas*, impresa en 1723. Pérez Beato, que la dio a conocer, la designó como «joya bibliográfica», pero sin revelar que la había hallado.⁷

Se ha discutido mucho sobre si la *Tarifa...* es realmente el primer impreso realizado en la Isla. El bibliógrafo mexicano Mariano Beristain de Souza señaló como tal un impreso de 1707: una disertación del médico cubano González del Álamo, lo que nunca se pudo comprobar.

Bachiller y Morales indicó haber hallado una página impresa con el título *Carta de esclavitud a la Virgen Santísima del Rosa-*

rio en la que pudo leer: «Havana, 1720». Pero advirtió que el cero de la fecha estaba un poco confuso o borroso y que no había ningún dato sobre el impresor.

La *Tarifa...* se conserva en la Biblioteca Nacional de La Habana. Pérez Beato refiere un formato de 14 x 20 centímetros. Junto con la portada, consta de 29 páginas. Contrariamente a la costumbre, fue impresa en hojas sueltas y no por pliegos de una serie de páginas a la vez. Carece de folios numerados, pero sí hay «reclamos», nombre que se da a la palabra o sílaba colocada a la derecha, debajo de la última línea de una página, y que es la misma que inicia el texto en el revés de la página siguiente. Hay algunas partes remendadas, además de manuscritos con tinta y varios renglones desaparecidos por la rotura del papel original.

En la cubierta, encima del título, aparece un escudo real de España, grabado en madera, pero por la falta de las flores de lis se ve que no corresponde al escudo de la dinastía de los Borbones entonces reinantes, sino a la época en que gobernaba la Casa de Austria. En la misma página, bajo el título podemos leer: «En la HAVANA, con Licencia de los Superiores, en La Imprenta de Carlos Habré, 1723».

En la última página aparece la fecha precisa del 11 de enero. En la primera, bajo el título «Arancel», se explica que el protomédico de la ciudad de La Habana da a conocer la lista de medicinas para que los boticarios las vendan a los precios fijados y no a otros.

El Protomedicato (el prefijo «proto» significa prioridad o superioridad) era un antiguo tribunal de médicos examinadores ante el cual debían probar su aptitud los que aspiraban a ejercer las profesiones de medicina y farmacia, así como los barberos.

Aunque estaba prohibido por la legislación española, los médicos preparaban las drogas y las vendían directamente a los pacientes. Por otro lado, los boticarios importaban en exclusiva las materias primas para la preparación de los medicamentos.

Para poner freno a los abusos y excesos que cometían tanto los boticarios como los médicos en la comercialización de medicinas, el doctor Francisco Tenesa García de Cáceres Ramón de Moncada y Rovira pidió que se estableciera una tarifa de precios.

En la segunda página sigue un «Avtho» (auto) o disposición judicial del «Prothomedicato», en el que Tenesa ordena a los tres boticarios de la ciudad, don Juan Antonio Vázquez, don Lázaro del Rey y Braco, y don Joseph de Urrutia, reunirse en su casa para establecer los precios.

El cuerpo central engloba las páginas que contienen una enumeración de aguas, aceites, bálsamos, bayas, gomas, jarabes... que se debían vender, así como sus precios correspondientes: reales, medios reales, pesos... y según las medidas: dracmas, escrúpulos, onzas, libras...⁸

Para la tarifa se tuvo en cuenta el precio original, al que se añadían una serie de importes, lo que daba como resultado que el producto se vendiera por el doble del original. Así nos enteramos de que se vendía en las boticas el sebo de chivo a un real onza; la pulpa de tamarindo, a medio real onza; un manojito de hinojo yerba, a medio real, y ojos de cangrejo, a dos reales por una dracma.⁹ Entre las medicinas más caras encontramos: ámbar gris en polvo, bálsamo de azufre de Robert Boyle, agua de macias, polvos de perlas preparadas, mercurio dulce de once sublimaciones, polvos de uña de la «gran bestia» (que no era otra cosa que la pezuña de un alce) y tabletas Manus Cristi, una especie de bombones con la consistencia de una pasta hecha de azúcar, mucílago, dulce de membrillo y agua rosada, entre otros componentes.

Casi 50 años después de la publicación de la *Tarifa...*, el entonces protomédico, José Melquíades Aparicio, se resistió a la solicitud hecha por el Cabildo para que se llevara a cabo una revisión de los precios de los medicamentos, vigentes desde 1723.

Según los autores José López Sánchez y José Antonio López Espinosa, no tenía justificación alguna para negarse a realizar esa revisión, que redundaba en beneficio público. Era muy evidente el abuso que unos y otros cometían con los pacientes, por los altos precios que les cobraban por las medicinas.

Meritos que ha justificado y probado el Ldo. D. Antonio de Sossa fue impreso en 1724. Antonio de Sossa era «colegial presidente de el Illustre de Señor San Ramón, abogado de las Reales Audiencias de México, Guadalajara y Santo Domingo, Agente Fiscal de el Superior Gobierno, Real Audiencia y demás Tribunales Civiles de la expresada Corte de México, Consultor de el Santo Oficio de la Inquisición de la Ciudad de Cartagena» como leemos en otro impreso de Sossa.

Para la edición de *Meritos...*, pudo contar con la «protección» del marqués de Casafuerte (Juan de Acuña y Manrique), virrey de la Nueva España, y Gerónimo Valdés, obispo de Cuba con poderes amplios en Jamaica y Florida.

Antonio de Sossa era natural de La Habana. Desde 1725 estuvo al frente de la vicaría de Trinidad, villa que entonces apenas tenía casas de mampostería y tejas. Allí Sossa era un cura adinerado que vivía frente a la iglesia Parroquial Mayor, donde murió en 1749. En el ejemplar que pertenecía a Bachiller y Morales se podía leer: «Con licencia de los Superiores, en la Havana, Imprenta de Carlos Habré». El ejemplar tenía algunas notas de letra antigua manuscrita en las que se aseguraba que era el licenciado Sossa «el mayor comedor de cuajada que tuvo Trinidad». De *Meritos...* no se conserva ejemplar.

En 1729, Antonio de Sossa mandó a imprimir un sermón panegírico suyo, no en el taller de Habré,

sino en el de Joseph Bernardo de Hogal, en México. Es un posible indicio de que en aquel año el taller de Habré ya no estaba funcionando.

Rubricas generales del Breviario Romano está fechado en 1727. Es la última huella que tenemos de Habré. Está en formato cuarto, el tamaño es de 10 x 16 cm aproximadamente y cuenta con 158 páginas impresas. Además de reclamos, hay «signaturas», nombre que se da a un sistema de paginación que consiste en designar una letra u otro signo para cada cuaderno y luego numerar cada una de las hojas del mismo cuaderno.

En *Rubricas...* las signaturas van desde la letra A hasta la S, de ocho hojas, omitiendo la J, como era usual. (La costumbre de omitir la J, U, V y W procede de la época de los manuscritos.) Entre las páginas R3 y R5 hay dos hojas plegadas, un poco más grandes, con tablas. El ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile formaba parte de la biblioteca privada de Medina y se encuentra en el departamento «Biblioteca Americana José Toribio Medina».¹⁰

En la segunda página de *Rubricas...* vemos un epígrafe en latín, que es una variante del proverbio «Quien sube sin esfuerzo, se cae deshonrosamente». En la tercera página hay una dedicatoria con un grabado en madera que representa a Jesucristo orando en el Huerto de Getsemaní. Después hay textos del censor, del obispo y un prólogo al «curioso y devoto lector». En lo adelante, empiezan las rúbricas mismas, con las normas para los oficios y las fiestas patronales: oficio doble, semidoble, simple, oficio de las dominicas, las ferias, las vigili...

ORNAMENTOS TIPOGRÁFICOS Y TIPO DE LETRA

En una página de la *Tarifa general...*, así como en una de *Rubricas...*, vemos un ornamento que se extiende por toda la anchura de las líneas del texto. Consiste en una sucesión de unidades que son destinadas a formar un florón. Antaño los florones formaban parte de la oferta de algunos fundidores de tipos. Al combinar las unidades se ve en la impresión un elegante conjunto que recuerda los arabescos, tomados como modelos por los diseñadores.

Habré no aprovecha al máximo esta posibilidad. Coloca las partes como elementos sueltos, en combinación con coronas y otros signos como el calderón, la cruz de Malta, estrellas, comas, corchetes y paréntesis. En número menor y en posición diferente, encontramos las mismas unidades de florones en la primera página de los precios de las medicinas y en la última página de la *Tarifa...*, así como en el marco de un epígrafe al inicio de *Rubricas...* y en la última página del mismo opúsculo.

El tipo de letra en ambas obras transmite en general un peso y un color intensos. Se nota que Habré tenía que contentarse con tipos gastados, sobre todo



Arriba: reconstrucción dibujada del ornamento que aparece en *Rubricas...* Para simular la coronita, se tomó una viñeta en Proeven van Letteren, de Johannes Rolu, reproducida en *Type specimen facsimiles*, de John Dryfus. Asimismo fue reconstruido el epígrafe de ese impreso de Habré (derecha del recuadro).



en *Rubricas...* El tipo de letra pertenece a los tipos romanos de la familia «garalda», de los cuales el más conocido era el denominado Garamond, fusión de varios diseños realizados desde el siglo XVI pero que —por su calidad, elegancia y utilidad— se siguió usando durante más de dos siglos.¹¹

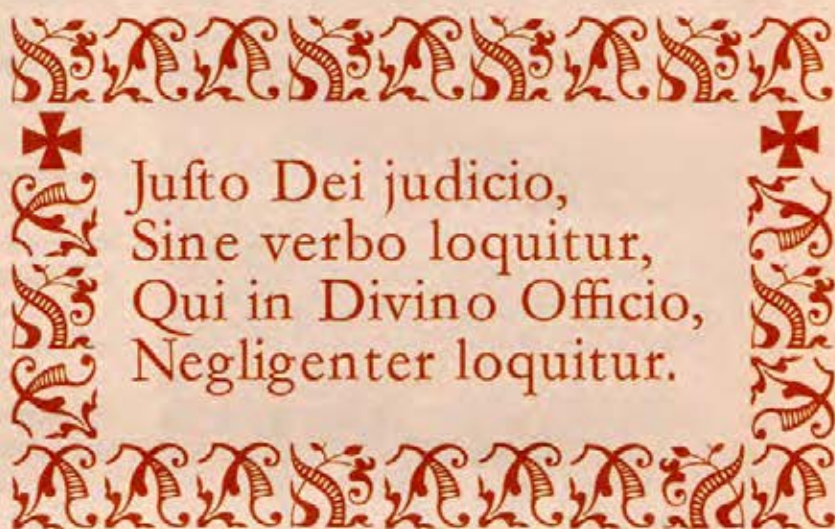
CONTRADANZA DE ACENTOS

Es evidente que la ortografía corresponde a la época, con palabras como *quatro*, *Reyno*, *Henero*, *Chimicas*, *peços* y *Kalendario*. Se ve una clara diferencia entre la letra «s» y la letra «s larga» que parece una «f» actual. Aparecen las lindas ligaduras «ft», «ffi» y «ct». Vemos también la interjección «o» acentuada (ò, ô), así como la letra «a» acentuada como preposición (à quien, á quien). Pero lo más peculiar en los tres impresos de Habré es la extraña acentuación. Vemos palabras como «ãcostumbrãda», «Alcàparrozà», «áque-llâ», «Ca' nafiftola», «cãntô», «Clãudiãno», «clãufulã», «compã néros», «duplicãdo», «êfriturà», «escribano», «Islá», «precios», «Prophètà», «Semãnâ» y «Tàrifá».

A primera vista, ese despliegue de acentos parece ser una característica poco loable del impresor. Por otro lado, cabe señalar que no era inhabitual la intervención del cajista en la regulación ortográfica, sobre todo considerando que la ortografía todavía era muy flexible.¹² La extraña acentuación en los impresos de Habré siempre se ha atribuido a una escasez de tipos, problema existente en muchos talleres, por ser un material muy costoso que los fundidores cobraban al peso. Es verdad que entre los cajistas menos pudientes era habitual que el uso de los tipos dependiera más del surtido existente en las cajas que de los deseos del autor.¹³ En la portada de la *Tarifa...*



En negro, dibujos de tres unidades para formar florones semejantes a los usados en la *Tarifa...* y en *Rubricas...* Por ser el original muy vago, se emplearon fuentes secundarias: un ejemplo en *The Design of Types* (probablemente diseñado por Robert Granjon), y los restantes de *The Monotype Corporation*, en *Flowers & Flourishes*, de John Ryder.



Justo Dei iudicio,
Sine verbo loquitur,
Qui in Divino Officio,
Negligenter loquitur.

vemos que las letras de cuerpo grande no son iguales. En ambas obras aparecen esporádicamente una «D» y una «M» cursiva «perdida», pertenecientes a otra caja de letras, así como una serie de letras «a» y «A» de menor cuerpo que otras.

En cuanto a los extraños acentos hay que distinguir dos géneros. Por una parte, tenemos la ausencia de la letra n tildada (ñ), letra que Habré substituyó por otra con algún acento. Dejemos por el momento este grupo, ya que lo trataremos más adelante. Por otro lado, están los casos en que Habré usa una vocal acentuada por falta de vocales sin acento, o tal vez convencido de que era lo correcto.

En la *Tarifa...* salta a la vista la concentración de acentos inadecuados desde las primeras páginas, donde comienza la enumeración de las medicinas. A medida que progresa la obra, disminuye la frecuencia de la extraña acentuación y vemos más «limpias» las últimas páginas. Es como si Habré hubiera tomado conciencia de los errores, o como si el cliente le hubiera hecho un llamado de atención después de haber leído las pruebas de las páginas iniciales. Así, después de analizar letra por letra cada página, se llega a la conclusión de que Habré disponía de suficientes vocales sin acento como para evitar la acentuación arbitraria al menos en 20 páginas de la obra (palabras como por ejemplo «àzeite», «âfrîngente», «Agallàs», «menör», «tôftado», «Pinò», «Beftià», «mediò» y «Lignö»).

Rubricas... presenta una imagen más homogénea. Es un texto continuo y no una simple enumeración. Aquí, sí es preciso hablar de una profusión de extraños acentos distribuidos regularmente por todas las páginas. En una sola página, escogida al azar, vemos

que casi una tercera parte de las palabras lleva uno o más acentos. Eso patentiza algunas rarezas muy «habreyanas», imposibles de atribuir a ningún sistema ortográfico: «â'näde», «päläbräs», «Quârefmä», «ântigüâmente», «Pâsquâl». Todo indica que Habré no tuvo más remedio que realizar *Rubricas...* recurriendo a sus vocales acentuadas.

¿ACENTUACIÓN FRANCESA?

De acuerdo a la rara acentuación y puntuación en *Meritos...*, y desconociendo la nacionalidad del impresor, Bachiller y Morales concluyó que Habré había usado tipos franceses o tipos de una caja francesa. Hablando de la *Tarifa...*, unos autores expresan cierta duda. José Ricardo escribe: «Tipos de alguna imprenta belga [flamenca] o francesa». Francisco Mota anota: «probablemente importados de Francia o de Bélgica».

¿Es posible determinar el origen de tipos o letras de molde a partir de la rara acentuación? El bibliógrafo Philip Gaskell sugiere una clasificación de las cajas de letras por zonas geográficas, pero sobre todo por el tamaño de la caja y la división de los cajetines, es decir, según la colocación de las letras. Señala que en España también se usaba alguna versión de la caja con colocación francesa. Es que en todas las cajas de letras, equipadas para componer las lenguas del alfabeto latino, estaban presentes las vocales con sus respectivos acentos (grave, agudo, crema o diéresis y circunflejo), tanto en los talleres de imprenta en Flandes como en Holanda y Francia.

La profusión de acentos no significa necesariamente que la imprenta de Habré fuera una imprenta para imprimir textos en francés. Además, no tenía aquella lengua el derecho exclusivo del uso de las vocales acen-

Aunque varios autores opinan que, para lograr la letra «ñ», Carlos Habré utilizaba la «u» acentuada, estos ejemplos corroborarían la hipótesis de que usaba la «n» con acento grave o agudo.

Mañana de Año. de el Señor
i Señoria Señor Ptes Años.
señalados es Años. res Años.



No obstante, esta hipótesis conlleva un problema: la letra «n» con acento grave o agudo no formaba parte de ninguna ortografía de las lenguas de Europa Occidental y, por consiguiente, no se encontraba en ninguna caja de letras.

Para lograr la «ñ» es probable que Habré haya adaptado el tipo de la consonante «n», limándolo para dejar el espacio suficiente en que cupiera un acento.



Arriba: ejemplo de uno de los tipos empleados por Habré. Abajo, ejemplos de las extrañas acentuaciones en sus impresos, específicamente en Rubricas...



tuadas, ya que aquéllas aparecían también en textos impresos en bajo alemán o neerlandés, la lengua de los entonces Países Bajos y de Flandes, la patria de Habré.

LA MISTERIOSA Ñ DE HABRÉ

Habré no tenía a su alcance tipos con la combinación n + tilde. Varios autores opinan que usaba una «u» acentuada para reproducir la «ñ».

«Habré parece haber sido lo suficientemente ingenioso para aprovechar los acentos circunflejos para solucionar las ausencias de las eñes. No situándolos sobre la ene, como parecía lo más indicado, sino sobre la letra u», escribe Francisco Mota.

No obstante, mirando bien las letras sustituidas en ambas obras, vemos que los ojos de las letras no están cerrados en su parte inferior, lo que no podemos explicar simplemente por el desgaste de los tipos de molde, pues si fuera así veríamos los mismos defectos también en las letras «u» no acentuadas.

Me aventuro a proponer la hipótesis de que Habré ha sustituido la «ñ» por la letra «n» acentuada, y en la gran mayoría de los casos con un acento grave o uno agudo.¹⁴ No obstante, mi hipótesis conlleva un problema. La letra «n» con acento grave o agudo no formaba parte de la ortografía de ninguna lengua de Europa Occidental y, por consiguiente, no se encontraba en ninguna caja de letras.¹⁵ ¿Cómo lo hubiera podido lograr Habré entonces?

El ensamblaje de pequeños tipos rectangulares era la característica del trabajo del cajista, así como unir o ensamblar tipos de vocales, con tipos de acentos u otros signos, fundidos o separados. El mecanismo de grabar por separado punzones de las vocales y de los acentos que surgió originalmente para facilitar la tipografía griega, también se utilizaba para hacer caracteres acentuados en letrerías romanas. Para eso había en los grandes talleres tipográficos una serie de «tipos volados», o sea, tipos en los que algunos de sus rasgos sobresalen del cuerpo y encajan con los posteriores o anteriores a la hora de componerlos.

Vistas sus limitaciones, no es probable que Habré dispusiera de tipos volados, pero sí es lógico pensar que se inspiró en esa técnica y que adaptó (limó) el tipo de la consonante, para dejar espacio suficiente para añadir un acento. Y este trabajo preciso e intensivo debió de hacerlo sólo un par de veces, según las necesidades de una página (en el caso de la *Tarifa...*) o un conjunto de cuatro páginas o «forma» (en el caso de *Rubricas...*).

DEJADEZ

«Es imposible precisar si Habré era o no un buen tipógrafo», escribe Fornet discretamente. La verdad es que sus impresos presentan muchas imperfecciones. Llama la atención el desigual espaciado de las palabras y la falta de alineación de las reglas.

Habré falla en la composición de las grandes iniciales. En las primeras dos páginas de la *Tarifa...* no está bien ajustado el «registro»; la delimitación de la mancha del texto que se ve en un lado de la hoja no coincide con la mancha de la otra página en el revés de dicha hoja.

Es muy probable que Habré, como cada cajista-impresor, debiera interpretar y descifrar los originales, escritos a mano, arbitrariamente acentuados, de abreviaturas y de extraños signos, ornamentos propios de los manuscritos de entonces. No obstante, si exceptuamos toda posible acentuación propia de la época y el impacto de la escasez de tipos, no podemos perdonar las erratas y sobre todo las muchas inconsecuencias en la composición.

En la *Tarifa...* dentro de la estructura mayor (A, B, C...) la enumeración de las medicinas no siempre respeta un orden alfabético. Habré hace poco esfuerzo para indicar dónde empieza o termina una subcategoría (aguas, polvos, etc.). En la subdivisión de *Rubricas...* empieza con un sistema de numeración romana (I, II, III, incluso un IIII) y sigue después con letras (Quinta, Sexta, etc.)

La ortografía no solamente es extraña, es inconsecuente. Así vemos en la *Tarifa...* «onfa», «onfá», «ònfa», «onfá» y «Onfa», «Diaquilon» y «Diaquilon», «dignò» y «digno», «debajo» y «debaxo», «Kalendarì» y «Calendariò». En *Rubricas* aparecen por ejemplo «officio», «Officio», «òfficio», «òfficio» y «Officì». En las dos obras juntas, Habré llega a no menos de once versiones de la palabra «año». Cualquier cajista que echara un vistazo a la obra, pensaría que Habré había mezclado los tipos acentuados y no acentuados de una misma vocal.

La dejadez no pasó inadvertida a Antonio de Sossa, uno de los clientes de Habré. En el ejemplar de *Meritos...* que ha estudiado Bachiller y Morales, aquél anotó benévola que «lo que se advirtiere defectuoso» pasara «por hierro de imprenta, por ser el impresor extranjero y haberle faltado tiempo para corregir».

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Habré llega a La Habana por motivos no muy claros. Su presencia nos obliga a reflexionar sobre la «ciudad letrada», la importancia de la palabra escrita e impresa como elemento de dominación y control en toda colonización, como la describe Ángel Rama. Y eso tal vez debamos interpretarlo de manera literal, ya que Habré probablemente llevaba en su equipaje sus «letras». Pero el flamenco se queda al margen de ese gran proceso. No forma parte de la elite y su situación de forastero le excluye del trabajo para la burocracia civil y militar.

Habré no puede brillar con su tipografía. Sus impresos no alcanzan el mismo nivel de algunas obras mexicanas de la misma época, y menos el de las obras maestras que se producían en su patria. Con toda razón Ambrosio Fornet sitúa a Habré en ese oscuro pe-

riodo que ha convenido en llamar la «prehistoria de la imprenta en Cuba».

Pero los susodichos impresos son interesantes por varias razones. A su importancia bibliográfica, la *Tarifa...* aúna una característica especial de ser una obra médica en la que vemos una cantidad de medicamentos extraordinarios y un singular vocabulario en sus denominaciones, algunas de las cuales no se encuentran en las antiguas farmacopeas.

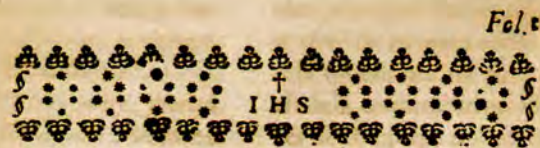
Los impresos de Habré también demuestran el difícil y lento proceso de desarrollo de la imprenta en Cuba y la significación del «invento», de la necesidad de improvisar en situaciones de escasez. Habré lucha con las letras, los signos y los acentos. Esta lucha adquiere hasta un carácter simbólico, porque la escasez lo obliga a reproducir de alguna manera la letra eñe (la n tildada), signo español por excelencia. Es una necesidad del momento, pero también el resultado de un afán por cumplir con los requisitos de una cultura que no era la suya, una cultura ajena.

La discusión sobre si Habré realizó el primer impreso de Cuba señala otro fenómeno característico del Nuevo Mundo: la búsqueda del origen, el querer determinar siempre la «originalidad» de algo, así como la necesidad de perpetuar los hechos o fechas históricas mediante conmemoraciones y primeros, segundos o más centenarios.

La bibliografía cubana actual consigna la *Tarifa...* de Carlos Habré como el primer impreso de Cuba..., mientras no se demuestre lo contrario. Acepto gustosamente la clasificación. A mí, como gantés que soy, me basta con eso.

¹Varios autores definen la identidad de Carlos Habré en términos modernos, pero él no pudo ser un belga ya que Bélgica no existió como nación hasta 1830. No obstante, en la época del impresor ya se había dividido políticamente el territorio de los anteriormente llamados «Países Bajos españoles» en una parte que coincidía más o menos con los actuales «Países Bajos» o Nederland —es decir, Holanda—, y otra parte que consistía más o menos en el territorio de lo que hoy abarcaría Bélgica. Este último país está formado por un conjunto de provincias flamencas (flamencófonas, o más precisamente neerlandófonas) en el norte, y un conjunto de provincias de Walonia o Valonia (francófonas) en el sur. Tras la última dominación francesa (1815), la lengua oficial de la administración y de las clases superiores fue el francés, incluso en la región del norte. Fue sólo después de una lucha de emancipación, larga y lenta pero persistente, cuando el pueblo flamenco pudo evitar que Bélgica se convirtiera en un estado totalmente francófono.

²El certificado original se ha perdido. La Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana respondió muy generosamente a mi solicitud de que se revisara el mencionado Libro de Matrimonios y otros libros de las antiguas iglesias, aunque no pudieron encontrar ninguna huella del impresor flamenco. Mi propia investigación de los libros de bautismo de Gante, en busca de la fecha de nacimiento, hasta ahora tampoco ha revelado ningún dato sobre Habré. Afortunadamente, Manuel Pérez



Fol. 1

INSTITUCION, Y ORIGEN DEL ARTE DE LA IMPRENTA, Y REGLAS GENERALES PARA LOS COMPONEDORES.

POR ALONSO VICTOR DE PAREDES,
Profesor del mismo Arte.



Componese vna Republica de varias, y diferentes facultades, vnas para el decoro, y decencia del habito, y adorno de la persona; otras para lo Moral, y Politico del Gobierno; y otras para el Culto, y Adoracion del Supremo Señor; vnas mecanicas, y otras liberales. Pero siendo así, que todas las cosas tienen principio, medio, y fin, es fuerza considerar, que no es fácil llegar al fin deseado de la inteligencia de ninguna, si no se toma primero el principio, y medio, que se hallará en la provechósísima Arte de imprimir los libros, ó en estos, como fruto producido della. De cuya invencion, y aumentos determino

A tra.

Los tratados sobre imprenta manual son una valiosa fuente para conocer los elementos constitutivos de todos los pasos que se daban en la confección del libro antiguo, incluidos los relacionados con la edición, que estaba intrínsecamente unida a la actividad de impresión. Al impresor y editor español Alonso Víctor de Paredes se debe uno de los principales tratados publicados sobre el tema: *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, aparecido hacia 1680 y que él mismo escribió y compuso letra a letra con los tipos de su propia imprenta.

Tanto en esa obra como en los *Mechanick Exercises*, de Joseph Moxon (1683-1684), se describen elementos de carácter técnico como la fundición de letreras y la mecánica de prensa, pero también otras consideraciones no menos importantes a la hora de imprimir: el formato, la presencia de ornamentos e ilustraciones, el uso de mayúsculas, la ortografía, la acentuación...

Así, con respecto a esta última, Alonso de Paredes critica lo que él consideraba un empleo innecesario de la misma en algunas palabras: «Este estilo de imprimir con todo rigor de acentos sólo es bueno para Missales y Breviarios», afirma.

Sus opiniones responden a que en aquella época se carecía de una ortografía regular y los

Beato publicó una transcripción del certificado de matrimonio en el que leemos que don Juan Carlos Havrey da el sí a Maria Terese Hamble de San Malo; que Habré es flamenco y natural de la ciudad de Gante.

³Juan de Amberes fue músico militar en La Habana, y Pedro Flamenco, pregonero. Gaspar Looman de Lovaina buscó cobre en Santiago de Cuba, y Juan de Bruselas trabajó como minero en esta misma ciudad. El comerciante de Amberes Andrés de Conique quebró en Sevilla, se embarcó y buscó consuelo con una cubana. El dominico Juan de Witte, de Brujas, fue el primer obispo de Cuba, aunque hay dudas de que visitara su obispado. En cuanto a los ganteses, todavía en 1700 su disposición a emigrar a América debió de ser muy grande. Según Eddy Stols, más de mil candidatos de aquella ciudad respondieron a un llamamiento de Carlos II. Parece que el proyecto finalmente no se realizó.

⁴El nombre completo de la madre de Habré estaba ilegible en la certificación. El nombre «Vito» del padre podría ser el resultado de una mala interpretación de la partícula «Van» (frecuentísima entre flamencos). Por analogía, hay unos nombres posibles, como (Van) Havre, Haver, Havré, Havreye o Havereye.

⁵Puede ser que no circularan todavía, en época de Habré, fragmentos del manuscrito de *La llave del Nuevo Mundo, Antemural de las Indias Occidentales*, pero es difícil creer que su autor, José Martín Félix de Arrate —quien tenía entonces casi 30 años— no hubiera sabido del taller del flamenco.

⁶Algunos autores opinan que Habré también imprimió un libro escrito por el médico y matemático Marcos Gamboa Riaño, quien hizo observaciones astronómicas en Cuba. Según López Sánchez, nada se ha podido esclarecer acerca de ese libro.

⁷De acuerdo con Leví Marrero, la revisión de las Actas Capitulares del Cabildo habanero correspondientes a 1723 por el Dr. Felipe Le Roy, parece probar que Pérez Beato tomó de ellas el impreso que las acompañaba, ocultando su origen.

⁸Los boticarios pesaban en libras, onzas, dracmas y escrúpulos. La libra valía doce onzas, la onza ocho dracmas, la dracma tres escrúpulos y el escrúpulo (1,198 gr.) 20 granos.

⁹A modo de comparación, en la época de Habré el jornal de un peón en La Habana era de 4 a 5 reales. En el año 1720, el precio de una botija de aceite de oliva era de 75 reales; una resma de papel común, 25 reales; una libra de canela, 11 reales, y un kilo de almendras, 4 reales. Considerando que un jornalero o peón trabajaba 310 días del año, sus ingresos no pasarían de 155 pesos. Había casacas que costaban hasta 150 pesos, y vestidos de mujer de 100 pesos. (Datos tomados de Leví Marrero: *Cuba, economía y sociedad*, tomos 6 y 8. Editorial Playor, Madrid, 1978 y 1980, respectivamente).

¹⁰El texto de *Rubricas...* fue fielmente traducido del latín al «romance» y comentado por Francisco Menéndez Márquez, cura beneficiado y traductor de bulas papales. Éste nació en La Habana, el 29 de mayo de 1657, y falleció en esa ciudad el 31 de octubre de 1722, o sea cinco años antes de la publicación de ese impreso. Lo publicó a su costa el presbítero Cristóbal Nazario de Santa Rosa, preceptor de Gramática del Seminario de San Ambrosio. La censura se debió al licenciado don José Pimienta (fecha el 14 de octubre de 1724) y a fray Juan Tomás Menéndez, del Convento de San Francisco (7 de enero de 1727).

¹¹La palabra «Garalde», según la clasificación de Maximilien Vox, está formada por los nombres de los diseñadores Claude Garamond y Manutius Aldus. El Garamond actual, digital-

impresores aplicaban sus propias reglas, a lo cual se sumaba que cajistas y correctores podían tener criterios dispares aunque existieran métodos regularizados en las imprentas más serias.

Sin lugar a dudas, Alonso de Paredes era un impresor y editor muy serio, amante de la «provehosísima Arte de imprimir libros», como puede inferirse de esta hermosa frase suya:

«Asimilo yo un libro a la fábrica de un hombre, el cual consta de ánima racional (...) y cuerpo galán, hermoso y apacible. Esto hizo su Majestad como Dios y todopoderoso. Nosotros como humildes y flacas criaturas procuramos formar un libro perfectamente acabado el cual constando de buena doctrina y acertada disposición del impresor y corrector, que equiparo al alma del libro, e impreso bien en la prensa, con limpieza y aseo, le puedo comparar al cuerpo airoso y galán».

Hay que tener en cuenta que en los Siglos de Oro españoles era frecuente llamar cuerpo a lo que hoy llamaríamos volumen o tomo, es decir: el libro físico. Este uso explica la metáfora anterior: si el alma es la «buena doctrina» —o sea, la obra del autor—, en «acertada disposición del impresor y corrector», corresponderá por último lograr que el libro quede «impreso bien en la prensa» para que éste sea «el cuerpo airoso y galán» de esa alma.

zado y al alcance de todos, es una modificación creada por empresas europeas y norteamericanas en la primera mitad del siglo XX.

¹²Como ejemplo, el impresor Alonso Víctor de Paredes siguió las directrices señaladas por dos autores-impresores y los usos implantados por un corrector. En 1680, este autor sugería que la decisión de optar por una u otra regulación ortográfica podía depender del género de texto. Después de molestarse con el uso de acentos en ciertas palabras —que no consideraba erróneo, pero tampoco necesario—, Paredes afirma: «Este estilo de imprimir con todo rigor de acentos sólo es bueno para *Missaes* y *Breviarios*». La primera edición de la ortografía española por la Real Academia (creada en 1713) data de 1741. Es a partir de entonces cuando se incluyen en la ortografía los tres aspectos: las letras, los acentos y los signos de puntuación.

¹³En la época de la prensa manual se realizaba la impresión reuniendo una a una las letras o tipos móviles, con los que se iban formando palabras, líneas y páginas. Los tipos se depositaban en las cajas de letras, divididas en compartimientos o cajetines. Después de «componer» las páginas y de realizar la impresión de las mismas, se hacía la redistribución: es decir, todos los tipos usados eran colocados en sus cajetines correspondientes, y se empezaba la composición de otra serie de páginas.

¹⁴En la *Tarifa...* vemos la ñ sustituida 20 veces (de ellas, tres con un circunflejo y probablemente una con una diéresis). En *Rubricas...* vemos 151 veces la ñ sustituida (cinco con un circunflejo y 14 con una diéresis). No siempre es posible distinguir bien cada acento. Hay varios párrafos y hasta páginas casi ilegibles.

¹⁵El signo sí se encuentra, por ejemplo, en la ortografía de las lenguas de Bielorrusia y de Polonia.

Para la elaboración de este artículo fue consultada la siguiente bibliografía:

Bachiller y Morales, Antonio: *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la Isla de Cuba*. Cultural, La Habana, 1936-1937.

Fornet, Ambrosio: *El libro en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994.

Gaskell, Philip: «The Lay of the Case», en *Studies in Bibliography*. University of Virginia, vol. 22, 1969, pp. 125-134.

_____: *Nueva introducción a la bibliografía material*. Ediciones Trea, Gijón, 1998.

López Sánchez, José: «Marcos Antonio Riaño Gamboa (1672-1729)», en *Quipu*, México, vol. 6, núm. 2, mayo-agosto de 1989, pp. 237-268.

López Sánchez, José y José Antonio López Espinosa: «Doctor José Melquíades Aparicio (1702-1781)», Universidad virtual de salud de Cuba, disponible en <http://www.uvs.sld.cu> (consultado en marzo de 2007).

Marrero, Leví: *Cuba: Economía y Sociedad*. Editorial Playor, Madrid, tomo 6, 1978, y tomo 8, 1980.

Medina, José Toribio: *La imprenta en La Habana 1707-1810, Notas bibliográficas*. Imprenta Elzeviriana, Santiago de Chile, 1904.

Menéndez, Sonia y Anicia Rodríguez: «Farmacias cubanas», en revista *Opus Habana*, vol. V, no. 2, 2001, pp. 28-35.

Mota, Francisco M.: «El impreso cubano más antiguo que se conoce es de 1723», en *Por primera vez en Cuba*. Editorial Gente Nueva, La Habana, 1982, pp. 59-70.

Paredes, Alonso Víctor de: *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores, escrito en 1680*. Calambur, Madrid, 2002.

Pérez Beato, Manuel: «Una joya bibliográfica», en *El Curioso Americano*, La Habana, época IV, año IV, 1910, número 5-6, p. 136.

Ricardo, José: *La imprenta en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1989.

Roig de Leuchsenring, Emilio: «El primer impreso, la primera imprenta y el primer impresor de Cuba», en *Cuadernos de Historia Habanera*, La Habana, 1941, pp. 7-11.

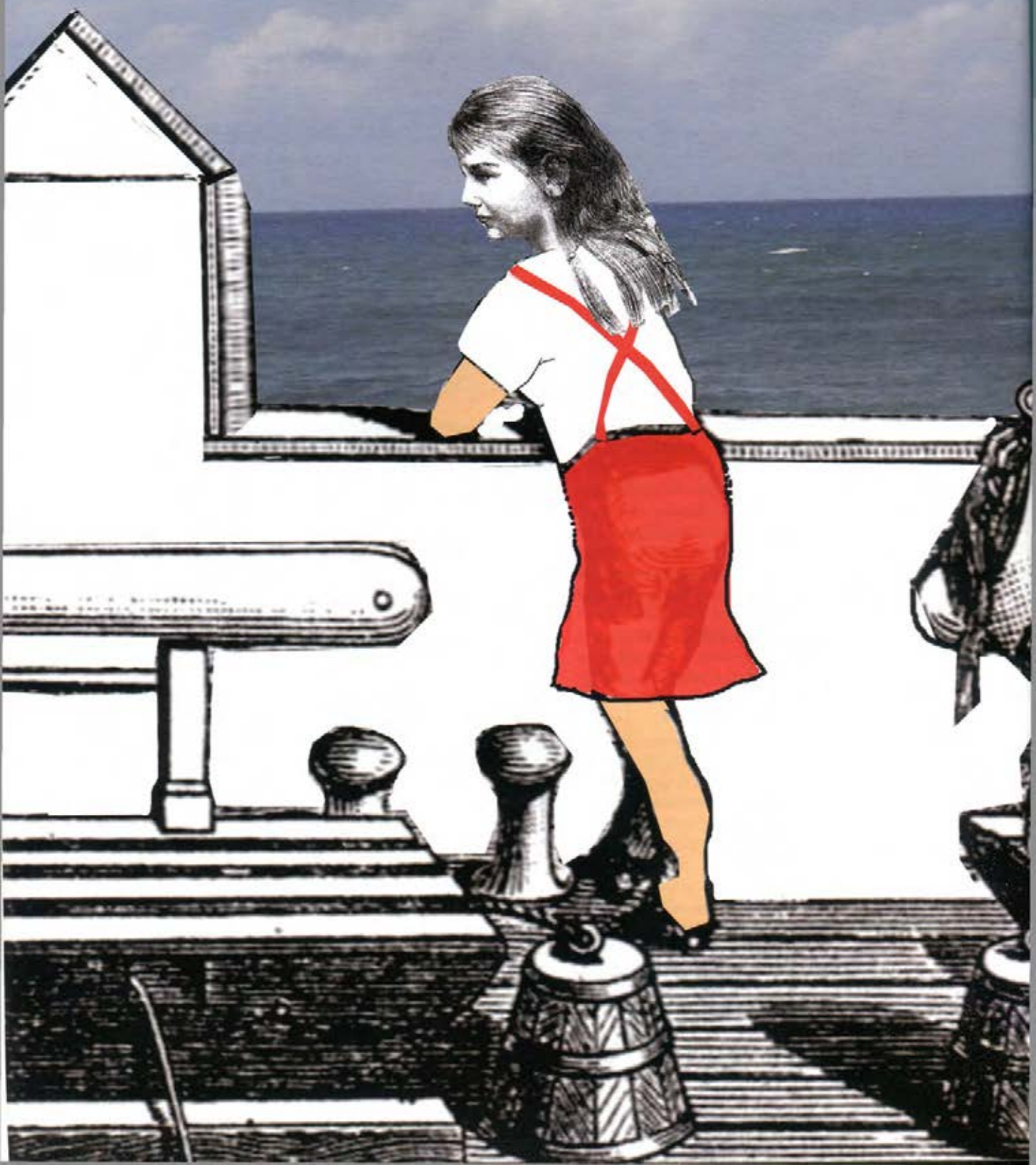
Stols, Eddy: «De Zuidelijke Nederlanden en de Ontdekking van Amerika», en *Vlaanderen en Latijns-Amerika*. Mercatorfonds, Antwerpen, 1993, p. 21.

Trelles y Govín, Carlos Manuel: *Bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*. Habana, Imprenta del Ejército, 1927.

El autor agradece a Pablo Fornet, Veerle De Schrijver, Rita De Maese-neer, Pol Grymonprez, Antonio Pacios Marquina, Alicia García Santana, Rafael Sagredo, Erik Geleijns, Erik Dekeyser, Chris Schoonejans, la Biblioteca Nacional José Martí y la Biblioteca Nacional de Chile toda la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo: suministro de informaciones, redacción, traducción, análisis de los impresos y envío de fotocopias.

El investigador gantés HUIB BILLIET ADRIAANSEN trabajó como tipógrafo-cajista y luego como archivero. Interesado en la historia musical cubana, es autor de De klank van de houten druppel (El sonido de la gota de madera) y de otro libro dedicado a la rumba. También ha escrito cinco novelas para jóvenes.

La isla en vilo

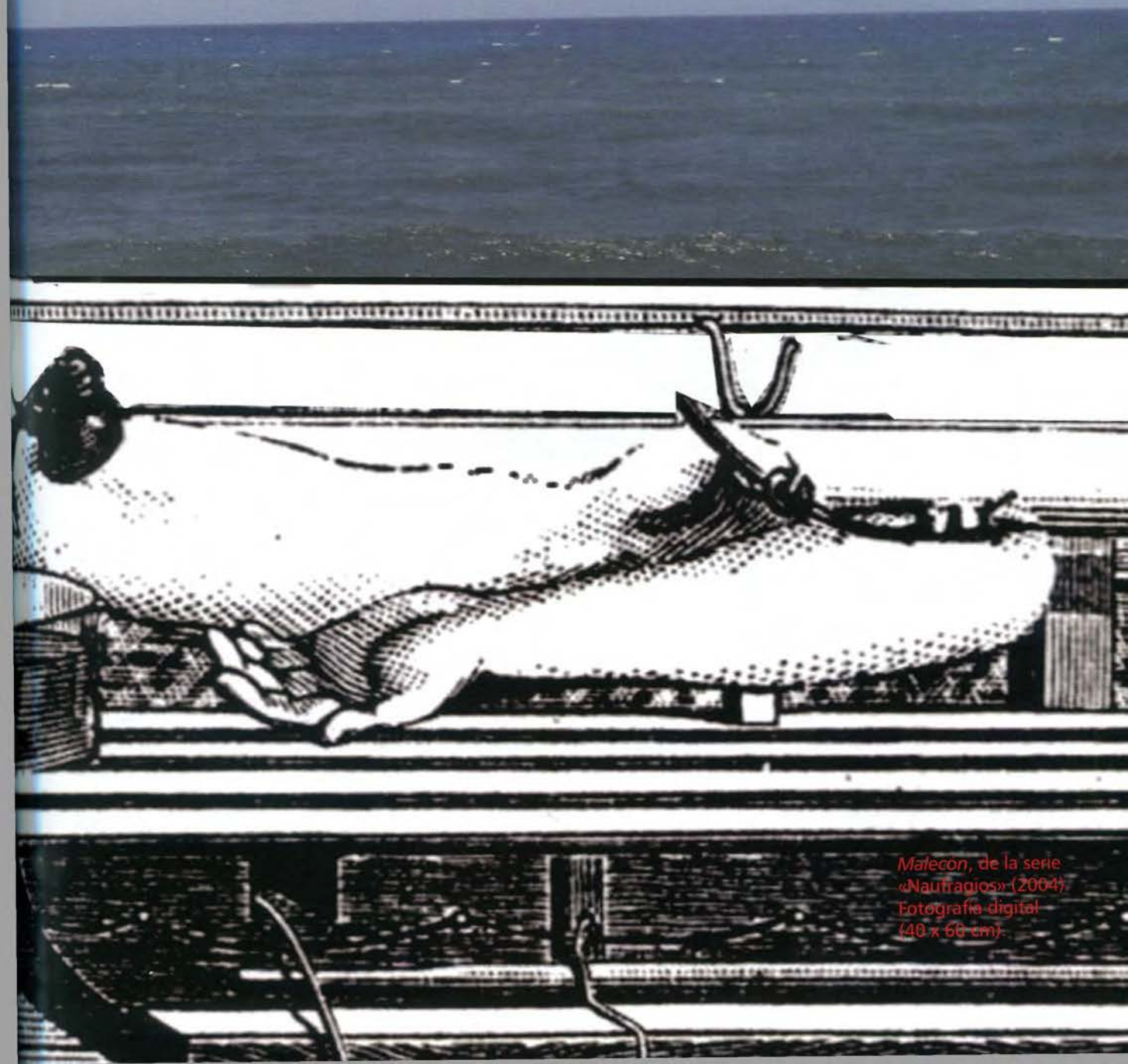


EL ARTISTA *y la ciudad*

de SANDRA RAMOS

PULSANDO LA REALIDAD EN SU CONSTANTE DEVENIR, HA LOGRADO INVOLUCRAR SU COSMO-INSULARIDAD DESDE LOS ESPACIOS DE DISCUSIÓN SOCIAL PROPICIADOS POR LA PLÁSTICA Y LA GRÁFICA DE SU GENERACIÓN.

por JORGE R. BERMÚDEZ



Malecón, de la serie
«Naufragios» (2004).
Fotografía digital
(40 x 60 cm).

El que un mundo más justo aún no se haya concretado en la historia de la Humanidad, es la causa por la cual cada criatura humana, a escala y alcance de su propia experiencia y cultura, lleve en sí la réplica de ese «mundo».

El que nos ofrece la obra de Sandra Ramos, por supuesto, no es representación de uno más justo, pero sí es un espacio más para indagar lo decisivo que resulta para todo individuo y cultura la posibilidad de alcanzarlo; causa primera y última de circunstancias personales, sociales e históricas que han insertado este hacer en la problemática migratoria que hoy particulariza la realidad global en general y la cubana en particular.

Sandra no es de los que se callan, de los que aún se escudan en narrativas ya seguras o fatigadas de agrandar. Todo lo contrario. Sus temas nos precipitan a la realidad, la ponen en crisis frente a lo ya sabido «que es lo que no es», cuando no la explicitan con un lenguaje visual que, con toda certidumbre, busca atender a las discretas devociones de la gráfica más adscrita a la historieta y lo caricaturesco, las cuales se avienen de propósito a su intención en consonancia con el eclecticismo imperante.

Su lenguaje, las técnicas y medios empleados para hacerlo significar, como el grabado, la pintura al óleo, la instalación, la fotografía, el vídeo y el llamado arte digital no son más que el asunto mismo, la primera instancia a observar y aceptar por parte del receptor, que no siempre se entrega confiado a la propuesta que la autora le ofrece.

Sin embargo, ninguna otra obra más directa y real que ésta. Su arte está exento de la etiqueta de exotismo. No es tampoco una propuesta emergente, sino más bien construida desde una periferia que, a diferencia de otras, viene del mundo y va hacia él. Cuba fue siempre independiente en términos culturales, así como ha sido y es, alternativamente, Caribe y Atlántica.

Sandra es de esta última área por ubicación y cultura. Nacida en La Habana en 1969, su obra irrumpe con fuerza en el epicentro de un debate cultural de crisis, que buscará su continuidad y reanimación desde la interpretación misma de un proceso social y político único a la historia de Latinoamérica.

De ahí, tal vez, que sea una de las artistas de la llamada generación del 90 que con mayor eficacia estética y comunicativa ha retomado el mensaje dejado por la vanguardia que le precedió. Y de ahí, también, ese ingente propósito de narrar lo que falta o se perdió desde la visión del que se queda (...*quizás deba partirme en dos*, 1993). Sin obviar otro valor de índole más personal, favorecedor de sus aspiraciones como artista: el equilibrio encontrado entre lo que quiere decir y lo que es permisible decir.

Cada pieza suya de real interés —y no son pocas— es un comentario visual, cuyo mayor apoyo lo encuentra en el barroquismo de un sinnúmero de paráfrasis-dibujo: dígase el Bobo de Abela, Liborio, la autocaricatura de Martí a plumilla, entre otras muchas. Sin embargo, de alguna manera, esta ilustre iconografía organiza su discurso y se integra al volumen temático de su obra a partir del guión que le impone una muy particular guía, que, al decir de la propia artista, «es como un heterónimo, en la medida que es un autorretrato mío de cuando era niña, un grabado antiguo que representa a una reina holandesa y, finalmente, un personaje más conceptual que tiene mucho que ver con *Alicia en el país de las maravillas*, el libro de Lewis Carroll que tanto me gusta.

»Ella es siempre una sola identidad, pero esa identidad está compuesta por las otras tres en principio. Para mí también es como un símbolo de la utopía, de mi generación, un poco de los sueños de mi generación, de la educación que nosotros recibimos».

Esta íntima relación con tópicos esenciales de la literatura y la gráfica, bien puede hacernos pensar en una autosuficiencia icónica cuya integridad —en cuanto al manejo y apropiación de los referentes aludidos— no da resquicio alguno al mensaje escritural. Sin embargo, no es así. La polisemia propia de toda obra plástica, si bien no pocas veces se ve constreñida a una e indiscutida decodificación por el texto a pie de imagen, también deja libre al receptor por un tiempo muy suyo, para finalmente asirle al texto que la artista quiso narrarle.

Sobre el particular, dice Sandra: «Mi obra, como viene mucho de la gráfica, puede que tenga muy marcado ese interés de dar un determinado discurso en un sentido. Pero mi obra también tiene un aspecto personal, que es lo que puede estar más relacionado con una polisemia, pues, a partir de lo personal puede haber matices de interpretación del tema mismo».

El tema impone... Y también la relación gráfica-pintura —muy ilustre, por cierto, en nuestra historia del arte— con la que muy bien se avienen los temas de su preferencia, no exentos de cierta ambigüedad, en tanto parte inalienable de la propia realidad existencial de la artista, y, sólo después, de la realidad que la anima en su indagación y representación tropologizadora de una identidad dividida y confrontada.

Para Sandra y su obra, la patria sigue en la Isla, pero no escapa a la autora la diseminación de rupturas y desencuentros que trae aparejado el desplazamiento existencial propiciado por una diáspora que no concluye. La inmediatez de tantas memorias idas, hacen el escrutinio de la memoria propia. Parte el que se quedó, vuelve —siempre— el que partió. La distancia y la soledad devienen polos de circunstancias personales que tienen su más raigal desdoblamiento en lo nacional.



La maldita circunstancia del agua por todas partes

«Mi obra apunta hacia esa crisis —precisa la artista—, pero a partir de su reconocimiento no como un fenómeno nuevo, sino como un fenómeno que siempre existió. El tema de la migración está muy vinculado a la formación de Cuba como nacionalidad y, en los últimos años, ha arraigado aun más en la mayor parte de la sociedad cubana. Es un tema personal-colectivo. De ahí que mi obra tenga una gran base en la historia de Cuba, en su literatura: Heredia, Martí...

»El tema de la migración es una constante entre nosotros desde el siglo XIX: el tema de la lejanía de la Isla, de los que se quedan, de los que están afuera, de la relación entre el que se va y el que viene».

No es de extrañar, pues, que entre los objetos-símbolos que enriquecen y densifican ese vocabulario visual muy suyo, dominen aquellos que hacen la hoja de ruta de múltiples aventuras y desarraigos: maletas, baúles, cofres, escalas, puentes, restos de miembros humanos y una gran etcétera; fragmentos todos que —al resumir como imágenes la muy humana aspiración de rehacer la vida propia o reencontrar una nueva— tienen en los preparativos y en el viaje mismo las primeras y, tal vez, únicas señales de un imaginado mundo mejor. Sorpresa y extrañamiento, serían entonces los dos primeros pasos para empezar a entendernos.



No siempre se ha reparado con la insistencia y profundidad requeridas sobre la importancia de la gráfica de vanguardia, tanto la vernácula como la foránea, en la relocalización definitiva del mensaje escritural en la plástica cubana contemporánea. Es posible que se quiera salvaguardar la supuesta incontaminación mediática de la obra pictórica en aras de la pureza del culto al original. Es posible que no se vea con toda claridad aquello que se

Arriba: *La maldita circunstancia del agua por todas partes* (1993). Calco-grafía, al igual que *Quizás deba partirme en dos* (abajo).

tiene muy de cerca todavía. Pero la importancia de los títulos y textos en la obra y el estilo de no pocos de nuestros reconocidos pintores de fines de la pasada centuria, es un hecho tan real, como lo es su presencia e importancia en la obra de Sandra Ramos.

Pero nuestra artista va más allá de lo que han ido otros, determinada, quizás, más por la influencia cierta de la gráfica en su obra: «En efecto, tengo mucha influencia de la gráfica del siglo XIX, de la Ilustración francesa, de los periódicos y revistas, de la gráfica mexicana...

»Para mí es muy importante la gráfica, porque de todos los medios artísticos, es el menos elitista. Por eso, precisamente, tiene un lenguaje tan rápido, asequible para cualquier tipo de gente. Sobre todo, cuando se aborda un tema social, resulta mucho más fácil hacerlo desde la gráfica. En mi obra, quizás lo formal no sea lo más importante, sino el contenido, independientemente de la importancia de la relación entre uno y otro. Mi formación está en ese sentido. No pocos de los personajes que yo uso son de la historieta cubana, de nuestra gráfica...»

Cultora obsesiva de una de las poéticas visuales más sugerentes de su generación, admite que —si bien le encanta el mundo— «al final soy isla; necesito de mi espacio, de mi familia, de mi gente».

Amante confesa de aquellos poetas cubanos que tratan el tema de la insularidad —en particular de Dulce María Loynaz, Gastón Baquero, Virgilio Piñera...—, gusta de La Habana Vieja como del siglo XIX americano y europeo, y relaciona los adelantos que la revolución industrial de entonces legó a la Humanidad, con la visión que del mundo moderno anticipó la litera-

tura de esa época. Aunque es propicio recordar que tal despegue tecnológico y científico mermó algo la imaginación de los pintores.

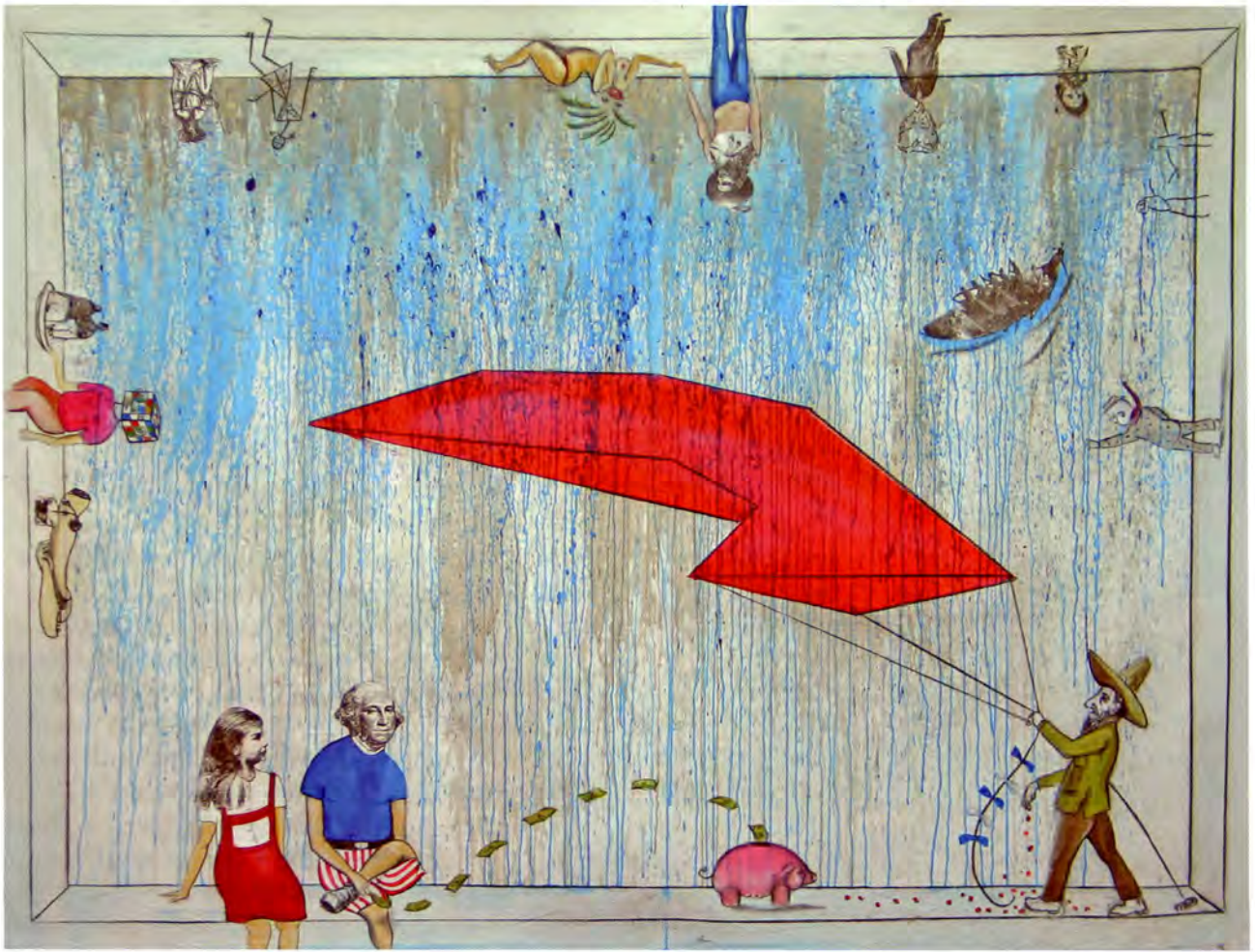
¿Se repite la historia? Conjeturas aparte, nuestra artista no es de los que se acodan a la moda. En una de sus fotos más divulgadas, Sandra se mira en un espejo... En más de una ocasión, todos nos hemos mirado con igual insistencia y hasta presunción. Los espejos son muchos... Podría afirmarse que eternos. Y los espejismos también...

El primero de todos es aquel por el cual vivimos en una isla y no nos consideramos isleños. Por supuesto, sabemos que es un archipiélago, pero la única isla que cuenta es la de Pinos, hoy de la Juventud. Las casas de nuestros poblados ribereños dan con sus excusados al mar y con sus portales a tierra. Otro tanto sucede con las iglesias: o le dan la espalda, como la Basílica del Convento de San Francisco de Asís en La Habana Vieja, o le dan de lado, como la Catedral de Santiago de Cuba. Condición cuasi idiosincrásica, podría decirse, semejante al rechazo del frío, tal vez porque en la formación de nuestra nacionalidad intervinieron tres culturas continentales, o para decirlo en buen cubano, «de monte»: la aborigen (prehistoria), la africana (neolítico) y la española (medievo). Sin obviar un dato que podría parecer irrelevante: Cuba se ubica entre las diez islas más grandes del mundo. Aspectos todos, entre otros, que han contribuido a la originalidad implícita en la condición otra presente en una de las primeras obras emblemáticas de Sandra: *La terrible circunstancia del mar por todas partes*, que tan bien la autodefine en relación con su tiempo y ámbito generacional.

Esta obra gráfica, concebida en 1993, año de su graduación en la especialidad de grabado en el ISA, es la proclamación de una insularidad entendida tanto desde una experiencia estética y autobiográfica, como geográfica y epocal. Su manifiesta posición crítica en vínculo temático con el mar y, por extensión, con los balseros y la excepcional situación migratoria propiciada —es obligatorio decirlo— por la llamada Ley de Ajuste cubano, contribuirán a su concepción y hechura definitivas.

El paisaje es el primer planteamiento identitario con respecto a un arte nacional, aun cuando en el caso particular de Cuba, su visión del mar, por las razones antes aducidas, siga detenida en contemplarlo desde la orilla. No obstante, a ella se acoge nuestra pintora. Sabe que con sólo cambiar el punto de vista, se hace algo nuevo de lo ya hecho. Y para ello apela a la antiquísima perspectiva vertical en *Malecón* (2005), tal y como nos lo testimonian —por primera vez— la fuente y el jardín que ilustran un papiro egipcio del Imperio Antiguo: artificio formal, si se quiere, que, en el caso particular de esta obra de Sandra, anticipa el concepto, permitiéndose ubicar el malecón habanero alrededor de la Isla.





La capacidad del mar de hacernos sentir lo infinito queda así inhibida. El contraste entre la policromía de la isla-adolescente poblada de palmas y el oscuro mar que la rodea, más que una apelación al llevado y traído color de Cuba, es un tropo de circunstancias internas y externas muy concretas e igualmente subjetivas y paradójicas. El exilio de sí mismo: la isla dentro de la isla, tal y como ciertos grabados interpretaron la ciudad-continente de la Atlántida a partir de la descripción de Platón. Con esta obra, la representación marinista en la visualidad cubana se hace corpórea, deja la orilla, flota... en un agua inmóvil, maniatada por los límites precisos que le impone esa barrera entre sentimental y urbana, símbolo de la capital de todos los cubanos. «Objetos migratorios», serie de 1994, verifica tales argumentos, negándolos: al cuerpo, sigue un número de objetos flotantes (batiscafo, bote, balsa) en mar abierto... Se ha roto el límite.

Más de su tiempo no puede ser la niña-musa del tímido profesor de matemáticas. Ahora, viste el uniforme rojo y blanco del

escolar cubano, mientras deriva en un mar nocturno. Del «país de las maravillas» ha pasado al del surrealismo real. No encuentra en tal vastedad la liebre o el delfín que la guíe. Su sueño de antaño, se hace del hecho fáctico, social y económico que, por el momento, encauza a la diáspora cubana por una corriente sin retorno. Ningún otro elemento más de acuerdo con la eternidad que el mar de noche.

Años después, se ha hecho mujer, algo muy normal en el trópico; se desnuda, algo muy bello a esa edad, y se descubre —una vez más— en forma insular: *La isla que soñaba con ser un continente*.

En este óleo sobre lienzo, de gran formato, concebido en 1995, ya el color no es la tónica del reencuentro con el verde y el azul —basta—, sino un ideal de pueblo, devenido otrora épica plural. También el Malecón es otro. El emblemático muro ya no es lo suficientemente largo y poderoso como para rodear a la mujer-isla; ahora, sólo ocupa el margen inferior del rectángulo, sobre el que se sientan, de frente a La Habana, cual si fuera un domingo de

Malecón (2005).
Óleo sobre lienzo
(150 x 203 cm). En la
página anterior: *La
vida no cabe en una
maleta (1996)*. Detalle
de instalación.



Arriba: *La isla que soñaba con ser un continente* (1995).

Óleo sobre lienzo (90 x 180 cm).

Debajo: *Isla* (2005).

Acrílico sobre lienzo (150 x 203 cm).

En la siguiente página: *Escape* (2005).

Acrílico sobre lienzo (200 x 105 cm).

verano, una treintena de personajes de la historia política, literaria y artística de Cuba, desde Colón hasta Lezama Lima, pasando por el padre Las Casas, Agramonte, Céspedes, Martí, Maceo, Elpidio Valdés, Liborio, Che, Fidel, Alicia, la de Carroll, y hasta una mulata algo caricaturesca, que en el mejor de los casos puede asociarse con una corista de Tropicana. La narración, como se ve, muy traída de la gráfica, apela a partes iguales a la descripción y al análisis, a la transparencia y al descanso sospechoso.

«Nosotros somos egocentristas —manifiesta la pintora—, porque somos un país que, desde su formación, nos hemos creído el centro. Y es que Cuba siempre ha sido un sitio geográfico muy cosmopolita, muy de tránsito, con gente de todas partes... También el proceso revolucionario aceleró ese sentirnos tan diferentes del mundo, tan importantes. Eso es bueno por un lado, pero también genera grandes contradicciones».

Consecuente con aquella que los aborígenes llamaron «grande» e «infinita»; los navegantes españoles y portugueses, «dorada», en alusión a un inicio prometedor en oro, y el mestizo de india y español, Miguel Velázquez, «tierra tiranizada y de señorío»; ahora, en plena crisis de las utopías, devela el sueño de su megarrelato en un «globo» de historieta, con que Sandra representa a Cuba sobredimensionada entre Europa, África y las Américas, justo el espacio donde mitos y leyendas cuentan que se ubicó la Atlántida. Idiosincrasia de excesos. ¡Tal vez hasta de los atlantes tengamos algo!

La suprarrealidad del límite ni se detiene ni se crispa. De manera explícita o no, es una constante en la cambiante diversidad que afronta esta poética. La serie «La lección de la historia» (1996) es, ni más ni menos, uno de los tantos subtemas con los que se va a involucrar su cosmo-insularidad desde los espacios de discusión social propiciados por la plástica y la gráfica de su generación. La despenalización del dólar y la apertura del país al turismo internacional concurren en esta serie gráfica a partir de un recurso formal que, en el caso particular de esta creadora, deviene factor esencial de significación: el formato.

Desatendido a veces por los artistas, el formato se hace aquí parte esencial del mensaje visual, al asumir el diseño de un dólar. A los personajes de la gráfica cubana manejados con anterioridad —en particular, Liborio y El Bobo—, se suma George Washington, el general de las Américas más conocido en el ámbito in-

ternacional, más por su valor de cambio que por sus valores como militar.

Alicia, el áter ego de la artista, perdida —o más bien vendida— su inocencia (*El fin de la inocencia*, 1996), media entre el ilustre visitante y las diferentes situaciones resultantes del llamado «Período especial».

Este deslizamiento hacia la gráfica, se verá refrendado en los años siguientes por el empleo de la fotografía y el vídeo aplicados al llamado arte digital. A Sandra esto le ha ayudado «a establecer una más estrecha relación con lo real», algo que siempre —afirma— aspiró lograr en su trabajo, pero que no se hizo hasta entonces tan evidente: «con el arte digital puedo conseguir esa diferencia mucho más fácil, porque mezclo la realidad fotográfica con el mundo imaginario. Por ejemplo, a través del *collage*, mezclo la gráfica del siglo XIX con mis propias figuraciones y hasta con las fotografías de la ciudad, del mar. Otro tanto hago con el vídeo digital y la animación».

En «Espejismos» (2002), tales aseveraciones encuentran su confirmación. En esta serie recurre a un formato muy particular, el de una ventanilla de avión. A través de ella acontecen los espejismos: la mano que bracea en un mar de nubes contra la corriente, entiéndase la dirección del avión, presupone tanto la salida como la llegada, destinos de un mismo ciclo que se repite una y otra vez, y que hace de las imágenes de esta serie preámbulo de las que le seguirán. Tales son las tituladas «Naufragios», «Apariciones» y «Puentes», todas de 2004.

En 2005, la serie «Atec Panda» retoma el recurso del formato, en este caso, el de un televisor, en cuya pantalla transcurren, como en uno de los tantos dramatizados a que nos tiene acostumbrado este medio de comunicación, las vivencias y conflictos del actual momento de la sociedad cubana. Simultáneamente, plasma en óleo sobre lienzo, obras de interés como *Isla*, *Escape*, *Malecón* y *Pesadilla*.

El flujo y reflujo social, también obra en lo personal. Es el movimiento, la continuidad misma de la vida-obra, que retoma a un nivel más alto de intelección de lo narrado, y a recaudo de los propios cambios operados en el acontecer nacional e internacional, los presupuestos estéticos de una continuidad tan existencial como social, con la que volvemos al encuentro de lo que se fue, en dos de sus primeros y mayores protagonistas: la isla-mujer y el malecón habanero.

En el primer óleo, la mujer ya no atiende tanto a simular la configuración geográfica de Cuba, sino más bien a representar el desgano que sigue a la prolongada espera en su más clásico estar, según la muy socorrida pose de los pintores venecianos y barrocos. Sobre el cuerpo, el que bien pudiera ser «el monte de banderas» de la Tribuna Antimperialista, por entre el cual pasea su áter ego. En *Escape* recurre a dos



símbolos de la cubanía: la palma y el Bobo de Abele, quien guía a Alicia, con su sempiterno uniforme de escolar, a alcanzar la copa del emblemático árbol. Mientras que en *Malecón* y *Pesadilla* retoma los presupuestos estéticos con los que encaró la problemática migratoria a inicios de los 90, aunque ahora con una mayor ambigüedad y capacidad de sugerencia en cuanto al enfoque expresivo de lo representado.

Todo o casi todo lo desarrollado en sus planteamientos visuales precedentes, cristaliza —una vez más— en la capacidad del *Malecón* de hacerse barrera de un sinnúmero de paseantes-símbolos, críticamente contruidos por esta poética con más de un decenio de ejercicio creador.

El gran formato, como años atrás, cumple su función. Sin embargo, la perspectiva vertical, por ejemplo, se hace menos opresiva en esta representación del *Malecón*, quizás, en razón de un mar concebido a partir de la apariencia, gracias a la técnica del chorreado o *dripping*... y hasta por la propia libertad que se toma Liborio de empinar la cometa roja con que la autora asume la Isla.

Finalmente, el sueño parece ganarle la partida al *Malecón* —aunque al dormir la escolar sobre su dura estructura, entre el desamparo de una noche cerrada y una pared saturada de *graffiti*, donde numerosas



Sandra Ramos (La Habana, 1969) es graduada de la Academia de San Alejandro en 1988 y del Instituto Superior de Arte (ISA) en 1993, año en que obtuvo el Gran Premio Salón Nacional de Grabado. En la foto, en compañía de su hija.

paráfrasis-dibujo parecen remitirnos al desembarco de Martí y Gómez por Playitas, según la interpretara Hernández Giró—, y quede al alba lo que de realidad tiene la espera.

Igual de importantes serán en este período sus apelaciones al instalacionismo. Sobre las proiedades de este nuevo hacer para su decir, comenta Sandra: «La instalación es completamente diferente a la pintura, el grabado o el dibujo. Por ejemplo, cuando yo hago un dibujo quizás siento que esa obra es más íntima, a lo mejor está más ligada a la Naturaleza.

»En el grabado, la técnica más conocida de mi trabajo y con la que he obtenido mis mayores éxitos, el mensaje es más directo; en la pintura, más poético, más surrealista... Necesito esa relación íntima con la obra que me da la gráfica, que me da el dibujo, pero, también, la menos íntima que me da la instalación. Hacer una instalación es como montar una obra de teatro, la relación con el público es diferente. Además, me permite trabajar con materiales y medios que yo normalmente no utilizo a diario, como el vídeo.

»También la instalación me deja un poco afuera de mis cosas íntimas; como que me envuelvo más en otros temas que, aunque siguen teniendo que ver con la realidad cubana, no son tan personales, lo que me obliga a hacer otro tipo de investigación, así como me enriquece intelectualmente».



De esta línea son las instalaciones en las cuales apela al hecho social como singularidad de una dimensión identitaria desde la colectividad. Entre éstas sobresalen aquellas encaminadas a testimoniar sobre la permanencia de valores y patrones culturales fuertemente enraizados en la sociedad cubana, como la religiosidad popular y los cultos sincréticos, o aquellas otras tendientes a profundizar en la marginalidad y hasta en dramas sociales como el alcoholismo.

La realidad, como siempre, apremia con su cuota de realidades a la obra...



Y aunque Sandra no cesa en confrontarla, interpretarla y expresarla, también sabe asumir experiencias y bellezas que la fanatizan hasta más allá de sus límites.

Así parece sugerirlo el particular tratamiento de ala que le da a la bandera de la estrella solitaria, o el vitral que diseñara para su casa...

Ubicado como casi todos los vitrales de las casonas republicanas en el descanso de la escalera, más que la representación de una mujer que ha dejado de tener la forma de su isla, es la isla hecha mujer...

Desnuda y de espalda, erguida, avanza... como para transparentarse en sí misma y continuar su ascensión hasta más allá de la intimidad del hogar, del mar, donde aletea la luz de todos los días.

Orilla, de la serie «Naufragios» (2004). Fotografía digital (40 x 60 cm).

Escritor y crítico de arte, **JORGE R. BERMÚDEZ** es autor—entre otras obras— de Antología visual Ernesto Che Guevara en la plástica y la gráfica cubanas (*Editorial Letras Cubanas*, 2006).



Museo

por FERNANDO PADILLA

CASTILLO DE LA REAL FUERZA



FIEL EXPONENTE DE LA ARQUITECTURA MILITAR RENACENTISTA, RESGUARDA ENTRE SUS BALUARTE EJEMPLOS DE LA CONSTRUCCIÓN NAVAL EN CUBA JUNTO A VESTIGIOS ARQUEOLÓGICOS DE PECIOS, PRECISAMENTE CUANDO NUESTRO PAÍS HA RATIFICADO LA CONVENCÓN SOBRE PROTECCÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL SUBACUÁTICO.

El Castillo de la Real Fuerza, obra del ingeniero Bartolomé Sánchez y el maestro de obra Francisco Calona, fue construido de 1558 a 1577. Considerada la primera fortificación abaluartada en América,

posee una perfecta planta renacentista. Desde 1717 hasta 1762 sirvió de morada a los capitanes generales, quienes vivían en construcciones edificadas sobre sus baluartes. Estas últimas fueron demolidas en 1958 durante la restauración del inmueble por Francisco Prat Puig. Tras la ampliación de la Avenida del Puerto, todavía en 1930 quedaban varias estructuras contiguas al castillo, incluida parte de la antigua muralla marítima (foto inferior izquierda), la cual ha sido objeto de recientes excavaciones arqueológicas (foto derecha). De continuar las mismas, será todo un reto para el Gabinete de Arqueología sacar a la luz ese entramado de basamentos yacientes bajo la superficie aledaña al foso de la fortificación.

Una vez más, la Giraldilla convida a visitar la más antigua fortificación habanera, no ya como réplica en las alturas de su torre, sino en la propia entrada, donde el original de esa escultura emblemática ha sido colocado definitivamente.

Con la inauguración del Museo Castillo de la Real Fuerza se cumple un viejo anhelo: justipreciar el valor de ese inmueble como primer exponente de la arquitectura militar renacentista en América, a la vez que acoge una muestra permanente sobre la importancia de La Habana y su sistema de fortificaciones, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1982.

El guión museológico se fundamenta en 14 espacios con dos temáticas fundamentales interrelacionadas: la arqueología subacuática y la historia de la construcción naval. La idea es potenciar la diversidad con hallazgos arqueológicos en pecios, el modelismo naval y la recreación de la vida a bordo.

Guiándose por la señalética —dada en un criterio minimalista que rememora los mástiles de madera de las antiguas naves—,

el visitante debe acudir a los complementos informativos si quiere transitar «a toda vela» por los espacios expositivos.

Remontarse a los antecedentes de la historia naval en la Isla requiere marchar al encuentro con los primeros pobladores aborígenes, dada la condición de insularidad y la teoría migratoria a través de la cuenca caribeña.

El dominio de la técnica lítica, empleada en hachas petaloides y gubias de concha, así como el aprovechamiento de las bondades del mundo vegetal circundante, les permitió utilizar la canoa como medio indispensable para la navegación. Grandes cedros fueron calados y transformados en embarcaciones con capacidad para 50 o más personas.

En contrapartida, en 1492 arribaron a las costas del Nuevo Mundo las naos conquistadoras al mando del Gran Almirante Cristóbal Colón: la *Santa María*, la *Pinta* y la *Niña*.

Tras el descubrimiento y conquista del continente americano, comenzó la explotación de sus riquezas —especialmente plata y oro—, las cuales eran trasladadas hasta



España mediante el sistema de flotas creado en 1561 para proteger esos embarques de los ataques de corsarios y piratas, en su mayoría ingleses y franceses.

Unos pocos años antes, ya la villa de San Cristóbal de La Habana había ganado protagonismo gracias a la posición estratégica de su puerto, donde convergían las naves que —procedentes de Nueva España (México), Cartagena de Indias (en Colombia) y Portobello y Nombre de Dios, en la actual Panamá— aprovechaban la Corriente del Golfo en su tránsito hacia la Península.

No obstante, a pesar de su importancia, el enclave habanero apenas era defendido militarmente, lo cual se puso de manifiesto en 1555 cuando el corsario francés Jacques de Sores diezmó a la población luego de incendiar la Fuerza Vieja, precaria fortaleza que ni siquiera pudo ofrecer resistencia. Fue entonces que, a poca distancia de aquélla, se ordenó construir el Castillo de la Real Fuerza, hoy convertido en museo.

De hecho, pudiera afirmarse sin cortapisas que muchas de las piezas museables aquí expuestas son evidencia tangible del estrecho vínculo entre La Habana y la «Flota de Indias» como parte del mecanismo que englobaba todo el comercio y la navegación de España con sus colonias.

En primer lugar se destacan aquellas riquezas que —durante siglos— aguardaron la llegada de los asentistas y sus escandallos de plomo en los pecios. Entre cabos, aparejos y bastimentos aparecen esos vestigios arqueológicos subacuáticos: cajas de caudales, monedas, discos, barras de oro y plata... cuya exposición al público «ayuda a los barcos que yacen en el fondo del mar a terminar sus viajes», como expresara Françoise Riviere, subdirectora general para la Cultura de la UNESCO, en su atento mensaje con motivo de la apertura del Museo Castillo de la Real Fuerza.

Son los casos —entre otros— de los navíos *Almiranta Nuestra Señora de las Mercedes* y *Sánchez Barcaíztegui*, los cuales naufragaron por diversos motivos, no obstante contar con instrumentos de navegación tan preciados como sextantes, octantes y brújulas. Notorio es que integren la colección habanera tres astrolabios (siglo XVII) de los 65 declarados que se conservan en el mundo.

Mensaje de Françoise Riviere, subdirectora general para la Cultura de la UNESCO (fragmento).

Los museos son los guardianes de la identidad de un pueblo, de su historia, de su pasado y de su diversidad cultural. Es por esto que es un placer y un honor para la UNESCO participar en la inauguración de este nuevo y espléndido Museo del Castillo de la Real Fuerza, inscrito en el Centro Histórico de La Habana, que, junto con su sistema de fortificaciones, fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (...).

El momento no podía ser más propicio. Se conmemora la inauguración de este museo dedicado a la historia marítima, que coincide con la ratificación de la Convención de 2001 por parte de Cuba, e igualmente hoy se celebra el Día Internacional del Medio Ambiente. Es un testimonio del serio compromiso del gobierno cubano hacia una protección global y durable de su patrimonio cultural y natural. Esperamos que este momento histórico sea un ejemplo para otros países (...).

Tanto el contenido como el mensaje que transmite este nuevo museo son muy importantes para la UNESCO al mostrar fascinantes aspectos de la cultura cubana y del Caribe a través de su patrimonio cultural subacuático y de los vestigios de su historia marítima. Todas las civilizaciones han emprendido la aventura de vencer el medio hostil y fecundo del mar. Las grandes batallas navales, el comercio, el transporte, la migración de los pueblos, los viajes de exploración... son algunos de los aspectos de la existencia humana que han tenido el mar como escenario. El patrimonio cultural subacuático es por esta razón extremadamente variado y abarca sitios de enorme significado histórico y de un potencial inmenso.

En particular, La Habana ha sido testigo de grandes momentos de la historia marítima de la región del Caribe. A sus playas llegaron indígenas, conquistadores, emigrantes..., convirtiéndola en un puerto importante y floreciente. Al mismo tiempo fue constantemente asediada por corsarios, filibusteros y bucaneros. De sus orillas zarpaban hacia España, o hacia otros puertos importantes como Veracruz, Portobelo o Cartagena, centenares de barcos organizados en las famosas y enigmáticas «flotas» reales.

La Habana y su puerto son también relevantes sitios de memoria en la ruta de los esclavos que, por más de tres siglos, aportaron una especial singularidad a esta ciudad: el niño, la mujer y el hombre negro africanos, quienes en muchos casos fueron redistribuidos desde aquí a otros destinos y legan hoy su cultura al Caribe y toda la región, aun cuando todavía es necesaria su mayor legitimación intelectual.

Al exponer en este nuevo museo los vestigios arqueológicos subacuáticos, el pueblo cubano ayuda a los barcos que yacen en el fondo del mar a terminar sus viajes y a contar su historia, que es la nuestra. Esta excelente colección de artefactos que fueron hallados en yacimientos bajo el mar, va a beneficiar a todos los que visitan el museo. Podrán, a través de ellos, dejar viajar su imaginación y revivir los momentos a bordo de las embarcaciones donde fueron encontrados. Este museo es el hogar ideal para que puedan perdurar para las generaciones futuras.

Lamentablemente, muchos otros sitios arqueológicos han sido presa del pillaje y robos de gran envergadura, destruyendo para siempre la posibilidad de reconstituir un momento de nuestra historia. Estos actos de vandalismo —en muchos casos acciones llevadas a cabo por verdaderas empresas de cazadores de tesoros— benefician sólo a algunos pocos que buscan enriquecerse negociando artefactos en las subastas internacionales.

Por ello, la salvaguardia del patrimonio cultural subacuático es cada vez de mayor importancia, y agradecemos nuevamente al gobierno cubano por sus esfuerzos continuos en la protección del patrimonio cultural subacuático y marítimo.

A los vestigios arqueológicos subacuáticos, se suman los hallazgos efectuados recientemente por el Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador de la Ciudad) durante las excavaciones en la propia fortificación. Proyectiles, restos de armamentos, accesorios de vestimenta militar, monedas y orfebrería religiosa son expuestos en una sala monográfica.

El discurso museológico dedica un amplio espacio en la segunda planta a reivindicar el modelismo naval. Los ejemplos abarcan desde el gran vapor *Juan Sebastián Elcano* (1926), de la Compañía Trasatlántica de Barcelona, hasta la embarcación de papiro *Ra II*, protagonista de la expedición de Thor Heyerdahl por el Océano Atlántico en 1970.

Pero la más significativa prueba de ese bello arte será —sin dudas— el gran modelo del *Santísima Trinidad* que, a cargo de especialistas cubanos, contribuirá con creces a que el amplio público conozca una de las facetas más apasionantes de la historia naval en Cuba: el desarrollo de su industria naviera durante el proceso de

Intervención de Herman van Hooff, director de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO (fragmento).

«El patrimonio cultural no es sólo raíz de nuestro pasado y nuestra identidad, no es sólo riqueza y catalizador de la sociedad sustentable del presente; el patrimonio cultural es también laboratorio del futuro y elemento indispensable para cualquier proyecto coherente y viable de desarrollo humano, social y económico».

Con esta frase iniciaba mi antecesor, el Dr. Francisco Lacayo, el 14 de abril de 2004, su presentación de *Patrimonio cultural subacuático: América Latina y el Caribe*, publicación de la UNESCO, en presencia del Dr. Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana, autoridades del Ministerio de Cultura, miembros de ICOMOS, expertos y embajadores de varios países reunidos en el Museo de San Salvador de la Punta.

Dicho acontecimiento ha servido durante estos años como vehículo para acelerar la participación de América Latina y el Caribe en el proceso de ratificación de la Con-

La Machina era una grúa para arbolar barcos, o sea, para colocarles los mástiles y otros aparejos. Fue instalada en 1740 en el sitio donde carenaban las embarcaciones, muy cerca de la Comandancia de la Marina, como puede apreciarse en este grabado de Federico Mialhe (1840): la máquina se ve en el extremo izquierdo, encimada sobre un navío. Su estructura piramidal la componían tres gruesos tubos o vástagos, uno de los cuales era de metal y se conocía como «el Palo de la Machina». Dañada por el huracán de 1846, dicha máquina fue sustituida en 1854 por una similar, pero toda de acero (foto inferior izquierda), hasta que en 1903 se decidió deshabilitarla por ser obsoleta, además de obstaculizar el tendido de las líneas para los tranvías eléctricos. Su maqueta se realizó con madera del mecanismo original.



vencción de la UNESCO sobre la Protección del Patrimonio cultural subacuático.

Sin ánimo de reiterar citas: «El patrimonio cultural, incluido el patrimonio subacuático en mares y aguas dulces, es, junto con la diversidad cultural y la creatividad de las sociedades, una de las piedras fundamentales para engendrar la sociedad sustentable posible, razón de ser última del paradigma del desarrollo sustentable, consensuado universalmente por Naciones Unidas».

Para la Oficina de la UNESCO y mis colegas en La Habana, este Castillo que hoy se abre a un nuevo destino en su más de cuatro siglos de existencia, en su larga vida como monumento, es otra confirmación de la experiencia singular que constituye el Centro Histórico en cuanto a combinar conservación y transmisión de su legado patrimonial con la creatividad que demandan las nuevas generaciones. Así, esta ciudad no deja de asombrarnos, un cuarto de siglo después de que La Habana Vieja y su sistema de fortificaciones hayan sido reconocidos Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

De modo creciente, se avizora el mejor uso de su patrimonio restaurado, realzando y abrazando desde una perspectiva contemporánea el legado de su grandeza para permitirnos

anunciar y festejar hoy, desde la primera fortaleza renacentista de América, no sólo el privilegio de abrir un nuevo museo en un país que ya tiene más de 300, sino especialmente porque todos somos partícipes —en un sentido práctico— de las ventajas de la ratificación por Cuba, el pasado 26 de mayo, apenas 10 días atrás, de la Convención sobre la Protección del Patrimonio cultural subacuático, o sea, de todos aquellos rastros de existencia humana que estén o hayan estado bajo el agua, parcial o totalmente, y que tengan un carácter cultural o histórico. Muchos de esos rastros podrán ser vistos en este museo.

De esta manera, Cuba se convierte en el decimoséptimo Estado que ratifica ese importante instrumento normativo, ayudando a impulsar decisivamente su entrada en vigor.

Para nuestra representación en La Habana, que es también —como saben— Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, será un gusto aprovechar la nueva plataforma que constituye este museo en materia de política cultural y posibilidades de formación, de modo que puedan potenciarse los nexos entre el patrimonio subacuático y las demás formas integrantes del patrimonio cultural de la Humanidad: esa memoria viva que sirve como cimiento a la identidad y desarrollo de los pueblos.

reorganización de la Real Armada, cuando por Real Orden del 27 de junio de 1713 se iniciaron las obras del futuro Real Arsenal de La Habana.

En su sierra hidráulica, movida por la fuerza del agua de un ramal de la Zanja Real, fueron aserrados los componentes del *Rayo*, *San Carlos*, *San Pedro Alcántara* y el mencionado *Santísima Trinidad*, conocido este último como el «Escorial de los Mares» por ser el más grande navío de su tiempo, el único con cuatro puentes.

Esos bajeles eran arbolados en La Machina, reproducida en una maqueta realizada con la madera original de ese mecanismo.

Iniciada en 2003, la restauración del Castillo de la Real Fuerza se atiene al criterio de respetar las huellas insertas en su historia, con el único añadido del puente lateral, de diseño contemporáneo y sencilla estructura de madera y vidrio.

No pocas sorpresas cabría esperar de continuar buscando los restos de la antigua muralla marítima en las cercanías de la fortificación, pues los lienzos de aquella engarzaban con esta última hasta que fueron derruidos tras la ampliación de la Avenida del Puerto en 1929.

FERNANDO PADILLA, miembro del equipo editorial de Opus Habana.



Esculpida y fundida por el habanero Gerónimo Martín Pinzón, la estatua de la Giralda fue colocada en la torre del Castillo de la Real Fuerza durante el gobierno del capitán general Juan Britián de Viamonte (1630-1634). Según la leyenda, su escultor se inspiró en la historia de amor de Hernando de Soto e Isabel de Bobadilla. Derribada por el huracán de 1926, años después fue trasladada al Museo de Bellas Artes y, luego, al Museo de la Ciudad, en tanto una réplica ocupó su lugar en lo alto de la torre. Con la inauguración del Museo Castillo de la Real Fuerza, el original ha sido ubicado en la entrada de la fortificación. Esta figura de mujer de 1,05 m de altura sostenía en su mano derecha una hoja de palmera, mientras que en la izquierda porta el estandarte de la Cruz de Calatrava, orden a la que pertenecía el mencionado capitán general.



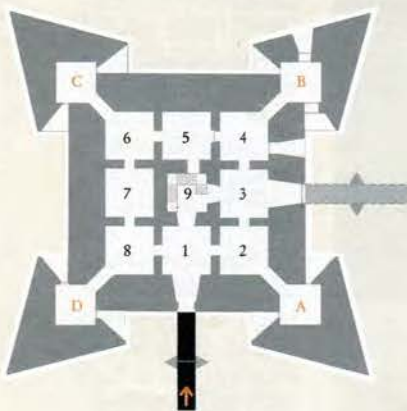
MUSEO CASTILLO DE LA REAL FUERZA



Con la inauguración, el 6 de junio de 2008, del Museo Castillo de la Real Fuerza, se cumple un viejo anhelo: justipreciar el valor de este inmueble como primer exponente de la arquitectura militar renacentista en América, a la vez que acoge una muestra permanente sobre la importancia de La Habana y su sistema de fortificaciones, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1982.



PRIMER NIVEL

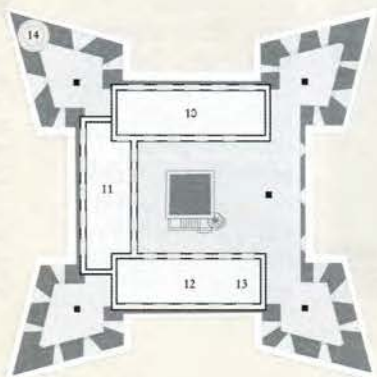


- A- Monografía del castillo
- B- Colecciones rescatadas de pecios
- C- Vida a bordo
- D- Instrumentos de navegación

- 1- Área de información
- 2- Antecedentes de la construcción naval en Cuba
- 3 y 4- Riquezas del Nuevo Mundo
- 5- La construcción naval (Siglo XVII)
- 6- El Real Arsenal de La Habana
- 7- El *Santísima Trinidad*
- 8- Decadencia y fin del Real Arsenal de La Habana
- 9- Patio

Basándose en este mapa de Juan de Siscara que representa los alrededores de la Plaza de Armas en 1691, fue realizada la maqueta del Castillo de la Real Fuerza. El original se conserva en el Archivo General de Indias, en Sevilla, al igual que el más antiguo plano conocido de la fortificación, un anónimo de 1599 (abajo). Ambos han sido reproducidos en la pancarta explicativa de la maqueta, como puede apreciarse en la foto a la izquierda.

SEGUNDO NIVEL



- 10- Modelismo naval
- 11- Sala polivalente
- 12- Oficinas
- 13- Baños
- 14- Torre del homenaje





Modelo de la nao capitana *Santa María*, el mayor de los navíos del Almirante Cristóbal Colón en su primer viaje al Nuevo Mundo en 1492. Presumiblemente construida por los carpinteros de ribera del Puerto de Santa María, en Cádiz, poseía 36 metros de eslora y tres mástiles. Sus maderas fueron utilizadas en la construcción del Fuerte Navidad luego de encallar en la costa norte de la actual Haití.



Astrolabio de bronce fabricado en Portugal entre 1600-1625, hallado en el pecio *Francisco Padre*, en las cercanías del cabo de San Antonio, en Pinar del Río. La graduación de la escala variaba con la nacionalidad: 0-90-0 si era español, y 90-0-90 si su procedencia era portuguesa. La colección habanera posee tres de los 65 astrolabios declarados que se conservan en el mundo.



Cadenas de oro de 22K datadas entre el siglo XVI y primer tercio del XVII, presumiblemente de manufactura asiática. Además de adornos, algunos de sus dijes o colgantes solían emplearse para mantener la higiene facial y de manos. Ambas fueron localizadas en el pecio *Fuxa*.



Escudo de oro acuñado en Sevilla y real de plata (México). Las dos monedas proceden del pecio *Inés de Soto*.



Sortija de oro y sus piedras de esmeralda que fueron halladas dispersas en el pecio *Fuxa*.



Pertenecientes a la tripulación del crucero español *Sánchez Barcaiztegui*, que se hundiera en la entrada de la bahía de La Habana tras colisionar con el vapor *Mortera* el 18 de septiembre de 1895, numerosos objetos personales fueron extraídos de ese pecio durante las inmersiones iniciadas en 1968 por la Academia de Ciencias y continuadas hace unos años por la empresa CARISUB. Aquí se muestran dos alhajas de relojes del siglo XIX: una leontina con medallas conmemorativas de bautismos, y una caja en oro 18K, manufacturada por el fabricante Paul Jeannot, en Ginebra, Suiza.



Para la elaboración de este artículo se contó con la colaboración de Antonio Quevedo y Jorge Hecheverría, director y especialista principal del Museo Castillo de la Real Fuerza, respectivamente.

LA DIVINA FILOTEA





Exposición «Cien años vistiendo a Calderón», que fuera mostrada en el Oratorio de San Felipe Neri durante la XX edición del Festival «La Huella de España». Esta muestra reunió trajes y reproducciones de figurines —procedentes del Museo Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Teatro y la sastrería Cornejo— que se emplearon a partir de la década de 1940 en las representaciones de varias obras del gran autor español (retrato a la izquierda).

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Dramaturgo español (1600-1681) que nació y falleció en Madrid. Procedía de una familia de hidalgos. Estudió Humanidades y Teología en el Colegio de la Compañía de Jesús, de la Corte. Completó su cultura escolástico-jurídica en las universidades de Alcalá y Salamanca. Fue militar y, como tal, participó en las guerras de Italia, Flandes y Cataluña. Su vida juvenil y la primera etapa de su vida adulta fueron una carrera de desengaños, oquedad, intemperie y hastío de las glorias humanas. La atracción de lo divino, que nunca le faltó, se fue progresivamente incrementando y a los 50 años recibió la Ordenación Sacerdotal. Fue, hasta su muerte, un sacerdote ejemplar.

Calderón, por sobradas razones, ha sido el poeta dramático castellano más reconocido, con fama persistente a lo largo de los siglos, dentro y fuera de España. monseñor Carlos Manuel de Céspedes, autor del artículo, recuerda haber visto en 1962 una excelente puesta en escena de El alcalde de Zalamea, en traducción alemana, en el Burgtheater de Viena, a teatro lleno y con gran éxito de público y de crítica. ¡A pesar del «empobrecimiento» inevitable causado por la traducción del espléndido texto de Calderón!

Las censuras provenientes de la Ilustración del siglo XVIII y del Romanticismo del XIX, no lograron opacar a Calderón. Escribió obras de todos los géneros propios de la poesía dramática, siempre fiel a sus convicciones religiosas, a su concepción del honor y a su apoyo a la monarquía ibérica. La divina Filotea fue su último auto sacramental, escrito el mismo año de su muerte, a los 80 años de edad.

1246 por el obispo Roberto Thoreto. Fue celebrada, por primera vez, al año siguiente, por los Canónigos de San Martín, en esa ciudad y diócesis.

Muy poco tiempo después, el Papa Urbano IV la extendió a toda la Iglesia por la *Bula Transitorius*, de 8 de septiembre de 1264. El «oficio» —o sea, los textos oracionales propios de la misma— fue escrito por santo Tomás de Aquino. En ellos expresa con suma fidelidad los contenidos de la Fe católica con relación a la Eucaristía. En España, la Solemnidad del Corpus Christi se celebró, por primera vez, en 1319, en Barcelona, de donde pasó casi inmediatamente a Vich y Valencia, a todo el Reino de Aragón y de ahí a Castilla.

Los autos sacramentales, tal y como los identificamos en la historia de la literatura universal, constituyen un aporte español a la cultura y a la difusión de la fe católica y, especialmente, de la devoción a la Eucaristía. Se pueden señalar antecedentes teatrales a los «autos»,

provenientes hasta de la cultura clásica, no cristiana, pero su identidad es española o, quizás mejor, castellana y medieval. Por otra parte, tengamos presente que, en la Edad Media, en el ámbito de la Cristiandad, no existía la imprenta y la mayor parte de la población no sabía leer. La formación religiosa, como una buena parte de la «cultura», dependía de la vista y del oído. De ahí la importancia de las representaciones teatrales, de la música con texto y de las artes plásticas, para ilustrar la fe.

Además, no confundamos los autos sacramentales con otros géneros teatrales en los cuales hay una acción dramática: comedias, dramas y tragedias que pueden asumir argumentos religiosos. Ellos constituyen una gama muy amplia de «teatro religioso», que se prolonga hasta nuestros días bajo diversas formas: teatro hablado en prosa o en verso, ópera, oratorios dramáticos...

En la Edad Media, en toda Europa, proliferaron obras de este género agrupadas hoy, casi siempre,

DON JOSÉ NEBRA

Al parecer, nació en Madrid en 1702, y murió en esa misma ciudad en 1768. Fue organista del Convento de las Descalzas Reales y formó parte de la Real Capilla. Su obra musical se inscribe en lo mejor del barroco español de la época.

Entre sus partituras religiosas se citan su Misa de Requiem por la muerte de la Reina (esposa de Fernando VI) y su motete Circumdederunt me dolores mortis (Me rodearon dolores de muerte). La música escuchada como incidental para La divina Filotea es sumamente hermosa. En ella se entrelazan las tonalidades galantes propias del barroco, los ecos de la música popular española y —¡cómo no!— el sostén explícito de los textos religiosos, con el estilo propio de la música vocal barroca.



El día inaugural de la exposición, asistieron al Oratorio de San Felipe Neri —entre otras figuras de la cultura cubana— la Prima Ballerina Assoluta, Alicia Alonso, y su esposo, Pedro Simón, director del Museo Nacional de la Danza y de la revista *Cuba en el Ballet*, a quienes el Historiador de la Ciudad sirvió de anfitrión.

bajo el nombre de «misterios». Pensemos, para citar ejemplos más contemporáneos, en obras como *El juglar de Nuestra Señora*, de Jules Massenet; el oratorio dramático *Juana de Arco en la hoguera* (música de Honegger) o *El anuncio hecho a María*, de Paul Claudel; o *Diálogo de Carmelitas*, de George Bernanos, que primero fue novela (de Gertrude von Le Fort) y, luego, guión cinematográfico que se llevó también a las tablas, como drama histórico y como ópera, exquisita, con música de Francis Poulenc.

Todos estos géneros son «teatro religioso», pero no autos sacramentales. Sin embargo, reconozco que las fronteras, históricamente, se difuminan desde el momento en que se imbrican los datos de la Fe en la Eucaristía —u otros contenidos dogmáticos— con alabanzas a la Virgen María y con las vidas de santos.

Simplificando, se puede afirmar que —en principio— los autos sacramentales carecen de una acción

dramática propiamente humana, a partir de personajes «humanos» y de conflictos humanos, cotidianos o no, éticamente recomendables o no. En los «autos» —como sucede en algunas obras no religiosas del teatro contemporáneo— los conceptos filosóficos y teológicos se personalizan simbólicamente, por el camino de los «arquetipos» o «paradigmas» y de las alegorías. ¡Pura Teología y Filosofía en verso, y en verso magnífico; así son!

No deja de sorprendernos que personas de cultura muy elemental siguieran, con interés, las especulaciones filosóficas y teológicas de alto vuelo que contienen casi todos los autos sacramentales. Quizás la explicación se encuentre en la «atmósfera» que se respiraba: la propia de la España de la Conquista, la colonización y la evangelización; de la Reforma Católica de los siglos XVI y XVII (mal llamada Contrarreforma); del Renacimiento humanista, del Barroco y del misticismo y, lamentablemente, la España de la Inquisición y de los «autos de fe», que también convocaban a todos los estratos sociales de la población.

Las representaciones de los autos sacramentales tenían lugar, después de la celebración litúrgica (Santa Misa y Procesión Solemne), en escenarios levantados en plazas públicas, o frente o hasta dentro del templo, o en los «corrales». Asistía el público más diverso que pudiéramos imaginar, desde los reyes y los más encumbrados miembros de la Corte, hasta los hombres y mujeres más sencillos del pueblo español.

Todos profesaban la misma Fe y se inflamaban fácilmente con el fervor religioso compartido. Llegaron a ser tan populares, que muy pronto su «argumento» se extendió a otros temas religiosos: diversos contenidos de la Fe católica, la identidad y el papel de la Virgen María en la historia de la salvación, vidas de santos...

Casi todos los autores del Siglo de Oro de nuestra literatura escribieron autos sacramentales, de esos que identificamos como tales *stricto sensu*: Lope de Vega, Juan del Encina, Gil Vicente, José de Valdivieso... Pero, sin discusión, los más notables fueron los escritos por don Pedro Calderón de la Barca. Se inspiró —como era la norma en este género al que él dio su identidad definitiva— en textos bíblicos y en verdades y «misterios» de la Fe católica.

SÁBADO 7 DE JUNIO

Podríamos resumir el «argumento» de *La divina Filotea* como la presentación de la lucha del alma que ama a Dios (Filotea, nombre de raíces griegas que significa «amiga de Dios») y desea mantenerse fiel a Él, a pesar de las presiones de los enemigos de ese camino de perfección: el Demonio, el Mundo, la Lascivia, el Ateísmo, la Gentilidad, el Hebraísmo y la Apostasía.

En el ámbito de los «enemigos», se encuentra también el Entendimiento, no como un enemigo en sí, sino como una entidad ambigua, que puede ayu-

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Entre los antecedentes del estreno absoluto en Cuba de La divina Filotea en 2008, consta la puesta en escena de otro auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca: El gran teatro del mundo, presentado la noche del 10 de abril de 1943 bajo la dirección del dramaturgo Luis A. Baralt en el Colegio de Belén.

Correspondió al ensayista y crítico Francisco Ichaso explicar en qué consistía ese género de representación teatral, a cuya escenificación antecedió un concierto de música sacra interpretado por la Sociedad Coral de La Habana, dirigida por María Muñoz de Quevedo, con un programa compuesto —entre otras obras— por motetes de Victoria, Palestrina y Haydn.

Aquí se reproducen fotos de aquella puesta en escena gracias a la gentileza de Germán Amado-Blanco, quien se sumergió en los archivos de sus padres: el destacado escritor y periodista asturiano Luis Amado Blanco y la actriz Isabel Fernández, quien interpretó el papel de Discreción en dicho auto sacramental, vestida de monja (foto derecha).

En esta obra se pone de manifiesto una de las novedades introducidas por Calderón: la idea del «metateatro» (teatro dentro del teatro), expresada a través de dos planos: los actores enfrentados al público (el Autor y el Mundo), y los personajes de cara a estos dos anteriores, que son los restantes: el Rey, la Hermosura, el Niño, la Discreción, el Rico, el Labrador y el Pobre.



El alcalde de Zalamea, un drama de Calderón de la Barca, también fue llevado a las tablas por Luis A. Baralt, el 27 de enero de 1949, en el Auditorium (actual Teatro Amadeo Roldán). Actuaron —entre otros— Raquel Revuelta, Paco Alfonso e Isabel Fernández de Amado Blanco. Esta última presidió durante seis años la Comisión de montaje del Patronato de Teatro, al cual se debe la puesta en escena antes mencionada, así como Nada menos que todo un hombre, de Miguel de Unamuno, representada el 29 de marzo de 1947.

Ese mismo año, Fernández de Amado Blanco y Ciqui Ponce de León de Upmann (foto izquierda) recibieron el premio «Talia», que otorgaba esa institución, por «su brillante trabajo directriz en El Loco del año, de Rafael Suárez Solís». Antes, ambas actrices habían debutado como dramaturgas al escribir en coautoría dos comedias: El que dirán y Lo que no se dice, estrenadas el 22 de febrero de 1944 y el 30 de mayo de 1946, respectivamente.



Organizada por la Asociación de Antiguos Alumnos de Belén, el auto sacramental El gran teatro del mundo fue representado a beneficio de la Escuela Electro-Mecánica para obreros cubanos especializados que sostenía esa agrupación. La escenografía estuvo a cargo de Lilliam Mederos de Baralt y constaba de un escenario de varios niveles de altura. En su diseño participó el pintor sacro Hipólito Hidalgo de Caviedes.

Al final de la obra, el personaje del Niño — que en esta puesta en escena era representado por una niña — destapaba una pequeña cesta y de ella salía volando una paloma blanca.



En esta imagen de los años 50 aparecen de izquierda a derecha: Suárez Solís, el músico Julián Orbón y Luis Amado Blanco, quien ese año fuera elegido presidente de la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos. Precisamente con un artículo dedicado a la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* en La Habana, este último había ganado el Premio Periodístico Enrique José Varona en 1947.

dar al desarrollo espiritual si no pretendiere en ocasiones sustituir a la Fe, pues se constituye en obstáculo si tuviere esas pretensiones.

Filotea habita en el castillo, representado esta vez por un andamio con varios niveles, con las amigas que la defienden de los enemigos y la ayudan en su crecimiento espiritual: las Tres Virtudes Teologales, o sea: la Fe, la Esperanza y la Caridad (Amor). También habitan los Cinco Sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto), que, si se desordenasen a causa de las incitaciones de los enemigos, serían enemigos también ellos, pero en nuestra obra están articulados por el gobierno de Filotea y de las Virtudes Teologales; por consiguiente, los sentidos constituyen también una defensa para Filotea.

En el nivel más alto del castillo, en la torre, habita el Príncipe de la Luz, Jesucristo, de quien todo depende para la existencia y el bien espiritual de Filotea, así como de las virtudes teologales y de los sentidos ordenados. Es en este ámbito, en el de Jesucristo, en el que a mi entender encuentro la mayor objeción — y la única de peso — a esta puesta en escena.

La «presencia» no habla directamente. Lo hace por medio de la grabación de una voz femenina. En la primera parte, la presencia, evoca a Jesús bajo la imagen — me parece — del Pastor; luego, en la cruz, en una evidente alusión al cuadro de Cristo crucificado de Velázquez, una de las imágenes más difundidas de este paso de la existencia terrenal de Jesús. Es la que prefiero, al punto de que una copia de dicha imagen preside mi cuarto personal. Esta pintura de Velázquez — como toda su estética — se inscribe en el mismo clima intelectual y espiritual de Calderón.

Sin embargo, en esta puesta en escena, la corporeidad de Jesús no parece totalmente masculina, sino un tanto ambigua. Lo cual, unido a la voz femenina de la grabación, no debe ser otra cosa que una conce-

La puesta en escena de *Amar y ser amado* o *La divina Filotea* por la compañía del actor y director español Pedro María Sánchez, quien aparece en esta foto en el papel de Demonio, incluyó al actor cubano Vladimir Cruz, en el de Lascivia. La interpretación musical —en vivo— estuvo a cargo de la Camerata Romeu, que dirige Zenaida Romeu. Con música de Nebra, la obra de Calderón de la Barca fue vista en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís como parte del XX Festival «La Huella de España» gracias a la acción conjunta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), el Museo Nacional del Teatro de España, el Ballet Nacional de Cuba y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, entre otras instituciones.



sión, de pésimo gusto, a algunas corrientes actuales de pensamiento poco serio que traicionan o contradicen el mismo texto que se está representando. O sea, están en las antípodas del pensamiento teológico-bíblico de Calderón, el de la Iglesia Católica y el de todas las iglesias cristianas, acerca de la Encarnación del Verbo, el Hijo de Dios, verdadero Dios y hombre verdadero, con una identidad humana claramente masculina: Jesús de Nazaret.

¿Que las cosas podrían haber sido de otra manera y que el Dios Trino y Uno de la Fe cristiana podría haberse encarnado en una mujer, no en un hombre? Es posible. Dios es omnipotente y libre y, en cuanto Dios, espíritu puro, no tiene sexo. Pero en cuanto encarnado, sí. Jesucristo, Dios verdadero y hombre verdadero, es sexuado. En el ámbito de la Fe y del pen-

samiento cristiano, Jesús es semejante en todo a nosotros menos en el pecado. Así nos lo retratan los Evangelios y así hemos creído desde los orígenes del Cristianismo. Otra cosa entraría en el dominio de la teología-ficción, no de la realidad.

En esta puesta en escena, la eventual posibilidad sustituye a la realidad, y no solamente empobrece el «realismo teológico» de la obra y de todos los autos sacramentales de Calderón, sino que también dificulta su comprensión a los que no estén muy habituados al lenguaje y al contenido de este peculiar género literario dramático y, en términos generales, a todos los que no conocen bien los contenidos de la Fe Cristiana. Me parece que la escenificación habría ganado con la presentación diáfana de Jesucristo, el de los Evangelios y la Teología. Diáfana en voz y presencia, realmente

evocadores de Jesús de Nazareth, no de un ser ambiguo e inexistente.

Mi balance global de la puesta en escena es positivo. Confieso que me habría bastado con escuchar, bien dichos, los versos de Calderón, poética trasposición fiel de la teología tomista de la Santísima Trinidad, la Cristología y la Eucaristía, imbricadas con la teología tomista acerca del pecado y la gracia. En general, bien dichos estuvieron esos riquísimos versos.

No en el mismo nivel pero, en cuanto a dicción y entonación, todos los actores y actrices fueron aceptables y, algunos, más que aceptables. Por encima de lo que solemos oír en La Habana desde hace algunos años, en los que la buena dicción y la adecuada entonación brillan por su ausencia de nuestras tablas, nuestra televisión, nuestro cine y nuestra radio.

El vestuario, inobjetable. La escenificación del castillo por medio del andamio metálico me frustró cuando entré en la Basílica. Había imaginado previamente que se habría aprovechado la misma arquitectura del edificio para mostrarnos el castillo. Recordaba las imborrables puestas en escena que tenían lugar en el atrio de la Catedral cuando yo era adolescente y joven. Por ejemplo, la de *Juana de Arco en la hoguera* y la de *El juglar de Nuestra Señora*, con escenografías dependientes de la misma fachada de la Catedral. Sin embargo, una vez que la obra empezó y percibí la magnífica pero compleja utilización de las luces, me di cuenta de que aquellos tubos metálicos del andamio resultaban imprescindibles, dadas las condiciones precarias de la Basílica, en lo que a recursos escénicos se refiere. Avanzada la obra, ya el andamio era castillo a mis ojos.

La interpretación orquestal de la música de Nebra me pareció, asimismo, inobjetable, excelente, de principio a fin. Sin embargo, tengo mis reservas con relación al componente vocal, sobre todo con respecto a las voces solistas. A mi entender, sin ser voces malas, estuvieron lejos del estilo barroco de canto. Carecían de la caricia vocal de las voces medias y los pianos que se diluyen deslizándose al silencio, sin agudos un tanto estridentes y metálicos. Quizás, problemas de juventud o de insuficiente educación vocal. No se trata simplemente de cantar notas y tratar de expresar lo que el texto dice. Es necesario asumir el estilo propio de la obra en cuestión. No se canta una obra barroca como una ópera del romanticismo italiano, francés o alemán, ni como un *lied* de Schubert o una canción de Lecuona. Pero eso lo sabe Zenaida Castro Romeu, maestra indiscutida, mejor que yo, que soy sólo un aficionado. Si hubo algún patinazo en esta cara de *La divina Filotea*, la vocal, debe haber sido porque, por alguna razón, no se pudo hacer mejor.

Algunos amigos conocedores del lenguaje del teatro, me comentaron al final de la representación, que habían encontrado demasiado estática esta puesta en escena. Es

cierto que fue estática, pero —a mi entender— no demasiado. Así suelen ser las escenificaciones de los autos sacramentales clásicos, con sus personajes que son, casi todos, «personalizaciones» de paradigmas simbólicos, no de hombres y mujeres cotidianos y reales.

Las representaciones que he visto de autos sacramentales han tenido un carácter análogo, con muy escasa movilidad. Cercanas, en este aspecto, al oratorio dramático (como *Juana de Arco en la hoguera*), no a los otros géneros teatrales. Las obras de teatro de tema religioso —que no son autos sacramentales, sino dramas, tragedias, comedias u óperas—, asumen para su escenificación toda la movilidad requerida por el género.

EPÍLOGO

Para sorpresa mía, y muy agradable por cierto, la sala de conciertos de la Basílica estuvo llena hasta los topes, tanto en el día del estreno —en el que yo estuve presente—, como en la segunda y la tercera representaciones. No pensé que un auto sacramental de Calderón de la Barca, a estas alturas de nuestra historia cultural, despertase tanto interés.

No se estudian los autos sacramentales en los planes de estudio de la enseñanza preuniversitaria, como sí se incluían en los programas de enseñanza media que cursé en mi adolescencia. Hoy sólo están incluidos en los estudios universitarios de Literatura Española.

El cubano medio tampoco recibe hoy una formación religioso-teológica a la altura necesaria para una comprensión adecuada de *La divina Filotea* o de cualquier otro auto sacramental. Mi asombro llegó al colmo cuando, al final de tan difícil obra —en la que no hay intriga dramática y sí hay mucho de conocimiento y reflexión teológica—, el público, de pie, aplaudió durante muchos minutos.

Más de los usuales; ¿qué se aplaudía con tanto entusiasmo? ¿El contenido de la obra, la música o la puesta en escena? ¿Qué lecturas tiene todo esto? Se me ocurren varias, pero ellas pertenecerían a otra apostilla posterior.*

*Publicado primeramente en *Palabra Nueva*, revista de la Arquidiócesis de La Habana (disponible el 29 de septiembre en <http://www.palabranueva.net/contens/0807/0001013.htm>), este texto ha sido reproducido con autorización de su autor y complementado con evidencias documentales facilitadas gentilmente por Germán Amado Blanco.

Monseñor **CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES** es profesor del Seminario de San Carlos y San Ambrosio de La Habana. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, ha publicado —entre otros libros— *Pasión por Cuba* y por la Iglesia (*Editorial Biblioteca de Autores Cristianos*, 1998), una aproximación biográfica al Padre Félix Varela cuya edición revisada lleva el título *Señales en la noche*.

VOLUMEN I
año 1996-97



No. 1: Nelson Domínguez



No. 2: Chinolope



No. 3: Zaida del Río



No. 4: Ernesto Rancaño

VOLUMEN II
año 1998



No. 1: Cosme Proenza



No. 2: Ileana Mulet



No. 3: Roberto Fabelo



No. 4: Pedro Pablo Oliva

VOLUMEN III
año 1999



No. 1: Manuel López Oliva



No. 2: Arturo Montoto



No. 3: Elsa Mora

VOLUMEN IV
año 2000



No. 1: Rubén Alpizar

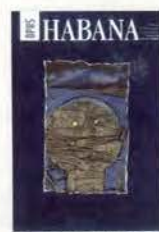


No. 2: Manuel Mendive



No. 3: Alfredo Sosabravo

VOLUMEN V
año 2001



No. 1: Eduardo Roca (Choco)



No. 2: Ricardo Chacón



No. 3: Leslie Sardiñas

VOLUMEN VI
año 2002



No. 1: Ángel Ramírez



No. 2: Vicente R. Bonachea



No. 3: Águedo Alonso

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





No. 1: Agustín Bejarano



No. 2: Flora Fong



No. 3: José Luis Fariñas

VOLUMEN VII
año 2003



No. 1: Ever Fonseca



No. 2: Carlos Guzmán



No. 3: Adigio Benitez

VOLUMEN VIII
año 2004



No. 1: Alicia Leal



No. 2: Pepe Rafart



No. 3: Ernesto García Peña

VOLUMEN IX
año 2005



No. 1: Vicente Hernández



No. 2: Isavel Gimeno
y Aniceto Mario



No. 3: Eduardo Abela

VOLUMEN X
año 2006-2007



No. 1: Lester Campa



No. 2: Moisés Finalé



No. 3: Sandra Ramos

VOLUMEN XI
año 2007-2008

35 CUC por 4 números
suscríbese
ver boleta de inscripción

sentir

la habana vieja



con

 **Habaguanex**
COMPAÑÍA TURÍSTICA

www.habaguanex.com



H A B L A D U R Í A S

LAS RIDICULECES DE LOS MARIDOS CELOSOS

POR "EL CURIOSO PARLANCHÍN"



En los celos masculinos influye mucho el qué dirán, el ridículo que se cree hacer ante amigos y conocidos, en una palabra: la opinión pública.

Y esto se comprueba totalmente en el hecho, muchas veces repetido, de que se sienten celos por una mujer a la que no se ama y hasta se le odia y se desea que un rayo piadoso acabe con ella.

Y resulta que por evitar el ridículo se cae en él con mayor gravedad aún.

Porque es el ridículo, como vimos en el artículo anterior, la esencia y sustancia de los celos, no ya como expusimos entonces, por lo que el marido, novio o amante da a conocer y demuestra al sentir celos de otro u otros hombres por el estado de incapacidad e inferioridad en que confiesa públicamente estar respecto a su mujer y por el grado de infelicidad a que descende ante los ojos de ésta, sino también por los papeles ridículos que a diario representa ante la sociedad y ante su esposa y que incitan y provocan a una y otra para burlarse de él y tomarle el pelo.

En un artículo publicado hace tiempo calificaba yo a los maridos celosos como carceleros de su mujer. Efectivamente esto es lo que parecen. Donde quiera que van los cónyuges, el marido está siempre vigilando y espiando los menores gestos y miradas de su mujer y los de los hombres con que tropiecen en la calle, el paseo o el teatro. Si su mujer saluda a alguien, le preguntará quién es, dónde lo conoció, por qué lo saludó tan afectuosamente. ¡Y no se diga nada si a ese amigo de su esposa, desconocido para él, se le ocurre acercarse a charlar un rato y el marido se da cuenta que aquél tiene cierta confianza con su mujer, que la trata de tú, y que los dos recuerdan tiempos pasados que les fueron gratos! Esa noche se arma la bronca en la casa. Y la película sube de punto si la esposa, al interrogatorio del marido, declara:

—Fulano, es un antiguo amigo, un hombre muy simpático e inteligente, que fue enamorado mío.

Entonces el pobre celoso se dedicará a averiguar la vida y milagros del «antiguo y simpático amigo», procurando, con cuentos y chismes, desacreditarlo ante ella. Y si ésta, por mortificarlo o por verdadera simpatía, defiende a aquél, la película entre los dos esposos será de largo metraje, por episodios y de carácter melo-dramo-espeluznante.

Como la ocupación esencial del marido celoso es la vigilancia de su mujer, va llamando la atención con su actitud, donde quiera que se encuentren. Los he visto que hasta han obligado a su esposa a cambiar de asiento en un restaurant para que no la miraran los señores de las mesas cercanas.

Hoy, las modas modernas constituyen una moda más para los maridos celosos, porque, como los trajes actuales dejan admirar o enseñan bastante y hasta demasiado a las claras, los pechos, brazos, piernas, muslos, etc, etc. (sí, lectores, a veces también, además de lo enumerado, enseñan las mujeres uno o varios etcéteras), los hombres rascabuchean con la vista mucho más que antaño a las mujeres, no ya porque una determinada les guste, sino por simple placer o vicio rascabucheador, estando limitada su atención a una sola parte del cuerpo de la mujer, aquella que más enseña o mejor se contempla a las claras, no fijándose en el resto del cuerpo y a veces ni en la cara de esa mujer.

Pero el marido toma por conquista lo que no es más que rascabucheo (y hay que tener en cuenta que el verdadero rascabucheador no es conquistador, pues su placer no está en la posesión, sino en la visión), y, para cortar por lo sano, pretende entonces que su mujer no se vista «tan a la moda», exigencia que, como es natural, no acepta ni se presta a cumplir ninguna mujer moderna.

—Todo lo que tú quieras, menos eso —le replica—. ¡No vestirme a la moda! ¡Que va! ¡Eso sí que no! ¿Ponerme una saya larga, mangas hasta las muñe-



cas, blusa cerrada hasta el cuello y no ajustada en el seno, ajustador de tela gruesa? ¡No, hijo! Estoy muy joven aún y muy buena para hacer papeles de vieja antediluviana.

Y el infeliz marido celoso tiene que soportar día tras día el ininterrumpido rascabucho de que es objeto su mujer por cuantos encuentran en la calle, teatros u otro sitio público.

Como el celoso es perseguido siempre por el fantasma del engaño de que se cree víctima por su mujer y desconfía de ella, no sólo la espía en la calle sino en la propia casa.

—Yo —me decía uno de estos celosos— tengo el sistema de aparecerme de cuando en cuando, a horas desacostumbradas, en mi casa, cuando mi mujer me cree muy lejos de allí o en ocupaciones o sitios imposibles de abandonar. De esta manera es fácil sorprenderla, si hace algo que no esté bien, habla con algún hombre por teléfono o lo recibe en nuestra casa.

»¡Ah! Si esto ocurriera, llevo siempre mi pistola para castigar a los adúlteros, con la impunidad que me da ese previsor, sabio y moral artículo 437 del Código penal, que autoriza al marido a matar cuando sorprenda en adulterio a su mujer.

»Otras veces —me agregó— finjo que me pasaré en el campo varios días, y, o no me voy, o regreso antes de la fecha indicada. Yo aconsejaría —terminó— a todos los maridos, por muy seguros que estuviesen de su mujer, emplearan de cuando en cuando este procedimiento. Es de los más eficaces para evitar o descubrir el ser coronado.

Otros, no conformes con esto, registran también a menudo, la bolsa de su mujer o alguna gaveta o tabla del escaparate.

El teléfono es, asimismo, tortura moderna de los maridos celosos. Los hay que llaman frecuentemente a su casa para averiguar si está ocupado, y si resulta así, llaman a los de aquellos hombres sobre los que tienen sospechas de posible inteligencia con su mujer. ¡Figúrense ustedes lo que ocurre cuando también encuentran ese otro aparato ocupado!

Si están en la casa y al sonar el timbre telefónico va el marido al aparato y no le contestan, duda mortal le asaltará y hasta convencimiento horrible: es el amante de su mujer que, al no salir ella al teléfono, conociendo que era la voz de él, el marido, colgó. Me han contado que en uno de estos casos, en que efectivamente era cierta la suposición del marido, éste, indignado, le lanzó al anónimo comunicante telefónico, una palabra gruesa, precisamente la que le correspondía y calificaba, no al amante, sino a él, marido ciertamente engañado.

Conozco algún caso en que en el afán de descubrir el supuesto engaño, se ha llegado por el marido a establecer una verdadera red telefónica secreta, pagando a un hombre para que interceptara y le copiara las conversaciones que sostenía su mujer.

¡Y en cierto caso de estos, resultó que la mujer se entendía con el propio sujeto que puso el marido de vigilante o espía!

Seguiremos, que hay mucha tela por donde cortar.



Emilio Roig de Leuchsenring, quien en esta foto aparece junto a su compañera inseparable: María Benítez, publicó «Las ridiculeces de los maridos celosos» bajo el seudónimo de El Curioso Parlan-chín en Carteles (29 de enero de 1928).

Desde las páginas de ese semanario, el autor denunció —una veces en tono burlesco; otras, con ejemplar seriedad— las ideas retrógradas que denigraban a la mujer, y de esta manera contribuyó a la campaña en favor de los derechos femeninos que cobró auge a fines de la década de los años 20 del siglo pasado.

Entre sus críticas más incisivas estaban aquellas que cuestionaban el artículo 437 del Código penal —mencionado en el trabajo satírico aquí publicado— que prácticamente dejaba impune al marido que matase o lesionara gravemente a su mujer adúltera, limitándose a condenarlo al destierro o, en el caso de infligirle lesiones de menor cuantía, eximirlo de toda culpa.

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 ▶

breviario

▶ es agradable por la 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

Claves culturales del Centro Histórico

mayo/agosto 2008



Reynier Ferrer. *Ciudad perdida* (2007). Oleo sobre lienzo (200 x 63 cm).

- Charla con **Reynier Ferrer** • **Ars Longa** en Europa • Premio a **Alfredo Guevara** •
 - Bajando por Calle del **Obispo** • Centenario de **Bohemia** •
 - La maestría de **Rafael Moneo** • **Zahi Hawass** en La Habana Vieja •
 - **Premio Olaguíbel** a Historiador de la Ciudad de La Habana •

Charla con un pintor abstracto

ARTES PLÁSTICAS

No se me ocurriría tratar de convencer a Reynier Ferrer (La Habana, 1979) de que abandone la pintura abstracta. ¿A santo de qué puedo atribuirle semejante competencia: ese papel de juez, ya sea desde una instancia crítica y/o intelectual?

Prefiero someterme en cierto modo a la obra de este joven artista, graduado de San Alejandro, tratando de revelar el propósito de su más reciente exposición: «Mater Natura», que inauguré personalmente en el claustro sur de la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, el pasado 9 de julio.

Hace ya muchos años, el destacado intelectual cubano Juan Marinello conminó a «nuestros pintores abstractos» a que —en aras de representar la realidad circundante— renunciaran a esa forma de pintar, pues sus creaciones no figurativas «sin el intento de una explicación de sus ocurrencias parecerían un juego baladí».

Aunque parezca desactualizado, ese texto —publicado inicialmente en 1958— incita a cuestionarnos sobre qué entendemos por abstracción en la historia del arte. Nos obliga a preguntarnos: ¿puede existir pintura abstracta cuando —aunque sea en forma imperceptible— siempre hay alusiones figurativas que «andan» en los títulos de cada pieza?

Así, por ejemplo, Ferrer parece representar objetos que van a dejar de ser (o van a comenzar a existir): los restos herrumbrosos de un muelle, una virgen que emerge entre las brumas... Depende de cómo se miren sus obras.

Desde la psicología de la representación pictórica, Ernst H. Gombrich nos ayuda a dilucidar el tema en su ya clásico ensayo *Arte e ilusión* (1959), cuando se refiere a la «ambigüedad manifiesta» de los pintores abstractos en su propósito de impedir que «interpretemos sus marcas en la tela como representaciones de cualquier especie».

Precisamente en el capítulo titulado «La aportación del espectador», el historiador vienés explica cómo —al contrarrestar todo parecido a objetos familiares o, incluso, a esquemas espaciales— le entonces en boga *action painting* pretendía «lograr que leamos sus pinceladas como rastros de sus gestos y acciones».

Con Jackson Pollock a la cabeza, esos pintores buscaban «una identificación del contemplador con su platónica locura creadora, o mejor con su creación de una locura platónica»,

asevera Gombrich para concluir sentenciosamente: «Si este juego tiene alguna función en nuestra sociedad, será tal vez que nos ayuda a “humanizar” las intrincadas y feas formas con que nos rodea la civilización industrial. Aprendemos incluso a ver alambres retorcidos o complejas maquinarias como producto de la acción humana. Se nos adiestra a una nueva clasificación visual (...)».

Bajo el título de *Déjate de película JSP*, uno —o varios— de los cuadros colgados por Reynier Ferrer en el antiguo convento habanero son un homenaje a Pollock. Una suerte de tributo que funciona si aceptas la idea de que la madeja de cintas de video empastadas en acrílico es como un rastro que nos conduce hacia aquel referente de la pintura universal.

Siguiendo ese «hilo de Ariadna», resultan entendibles las reservas hacia la pintura abstracta que manifestara Marinello, ajeno ideológicamente a Gombrich pero muy cercano en el tono dubitativo al enjuiciar la presunta función social del arte abstracto y sus cultivadores primigenios (Mondrian, Kandinsky, Klee...), cuya participación en el «drama del hombre consiste en ignorarlo», afirma el cubano.

«¿Por qué deformas el rostro de los ciudadanos soviéticos?», dicen que espetó Nikita Jruschkov al escultor Ernst Neizvestny durante su visita intempestiva a la muestra «Nueva Realidad», programada como parte de la exposición por el XXX aniversario del Sindicato de Artistas de Moscú en la sala Manezh, en 1962.

Y al preguntarle de dónde sacaba el bronce para sus esculturas —entre expresionistas y/o abstractas—, la respues-



ta del artista lo enfureció aún más: para colmo, no sólo renegaba del realismo socialista, sino que gastaba esa aleación altamente costosa y escasa.

Reynier Ferrer también hizo una escultura para su exposición, pero soldando metales oxidados, sacados del mismo lugar que inspiró su serie «Quemados por el sol». Y al colocarla delante de uno de sus lienzos, en el extremo de una de las galerías del primer piso del claustro sur, logró magistralmente que aquella instalación «subliminara» los atracaderos derruidos frente a la Alameda de Paula.

Le bastó pintar un parche rojo caliente sobre la herrumbre para creamos la ilusión que escultura y lienzo eran una sola imagen en el plano... para confundirnos con esa «ambigüedad manifiesta» que nos hace interrogarnos hasta qué punto el arte abstracto es otro tipo de figuración.

ARGEL CALCINES
Opus Habana



Las dos obras aquí reproducidas pertenecen a la serie «Quemados por el sol» (2008).

Ars Longa en Europa

MÚSICA

Con el objetivo de difundir el patrimonio musical iberoamericano, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa –que dirige Teresa Paz– realizó una serie de presentaciones en España entre el 26 de junio y el 1º de julio de 2008.

Dos de sus conciertos integraron los programas del VI ciclo «Música y Patrimonio» y el XIII ciclo «Los Siglos de Oro», ambos patrocinados por la Fundación Caja Madrid. Esta institución española promueve el rescate de repertorios musicales inéditos de España y América, y estimula la programación de conciertos en espacios patrimoniales tales como la iglesia de San Agustín el Viejo, en Talavera de la Reina, y la capilla del Palacio Real de Aranjuez, donde se presentó Ars Longa.

Con el tema «1808: La España Revolucionaria. Ilustración y Liberalismo. La música en el umbral de la Guerra de Independencia», el 57º Festival Internacional de Música y Danza de Granada rindió homenaje a los 200 años de la gesta española contra la ocupación francesa.

Ateniéndose a ese propósito, Ars Longa presentó un concierto en el Monasterio de San Jerónimo de Granada con obras de Esteban Salas (Cuba, 1725-1803) y Rafael Antonio Castellanos (Guatemala 1725-1791), compuestas paralelamente a la introducción de las ideas ilustradas en América. Este concierto fue transmitido en directo por RNE-Radio Clásica y la Unión Europea de Radiodifusión (UER).

Sobre la presentación de Ars Longa en Granada, el periodista Gonzalo Roldán comentó para el diario *Granada Hoy*: «Para cerrar el programa se volvió al repertorio litúrgico en latín de Salas. Tres cantos marianos –*Ave maria stella*, *Magnificat* y *Salve Regina*– sirvieron a Ars Longa para poner el broche de oro a un concierto que elevó al cielo nuestras almas y transportó al otro lado del Atlántico nuestras mentes. La prolongada ovación del público obligó a dar dos bises: el gracioso y festivo *Un sarao de la chacona*, de Juan de Arañez, y *Tambalagumbá*, un villancico del compositor malagueño Juan Gutiérrez de Padilla».

Posteriormente, convocado por la Agrupación Musical Universitaria adscrita al Aula de Música de la Universidad de Valladolid, Ars Longa ofreció un concierto en la capilla de San Gregorio, espléndida sala del Museo Nacional de Escultura.

Dedicada a repertorios de España y América, esa presentación incluyó obras que fueron rescatadas a partir de investigaciones promovidas por esa institución académica vallisoletana, entre ellas trabajos de los musicólogos españoles Carmelo Caballero e Ignacio Nieto, y la cubana Miriam Escudero.

OTRAS PRESENTACIONES

Anteriormente, a principios de junio, Ars Longa había participado exitosamente en el Stockholm Early Music Festival (SEMF) con un concierto dedicado al mestizaje del barroco americano en la Iglesia Alemana de la Ciudad Vieja de Estocolmo, además de grabar en el canal 4 de la televisión sueca.

Ese festival rindió homenaje en su apertura al aniversario de la muerte del compositor barroco sueco Johan Helmich Roman (1694-1758) con un programa



Arriba: Ars Longa durante su presentación en la capilla del Palacio Real de Aranjuez (Madrid). Debajo, en el Festival de Dubrovnik (Croacia).

dedicado íntegramente a su obra a cargo del Drottningholms Barockensemble.

Días después, Ars Longa se presentó en la Galería Bellange en una velada organizada por la Embajada de Cuba en ese país.

Con ese mismo programa, que ejemplificaba los aportes de las culturas de origen indígena y africano al género de villancicos, el Conjunto de Música Antigua de la Oficina del Historiador de la Ciudad repitió por tercera ocasión su presencia en el Festival Seviq Brezice (Eslovenia), con conciertos en las iglesias de las ciudades de Kamnik y Pisece, el 31 de julio y el 1º de agosto, respectivamente.

A continuación, el 3 de agosto, Ars Longa debutó en el reconocido Festival de Verano de Dubrovnik (Croacia), en su 59ª edición, con un concierto único en el Rector's Palace Atrium.

REDACCIÓN OPUS HABANA

Premio a Alfredo Guevara

SUCESO

Por la labor de toda una vida dedicada a fomentar los mejores valores de la identidad latinoamericana y por sus aportes al arte cinematográfico, el destacado intelectual cubano Alfredo Guevara fue reconocido con el Premio de la Latinidad 2008.

El homenaje tuvo lugar en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, el martes 15 de mayo, Día de la Latinidad, cuando se entrega este reconocimiento de manera simultánea en los casi 40 Estados que conforman la Unión Latina, institución intergubernamental de vocación cultural creada en 1954 por el Convenio Constitutivo de Madrid, dirigida por un secretario general, y con sede en París, Francia.

La ceremonia se inició con las palabras de Ana María Luetgen, directora de la oficina de la Unión Latina en Cuba, quien hizo entrega a Guevara del premio, consistente en un diploma de reconocimiento y una pieza escultórica en bronce con la imagen de *latinitas*, obra del escultor Adolfo González. Además, el pintor y ceramista Kamil Buyaudí obsequió al homenajeado un cuadro, realizado especialmente para la ocasión, con la figura de José Martí.

Al agradecer el lauro, Guevara consideró que se trataba también de un homenaje a Vicentina Antuña, «mi profesora de latín, amiga, compañera de los combates y, a veces, mi madre», quien «se sentiría orgullosa de su alumno» y, «a la que si viviese le entregaría esta distinción», dijo el galardonado.

Expresó que recibía el premio, «entusiasmado por aquel espíritu que dio lugar a la Unión Latina, y del que no he perdido ni recuerdo ni huella, y a cuya afirmación quisiera contribuir de modo explícito», agregó.

Leídas por la directora de la oficina de la Unión Latina en Cuba, las palabras de elogio al Premio de la Latinidad 2008 estuvieron a cargo de Roberto Fernández Retamar, presidente de Casa de las Américas, Premio Nacional de Literatura 1989 y también Premio de la Latinidad 2007.

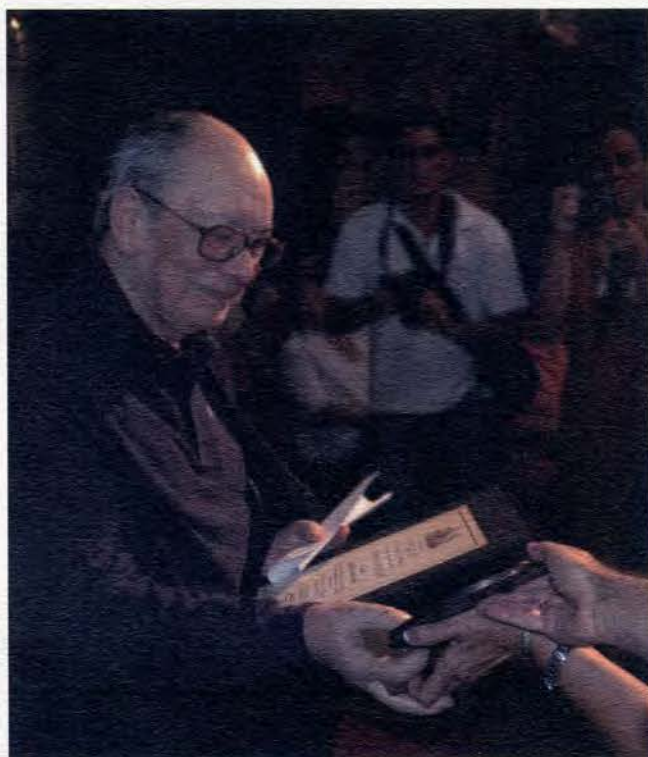
Calificada por Luetgen como «la más importante de las actividades con que celebramos el Día de la Latinidad», la velada de entrega de esta distinción —que se otorga en la Isla desde 2001— contó con la presencia de numerosas personalidades de la cultura cubana, funcionarios gubernamentales y miembros del cuerpo diplomático.

Entre los presentes se encontraban Abel Prieto y Juan Vela Valdés, ministros de Cultura y Educación Superior, respectivamente; el cardenal Jaime Ortega, Arzobispo de La Habana; el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler; monseñor Carlos Manuel de Céspedes, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eduardo Torres Cuevas y Luisa Campuzano.

Un concierto del Conjunto de Música Antigua Ars Longa con repertorio de Esteban Salas sirvió de conclusión a la emotiva velada.

El Premio de la Latinidad se confiere a personalidades o instituciones cuya labor haya contribuido al rescate y la salvaguarda de la herencia latina y la identidad nacional. En Cuba lo han recibido hasta el momento ocho intelectuales en este orden: Rosario Novoa, Graziella Pogołotti, Luisa Campuzano, Eusebio Leal, Cintio Vitier, Carlos Manuel de Céspedes, Roberto Fernández Retamar y, ahora, Alfredo Guevara.

Fundador del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos



Alfredo Guevara (La Habana, 1925).

(ICAIC) en 1959, Guevara creó —junto a otras grandes figuras— el Nuevo Cine Latinoamericano, cuyos festivales ha presidido y organizado.

Nombrado en 1983 embajador cubano ante la UNESCO, recibió de su director general —Federico Mayor— la Medalla de Oro Federico Fellini. También le fue otorgada la Legión de Honor en el grado de Comendador por el presidente de la República Francesa, Francois Mitterrand.

Desde 1998, Guevara ha comenzado a publicar una serie de libros que, iniciada con *Revolución es lucidez* (una selección de entrevistas, artículos,

conferencias y ponencias), continúa en 2002 con *Ese diamantino corazón de la verdad*, su correspondencia con César Zavattini, y *Un sueño compartido*, dedicado a su amistad con Glauber Rocha.

A ellos se suma *Tiempo de fundación* (2003), que aborda los tiempos de creación del ICAIC a partir de diferentes testimonios, y más recientemente, en 2007, *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, este último una recopilación en coautoría con el periodista cubano Raúl Garcés.

REDACCIÓN OPUS HABANA



Minotauro (2007)
76 x 111 cm

COSME

Cosme Proenza

Holguín, tel: (53-24) 46-8234

cosme@baibrama.cult.cu

Representante: María Caridad Caballero

C. de La Habana, tel: (537) 644 4723/carycosme@cubarte.cult.cu

...un hombre sincero

EXPOSICIÓN

«¿Por qué no aparece aquí el rostro del Maestro?», se pregunta Argel Calcines en las palabras de presentación a la muestra «...un hombre sincero», y aventura él mismo una respuesta: «Por pudor». Esteban Machado (La Habana, 1965), el más reciente artista cubano que, en el orden temporal, decide acercarse al hombre inmensurable, prueba un camino distinto al de la gran mayoría de los pintores de la Isla, quienes han engrosado la iconografía martiana hasta un punto en que no pocos aseguran que «cada artista tiene su José Martí propio».

El de Machado, su Martí, es altamente singular. No aparece de torso, tampoco enseña, como ya advertimos, su rostro, en el que la gente se acostumbró a distinguir la mirada profunda, de filósofo; la frente amplia, del soñador; el bigote poblado, de los de casta viril según la usanza de su época. Ahora llega trasfigurado como en las quimeras de la Alquimia medieval: es un homúnculo, el hombrecito que condensa el alma o las esencias de lo humano.

Pero lo más sorprendente en él, es su curioso hábitat: no es poblano de

montes y sierras, con vegetación profusa al fondo del cuadro. Tampoco va de ciudadano, cuyos pies hagan resonar los adoquines de La Habana, o se arrastren por el asfalto ajeno de Nueva York, la industrial y populosa. Es de un oficio a orillas del mar, pobre pescador tal vez, como el del cuento de *La Edad de Oro*; y anda descalzo, remangado el pantalón en los bajos. Él va de ropa basta, hecha con tejido crudo; y lleva la cabeza a resguardo de la luz quemante, ataviado con el sombrero de paja criollo.

Esta reencarnación simbólica, que no pintada con moldes realistas, será un Martí de adentro, del espíritu y la subconsciencia del hombre verdadero que habitó en el XIX. Y también, sin duda alguna, el Martí que reconoce y en la intimidad persiste, del artista Esteban Machado. Por ello, su vida y sueños, anhelos y actos, transcurren al borde del mar.

Caso raro, ya lo dije. Incluso, si reparamos en la ausencia de mar en la obra martiana. Apenas, entorno de hermosísima pero triste historia, en «Los zapaticos de rosa». Peligroso y revuelto, con olas que amenazan con

hacer volcar la frágil barca en medio de la noche y su tiniebla, en aquellas páginas iniciales del *Diario de Campaña*, las que narran el desembarco por Playitas de Cajobabo, rumbo a la batalla definitiva.

No fue Martí de los que implantó incisivamente con sus escritos, la imagen de «la maldita circunstancia del agua por todas partes». Éste sería asunto recurrente, hasta convertirse en signo clave de la mitología insular, de las letras del siglo XX. Mas acaso estuvo ya en los íntimos recovecos de la razón y el sentimiento del Maestro, esa visión del mar como límite y frontera.

Aunque, y así es como lo rescata Machado, hay un lado brillante en esa condición insular: Que el océano es, al mismo tiempo, vasto lago conectivo con el orbe entero y la promesa de otros mundos más allá de la línea donde Apolo duerme. Es por ello que el coco, gigante cascarón-barcaza, flotador a toda prueba, ese sello distintivo en la obra de este pintor, ahora es Coco Mundi, es Coco Terráqueo, es Planisferio-Aleph desde donde mirar la Tierra toda. Y es la posibilidad de asirse a la totalidad de lo humano, de trocarse en ser universal, en ente que trasciende las demarcaciones del espacio nacional.

Ahí, en esa comprensión sublime o intuición compleja del artista, es donde radica, a mi entender, el valor cumbre de esta nueva entre visión pictórica del legado martiano. Cuando Machado dibuja (la mitad de las piezas expuestas pertenecen a esta técnica) o da color (la otra mitad son obras en óleo sobre lienzo) a su hombrecito en la orilla —dentro de «marinas» excepcionalmente bien compuestas, de luces extraídas con oficio y deslumbrante síntesis de los elementos—, impacta sobremediana, y no sólo por el acabado formal; sino, sobre todo, por la increíble variedad de situaciones de lo humano cotidiano y de lo biográfico martiano que alcanza a representar.

Verán ahí todo un compendio de los *Versos Sencillos* y lo que esas estrofas declamaron: Martí frente al surtidor y las palmas, inflamado por la belleza de las cubanas tierras; Martí frente al dolor y la violencia y los obstáculos; Martí frente a la soledad y las olas del proceloso azar; Martí frente al imperativo de domeñar al Coco Mundi y de sostenerse sobre él, de afincarse sobre una Patria que sea humanidad toda.

Y, también, Martí frente a la Muerte, en un cuadro inolvidable, inmenso en



De la serie «...un hombre sincero» (2008). Mixta sobre lienzo (120 x 40 cm).

la amplitud de sus marcos y el alcance inaudito de su imaginación. Martí cabalga hacia el sol del día final, al encuentro de un martirologio tan injusto, como quizás necesario en esas torcidas determinaciones de la Historia. Martí cabalga, y no es su corcel un blanco equino de cuatro patas, sino el caballito de mar, la extravagantemente bella criatura de las aguas, que lo va a impulsar con su larga cola hacia una finitud de mortal que ya venía predestinada con la Resurrección.

Otro Martí éste de Machado. Otro, pero igualmente querido y nuestro. Y verdadero. Un Martí que resucita, no levantándose de la fosa terrestre y de lo oscuro, sino del mar, higiénico y azul, remontándose hacia el astro detrás del horizonte. El de Utopía, el futuro ansiado, el que soñamos como definitivo.

RAFAEL GRILLO
El Caimán Barbudo



De la serie «...un hombre sincero» (2008) *El surtidor*. Mixta sobre lienzo (150 x 100 cm).

Arqueólogo del presente

ARTES PLÁSTICAS

Desde su estudio en la calle O'Reilly, Leo D'Lázaro (La Habana, 1965) escudriña la realidad desenterrando códigos, en una suerte de «arqueología del presente», como él mismo define su obra artística.

Frente a la terminal de trenes de La Habana Vieja, se erigen *Ana*, *Sin embargo* y *La espera*, estructuras de ferrocemento que componen «La cola», una serie que presentó en la novena edición de la Bienal de La Habana, dedicada al tema «Dinámicas de la cultura urbana».

«Mi obra sin La Habana no sería la misma; ella se nutre del entorno que la rodea», afirma el artista, quien había revelado ese perfil de su quehacer en la muestra «Restauración de identidades», expuesta en la galería del Palacio de Lombillo, en septiembre de 2005.

Como un todo instalativo, aquella exposición memorable tuvo como base la siguiente interrogante: ¿puede anticiparse una respuesta artística de identidad, una acción comunicativa que nos identifique con el habanero de los siglos venideros?

Desde entonces, D'Lázaro no ha cesado de preguntárselo, reconociendo

que su concepto de la arqueología del presente «surgió precisamente así, del amor que siento por la restauración de la ciudad y las vibraciones que tienen sus calles. Aprovecho el envejecimiento del objeto y su entorno para otorgarle un valor, como si estuviese recepcionado desde un futuro hipotético».

Con ese objetivo, se vale de disímiles materiales, técnicas y formatos. Desde una teja caída hasta un fragmento de capitel; desde una lata de refrescos vacía hasta un electrodoméstico desecho, sin renunciar al acrílico y la fotografía.

Sus creaciones reflejan lo apócrifo que puede ser extraído de la realidad, una fascinación insaciable por el hábitat y sus conflictos cotidianos:

«Para ello he creado una suerte de seres objetuales que permiten hacer de cada receptor parte activa del espacio-tiempo de mi obra, en la que cada línea o color, cada forma reconocible o desvirtuada, tiene por finalidad sugerir vestigios de nuestra identidad».



La cola (2006). Hormigón (300 x 800 cm). Serie de esculturas presentadas por Leo D'Lázaro en la Novena Bienal de La Habana, que estuvo dedicada a la temática «Dinámica de las culturas urbanas».

CECILIA CRESPO
Periodista

LA HABANA 106.9 Mhz	SANCTI SPÍRITUS 92.5 Mhz	TRINIDAD 102.9 Mhz	CAMAGÜEY 94.9 Mhz
BAYAMO 104.1 Mhz	SANTIAGO DE CUBA 101.5 Mhz	BARACOA 92.3 Mhz	fm

EN LAS VILLAS FUNDACIONALES
HABANA RADIO
La voz cercana de una añeja ciudad
EMISORA DE LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA

**DÉCIMO
ANIVERSARIO
1999 - 2009**

Edificio Lonja del Comercio · Lamparilla n. 2 · Sexto Piso · Salón F
Plaza de San Francisco · Centro Histórico La Habana Vieja
Ciudad de La Habana · Cuba · CP 10 100
Tel: (537) 861 3870 / 861 5463
E-mail: habanaradio@habradio.ohc.cu
En el mundo Habana Radio se sintoniza a través del satélite Hispasat 1D 30°W, en la frecuencia 11884 Mhz, polarización vertical.



Bajando por Calle del Obispo

LIBROS

Una voz, de evidente naturaleza autoral, se hace corpórea y entra a la Calle del Obispo, por su antigua Puerta de Monserrate, para invitarnos a transitarla hasta el mar. Así se inician las primeras páginas de *Bajando por Calle del Obispo*, singular obra narrativa debida al autor cubano Reinaldo Montero (1952) y que, bajo el sello editorial Boloña, fue presentada el viernes 29 de agosto durante la jornada de actividades denominada «Lecturas Frente al Mar», al término del programa Ruta y Andares que realiza cada verano la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Como novela, crónica novelada, relato extenso o hasta *sui generis* «callejero», puede ser clasificada esta pieza, pero lo que más la distingue es su condición de eficaz e instructivo divertimento literario. Y es que el lector hallará aquí el devenir sociohistórico y cultural de Cuba, a través de anécdotas, reflexiones y diálogos imaginarios que se suceden en la medida que va transcurriendo el trayecto argumental.

Aunque dicho trayecto abarca desde los orígenes del descubrimiento de la Isla hasta la muerte del general Máximo Gómez en 1905, no se persigue un orden cronológico mientras se cuenta y se comenta, sino una lectura cómplice mediante constantes saltos temporales, la cual se alcanza a través de las interpretaciones de sus innumerables intertextualidades literarias, pictóricas e históricas. Éstas nos llegan ya sea mediante la voz narradora que impone con agudeza y, al mismo tiempo, sátira y humor criollo su visión de la historia cubana, como a través de los movimientos y estadias, de esquina a esquina, de tres caballeros fantasmagóricos que recorren también, desde el extremo naciente hasta su fin, la Calle del Obispo.

Con ellos viaja el narrador –y nosotros, los lectores– para encontrarnos, calle por calle, sus antiguos establecimientos, con sucesos trascendentales acaecidos en ellos y, por si fuera poco, las acotaciones, unas veces de soslayo y otras con abierta sorna cuestionadora, que explicitan la actual geografía de la calle y su contexto social imperante: «Los tres caballeros se detienen en el cruce con la calle que va al hoyo de La Alta Misa, fondo de la Iglesia del Ángel, que a partir de ahí es Calle de la Condesa de Bayona hasta lo que llaman Palo Hediondo, y cada uno de esos tramos, mezcla de nobleza y mierda, son la completa Calle de don Raimundo Borges Villegas. Desigualdad Habana.

»No hay cola para helados, como esperabas. No se venden paleticas, ni ves la cochambre de envolturas. Delante de ti una casa de cambio, lo dice la fachada. A cuánto se ha puesto el dólar, también dice».

Bajando por Calle del Obispo es, además, una exaltación de la memoria arquitectónica y gráfica de una arteria de la ciudad, considerada por su autor como una de las de principal acontecer de la historia del país –como afirmara en su primera presentación–, y por ello también quiso divertir artísticamente la vista de los lectores.

De tal suerte, a manera de complemento, se halla aquí una espléndida e inteligente selección de



imágenes de archivo que ilustran y recrean lo narrado, y que siguiendo la misma imbricación pasado-presente son acompañadas por fotos contemporáneas, debidas a Néstor Martí. Ellas, a manera de pórticos, abren las 18 partes que integran la narración y muestran, mediante montajes y sagacidad en el punto focal seleccionado, la vibración que se percibe en una bajada actual por la Calle del Obispo.

Desde 1986, fecha de publicación de los títulos *En el año del cometa* (poesía) y *Donjuan* (cuento, Premio Casa de las Américas de ese mismo año), Reinaldo Montero ha sido uno de los autores cubanos contemporáneos de más sostenida y galardonada producción literaria, de ahí que Ediciones Boloña (Oficina del Historiador de la Ciudad) tiene dos motivos fundamentales para celebrar la salida de esta obra: el incluirla en su catálogo de autores y que esta pieza suya constituya, por su tema y factura artística, una muestra indiscutible de su perfil de publicaciones.

VITALINA ALFONSO
Ediciones Boloña



Bajando por Calle del Obispo, de Reinaldo Montero (en la foto), fue presentado el 29 de agosto por Eusebio Leal Spengler en la jornada «Lecturas frente al mar», organizada por el Instituto del Libro, la Unión de Jóvenes Comunistas y la Oficina del Historiador de la Ciudad. Publicada este año por Ediciones Boloña, la novela tuvo como editora a Vitalina Alfonso y fue diseñada por Iván Acosta. Al fotógrafo Néstor Martí pertenecen las fotos actuales de esa calle emblemática, de la que también se reproducen numerosas imágenes de archivo. Ese mismo día también fueron presentadas sendas reediciones de *Ese sol del mundo moral*, de Cintio Vitier, y *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde.

El jorobado de Notre Dame

TEATRO

Los cubanos rinden culto a Víctor Hugo de una generación a otra, y la muestra más reciente fue la puesta en escena de un musical inspirado en *Nuestra Señora de París*.

El Anfiteatro del Centro Histórico habanero, espacio a cielo abierto, sirvió de escenario a esa versión teatral que, bajo el título de *El jorobado de Notre Dame*, fue idea de Alfonso Menéndez, director general y coreógrafo.

Durante todo el mes de agosto, siempre sábados y domingos, comenzaban esas funciones nocturnas en el mismo instante cuando se escuchaba el estampido del cañonazo de las nueve, como si esa centenaria tradición formara parte del propio espectáculo.

La puesta de Menéndez entrañó el desafío de suplir con tenacidad y espíritu creativo la costosa infraestructura y el despliegue logístico que requeriría un proyecto de tal envergadura.

Pero él ha medido sus fuerzas en el rescate del teatro musical para ese escenario poco común: un anfiteatro a la intemperie, con capacidad para mil espectadores, sentados en asientos de un material de tan noble dureza como el mármol.

A fuerza de talento y voluntad, consiguió en 2006 repletarlo con su versión de *El fantasma de la ópera*, y el año pasado con *La viuda alegre*. Por eso no le tembló el pulso ni le empalideció el ánimo ahora.

Su *Jorobado...* reunió a figuras consagradas y noveles, un grupo de actores y actrices multifacéticos con

voluntad y tesón suficientes para dar cima a este sueño habanero y hugoniano. Sobre la escena revivieron una vez más lo grotesco y lo bello, los amores imposibles, las turbias pasiones, los celos, la maldad, la intriga... la muerte, toda esa atmósfera misteriosa tan cara al Romanticismo.

Eros y Tánatos encarnan en cuatro personajes simbólicos: el apuesto capitán Febo de Chateaupers, la gitana Esmeralda, el archidiácono Claude Frollo y su hijo adoptivo Quasimodo, el campanero de físico deforme.

Menéndez partió de la grabación del musical *Notre Dame de París* —que le hizo llegar la soprano cubana María Eugenia Barrios— representado en el Palacio de los Congresos de Francia, con partitura de Richard Cocciante y libreto de Luc Plamondon.

Fue el acicate inicial para su proyecto, el primer paso de una investigación que lo condujo a descubrir a otro dúo de compositores seducidos por Hugo: Pepe Cibrian Campoy y Ángel Mahler, autores de un *Jorobado de Notre Dame* estrenado en Buenos Aires.

Más tarde halló otra partitura que calificó de incitante sorpresa, la del pianista Bayron Janis y su *Hunchback of Notre Dame*, que quiso estrenar con el Teatro Lírico de la oriental ciudad de Holguín, sin que la idea llegara a concretarse.

Menéndez decidió entonces entregar a los habaneros un musical contentivo de los mejores momentos de las tres versiones citadas, como un ho-



El joven actor José Luis Pérez encarnó el personaje de Quasimodo, el campanero de la Catedral de Notre Dame.



En la foto de la izquierda, Esmeralda (Christyan Arencibia) y el capitán Febo de Chateaupers (Yoandys Rodríguez Valdés). A la derecha, José Siverio Monteros, quien interpretó el archidiácono Claude Frollo.

menaje múltiple a Víctor Hugo y a los músicos atrapados por su novela.

Familiarizados con las peripecias de la trama romántica y la catedral gótica de Nuestra Señora —vista tantas veces en el cine, pero sobre todo desde la mirada del novelista—, los habaneros aguardaron con impaciencia el estreno del musical anunciado.

Quasimodo y Esmeralda tuvieron este verano a sus pies a nuestra ciudad antigua, la atmósfera y el fulgor de otra catedral, ahora barroca y del Nuevo Mundo.

ANUBIS GALARDY
Prensa Latina

Centenario de *Bohemia*

CONMEMORACIÓN

Bajo el subtítulo «Revista semanal Ilustrada», el 10 de mayo de 1908, en los albores de la República, comenzó a circular en La Habana por vez primera *Bohemia*, publicación literaria, social y artística, dirigida y administrada por su fundador y propietario, Miguel Ángel Quevedo Pérez.

Ese primer número pasó casi inadvertido, por lo que se considera como fecha de inicio el 7 de mayo de 1910, según refiere Jorge Quintana en su artículo «Una revista al servicio de la nación. Los gloriosos cuarenta y cinco años de *Bohemia*».

«Aquel ensayo estaba destinado a proporcionarles a los cubanos una de las revistas de más larga existencia, de más influencia en la opinión pública y de más larga tirada, una revista que no sólo sería orgullo de Cuba sino también un orgullo del continente americano», afirma el autor de ese trabajo, publicado en la propia *Bohemia* en 1953 (Año 49, semana del 10 de mayo).

Protagonista y portavoz de relevantes acontecimientos del siglo XX en nuestro país, la más antigua revista de Latinoamérica celebró en 2008 su centenario. Entre otros festejos, se realizaron un documental, una multimedia, el foro interactivo «*Bohemia* en tres tiempos: ayer, hoy y mañana»; una edición especial de 160 páginas con los mejores materiales publicados en su historia, y el coloquio «*Bohemia* 100 años», que durante tres días sesionó en el Centro Hispanoamericano de Cultura (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Inaugurado el miércoles 19 de marzo por el doctor Armando Hart Dávalos, director de la Oficina Nacional del Programa Martiano, en presencia de intelectuales y periodistas, el colo-



Portada de *Bohemia* (Año V, No. 1, 4 de enero de 1914). Con el título «La casa de *Bohemia*», reproduce un dibujo de P. Valer que recrea la fachada principal de esa sede, sita entonces en la calle Trocadero, números 89, 91 y 93.

quio acogió una muestra con portadas de diferentes épocas de la denominada «decana de la prensa cubana», cuya tirada hoy es de 100 mil ejemplares.

«El mejor homenaje que podemos hacer al centenario de *Bohemia* es comprometernos a investigar, estudiar y promover la memoria histórica contenida en sus páginas», expresó Hart.

El preámbulo del intercambio teórico estuvo a cargo del periodista Ciro Bianchi, quien ofreció un panorama de la prensa cubana en el escenario social, económico y político de la República. A continuación, la profesora titular de la Universidad de La Habana doctora Ana Cairo comentó sobre «*Bohemia* martiana, nacionalista, antimachadista y antibatistiana».

Destacó Cairo cómo *Bohemia* —sobre todo después de la caída de Gerardo Machado— tuvo un peso importante en la difusión martiana, no sólo en la publicación de textos del Apóstol sino también de elementos de su biografía.

El programa teórico incluyó la conferencia «Paradigma ético y profesional que planteó *Bohemia* al periodismo cubano», por los también periodistas Martha Rojas y Max Lesnick.

Al respecto, vale significar la aparición el 4 de julio de 1943, por iniciativa de Enrique de la Osa y Carlos Lechuga, de la sección «En Cuba», que algunos críticos afirman marca el nacimiento del periodismo investigativo. Ésta se convirtió en su momento en la sección más permanente y leída de todos los tiempos del periodismo cubano, e hizo de *Bohemia* un órgano de obligada referencia.

Otros hitos de esta publicación periódica es la incorporación de la impresión por tricomía, el 11 de julio de 1915. «El hecho merece consignarse porque constituyó una revolución en ese sentido en Cuba, que nunca antes había publicado trabajos de esa naturaleza», comenta Quintana en su citado artículo.

Ese mismo año *Bohemia* cambia su subtítulo por el de «Ilustración mundial» y aumenta sus páginas tanto en tamaño y cantidad. Para 1927 tiene un formato menor, aunque mayor número de páginas. Tres años después, o sea, en 1930, ocupa el primer lugar entre las publicaciones de Latinoamérica en cuanto a tirada y circulación, y en 1959 llegó a distribuir un millón de ejemplares.

KARÍN MOREJÓN NELLAR
Opus Habana



Omar Felipe González

Tel: (537) 641 42 37

Omar Felipe

Representante: René Ávila Gómez

La silla (2006)
Óleo sobre lienzo
(104 x 90 cm)

Tel: (537) 830 8236
830 0163

La siesta (2001)
Óleo sobre lienzo
(80 x 60 cm)



Tributo a Mustafa Kemal

HOMENAJE

Frente a las aguas de la rada habanera, en las inmediaciones del Anfiteatro del Centro Histórico, fue develado el 31 de julio un busto de Mustafa Kemal Atatürk, fundador de la República de Turquía.

«Paz en el país, paz en el mundo», fundamento esencial del líder turco, puede leerse en el basamento a esta escultura, descubierta en presencia de Haydar Berk, viceministro de Relaciones Exteriores de Turquía; Sanivar Kisiloeli, embajadora de ese país en Cuba; Ernesto Gómez Abascal, jefe de la misión cubana en Ankara, y Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, junto a miembros del cuerpo diplomático, funcionarios de la cancillería cubana y del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos.

Al intervenir, el vicescanciller Berk significó los importantes cambios acaecidos en Turquía bajo la dirección de Kemal Atatürk, a quien calificó como uno de los hombres más progresistas de la historia de su país. «Este monumento será una inspiración para las futuras generaciones, un símbolo del cariño y la amistad entre los pueblos de Cuba y Turquía», afirmó.

Por su parte, la embajadora Kisiloeli agradeció a todos los que hicieron posible la colocación de la estatua frente al mar, «que tanto gustaba al líder turco» aseveró. «Además de ser un buen soldado y un hombre de Estado, él concedía mucha importancia al arte y a los artistas».

El Historiador de la Ciudad expresó su satisfacción porque también en el corazón de La Habana se rinda



En Avenida del Puerto y Peña Pobre, en La Habana Vieja, se develó el busto a Mustafa Kemal Atatürk, flanqueado por las banderas de Cuba y Turquía.

tributo a quien definió como «el humanista que creó la nueva, grande y noble nación turca».

Mustafa Kemal Atatürk (12 de marzo de 1881-10 de noviembre de 1938) se consagró como comandante militar en la Batalla de Gallipoli. Después de la derrota del Imperio Otomano a manos de los Aliados, lideró el Movimiento Nacional Turco que desembocaría en la Guerra de Independencia (1919-1923).

Sus brillantes campañas militares condujeron a la liberación del país y el establecimiento de la República de Turquía. Como primer presidente de la misma, Kemal introdujo reformas de gran alcance que procuraron establecer un Estado moderno, democrático y secular. Entre sus iniciativas se destaca la abolición del califato, que imponía la autoridad religiosa de los sultanes y demás instituciones islámicas; asimismo, eliminó en 1928 la disposición constitucional que designaba al Islam como religión oficial. Implantó el alfabeto latino e introdujo los códigos penales, la indumentaria y el calendario occidentales.

Abolió la poligamia y reconoció la igualdad de derechos de las mujeres en cuanto al divorcio, la custodia de los hijos y la herencia, así como al beneficio de la educación desde la escuela primaria hasta la universidad. Especial énfasis concedió a la investigación de las antiguas culturas autóctonas, preislámicas, del pueblo turco, cuyas tradiciones contribuyeron a rescatar con una visión secular y nacionalista.

REDACCIÓN *Opus Habana*



HABANA RADIO
EMISORA DE LA OFICINA
DEL HISTORIADOR
DE LA CIUDAD

El Quijote de Miguel de Cervantes y Saavedra

Homenaje de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana con 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

La Virgen de todos

LIBROS

Con la presentación del libro *La Virgen de la Caridad del Cobre. Historia y etnografía*, de la autoría de Don Fernando Ortiz, se consumaba un sueño largamente acariciado por la Fundación con el nombre de tan insigne intelectual de la Isla; sueño hecho realidad que agradecemos todos los que nos sentimos auténticamente «cubanos».

Un público ávido de conocer y ahondar en la legendaria historia de la Patrona de Cuba (como así la bautizara el Papa Benedicto XV, el 10 de mayo de 1916) se reunió en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís para poder descubrir —o quizás redescubrir o repasar— una parte sustancial de la identidad nacional.

Y es que, como declarara el propio Ortiz, el propósito fundamental de este volumen «ha sido conocer a la Virgen de la Caridad del Cobre, tal como vive en el alma popular de Cuba, ya con la pureza más ortodoxa que desea la Iglesia Católica, ya con los antecedentes paganos que en ella perduran o con las coloraciones negras que la han amulado y traído a las capas populares».

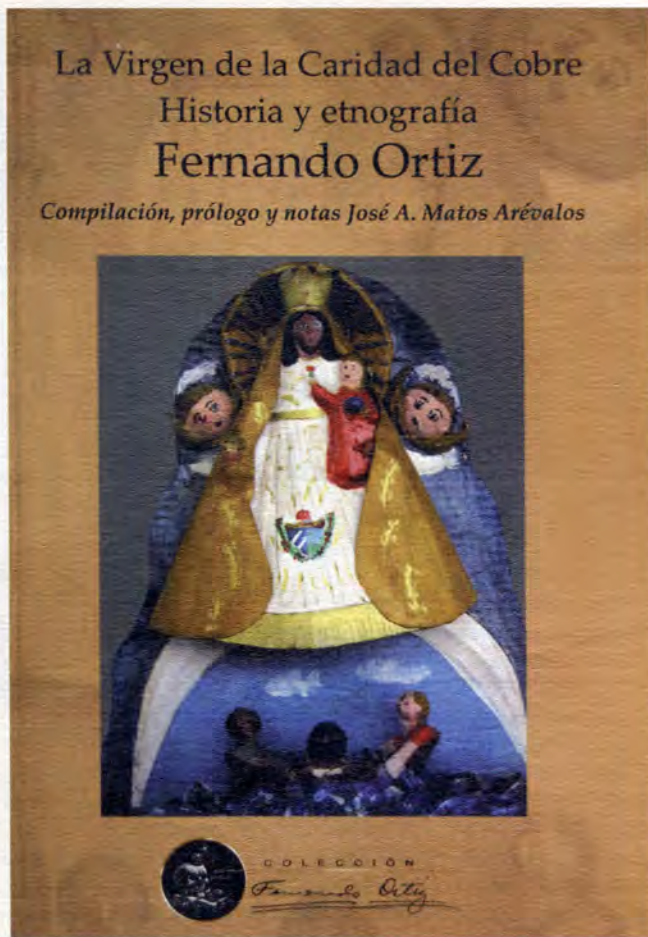
Sin dudas, «este es un libro fundamental, una obra mayor de Don Fernando, donde sitúa en el tabernáculo más alto este camino de la Virgen María y que aquí, gracias al trasiego, la transculturación, es la Virgen de la Caridad del Cobre», expresó Miguel Barnet, presidente de la Fundación Fernando Ortiz, durante la presentación, a la que asistieron importantes autoridades eclesásticas como Jaime Ortega, Arzobispo de La Habana, monseñor Carlos Manuel

de Céspedes y otras personalidades, entre ellas, Caridad Diego, directora de la Oficina de Atención a los Asuntos Religiosos del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

Barnet, también presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, reconoció la intensa labor desplegada por el doctor José A. Matos Arévalos, quien realizó la compilación, el prólogo y las notas de esta edición a partir de una paciente labor con los manuscritos de Ortiz, inéditos por más de 70 años.

Afirmó que, con este texto, no sólo estamos ante un estudio histórico, sino ante una proyección metafórica de toda nuestra nacionalidad: «La Virgen está en el alma del pueblo. Es nuestra patrona, madre universal de todos los cubanos y fue así reconocida por nuestro pueblo desde hace muchos años. Ella es la Virgen de todos (...). Entonces sea éste nuestro homenaje a ella, que fue coronada por Juan Pablo II hace algunos años como un símbolo de la identidad nacional, y a Don Fernando Ortiz, quien dedicó toda una vida, más de 65 años, a registrar los aspectos más importantes de la realidad cubana con un enfoque muy original».

De momento muy esperado calificó este instante Matos Arévalos, para luego agradecer a todas las instituciones y personas que colaboraron en la publicación del libro. Mención especial merecieron dos de los centros que atesoran muchos de los documentos e investigaciones realizadas durante toda su vida por Ortiz: el Instituto de Literatura y Lingüística, dirigido por



Nuria Gregori, y la Sociedad Económica Amigos del País, encabezada actualmente por Daisy Rivero.

En sus palabras, Matos Arévalos conceptuó esta obra de Ortiz como creativa y original, además de generadora de polémicas e interrogantes —las cuales se inician con las discusiones sobre la propia génesis de esta efígie católica hasta su posterior historia— que no sólo fueron suscitadas en su época sino que han llegado hasta nuestros días.

Y ése también es uno de los valores del libro: el querer insistir en la profundización y estudio de la cultura nacional, que a la vez forma parte de la gran cultura universal: «Con *La Virgen de la Caridad del Cobre...* Fernando Ortiz una vez más nos muestra la manera en que se ha ido conformando nuestra nación. Y es que para este incansable estudioso, la Caridad del Cobre es un símbolo de la espiritualidad del cubano».

«La imagen de la Caridad del Cobre posee un poético misterio y por eso Don Fernando Ortiz se dedicó a indagar en su tradición, además de explicar la

singularidad de aquella imagen cristiana», afirmó el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, el que asimismo consideró la presentación de este texto como un acto cultural mayor realizado en un templo igualmente emblemático en la historia cubana: la Basílica Menor de San Francisco de Asís.

De igual manera, Leal consideró extraordinario el legado del llamado tercer descubridor de Cuba, quien supo inquirir en el más profundo «contexto etnológico y etnográfico en que españoles, indios, africanos y criollos se entremezclan hasta llegar a lo cubano».

Luego de la publicación de *La Virgen de la Caridad del Cobre...* sólo resta tributarles honores a sus páginas como mejor podemos hacerlo: adentrándonos en ellas para desde allí, y gracias a las vías de comprensión y enseñanza de nuestras más arraigadas tradiciones, pedirle y rogarle a nuestra Patrona la bendición para el pueblo cubano.

YOEL LUGONES VÁZQUEZ
Habana Radio



Junto a Eusebio Leal, de izquierda a derecha: Miguel Barnet, presidente de la UNEAC y de la Fundación Fernando Ortiz, y el investigador José A. Matos Arévalos, autor de la compilación, prólogo y notas de *La Virgen de la Caridad del Cobre*.

El beso de la salamandra

EXPOSICIÓN

Una invocación peregrina a favor del entorno pespunteó la artista de la plástica Ileana Mulet en la exposición «El beso de la salamandra», urodelo que atravesó troncos, picos y abrazos de los lienzos como un mensajero sobrenatural en idilio con la poesía.

Escogió la creadora estos ejemplares que van del hábitat acuático a la piedra y la montaña, o asaltan la ciudad con historias, realidades y leyendas para recordarnos el indisoluble vínculo del ser humano con el paisaje, la necesidad de recomponer lo maltrecho y encender nuevas luces en la coexistencia.

Esta muestra, que estuvo abierta al público de julio a septiembre en la Casa de la Poesía—institución perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad—, exhibió 15 cuadros de diversos tamaños en los cuales aves y plantas protagonizaron, acompañaron o desdibujaron las efigies.

Figuras como retratos repetidos o continuados y, sobre todo, el entrelazamiento de los cuerpos hasta tal punto que resultaría muy difícil separarlos, apostaron al entendimiento primero y universal.

Ella reafirmó un estilo por el cual transita la ciudad antigua con sus frontones, bóvedas y columnas, los arcaicos ventanales abiertos a la contemporaneidad y la imaginación, los faroles surcados por destellos y sombras en singulares perspectivas.

La magia brotó de líneas y paredes, de gallinas y árboles, del esplendor del azul y de otras tonalidades, de una realidad transformada, enriquecida, fragmentada y vuelta a armar a fin de inquietar al observador con los enigmas, aparentemente develados.

Durante las exposiciones de la relevante artista cubana es usual, junto al encuentro con su pintura, una cita con su poesía, como el anverso y el revés de una creatividad que salta de un sitio a otro para nutrirse con formas y palabras.

Pero no se piense que las estrofas son trasladadas de la palabra a los óleos, o la anécdota de los cuadros es traspasada tal cual a los versos. Poemas y lienzos constituyen creaciones con vida propia, como piezas de un rompecabezas armado para complementarse, no para repetirse.

«En su pintura espacio y tiempo, como sucede en la música, se han conciliado. También el color:



El beso de la salamandra (2008). Óleo sobre tela (100 x 80 cm).

reflejo del clima cálido que ilumina su paisaje y fuego ardiente que maneja su pincel. Ileana Mulet ha revelado en su creación plástica (¡al fin!) el mito de la Trinidad: tres personas diferentes (el pintor ruso: Marc Chagall, el escritor colombiano: Gabriel García Márquez y el compositor francés: Pierre Boulez) y una sola diosa verdadera: ella», escribió el compositor, pianista y pedagogo Harold Gramatges, Premio Iberoamericano Tomás Luis de Victoria, a propósito de la exposición «Cielo, viento, mar» exhibida en la galería Galiano, de Centro Habana, en 2006.

«Como en puntas de pies, ha ingresado en el escenario de las Bellas Artes quien lleva la Ciudad en su corazón, más que en la retina de los ojos», acotó el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler con ocasión de «Amo la piedra», una muestra capitalina de pinturas y poemas (2000).

Tales experiencias vitales—tras estudios de Artes Plásticas en la Escuela de San Alejandro y de Diseño de Interiores y de Vestuario (con especialidad para la televisión cubana)— sedimentan una reconocida labor en la cual la sensibilidad y la imaginación se dan la mano, ángeles y demonios que la arrastran al convite creativo.

Y por último las salamandras, con esplendor de fantasías, nos hechizaron aunque no hubiera frío ni humedad en el ardiente verano que propició el disfrute pleno de este ofrecimiento pictórico y poético de Ileana Mulet.

AMELIA ROQUE
Prensa Latina



Galería Palacio de Lombillo

En la sede del Historiador de la Ciudad de La Habana, junto a la Plaza de la Catedral, un espacio legitimador del arte cubano contemporáneo.

Calle Empedrado, eq. a Mercaderes No. 151,
Plaza de la Catedral, Habana Vieja
Telf. 860 431 ext. 107. E-mail: directoria@opus.cubacel

La maestría de Rafael Moneo

ARQUITECTURA

Con una conferencia magistral sobre tres de sus proyectos emblemáticos, el famoso arquitecto español Rafael Moneo Vallés dejó huella de su paso por La Habana Vieja, la cual podría asentarse con la construcción de una obra suya en el Centro Histórico «como un monumento a la arquitectura contemporánea», según sugirió su anfitrión: el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler.

El autor de la reciente ampliación del Museo del Prado (Madrid) disertó por cerca de dos horas, el 2 de julio de 2008, ante un nutrido auditorio compuesto por reconocidos arquitectos cubanos, así como decenas de jóvenes especialistas, quienes abarrotaron el antiguo Oratorio San Felipe de Neri, convertido actualmente en sala de conciertos.

«Yo había oído siempre contar maravillas de cuánto esta ciudad realmente conmovía, pero ahora tengo la impresión de que una ciudad como ésta tiene más que ver con el sentimiento que con el asombro», afirmó Moneo antes de iniciar su conferencia, tras referirse al recorrido que —en horas de la mañana— efectuara junto a Eusebio Leal por el Centro Histórico.

«Pocas ciudades establecen una relación tan íntima entre la gente que la ocupa y la ciudad misma», expresó. Y en un aparte con la prensa, al referirse a las labores de restauración en La Habana Vieja, manifestó sentirse identificado favorablemente con ellas, «no tanto por su resultado material como por lo ambicioso de este proyecto global».

Moneo disertó sobre su proyecto del Ayuntamiento de Murcia (1991-1998) como problema típico de construir en un Centro Histórico, con retos tales como las conciliaciones visuales entre las antiguas fachadas barrocas y la irrupción de una nueva edificación en la Plaza del Cardenal Belluga.



José Rafael Moneo Vallés durante su disertación en el antiguo Oratorio San Felipe Neri, La Habana Vieja.

En este caso, su solución fue proponer un edificio con una fachada principal semejante a un retablo abstracto, basándose en la proporción, el número, el ritmo... «Como si fuera algo musical», dijo. Otra característica es que esa fachada principal no tiene puerta hacia la plaza, agregó.

Seguidamente se refirió a su proyecto del Archivo General del Reino de Navarra, en Pamplona (1995-2003), con el que logró —a partir de un caserón ruinoso— hacer resurgir una nueva edificación donde «aflorara lo gótico». Aquí hizo énfasis en la importancia del empleo creativo de materiales originales, así

como en el reto de encontrar una fórmula constructiva «a riesgo», basándose en la intuición.

Por último, disertó ampliamente sobre sus concepciones en la ampliación del Prado —concluida en 2007—, respetando el valor del edificio construido por Juan de Villanueva en el siglo XVIII como Gabinete de Ciencias Naturales, de modo que se lograra una «conjunción simbiótica» que mantuviera la independencia entre las distintas arquitecturas, pero complementándolas entre sí.

Con impactante sencillez y erudición, Moneo refrendó las concepciones en que basó esa propuesta de ampliación, considerada la más significativa en los 200 años de existencia del Museo, incluido el rescate de los restos del segundo claustro del conjunto monasterial de San Jerónimo de Madrid y su aprovechamiento como lucernario que irradia luz a todos los espacios que lo circundan.

José Rafael Moneo Vallés (Tudela, Navarra, 1937) es considerado uno de los más importantes arquitectos contemporáneos y ha sido acreedor de innumerables premios y condecoraciones. Entre los más recientes se encuentran el Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea (2001), la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects (2003) y la Medalla de Oro de la Arquitectura (CSCAE), en 2006.

Otras obras suyas, que también comentó sucintamente en su conferencia, son: el Museo Nacional de Arte Romano en Mérida (1980-86), la ampliación de la Estación de Atocha de Madrid (1985-92), la Fundación Juan Miró en Palma de Mallorca (1987-1992), los museos de Arte Moderno y Arquitectura de Estocolmo (1994) y la Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles, California (1996-2002).



Realizada en octubre de 2007, esta foto muestra la iglesia de los Jerónimos (izquierda) y el «Cubo de Moneo», como se denomina a la edificación de ladrillos que, conteniendo los restos del segundo claustro de ese conjunto monasterial, constituye la nueva ampliación del Museo del Prado.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Ases del Cuatro Vientos

ANIVERSARIO

Como el último gran vuelo de la aviación española y el primero directo España-Cuba, desde Sevilla a Camagüey, fue celebrado el 75^{mo} aniversario del viaje del *Cuatro Vientos*, que aterrizara en tierra cubana el 11 de junio de 1933, a las 15:39 hora local, tras 39 horas y 55 minutos de vuelo y 7 885 km de recorrido.

A bordo de un aparato Breguet XIX GR (Gran Raid) Super-Bidón, fabricado especialmente para la ocasión, la tripulación estaba compuesta por el capitán Mariano Barberán y el teniente Joaquín Collar, quienes lograron la proeza de cubrir la mayor distancia volada hasta ese momento sobre el mar, para lo cual debieron atravesar el Océano Atlántico por una ruta más ancha que la tomada por el norteamericano Charles Lindbergh en 1927, cuando voló en solitario de Nueva York a París.

En Cuba los esperaba su compatriota, el sargento Modesto Madariaga, profundo conocedor de ese tipo de avión y quien fungiera como su mecánico de asistencia en tierra. Horas después de llegar a Camagüey, los aviadores españoles partieron hacia La Habana, donde fueron recibidos como héroes. Aquí recibieron múltiples agasajos en círculos sociales, mercantiles y políticos: condecoraciones, ceremonias, fiestas y el regalo de una significativa cantidad de dinero, la cual donaron como acto de reciprocidad para los sectores menos favorecidos.

También tuvieron tiempo de visitar el Observatorio de Belén, desde donde el padre jesuita Mariano Gutiérrez-Lanza los había mantenido al tanto de las condiciones meteorológicas. Por cierto, afirman que éste alertó a los aviadores sobre la inminencia de un mal tiempo entre Veracruz y Ciudad de México, su próximo destino antes de partir a una muestra aeronáutica en Chicago como colofón del riesgoso viaje.

Sin embargo, Barberán y Collar despegaron precipitadamente desde el aeropuerto de Columbia, luego de permanecer diez días en Cuba, durante los cuales, mientras los llamados «Ases del *Cuatro Vientos*» eran adamados y agasajados, Madariaga se dedicó a reparar una grieta en su gran depósito central de combustible.

No lograrían culminar la travesía al caer el avión en circunstancias hasta hoy no lo suficientemente esclarecidas que han dado origen a dos versiones sobre la suerte de sus tripulantes: la de haber llegado —no obstante— a tierra mexicana, donde fueron asesinados por unos bandidos en la sierra de Mazateca (Oaxaca), y la de habérselos tragado el mar.

A favor de esta última se pronuncia el libro *Barberán y Collar, leyenda y realidad*, del aviador camagüeyano Franklin Picapiedra Montejo, uno de cuyos capítulos difunde las conclusiones de la Comisión de Investigación Técnica de Accidentes de Aviones Militares (Ministerio de Defensa de España). Según dicha comisión, lo más seguro fue que la nave cayera en una zona marítima de la ciudad de Frontera, México.

Para conmemorar la proeza de Barberán y Collar —y, en especial, su presencia en Cuba—, se realizaron una serie de actividades en Camagüey y La Habana.

Con el precedente de que, el 15 de febrero, el Centro Andaluz fue sede de un coloquio y sendas muestras sobre el tema: de fotografía y artes plásticas, dicha jornada conmemorativa quedó inaugurada oficialmente



Arriba: el general de División Javier Criado Portal, jefe del Servicio Histórico-Cultural del Ejército del Aire, devela una tarja conmemorativa en la esquina de Prado y Ánimas, sede del antiguo Casino Español de La Habana, donde los tripulantes del *Cuatro Vientos* recibieron un caluroso homenaje de sus compatriotas, así como en el Centro Asturiano (foto derecha). En la panorámica inferior se aprecia una de las múltiples escenas del recibimiento multitudinario a la expedición cuando aterrizaba en suelo cubano.



En la foto superior, junto al *Cuatro Vientos*, aparecen el capitán Mariano Barberán Tros de Ilarduya (con gafas) y, a su izquierda, el teniente Joaquín Collar Sierra. Abajo: maqueta de dicho avión, un Breguet XIX GR (Gran Raid) Super-Bidón, con motor Hispano-Suiza. Este aparato fue fabricado especialmente para efectuar la larga travesía, ampliando aún más la capacidad de su gran depósito de combustible, cuya posición en el centro de la estructura equivalía casi a rediseñar ese tipo de avión por completo. Su hélice era de madera.

en la capital cubana cuando, el 7 de julio, fue develada una tarja en la esquina de Prado y Ánimas, sede del antiguo Casino Español de La Habana, donde los aviadores recibieron un caluroso homenaje de sus compatriotas radicados en la Isla.

Con los rostros de Barberán y Collar junto a su avión, dicha tarja fue descubierta por el general de División Javier Criado Portal, jefe del Servicio Histórico-Cultural del Ejército del Aire, cuya delegación a los actos de homenaje estuvo integrada por altos oficiales de ese cuerpo.

Otros momentos destacados tuvieron como escenario la sala de conferencias de la Biblioteca Rubén Martínez Villena, donde el Historiador de la Ciudad de La Habana dictó una conferencia sobre la epopeya del *Cuatro Vientos* y recibió la medalla de plata acuñada con motivo del 75^{mo} aniversario de dicho vuelo, así como una reproducción facsimilar del volumen que contiene todo lo publicado por la prensa cubana durante los diez días que permanecieron Barberán y Collar en nuestro país.

El original con esos recortes se conserva en el Museo de Aeronáutica y Astronáutica de Madrid, ubicado en la base aérea de Cuatro Vientos, explicó el general Criado Portal, quien también presentó un material audiovisual con imágenes de archivo que testimonian los momentos de gloria vividos por aquellos ases de la aviación, así como los ingentes esfuerzos para encontrar su paradero.

HAYDÉE NOEMÍ TORRES
Opus Habana

Zahi Hawass en La Habana Vieja

SUCESO

«La restauración del Centro Histórico de La Habana Vieja es un bello ejemplo para cualquier lugar del mundo, para los historiadores y conservadores del patrimonio», expresó el famoso egiptólogo Zahi Hawass, quien ejerce actualmente como Secretario General del Consejo Superior de Antigüedades del gobierno egipcio.

Acompañado del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, el Dr. Hawass recorrió el pasado 8 de mayo las plazas y sitios más importantes de la antigua ciudad intramural, donde fue aclamado por una amplia representación de jóvenes arqueólogos y restauradores que laboran aquí.

Como uno de los «héroes de la arqueología contemporánea», presentó Leal a su invitado, quien encabeza un movimiento orientado a devolver a su país de origen antiguos objetos egipcios que se encuentran en colecciones en distintas partes del mundo.

Junto a los doctores Hawass y Leal, participaron en el recorrido el ministro de Cultura de Egipto, Farouk Abdel Aziz Hosny, y otras personalidades de ese país, así como una representación cubana encabezada por Margarita Ruiz Brandi, presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural.

Eusebio Leal explicó a los visitantes detalles del funcionamiento económico-financiero de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, incluida su capacidad jurídica para procurar ingresos destinados a la rehabilitación integral del Centro Histórico.

«El Estado nos ha concedido autonomía para invertir los beneficios provenientes del turismo en la gestión viva del patrimonio cultural», expresó.

Elo motivó que el titular egipcio de Cultura se interesara por un posible intercambio de experiencias sobre la conservación de los centros históricos. «Usted ha creado de la realidad un sueño, y de ese sueño: un escenario real», congratuló Farouk Abdel Aziz Hosny al Historiador de la Ciudad de La Habana.

El día anterior, acompañada del propio Leal y Moraima Clavijo, directora del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, la delegación egipcia visitó esa institución, uno de cuyos espacios está dedicado al arte egipcio y conserva más de un centenar de piezas de casi todos los periodos de su historia.

Entre esos objetos se destacan los relacionados con el culto funerario, como el sarcófago de la tumba del alcalde de Tebas, donado a Cuba en reconocimiento a la asistencia financiera proporcionada por nuestro país a la campaña por el salvamento de los templos de Abu-Simbel.

Ampliamente conocido, el Dr. Zahi Hawass ha protagonizado una serie de recientes descubrimientos que incluyen tumbas de los constructores de pirámides en la meseta de Giza, así como en yacimientos arqueológicos en el Delta del Nilo, el desierto occidental y el Alto Nilo.

En los últimos años ha adquirido renombre más allá de los círculos arqueológicos por sus frecuentes apari-



El famoso egiptólogo Zahi Hawass y Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana, durante el recorrido por el Centro Histórico.

ciones en documentales dedicados al Antiguo Egipto, así como por su oposición a las teorías sobre astronautas de la antigüedad y otras posturas históricas pseudocientíficas.

Varias de esas comparecencias televisivas de Hawass han estado orien-

tadas a refutar tales teorías y exhibir evidencias de que las pirámides de Egipto fueron construidas por sus antiguos habitantes.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Hawass y el ministro de Cultura de Egipto, Farouk Abdel Aziz Hosny, junto a alumnos de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos, donde se preparan en diferentes oficios relacionados con las labores de restauración.

OFICINA DEL HISTORIADOR
CIUDAD DE LA HABANA

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

www.habananuestra.cu

Premio Olaguíbel 2008

SUCESO

Al Historiador de la Ciudad de La Habana, Eusebio Leal Soengler, le ha sido concedido el Premio Olaguíbel 2008, que otorga la Delegación en Álava del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro (COAVN) a una persona –o institución– por su contribución «a la difusión de la arquitectura, sin pertenecer expresamente a la profesión».

Para ello, se ha tenido en cuenta su meritorio aporte a la divulgación de esa disciplina como máximo responsable de la Revitalización Integral del Centro Histórico de La Habana, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

El Premio Olaguíbel tiene un gran valor artístico pues consiste en una matriz litográfica producida en una piedra de Solenhofen, extraída en esa alemana región de Munich y utilizada por el famoso impresor Heraclio Fournier, quien se radicó en Vitoria en 1868.

En dicha matriz está grabado el alzado sur del proyecto de la Plaza Nueva, dibujado y firmado por el ilustre arquitecto alavés Justo Antonio de Olaguíbel, cuyo apellido da nombre a tan honorable reconocimiento.

Creado en 1963, este premio fue entregado anualmente hasta 1989 a arquitectos que habían realizado obras de calidad en la provincia de Álava.

Recuperado en 2005 por COAVN con un nuevo significado, se otorgó póstumamente a Micaela Portilla, investigadora del patrimonio monumental alavés, y un año después, a la Fundación Catedral Santa María por los trabajos de restauración de ese templo gótico.

En 2007 recayó por primera vez a una personalidad extranjera: el escritor galés Ken Follett, autor de *Los pilares de la tierra*, novela en la que narra la construcción de una catedral gótica en la ciudad ficticia de Kingsbridge (Inglaterra), en el siglo XII de la Edad Media.

Está previsto que Leal Spengler reciba dicho galardón en la Casa Consistorial de Vitoria-Gasteiz, capital de Euskadi y del territorio histórico de Álava, durante las sesiones del congreso internacional «Ciudades Históricas: La función de la muralla como elemento de vertebración urbana».

REDACCIÓN *Opus Habana*



Actualmente en restauración por la Oficina del Historiador de la Ciudad, esta casa –sita en la calle Teniente Rey 59– representa el estilo prebarroco de finales del siglo XVII, tal y como lo definió el arquitecto Francisco Prat Puig, cuyo nombre identificará este inmueble, previsto como sede de una institución cultural que estimulará los estudios de la arquitectura colonial cubana.

OPUS HABANA
Versión Digital

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

CLAVES CULTURALES DEL CENTRO HISTÓRICO

- Cartelera interactiva
- PDF de revista impresa
- Servicio RSS
- Semanario digital

www.opushabana.cu



 **SAN CRISTÓBAL**
AGENCIA RECEPTORA
LA HABANA VIEJA, CUBA

Calle de los Oficios No. 110
entre Lamparilla y Amargura,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono : (537) 861 9171 , 861 9172
Fax : (537) 860 9586
e-mail : ventas@viajessancristobal.cu
reservas@viajessancristobal.cu

09
SAN CRISTÓBAL

Para adquirir números de la revista *Opus Habana* y libros publicados por la Oficina del Historiador de la Ciudad, dirijase a la Librería Boloña, sita en Mercaderes, entre Obispo y Obrapia.



BOLONA
LIBRERIA



Vista de la rada bahareña tomada el 21 de enero de 1903 para testimoniar la entrada de un crucero al puerto.