

OPUS

HABANA

*Oficina
del Historiador
de la Ciudad*

Vol. XIV / No. 3
jul. 2012 /
ene. 2013



- LA ESTATUA HABANERA DE FERNANDO VII • ENTREVISTA A AMBROSIO FORNET •
- ALBA DE CÉSPEDES: POR AMOR A CUBA • EL SUBLIME HÁLITO DE MABEL POBLET •



*Dibujo: Jean Carlos Tellez León, 10 años Escuela Primaria René Fraga Moreno (Colegio El Salvador).
Texto: Daniel E. Burgos, 10 años Escuela Primaria René Fraga Moreno (Colegio El Salvador).*

La Plaza de Armas es la primera de las cinco plazas de La Habana Vieja. Se llama así porque en ella entrenaban los soldados. En su centro se encuentra la estatua del Padre de la Patria Carlos M. de Céspedes, que en 1955 sustituyó a la de Fernando VII.



3 PATRIA ES HUMANIDAD

por Eusebio Leal Spengler

4 LA ESTATUA HABANERA DE FERNANDO VII

El destino de este bien patrimonial clasifica como un caso ilustrativo de las polémicas en torno a la remoción/erección de estatuas públicas.

por Argel Calcines, María Grant y Gonzalo Wandosell y Fernández de Bobadilla

ENTRE CUBANOS

18 AMBROSIO FORNET

por Argel Calcines

30 ALBA DE CÉSPEDES, SU NOVELA INCONCLUSA

Aunque nacida en Italia, siempre sintió a Cuba como suya. Por eso le dedicó su novela *Con gran amor*, la cual no tuvo tiempo de terminar en vida.

por Alessandra Riccio

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

38 MABEL POBLET

por Mario Cremata Ferrán

48 ALICIA EN EL REINO DE OTRO MUNDO

A propósito del retorno a los escenarios de la dama-mito de la danza, durante el XXIII Festival Internacional de Ballet de La Habana.

por Mario Cremata Ferrán

50 A LAS PUERTAS DEL AMOR EN EL PRADO

Antigua sede del Casino Español de La Habana, este lujoso edificio de Prado y Ánimas es hoy el Palacio de los Matrimonios.

por Karín Morejón Nellar

ARTE Y OFICIO

58 LUCERNARIOS ARTÍSTICOS DE JOSÉ BUSTO Y CAMPA

por Guillermina Ares Valdés

67 FIDELIDAD

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: De la serie «Falsa apariencia», *Desapariencia* (2012). Serigrafía sobre acetato transparente e impresión digital sobre PVC (100 x 150 cm), obra realizada expresamente para la portada de este número por Mabel Poblet Pujol.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráficoHarold Rensoli
Milaisys Pino**Equipo editorial**Lidia Pedreira
Fernando Padilla
Celia María González
Karín Morejón
Mario Cremata Ferrán**Fotografía**

Jorge García

Multimedia y webOsmany Romaguera
Andrés Díaz**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 / 863 9343
e-mail: opushabana@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.

Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Patria es humanidad

En esta ocasión ennoblece nuestra portada la excepcional obra de Mabel Poblet, cuya inspiración, oficio y talento artístico iluminan la revista toda. Joven valor de la visualidad contemporánea, ella subraya la importancia de la belleza, palpitante desde el íntimo espacio de su individualidad.

Ambrosio Fornet, una de las más altas figuras del campo intelectual cubano, deja su testimonio indeleble en la sección «Entrecubanos» con la serenidad y la ponderación con que ha asumido la defensa de sus ideas.

Conforman este número otros trabajos necesariamente breves pero de especial significación. Quisiera resaltar las semblanzas consagradas a Delio Carreras y Liborio Noval, dos figuras entrañables para la Oficina del Historiador de La Habana, recientemente fallecidas.

Finalmente, desde estas letras me inclino ante la excelsa bailarina cubana que, como un monumento vivo, encarna la perseverancia de vivir, de fundar, de amar... Ella ha sido esencial y útil, firme y fuerte, sensible y magistral. Con su ejemplaridad, luz interior y poderosa voluntad, Alicia Alonso ha demostrado la utilidad de aquella sentencia de José Martí, Apóstol de Cuba: «Patria es Humanidad».

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

REMOVIDA TARDÍAMENTE DE SU PEDESTAL EN LA PLAZA DE ARMAS, SU CONSERVACIÓN COMO RELIQUIA HISTÓRICA DEL PASADO COLONIAL ES UN EJEMPLO FEHACIENTE DE LAS TENSIONES ENTRE HISTORIOGRAFÍA Y PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

Situada indistintamente a uno de los costados de la Plaza de Armas, donde fue erigida en 1834 y permaneció sobre su pedestal hasta 1955 —o sea, unos 120 años—, la estatua removida de Fernando VII pudiera apreciarse como un curioso exponente de escultura neoclásica que se ha conservado en el entorno de ese espacio público, desde hace algún tiempo en los portales del Museo de la Ciudad, otrora Palacio de los Capitanes Generales.

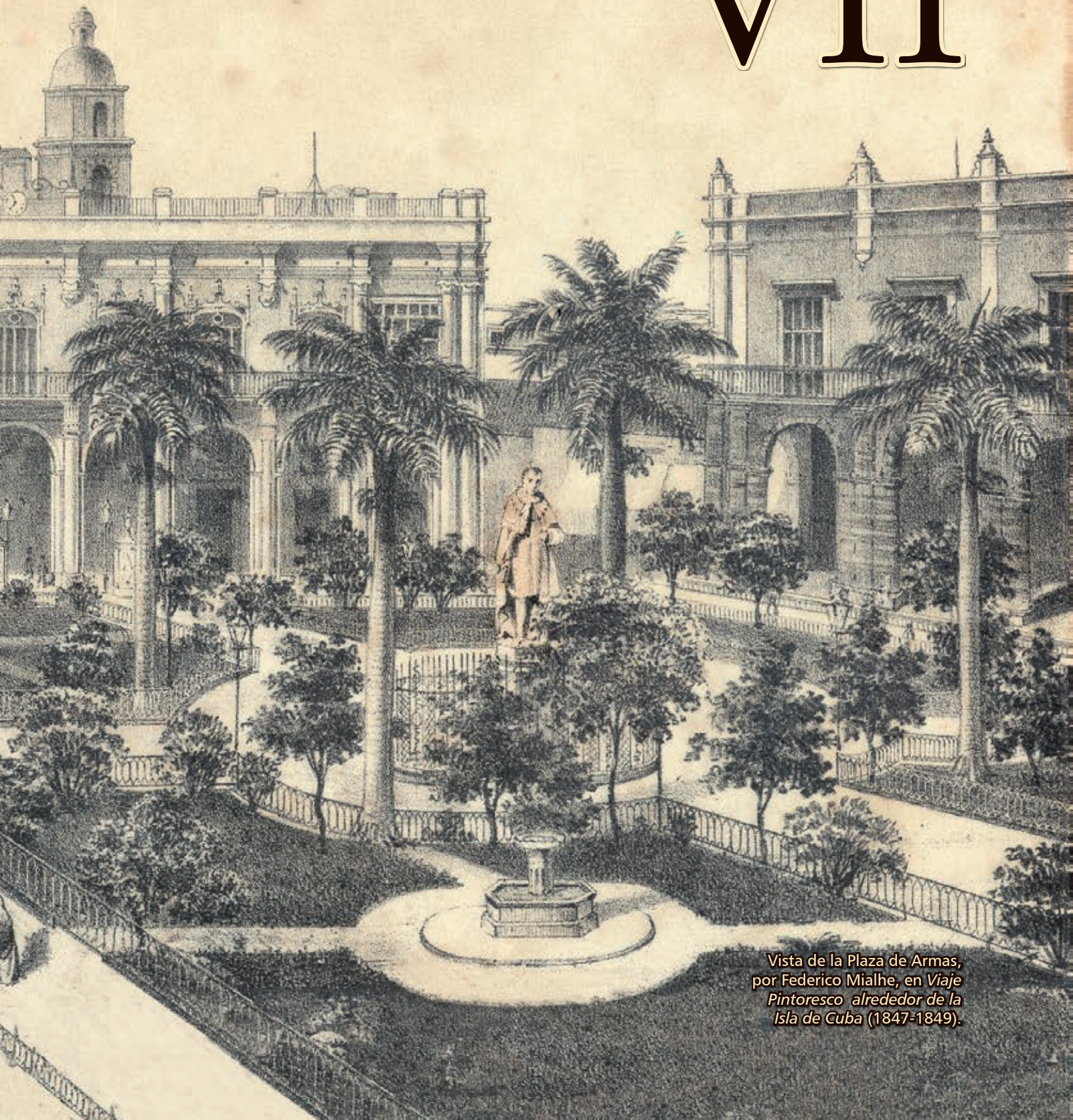
Sin embargo, hay razones más convincentes para justipreciar el significado de esa reliquia histórica del pasado colonial, ya que es un ejemplo de las tensiones entre historiografía e interpretación del patrimonio histórico-artístico, al abordar la función simbólica de los monumentos en los centros urbanos. Específicamente el destino de ese bien patrimonial clasifica como un caso ilustrativo de las polémicas en torno a la remoción/erección de estatuas públicas, una problemática que pide ser enfocada en el plano axiológico y hasta ético, si se quiere analizar del modo más objetivo posible.

Así, convendríamos en que todo monumento encarna determinadas creencias, ideas o valores, los cuales funcionaban en el momento en que fue erigido y que, de alguna manera, intentamos (re)interpretar desde la posteridad. Tratándose de las imágenes realizadas a reyes en vida, en concreto a Luis XIV de Francia, el historiador británico Peter Burke empleó el término de «fabricación» para referirse a la forma en que dicho monarca, apoyado por sus consejeros, «construía» las representaciones visuales de sí mismo, adoptando diferentes caras y poses en dependencia de cuál sería el receptor.¹ Por eso —recomienda Burke— «debíamos mirar las estatuas principescas o los “retratos oficiales” no ya como imágenes ilusionistas de un individuo, con el aspecto que tenían en ese momento, sino como mero teatro, como la representación pública de una personalidad idealizada».²

A partir de esta inquietud por lo simbólico y su decodificación, aplicándola a la gestión del patrimonio histórico-artístico, puede abordarse la polémica alrededor del «empeño patriótico» que, desde los años 40 del siglo XX, protagonizara Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad de La Habana, para desplazar la estatua de Fernando VII y erigir en su lugar la del Padre de la Patria, Carlos Manuel de Céspedes, cuyo nombre había sido conferido a la referida plaza en 1923 por iniciativa de la revista *Cuba Contemporánea*. A diferencia de otros símbolos del antiguo régimen colonial español, esa efigie regia había sobrevivido al desmantelamiento febril de esos signos que comenzó en los días finales de 1898 por toda la Isla. Mientras en el Parque Central, la reina Isabel II era sacada en



La estatua habanera de **Fernando** ASCENSO Y CAÍDA DE UN REY EN MÁRMOL *por ARGEL CALCINES* **VII**



Vista de la Plaza de Armas,
por Federico Mialhe, en *Viaje
Pintoresco alrededor de la
Isla de Cuba* (1847-1849).

vilo y, en su lugar, pocos años después —en 1905— se erigiría la primera estatua de José Martí, resulta que Fernando VII, padre de aquella, escapó al vendaval gracias a que las tropas de ocupación norteamericanas habían tomado posesión del Palacio de los Capitanes Generales y sus alrededores, en los que permanecieron hasta 1902.

Al proponer que dicho rey debía ser removido de su pedestal, *Cuba Contemporánea* acertó en definir el conflicto esencial que acarrea una decisión de ese tipo: «No debe olvidarse que en la situación de todo monumento hay que tener en cuenta dos circunstancias: una, de estética o perspectiva, y otra de carácter ideológico y simbólico, mucho más importante esta última, en la generalidad de los casos, que la anterior».³ Pero aun así, al crearse una disyuntiva, esa cuestión conduce a que entrecrucen dos tendencias interpretativas mutuamente excluyentes: aquella que preconiza una supuesta neutralidad ideológica en la asunción de los símbolos del pasado, priorizando criterios esteticistas, y la que asume la gestión del patrimonio en consonancia con un civismo orientado a comprender la evolución histórica de la nacionalidad —la *cubanidad*, en este caso— y estimular el patriotismo.

Como máximo exponente de esta última posición, Roig de Leuchsenring dejó constancia de las opiniones emitidas en favor y contra del desplazamiento de la estatua fernandina, dedicándole uno de los expedientes de su llamada «colección facticia». A partir de esta fuente, apoyada con estudios de prensa, analizamos las razones de esa controversia, además de entrever sus connotaciones político-ideológicas. Consideramos que ese episodio tipifica a Roig de Leuchsenring como un configurador

de la cultura histórica por antonomasia, además de corroborar la singularidad de su desempeño durante el proceso de construcción intelectual de la nación cubana.

Pero antes es imprescindible tener una visión, aunque sea somera, sobre Fernando VII (El Escorial, 1784-Madrid, 1833) y las circunstancias confusas y trágicas de su reinado, que abarcó casi todo el primer tercio del siglo XIX, dejando un saldo negativo difícilmente rebatible. «Mezquino e hipócrita, incapaz del sacrificio personal por una causa grande, Fernando VII se ha convertido en auténtico símbolo de la perfidia y de la bajeza», afirma Carlos Seco en el prólogo a *La España de Fernando VII*, de Miguel Artola, el libro de obligada referencia sobre el tema.⁴

Además de refrescar en orden cronológico las etapas por las cuales transitó dicho reinado, nos interesa enfocarlo bajo el prisma de las más recientes tendencias historiográficas que abordan el debatido tema de las *naciones* modernas. Por razones de espacio, hemos tenido que prescindir de un paréntesis teórico que aclarase el concepto de *nación*, así como las nociones concomitantes de *patria*, *pueblo* y *soberanía*. Nos limitamos a alertar sobre la necesidad de matices cuando se manejan estos conceptos, ya que en torno a ellos giró el complejo proceso de cambios que se extiende desde la Revolución Francesa (1789) hasta el primer tercio del siglo XIX. De hecho, puede acotarse ese ciclo histórico en 1833, cuando muere Fernando VII, último de los monarcas absolutistas.

En el ámbito hispánico, la cuestión nacional remite obligatoriamente a las Cortes de Cádiz y su Constitución de 1812 (*La Pepa*), de la cual se cumplió en 2012 el



A diferencia de otros símbolos del antiguo régimen colonial, la estatua del monarca español Fernando VII supervivió al desmantelamiento febril de esos signos que comenzó en los días finales de 1898 por toda la Isla.* En La Habana, mientras el 12 de marzo de 1899 la efigie de su hija, la reina Isabel II, era retirada de su pedestal en el Parque Central (imagen izquierda), la estatua fernandina se salvó porque las tropas de ocupación norteamericanas habían tomado posesión del antiguo Palacio de los Capitanes Generales y sus alrededores, donde permanecieron hasta 1902. Arriba pueden verse las tiendas de campaña de la soldadesca yankee en la Plaza de Armas, alrededor de dicho monumento.



*Marial Iglesias Utset: *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana. Cuba 1898-1902*. Ediciones Unión, 2003, pp.26-30.

bicentenario. Allí los diputados reunidos, incluidos los representantes de las provincias americanas, aprobaron una nueva concepción de *nación española* que, jurídicamente, canalizaba la voluntad soberana del pueblo para crear y organizar el Estado constitucional, a semejanza de lo que había ocurrido en 1791 en menoscabo de la monarquía absolutista francesa.

Aunque inspirado en ese precedente, hay que tener en cuenta que el caso español se caracterizó porque en la práctica los conceptos de *nación* y *soberanía nacional* fueron invocados desde presupuestos ideológicos muy dispares, tanto por los conservadores (*realistas*) como por los liberales (extremos y moderados), además de las interpretaciones que hacían los diputados americanos, acordes con sus realidades específicas. Para que, en su acepción liberal, el Estado-nación español llegara a consumarse, antes tuvieron que enfrentarse esas tendencias durante décadas, a la par que las colonias americanas se emancipaban para convertirse también ellas en naciones soberanas. Uno de los aspectos claves de la mutación cultural y política de la Modernidad se encuentra esencialmente ahí: en el tránsito de la concepción antigua de nación a la de nación moderna.⁵

LA PESADILLA FERNANDINA

Por constituir un análisis bajo el prisma de la historia político-cultural, desde la perspectiva *modernista* sobre las entidades nacionales como formación histórica,⁶ resulta muy sugerente para nuestros propósitos el libro *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (2001), del reconocido catedrático español José Álvarez Junco. Con el título «La pesadilla fernandina», uno de sus capítulos está dedicado a explicar cómo esa monarquía logró sostenerse sobre la base del dogma católico, con el respaldo de las élites más conservadoras (alto clero antiilustrado y mayoría de la nobleza), además del bajo clero. O lo que es decir: el «absolutismo pertinaz» de Fernando VII fue epítome de la alianza entre el poder monárquico y la estructura político-burocrática de la Iglesia, interesados ambos estamentos en salvaguardarse mutuamente como pilares del Antiguo Régimen.

Esto parecería un tanto esquemático, si no fuera por el giro interpretativo que aplica dicho autor a hechos históricos ya harto estudiados, aireándolos en favor de las tesis principales de su ensayo. Una de ellas es que la derecha católica española comenzó el siglo XIX repudiando los ideales liberales de *nación* y *soberanía nacional* impulsados por las Cortes de Cádiz y su Constitución de 1812. Y solamente será a mediados de esa centuria que ese núcleo conservador comienza a tener su propio ideario nacionalista, devenido a la postre *nacional-catolicismo*, ya en el siglo XX, como veremos más adelante. Según Álvarez Junco, ese rechazo inicial a la idea liberal de *nación* se debió a la tenaz identificación colectiva entre *catolicismo* y *españolismo*:

Esta identificación iba a mantenerse largo tiempo todavía (...) como mínimo toda la primera mitad del siglo XIX. Pero —y esto es lo que aquí interesa— tal supervivencia se mantuvo, si no en contra, sí relativamente al margen del mito nacional, que era, en aquellas décadas iniciales de la era contemporánea, monopolio de los liberales. Pues la idea de nación llevaba una legitimación laica, autónoma del Estado, cosa, en principio, poco grata a oídos eclesiásticos, como eran los de casi todos los ideólogos del conservadurismo hispánico del momento.⁷

Como punto de inflexión de la era moderna a la contemporánea en España, se sobrentiende el enfrentamiento militar contra el Primer Imperio Francés (1808-1814): un conflicto provocado por la pretensión de Napoleón I de instalar en el trono español a su hermano José Bonaparte. Con ese propósito, los franceses aprovecharon la querrela entre el monarca Carlos IV y su hijo heredero, Fernando VII, para hacer que ambos abdicaran y así entronizar al rey intruso. A la resistencia que siguió contra las tropas napoleónicas, hasta su expulsión de territorio hispano, es lo que se ha dado en llamar «Guerra de Independencia Española».

Este último calificativo resulta casi un acertijo semántico, puesto que presupone una identidad *nacional española* ya definida, incluyendo a catalanes, vascos, gallegos, aragoneses, etc.; esto sin contar a los habitantes de las posesiones de ultramar: América y las Filipinas. Pero, ¿a partir de cuándo existía esa idea de nación: desde antes de 1808, o cristalizó en el fragor de aquella contienda contra el ocupante extranjero, la cual fue también una «guerra civil» en gran medida? ¿O es que su acuñación, como «de Independencia Española», resulta en sí misma un concepto (constructo) para interpretar aquel episodio en retroactivo? Estas interrogantes reavivan viejas polémicas entre los historiadores peninsulares, dando pábulo a diferentes tendencias historiográficas en pugna. Para Álvarez Junco, ese nombre es un mito que evoluciona en el siglo XIX debido precisamente a la necesidad de «reforzar una visión de España como pueblo o nación que pueda servir de base para el Estado que está en curso de construcción».⁸ Es más, sugiere que esa creación cultural no surgió durante los sucesos de 1808-1814, sino a partir de 1820, probablemente influenciada por la rebelión de las colonias americanas.

Más que refrendar esta hipótesis, algo fuera de nuestro alcance, aprovechamos su enfoque para tratar de identificar algunas de las complejidades inherentes al abordaje de Fernando VII y las etapas de su reinado como objeto de estudio. La primera de esas etapas se inicia cuando, a resultas de esa «guerra de independencia», durante la cual surgieron y actuaron las Cortes de Cádiz, dicho monarca fue aclamado popularmente como «El Deseado». Sin embargo, una vez recuperado el trono, aprovechó para disolver la Constitución gaditana, persiguiendo o encarcelando a sus autores, entre

ellos al sacerdote liberal Diego Muñoz-Torrero, principal artífice de la abolición de la Inquisición y uno de los máximos defensores de la libertad de imprenta. ¿Cómo explicar que haya campeado entonces la impunidad absolutista, y no el orden constitucional?

Álvarez Junco ofrece una explicación ideológica: en la movilización de la resistencia popular contra el invasor francés, la retórica liberal-nacionalista tuvo menor importancia que la retórica tradicional, ya que esta última exacerbó el arraigado sentimiento católico para enfrentar el ateísmo, la impiedad y la francmasonería, cuya encarnación serían el bonapartismo y, por extensión, sus colaboradores o «afrancesados». Así, tanto como esa identificación colectiva entre *catolicismo* y *españolismo* fue decisiva para enfrentar al invasor francés, también resultó crucial para propiciar la vuelta del absolutismo en la persona de Fernando VII, invocando el derecho divino y la alianza entre el Altar y el Trono.

No obstante, durante la etapa siguiente de su reinado, conocida como «Sexenio absolutista» (1814-1820), resurgieron los ánimos liberales a medida que la situación económica se deterioraba, no ya solo por las secuelas internas de la pasada guerra, sino debido a la inevitable emancipación de las colonias americanas, cuya consecuencia inmediata fue la supresión de la llegada de metal acuñable y otros beneficios del comercio ultramarino. A través de sociedades secretas, como la masonería, comenzó a proliferar la actividad conspirativa y, tras abortar varias sublevaciones antiabsolutistas, tiene lugar el pronunciamiento de Rafael del Riego, teniendo coronel y masón, quien arengó la restauración de la Constitución de 1812 a las tropas bajo su mando, aprovechando que estaban acantonadas en Andalucía para embarcar hacia América en misión de reconquista. Al poco tiempo, otras sublevaciones militares estallaron en Galicia y el resto de España, sin que tampoco pudieran ser sofocadas, propagándose la revolución liberal.

Fernando VII no tuvo más remedio que jurar la Constitución gaditana, el 10 de marzo de 1820; entonces manifiesta la histórica frase: «Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional». En lo adelante, durante el llamado «Trienio liberal o constitucional» (1820-1823), sus acciones parecen acatar el nuevo orden establecido, pero en el fondo se mantiene al acecho. Para derribar el constitucionalismo, negocia taimadamente con la Santa Alianza, la colisión formada en 1815 por las monarquías absolutas vencedoras de Napoleón: Prusia, Austria y Rusia (no incluía a Inglaterra, que con su parlamentarismo era la excepción). Con base a ese arreglo secreto, saldría el mandato al rey Luis XVIII de Francia para acudir en ayuda de su homólogo español, también borbón, lo que se concretó con la intervención del ejército francés, bautizado con el nombre de los «Cien Mil Hijos de San Luis», bajo las órdenes del duque de Angulema.

Nueve años después de concluida la llamada «guerra de independencia», ahora las tropas francesas eran bienvenidas por los sectores absolutistas como un aliado en su lucha contra el libertinaje que había osado profanar «el sacro nombre de Fernando». Aunque hay intentos por parte de los liberales para enfrentar al ocupante extranjero, son aplastados fácilmente, ya que no encuentran apoyo popular. Replegado en Cádiz, adonde ha llevado al rey consigo, el gobierno liberal termina capitulando días después de su derrota en la batalla de Trocadero y, una vez más, Fernando VII recupera el trono. Ello reafirma la tesis de que la retórica nacionalista-liberal no constituyó por sí misma un suficiente factor movilizador, si se le compara con la retórica religiosa desplegada por las élites tradicionales —sobre todo, el bajo clero— a favor del monarca.

Con estos argumentos, debidamente matizados, Álvarez Junco prueba el carácter «no nacional» del absolutismo fernandino, pues este fue capaz de recurrir a la intervención foránea para defender los privilegios monárquicos y eclesiásticos amenazados por el desarrollo del Estado moderno y, en especial, por la revolución liberal. Entonces arremetió con más saña que nunca contra sus opositores, aboliendo nuevamente la Constitución gaditana, por lo que será motejado en lo adelante como el «Rey Felón». Tal fue el clima de terror y oscurantismo hasta su muerte en 1833, que aun hoy existe unanimidad en seguir catalogando ese último período de su reinado como «Ominosa Década».

Sin embargo, la «pesadilla fernandina» adquiere otro cariz cuando se le analiza comparativamente desde las posesiones españolas en América, no solo porque aquí haya tenido diferentes tintes sombríos, sino porque ese período histórico revela complejidades adicionales cuando atañe a la emergencia de las naciones americanas: quince Estados en apenas dos décadas, desde la independencia de Paraguay en 1811, a la fragmentación de la Gran Colombia en 1830. ¿Por qué Cuba no optó entonces por el independentismo, al igual que el resto de las colonias españolas?, es una interrogante ineludible que, con perspectiva sincrónico-diacrónica, debe encarar cualquier estudio sobre las relaciones culturales-ideológicas entre la Metrópoli y su última posesión de ultramar en el Atlántico, además de Puerto Rico.

FERDINANDUS VII REX HABANENSI POPULO

Sean cuales fueren los motivos para que Cuba no se emancipara entonces, quedaron resumidos en esa estatua regia de mármol, símbolo de la mutua interdependencia entre la monarquía absolutista española y la aristocracia habanera. Así debe entenderse la erección del monumento a Fernando VII, un proyecto iniciado en 1827 y que no llegó a culminarse hasta 1834, cuando el monarca ya había fallecido apenas unos meses antes. Develado el 24 de julio de ese mismo año, en estricta ce-



Hoy día la estatua de Fernando VII se conserva en el portal del antiguo Palacio de los Capitanes Generales (Museo de la Ciudad), frente por frente a la Plaza de Armas. Antes permanecía a un costado del Castillo de la Real Fuerza, donde fue colocada por el actual Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, acompañada de la siguiente lápida:

«Su reinado fue ejemplo de desvergüenza y absolutismo. En 1821, cuando la Constitución de Cádiz, fingió acatarla ante la presión popular para enseguida desbordar la más sangrienta reacción: fusilamiento de Riego y de todos los Liberales. Hasta su muerte, en 1833, España vivió una era de despotismo inenarrable. De él dijo Pi y Margall: "Fernando VII no fue ya un hombre malvado; fue un monstruo. Conspiró un día contra su padre, siempre contra su Patria. Alentaba a los Liberales, adulábales, y al mismo tiempo alentaba a los amigos del régimen, daba instrucciones a la regencia de Urgel y se entendía con los soberanos extranjeros que le hacían instrumento de sus ambiciones. Difícilmente se encontrará en la historia carácter más abyecto y despreciable que el de aquel famoso monarca." A su muerte fueron destruidas todas las estatuas que le habían erigido sus aduladores en la Península. Esta efigie fue colocada en la Plaza de Armas en 1834 y retirada de su pedestal el día 15 de febrero de 1955, luego de tenaz lucha dirigida por Emilio Roig de Leuchsenring, siendo erigida la del Padre de la Patria Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo el 27 de febrero de ese propio año. La estatua de Fernando VII se conservó desde entonces en el Museo de la Ciudad de La Habana y fue colocada en este sitio el 8 de mayo de 1975, Año del Primer Congreso».

nando VII no fue ya un hombre malvado; fue un monstruo. Conspiró un día contra su padre, siempre contra su Patria. Alentaba a los Liberales, adulábales, y al mismo tiempo alentaba a los amigos del régimen, daba instrucciones a la regencia de Urgel y se entendía con los soberanos extranjeros que le hacían instrumento de sus ambiciones. Difícilmente se encontrará en la historia carácter más abyecto y despreciable que el de aquel famoso monarca." A su muerte fueron destruidas todas las estatuas que le habían erigido sus aduladores en la Península. Esta efigie fue colocada en la Plaza de Armas en 1834 y retirada de su pedestal el día 15 de febrero de 1955, luego de tenaz lucha dirigida por Emilio Roig de Leuchsenring, siendo erigida la del Padre de la Patria Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo el 27 de febrero de ese propio año. La estatua de Fernando VII se conservó desde entonces en el Museo de la Ciudad de La Habana y fue colocada en este sitio el 8 de mayo de 1975, Año del Primer Congreso».

remonia castrense, este acto sirvió también para celebrar el onomástico de su viuda, María Cristina de Borbón, quien ejercía el poder como Regente, dado que la hija mayor de ambos y heredera legítima, Isabel II, era todavía menor de edad.

Esta sucesión había desatado el choque entre liberales y absolutistas; estos últimos ahora *carlistas*, pues eran partidarios de que el infante Carlos María de Isidro —o sea, el hermano del difunto rey— fuera el heredero de la corona, tal y como estipulaba la ley sálica, que consideraban no podía haber sido derogada. A la confrontación civil seguía subyaciendo el trasfondo religioso, como mostró enseguida la primera de las revueltas («bullangas») ocurridas en Cataluña, la cual estalló durante esos mismos días festivos de julio en honor a María Cristina, pero en 1835, o sea, tan solo un año después. En venganza porque los carlistas habían ejecutado a cinco milicianos liberales en Reus, estos últimos quemaron varios conventos y ajusticiaron a numerosos frailes, considerándolos colaboradores del enemigo. Y lo mismo sucedió en Barcelona, donde los liberales derribaron el monumento en bronce que había sido levantado a Fernando VII en el Pla de Palau.⁹

Por ser una figura regia cada vez más denostada, también por los carlistas, resulta obvio que la estatua habanera, así como otra erigida en Matanzas en 1836, fueron de las últimas en consagrarsele, con el añadido de que aquella fue emplazada en el epicentro del poder colonial en la Isla: la Plaza de Armas, frente por frente al Palacio de los Capitanes Generales y el Palacio de Intendencia (o del Segundo Cabo). Dictada por el propio

monarca, tenía la siguiente inscripción en el frente principal de su pedestal, orientado hacia la entrada del puerto y el oriente: *Ferdinandus VII Rex/ Habanensi Populo/ Desiderio Fidelitate Clarissimo/ Imagine Corde Perpetuo Adesse Voluit. MDCCCXXXIII* (El rey Fernando VII/ a su pueblo de La Habana/ insigne por su amor y fidelidad/ quiso estar presente en imagen como lo está siempre en su corazón. 1833). Sobre los paños de la verja de hierro, otro epígrafe rezaba: «La siempre fiel Ciudad de La Habana al rey Fernando VII».

Esos sentimientos de reciprocidad fueron recalcados por el *Diario de La Habana*, al describir que el monarca había sido representado «en la afectuosa actitud de mirar al pueblo con la predilección que tantas veces le ha demostrado en premio de su acendrado amor y fidelidad».¹⁰ Vestido con el traje de la Real Orden Americana Isabel la Católica, Fernando VII porta el cetro en la mano derecha, mientras que la izquierda sostiene el sombrero, a la par que recoge el manto plegado con regia majestad. Como toda obra de ese tipo, el monarca eligió un dibujo para ser usado como boceto por el escultor que designara la Academia de San Fernando. Si bien se creía que fue su hijo, José Álvarez Bouquel, quien ejecutó el modelo de yeso (ver artículo a continuación, p. 16). Al morir este repentinamente, aceptó el proyecto el catalán Antonio Solá, el cual esculpió la estatua en Roma, basándose en aquella maqueta u otros dibujos preliminares. Ello relativiza el valor artístico de dicha efigie, el cual quedó supeditado de antemano al objetivo persuasivo de la representación, sin dudas mucho más importante.

A fin de cuentas, dicha estatua expresa la autoridad absoluta e incondicional del padre-patriarca, a quien el hijo debe obediencia y gratitud. Esta «fabricación» se interpreta mejor con ayuda de la carta enviada al propio monarca por las autoridades habaneras, solicitándole el Real permiso para erigirle ese monumento en vida. Firmada por Claudio Martínez de Pinillos (1780-1852), en su calidad de Superintendente General de Ejército y Hacienda de la Isla de Cuba, dicha solicitud resume elocuentemente las razones que explicarían la ausencia en Cuba de un fermento independentista, a diferencia de las demás colonias en el continente:

De todas las provincias de la Monarquía española, esta fiel isla acaso posee más que otra alguna mayores pruebas del aprecio y predilección que ha debido al Gobierno. Numerosas fuerzas de mar y tierra que la hacen invulnerable en su interior, y temible en su exterior y que son la salvaguarda de su comercio y agricultura: la erección de un Consulado nivelado bajo las reglas de las sabias ordenanzas de Bilbao; diversos establecimientos científicos, agrónomos y políticos, debidos a la Real Munificencia, todos con dotaciones y asignaciones convenientes; el activo fomento y gracias dispensadas a su población blanca con el objeto de asegurar su estabilidad, y desvanecer el peligro común a las Antillas en concepto de algunos estadistas: franquicias de todas clases, muchas de ellas arrancadas en ingeniosa lucha durante el ilegal sistema constitucional; tales son, entre otros innumerables beneficios los títulos de *protección paternal* [la cursiva es nuestra] que tiene del Rey nuestro Sr. esta preciosa parte de sus dominios. Pero todos ellos juntos no pesan en la balanza política tanto como uno Solo [sic] de que se reconoce deudora a la ilustrada piedad de su soberano: este es el goce y ejercicio de su libre comercio (...)¹¹

Reproducida por Eugenio Sánchez de Fuentes y Peñalé en su libro *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica* (1916), esa misiva es una de las pruebas que sostiene este historiador, miembro de la Academia de Artes y Letras de La Habana, para concluir que ha revelado:

la historia cierta de este mármol monárquico, que perdura hasta nuestros republicanos días, sin sentirse nadie molesto con su presencia, pues todos saben también, que para nuestra patria, en los pasados tiempos, la influencia de este Rey fué verdaderamente beneficiosa, como hemos tenido ocasión de probarlo con los documentos oficiales transcritos.¹²

Antes ha ejemplificado con el testimonio del sevillano Miguel Rodríguez Ferrer, quien en *Naturaleza y Civilización de la Grandiosa Isla de Cuba* (editado en dos tomos separados: uno en 1876 y el otro en 1887) explica cómo, sorprendido por la visión de dicha estatua desde un balcón de la Intendencia (Palacio del Segundo Cabo), había recibido de Martínez de Pinillos, ya entonces conde de Villanueva, este responso: «Para usted habrá sido malo y no digno de esa memoria, pero nosotros perdimos con él no un rey, sino un padre».

Diputado a las Cortes de Cádiz en 1812, Martínez de Pinillos fue condecorado en la célebre batalla de Bailén, donde sirvió como ayudante de campo del general Francisco Javier Castaños y Arago, símbolo de la resistencia contra los franceses. Por este y otros méritos, al término del Trienio Liberal en 1823, resultó elegido para llevar al monarca en nombre de las corporaciones habaneras: «las representaciones de su respeto, adhesión, fidelidad y gozo por la cesación de los males que lo habían afligido durante la revolución».¹² Tras sustituir al economista Francisco de Arango y Parreño en el cargo de intendente de Hacienda, su principal misión consistió en procurar soporte financiero a la Corona mediante el cobro de tributos, pero superó la condición de mero agente de explotación fiscal y consiguió ser un entusiasta promotor de la riqueza autóctona, aprovechando su «función de enlace» entre los representantes del absolutismo fernandino y la oligarquía terrateniente criolla.

Más que por la estatua fernandina, a Martínez de Pinillos prefiere rememorársele por su legado posterior: la fuente de los Leones (1836), situada en la Plaza de San Francisco, y, sobre todo, por la monumental fuente de la India (1837), emplazada en un inicio frente a la puerta Este del Campo de Marte (hoy, Parque de la Fraternidad). Otras obras debidas a su gestión y prestigio fueron el acueducto Fernando VII (1835) y la introducción del ferrocarril en Cuba (1837), adelantándose a España. Para lograrlo, el conde de Villanueva tuvo que enfrentar las cortapisas que le impuso el capitán general Miguel Tacón y Rosique, el que, desde su llegada a la Isla, se propuso obstruir a toda costa las iniciativas autóctonas: desde las más sencillas obras públicas hasta el proyecto ferroviario, censurando que el intendente habanero hubiese emprendido este último «a su arbitrio y con independencia absoluta».¹³

Enviado a Cuba en sustitución del capitán general Mariano Rocafort a raíz de la muerte de Fernando VII, de hecho fue el develamiento de esta estatua habanera la primera comparecencia pública de Tacón y Rosique, la cual transcurrió bajo medidas de seguridad tan rigurosas, que fueron sintomáticas de que los tiempos habían cambiado. De modo que ese monumento regio simboliza también un antes y un después en las relaciones entre la Metrópoli y su más fiel colonia. Con el final del absolutismo, se inicia una etapa distinta para la aristocracia habanera, durante la cual sus sentimientos filiales por el rey-patriarca transmutan en indefensión ante la autoridad despótica de una Regenta que, cual madrastra ladina, prefiere aprovechar la debilidad de su entenado para subyugarlo.

Nos referimos al dilema de que esa élite criolla, tan orgullosa de tener una identidad cultural propia, hubiese logrado su magnificencia sobre la base del oprobioso sistema de plantación esclavista. Esto traía consigo el conflicto racial, sublimado socialmente como «miedo

al negro» que las autoridades coloniales contribuían a mantener en estado latente. Bastaba agitar el fantasma de las revueltas ocurridas en 1791 en la vecina isla de Saint Domingue (actual Haití) para que la población blanca cubana recordara «ese peligro común a las Antillas en concepto de algunos estadistas», al decir de Martínez de Pinillos en su ya citada carta a Fernando VII.

Por contraste, se entiende entonces que cierta tendencia de la historiografía cubana idealizase la etapa fernandina, borrándole todo atisbo de conflictividad entre criollos y peninsulares, como hace Sánchez de Fuentes en su libro. En la actualidad muy consultado por los especialistas en gestión del patrimonio dada su riqueza gráfica y documental, aunque malogradamente escrito, *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica* se identifica con los patrones culturales establecidos por aquellas élites habaneras, a la par que el autor aprovecha para enfatizar —en el plano simbólico— la matriz hispánica dominante de esa cultura. Sin embargo, al socaire de esos intereses estético-culturales, su discurso rezuma un inequívoco sesgo ideológico de orientación hispanófila, ya que incurre en tendenciosidad historiográfica. Todo hace indicar que es primicia suya el empleo de un pseudoargumento que se repetirá para defender la permanencia de la estatua habanera de Fernando VII.

Ese pseudoargumento aparece vinculado a la reproducción de la carta que recoge el beneplácito del capitán general Mariano Rocafort al conde de Villanueva para que fuera la Plaza de Armas donde finalmente queda-

ra emplazado el monumento al monarca ya fallecido, «cuya pérdida lloramos todos», según afirma ese gobernador colonial. Como apoyatura a esta frase, inserta inmediatamente Sánchez de Fuentes una referencia a *Elogio de S. M. el señor Don Fernando VII contraído solamente a los beneficios que se ha dignado conceder a la isla de Cuba; formado por acuerdo de la Sociedad Patriótica de La Habana, y leído en junta general del 12 de diciembre de 1818 por el presbítero D. Félix Varela*.¹⁴

Es decir, saca a colación un evento ocurrido quince años antes de que el rey muriera, por lo que esa cita constituye un paracronismo. Por otro lado, si apunta intencionadamente hacia la figura del Padre Félix Varela y Morales, tal referencia es de hecho «ahistórica», pues omite que este último fue uno de los diputados a Cortes que, en la sesión del 11 de junio de 1823, votó a favor de la destitución del monarca por su incapacidad para gobernar, según Varela mismo narra.¹⁵ Como consecuencia, se vio obligado a huir de territorio español cuando, ya habiendo recobrado el poder, Fernando VII comenzó a vengarse de quienes habían defendido el régimen constitucional durante el Trienio Liberal. Aunque en mayo de 1824 se emite Real decreto concediendo indulto y perdón general, este excluye a dichos diputados, quienes ya eran juzgados implacablemente, junto a los demás liberales considerados culpables de excesos y desórdenes. Ante el peligro de ser condenado a muerte, el presbítero habanero nunca más regresó a Cuba desde su exilio en Nueva York, ni siquiera cuando, al morir el



En 1916 hubo un intento de remover la estatua de Fernando VII para colocar en su lugar la de Tomás Estrada Palma, designado presidente de la República de Cuba en 1902.* En 1921 la revista *Cuba Contemporánea* propone denominar Carlos Manuel de Céspedes a la Plaza de Armas, así como sustituir la efigie del monarca español y colocar en su lugar una estatua del Padre de la Patria. El 24 de febrero de 1923 queda así renombrada dicha plaza en acto público.



*Eugenio Sánchez de Fuentes y Peláez: *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica*. Solana y Compañía, La Habana, 1916, p. 520 (nota al pie).

rey, fue decretada una amnistía general por la regente María Cristina, desde un principio aliada a los liberales moderados para enfrentar a los inveterados absolutistas, ahora *carlistas*.

Aunque parezca pueril tras ser detectado, ese proceder «ahistórico» de Sánchez de Fuentes revela, cuando menos, el uso de un *paralogismo*, si se tratara de un error involuntario, deslíz o descuido, pero que constituiría un *sofisma* si es empleado a sabiendas como ardid o argucia. En cualquier caso se trata de una *falacia*, y, como veremos, fue manejada retóricamente por los intelectuales contrarios a la remoción de la estatua fernandina para apoyar su discurso esteticista en defensa de lo que consideraban una mera «cuestión de ornato urbano». Sin embargo, al repetirla con tal propósito argumentativo, esa falacia constituía una potencial fuente de errores con serias repercusiones tanto de orden historiográfico como en el terreno de la acción político-cultural. Consideramos que, a la postre, ha sido empleada como sofisma —o sea, a sabiendas— para minimizar la importancia del pensamiento vareliano en el proceso conformativo de la nación cubana.

REVALORIZACIÓN DEL PADRE VARELA

He aquí el meollo de la cuestión, que finalmente dilucidaremos: no puede entenderse la remoción de la estatua habanera de Fernando VII, sin tener en cuenta que ese gesto simbólico se encuentra indisolublemente ligado a la revalorización historiográfica del Padre Varela. Ambas propuestas, la remoción y la revalorización, fueron acuerdos tomados y ratificados durante los tres primeros Congresos Nacionales de Historia, celebrados en La Habana en 1942, 1943 y 1944, respectivamente. Estos encuentros se proponían esclarecer las «razones históricas de la cubanidad», según la frase axiomática de Roig de Leuchsenring, bajo cuya égida llegaron hasta su décimotercera y última edición en 1960.

Presidente de la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales, *Emilito* —como solían llamarle— impulsó un renovador discurso historiográfico para insuflar genuino amor patrio en los materiales escolares y otros medios textuales (prensa escrita, sobre todo), a la par que volcó los acuerdos de esos congresos al espacio de la conmemoración pública, aprovechando su condición al frente de la Oficina del Historiador de la Ciudad, organismo adscrito a la Administración Municipal, además de ser fundador y presidente de la Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos Habaneros.

Nombres de calles, tarjas, bustos... revelan la importancia de Roig de Leuchsenring como configurador de la cultura histórica, cuyas acciones en el plano simbólico le consagraron como intelectual polemista que enfrentaba en buena lid a sus enemigos ideológicos declarados. Así, para ahondar en las razones de su empe-

ño indeclinable de remover la estatua habanera de Fernando VII, hay que considerar un referente primordial: la campaña propagandística que desplegó el *Diario de la Marina* a favor del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), al igual que había hecho durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Para lograr sus propósitos, el Historiador de la Ciudad de La Habana debió encarar el conservadurismo retrógrado de ese influyente periódico, el cual se oponía a cualquier iniciativa historiográfica que cuestionara el régimen colonial español. Pero, ¿cuáles eran las raíces intelectuales de ese conservadurismo y cuáles sus intereses político-ideológicos en el marco de aquella coyuntura bélica?

Ha llegado el momento de retomar la idea de Álvarez Junco que dejamos en suspenso sobre el ideario nacionalista de la derecha española, devenido nacional-catolicismo ya en el siglo XX. Pues bien, el *Diario de la Marina* era el paladín en Cuba de ese ideario, cuya coartada cultural era el «mito de la Hispanidad», tal y como lo habían concebido Ramiro de Maeztu, Zacarías de Vizcarra y otros ideólogos nacional-catolicistas desde finales de los años 20 de esa centuria. Estos últimos se inspiraron, a su vez, en el legado tradicionalista de los grandes pensadores neocatólicos del XIX: Jaime Balmes y Urpiá, Juan Donoso Cortés y, sobre todo, Marcelino Menéndez Pelayo.

«La Hispanidad es el Imperio que se funda en la esperanza de que se puedan salvar como nosotros los habitantes de las tierras desconocidas (...),¹⁶ propugna Maeztu, para quien la identidad española surgió al adoptar el rey Recaredo el cristianismo y, dotada de ese valor universal, se objetivó históricamente en la evangelización del Nuevo Mundo. De esta manera, el mito de la Hispanidad concibe a América como parte inseparable de España, arguyendo la «unidad de espíritu» para lograr el acercamiento entre la Metrópoli y sus antiguas colonias, sobre la base de una doble corriente fraternal: por ser hermanos de sangre (el sueño de la Madre Patria) y por la participación en una única fe religiosa. El rótulo de Fiesta de la Raza (posteriormente, de la Hispanidad) para denominar las celebraciones del 12 de octubre —fecha en que la expedición de Colón tocó tierra americana— fue una de las acciones más importantes para acentuar el sustrato reivindicativo de ese vínculo espiritual.¹⁷

Pero el problema es que, en su interpretación más doctrinal, el mito de la Hispanidad consagra a la Iglesia católica oficial como la representante histórica de la *nación* en cualquier antigua posesión española, de ahí la importancia del clero en la propagación de una teoría que apologiza los componentes religiosos, étnicos, culturales e idiomáticos identificados con lo *español*, en menoscabo de otros múltiples factores. Basándose en ese mitologema nacional-católico, será que José Ignacio Rivero y Alonso (*Pepín*), director y propietario del *Diario de la Marina*, arremeterá desde su columna

editorial «Impresiones» contra la línea de «historia y cubanidad» sostenida por Roig de Leuchsenring, quien rechaza ese clericalismo y simpatiza con la masonería por su importancia para la historia de Cuba.

Aunque gustara de reiterar que era cubano de nacimiento, *Pepín* actúa como un franquista declarado, y por él mismo sabemos que su padre, el asturiano Nicolás Rivero y Muñiz, fue carlista hasta su muerte, lo cual explica la recurrencia al ideario nacional-catolicista por parte de ese periódico, con matices que variarán en dependencia de la coyuntura histórica. Por sus titulares en primera plana es posible apreciar cómo fluctúa su política editorial después del ataque a Pearl Harbor (7 de diciembre de 1941), tras el cual Estados Unidos entra en la contienda bélica, y Cuba le secunda. Asimismo, a finales de 1942 ocurre otro giro crucial, luego de las sucesivas derrotas militares del Eje Berlín-Roma-Tokío, especialmente en la decisiva Batalla de Stalingrado.

Hasta ese momento, la posibilidad de que España rompiera su neutralidad para aliarse militarmente a esas potencias era manejada sin recato en los círculos franco-falangistas. Aunque esto no ocurrió de manera oficial, agrupados en la llamada División Azul, miles de voluntarios españoles sirvieron al ejército nazi entre 1941 y 1943, principalmente en el Frente Oriental contra la Unión Soviética. En consonancia, la doctrina maeztiana era reformulada con un sentido más explícito y beligerante, según el cual las ideas de Hispanidad, imperio y raza cobraban un nuevo significado bajo la aureola fascista. Por eso, al proponer en 1941 el desplazamiento de la estatua fernandina hacia el Museo de la Ciudad y la erección en su lugar de un monumento a Carlos Manuel de Céspedes, en informe dirigido al Ayuntamiento, Roig de Leuchsenring se apresuraba en constatar:

Hoy las circunstancias políticas son otras y la reacción colonial, que alentada por la nueva situación interior de España y sumados al sentido imperial y de reconquista que se da oficialmente a la llamada «Hispanidad», se presenta en su versión moderna de falangista germanizada y enemiga en guerra de nuestra patria también en guerra, no se atreverá a proclamar públicamente sus deseos de que los habaneros sigamos dando al mundo el mal ejemplo de exaltar un traidor mil veces a su pueblo, de un rey despreciado por sus mismos súbditos y repudiado hasta por sus descendientes (...) Los españolizantes de ayer, admiradores de Fernando VII (...) son los falangistas reconquistadores de hoy, camaradas de aquellos otros que en las filas de la Legión Azul combaten contra nuestros aliados y contra nosotros, y no es creíble ni tolerable que pretendan levantar incluso bandera en La Habana (...)

Descarta cualquier atisbo de hispanofobia el que Roig defiende la permanencia de la estatua de Carlos III en el paseo homónimo, adonde había sido trasladada en 1836 desde el Paseo de Extramuros (hoy, Paseo del Prado), en cuyo extremo sur fue erigida en 1803. Sin embar-

go, desde las páginas del vespertino *Avance*, aliado del *Diario de la Marina*, con sendos artículos publicados el 6 y el 9 de septiembre de 1941, Rafael Esténger inaugura el círculo de intelectuales opositores a la remoción de la estatua fernandina, considerando que su caso es similar a la de aquel monarca ilustrado, también borbón, porque ambos son —a fin de cuentas— monumentos coloniales de interés esencialmente decorativo.

Siguiendo un esquema retórico que sus acólitos repetirán con ínfimas variaciones, considera como argumentos incontrovertibles para conservar a Fernando VII en la Plaza de Armas: la vejez y originalidad de esa estatua; la utilidad de respetar a La Habana Vieja los rincones con un «rancio sabor pretérito»; el hecho de que ese monarca español no tuviera ningún otro monumento en América, y, por último, la improcedencia de alzar a Céspedes sobre un pedestal que es anterior a su tiempo, además de que el Padre de la Patria merecía un monumento más grandioso. En cuanto al «argumento de justicia histórica», al no poder soslayarlo, Esténger termina decantándose porque Fernando VII fue un mal rey para España y un excelente tutor para Cuba. «Un régimen de tolerancia política contrastaba entre nosotros con el feroz absolutismo metropolitano», afirma amparándose en el capítulo XV de *Manual de Historia de Cuba*, de Ramiro Guerra, que el periodista interpreta libérrimamente, obviando la parte dedicada en ese mismo texto a señalar las funestas consecuencias del sistema colonial.

Este *argumentum ad verecundiam* o *magister dixit* («el maestro lo dijo») será otra de las falacias para desacreditar a la nueva hornada de historiadores que, liderados por *Emilito*, acometen una reinterpretación de ese período histórico, incluido el hecho singular de que el pensamiento liberal y abolicionista proviniera de dos figuras eclesiásticas: el obispo Juan José Díaz de Espada y el presbítero Varela, ambos —preceptor y discípulo— sometidos a hostigamiento después del Trienio Liberal. Como resultado de ese empeño historiográfico, fue exhumado el proyecto autonómico recomendando la independencia americana, que Varela expuso en las Cortes de 1822-1823, así como su memoria y proyecto sobre la extinción de la esclavitud, los cuales no alcanzó a presentar. También comienzan los estudios sobre *El Habanero, papel político, científico y literario*, que fundó recién llegado al exilio y cuya circulación en Cuba fue prohibida expresamente por Fernando VII.¹⁸

Otra revalorización histórica importante es «el reconocimiento de la masonería cubana como la institución que más ha laborado por la libertad, la independencia y el progreso de Cuba», uno de los acuerdos tomados en el Primer Congreso Nacional de Historia (8 al 12 de octubre de 1942). Todo esto explica el furibundo ataque del *Diario de la Marina* contra esa corriente nacionalista autóctona que socava los presupuestos de la teoría de la Hispanidad, justamente cuando el franquismo nece-

sita de este mitologema nacional-católico en su variante «más prístina» para ofrecer una imagen moderada que encubra su filiación fascista de cara al mundo exterior. A diferencia de los primeros años de la contienda mundial, para ese momento es imprescindible acentuar que España ha mantenido un estatus de neutralidad con respecto a las potencias del Eje, a la par que ventilar los conceptos anejos al nacional-catolicismo como pilares ideológicos del régimen franquista contra el comunismo, la masonería, el protestantismo y otras influencias en vísperas del ya previsible escenario de postguerra.

El ejemplo más fehaciente de esa postura ideológica es el diferendo que provocó intencionadamente *Pepín Rivero* a partir del 10 de julio de 1943, cuando publicó una carta injuriosa reprochándole a monseñor Eduardo Martínez Dalmau, obispo de Cienfuegos, el contenido de su discurso de recepción a la Academia de la Historia de Cuba con el título «La política colonial y extranjera de los reyes de las Casas de Austria y de Borbón y la toma de La Habana por los ingleses»:

me resulta imposible ver a un Obispo colocado a la misma altura intelectual y moral que cualquiera de esos peles que se llaman en Cuba historiadores sólo porque a título de estos gravitan sobre la nómina del Estado o del Municipio. Me resulta asimismo intolerable que se preste un jerarca de la Iglesia a evaluar las afirmaciones de los enemigos de la Religión Católica y de nuestra sociedad cristiana recopilando los juicios más burdos que brotaron de plumas protestantes y que forman parte de la leyenda negra (...) Si como usted dice, España no hubiese hecho nada encomiable en el Nuevo Continente, la responsabilidad tendría que dividírsela, a partes iguales, la nación descubridora y la religión católica (...)

La «herejía» de monseñor Dalmau es simplemente haber adoptado un enfoque historiográfico discordante con la apología del régimen colonial español. Eso basta para que *Pepín Rivero* manifieste su iracundia como parte de una estratagema mediática para satisfacer a los sectores más conservadores de la colonia española radicada en Cuba: clero, grandes y medianos empresarios, directores de centros benéficos y asistenciales, etc., cuyos intereses siempre defendió el *Diario de la Marina*. En días sucesivos, desde allí se lanzan groseras diatribas contra el sacerdote, en la medida que este último recibe el apoyo de otros medios de prensa, incluso del diario *Hoy*, órgano de los comunistas.

Dándole un gran espaldarazo, el Segundo Congreso Nacional de Historia (del 8 al 12 de octubre de ese mismo año) lo elige como su presidente. Entonces Dalmau dicta una conferencia en la que reprueba la visión que sobre el Padre Varela ofrece Menéndez Pelayo en su famosa *Historia de los heterodoxos españoles* (1880–1882), considerándola la principal causa de que el clérigo cubano fuera premeditadamente subvalorado por sus ideas liberales. Al definir al Padre Varela como el precursor de las luchas independentistas cubanas, monseñor Dalmau

lo reconoce como el tipo de sacerdote que no alberga contradicción entre su patriotismo y su religión.¹⁹ Este trabajo es una pieza digna de estudio por su agudeza para impugnar las influencias del nacional-catolicismo y el mito de la Hispanidad.

Por supuesto, *Pepín Rivero* reaccionó. Con el titular «El Congreso del vacío», el *Diario de la Marina* se refiere despectivamente a ese encuentro en nota publicada al día siguiente, 13 de octubre, también en primera plana, mientras que en su columna editorial, aquel se limita a informar que, por petición de monseñor Manuel Arteaga, arzobispo de La Habana, ha suspendido sus «Impresiones» con el título «Al colaborar con los comunistas el Obispo de Cienfuegos se rebela contra la Santa Sede». Entiéndase que esto ocurre cuando tienen lugar los festejos por el Día de la Raza, que aún así era denominado en los discursos conmemorativos.

Al referirse a ese episodio en *Veinte años de actividades del Historiador de la Ciudad. 1935-1955*, concretamente al primer trabajo que desató la ira del *Diario de la Marina*, se encomia a Dalmau en estos términos:

le valió el honor, como buen cubano, del ataque de los elementos reaccionaristas españolizantes, *voluntarios y guerrilleros* —o sea, españoles anticubanos y cubanos traidores a su patria, supervivos en la República—, pues en este trabajo mantenía la tesis histórica irrefutable de la «condena del régimen colonial de España en América y en Cuba, y su defensa de nuestras contiendas emancipadoras», según expresó el doctor Roig de Leuchsenring (...).

En aquel momento, la remoción de la efígie de Fernando VII significaba un golpe simbólico demasiado contundente, y tal vez esto mismo explique que no llegara a materializarse, a pesar de la insistencia de Roig de Leuchsenring. Tendrían que darse circunstancias más propicias a partir de 1952 para finalmente lograrlo en 1955, aunque no sin oposición. A los argumentos contrarios de Esténger, se sumó ahora Ramón Vasconcelos, director de *Alerta*, manejando una vez más que hasta el propio Padre Varela había elogiado a Fernando VII. Este sofisma fue refutado por el historiador Herminio Portell Vilá en la revista *Bohemia*. Otros defensores de la estatua regia fueron Armando Maribona y Gastón Baquero, redactores del *Diario de la Marina*, así como su director: José Ignacio Rivero Hernández (*Pepinillo*, por ser hijo de Pepín), el cual dedicó una despedida plañidera a la figura del monarca (ver recuadro cronológico, p. 15).

Lo cierto es que, de haberse mantenido el «Rey Felón» en su pedestal hasta el día de hoy, hubiera parecido extraño que en una misma línea recta con la estatua de José Martí en el Parque Central, encontráramos pocas cuadras después, en la Plaza de Armas, a aquel repudiado personaje histórico. En 2012 habría habido que ingeniárselas para explicar por qué se decidió mantenerlo si vituperó el orden constitucional, ahogando en sangre a sus precursores. Es lo que hemos catalogado como

tensiones entre historiografía y patrimonio histórico-artístico, que Roig de Leuchsenring resolvió mediante el acto volitivo de desplazar esa efigie regia, colocando en su lugar a Carlos Manuel de Céspedes, presidente de la primera República de Cuba (en Armas).

Ello sí puede explicarse porque la estatua de Fernando VII en pose patriarcal es una «fabricación» hecha en vida del representado con arreglo a la idea de nación-monarquía-Madre Patria, la cual sucumbió inexorablemente a la de nación-soberanía-cubanidad. Esta última triada es lo que simboliza la imagen del prócer caído en San Lorenzo, venerado en forma unánime por todos los cubanos como el «Padre de la Patria».

¹²Peter Burke: *La fabricación de Luis XIV*. Nerea, Madrid, 1995, y *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p. 87.

³«La Plaza Carlos Manuel de Céspedes», en *Cuba Contemporánea*, No. 123, Año XI, La Habana, marzo de 1923, pp. 289-299.

⁴Miguel Artola: «La España de Fernando VII», t. 26, *Historia de España* de Menéndez Pidal. Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. XXII.

⁵Cfr. François-Xavier Guerra: *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. MAPFRE, Madrid, 1992, pp. 319-350. También José Carlos Chiaramonte: *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004, pp. 27-57.

⁶Mientras para la visión modernista o instrumentalista las naciones son un constructo político-cultural, el enfoque primordialista considera como dato básico los rasgos étnicos originarios.

^{7,8}José Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 2002, p. 306 y pp. 119-149, así como «La invención de la Guerra de Independencia», *Studia Historica*, vol. 12, 1994, pp. 75-99.

⁹Francesc Fontbona: «La imagen de Barcelona a través de la escultura pública», en *Historia política de la Escultura pública 1820-1920*. Zaragoza, 2003, p. 90.

^{10,11,12}Eugenio Sánchez de Fuentes y Peláez: *Cuba monumental, estatuaría y epigráfica*. Solana y Compañía, La Habana, 1916, pp. 538-542 (noticia), 518-519 (carta, a pie de página) y p. 543.

¹²Biografía del Excmo. señor don Claudio Martínez de Pinillos, conde de Villanueva. Imprenta del Tiempo, La Habana, 1851, p. 5.

¹³Juan Pérez de la Riva: *Correspondencia Reservada del Capitán General Don Miguel Tacón, 1834-1836*. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1963, pp. 152-153.

¹⁴Eugenio Sánchez de Fuentes y Peláez: ob. cit., cita al pie (I), p. 520. Tal alabanza agradece la Real orden del 9 de enero de 1818 ratificando el ejercicio del libre comercio.

¹⁵Félix Varela y Morales: *Obras*. Biblioteca de Clásicos Cubanos, vol. III, La Habana, 2001, pp. 128-136.

¹⁶Ramiro de Maeztu: *Defensa de la Hispanidad*. Valladolid, 1938, pp. 235-243.

¹⁷Cfr. Isidro Sepúlveda: *El sueño de la Madre Patria: hispanoamericanismo y nacionalismo*. Fundación Carolina, Madrid, 2005.

¹⁸Cfr. Eduardo Torres Cuevas, su introducción a Félix Varela y Morales: *Obras*. Biblioteca de Clásicos Cubanos, vol. I, La Habana, 2001, pp. IX-XLIV.

¹⁹Eduardo Martínez Dalmáu: *La ortodoxia filosófica y política del pensamiento patriótico del Pbro. Félix Varela*. Cuadernos de Historia Habanera, OHCH, La Habana, 1945.

ARGEL CALCINES culminó recientemente sus estudios predoctorales en *Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad de Valladolid, España*.

PRIMER MOMENTO (1834-1935)

1834: Develada el 24 de julio la estatua de Fernando VII en la Plaza de Armas en presencia del capitán general Miguel Tacón.

1898-1902: Durante la primera intervención norteamericana, ese espacio público está bajo el control de las tropas yankees. Esto impide que la estatua sea removida, como sucedió con la de Isabel II en el Parque Central.

1921: En marzo la revista *Cuba Contemporánea* propone nombrar Carlos Manuel de Céspedes



a la Plaza de Armas, así como sustituir la efigie de Fernando VII y colocar en su lugar una estatua del Padre de la Patria.

1923: El 24 de febrero queda renombrada dicha plaza en acto público.

SEGUNDO MOMENTO (1941-1944)

1941: Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad, retoma la iniciativa de *Cuba Contemporánea* e inicia su bregar para cumplimentarla. Con el apoyo del concejal Ángel Bertematy, propone al Ayuntamiento de La Habana la adopción de un acuerdo que permita su ejecución.

Desde el vespertino *Avance*, Rafael Esténger cuestiona esa propuesta en sendos artículos (6 y 9 de septiembre). Roig de Leuchsenring documenta su empeño patriótico en sucesivos trabajos publicados en las revistas *Carteles*, *Policia* y otras.

1942: Presidido por Fernando Ortiz, el I Congreso Nacional de Historia (8 al 12 de octubre) respalda la propuesta de Roig, así como se pronuncia porque sea retirada otra estatua de Fernando VII que había en la ciudad de Matanzas.

1943: El 16 de abril, la Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos Habaneros se pronuncia a favor



de la conservación de la estatua de Carlos III en el paseo homónimo, y la sustitución de la efigie de Fernando VII en la Plaza de Armas por un monumento al Padre de la Patria.

—En junta del 29 de abril, la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales aprueba por unanimidad adherirse al dictamen anterior. Asimismo conviene en dirigirse a las autoridades competentes para que adopten acuerdos y disposiciones que permitan cumplir ese empeño cuanto antes.

—El 10 de julio, Pepín Rivero, director del *Diario de la Marina*, inicia una campaña de descrédito contra monseñor Eduardo Martínez Dalmau, obispo de Cienfuegos, e historiadores en la línea de «historia y cubanidad» propugnada por Roig.

—El II Congreso Nacional de Historia (8 al 12 de octubre) ratifica acuerdos del I Congreso. Presidido por Martínez Dalmau (en la foto, junto a Roig), el evento también acuerda la revalorización del Padre Varela como precursor de la independencia cubana. Arrecian los ataques del *Diario de la Marina*.

1944: La Junta Nacional de Arqueología y Etnología declara monumento nacional a la Plaza de Armas, pero excluyendo a la estatua de Fernando VII.

TERCER MOMENTO (1952-1955)

1952: Creada la Comisión del Cincuentenario de la Independencia de la República de Cuba. Con apoyo del alcalde de La Habana, Justo Luis del Pozo, se aprueba la ejecución de estatua del Padre de la Patria que reemplazará a la de Fernando VII en la Plaza de Armas, y se destinan 10 mil pesos a ese objetivo.

1953: Convocatoria a los arquitectos cubanos residentes

en Cuba o en el extranjero a concursar con sus proyectos de monumento. El ganador fue el artista Sergio López (en la foto, maquetas concursantes).

—Ramón Vasconcelos, Rafael Esténger, Armando Mariño y otros escritores, a los que se une el arquitecto Evelio Govantes, consideran que esa iniciativa atenta contra el ornato público. Su reprobación es llevada al Consejo Consultivo,

ALGUNAS OPINIONES A FAVOR Y EN CONTRA:

«(...) no sólo rendiremos homenaje al primer Presidente de Cuba Libre, sino también al Precursor de la Revolución Libertadora Cubana: Félix Varela y Morales, pues este preclaro cubano (...) fue perseguido, mandado asesinar, encausado y condenado a muerte por Fernando VII. ¿Qué mejor homenaje a su memoria esclarecida, en este año del centenario de su muerte, que retirar la estatua de dicho monarca de la Plaza de Armas de La Habana y colocar en su lugar la del hombre extraordinario que inició la revolución propugnada por Varela (...)» **Emilio Roig de Leuchsenring**

«La estatua de Carlos Manuel de Céspedes en la Plaza de Armas que lleva su nombre glorioso». *Carteles*, 26 de julio de 1953.

«En la Plaza de Armas de La Habana seguía Fernando VII indiferente e imperturbable ante las mutaciones acaecidas en todo el que fue su vasto imperio. Es verdad que ni aún en los territorios peninsulares había quedado una sola huella escultórica de su paso por el mundo, pues en todas partes se había considerado como un respeto al pudor y a la dignidad de la especie humana suprimir cualquier vestigio suyo». **Enrique Gay-Calbo**

«La estatua de Céspedes y la de Fernando VII». *Acción Ciudadana*, Santiago de Cuba, enero-marzo de 1955.

«Lo que leemos y escuchamos por acá en homenaje a Fernando VII sería, pues, el eco de lo que dice Franco y una prueba más de cómo vuelve a funcionar en Cuba la propaganda franquista, que había quedado acallada en parte durante la II Guerra Mundial».

Herminio Portell Vilá

«Cuba y Fernando VII». *Bohemia*, Núm. 11, Año 47, 13 de marzo de 1955.

«Conviene subrayar la fecha: 1834. De cuantas estatuas existen en la Habana, sólo la de Carlos III le excede en antigüedad. Otra circunstancia curiosa es la de señalar que Fernando VII no tiene ningún otro monumento en la América (...)».

Rafael Esténger

«Otra vez Fernando VII». *Avance*, Sección «Revisiones», 9 de agosto de 1941.

«¿O es que se piensa romper la armonía de ese rincón, echando abajo la Plaza, o injertando una estatua de Céspedes fuera de estilo en discordancia con el resto del entorno?».

Gastón Baquero

«La estatua de Fernando Séptimo». *Diario de la Marina*, Sección «Panorama», 23 de julio de 1953.

«El arquitecto Govantes, que ha leído los anales de la Sociedad Económica de Amigos del País, encontró una felicitación del Padre Varela a Fernando VII por las libertades públicas que había concedido a los cubanos. Luego, no era tanta la inconformidad».

Ramón Vasconcelos

«El Primer Presidente en la Avenida de los Presidentes». *Alerta*, Sección «Entreactos», 28 de octubre de 1953.

«Consuélate [Fernando VII] porque estamos seguros que algún día volverás a tu querida plaza. Los habaneros te vemos con simpatía. ¿No te diste cuenta cómo aquel grupo que presenciaba la operación de arrancarte, te aplaudía cada vez que tiraba la grúa y no podía moverte? ¿Y no te diste cuenta de que, cuando al fin te arrancaron a duras penas, hubo silbidos profusos para los que hicieron tal disparate?»

José I. Rivero

«Carta sin sobre. A la estatua de Fernando VII». *Diario de la Marina*, 27 de febrero de 1955.



además de ser amplificada por los periódicos *Avance* y *Diario de la Marina*.

—La Junta Nacional de Arqueología y Etnología aprueba por unanimidad el proyecto de la Comisión del Cincuentenario. El arquitecto Emilio Vasconcelos da su voto favorable a la colocación de la estatua de Céspedes, pero recomienda que se modifiquen el pedestal y la ornamentación del parque.

1955: El 15 de febrero es retirada la efigie de Fernando VII hacia el Museo Municipal de la Ciudad, en el Palacio de Lombillo, Plaza de la Catedral.

—El domingo 27 de febrero tiene lugar el develamiento de la estatua de Carlos Manuel de Céspedes, Padre de la Patria, al cumplirse 81 años de su caída en San Lorenzo en igual fecha, pero de 1874. En la imagen, la estatua en la actualidad.

En favor del PATRIMONIO de la CUBANIDAD

por **MARÍA GRANT***

Luego de muchos años de enconada polémica, en 1955 el Historiador de la Ciudad de La Habana logró que la estatua de Fernando VII en la Plaza de Armas fuera sustituida por la de Carlos Manuel de Céspedes, Padre de la Patria. Aquí se ofrece cronología de ese empeño patriótico.



El 15 de febrero de 1955 es retirada la estatua de Fernando VII y colocada en el Museo Municipal de la Ciudad, en el Palacio de Lombillo (Plaza de la Catedral). Entre otras personalidades, junto a Emilio Roig de Leuchsenring, participó en el acto de remoción el escultor Sergio López, autor del monumento a Carlos Manuel de Céspedes.



Días después, el domingo 27 de febrero, fue develada la estatua del Padre de la Patria en ocasión de cumplirse el 81 aniversario de su caída en San Lorenzo, ocurrida en igual fecha de 1874.

*Tuvo a su cargo la compilación y notas del libro Artículos de costumbres de Emilio Roig de Leuchsenring, Ediciones La Memoria y Ediciones Boloña, La Habana, 2004.

Antonio Solá, escultor neoclásico

La estatua habanera de Fernando VII fue esculpida por este escultor catalán, de quien apenas existían referencias historiográficas confiables hasta hace muy poco, a pesar de haber alcanzado el grado máximo de autoridad artística de su tiempo: la presidencia de la Academia de San Luca, en Roma, que ejerció desde 1838 a 1840.

por **GONZALO WANDOSELL Y FERNÁNDEZ DE BOBADILLA**

El redescubrimiento del escultor Antonio Solá Llansas responde al aumento progresivo de la atención hacia la etapa neoclásica y, especialmente, hacia la escultura. A medida que se avanza en el estudio detallado de las fuentes artísticas de esa época, se hace cada vez más ostensible la necesidad de justipreciar a esta figura, atendiendo a su significado no solamente para la historia del arte español y catalán, sino también para Cuba.

Mi contribución a la revalorización de Solá se encuentra relacionada con el hecho de haber llegado a mis manos parte de su legado, incluida una copiosa documentación que arroja luz sobre su personalidad, su carácter y su entorno. Aunque no se conservan cartas personales del artista, ese fondo documental sirvió para mostrar su vertiente humana y más íntima en la exposición que, con el título «La belleza ideal. Antonio Solá (1780-1861), escultor en Roma», le dedicó el Museo Frederic Marès en 2009.

Al reseñar cuál es el estado de los estudios más recientes sobre Solá, mi propósito es dotar a los investigadores cubanos de nuevos elementos que les permitan tener una visión más objetiva del artista que esculpió la estatua habanera de Fernando VII. Ya está debidamente esclarecido que Solá trabajó a partir de dibujos preliminares o un modelo de yeso que, aprobados por el propio monarca, fueron realizados por José Álvarez Bouquel (uno de los hijos del reconocido escultor José Álvarez Cubero), tras ganar un concurso convocado a tal efecto por la Academia de San Fernando.

Ese joven escultor no tuvo tiempo para trabajar en la obra, ya que se le comunicó la noticia de que el rey había elegido su modelo el 16 de diciembre de 1829, y falleció el 22 de agosto de 1830. Fue entonces cuando Juan Miguel de Grijalba y Francisco Gómez Pedroso —oficiales en Madrid a quien el In-



Retrato de Antonio Solá (Barcelona, 29 de marzo de 1770-Roma, 10 de junio de 1861) que este conservó hasta su muerte, junto a un cofre que contenía las cintas de sus condecoraciones y 155 documentos personales inéditos: cartas oficiales, todos sus títulos (incluyendo la Orden de Carlos III y el de académico de San Fernando), unas notas bibliográficas en las que cuenta su vida antes de 1803, su dictamen sobre la restauración de la

Capilla Sixtina en 1825 y dos discursos inéditos: ante la Academia de las Nobles Artes de San Fernando, en 1828, y ante la Academia Romana de Arqueología, en 1827.



Poco antes de morir en Roma, Solá entregó el retrato y el cofre a su ahijado, Esteve de Ferrater y de Janer (1812-1877), quien en 1839 se había casado con María Josefa de Borafull y de Rafart, de cuya unión

nació Ana de Ferrater y Borafull (1844-1917), tatarabuela por vía materna del autor de este trabajo en *Opus Habana*. Tras varios traspasos hereditarios, de hecho fue su abuelo, Rafael Fernández de Bobadilla y Ragel (1901-1979), el que inició la investigación sobre los documentos contenidos en esa caja de madera, aunque de manera tan callada y anónima, que no fue hasta 2003 que su actual depositario conoció cuán preciados eran, luego de haberlos recibido de su madre. Junto a la Dra. Anna Riera, especialista en el tema, Gonzalo Wandosell y Fernández de Bobadilla decidió sumarse a las investigaciones para esclarecer la vida de Solá.

De esos estudios resulta que, desde que era pensionado en Roma, el escultor recibió apoyo de Antonio de Ferrater y Soler, quien fue regidor decano del ayuntamiento afrancesado de Barcelona tras jurar fidelidad a José Bonaparte. Sin embargo, siendo un catalanista convencido, Ferrater ayudó a sus amigos en peligro, entre ellos al joven artista, con cuyo padre había mantenido una relación comercial muy cordial. Así, cuando en 1809 Solá fue apresado en Italia por negarse a jurar al rey intruso, luego de meses en prisión, regresó gravemente enfermo a Barcelona, donde fue acogido por los Ferrater. De ahí la amistad, en especial con el hijo de don Antonio: Santiago de Ferrater y Boada (1783-1853), el cual pidió al escultor ser padrino de bautismo de su descendiente: Esteve de Ferrater y de Janer.

tendente de Cuba había delegado el asunto— firmaron un contrato con Solá, el 17 de abril de 1831, relativo a la ejecución por 4 000 escudos de la referida estatua.¹

Para ese momento, el artista ya se había afianzado en Roma, adonde llegó en 1803 como becario gracias a un concurso convocado por la Junta de Comercio, cuyo premio era la sufragación de una pensión en esa ciudad por cuatro años. Salvo en dos ocasiones, nunca más volvió a Barcelona, en la que adquirió su primera formación artística; aunque siempre mantuvo vínculos con su patria durante todas las etapas siguientes de su vida, que resumiremos brevemente acentuando algunos de sus principales hitos de carácter biográfico y artístico.

Como pensionado en Roma (1804-1820) destaca el hecho de que estudió en la Scuola de Nudo, donde tuvo como profesor a Antonio Canova, el mayor representante de la corriente neoclásica de la escultura. Fueron años difíciles, sobre todo a partir de 1808, cuando se exigió a los españoles residentes en el exterior que debían jurar fidelidad al nuevo rey José Bonaparte para poder seguir cobrando del erario público. Para eludir esa orden, funcionarios y artistas arguyeron que no cobraban del rey, sino de la Junta de Comercio. No obstante, a partir de enero de 1809 fueron encarcelados durante varios meses en territorio italiano, además de que finalmente la Junta de Comercio cortó el pago de dichas pensiones a raíz de la invasión francesa a España. Según los biógrafos de Canova, fue este quien intermedió ante las autoridades para liberar a los jóvenes artistas españoles, entre los cuales estaba Solá, además de ayudarles con dinero y comida mientras se encontraban en prisión.

Ya en el poder Fernando VII desde 1814, luego de que los franceses fueran expulsados, Solá pasa a ser un pensionado real en 1817 y hay constancia de su participación en la reestructuración de la villa Mattei, la cual fue adquirida por Manuel Godoy, el primer ministro de los reyes Carlos IV y María Luisa, exilados desde 1812 en esa ciudad, donde murieron ambos en 1819. También el escultor recibe encargos del duque de Berwick, gran coleccionista y mecenas español, así como de la familia Bonaparte, concretamente de Jerónimo, hermano pequeño de Napoleón, radicado también en Italia tras el destierro del emperador a Santa Helena.

Vive Solá sus años de madurez en la Roma de la restauración (de Pío VII a Pío IX), participando activamente en los debates académicos sobre la nueva concepción del patrimonio público arqueológico y artístico, las nuevas técnicas de restauración y los usos de los museos. Es el momento cumbre del movimiento estético que defiende la herencia clásica y el arte griego, otorgando un papel primordial a la escultura. Desde fines de los años 20, su carrera como escultor y docente comienza a ascender hasta alcanzar el máximo reconocimiento en la década siguiente. Recibe encargos reales y particulares, entre ellos la estatua fernandina para La Habana y



Grupo *Daoíz y Velarde* (1830), considerado la obra maestra de Solá. Ubicado actualmente en la Plaza del Dos de Mayo en Madrid.

la que es considerada su obra maestra: el grupo *Daoíz y Velarde*, que culmina a mediados de 1830. Ese mismo año es elegido director de los pensionados españoles en Roma, cargo que ejerció hasta su jubilación en 1856.

Existe el criterio de que, como escultor, no produjo más debido precisamente a sus tareas académicas, además de que debía velar por los artistas españoles allí residentes, entre los que estaba Federico de Madrazo, quien lo apreciaba mucho (le hizo padrino de uno de sus hijos). Solá quiso crear una Academia de España en Roma para ayudar a sus compatriotas, pero no pudo lograrlo. En cambio, tuvo el honor de ser elegido presidente de la Academia de San Luca, puesto que fue ocupado por un profesor no italiano solo en dos ocasiones: por Bertel Thorvaldsen (1827-1828) y por Solá (1838-1840).

De su prestigio también da crédito que el Vaticano le solicitara informes en materia de restauración. Como parte del claustro de San Luca, en 1825 su voto fue tenido en cuenta para aprobar la restauración del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina por Vincenzo Camuccini. El arranque de los frescos de la iglesia española de Plaza Navona es otro ejemplo de las contribuciones de Solá a la conservación del patrimonio histórico-artístico, ya que gracias a esa acción suya hoy pueden admirarse esas pinturas de Annibale Carracci y sus colaboradores en el Museo del Prado.

¹Anna Riera: «Antonio Solá (1780-1861). Una vida dedicada al arte», en *La belleza ideal. Antonio Solá (1780-1861), escultor en Roma*. Cuadernos del Museo Frederic Marès, 2009, pp. 283-368.

Doctor en Ciencias Económicas, **GONZALO WANDOSSELL Y FERNÁNDEZ DE BOBADILLA** es decano de Administración y Dirección de Empresas de la Universidad Católica de San Antonio, Murcia, España.



de **EDITOR**
a **EDITOR**

Ruta o itinerario por
el libro cubano con
**AMBROSIO
FORNET**

PROFUNDO CONOCEDOR DEL DELICADO Y PARTICULAR ECOSISTEMA DEL LIBRO, EN ÍNTIMA RELACIÓN CON EL CAMPO LITERARIO Y TODO LO QUE HUMANAMENTE CONLLEVA, ESTE RECONOCIDO INTELLECTUAL TIENE EL MÉRITO DE HABER SENTADO LAS BASES PARA ESTUDIAR LA CULTURA CUBANA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA HISTORIA DE LA EDICIÓN Y LA LECTURA.

Junto a una de las minervas expuestas en el restaurante La Imprenta (Mercaderes 208, entre Lamparilla y Amargura, La Habana Vieja). En este mismo local radicó antaño la imprenta La Habanera.

Ante todo, debo agradecerle que haya aceptado mi cuestionario, con preguntas quizás algo enrevesadas. Usted bien sabe que es difícil ser autor y, a la vez, editor de uno mismo. Por eso quisiera comenzar esta entrevista apelando a su cualidad de lector y, parafraseando a Harold Bloom, preguntarle sin tapujos: recién cumplidos los 80 años de vida, ¿cómo lee Ambrosio Fornet, y por qué?

Las preguntas se las traen y, sin embargo, las respuestas son muy sencillas. Pero permíteme dar un rodeo para aclararme. Cuando San Agustín sorprendió a mi tocayo San Ambrosio leyendo en silencio debió de preguntarse qué estaría pasando por aquella cabeza, porque eso de leer para sí no era algo que pudiera explicarse fácilmente. Pero hoy sabemos que aquel lector aparentemente ensimismado estaba, en realidad, abriéndose a una experiencia nueva, la de dialogar en silencio con el Otro, en este caso, con el autor de lo que leía. Quevedo aludió a la lectura como la posibilidad de dialogar con los difuntos, y podemos ampliar el radio de acción hablando de diálogo con los ausentes para incluir entre ellos a los autores vivos. Así que tus preguntas sobre el cómo y el por qué tienen, como te decía, respuestas muy simples. Leo porque de niño contraí el vicio —ese gusto por el diálogo silencioso— y todavía no he podido parar. ¿Cómo, a estas alturas del partido? Lagrimeando, tanto por culpa de los ojos como porque soy consciente de la desproporción que existe entre el número de páginas que aún me gustaría leer y el plazo de que dispongo para eso.

En 1969 usted recibió elogios de Juan Marinello por un comentario suyo sobre la Revista de Avance publicado en el no. 40 de Casa de las Américas. Apenas unos pocos años antes había publicado sus primeros libros: En tres y dos (Ediciones R, 1964) y En blanco y negro (Instituto Cubano del Libro, 1967). Pero, a partir de este último título, no aparece publicado ningún libro autoral suyo durante un período de 27 años, aunque hay pruebas que evidencian su prolífico desempeño intelectual, sobre todo en el rol de editor.

En el truncamiento de su obra ensayística, ¿influyeron de alguna manera las deplorables circunstancias de aquel periodo que usted mismo definió,

tratando de acotarlo temporalmente: «Quinquenio gris»? ¿Qué pistas o señales dejaría a un investigador que, en un futuro hipotético, cuando ningún protagonista esté vivo, decida abordar ese episodio de una manera epistemológicamente distanciada?

¿Qué pistas o señales? Me temo que las únicas que puedo dejar son las que quedaron en el camino. Veintisiete años son muchos años —una vida—, pero debes tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, los ensayistas y críticos no escribimos libros sino que vamos armándolos por acumulación, agrupando textos de diferentes fechas y asuntos. Somos, en realidad, compiladores de nuestra propia obra..., salvo en el caso de encontrar un colega que se proponga asumir esa tarea o asesorarnos en ella, como me ocurrió a mí con el narrador y editor [Francisco] López Sacha cuando me propuso, en 1995, armar lo que sería *Las máscaras del tiempo*.

Busquemos, entonces, otras pistas y señales sobre su vida. También en aquellos años se dedicó al cine, en calidad de asesor literario y guionista. ¿Por qué ese súbito cambio de oficio?

Si fuera a entrar en detalles tendría que recurrir a viejas categorías y responderte que hubo ahí una mezcla de predestinación y libre albedrío, porque de un lado yo había decidido no seguir de editor, sino pasar a asesor del Instituto del Libro —pensaba organizar desde allí algunos talleres de crítica—, y por la otra, la atmósfera cultural se había enrarecido de tal forma a partir del 68 y sobre todo con el Congreso de Educación y Cultura, en el 71, que el ejercicio del criterio se perfilaba como una actividad bastante fatigosa, cuando no imposible para los que teníamos criterios opuestos a los del Consejo Nacional de Cultura.

En cuanto a lo del cambio de oficio, yo suelo decir que seguí haciendo crítica, pero por otros medios, es decir, que lo que cambió para mí fue la naturaleza del oficio: pasé de la literatura a la «cinelitura», porque empecé a hacer filmes didácticos sobre temas literarios en el Departamento de Cine del Ministerio de Educación, que dirigía Marcia Leiseca. En la primera mitad de los años 70 hice allí tres documentales con estudiantes, uno sobre

De decidirse a editar una guía de La Habana, ¿cómo la estructuraría? O al menos: ¿qué ruta o itinerario dentro del Centro Histórico propondría a un viajero distinguido? ¿Podría intentarse una «ruta del libro cubano», siguiendo sus monografías dedicadas al tema?

Lo primero que haría sería pedirle a mi hijo Pablo que me sirviera de cicerone, porque él conoce La Habana Vieja como la palma de su mano y yo,

si me salgo de ese juego de paralelas que forman los parquecitos Supervielle y Albear, de un lado, y las calles O'Reilly y Obispo, del otro, corro el riesgo de perderme. Pero me gusta esa idea de una Guía de Forasteros centrada en el movimiento editorial cubano, una Ruta del Libro Cubano que se interne, inclusive, en los recovecos del siglo XX. Para orientarme yo mismo y no confundir al forastero —después de todo, yo también soy forastero aquí—, tendría que



Con sus padres y sus hermanos en Bayamo (1950). Detrás, Ambrosio es el de la extrema izquierda.

Cecilia Valdés, otro sobre Nicolás Guillén y otro sobre el inicio de nuestras guerras de independencia —el pretexto era la literatura de campaña—, que se titulaba *¡Viva Cuba Libre!* y abarcaba el período que va de La Demajagua hasta el incendio de Bayamo. La banda sonora era de Pablito Milanés.

¿De allí pasó directamente al ICAIC?

No, hice una escala en el Departamento de Extensión Universitaria, que dirigía Nara Araújo, donde trabajé como editor de la revista *Universidad de La Habana*. En el 76 pasé al ICAIC, a instancias de Jorge Fraga, y además de asesoría literaria hice labores específicamente didácticas orientando un Taller de Guión y Dramaturgia —ese era el nombre que le dábamos—, destinado a jóvenes escritores aspirantes a guionistas. El Taller dio unas cuantas vueltas, porque lo impartí también en Quito, en Bogotá, en Cara-

cas y, finalmente, en San Antonio de los Baños cuando inauguramos la Escuela de Cine en el 86. Y entretanto, me había estrenado como guionista de largometrajes en películas de Enrique Pineda Barnet y Pastor Vega. Es decir, que no publicaba libros, pero no estaba con los brazos cruzados. De hecho, en 1981 había terminado de escribir y entregado a la imprenta *El libro en Cuba (siglos XVIII y XIX)*, aunque no salió hasta trece años después.

A mi modo de ver, con esta obra usted creó un sólido basamento para continuar una línea de estudios sobre la cultura cubana desde la perspectiva de la «historia de la edición y la lectura», forma de historia cultural que investiga las relaciones entre edición, poder y sociedad; la industria y comercio del impreso; las formas editoriales; el consumo y creación de significados por parte del lector... ¿Consideraría válido un estudio semejante de las publicaciones periód-

renunciar a la cronología, porque en estos, como en todos los espacios urbanos, los tiempos se cruzan y las referencias cambian; no tengo que recordarte que en algún momento O'Reilly, por ejemplo, se llamó Presidente Zayas, y Obispo se llamó Pi y Margall..., nombres que por suerte no prendieron en el imaginario habanero. Pero más allá de los nombres, lo cierto es que Obispo y O'Reilly fueron espacios privilegiados de la cultura citadina, marcados por su

profusión de imprentas, editoriales —o que aspiraban a serlo— y librerías. Ahora podemos prescindir de estas últimas —que raras veces vendían obras de autores cubanos, salvo en el caso de los libros de texto— y concentrarnos en los editores y los llamados «establecimientos tipográficos».

Estamos hablando de un proyecto, no cartografiando un territorio, así que no nos queda más remedio que empezar preguntándonos por los orígenes. Bien,

«Leo porque de niño contraí el vicio —ese gusto por el diálogo silencioso— y todavía no he podido parar. ¿Cómo, a estas alturas del partido? Lagrimeando, tanto por culpa de los ojos como porque soy consciente de la desproporción que existe entre el número de páginas que aún me gustaría leer y el plazo de que dispongo para eso».

dicas cubanas, siguiendo su metodología de identificar «conjuntos editoriales significativos» y tratar de ubicarlos dentro del ciclo producción-distribución-consumo? ¿Puede darnos algunas recomendaciones de carácter metodológico?

No me atrevo a hacer recomendaciones de ese tipo. Casi siempre se convierten en obstáculos, en camisas de fuerza. Cuando empecé a trabajar en el proyecto de *El libro en Cuba* yo no contaba con un método que me sirviera de garantía. El método surgió de los materiales que fui encontrando en el proceso de investigación. En cuanto a información, par-

tía de bases muy sólidas —las que habían construido nuestros bibliógrafos—, pero me estaba formulando preguntas que ellos casi nunca se hacían, preguntas que —como bien señalas— tenían que ver sobre todo con el mercado: ¿quiénes, qué sectores de la sociedad constituían la clientela real y potencial de las imprentas en los diferentes períodos? ¿Qué tipo de libros y de impresos contaban realmente con un público lector? ¿Cómo podían insertarse los autores en ese mundo sin libros? ¿Cuáles eran los canales que facilitaban la circulación?

Estaba moviéndome a tientas, porque cuando acometí la tarea —a principios de 1971, como un modo de contribuir, desde el Instituto Cubano del Libro (ICL), a los festejos del Año Internacional del Libro recién decretado por la UNESCO—, no existían estudios sistemáticos sobre el tema entre nosotros —*La imprenta en Cuba*, de José G. Ricardo, por ejemplo, es de 1989—, ni se habían traducido al español las obras de los historiadores y sociólogos que comenzaron a publicarse, sobre todo en Francia, a partir de ese clásico de [Lucien] Febvre y [Henry-Jean] Martin que es *La aparición del libro*, escrito a finales de los años 50 y editado en México poco tiempo después.

En 1970 habíamos publicado *Sociología de la literatura*, de [Robert] Escarpit — por cierto, le encargamos la traducción a Virgilio Piñera, quien trabajaba con nosotros en el ICL— y ya existía la *Historia social de la literatura y el arte*, de [Arnold] Hauser —con su memorable capítulo sobre el



Junto a su esposa Silvia Gil, entonces novia, en una fiesta del Círculo Bayamo (1952).

¿dónde empezó esta historia? Pues empezó en el sitio de la calle Amargura donde nuestro primer impresor, el flamenco Carlos Habré, imprimió en 1722 el primer folleto publicado en Cuba: un conjunto de oraciones consagradas a San Agustín, y continuó en las inmediaciones de la iglesia del Espíritu Santo, donde el propio Habré publicó al año siguiente una lista de precios de medicinas. Ya en plan de guía, yo aprovecharía el momento para recomendarles a los paseantes otra novela,

Aventuras de un impresor flamenco en La Habana, de Huib Billiet Adriaansen, compatriota de Habré, publicada aquí hace poco por Ediciones Boloña. Y dejaría caer ingenuamente la pregunta: «¿Por qué ese nombre? ¿Por qué Boloña?» Nada, una simple táctica para crear expectativa, antes de añadir: «Ya lo veremos antes de terminar el recorrido».

Al salir de los sitios de fundación, la primera escala se haría en la Plazuela de Santo Domingo, al fondo

público lector que emergió en Inglaterra a principios del siglo XVIII —, pero de Roger Chartier y Robert Darnton, por ejemplo, no sabíamos nada; de hecho, ese tipo de estudio ni siquiera tenía nombre —entraba, sin carnet de identidad, dentro de las investigaciones sociológicas, simplemente— y no fue hasta hace poco que Darnton propuso uno, bastante desafortunado a mi juicio: «Historia social y cultural por medio de la imprenta». O sea, concebía esos estudios como una disciplina orientada a indagar la forma en que se transmitían las ideas por medio de la imprenta y la influencia que la palabra impresa había tenido en el pensamiento y la conducta del ser humano desde sus orígenes hasta hoy. Pero ello resulta insostenible, como él mismo tuvo que reconocer.

Esto nos devuelve al tema de las publicaciones periódicas; es decir, a la posibilidad de adoptar para ellas un método similar al que, de hecho, usted aplicó en su libro.

Pues creo que sí, que no se podría estudiar el proceso de desarrollo del pensamiento cubano, por ejemplo, sin consultar la *Revista Bimestre* de Saco y las que le siguieron: la de Cortina, la de Varona... Habría que ver lo que dice Medardo Vitier en *Las ideas en Cuba* y lo que pudiera aflorar de una exploración sistemática de ese fondo inagotable que es la *Contribución a la historia de la prensa periódica*, de Llaverías. La imagen más viva del contexto social, en cada época, no sale de los libros, sino de la prensa periódica. Por eso no nos extraña que esta sea la fuente principal de investigaciones como —sin ir más lejos— la de María Poumier *La vida cotidiana en Cuba...*; la de Marial Iglesias *Las metáforas del cambio...*, o la del estudio colectivo *Prensa y Revolución: la magia del cambio*, compilado por María del Pilar Díaz Castañón. En el campo de la cultura artística y literaria, ¿podríamos car-



tografiar — como se dice ahora — la primera mitad del siglo XX sin estudiar *Cuba Contemporánea*, la *Revista de Avance y Orígenes*? Así que, puestos a hacer sugerencias, la primera sería, efectivamente: no trates de abarcarlo todo, identifica muestras, «conjuntos significativos», y entonces empieza a taladrar. La segunda sería: conociendo ya lo que le da unidad a esos conjuntos, el eje en torno al cual gira cada uno —en este caso, la cultura—, identifica lo que los distingue en sí mismos —sus señas de identidad— y de los otros: su programa, sus objetivos, su orientación estética... Y cuando todo eso

En compañía de sus hijos, Pablo y Jorge, en la terraza de su apartamento (1968).

de lo que fuera el Palacio de los Capitanes Generales, en una de cuyas accesorias estableció Ramón Oliva su taller en 1838. Oliva fue el primer pichón de impresor-editor que hubo en la Isla: publicó, por ejemplo, la revista *El Plantel* y la novela *La joven de la flecha de oro*, de Villaverde. Subiendo por O'Reilly habría que hacer cuando menos un par de escalas, la primera en O'Reilly 215, el sitio que ocupaban los talleres del periódico *La Lucha*, donde en 1890 se imprimió

Episodios de la Revolución cubana, de Manuel de la Cruz, y al año siguiente *A pie y descalzo*, de Ramón Roa; y la segunda en el número 357, donde estuvo el taller de Alfa, que en 1936 imprimió, en seis gruesos volúmenes, la *Historia de la esclavitud...*, de Saco. Un paso más y ya estamos entrando en el círculo de oro del movimiento editorial cubano: la zona de Obispo que se extiende de Bernaza a Villegas e incluye *La Moderna Poesía*, la sede del editor Jesús Montero y, dando

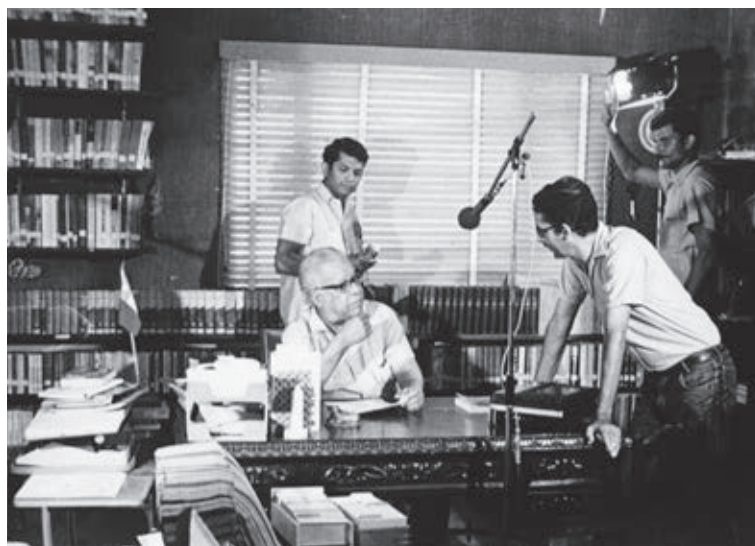
Arriba: reconstruyendo el incendio de Bayamo para *iViva Cuba Libre!* (1976). Abajo: con Nicolás Guillén, filmando un documental sobre su obra. Detrás, el director de fotografía, Julio Simoneau y el camarógrafo, Huberto Valera.

esté claro y quieras conocer su posible alcance social, ubícalos en el ciclo de la distribución y la recepción, para lo cual no hay más remedio que acudir a los epistolarios, los censos, las cronologías —la de Julio Domínguez, por ejemplo— y a compendios tales como los tomos de *Crónica cubana*, de Primelles, en las que podemos encontrar hasta donde el jején puso el huevo entre 1915 y 1922. Solo así nos es posible visualizar los nexos con otras dimensiones del

fenómeno: los porcentajes de analfabetismo en cada etapa, los salarios promedio... Mi última recomendación o sugerencia sería: si todo eso te resulta demasiado aburrido o engorroso, dedícate a otra cosa, simplemente.

Su ensayo «La frustración creadora: proyectos editoriales cubanos (1900-1958)», publicado en la Revista Bimestre Cubana, podría tomarse como una sinopsis de la estructura y contenido de lo que será la continuación de su obra antes señalada. ¿Cuándo dará por terminada su monografía del libro cubano en la República; o sea, durante la primera mitad del siglo XX? ¿Cuáles han sido los principales retos que le ha planteado esta etapa histórica con respecto a la del periodo colonial? ¿Considera que, desde el punto de vista de la historia cultural, sean útiles los presupuestos historiográficos que definen la etapa histórica entre 1900 y 1958 como «neocolonial», «mediatizada» o «seudorreública»?

Déjame empezar por el final para decirte que esa visión degradante, generada por la Enmienda Platt y exacerbada por la segunda intervención —esa crisis de identidad que nos llevaba a preguntarnos una y otra vez qué rayos éramos, si república, neocolonia, protectorado o qué...— encontró siempre una resistencia en los medios intelectuales, que la enfrentaron con las armas ideológicas de que disponían. Varona primero y Ortiz después fueron los portavoces de esa corriente iluminista que colocaba la educación y la formación cultural en la base misma de un futuro distinto. Por eso me atreví a calificar de creadora esa reacción «compensatoria» —llamémosla así— que generaba iniciativas editoriales tan admirables como las de Trelles, José Manuel Carbonell (estoy pensando en los dieciocho tomos de *Evolución de la cultura cubana*), Francisco Sa-



vuelta a la cuadra —y volviendo, como en la máquina del tiempo, a los orígenes—, la sede de la que fuera Imprenta de Marina, de José Severino Boloña, situada en Villegas 95 (hoy 264). Fue allí donde Boloña publicó, en 1836, el famoso catálogo de tipos de imprenta y viñetas que pasaría con honores a la historia de nuestra literatura por obra y gracia de Eliseo Diego. Este sería el momento de repetir la maliciosa pregunta sobre Ediciones Boloña que hicimos al iniciar el periplo.

La Moderna Poesía fue la principal editora de libros de texto desde los inicios de la República, línea que consolidó al fusionarse con la Librería Cervantes para formar la empresa Cultural, S.A., uno de cuyos grandes logros editoriales fue la Colección de Libros Cubanos, dirigida por Fernando Ortiz. Jesús Montero fue un caso: había aprendido el oficio con Ricardo Veloso —otro librero-editor— y a fines de los años 30 tuvo la feliz ocurrencia de fundar una colección



riol, en Manzanillo, y el propio Ortiz, por ejemplo. ¿Quién fue el que dijo que el hombre no era naturalmente bueno, como creía Rousseau, sino que se hacía bueno gracias a la educación, aprendiendo a hacer coincidir sus intereses personales con los colectivos?

Pero volviendo a tu pregunta: ¿me sirven esas categorías? Lamento tener que darte una respuesta ambigua: no, esas categorías no me sirven para despejar el camino, y sí, sin esas categorías o sus similares, que aluden al contexto de una degradación, ¿cómo podría entenderse que en medio siglo de república el libro de autor cubano fuera considerado siempre un lujo o una pedantería?

En cuanto a la primera pregunta: ¿cuándo daré por terminada la segunda parte de *El libro en Cuba?*, me gustaría no tener que responder con evasivas del tipo «ya veremos» o «estoy en eso».

Al dejar inaugurada la pasada Feria Internacional del Libro, usted aprovechó para recordar que este año 2012 se cumplía el bicentenario de Antonio Bachiller y Morales, padre de la bibliografía cubana. Quizás no haya semblanza más vívida de este ilustre cubano que la publicada en 1889 a raíz de su muerte por José Martí, quien describe los

paseos matinales del sabio, ya anciano, por las barriadas de Nueva York: «Luego de escribir bajaba a pie, revolviendo despacio las mesas de los librovejeros...»

Es apenas una frase extraída de esa bella semblanza, pero me incita a sospechar que, al igual que aquel gran bibliógrafo, Ambrosio Fomet ha sido un comprador impenitente de «libros de uso», ¿o me equivoco? ¿Cuáles consejos daría a un aprendiz de librovejero o, para decirlo con un término más actual: a un cuentapropista que pensara ganarse la vida vendiendo libros viejos?

El primero sería que no deje de leerse —si no lo ha hecho todavía, que lo dudo— la novela de Padura *La neblina del ayer*, en la que Mario Conde ha pasado a ser, precisamente, un comprador-vendedor de libros viejos, un librovejero o cuentapropista, como bien dices. Y de paso ha demostrado ser el detective con mejor olfato bibliográfico de toda la narrativa cubana, porque de pronto, ante los estantes repletos de una vieja mansión del Vedado, tiene una corazonada: ¿estará a punto de descubrir un libro impreso en Cuba antes de 1723, es decir, anterior al que conocíamos como primer libro impreso en Cuba?

A la izquierda: en París, octubre de 1967, junto a José Triana, Edmundo Desnoes y Miguel Barnet. A la derecha, con el jurado de novela del Premio Casa de las Américas 1974. A su diestra, Tomás Escjadillo (Perú) y Mario Benedetti (Uruguay); a su izquierda, Adalbert Dessau (Alemania) y Haroldo Conti (Argentina).

titulada pomposamente Biblioteca de Historia, Filosofía y Sociología donde, en imponentes volúmenes —de 23 por 15 cm, lo que antes se llamaba «en cuarto mayor»— publicó entre otras obras *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Ortiz. Se dice —y cuesta trabajo creerlo— ¡que pagaba derechos de autor! Hasta hace muy poco podía verse en la fachada de su modestísimo comercio, fundida en hierro sobre el dintel, una placa con el nombre de la editorial.

Si seguimos bajando Obispo, de vuelta a nuestro punto de partida, tendremos que hacer también un par de escalas, porque en el camino encontraremos dos casos dignos de mención: el de Andrés Pego, en Obispo 34 (hoy 306), que en 1876 editó *Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba*, de Rafael Cowley; y en Obispo 50 (hoy 358), el de Miguel de Villa, el más importante editor del siglo XIX, que un día de 1879 decidió publicar autores locales: los versos de *Arpas amigas*,

A nosotros no nos toca todavía —ni aquí, ni en el resto de nuestra América— sumarnos a la pintoresca algarabía de los voceros del apocalipsis editorial; quiero decir, del fin del libro tal como lo conocemos.

Arriba: con Mario Benedetti, en el homenaje que le rindió la Universidad de Alicante (España) en mayo de 1997. Abajo, en compañía del escritor chileno Ariel Dorfman (en el centro) y del cineasta inglés Michael Chanan, en el campus de la Universidad de Duke, Carolina del Norte, en 1999.



Qué idea tan disparatada, ¿verdad? ¿O debo decir: tan visionaria? Porque se anticipaba en cinco años al descubrimiento de ese libro precursor, que apareció como un fantasma en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por cierto, ustedes dieron cuenta de ese acontecimiento en *Opus Habana*.

Del Conde como librovejero puede aprender también el principiante algunas técnicas relacionadas con el negocio y algunos principios de ética profesional. Pero me interesaba destacar esa anécdota de la expectativa, porque es lo que le da su carácter único a las exploraciones de las librerías de viejo. Allí uno sabe que puede encontrar tanto lo que busca como lo

que no busca: el libro que durante mucho tiempo ha estado buscando, inútilmente, o uno del que no conocía ni el título, pero que de pronto te salta a la vista como una revelación, ya sea por el título, por el autor o por el reclamo de la contracubierta. Y lo mejor del caso es que uno sabe que puede llevárselo a buen precio. Casi siempre. Entre nosotros, siempre.

Entonces, al igual que Bachiller y Morales, usted también es un visitante asiduo de las librerías de viejo.

Sí, siempre que me pude dar un saltico a una librería de viejo, lo hice con gusto... y con provecho. En Nueva York, en México, en Madrid, en Buenos Aires y por supuesto aquí, en La Habana y fuera de La Habana también: una vez encontré en Matanzas uno de los dos tomos que me faltaban para completar el *Centón epistolario*, de Del Monte, en la edición de la Academia de la Historia. Lo compré por centavos.

Hace algún tiempo, usted propuso crear un Museo del Libro (o de la impresión de libros) en Cuba. ¿Podría retomar esta bella idea y, aunque sea a nivel de ensoñación, explicarnos cómo le gustaría que se materializara?

Debo decirte que ya hay personas que están dándole vueltas a esa idea en la cabeza —no estoy autorizado a revelar nombres— y que ya existe en Holguín lo que su propia directora, Tatiana Zúñiga, llama «el único museo vivo de la imprenta que

el *Parnaso cubano*, de López Prieto; *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*... Una decisión histórica, porque hacía mucho tiempo que nadie había vuelto a pensar en este tipo de libros como una opción comercial. Y aquí nos tocaría seguir hasta Cuba y doblar a la derecha buscando Teniente Rey —oficialmente República de Brasil, como sabes—, porque este tramo, inmediato a la



hay en Cuba». Alude al hecho de que las piezas que se exhiben allí funcionan, pues son parte del taller de la Editorial Cuadernos Papiro. Hay que añadir que allí también se fabrica artesanalmente el papel en que imprimen sus libros. La producción artesanal, que surgió como respuesta a la crisis editorial de los 90, ha tenido un sorprendente desarrollo en Ediciones Vigía, de Matanzas; uno se queda boquiabierto ante su muestra más reciente, por ejemplo, ese prodigioso libro-objeto que es *La Habana expuesta*, una antología bilingüe de la poesía de Nancy Morejón. Algo semejante puede decirse de la textura del papel en que está impreso, por Cuadernos Papiro, el poemario *Lenguaje de mudos*, de Delfín Prats. Se trata de ediciones que no sobrepasan los doscientos o trescientos ejemplares, es decir, destinadas a bibliófilos, a coleccionistas.

Bien, esa es una de las formas en que me gustaría que se concretara la actividad de un Museo de la Imprenta y del Libro, patrocinando ese tipo de publicaciones y otras semejantes: ediciones —facsimilares o no— de los *Versos sencillos* o de primeras planas de periódicos, catálogos de tipos de im-

prenta, láminas de dibujos de Landaluze, de Torriente o de Abela, tarjetas de felicitación con grabados de nuestros pintores o con versos de nuestros poetas... Y en un nivel más modesto, pero sin renunciar a la calidad artística, tarjetas de presentación o libreticas de notas... Y por último, aunque no en orden de importancia, un espacio anexo, el Taller de Restauración y Encuadernación, que muy pronto contaría con una clientela fiel..., dependiendo de las tarifas.

Como ves, he empezado refiriéndome a los servicios que pudiera ofrecer el taller del Museo, porque no concibo que haya entre nosotros una institución de ese tipo que se limite a mostrar piezas arqueológicas —un linotipo, dos prensas, una minerva o una caja de tipos, rodillos de entintar y piedras para litografías...— sin proponerse establecer una relación dinámica con la comunidad. Con el tiempo se podría pensar en un espacio para ciclos de charlas sobre el desarrollo de la imprenta y su decisiva influencia en el mundo de la cultura, sobre los retos que hoy se le plantean al lector tradicional, aferrado —como yo— al soporte papel... Y ya lanzados al ruedo, ¿por qué no pensar en

A la izquierda, en el museo-taller de tipografía de Williamsburg, Virginia (Estados Unidos) en 2001. A la derecha, en el taller de la Casa Editora Cuadernos Papiro, de Holguín, en febrero de 2012.

Plaza Vieja, es otra zona premiada, el asiento de dos talleres emblemáticos: la Imprenta Siglo XX y, un poco más allá, Úcar, García y Compañía. Casualmente, en ambos locales radica hoy la Escuela Taller de Oficios perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Pues Siglo XX fue uno de los más prósperos y prestigiosos talleres de la época: imprimió los textos de la Academia de la Historia —lo que equivale a decir su colección «Anales» y el *Centón epistolario*, por ejem-

plo— y textos clásicos de nuestra historiografía, como *Azúcar y población en las Antillas*, de Ramiro Guerra... Úcar imprimió, entre otros muchos, *Viaje a la semilla*, de Carpentier —una *plaquette* ilustrada, por cierto, con una viñeta de Boloña—, así como la revista *Orígenes* y el catálogo completo de Ediciones Orígenes, lo que equivale a decir un conjunto que va desde *Enemigo rumor*, de Lezama, y *En la calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo, hasta *Transfiguración de Jesús en el monte*,



Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, Ambrosio Fonet Frutos nació en Veguitas, antigua localidad de Bayamo, el 6 de octubre de 1932. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Edición (2000) y el Premio Nacional de Literatura (2009).

minitalleres docentes —una variante del viejo proyecto de «la imprenta en la escuela» — donde grupitos de niños con sus cajas de letras y sus rodillos compongan e impriman sus propios textos? Yo creo que en ese edificio que está a un costado de La Moderna Poesía, por Bernaza, donde alguna vez estuvo la imprenta de P. Fernández y después una dependencia de Artes Gráficas o del Instituto del Libro, hay suficiente espacio para todo eso.

De los autores cubanos y extranjeros que conoció en vida, ¿a quiénes le gustaría dedicar una semblanza? ¿Cómo fue su relación con Alejo Carpentier? ¿Con Cabrera Infante? ¿Con Lezama Lima?...

El género de las semblanzas ya no se practica entre nosotros, pese a tener modelos tan singulares como los bocetos de Casal, los cromitos de Manuel de la Cruz y los perfiles de Jesús Castellanos. Ahora solo se insinúa en los obituarios y las conversaciones entre viejos amigos («¿Te acuerdas de...?»). Yo hice algunos intentos de insertarme en la tradición, pero creo que fue por caminos extraviados, porque lo que salió al

final fue casi siempre una mezcla de boceto y reseña crítica. Ahora me gustaría rendir homenaje a esos autores —tres de las figuras paradigmáticas de la literatura cubana del pasado siglo—, pero me temo que la simple evocación devenga un ejercicio de nostalgia que me arrastre hacia ese espacio vacío donde me esperan tantos amigos y conocidos de mi juventud.

Todo editor medianamente cultivado defendería las razones antiguas, básicas y diarias que han hecho del libro impreso el principal depositario del intelecto humano. Pero, ahora, cuando comienza a propagarse el e-book (libro electrónico), hay quiénes se plantean la mortalidad del soporte físico en papel. ¿No se trata, en todo caso, de que coexistirán diferentes prácticas lectoras en dependencia del texto que sea y la ocasión de lectura?

Tienes toda la razón. Es lo que alguna vez traté de decir con la frase «salvar al lector, no al libro». Aludía al libro que conocemos, el libro en soporte papel, pero admito que la frase se prestaba a confusión, porque cuando decimos libro no estamos hablando solo de un objeto, sino sobre todo de un objetivo que se cumple mediante la lectura, y por tanto uno da por descontado que para salvar al lector hay que salvar primero al libro. Pero desde el momento en que aparece el libro digital, el famoso *e-book*, y empieza a circular el libro parlante o *talking book* —hoy uno puede acostarse plácidamente con unos audífonos a escuchar los cuentos de García Márquez o *El conde de Montecristo*, por ejemplo —para no hablar de *Los miserables*, que como sabes tuvo el privilegio de ser, esta última, la novela más escuchada en nuestras tabaquerías—; desde ese momento uno tiene que replantearse

de Fina García Marruz, y *La poesía contemporánea en Cuba*, de Retamar. No es poca cosa, ¿verdad?, así que creo que ya nos mereceríamos un descanso, sentarnos un rato por ahí, a tomarnos un cafecito o un refresco.

Esta escala encajaría perfectamente en el plan si nos llegamos al Café La Imprenta, ahí en Mercaderes... En ese local funcionó durante años la imprenta La Habanera. Ahora bien, en cuanto al recorrido, tal vez habría que ofrecer alternativas, unas con énfasis en el aspecto

cultural, como esta, y otras con énfasis en el desarrollo técnico, por ejemplo. Y aclarar que el mapa de los recorridos posibles se complica porque las editoriales raras veces tenían sus propias imprentas, y debían contratar la impresión de sus títulos con algún taller. El proyecto editorial más importante que hubo en la primera mitad del siglo XX, por ejemplo —después de la Colección de Libros Cubanos, de Ortiz—, fue el de la Editorial Trópico, dirigida por Félix Lizaso, que a partir de 1936

algunas cosas, la primera de las cuales es: ¿qué se hace en nuestros hogares y nuestras escuelas para incentivar en los niños y los adolescentes el hábito de la lectura? Si leer es crecer, ¿cómo garantizamos que nuestros hijos crezcan? ¿Y cómo garantizamos que al crecer vayan aprendiendo a pensar con su propia cabeza? «Al pueblo no le decimos cree —decía Fidel allá por los años 60—, le decimos lee».

A nosotros no nos toca todavía —ni aquí, ni en el resto de nuestra América— sumarnos a la pintoresca algarabía de los voceros del apocalipsis editorial; quiero decir, del fin del libro tal como lo conocemos. En primer lugar porque, como bien dice Umberto Eco, hay cosas que nacen con su forma óptima —no se puede inventar una cuchara que cumpla mejor su función que la cuchara—, y habrá que ver si el libro no es una de ellas. Y en segundo lugar, un par de datos divulgados en la más reciente Feria del Libro de Francfort: en Alemania se publicaron en 2011 ochenta y dos mil títulos y el volumen de ventas ascendió a diez mil millones de euros. ¿Sabes qué porcentaje de esas ventas correspondió a libros digitales? Entre el uno y el dos por ciento. Eso nos devuelve al tema crucial, el de la lectura; así que tomemos la cosa con calma y tratemos de despejar este misterio: ¿por qué leen tanto los alemanes, teniendo como tienen tantas otras cosas que hacer?

Siendo un intelectual consecuente con sus ideas, usted ha contribuido con paciencia y humildad a hacer entender que la labor del editor resulta un compromiso cultural e intelectual a largo plazo. ¿Se siente satisfecho con sus contribuciones a la cultura cubana?

Sí, me siento satisfecho. Hice lo que pude. Creo que lo mismo podría decir la mayoría de mis amigos. Ahora estamos en baja, nos tildan de utópicos. Y yo me pre-



gunto: ¿por qué? Lo utópico no es ponerse metas que parezcan inalcanzables, sino creer— como decía Pedro Henríquez Ureña en uno de sus *Seis ensayos...*— que las metas se alcanzan sin esfuerzos ni sacrificios.

ARGEL CALCINES es editor general de Opus Habana.

llegó a publicar más de setenta tomos de las obras de Martí... Pues bien, la editorial radicaba en la calle Reina, pero los impresores —la firma Seoane, Fernández y Cía.— estaban en la Plazuela de Belén, en Compostela, en la actual sede del Ballet Liza Alfonso.

No sé dónde radicaba la Editorial Minerva —allí publicó Mañach *Historia y estilo* y había publicado ya, casi veinte años antes, *Estampas de San Cristóbal*—, pero los libros fueron impresos en Úcar. Y los llamados

Talleres Tipográficos de la Editorial Lex, ¿eran suyos, es decir, del señor Sánchez Roca, propietario de la editorial? Si lo eran, se trasladaron por lo menos una vez, porque en los años 40 estaban en la calle Cuba y en los 50 en Amargura... Para ubicarlos, ya ves, necesitamos no solo un cartógrafo, sino también un rastreador, un ratón de biblioteca..., más joven que yo, quiero decir. De modo que pueden restar aún muchas sorpresas al emprender una ruta o itinerario por el libro cubano.

✧ *Alba de Céspedes,*



ALBA DE CÉSPEDES
ZAJ NI POTI

Priman
Der Arst
aus andere
Ufer
ALBA DE CÉSPEDES

ALBA DE CÉSPEDES
FORBUOT DAGBOG

Kickety
päiväkirja

su novela inconclusa

AUNQUE NACIDA EN ITALIA, SIEMPRE SINTIÓ A CUBA COMO SUYA. POR ESO LE DEDICÓ SU NOVELA CON GRAN AMOR, LA CUAL NO TUVO TIEMPO DE TERMINAR EN VIDA.



por **ALESSANDRA RICCIO**

Al reseñar *Petrolio*, la novela póstuma de Pier Paolo Pasolini, el crítico Angelo Guglielmi escribía en 1992: «Este continuo ir y venir entre realización y proyecto, entre novela y novela de la novela (...); lo no acabado como consecuencia de un desarrollo narrativo que no puede tener solución —es decir que, aceptando una solución cualquiera se empobrece y vacía—, por lo que es un no acabado que se hubiera quedado así incluso si Pasolini hubiese sobrevivido; todo esto le confiere a *Petrolio* el encanto de algunas grandes obras contemporáneas que hacen que la fuerza de eversión de la poesía resida en la elaboración de una poética y en la fuerza del gesto en su ser inconcluso».¹ Guglielmi no admiraba al Pasolini escritor, pero, frente a aquel inquietante y caótico texto, intuye el encanto y la grandeza de lo inacabado que sitúa esta novela póstuma dentro de aquella modernidad «que hasta entonces le había quedado extraña: modernidad como infracción del límite, dolor de la razón, derrota del yo».² Es verdad, la muerte inesperada y violenta ha interrumpido el *iter* del manuscrito, pero la dificultad de llevarlo adelante estaba bien presente en Pasolini, quien le escribía a Alberto Moravia: «He aquí el consejo que te pido: ¿lo que he escrito es suficiente para decir digna y poéticamente lo que quería decir? ¿O por el contrario sería absolutamente necesario reescribir todo con otro registro?».⁴ Y en esta interrogante, «sería absolutamente necesario», está todo el trabajo, la incertidumbre, la duda, el rechazo hacia una reescritura que conduzca la narración dentro de los modelos canónicos que la misma materia trata de rechazar. Pasolini debía tener absoluta conciencia de ello a juzgar por una nota del primero de noviembre de 1964, en la cual revela que, desde hace más de 20 años, quería hacer un libro: «escrito por capas (...), de manera que se presente como un diario (...); finalmente como una estratificación cronológica, un proceso formal vivo (...), una mezcla de páginas acabadas y de páginas en boceto o sólo intencionales», un libro que tuviera «la forma magmática y la forma progresiva de la realidad».⁵

Lo dicho hasta aquí, referido a Pasolini, puede repetirse de otra gran novela póstuma procedente del Perú;

se trata de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, uno de los textos más difíciles de descifrar, más desesperado y más cautivador que haya leído nunca. Arguedas, antropólogo, etnolingüista, docente universitario, ha dedicado su vida a la empresa de conciliar el mundo andino con el mundo de origen europeo, mundos que en su país se han dado siempre la espalda, y esta conciliación debía empezar justamente por la deconstrucción de la lengua del dominador blanco impuesta al dominado indígena. Escritor conocido en los años 70, Arguedas empieza a adentrarse en una narración que, según sus intenciones, debería llevar al escenario todas las contradicciones de clase, de etnia, de lengua que explotan en un puerto pesquero del Pacífico donde confluye una mano de obra que ha acudido a la llamada del progreso desde las cuatro esquinas del Perú. Diarios personales, fervores, discursos oficiales del autor, cartas de despedida, disposiciones para su mismo entierro, aparecen esparcidos en el texto, originando un caos que denuncia, según el crítico Antonio Melis, «la incapacidad de llevar a cabo la empresa»,⁶ incapacidad que el mismo autor intuye y que comunica a su editor de Buenos Aires, Losada: «La novela ha quedado, pues, repito, no creo del todo trunca sino reducida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que quizás sea capaz de caminar».⁷ Arguedas, al contrario de Pasolini, no se propone siquiera reescribir el texto; él sabe que no tiene tiempo: ha decidido suicidarse y de su suicidio prepara cada detalle, cada despedida, cada explicación, incluyendo las fases del texto que le es imposible concluir; en cualquier caso se publicará y encontrará lectores que sabrán entenderlo en profundidad.

Hay una tercera novela póstuma de la cual me interesa hablar, y es *Oppiano Licario* de José Lezama Lima, muy anunciada, primeramente con el título de *Inferno* en adelantos publicados en *Orígenes* y otras revistas. La muerte de Lezama interrumpe su trabajo de escritura, y la novela queda no sólo inconclusa sino también fragmentada; es decir, no acabada, siendo tan esperada. Era tan esperada por el público y la crítica que, apenas un año después de su muerte, en 1977, ya está en las librerías

pregonada como una continuación de *Paradiso*, inacabada, dispersa, con sus episodios bruscamente interrumpidos, sin final. Sin embargo, Lezama no parece haber sufrido como Pasolini y Arguedas; la muerte lo agarra en pleno trabajo de la novela sobre la cual ha dejado un «Esbozo» que pudo guiar a los editores en el azaroso trabajo de publicar una novela inconclusa. Esto no excluye que *Oppiano Licario*, en sí, sea una novela inacabable, que desafía lo imposible y, por ello, estimulante.

Los tres textos de que hablo se han gestado cuando corría entre los escritores y los críticos la sombra de la muerte de la novela como género literario canónico y persistía la conciencia de que había que revolucionar la forma de narrar y las reglas del juego narrativo. Los escritores latinoamericanos llegaron a tiempo para revitalizar el género y enseñar otra forma de imaginar el mundo y de contarlo; sin embargo, la incertidumbre entre las sensibilidades más agudas debió de provocar unas cuantas angustias, y creo que este ha sido el caso de Pasolini, Arguedas y Lezama, tres grandísimos a los cuales me atrevo añadir a Alba de Céspedes y su novela póstuma *Con gran amor*, editada casi al mismo tiempo en Italia y en Cuba en 2011;⁸ una novela cuya gestación había empezado a mediados de los 60 y tomó ritmo en los 70, aunque a la muerte de su autora, en 1997, todavía no estaba acabada, cuestión que trataremos de explicar.

Estas cuatro novelas, muy anunciadas y esperadas por los lectores, no podían quedarse en los archivos: había que emprender la imposible tarea de dar conclusión a lo inconcluso. Poco sé de los criterios que han guiado a los encargados de publicar *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, *Oppiano Licario* y *Con gran amor*, por lo que no puedo juzgar las decisiones tomadas, pero estoy completamente de acuerdo con el filólogo Aurelio Roncaglia, quien ha supervisado la publicación de *Petrolio*, planteando una cuestión básica al enfrentarse a semejante responsabilidad: «¿Es lícito publicar un texto no acabado, a cuya difusión el autor no dio su permiso?», a lo cual contesta: «En línea de principio, ¿quién y en virtud de qué deontología filológico-literaria podría arrogarse el derecho de condenar a censura perpetua una obra, ciertamente bien lejos de ser acabada, y no apta para todos los paladares, pero de cuya existencia y consistencia, de cuyas intenciones y ambiciones, desde tiempo ya corre noticia?». Estas interrogantes llevan a la conclusión de que no sólo hay que publicar, sino que al mismo tiempo hay que definir cómo publicar, pareciéndole a Roncaglia que hay que dar a conocer todo lo que el autor ha dejado, publicándolo como lo ha dejado, respetando el orden cronológico en que fue escrito, ya que cualquier exclusión sería arbitraria, desconociendo la voluntad del autor. Roncaglia concluye con sencillez y con gran sentido de la realidad: «Vivo el autor, cada decisión es provisional; a su desaparición, cada elección provisoria se hace definitiva».⁹

ROMA, CUBA, PARÍS

Hija del «gran amor» entre una bella italiana y un diplomático cubano, una pareja que había tenido que superar muchos obstáculos debido a sus precedentes matrimonios, Alba de Céspedes crece y estudia en Roma, por lo que de Cuba sabe solamente lo que el padre insiste en contarle y que en su imaginación infantil se transforma en leyenda, fábula, mitología... La naturaleza, las palmas flexibles, el indio Hatuey, la amenaza del ciclón..., pero también la historia dramática y heroica de cómo aquella isla había conquistado su independencia de España, unen al padre y la hija en la intimidad del cuento. Por otra parte, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada tenía título para hablar de su isla: era hijo del legendario terrateniente que, en 1868, había lanzado el grito de independencia, restituyendo la libertad a sus esclavos y quemando su plantación; había nacido en Nueva York, donde su madre Anita se había refugiado después de la muerte de su esposo, acosado por los españoles, e incluso había sido ministro y hasta Presidente de la República por breve tiempo.

En su casa de Roma no faltaban los retratos de Carlos Manuel de Céspedes, Padre de la Patria, ni una rica biblioteca de tomos relacionados con la epopeya de la independencia. Pero a la joven Alba le interesaba poco todo esto: la vida en Roma era dulce; las compañeritas de juegos, encantadas con sus cuentos exóticos, acaso la envidiaban y ella crecía bella e inquieta. Se casó — parece mentira — con 15 años, se fue a vivir a París con su marido diplomático y en esa ciudad vio la luz su único hijo, acompañada por sus padres que allí se habían mudado a la espera de regresar para siempre a Cuba. Separada muy pronto de su paciente y amable marido, de vuelta a Roma, Alba recorre su camino de emancipación en cuanto mujer independiente, llena de iniciativas y apasionada por la tarea de escribir. Sus primeros cuentos se publican rápidamente; escribe en el diario romano *Il Messaggero*, y en breve se afirma como una periodista que vive de su trabajo. Cuba queda lejos, pero desde aquella lejanía, su padre debe de haber seguido recordándole sus orígenes a juzgar por las palabras con que ella le contesta un 8 de septiembre de 1938: «No tengo yo la culpa si no soy cubana. Si ni siquiera conozco el país en que te gusta vivir»,¹⁰ una expresión desafortunada, ya que al padre le quedaban pocos meses de vida, al punto que Alba escribe en su diario del 2 de enero de 1939 que debe hacer un esfuerzo muy grande para decidirse a emprender camino en el largo viaje hacia La Habana para visitar a su padre enfermo: «Me siento atraída y espantada por el viaje a Cuba».

El padre tendrá tiempo de ver la primera novela, acabada de publicar, de su hija: *Nadie vuelve atrás*, y también de felicitarla augurándole un porvenir de verdadera escritora. Y tendrá tiempo también para seguir en su narración de la historia de Cuba y del papel



Alba de Céspedes nació en 1911 en Roma, hija de padre cubano (Carlos Manuel de Céspedes y Quesada) y de madre italiana (Laura Bertini Alessandri). Vivió gran parte de su infancia entre su ciudad natal y París.

Alba en 1913 con apenas dos años. Ella ha escrito: «Cuando yo era niña, Cuba era para mí una canción de gesta que mi padre me narraba, un país de leyenda y, sobre todo, un secreto entre él y yo». Debajo, con su único hijo Franco Antamoro de Céspedes a quien trajo al mundo con apenas 16 años.



Alba aparece junto a su madre Laura Bertini en la casa de la calle 23 entre L y M, Vedado, inmueble que ella describe «de estilo neoclásico, con altas columnas dóricas que formaban un espacioso y noble portal».



desempeñado por tantos miembros de su familia en el poco espacio que le deja la enfermedad. El entierro del expresidente es el funeral de un Grande; sin embargo, Alba no se siente parte de aquel parentesco, de aquel mundo. De vuelta a Roma en aquel infausto 1939, entra en el torbellino de su trabajo de periodista; se verá arrasada por las vicisitudes de la guerra, pasando a formar parte de la Resistencia; se enfrentará con las dificultades de contraer un nuevo matrimonio, ya que en Italia no existía el divorcio; se lanzará en la empresa de fundar y dirigir la revista *Mercurio* y, finalmente, se dedicará a la escritura de una de sus novelas mejores, *Dalla parte di lei*.

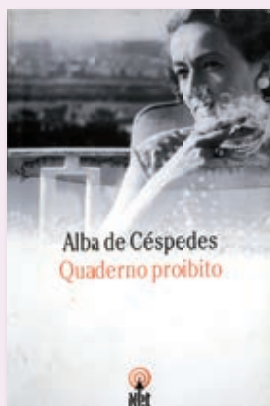
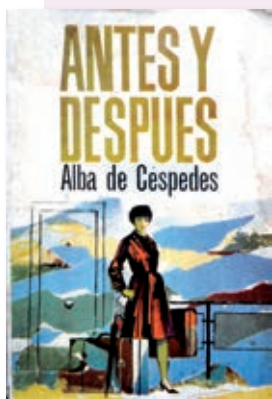
Pese a todo, Cuba vuelve a imponerse: la madre poco a poco va desliziándose en una forma de locura amorosa que la convierte en inhábil para dirigir su vida. Alba está viviendo en Washington, donde su segundo marido cumple misión diplomática; ante la relativa cercanía entre las dos capitales, la necesidad de acudir a socorrer a su madre en La Habana y de hacerse cargo de las cuestiones de la casa y de los negocios (entre otras cosas, una plantación de azúcar en la lejana provincia de Oriente) es urgente e ineludible. Las estancias obligadas en la comfortable casa del Vedado, bajo el cuidado de dos fieles sirvientes al servicio de la familia desde siempre, más su curiosidad profesional de periodista, logran lo que las palabras del padre aparentemente no habían conseguido:

hacer que Alba abriera los ojos ante la realidad de un mundo fascinante pero duro y desagradable, tal como se presentaba Cuba a finales de los años 40; un país donde el antes (el mundo épico y legendario que le contaba su padre) contrasta con el después del que Alba tenía una experiencia directa (el mundo de la corrupción, de la prepotencia y del abuso).

En sus noches de locura, la madre, encerrada en el cuarto matrimonial, grita su miedo, su indignación contra «Batista, asesino», hasta que, en 1956, la muerte le dará la paz. Alba se desprende con dolor de la casa y de los sirvientes y regresa a Europa, donde permanecerá —entre Roma, Moscú y París— hasta enero de 1968, cuando vuelve a Cuba para el Congreso Cultural de La Habana en una delegación de la que forman parte Giovanni Berlinguer, Rossana Rossanda, Giulio Einaudi, Francesco Rosi, Luigi Nono, Giangiacomo Feltrinelli y otros. A estas alturas, ya es una escritora de éxito, una periodista muy polémica; escribe también para el teatro y hace guiones para el cine; es titular de columnas fijadas en importantes revistas y parece poco interesada por el cambio de época que, entre tanto, se había dado en su isla con la revolución guiada por Fidel Castro. Por el contrario, está sumamente cautivada por los eventos del mayo francés, del que saca la inspiración para una compleja obra poética, *Chanson des filles de mai*, que marca la irrupción en su obra del francés como segunda lengua



Autora de una docena de novelas y libros de cuentos traducidos a más de 20 idiomas, con cerca de 200 ediciones, Alba de Céspedes cultivó la poesía y escribió para el cine, la prensa y la televisión. A finales de la década de los años 60, se marcha de Roma, donde había concebido sus primeras grandes novelas, para fijar su residencia en París.



Alba escribió en Roma las novelas: *Nadie vuelve atrás*, *Desde el punto de vista de ella* y *Cuaderno prohibido*. *La muñeca* fue la última que publicó en 1968 en su ciudad natal antes de irse a París, urbe recreada en su obra *En la oscuridad de la noche*.



Tras volver a Cuba en 1968, Alba comienza a escribir *Con gran amor*, «novela en la que trenza la historia de su vida con la historia de la Isla...», escribe la doctora Luisa Campuzano en la solapa de la edición cubana.

literaria y un período de nuevas esperanzas para un retorno a aquella política de ideales que la había movilizado en los años del fascismo y de la Resistencia. A los pocos días del triunfo de la Revolución, había escrito en su columna en la revista *Época*: «He vuelto a Italia por algunos días. El año nuevo comienza bien: Fidel Castro ha obligado a Batista a abandonar el gobierno de Cuba y a huir al extranjero. Desde que supe esta noticia, no hago otra cosa que pensar en mi padre»,¹¹ una nota interesante, pero poca cosa frente a la magnitud del evento cubano.

Regresa a Cuba a finales de septiembre de aquel mismo año, 1968, acompañada por su gran amiga, la escritora Paola Masino, porque le toca, en cuanto nieta del Padre de la Patria, inaugurar las celebraciones del Centenario de la insurrección cubana. Hablará, antes que Fidel, desde la tribuna de La Demajagua, dando prueba de que ya ha hecho propios y se ha adueñado de los recuerdos de su gran familia de patriotas. En esta ocasión, recorriendo el itinerario complejo y épico que ha llevado desde el incendio del cañaveral y la liberación de los esclavos de que su abuelo fue protagonista, a la realidad que tiene delante suyo después de nueve años de Revolución, Alba asume, sin más dudas, sus raíces cubanas y escribirá: «Amo todo de ella: la franja turquesa de su mar, el verde tupido de los montes, de los bosques, las grutas donde los indios trazaron misteriosos signos premonitorios y las cavernas recorridas por el vuelo de los murciélagos; las breves lluvias torrenciales y el luminoso arcoiris; la opalescencia de sus auroras y el torrente de fuego de sus crepúsculos. Amo los grandes privilegios naturales de los que goza y los peligros a los que siempre ha estado expuesta, pues la han obligado a medirse consigo misma; y cada día la amo más por el heroísmo con que se ha tejido su breve historia».¹²

Vuelve a Cuba más de una vez, hasta su último, largo viaje del 25 de agosto al 15 de diciembre de 1977. En noviembre del año anterior había firmado el contrato con Mondadori de *Con grande amore* (desgraciadamente cuando ya su insustituible amigo y editor Arnoldo Mondadori había muerto por un infarto en Venecia) y se había comprometido con la editorial francesa Seuil a entregar un libro titulado *Conversation avec Fidel*. Fue su último viaje a Cuba, pero fue un viaje muy intenso, visitando toda la isla, entrevistando a personalidades, a intelectuales, a testigos de las insurrecciones y de la guerrilla. Así es como Alba empieza a penetrar en lo que será el laberinto del cual, después de 20 años y hasta su muerte, no logrará salir.

CON GRAN AMOR

La idea de escribir la «novela cubana» nace en ella a finales de los años 40 y crece, se modifica, cambia... durante sus numerosos viajes, como cambian también los títulos: *Paco*, *romanzo cubano*, *Dialoghi attraverso la porta chiusa*, *La notte / Diario del ciclone*, hasta el definitivo *Con gran*

amor. En 1977, está listo un primer esbozo que entrega, para que lo traduzca al español, a la corresponsal de ANSA en La Habana, Giannina Bertarelli, ya que a Fidel Castro le hubiera gustado publicarlo con ocasión de los 20 años de la Revolución. En el inmenso y laberíntico archivo de la escritora dedicado a Cuba, tan inmenso como para aterrorizar a cualquier encargado de poner orden, el primer esbozo de la novela empieza en un cuaderno que lleva la fecha de 1976, y en una carta a Mondadori, del 26 de mayo de 1977, la escritora se atreve a escribir: «Mi trabajo va muy bien: estoy ya acercándome al final», pero inmediatamente después añade: «Este es un libro que hubiera podido seguir escribiendo diez años más».¹³ Alba estaba haciendo una previsión muy optimista, si se tiene en cuenta que en la realidad han pasado 20 años y no han sido suficientes para acabar su novela; ella muere en París en noviembre de 1997 y pocos años antes todavía escribía en su diario: «Ahora estoy trabajando para “montar” el libro porque me parece que tengo todo el material para hacerlo. Como siempre, uno entre sí las partes que tengo ya escritas y luego reviso todo meticulosamente, añadiendo lo que me parece que falta o que yo misma he olvidado. Tengo que hacerlo lo más pronto posible».¹⁴ En su diario del 15 de septiembre de 1991 escribe: «Tengo muchas preocupaciones: el dinero ante todo, y el deseo además de la necesidad absoluta de terminar este libro sobre Cuba lo más pronto: quizás las cosas van a cambiar, quizá quiten a Fidel y nadie va a publicar mi libro. Para colmo, tengo pues este dolor enorme, no por mi libro, sino por Fidel, por mi adorada patria; por Fidel, Raúl que han liberado Cuba de los Estados Unidos».¹⁵ La preocupación de que habla la autora deriva de los eventos que desde 1989 a 1991, después de la caída del Muro de Berlín y del campo socialista, habían llevado incluso a la desaparición de la Unión Soviética, razón por la cual Cuba se había encontrado frente a aquel vacío que se conoce como Período Especial y que la prensa de todo el mundo comentaba con titulares de libros y periódicos catastróficos con respeto a la revolución y a su líder, titulares como «La hora final de Castro», «Ahora le toca a él» *et similia*.

Son sus últimos años de vida, y ya no posee las fuerzas de la juventud; tiene absoluta necesidad de que alguien le copie las numerosas reescrituras, que la ayuden a «montar» los desligados pedazos que constituyen el texto, y en este mismo momento se desequilibra el mundo, llega la incertidumbre sobre el futuro de Cuba, precisamente ahora, cuando ella ha adquirido definitivamente su identidad cubana y trata de descifrar sus razones: «Ahora, cuando llego a Cuba no siento ya aquel malestar que solo el amor de mis familiares y la solicitud de los amigos me permitían superar: por el contrario, estoy feliz y orgullosa. Allí, surgido de aquellos mares ricos de historia y de leyen-

das, ese caimán verde que visto desde el aire parece un saltamontes es mi sitio favorito, mi tierra. Desconocida, lejana, ella, sin embargo, me recibió cuando nací, pues mi sangre paterna es cubana, como mi nombre y yo, viviendo, la he elegido <por sus glorias y por sus dolores>: por todo lo que les ha costado a sus hijos la sacrosanta posibilidad de existir».¹⁶

La periodista Adele Cambria en una entrevista de 1987, cuenta que Alba estaba volcada en trabajar su libro e investigar sus raíces: «En aquel último encuentro en París, me di cuenta de que la escritora que yo había frecuentado en Roma en los primeros años 60, la mujer emancipada de quien leía libros y artículos, la nómada intrépida Alba, había buscado siempre, y aún más, como suele pasar, en los últimos años de su vida, sus propias raíces; y Cuba había llegado a ser, como dice el título, “su gran amor”»; en este encuentro en la casa de la *Île de Saint Louis*, la amiga y colega de los años de juventud escucha las historias de una gran familia, los recuerdos de la amistad con Celia Sánchez, la delicada anécdota de unos tomates recién cosechados llevados a la cama de Celia, enferma de cáncer; la evocación de una foto de las cuatro hermanas Sánchez abrazadas a su padre Carlos Manuel. En esta rememoración de la entrevista, Adele Cambria no puede evitar lanzar la pregunta necesaria, la que nace espontánea en todos los que han podido saber acerca del largo trabajo que le ha costado a Alba tratar de meter en la página *su gran amor*. Y Cambria pregunta: «¿Cómo fue posible que una gran editorial, Mondadori, que había tenido entre sus autores más conocidos y rentables un nombre como Alba de Céspedes, no la haya sostenido en aquellos últimos diez años de su existencia, justo cuando estaba trabajando en la redacción de la novela de una vida, novela histórica y autobiografía familiar extraordinarias (tanto una como otra), como es fácil constatar leyendo los fragmentos preciosos y magníficamente ordenados en los *Meridiani*? En los diarios, en las cartas, la escritora pedía ayuda, buscaba a alguien que le dactilografiara las versiones del libro (...) ¿Por qué a nadie se le ocurrió acudir en su ayuda para lo que ella, en sus diarios, define como “el montaje” de la novela? (...) ¿Es posible que nadie haya percibido su grito de ayuda, por más orgulloso que fuera?».¹⁷ Alba muere sin poder terminar la obra que más le había importado, pero tras más de diez años, la novela está en nuestras manos y abre muchas interrogantes sobre los criterios de edición, en particular por los textos excluidos, algunos de los cuales, muy notables, ausentes en la edición italiana, están por suerte en la cubana.

EL LECTOR TERRIBLE

Al pensar, elaborar y redactar su novela cubana, Alba de Céspedes tuvo siempre detrás de sus espaldas lo que Octavio Paz ha llamado «un lector terrible»; es decir, ese lector juez, poderoso y de mala intención

que Alba identificaba en aquella opinión corriente, que se había ido formando lentamente gracias a una constante parcialidad de la información, basada ésta en un conocimiento nulo de la historia de aquel pequeño país que había irrumpido en el escenario internacional y del cual amigos y enemigos exigían la perfección y no perdonaban errores. Habla de ello con el editor ya en 1978, pero todavía con cierta *non chalance*: «Tendremos una cantidad de aparatosos artículos en contra, y será una grata publicidad».¹⁸ El principal obstáculo que impide ponerle el punto final y dar el *imprimatur* a su trabajado texto, creo que había sido saber que la materia que estaba tratando constituiría una fuente de ataques fundados en prejuicios, todo ello junto a la certeza de no poder lograr que se comprendiera hacia dónde conduciría su trenzar una historia familiar de veras especial, junto con la historia de un país que vio cumplirse las utopías explotadas con la rebelión de su abuelo, Carlos Manuel de Céspedes, un siglo después, en un contexto mundial completamente diferente, pero a la vez en una continuidad que para Alba es evidente, aun cuando entiende que difícilmente va a ser así para un lector europeo desinformado o mal informado o viciado en el prejuicio.

El 18 de mayo de 1985 —ya siete años después de haber hecho creer que al libro le faltaba sólo ser copiado a máquina—, le escribe a Mario Formenton, de la casa Mondadori: «Hay esto sobre todo: he entendido que en Europa, en Francia como en Italia y seguramente también en otros lugares —menos España— nadie sabe nada de Cuba. Han llegado a decirme que Cuba fue descubierta por los norteamericanos y que ahora los rusos se la han arrebatado».¹⁹ El material acumulado en 20 años de gestación —una tercera parte de todo el material de su rico archivo, con 44 cuadernos de trabajo de naturaleza teórica y pragmática— se convierte en un lastre sofocante, un laberinto en el cual la escritora ha acabado perdiéndose, y encima tiene aquella constante espina en el corazón representada por su certeza de no ser comprendida: «pienso que aún más un libro sobre Cuba tendrá un boicot; un libro que es una novela en verdad, pero —desde mi abuelo en adelante, o mejor ya desde el tiempo de los indios de los cuales naturalmente hablo de manera interesante— Cuba es toda una novela de revoluciones y, desde la liberación de los españoles, de revoluciones contra los norteamericanos, es decir desde 1895. ¿Qué no harán, entonces, con mi libro?».²⁰

El camino recorrido por Alba de Céspedes, joven mujer romana emancipada, atada a su tierra de origen solamente gracias a lo que le contaba su padre, atraviesa los años de la dictadura de Fulgencio Batista, cuando le ha tocado permanecer frecuentemente en la isla para cuidar a su madre enloquecida. Aquellas estadias le han revelado las contradicciones entre la historia de su familia, del patriotismo que la caracteriza y el de

los numerosos otros protagonistas de las guerras de independencia, y la servidumbre a Estados Unidos en que cae el país de la independencia en adelante. Le han permitido conocer el alma noble y melancólica de los veteranos sobrevivientes y de sus familias, contra la vulgaridad, los intereses, la prepotencia de los *parvenus*; le ha mostrado el racismo y el *apartheid*, al punto que ya el 29 de octubre de 1949, cuando empieza a hablar de su intención de escribir sobre Cuba, en una carta a Arnaldo Mondadori dice: «La novela de Paco podría incluso hacerme expulsar de Cuba: sin embargo, ciertas cosas de los blancos y de los negros, de los ricos y de los pobres hace falta que se digan».²¹ Años después, a la isla llega un ciclón político: la revolución liderada por Fidel Castro que restituye a Cuba su soberanía. Durante su último viaje, en las noches de insomnio, asomada al balcón del piso 18 del Hotel Habana Libre, con toda la ciudad y el mar a sus pies, le escribe una carta al líder de la Revolución que explica muchas cosas: «es necesario que te escriba para explicarte la razón por que este libro no va a ser exactamente lo que tenía que ser (...) y también el motivo por el cual, aun sin serlo, lo va a ser más que antes. Un escritor es alguien que escribe mucho sobre todo cuando no escribe, y que después de haber hablado mucho escucha el eco de las palabras que le han dicho, interpreta un gesto, una mirada, y en lo que no le han dicho, en lo que no le han confesado, en lo que no aparece evidente, descubre lo que es más importante y que está más allá de las palabras (...) he decidido no escribir el libro que posiblemente tenía en la mente, sino otro, porque no te puedo preguntar nada sobre este país y este pueblo que yo no sepa ya, que un poeta no haya comprendido o intuido». Traigo esta cita de un texto que me ha entregado Emanuela Favoino, quien ha tenido acceso al archivo y ha traducido esta carta a Fidel de 1977. Debido a estas profundas razones, la autora renuncia a la posibilidad de un *best-seller* —una larga entrevista a Castro— para medirse con las dificultades de su propuesta y apuntar hacia lo alto, hacia la novela capaz de «mezclar Abuelo y Fidel como si fuera la misma guerra», hacia una novela en que épica y heroísmo puedan ser llamados por su nombre «sin miedo a aburrir a quien me lee», donde encuentre su sitio «el deseo de que estas páginas sean leídas en una época en que, en las naciones más ricas el heroísmo suscita ironía, burla casi. “Pero mejor escribe de amor!” me aconsejan en Italia con una sonrisa, cuando digo que estoy escribiendo sobre Cuba. “Efectivamente escribo de amor, es más, de un gran amor”, respondo. Pero ellos no comprenden o fingen que no comprenden».²² En su carta a Fidel, añade: «Además, Fidel, yo tenía como propósito enseñar a los de afuera cómo era el mundo aquí. Para que comprendieran. Para que entendieran. Para que cesaran



Luego de un largo período de ausencia, Alba regresa en 1968, centenario del inicio de las guerras por la independencia de Cuba del dominio colonial español. Aquel año, ella visita el antiguo ingenio La Demajagua que fuera propiedad de su abuelo Carlos Manuel de Céspedes, Padre de la Patria.

de decir tantas mentiras, tantas falsedades o tantas tonterías sobre Cuba y sobre la revolución. Pero he comprendido que es inútil. Que es posible convencer a la gente de buena fe, no a la gente que cree que lo que uno dice es mentira, porque quiere seguir creyendo y protegerse en aquellas mentiras. Estos son muertos. Y los muertos no escuchan, no pueden comprender lo que no comprendieron en vida».

En 1994 escribe un prólogo para la reedición de *Dalla parte di lei*, el cual fue publicado como artículo en el *Corriere della Sera* del 20 de octubre; aquel texto es un testamento político sorprendentemente lúcido y actual en el que Italia y Cuba constituyen un contrapunteo: «He visto a Cuba conquistar su independencia política en 1959 al precio de la más feroz sanción económica impuesta por haber osado pretender tanto. He visto a Italia perder su independencia en 1945 en nombre de una libertad sobre cuyo sentido hoy yo me pregunto y en el momento en que el asentamiento de una crisis de la economía mundial pone en tela de juicio la unidad nacional además de la prosperidad y el trabajo de los italianos».²³

Son sus pocos, últimos años de vida; el trabajo para «montar» los materiales, el peso y la certidumbre de la incompreensión le quitan las últimas fuerzas para concluir la novela que más le interesaba, pero las páginas escritas, el material heterogéneo, no acabado, encierran belleza y lúcida pasión, y parecería que ha conseguido «la forma magmática y la forma progresiva de la realidad» que perseguía Pier Paolo Pasolini.

¹Pier Paolo Pasolini: *Petrolio* Ed. Einaudi, Torino, 1999.

²Ibidem.

³El novelista Alberto Moravia fue gran amigo de Pier Paolo Pasolini.

⁴*Petrolio*, ob. cit., p. 545.

⁵Ibidem, p. 578.

⁶Cito de la edición italiana por el prólogo del prof. Melis, José María Arguedas: *La volpe di sopra e la volpe di sotto*. Ed. Einaudi, Torino, 1990, p. V.

⁷Ibidem.

⁸Alba de Céspedes: *Con grande amore* in Alba de Céspedes, *Romanzi, I meridiani*, Mondadori, Milano 2011; edición cubana: *Con gran amor*, Ediciones Unión, La Habana, 2011.

⁹Aurelio Roncaglia in *Petrolio*, cit., p. 570.

¹⁰Alba de Céspedes: *Romanzi*, cit., p. LXXIII.

¹¹Citado por Marina Zancan: *La isla mágica*, en Alba de Céspedes: *Con gran amor*, La Habana, 2011, nota 5, p. 17.

¹²*Con gran amor*, cit., p. 168.

¹³Ibidem, p. 1698.

¹⁴Alba de Céspedes: *Romanzi*, ob. cit., p.CXXIX.

¹⁵Ibidem, p. 1708.

¹⁶Alba de Céspedes: *Con gran amor*, ob. cit., p.168.

¹⁷Adele Cambria: Alba de Céspedes. Quel sogno di Cuba e l'ultimo rimpianto del libro *che non c'è*, en *La Repubblica*, 3 giugno 2011, p. 9.

¹⁸Alba de Céspedes: *Romanzi*, cit., p. 1700.

¹⁹Ibidem, p. 1701.

²⁰Ibidem, p. 1700.

²¹Ibidem, p. LX.

²²Alba de Céspedes: *Con gran amor*, cit., p.178.

²³Ibidem, p. 834.



Especialista en literatura cubana, **ALESSANDRA RICCIO** es autora de importantes ensayos sobre el grupo Orígenes y las revistas lezamianas.



AL PENETRAR COMO ESPECTADORES EN EL PECULIAR UNIVERSO CREATIVO DE ESTA JOVEN ARTISTA, NOS ATRAPAN ANHELOS, CONFLICTOS, DESGARROS, UTOPIÁS COMPARTIBLES... A LA ESPERA DE GRATIFICACIONES, PODRÍAMOS SUCUMBIR ANTE LA CAPACIDAD DE SEDUCCIÓN QUE ES CONDICIÓN INHERENTE A SU OBRA, POR EXCELENCIA AUTORREFERENCIAL.

Mabel Poblet

El sublime hábito de la intensidad

«No es que le falta el sonido, es que tiene el silencio».

Fina García Marruz

Imagen superior, obra sin título (2012).

Debajo, *Aún te veo* (2012) Serigrafía sobre acetato transparente y acrílico sobre PVC (120 x 150 cm).

En la página anterior, *Susurro* (2012). Impresión fotográfica sobre PVC y serigrafía sobre acetato transparente (100 x 150 cm).

El erotismo *sui géneris* desborda el caballete, la mesa de trabajo, las páginas de los catálogos y las paredes de la galería en las poses sensuales, los labios carnosos saturados de rojo, la sonrisa tímida, el propio acto de besar... y se corona con la alusión a su individualidad.

Hubo quien me aseguró que esta criatura casi noctámbula parecía habitante de otro planeta. Ahora intuyo que el calificativo debió partir de su singularidad, y en todo caso de su apariencia, porque a lo interno se respira en ella lo universal cubano.



Al «enfrentarse» a sus creaciones —ya sean las serigrafías sobre acetato transparente, las cajas de luces o las instalaciones— con el ánimo de decodificarlas, uno siente que la travesía resulta más aleccionadora y gratificante cuando desfilan ante el espectador anhelos, conflictos, desgarros y utopías compartibles.

Pudiera pensarse entonces que no hay hazaña digna de encomio en esta suerte de discurso apegado a lo esencial que nos acompaña, si entendemos que esta connotación describe sencillamente la circunstancia de elevar lo cotidiano y el hacerlo comprensible para un segmento amplio de personas que se interesan por el hecho artístico.

Empero —desde la posición de quien dialoga con las piezas atraído por la acción plástica, distanciado de eso que se ha dado en llamar «crítico de arte»—, presumo que si algo define la producción intelectual de Mabel Poblet es precisamente la ruptura con el lugar común, con motivos y esquemas prefijados o anquilosados, lo cual se glorifica con la capacidad de seducción que le es inherente a un discurso por excelencia autorreferencial.

Los años formativos de esta muchacha delatan una prolijidad de inquietudes y hallazgos capaz de abrumar a cualquiera de sus contemporáneos, incluido quien esto escribe. A los 16 partió de su terruño, rumbo a la capital. Matriculó en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, se inscribió en la Cátedra de Arte de Conducta, bajo la égida de Tania Bruguera, y continuó luego sus estudios en el Instituto Superior de Arte (ISA), de donde hace muy poco egresó.

Multifacética, el número de sus creaciones se hizo cada año más considerable, y también las exposiciones, tanto individuales como colectivas. De tal suerte, la década acunó el nacimiento de un nombre en el entorno más inmediato, casi al tiempo que una ascendente proyección internacional de su carrera.

Ciertamente, no parece del todo sensato referirse a ella en presente como una promesa, por más que a sus escasos 26 años de vida, con certeza, tenga un mundo virgen por delante.

¿Acaso puede hablarse de un estilo? Tal vez. Pero más provechoso que dirimir

si la búsqueda de una identidad propia ha de ser o no faro del virtuosismo legítimo, es corroborar que nunca se da por vencida, que no impone frenos para la consecución de sus metas, por más que ya se nos antoje portadora de un sello reconocible dentro del heterogéneo y cambiante espectro de las artes visuales cubanas contemporáneas.

SOPORTE DE ALMAS

En su ensayo «La “autorreferencialidad” de la experiencia estética», el académico e investigador español Luis Álvarez Falcón somete a análisis conceptos asociados al desarrollo de lo artístico y su recepción a lo largo de la historia.

«La naturaleza de la autorreferencia —señala— muestra en el “Arte” el límite impreciso entre lógica y estética, tensionado por un principio de “identidad” en cuya naturaleza se abre el abismo de su propia crisis lógica, y que hará del “Arte” una instancia crítica de la razón».¹

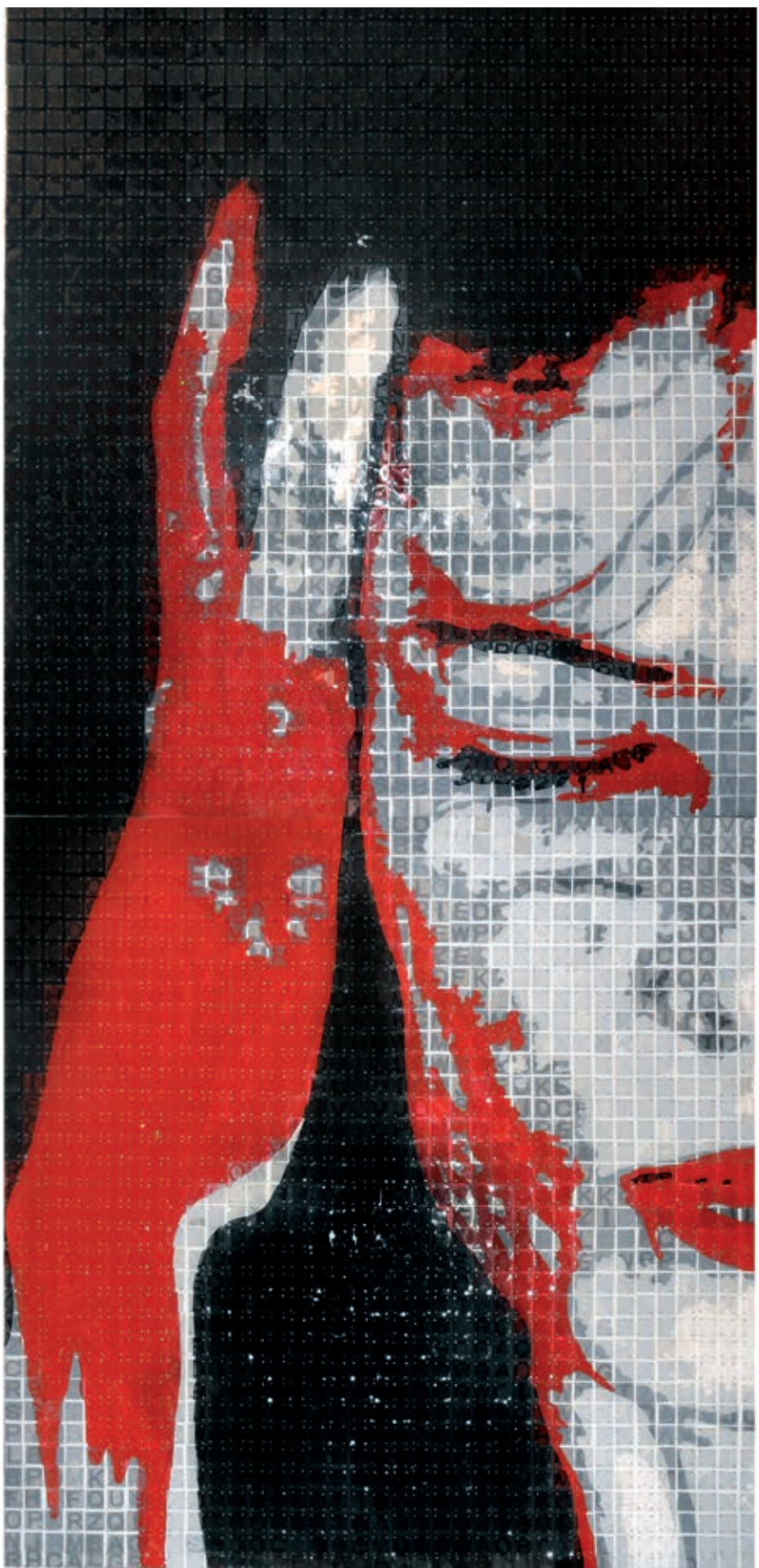
Es por ello que, ajena a intenciones estetizantes, pero aferrada a ese «principio de identidad» que asimila como peyorativo, Poblet se integra a la obra. La parte deviene compacto reflejo del todo, por más que en ocasiones apele a la distorsión, ya sea de la figura central o de las propias letras carentes de sentido que van delineando, según el colorido de la estampa, rostros, labios, párpados, senderos floridos...


Pudiera decirse que el canon es en cierta manera subvertido, y ella misma deviene encarnación de la obra de arte. El desconcierto inicial que puede provocar semejante transgresión se volverá ameno, se trocará reiterativo e incluso censurable, pero jamás indiferente.

La subjetividad se acrecienta cuando la artífice traslada al hecho artístico no solo su silueta física, sino también experiencias personales, en el afán de hacerlas extensivas a otros.

No pocos han mostrado confusión ante alguna obra suya, por lo que identifican como un regusto por elementos de violencia. Sin embargo, Mabel se defiende aduciendo que dicha «agresividad»

...*No te escucho* (2011). Técnica mixta (122 x 244 cm).



«El cuerpo representado, la sangre y el rojo son elementos esenciales, todos ellos como síntomas de la imposibilidad de comunicar vivencias y sentimientos. El cuerpo es el protagonista de cada una de las prácticas del ser humano, ya sean estas de carácter físico o psicológico» 

más bien refleja un dolor psicológico y no físico, y que esta condición viene a sustentar una especie de clamor, de denuncia, de esperanza, efecto que le permite comunicar y a la vez interactuar con el espectador.

Como hace notar Álvarez Falcón, en cualquier caso «la presencia de la autorreferencia inaugura una “crisis lógica”, en la que los procedimientos de decisión de verdad o falsedad quedan puestos en suspensión. Esta consecuencia es crucial para el “Arte”, teniendo en cuenta la logicidad aparente de sus instalaciones técnicas».²

Situado junto a ella, en vista de que la timidez la subyuga —se considera una mujer de silencios— y me interesa que dilucide por qué elige su propia imagen como motivo de representación en sus obras, le pregunto, inconforme por ignorar cuán (in) apropiado resulta el término, si se trata de una manera de «consolidar» una imagen pública. Ella, hasta entonces bastante cohibida, reacciona:

«No creo que sea esa la intención, pues no me interesa afianzar una imagen pública. Veo el cuerpo como soporte de almas y mediador de las experiencias en las cuales somos partícipes en nuestra cotidianidad.

»La primera serie que comencé a trabajar se tituló “Lugar de origen”, y todas las obras partían de imágenes de mi niñez, mi familia, y mi ciudad natal; de ahí proviene la necesidad de una autorrepresentación. Uso mi imagen corporal porque la tengo disponible en todo momento. Ahora pudiera y de hecho empleo otras».

¿Y hasta dónde se corresponde la imagen que es patrimonio colectivo con la verdadera Mabel Poblet?

«Tal vez en mucho, tal vez en nada... —confiesa, no sin rubor, con un guiño que delata calidez. En las series que he trabajado durante este año soy al mismo tiempo la modelo, la fotógrafa y la maquillista de los individuos que salen a escena. Como ves, en el proceso creativo me siento libre organizando y erigiendo yo misma. Bosquejo los personajes re-

presentados utilizando mi cuerpo como instrumento, y entonces le doy el sentido que realmente quiero a las imágenes introducidas, aunque el resultado final pueda no coincidir con la Mabel real».

¿Qué peso comportan los elementos autorreferenciales en las piezas en las que se encuentra enfrascada en la actualidad?

«Casi todo mi trabajo es la historia de mi vida contada en imágenes. A partir de la exposición “Hoy mi voz tiene sonido” es donde comienzo a desprenderme de esa “absoluta” autorreferencia para trabajar en función de la historia de otras personas, que es lo que más me interesa en este momento. Aunque en las imágenes logradas la autorreferencialidad permanece latente, te diría que no de modo específico respecto a mi persona, sino que es inherente a los otros».

LA FUERZA DE LOS SÍMBOLOS

Un momento climático dentro de su joven e intenso currículo artístico lo fue “Hoy mi voz tiene sonido”, que formó parte de su tesis de graduación en el ISA y estuvo a disposición del público durante los meses de marzo y abril de este año en la capitalina galería Villa Manuela, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

La serie de igual nombre agrupó obras en las que puede determinarse como núcleo la autorreferencia, pero como ella puntualizaba con anterioridad, más asociada a la realidad concreta de otros individuos, que ha sido una de las particularidades del año que termina.

No puede olvidarse que aquel empeño fue el resultado de ocho años de estudio intensivo, que implicó una transformación de la antigua metodología de trabajo y condujo a un cambio en su proyección individual.

La historia que originó una de las piezas, *Ana*, es realmente sobrecogedora: «Se trata de un personaje real, una periodista y cineasta cubana enferma de leucemia que conocí en un hospital de París, donde permanecía ingresada. A pesar de las circunstancias, ella tenía unas ganas

enormes de vivir, se sobreponía y seguía luchando por la estabilidad de sus tres hijos pequeños. Le comenté mi intención de dedicarle una obra y ella me envió sin reparos su fotografía. Entonces confeccioné un retrato que se forma con frascos de medicamentos, a partir de la degradación de la sangre artificial que contienen. Ana Laura Bode (1969-2012) falleció en junio pasado, a poco más de un mes de haber concluido mi trabajo».

En nuestro diálogo, por medio de este episodio que narra con pesadumbre, Mabel hace hincapié en su predilección por el rojo, verdadero *leitmotiv* en su creación: «Creo en las energías y en la fuerza de los símbolos. Si analizas, está irremediamente asociado a casi todas las cosas, tanto las prohibidas como las vitales. Fíjate cuál es la luz del semáforo que indica detenerse y el tono de ese fluido anunciador de vida y de muerte. En lo personal, cuando no tengo encima alguna prenda de ese color siento que estoy incompleta.

»El cuerpo representado, la sangre y el rojo son elementos esenciales, todos ellos como síntomas de la imposibilidad de comunicar vivencias y sentimientos. El cuerpo es el protagonista de cada una de las prácticas del ser humano, ya sean estas de carácter físico o psicológico. Es

por eso que utilizo la sangre y su color. Además de que funciona como elemento de unicidad, la connotación que tiene la sangre al estar vinculada a la purificación, la convierte, simbólicamente, en catalizador de experiencias personales», comenta, en alusión a esta suerte de marca en su travesía profesional.

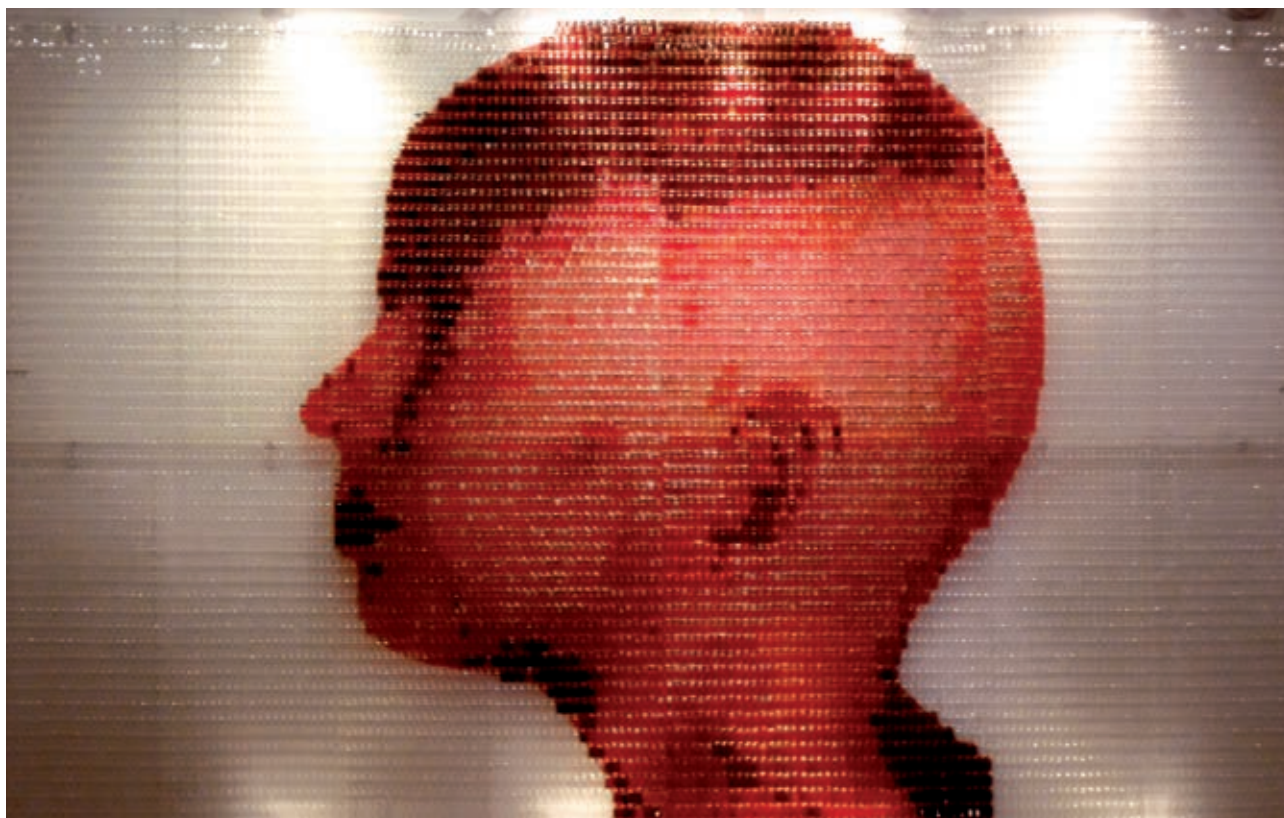
Quizás el otro gran hito lo constituya el proyecto «Itinerancia Artística», al cual se vinculó desde su puesta en marcha y que como ella admite, ha sido una de las realidades más duras que ha podido asimilar en sus pocos años de vida.

Esta experiencia, a raíz de las visitas a centros penitenciarios del país, desplazó su manera de percibir la realidad circundante:

«En Holguín, en una de las prisiones tuve un gran acercamiento con algunas reclusas. En sus tiempos libres confeccio-



Imagen inferior: Ana (2012). Acrílico, frascos de medicamentos, sangre artificial y agua (244 x 400 cm). Arriba, detalle.



nan unas flores totalmente *kitsch* — como una manera de distraerse o de burlar la angustia durante el encierro —, lo cual me motivó a realizar una obra en conjunto, que se tituló *Simplemente bellas* y estuvo expuesta en el Museo del Ron durante la reciente XI Bienal de La Habana.

»Para la creación de esta pieza me resultó vital que las flores fueran construidas a partir de desechos producidos por ellas mismas en sus actividades cotidianas. No es un objeto mímesis de lo natural con impostura de belleza. Su concepción y elaboración responden a una necesidad emancipadora y creativa, que me hizo cuestionar las relaciones que se establecen entre los conceptos del *kitsch*, el arte popular y el arte.

»La repetición seriada de este motivo floral esboza la imagen de una muchacha abrumada por circunstancias de la vida. El soporte es una estructura con ruedas fijadas a planchas de acrílico transparente, impulsadas por motores eléctricos que posibilitan la constante formación y deformación de la figura. El movimiento deviene representación de la relatividad del *kitsch* en función del gusto estético de las personas y del gusto en relación con la cultura».

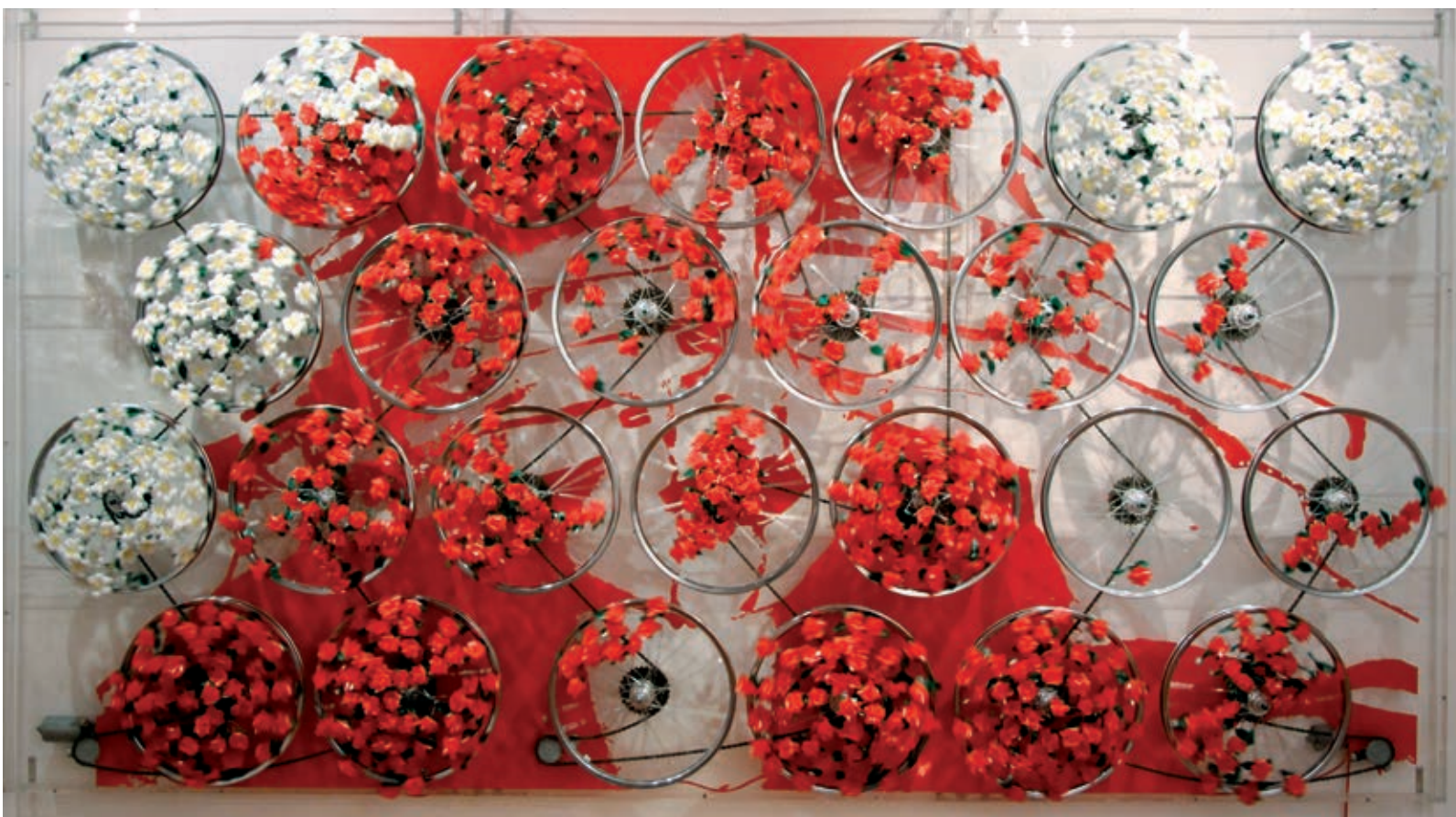
TIPIFICAR EL PRESENTE

Todas las obras de Mabel Poblet parten de un pasado y un presente inmediatos, de una realidad que en ocasiones habita a nuestro alrededor y no somos capaces de asimilar. Aquí se insertan, por ejemplo, las últimas series fotográficas que hiciera para la ya aludida muestra «Hoy mi voz tiene sonido».

También la fantasía y el mito «atraviesan» exponentes más recientes, como los que conforman la serie «Falsa apariencia» — en la que se inserta la obra realizada expresamente para la portada de este número de *Opus Habana* —, proyecto que tiene como propósito establecer un diálogo de diferentes individuos consigo mismos, en un proceso de purificación de almas, de encuentros de identidades, a partir de imágenes creadas desde la artificialidad de lo aparente.

Con obstinada recurrencia, unas veces mediante la fragmentación, otras enlazando o contraponiendo temas, el peculiar universo concebido por esta joven artista apela al rejuego con objetos e imágenes diversos. ¿Cuánto hay de premeditación y cuánto de espontaneidad en dicha construcción semántica?:

Simplemente bellas (2012). Instalación: flores plásticas, paneles de acrílico, ruedas de bicicleta y motores eléctricos (200 x 244 x 20 cm).



«Para mí cada obra es una historia independiente. La mayoría de las veces trabajo basándome en una idea determinada, y luego selecciono el medio más adecuado para su realización plena. Prefiero anticiparme en aras de conceptualizar lo que me propongo. Nunca comienzo una obra hasta que no la tengo totalmente “madurada”, al menos a nivel de proyecto. Sobre la marcha puedo elaborar disímiles variantes de una misma representación hasta llegar al resultado final. La forma es la portadora de la idea».

Tomando como referente algunas piezas puntuales de este periodo más cercano en el tiempo, la insto a compartir alguna reflexión sobre el lugar que ocupan en su credo ideoestético el espacio simbólico, la historia y la memoria.

«Los recuerdos son uno de los recursos que utiliza el ser humano en el proceso de formación de su identidad, de ahí que la primera serie que comencé a trabajar fuera una especie de vuelta, como un retorno a esos lugares de la infancia cuya permanencia en nuestro subconsciente no depende de si son o no gratos al portador.

»En el aspecto formal, reproduzco imágenes del pasado para construir una secuencia de hechos que tipifican el presente, y que no necesariamente tienen que ser idénticos a la figura seriada.

»Con estos retratos y autorretratos me propuse interrelacionar referentes del pasado perpetuándolos en la hora actual, donde la memoria es la base de datos para la realización de las obras.

«Me interesa la capacidad de la mente para violar las leyes físicas, y la posibilidad multidimensional del tiempo mental, pues como todo objeto, el cerebro humano también puede trasladarse, difundirse y fragmentarse; es cuestión de imaginación. Es por ello que en la serie “Ábacos” utilizo su estructura formal y la descontextualizo con el objetivo de contar hechos vigentes solo en el recuerdo».

¿Y cómo vincularía estos conceptos con la ciudad de La Habana, que pese a no ser la suya por nacimiento, ha acogido la etapa más significativa de su quehacer?

«Desde pequeña me interesó vincularme a las manifestaciones artísticas que más me agradaban. Es por eso que antes de matricular en la Escuela Provincial de



Una simple palabra (2012). Técnica mixta (120 x 200 x 50 cm).


Arte Benny Moré, asistí a un taller de artes plásticas y, como amaba el ballet, paralelamente era miembro de la Compañía de Ballet Infantil de Cienfuegos, con la cual me presenté en el Teatro Terry y en el de La Caridad (Santa Clara), entre otros.

»Hace diez años me atrapó el movimiento cultural de esta urbe, y hoy toda mi vida y mis amistades están aquí. La Habana es mi segundo hogar. Honestamente, sin esa inspiración no hubiera podido realizar las obras que he venido haciendo. Aunque sigo añorando mucho a Cienfuegos, donde nací, el traslado definitivo hacia la capital fue lo que conllevó la consolidación de mi carrera».

SOLILOQUIO DEL CREADOR

¿Quién o quiénes forman parte de ese Olimpo sagrado que toda persona construye a medida que se verifica una toma de conciencia de sus actos?, pienso en voz alta, al contemplar uno de sus más inauditos cuadros.

Respecto al punto de vista profesional, Poblet reconoce varios antecedentes, conceptuales más que formales. Comenta que desde la época de estudiante en San Alejandro le motivó especialmente la obra de Christian Boltanski y Félix González Torres, ya que ambos abordan temas recurrentes en su cosmovisión como la memoria y el recuerdo.

«En el aspecto formal, reproduzco imágenes del pasado para construir una secuencia de hechos que tipifican el presente, y que no necesariamente tienen que ser idénticos a la figura seriada» 



Constelación (2011)
—detalle. Varillas de
acero y serigrafía so-
bre acetato transpa-
rente (dimensiones
variables).

Aunque rehúye articular una respuesta definitiva cuando su interlocutor sugiere otros nombres como posibles figuras de las cuales se sienta deudora, no puede dejar de evocar con vehemencia a Frida Kalho —cuya trayectoria le «fascina»—, quien hizo de la autorreferencia su reino.

Sin embargo, admite que en la actualidad las artistas que constituyen sus paradigmas son la norteamericana Cindy Sherman y la serbia Marina Abramović. A la primera la considera un referente cercano, sobre todo en relación con la serie «Falsa apariencia», ya que suele «cubrir» sus obras con una especie de disfraz, una máscara, para que aparenten lo

que no son. Con Abramović se identifica porque «siempre está inmersa en situaciones límites», y le seduce su manera de asumir la práctica performática.

Por otra parte, al evaluar qué le proponen términos como *mercado del arte*, *gusto estético*, *recepción de la obra*, *concesión al público*, *institución cultural...*, afines a carreras como la suya, la convido a pulsar los resortes extra-artísticos y ofrecer su visión sobre la trascendencia de malograr una obra, cuando esta se convierte en mercancía:

«Lamentablemente, al salir del estudio toda obra se vuelve un bien comercializable, con lo cual se corre el riesgo de que no

mantenga su verdadera esencia como objeto artístico, porque intervienen el gusto estético y el nivel cultural del coleccionista o del teórico del Arte, que es quien emite un criterio de experticidad al respecto.

»Asimismo, las galerías y los museos también constituyen mediadores, tanto respecto a la pieza como en relación con el público, dado que su función principal es legitimar lo mostrado, pero la mayoría de las veces sucede todo lo contrario y entonces puede confundirse la verdadera importancia del acto del creador».

RADIOGRAFÍA DE LA INTENSIDAD

Satisfecha con las técnicas que ha trabajado desde sus inicios —serigrafía sobre acetato transparente, cajas de luces, fotografía e instalación—, Mabel Poblet legitima una visualidad que resulta, a mi juicio, apasionante.

La autonomía se va haciendo cada vez más explícita, y con ello asistimos a la conformación de una poética.

El proceso creativo, tal y como lo asume, parte de que a toda hora piensa en materializar ideas que se le ocurren y que guardan estrecho vínculo con actos que realizamos día a día.

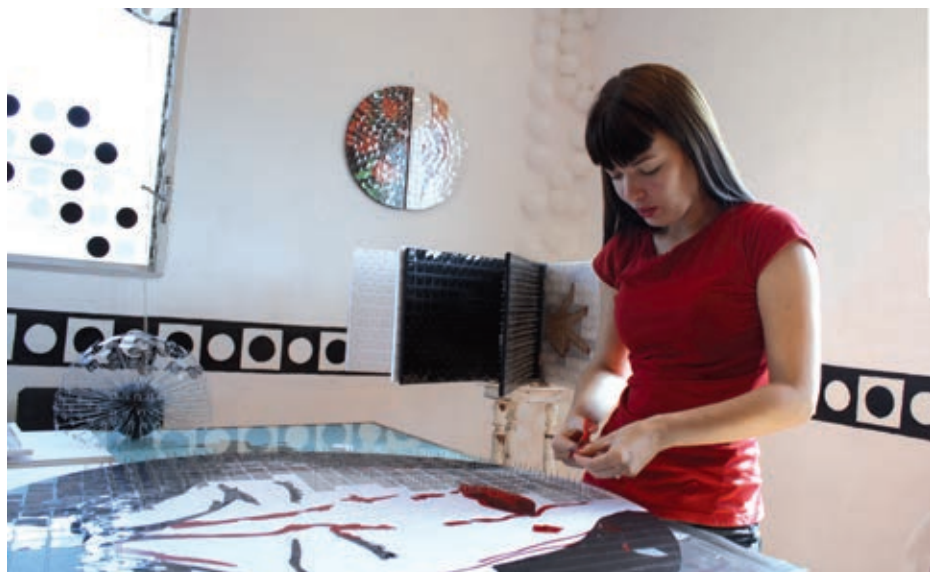
Desde que despierta hasta que se va a dormir está cuestionándose cómo mostrar de manera convincente las inquietudes que la acechan. Más que afición, «resulta un vicio imposible de controlar».

La he visto trabajar, sostener cual si fuera una hormiga las fichas rojizas del *puzzle* y los pétalos transparentes, para fijarlos a la pieza en ejecución con un celo y una delicadeza francamente maternas, como quien se desprende, vacilante, de una parte de sí.

La superficie lisa que cubre el bastidor es horadada con milimétrica soltura, y las puntillas van delineando cuadraditos uniformes, esos que, al ver la obra fijada a la pared de la galería, sugieren esa imagen fragmentada, tan rica en matices, tan propiciadora de lecturas, porque aquí conmueven tanto la forma como el mensaje.

Por momentos me pareció que sus manos se duplicaban, dada la destreza para encarar un sinnúmero de actividades que ni siquiera es posible aquilatar en su justa dimensión con el fulgor de lo resultante.

Su obra se ciñe a su vida. Más que joven



prodigio es laboriosa sempiterna, hasta el hastío... Solo que cuando muestra signos de cansancio o el tedio amenaza con vencer el límite permisible, da unos pasos y se asoma al balcón del apartamento-estudio en busca de aire fresco, para después precipitarse con fuego renovado sobre sus más caros desafíos.

Acercarnos a su «yo» interior puede resultar quimérica empresa, tanto como pretender sintetizar en pocos trazos legibles un periplo vital que constituye una suerte de radiografía de la intensidad.

La irradiación de Artista y Obra define aún más la grieta en el muro; en consecuencia, la llama prevalece tan enigmática como inextinguible en el horizonte.

Habrà que seguir muy de cerca el itinerario cautivante de una huella que se encamina con paso firme hacia la plenitud.

Las más recientes muestras personales de Mabel Poblet Pujol (Cienfuegos, 1986) fueron: un *stand* en la Houston Fine Art Fair; «Reunificación familiar», colateral a la XI Bienal de La Habana, en el Complejo Morro-Cabaña, y «Hoy mi voz tiene sonido», en la galería Villa Manuela, todas en 2012. Al año anterior corresponden, entre otras, «De tus ojos la sal» (galería Nuno Sacramento, Portugal) y «Recent Works» (The Cuban Art Space Center for Cuban Studies, Nueva York).

¹ Luis Álvarez Falcón: «La “autorreferencialidad” de la experiencia estética». En *Fedro*, revista de estética y teoría de las artes, número 9, abril de 2010, p. 33.

²Ibidem.

MARIO CREMATA FERRÁN integra el equipo editorial de Opus Habana.

Alicia

Al principio, con cierta picardía, mantuvo discreción absoluta acerca del «plan» que se gestaba. Compartió luego la secuencia imaginada al dedillo solo con unos pocos: sus compañeros de aventura. Mientras tanto, algunos de los más íntimos trataron en vano de persuadirla, de convencerla de que desistiera, tal vez sin considerar que para ella no existe el imposible, sino el infinito.

La preparación psicológica se prolongó durante meses, con el complemento indispensable que serían los ejercicios físicos, elementales para una atleta de su estirpe. Después de cada sesión de calentamiento —cauta y enérgica al unísono—, permitió que chequearan su presión arterial.

En verdad, aquello era un reto grande, si tenemos en cuenta que la protagonista frisaba los 92 años de edad, y que desde hacía más de una década no pisaba los escenarios sino para recibir ovaciones y flores.

Es el lunes 29 de octubre de 2012, segunda jornada del XXIII Festival Inter-

nacional de Ballet. Son poco más de las diez y media de la noche en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, cuando el programa de mano de la velada llega a su fin. De pronto, la escena se ilumina, al tiempo que de un piano se escucha un tema de nuestro Ernesto Lecuona, a quien se dedica la gala por el centenario de una de sus composiciones maestras: *La comparsa*.

Cual ráfagas, comienzan a aparecer físicamente rostros legendarios del Ballet Nacional de Cuba: Orlando Salgado, Martha García, María Elena Llorente, Lázaro Carreño, Osmay Molina, Jorge Vega..., los que con sus giros danzantes configuran el mejor *Retrato para el recuerdo*.

La atmósfera circundante se hizo menos leve; el reloj se detuvo. Esbelta, Alicia Alonso, la diva del ballet, revivía 70 años de una carrera profesional asida a las zapatillas y a las más encumbradas plazas artísticas del orbe, para demostrar que una *prima ballerina assoluta* jamás deja de bailar.

Debajo, Lázaro Carreño (izquierda) y Jorge Vega, quienes fueran primeras figuras del Ballet Nacional de Cuba, escoltan a la *prima ballerina assoluta* al término de la función. A la derecha, Alicia ejecuta un *cambré*.



© ALICIA SANGUINETTI



© NANCY REYES

en el reino de otro mundo

Su semblante irradiaba garbo y felicidad. La sonrisa, ora leve, ora desbordada, se funde con los mesurados acentos expresivos dancísticos que sugiere una coreografía sencilla al compás del *Vals de la mariposa*, lo cual no impide que en un momento determinado ella ejecute un *cambré* (arqueo de la espalda) que deja boquiabiertos incluso a los menos entendidos en este arte.

Ciertamente, el peso de la emoción agitó su fibra, y el milagro se produjo. Las articulaciones se contrajeron y los músculos recobraron el brío de antaño, lo cual le permitió moverse con energía, siempre apoyada por su par masculino, debido a su avanzada edad y sobre todo a los problemas de visión que ha debido afrontar con entereza desde su juventud y que, sin afán de idealizarla, ponen aun más de relieve el temple de esta dama-mito de la danza.

Durante unos diez minutos, de pie, algunos lloraron, otros gritaron —pienso que más allá de lo habitual en una función de ballet—, y todos coronaron con un torrente de palmas semejante proeza.

Hasta que corrieron la cortina roja no supe exactamente qué pasaba a mi alrededor, pues fui incapaz de apartar mis ojos del *Retrato...* Entonces creí divisar en el primer balcón la euforia contenida de Cyril Atanassoff (Francia), y las más expresivas reacciones y vítores de Rodolfo Rodríguez (Argentina), ambos *partenaires* estables de la Alonso durante las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado.

Y me sentí dichoso por haber podido presenciar un acontecimiento que no se repetirá jamás.

Por la maravilla que solamente ella es capaz de personificar, esa noche mágica Alicia Alonso se me apareció en el reino de otro mundo, solo suyo y al mismo tiempo todo nuestro.

Mario Cremata Ferrán







*A las puertas
del amor en el Prado*

ANTIGUO CASINO ESPAÑOL DE LA HABANA, ESTE LUJOSO EDIFICIO ES HOY EL PALACIO DE LOS MATRIMONIOS.

por **KARÍN MOREJÓN NELLAR**

*Todo hombre sabio ama
a la esposa que ha elegido.*

*Homero
(poeta y rapsoda griego)*



*Si bien una de las esquinas más populares del Prado habanero es la de Neptuno, immortalizada en el célebre cha-cha-chá *La engañadora*, de Enrique Jorrín, presumiblemente la más recordada y significativa para más de una generación de capitalinos es la de Ánimas.*

Allí se erige uno de los más lujosos edificios de esa arteria, construido hace un siglo para albergar el Casino Español de La Habana. Sin embargo, ha trascendido durante los últimos 40 años como el sitio donde muchas parejas han oficializado su juramento de amor: el Palacio de los Matrimonios de La Habana Vieja.

Casino Español de La Habana

Agracionista, los españoles que durante la colonia y la etapa republicana emigraron hacia Cuba —en su mayoría sin familia, amigos ni recursos— se agruparon en lo que denominaron centros regionales. Eran instituciones «que al principio no admitían socios cubanos, y luego no los aceptaban para formar parte de sus juntas directivas», comenta el historiador Emilio Roig de Leuchsenring en su libro *La Habana; apuntes históricos*.¹

En la calle Prado, rebautizada más tarde como Paseo de Martí, se erigieron tres de estas sociedades: el Centro Gallego, el Centro de Dependientes y el Casino Español de La Habana. Fue fundado este último el 11 de junio de 1869 «propendiendo a la solicitud de los españoles y sus descendientes en nuestro país, así como a la armonía y unión cordial entre españoles y cubanos en el común esfuerzo de enaltecer y honrar a la Patria».²

Considerado muy selecto por el nivel de sus socios, el Casino tenía como objeto promover, consoli-

dar y difundir la hermandad entre cubanos y españoles residentes en la Isla; exaltar los valores culturales de España y de Cuba, así como proporcionar a sus socios toda clase de recreos y esparcimientos.

Aunque radicó en diferentes sedes —primero, en la calle San Rafael esquina a Industria—, es en 1914 cuando pasa a ocupar definitivamente el fastuoso inmueble en el Prado, proyectado por el arquitecto Luis Dedió, quien contaba con obras relevantes en la capital, entre ellas las sedes de diferentes firmas bancarias.

Bastaron dos años para la construcción del palacete. Así, el 15 de febrero de 1914 fue inaugurado en presencia —entre otras distinguidas personalidades— del entonces presidente de la República Mario García Menocal y su esposa Mariana Seva, el ministro de España, [embajador] Alfredo Mariátegui y el Excelentísimo obispo de La Habana, monseñor Pedro González Estrada.

Se trata pues de un edificio de tres plantas con amplio portal público, logia y balcones corridos en el pri-

Aunque existen en la ciudad catorce instituciones de su tipo, personas de diversos municipios —incluso, distantes— eligen el Palacio de Prado y Ánimas para hacer expreso su deseo de convertirse en cónyuges, corroborando el «sí, quiero».

La mayoría de las veces, los novios eligen ese inmueble sin conocer su historia, ni que fue el primero de los palacios que se refuncionalizaron en el país con ese fin: celebrar las nupcias en un ambiente propicio y evocador.

Bastan su vistosa arquitectura y boato interior para querer vivir allí el momento irreplicable de la ceremonia nupcial cuan-

do, vestidos de traje y velo, escoltados por sus familiares más queridos, los futuros cónyuges oficializan su relación, de acuerdo con el Código Civil, jurándose fidelidad y amor eternos.

Al erigirse en el más vistoso y renovado Palacio de los Matrimonios cubano, el coloso de Prado justiprecia esa tradición que, aunque laica, exige una solemnidad acorde con el alto significado que le otorga la sociedad cubana.



mer piso y asomos individuales en el segundo. Contaba con biblioteca, oficinas, salas de tresillo, de armas y de deportes, cocina, barbería, salón de taquillas y duchas, salón de billares, dominó y cantina y cuarto para uso de los empleados.

«Su estilo es el más fino y bello plateresco, que lo hace lucir como una verdadera joya arquitectónica; y en sus salones, además de las habituales fiestas, se han celebrado, de tiempo en tiempo, interesantes exposiciones de buenos artistas españoles», subraya Roig de Leuchsenring.³

En 1961 el Gobierno Revolucionario nacionaliza el Casino, y el inmueble es reacondicionado como Casa de Cultura y sede del Sindicato de Artes y Espectáculos. Un lustro más tarde, ocupada la edificación por el Ministerio de Justicia, es designada Palacio de los Matrimonios.

¹Emilio Roig de Leuchsenring: *La Habana; apuntes históricos*. Municipio de La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1963, pág. 308.

²*Libro de Cuba*. Talleres del Sindicato de Artes Gráficas de La Habana, 1954, pág. 735.

³Emilio Roig de Leuchsenring: *Ob. cit.*, p. 311.

Otra fuente consultada: *Estudio histórico «Casino Español de La Habana»* (inédito), de Zenaida Iglesias Sánchez y Daniel Vasconcellos Portuondo.



La culminación de la fachada en un gran frontón elíptico entre belvederes delata la ascendencia ecléctica de un inmueble cuya silueta destaca en la horizontalidad de la arquitectura de herencia neoclásica del Prado.

*El amor abre
el paréntesis,
el matrimonio
lo cierra.*

*Víctor Hugo
(novelista francés.)*

A través de la señorial escalera cubierta con la tradicional alfombra roja, miles de parejas han llegado hasta los salones dispuestos para officiar la ceremonia nupcial. Más íntimos, el Rojo y el Verde han sido testigos de inolvidables momentos desde la apertura del Palacio el 23 de julio de 1966.

Pero será el Salón Marfil el que, tras la restauración, acogerá las bodas más con-

curridas, que antes eran realizadas en el Salón Dorado, hoy sala de conciertos.



Una joya patrimonial

Para 2005, el grado de deterioro del edificio iba en aumento; entonces la Oficina del Historiador de la Ciudad asumió el reto de devolverle el boato de antaño. Según la memoria descriptiva del proyecto, el propósito fue recuperar el total esplendor que lucía en sus orígenes el edificio, cualificando el servicio de Palacio de los Matrimonios con sus salones de ceremonias bien diferenciados.

Debido a que el inmueble es exponente de la arquitectura con valores patrimoniales (Grado de protección patrimonial 2), toda acción constructiva se basó en el estudio de los materiales y técnicas originales, además de que fueron reintegrados únicamente los elementos faltantes o con mayor deterioro.

A pesar de tratarse de una construcción casi centenaria, la fachada había preservado su solidez y encanto, por lo que solo se procedió a hacerle una limpieza general e iluminarla, con lo cual en las noches se resaltan los valores del edificio. Los dos faroles que custodian el acceso principal sí fueron restaurados.

En cuanto a la carpintería, se sustituyeron o repararon puertas y ventanas, además de herrajes y vidrios. Los revestimientos con mármoles blancos de Carrara, incluyendo las escaleras, balaustradas, pasa-



A la izquierda, vista general del Salón Rojo, solicitado por los contrayentes debido a la magnificencia de su decoración y por ser de mayor tamaño respecto al Verde (derecha). Debajo, detalle de la pintura mural antes de ser rescatada. Repite la imagen del león rampante, símbolo genérico de lo «español».

manos y zócalos fueron conservados íntegramente, y solo se realizaron las labores de restauración requeridas y la mínima restitución.

Los trabajos sobre paredes y techos mantuvieron las imágenes originales, al tiempo que se resaltaron con tintas y pátinas todas las cornisas, molduras, baquetones y florones de yeso. Por su estado de deterioro, la variada colección de muebles, luminarias y pinturas decorativas también requirió de una inmediata restauración y conservación.

A los espacios de aprovechamiento público se ha añadido el que, con entrada por la calle Ánimas, da acceso a las oficinas administrativas del Palacio, e incluye el área de servicio de los pretendientes. Asimismo, el salón destinado a área de brindis se sumará ahora a los de casamientos bajo el nombre Salón Marfil.

En el transcurso de la obra sorprendió a quienes allí laboraban la aparición de una pintura mural, sepultada por más de 40 años bajo sucesivas capas de otras pinturas. Hallada en las paredes del antes conocido como Salón Rosado, hoy Rojo —y que se presume, en tiempos del Casino Español, fuera la Sala de Juntas—, fue rescatada en su mayoría.

Se trata de imágenes del león rampante, símbolo de lo «español», denominado así en heráldica al ser representado de perfil mostrando un ojo y una oreja, levantado sobre la pata trasera izquierda con

la garra derecha y la pata izquierda adelantadas, en disposición de agredir. Este animal evoca el espíritu guerrero, con las cualidades de vigilancia, dominio, soberanía, majestad y bravura.

Sin embargo, si bien este hecho resulta revelador a la luz de la restauración, lo más novedoso ha sido la nueva función otorgada al Salón Dorado, donde ya no será la protagonista la melodía de la marcha nupcial, sino la que en vivo ejecuten los músicos que se presenten en la hoy sala de conciertos.

Participaron en el proyecto restaurador del Palacio de los Matrimonios, antiguo Casino Español, los siguientes miembros del Grupo de Rehabilitación y Conservación Patrimonial, perteneciente a la Dirección de Inversiones de la Oficina del Historiador de la Ciudad:

—Arq. Norma Pérez-Trujillo Tenorio (jefa de equipo)

—Ing. Liliana Castrillón Ramos (jefa técnica)

—Arq. María Victoria Benito (proyectista principal)

—Ing. María del Carmen Pérez Yanes (especialista)

—Ing. Hilda González Cusa (especialista)



Sala de conciertos / Ignacio Cervantes

Con un concierto a cargo del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, el imponente Salón Dorado del Palacio de los Matrimonios de Prado resurgió el domingo 18 de diciembre de 2011 como Sala de Conciertos, más tarde nombrada Ignacio Cervantes, en homenaje a uno de los más auténticos compositores cubanos.

«Danzas y villancicos del Barroco Americano» fue el título del programa que interpretó la agrupación —bajo la dirección de Teresa Paz y Aland López— y que incluyó, entre otras, obras de Gaspar Fernández, y repertorio del siglo XVI de la Nueva España.

De esta manera el nuevo espacio dedicado a la música de cámara se integraba a los escenarios musicales de la Oficina del Historiador: la Basílica Menor de San Francisco de Asís, dedicada a la música coral y de concierto; la Iglesia de San Francisco de Paula, a la antigua, y el Oratorio San Felipe Neri, sede del Lyceum Mozartiano, a la lírica.

La sala, que posee capacidad para 210 personas, atesora un piano Steinway modelo D de gran cola (c. 1925) ebonizado, fabricado en Estados Unidos y restaurado por Klavierhaus (New York) en 2010.

Donado a la institución por Salomón Gadles Mikowsky, pianista y pedagogo cubano, catedrático de piano en la Manhattan School of Music de Nueva York, el instrumento fue «inaugurado» el 18 de marzo por José María Vitier, quien sugirió que esta sala fuera nombrada Ignacio Cervantes.

Para la ocasión, el compositor y pianista seleccionó un repertorio que, bajo el título «Clásicos cubanos», además de incluir algunas obras de su autoría, brindó en versiones muy personales una breve antología de autores cumbres del pentagrama insular, entre ellos Manuel Corona, Luis Casas Romero, Moisés Simons, Gonzalo Roig, Miguel Matamoros, Ernesto Lecuona y Adolfo Guzmán.

Ubicado en la última planta del edificio, este espacio se distingue por su decoración con pinturas y vitrales en las paredes y en el techo, al que adornan además los escudos de las entonces 49 provincias españolas, más el correspondiente al Concejo de Piloña.

Vistas del otrora Salón Dorado. Acondicionado como escenario musical, con capacidad para 210 personas, este espacio es programado por la Oficina del Historiador de la Ciudad como parte de su proyecto cultural.



Autor del libro *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*, el pianista y pedagogo Salomón Gadles Mikowsky prueba el piano Steinway que donó a la sala de conciertos homónima.

Desde su apertura, se han presentado en sus salones tanto músicos consagrados como noveles, y ha acogido parte de los festivales de Música Antigua y el Leo Brouwer de Música de Cámara.

De esta manera resplandece nuevamente el palacete de Prado entre Ánimas y Virtudes. Al igual que en sus orígenes, cuando en su recinto juntas, encuentros de esgrimas y tertulias literarias coexistían con bailes, fiestas, banquetes y hasta con la presentación de populares figuras como Rita Montaner, hoy armonizan en él la función de solemnizar el matrimonio civil con la de deleitar los sentidos mediante la música y, por qué no, también la arquitectura.

Más que expresión de cultura o estilo, ambas manifestaciones representan el disfrute del presente a partir del rescate del pasado.

KARÍN MOREJÓN NELLAR integra el equipo editorial de Opus Habana.



Lucernarios artísticos de JOSÉ BUSTO Y CAMPA

COMO UNA CONTRIBUCIÓN A LAS ARTES INDUSTRIALES,
PUEDE CONSIDERARSE ESTE PECULIAR SISTEMA CERÁMI-
CO DE CONSTRUCCIÓN Y PRESERVACIÓN DE VIDRIERAS.

por **GUILLERMINA ARES VALDÉS**

IGLESIA DE LA CARIDAD
El santuario de la «Patrona de Cuba», sito en Manrique No. 570, esquina a Salud, Centro Habana, presenta una muestra representativa de la obra de Busto. Este templo comenzó a construirse en 1802 con la unión de las antiguas ermitas de Santo Cristo de la Salud y Nuestra Señora de Guadalupe, y fue dedicado a Nuestra Señora de la Caridad en 1813, por disposición del Sumo Pontífice San Pío X. Entre los años 1945 y 1950 es restaurado en su totalidad, y se reinaugura solemnemente el 8 de diciembre de 1954. Por esa fecha le fueron colocados dieciséis vitrales de Busto y Campa: ocho de ellos en la cúpula; tres, en cada lateral de la nave, y uno a cada lado del altar mayor. De ellos solo se conservan los seis de los laterales de la nave, entre estos «Jesús en brazos de María». El resto ha sido remplazado, manteniéndose el dibujo, no así la técnica.



Autores como Anita Arroyo (*Las artes industriales en Cuba*, 1943) y Yolanda Aguirre (*Vidriería cubana*, 1971) dedicaron valiosas investigaciones a tipificar el arte de la vidriería y sus orígenes y proliferación en Cuba desde la colonia hasta la etapa republicana. Sin embargo, poco sabemos sobre la manera en que muchos de esos vitrales y lucernarios fueron fabricados; si sus componentes vinieron del extranjero, ya diseñados, y solamente hubo que instalarlas, o existió una artesanía cubana autóctona.

Mientras que en la época colonial predominó el vitral de sencillas figuras geométricas, realizado con la técnica del embellotado (bastidor de madera), ya en el siglo XX prolifera el uso de vidrieras emplomadas, con un eclecticismo notorio en su estilo, caracterizado por el empleo profuso de motivos ornamentales: florales, mitológicos, religiosos... Según Arroyo, cuando aumenta la demanda de esos vitrales más figurativos por parte de la gente adinerada, aparecen las primeras casas que se dedican a la vidriería; no obstante, este arte industrial no logra desarrollarse en todo su esplendor: «Es de lamentar el estado de estancamiento, por la escasez de demanda de vidrieras de esta clase, de una industria tan hermosa y que tal grado de perfección técnica ha logrado desarrollar en nuestro país».¹

Aunque Arroyo únicamente menciona, en pies de fotos, a Martí y Cía. como una de las casas dedicadas al arte de la vidriería, hay constancia de la Casa Ballesteros y Cía. (de Francisco Ballesteros con Nino Mastellari),

Gino Georgia, y José Busto y Campa, entre otras. Esta última no solo cumplió pedidos para un buen número de inmuebles a lo largo del país, sino que patentó un «sistema cerámico para la construcción y preservación de lucernarios o vidrieras», el cual empleaba masilla en lugar de plomo, u otro empate metálico, para la fijación de las pequeñas láminas de vidrio.

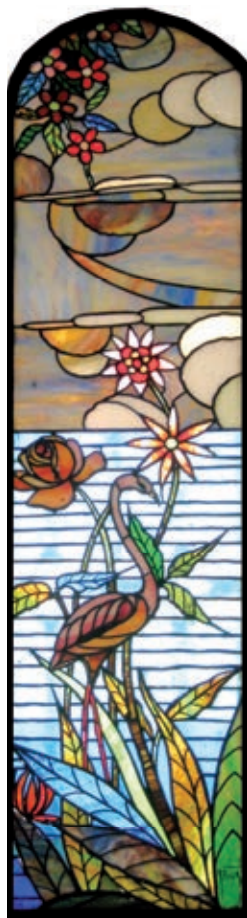
LA CASA COMERCIAL

José Busto y Campa se inició en la década del 20 y estuvo funcionando hasta 1957, cuando falleció el artífice de los vitrales, tanto de su diseño como de la técnica para su ensamblaje. Sus únicos colaboradores fueron Olga Busto Naveiro, una de sus hijas, quien desde los 12 años participó en la elaboración de todas sus obras, y Antonio Martel Monzón, cuya función principal era la de conseguir pedidos y, una vez terminados los vitrales, hacerse cargo de su colocación.

Los catorce lucernarios que adornan el Palacio de Gobierno, en La Habana Vieja, y los dieciséis vitrales de la Iglesia de La Caridad, en Centro Habana, entre otras, son algunas de las obras representativas realizadas en ese taller. Este funcionó siempre en las dos casas donde viviera Busto, ambas en Santo Suárez. La primera en San Bernardino No. 324 (antes No. 22), entre San Julio y Durege, de la que, al perderla hipotecada en la década del 30, pasó entonces a vivir en la calle Zapotes No. 262, entre Serrano y Durege.

El oficio era complejo y escasamente remunerado, ya que había que adaptar el precio a las circunstancias de los clientes, quienes pedían concesiones y rebajas. Martel recuerda: «Antes en Cuba no se apreciaba el arte; por ejemplo, un vitral ojival de cinco metros de alto por uno y medio de ancho (...), como es el caso de los vitrales de la Iglesia de la Caridad, nos llevaba hacerlo 50 días. El material empleado nos costaba 150 pesos, y el ventanal lo vendíamos en unos 600 pesos; el trabajo era a mano, nada de maquinarias. Es decir, la diferencia entre el valor de los materiales y el precio total eran 450 pesos por la mano de obra, que dividido a partes iguales entre los tres, nos tocaba a 150 pesos per cápita cada 50 días: una miseria. El artista siempre vivía mal».²

José María Busto y Campa, artesano autodidacta, fue toda su vida un hombre humilde. Nació el 29 de julio de 1887 en Avilés, Asturias, y emigró a Cuba con el inicio del siglo XX, cuando apenas tenía la edad de 11 años. Al igual que sus hermanos, vino a trabajar con un tío que era rico comerciante y propietario de una de las tiendas habaneras más importantes de aquel entonces: La Isla de Cuba. Comían y dormían en el propio establecimiento comercial y les quedaba el domingo libre para pasear. Hasta que José María decidió independizarse y, según narra su hijo mayor, «una compañía inexistente, con un nombre pseudoamericano, fue la pantalla que utilizó para establecer un sistema de ventas de telas y otras mercan-



SALA DEL TRIBUNAL MUNICIPAL DE 10 DE OCTUBRE

La antigua residencia de Ramiro Alonso, en Juan Delgado No. 364, esquina a Vista Alegre, conserva vidrieras cerámicas de Busto y Campa en puertas y ventanas, exceptuando la puerta de la entrada principal. En ellas se observan copiosos adornos florales. Ambas imágenes corresponden a ventanas de los baños de la casa.



MUSEO PALACIO DE GOBIERNO

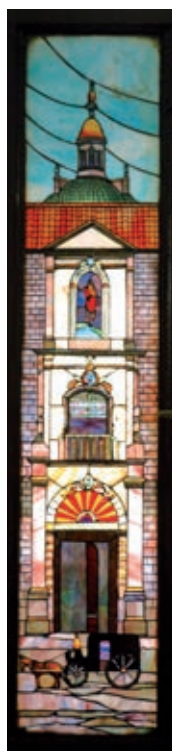
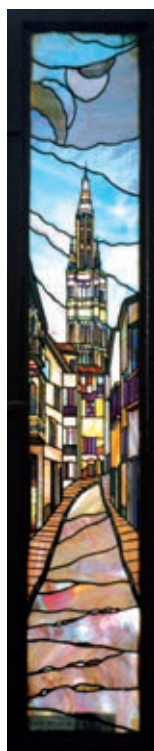
Catorce lucernarios alegóricos a los símbolos patrios, la educación y la cultura, decoran el Museo Palacio de Gobierno, sito en Oficios No. 211, e/ Muralla y Callejón de Churruga, en La Habana Vieja. La construcción neoclásica se erigió como ampliación de la antigua casona del Apostadero de Marina de la Habana, de la época colonial. Al comienzo de la etapa republicana, aquí se instaló la Cámara de Representantes. Luego, en 1929, el inmueble acogió al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y, posteriormente, el Ministerio de Educación, época en que se incorporan los lucernarios, de los que destaca, al fondo, el escudo nacional de Cuba.



Los bocetos del diseño le eran mostrados al cliente para que tuviera idea de cómo quedaría finalmente el vitral.



RESTAURANTE TOLEDO
Sito en Barcelona, esquina a Águila, Centro Habana, en este establecimiento, construido en 1941, pueden observarse vitrales salidos de las manos de Busto, que nos trasladan a la antiquísima ciudad española. En ese lugar aún se conservan tarjetas en las que aparecen el número de patente y el nombre del autor de esos vitrales.



cías al interior de la isla, empleando el correo y el expreso como medio de transporte y nombrando agentes locales en las poblaciones de importancia».³

Este fue su *modus vivendi* durante algunos años, hasta que fue construida la Carretera Central y surgieron nuevas facilidades de comunicación entre las provincias y la capital. Busto tuvo que procurar otra manera de ganarse el sustento, para lo cual apeló a su escondida vocación artística: tenía como entretenimiento pintar cuadros al óleo, tomando como referencia ilustraciones de revistas y tarjetas postales. Aunque consideraba la pintura solamente como una afición, su sensibilidad para aplicar los colores sobre el lienzo, así como su habilidad para el dibujo, le reportaron una ventaja al ejercer el que fuera su oficio de por vida: la vidriería artística.

Empezó experimentando con vidrios para puertas, ventanales, tragaluces... Hacía bocetos en acuarela, que luego plasmaba sobre aquellos, empleando barnices y pigmentos franceses. Sin embargo, con el paso del tiempo, el color de esa vidriería se iba desvaneciendo, con mayor rapidez en la instalada en exteriores, y solo quedaban líneas y trazos borrosos. Entonces se propuso crear un método propio para hacer vitrales altamente figurativos sin recurrir al proceso de pigmentación o pintura al fuego. Ello implicaba renunciar a la ancestral técnica del emplomado.

SISTEMA CERÁMICO

El resultado de sus desvelos fue el «Lucernario Artístico Sistema Cerámico», técnica que Busto y Campa logró patentar en 1941 y con la que se ganó la vida hasta su muerte. Incluso hoy día, a pesar del paso del tiempo y la desidia, es posible reconocer sus «vidrieras cerámicas» por la ausencia de empates metálicos y el estilo figurativo del dibujo, cuyos detalles han sido resueltos uniéndolos diminutos pedazos de vidrios de distintos colores, como un mosaico. Aprisionados entre dos planchas de cristal transparente, a la manera de un emparedado o sándwich, esos trocitos de vidrio se encuentran adheridos entre sí por una masilla previamente teñida de color prusia; o sea, no hay plomo en tales uniones. Los vidrios de colores naturales eran importados de Francia, Bélgica, Inglaterra y Checoslovaquia.

Así se armaron más de mil vitrales, y, según Martel, «estaríamos más de un mes recorriendo La Habana y el interior del país, y no lograríamos verlo todo».⁴ Cuando una nueva capa de la sociedad cubana empieza a enriquecerse, con lo que se extiende la urbanización principalmente a zonas como el Vedado y los repartos más allá del río Almendares, Busto y Campa aprovecha la demanda. Las típicas viviendas o residencias de los nuevos ricos eran vastas, con más de una planta, amplios portales y terrazas, altas columnas y pisos de losas de gran calidad. Al pasar la puerta de entrada tenían por lo regular un hall o vestíbulo, al final del cual había una

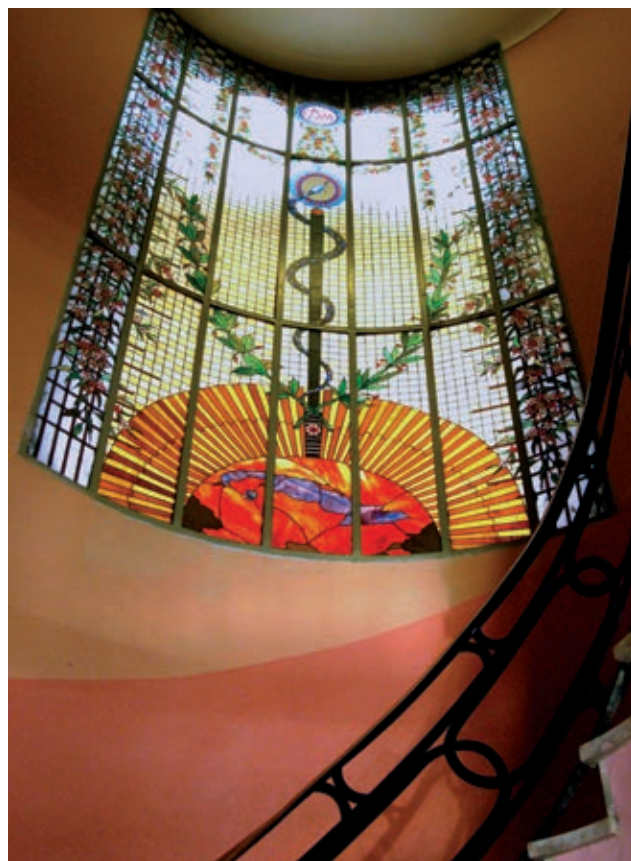
escalera hacia el segundo piso, casi siempre en forma curva, con peldaños de mármol y barandas de rebuscada herrería. Detrás de dicha escalera, en la pared del fondo, cabía un vitral de grandes dimensiones en forma de ventanal, propicio para el despliegue de cualquier imaginaria: mitológica, literaria u ornamental. En este tipo de construcciones, también eran comunes las pequeñas vidrieras colocadas en puertas interiores y ventanas.

Hacia los años 30, la situación económica no era nada halagüeña para ningún negocio, y menos para la vidriería artística, que a fin de cuentas era un lujo. Transcurrían largos períodos entre un pedido y otro, por lo que Busto tuvo que ampliar sus horizontes, dedicándose también al embellecimiento de baños con azulejería y otros accesorios. Supervisaba la implementación de sus propios diseños, grabándolos en vidrios o colocando pisos de mármol, entre otros soportes. Al parecer, estas alternativas no fueron suficientes, ya que por estas fechas perdió la vivienda de la calle San Bernardino.

Y cuando hubo algún despunte económico, aunque aumentó la construcción de viviendas, ya se trataba de edificios de apartamentos o casas de puntal bajo, por lo que los grandes ventanales tuvieron menos demanda. La vidriería se redujo a las puertas interiores y las ventanas, estas últimas más figurativas en los cuartos de baño. La antigua residencia de Juan Delgado, No. 364, esquina a Vista Alegre, hoy Sala del Tribunal Municipal de 10 de Octubre, conserva todavía varios de esos vitrales en sus puertas y ventanas: las habitaciones tienen copiosos adornos florales, mientras que en el baño hay paisajes marítimos, entre los cuales destaca la figura de un galeón, rica en detalles y colores.

Busto y Campa se desvió hacia el sector comercial, en el que aún prevalecía la tendencia a decorar establecimientos mercantiles y oficinas con vitrales de gran formato. Son los casos de los antiguos Laboratorios OM (actualmente Empresa Mathisa), en Ayestarán No. 196, en el Cerro, y el restaurante Toledo, en Barcelona y Águila, Centro Habana. Asimismo, incursionó en el ámbito religioso, aprovechando la proliferación de templos, donde tradicionalmente eran instaladas grandes vidrieras. Son suyos los vitrales de la capilla del Colegio Nuestra Sra. de Lourdes (actualmente gimnasio del INDER), en Saco y Santa Catalina, Santo Suárez; la Iglesia Metodista de Cuba, en Industria y Virtudes, y la Iglesia de La Caridad, ambas en Centro Habana. Algunas de esas vidrieras ya no existen, o necesitan ser restaurados.

Según el hijo del artífice, «quien desee tener una idea perfecta de las creaciones de José Busto en este campo artístico-religioso, no tiene más que contemplar los dieciséis vitrales que exornan la Iglesia de La Caridad. Son todos bellísimos y presentan la inmensa dificultad de tener figuras en abundancia. En ellos se ha logrado una brillante y maravillosa combinación de cristales que ha-



LABORATORIOS OM

Vitrail en la actual Empresa Mathisa, en Ayestarán, No. 196, entre 19 de Mayo y Desagüe, Cerro, antiguamente Laboratorios OM. El edificio fue construido en el año 1942. El logotipo de esta institución remata el caduceo emblema de la medicina, que nace de la esfera terrestre con un mapa de Cuba en primer plano.

cen que la obra que figura en ese templo cristiano pueda considerarse un monumento al arte y a la paciencia».⁴

Tras el fallecimiento del creador de la «vidriería cerámica», su técnica no tuvo continuadores, pero sus vitrales pueden ser encontrados a lo largo del país; la mayoría, en La Habana. Prácticamente anónimos, pues no acostumbraba a firmarlos, pocos han sido restaurados. Sin embargo, se conservan como el sello distintivo de su autor, aun después de más de medio siglo de haber sido concebidos.

¹Anita Arroyo: *Las Artes Industriales en Cuba*, Cultural, S.A., La Habana, 1943.

²Manuel Pereira: «El sueño de cristal», revista *Cuba Internacional*, La Habana, febrero de 1971, p. 56.

^{3,4}Jorge Busto: «José Busto Campa y el Vitrail Cubano». Inédito, La Habana, 1959.

GUILLERMINA ARES VALDÉS es fundadora del Centro de Información para la Prensa en Cuba.

Lucernario Artístico



«Lucernario Artístico Sistema Cerámico» es el nombre del sistema inventado por José María Busto y Campa para la construcción y preservación de lucernarios o vidrieras (vitraux), ornamentales o artísticas, para cubrir el vano de puertas, ventanas, tragaluces, claraboyas... La técnica consiste en una vidriera o vitral formado por dos cristales transparentes que aprisionan las piecitas de vidrio de colores que conforman el dibujo. Mediante masilla, dichas piecitas quedan debidamente unidas entre ellas, empastadas como un mosaico. Por estar protegidos contra la acción exterior de agentes atmosféricos, además de ser inoxidable, ya que carecen de empastes metálicos, estos vitrales resultan apropiados para instalaciones situadas cerca del mar. Por otra parte, al quedar inmerso el dibujo entre dos láminas aislantes, estos vitrales son refractarios a toda acción solar. La patente de invención fue solicitada el 17 de noviembre de 1938 y expedida el 28 de junio de 1941, con el número 11722. La solicitud aparece con el no. 18445 en el Registro de Solicitudes de Marcas, Dibujos, Patentes, Nombres, Lemas, Estilos, Modelos Industriales, libro no. 137, del 18 de noviembre de 1938.

1

PUBLICIDAD

A manera de promoción, con cierta regularidad, se enviaban plegables o volantes a propietarios, arquitectos y constructores. Estos incluían una relación de inmuebles donde habían sido colocados algunos de los vitrales, además de una breve información sobre los mismos («tres cuartos pulgada de espesor», «patentadas contra ciclones», etc.) y algunos datos personales del realizador (dirección teléfono, entre otros). Los materiales divulgativos también consistían en catálogos con muestras de diferentes diseños para ventanas, puertas, adornos en baños, lámparas... Los diseños más socorridos, de carácter ornamental, casi siempre reproducían motivos florales, marinos y otros paisajes.



2

CREACIÓN DEL BOCETO

El cliente escogía el diseño del vitral por catálogo, o sugería un tema, del cual se hacía un boceto en acuarela a pequeña escala.

3

EL DIBUJO A LA MEDIDA DEL VITRAL

Una vez definido el diseño, se trazaba su dibujo sobre un papel grueso con las dimensiones que alcanzaría el vitral. Sobre este dibujo se colocaba la pieza entera de vidrio transparente que, cortada a la medida de la vidriera, funcionaría como su base. Con una mezcla de aceite y tinta china de color prusia, el dibujo era calcado íntegramente en el cristal.



Sistema Cerámico

4

MOLDEADO DEL VITRAL

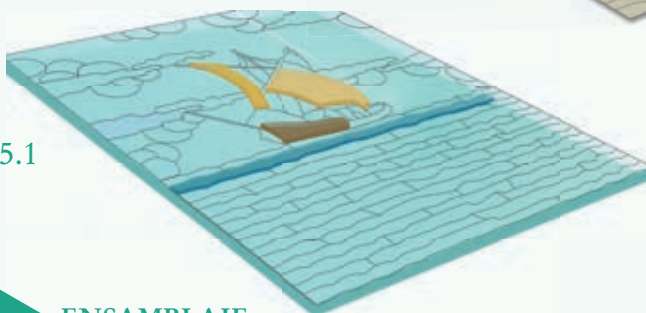
Con papel transparente (papel alba) se calcaba el dibujo resultante en el vidrio base, pero ahora con una doble línea, previendo un margen milimétrico para la masilla (4.1). Este papel alba era recortado para obtener los moldes de los pequeños pedazos de vidrio (mosaico) que conformaban la figura del vitral. En cada uno de esos moldes se especificaba el color previsto por boceto con un número, el cual correspondía a las diferentes gamas de vidrios coloreados con que se contaba en inventario (4.2).



4.1



4.2



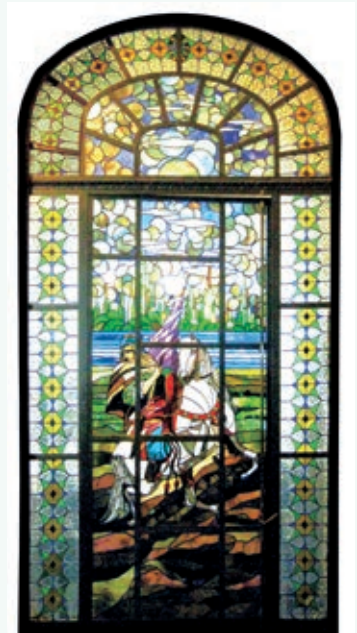
5.1

5

ENSAMBLAJE

Una vez cortadas las piezas del mosaico, se colocaban sobre el vidrio base, como si estuviera armándose un rompecabezas (5.1). Los espacios entre los recortes de colores se rellenaban con masilla teñida de color prusia. Luego, se colocaba encima otro vidrio transparente, de la misma calidad, espesor y tamaño del vidrio base, para aprisionar los fragmentos coloridos a manera de sándwich (5.2). Por último, se procedía a la fase de sellado. Las tres láminas eran entizadas por los bordes con papel precinta, con lo que el vitral quedaba listo para su colocación.

5.2



6

MONTAJE

Una vez terminada la vidriera, era enmarcada en metal, cemento o madera, de acuerdo al requerimiento del inmueble al que estaba destinada, que podía ser una institución, organización oficial o privada, comercio o simplemente residencia. En grandes vitrales se trabajaba por secciones. Es el caso de la imagen superior que corresponde a una puerta interior de la ACNU (Asociación Cubana de las Naciones Unidas), sita en J y 25, en el Vedado.

Algunos lugares donde se conservan estos vitrales



Edificio Feito, construido en 1944 en la antigua calle Progreso, actualmente San Juan de Dios, esquina a Aguacate, en La Habana Vieja. Hoy Oficina de Correos y puesto de frontera Puerto Habana, del Centro de Sanidad Vegetal del Ministerio de Agricultura, en los bajos; Dirección Municipal de Deportes, en el primer piso, y el resto viviendas.



Capilla del Colegio Nuestra Sra. de Lourdes, actualmente gimnasio del INDER, en Saco y Santa Catalina, Santo Suárez.



Santuario de la Virgen de la Caridad de El Cobre, en Manrique y Salud, Centro Habana.

VOLUMEN I
año 1996-97



No. 1: Nelson Dominguez



No. 2: Chinolope



No. 3: Zaida del Rito



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

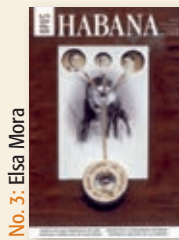
VOLUMEN III
año 1999



No. 1: Manuel López Oliva



No. 2: Arturo Montoto



No. 3: Elsa Mora



No. 1: Rubén Alpizar



No. 2: Manuel Mendive



No. 3: Alfredo Sosabravo

VOLUMEN IV
año 2000

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: Eduardo Roca (Choco)



No. 2: Ricardo Chacón



No. 3: Leslie Sardiñas



No. 1: Ángel Ramírez

VOLUMEN V
año 2001



No. 2: Vicente R. Bonachea



No. 3: Aguedo Alonso

VOLUMEN VI
año 2002



VOLUMEN XII
año 2009-2010



VOLUMEN XI
año 2007-2008



VOLUMEN X
año 2006-2007



VOLUMEN XIII
año 2010-2011

VOLUMEN IX
año 2005



VOLUMEN XIV
año 2011-2012

VOLUMEN VIII
año 2004



VOLUMEN VII
año 2003





*El que fije su mirada en los pequeños detalles,
será capaz de comprender la inmensidad de las cosas*

sentir
la habana vieja

.com

 Habaguanex
COMPAÑIA TURÍSTICA

www.habaguanex.cu

HABLADURÍAS

Fidelidad

por
EL CURIOSO PARLANCHÍN *

Hace unos meses dediqué varias «Habladurías» a pintar la vida y milagros de los maridos engañados por sus esposas, presentando diversos tipos de ellos. Son tantos, que, desde luego, no pude agotar el tema. Muchos tipos se me quedaron en el tintero, aunque no escriba yo con tinta. Y entre esos tipos es uno de los más interesantes, y de él voy a ocuparme hoy, el del marido que está cansado, aburrido, desesperado de su mujer, y no sabe cómo dejarla. Ha ensayado todos los medios imaginables para salir de ella, pero ninguno le da resultado. Ya sólo fía su salvación en que su mujer lo engañe. Al efecto consagra toda su inteligencia, su habilidad, a lograrlo. Su vida de aquí en adelante estará dedicada por completo a esa sola finalidad: ser engañado por su mujer.

Al efecto, procura tratarla mal, mortificarla a diario, tenerla poco menos que abandonada, no cumplir sus deberes amoroso-matrimoniales, y por otro lado, hace que su esposa vaya a fiestas, al teatro, a bailes, excursiones, que trate a bastantes hombres. Lleva a su casa a amigos y conocidos, de los más «fieros», de esos que son capaces de fajarle hasta a un maniquí anunciador, a cualquier cosa con tal que tenga visos siquiera de algo que parezca mujer.

Típos así visitan ahora frecuentemente la casa de este marido.

Él procura, con cualquier pretexto, salir para que el visitante se quede solo con su mujer.

Pero todo ha sido ineficaz. Y no porque su mujer sea bocado despreciable, ni porque amigos y conocidos dejen de fajarle, sino porque ésta no les da entrada. Acepta sus bromas, sus galanteos, sus *flirts*, pero sin dejar que se propasen y sin permitirles llevar a vías de hecho sus vehementes y apasionadas

declaraciones. Constantemente le va con el cuento a su marido:

—Oye, Fulano. Le he dicho a tu amigo Mengano que no venga más a casa. Ayer quiso propasarse conmigo, y, ante sus atrevimientos, tuve que darle un bofetón y ponerlo de patitas en la calle.

—Pero, ¡mujer!, qué poco mundo tienes. No sería como tú dices. Seguramente exageras. La sociedad obliga a aceptar ciertos galanteos. No hay que ser tan rigurosa. Yo traeré a Mengano para que hagan las paces. Él es buen amigo mío.

Y el amigo vuelve, pero sin que el marido logre triunfar en sus propósitos.

Su situación es desesperada. Su mujer le ha resultado el símbolo de la fidelidad matrimonial. Él no se explica el caso, tanto más cuanto que ésta tampoco se muestra cariñosa con él, revelando que está por él profundamente enamorada. Y no porque sea una mujer fría. ¡Qué va! Bien le demostró lo contrario en los primeros meses de casados. Pero desde que él se hizo el propósito de separarse de ella y empezó a tenerla abandonada, ella no ha protestado de eso, ni le ha exigido que cumpla sus deberes de esposo,

ni ha demostrado no ya sentirse desgraciada, pero ni siquiera inconforme; al contrario, aparenta estar risueña y satisfecha, como si nada le faltara ni preocupara, ¡encantada de la vida!

Y a pesar de todo ello, fiel; de una fidelidad a prueba de bomba, absurda, incomprendible.

Realmente el caso para el esposo era desesperado. No había manera de que sorprendiese el menor detalle que le pusiera en la pista de una entente entre su mujer y otro hombre. Nada.



*Bajo el seudónimo de «El Curioso Parlanchín», Emilio Roig de Leuchsenring publicó este artículo costumbrista en el semanario *Carteles* Año 11, No. 17, 22 de abril de 1928, p. 22.

Ni una conversación telefónica, ni una mirada. Trató de presentarse en su casa a horas desacostumbradas. Siempre encontraba todo en estado normal.

Recurrió entonces a otro sistema. Ya que él no encontraba manera de sorprenderla engañándolo, se dedicó a ser él el sorprendido. Le escribió anónimos a su mujer, contándole que tenía una amiga. Su mujer le entregó los anónimos. Hizo que la llamaran por teléfono y le llevaran chismes sobre si había estado de parranda o de rumba con mujeres, o que se entendía con Fulana o Mengana. Su mujer se limitaba a contarle lo que le habían dicho; lo más agregaba:

— ¡Mira que la gente es amiga de meterse en lo que no le importa!

Buscó peleas. Su mujer no las seguía. O trataba de calmarlo o no le contestaba.

Estuvo tres días sin aparecer por su casa y se fue a la de sus padres. Éstos le pidieron explicaciones de su actitud:

— ¿Pero que te ha hecho tu mujer? ¿Te ha faltado, te trata mal, es gastadora? ¿Qué queja tienes contra ella?

— No. Ninguna. Pero es que no quiero seguir viviendo con ella. Deseo separarme. Estoy cansado de la vida matrimonial.

— Pero —terminaban los padres por decirle— eso no es posible. ¿Cómo vas a dejarla sin motivo? La gente te va a creer chiflado, loco. Vuelve a tu casa.

Y el pobre Fulano, volvió a su casa. No había solución.

Así pasaron semanas, meses. Él, buscando ser engañado. Ella, el símbolo de la Fidelidad.

Pero un día se enfermó. Llegó de la calle con fiebre. Se acostó. Llamaron al médico. Su mujer, constituida al pie de la cama, fue durante largos días enfermera solícita, abnegada. Hubo junta de médicos. Diversidad de opiniones. Resultado, que el pobre Fulano murió, y murió sin tener la dicha de que su mujer lo engañara.

Entierro fastuoso. Coronas. Gran acompañamiento. Visitas de pésame. Todo lo acostumbrado en esta trascendental comedia de la vida.

CUADRO SEGUNDO

Días después de la muerte de Fulano, cuando ya todas las amistades «habían cumplido», haciéndole a la viuda la inevitable visita de pésame, al caer de la tarde se encontraba ésta en su cuarto, después del baño, acabando de vestirse. La criada, una linda y joven doncella, iba de aquí para allá, llevándole a la señora las prendas de vestir y ayudándola a ponérselas: las medias, la camisa, los pantalones, el ajustador... de repente, la señora, se volvió a su doncella y con tono, entre compungido y nervioso, exclamó:

— ¡El pobre! ¡No era tan malo! ¡Nunca nos molestó!



Portadas de los libros primero y segundo, publicados en 2009 y 2010.



EPISTOLARIO

EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING

Aproximadamente dos mil cartas, enviadas y recibidas por el primer Historiador de la Ciudad de La Habana, conforman este epistolario que será publicado en cuatro volúmenes, dos de los cuales ya vieron la luz en 2009 y 2010. Con el sello de Ediciones Boloña, Colección Raíces, estas misivas han sido escogidas del fondo atesorado por el Archivo Histórico y la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle, de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Ha sido dividida dicha correspondencia en:

Libro Primero: *La formación de Roig como intelectual e Historiador de la Ciudad.*

Libro Segundo: *La historia y sus protagonistas, a cuya justa ponderación dedicó su obra.*

Libro Tercero: *La cultura en general y el rescate del patrimonio cubano.*

Libro Cuarto: *Las luchas que Roig libró en su época.*

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

julio 2012/enero 2013

Alberto Hernández
Impermanencia IV (2011)
Óleo sobre lienzo (80 x 120 cm).



- Paisajes de **Alberto Hernández** • Farmacia Droguería **Johnson** •
- Aniversario de la **Casa de México** • **Arqueología** habanera •
- Tributo a **Delio Carreras** • **Liborio Noval** en el recuerdo •
- Visita de la **UNESCO** • Estatua de **Confucio** •

Paisajes de Alberto Hernández

EXPOSICIÓN

Desde finales del siglo XX, el paisaje cubano muestra un amplio espectro de motivaciones estéticas. La razón, quizás, haya que buscarla en el afán de sus cultores más activados al cambio por encontrar nuevos derroteros de expresión dentro del género o, al menos, distanciarse del verdor que lo ha acompañado como una sombra inevitable, cuya evidente erosión les hace cada vez más difícil decir algo diferente de lo que ya dijeron los maestros.

En este empeño, los referentes por los que apuestan ciertos jóvenes paisajistas del patio se cualifican a partir de su distanciamiento del paisaje más tradicional, en tanto estrategia de codificación visual con la cual propiciarse zonas más dadas a la introspección y la subjetividad, cuando no a la ambivalencia.

En esta línea se presenta la exposición «Impermanencia», de Alberto Hernández Reyes. El título en sí es ya un preámbulo a la tierra mudable en que nos introduce esa poética, por momentos, de cierto sesgo ilustrativo, cuando no escenográfico. Por ella transitamos como por los entre telones de un drama inacabado, cuya anagnórisis parece anticipárnosla la actual crisis del medio ambiente, entre muchas otras. Su descripción del paisaje —pocos paisajistas pueden abstenerse a ello— es evanescente. En él la mirada va hasta los límites de la ficción. Sus campos se visibilizan bajo el apartado de una luz de atisbos y cambios atmosféricos. En ciertos fragmentos cromáticos se siente la impronta de Turner, en particular, al difuminar la luz de cara al color, de tonos terrosos y grises. La socorrida bruma o el accidente geográfico insólito, tan probable de aceptar en los dominios del mundo natural como en los de la imaginación, irisan la visión, activándola a favor de la propuesta del artista.

De la observación de esta exposición nos llevamos dos tiempos: el propio de la voluntad paisajista de Hernández Reyes y el no menos mudable de nuestro cotidiano de vida. La geografía puede ser también una transfiguración de la sociedad; el cambio de tiempo, de las pasiones humanas, bien lo sabían los románticos. A fin de cuentas, somos Naturaleza: planta, árbol, animal; pero, sobre todo, humanos. Un asidero más, tal vez, para ver otras dimensiones posibles de una realidad que se desdobra a todo lo alto y ancho del lienzo... y de la vida, con el dable propósito de mostrarnos el paisaje otro de los sentimientos.

JORGE R. BERMÚDEZ
Profesor y crítico de arte



Alberto Hernández Reyes (La Habana, 1976). Graduado de Doctor en Medicina en el Instituto Superior de Ciencias Médicas de La Habana. De formación autodidacta, ha realizado exposiciones personales y participado en varias colectivas, entre las que destaca el II Salón Nacional de Paisaje Víctor Manuel, celebrado en el otrora convento de San Francisco de Asís, en 2005. Obras cuyas también han ilustrado portadas de libros y discos compactos. Debajo, obra superior: *Montañas* (2011). Óleo sobre lienzo (140 x 98 cm). Obra inferior: *Impermanencia VI* (2011). Óleo sobre lienzo (60 x 80 cm).



Farmacia Droguería Johnson

RESTAURACIÓN

Desde hace más de una centuria, para los transeúntes de la calle Obispo resulta cotidiana la presencia de un inmueble con chaflán esquinero, peculiar por sus grandes vitrinas empotradas a la fachada, y letreros dorados que anuncian: Farmacia Droguería Johnson.

Destinada en sus orígenes a la preparación, conservación y dispensación de medicamentos, esta es una de las cuatro instituciones cubanas de su tipo que se conservan y una de las que forma parte de la red de Museos de farmacia de la Oficina del Historiador de la Ciudad. A propósito del Día del farmacéutico cubano (22 de noviembre), el Dr. Gregorio Delgado, historiador del Ministerio de Salud Pública, impartió la conferencia «Los doctores Johnson en la historia de la farmacia en Cuba».

Siguiendo un orden cronológico, el especialista se refirió a la labor desarrollada por Manuel Johnson Larralde (1860-1922), Teodoro (1884-1961) y Carlos Johnson Anglada (1887-?); y Margarita Johnson Chufat (1919-?), quienes por varias generaciones ocuparon un lugar relevante «en la enseñanza universitaria y en las investigaciones de las ciencias farmacéuticas en Cuba».

La tradición comenzó por Johnson Larralde. Poco tiempo después de haberse graduado como Doctor en Farmacia por la Universidad de La Habana, funda su propio establecimiento en la década de 1880. Diez años más tarde este «era uno de los más reconocidos de La Habana», constatado así por el gremio farmacéutico. Además de elaborar y expedir medicamentos, sus laboratorios funcionaban como centros prácticos docentes. «Aquí se formaron varios miembros de la familia Johnson, entre

ellos los hijos de Manuel: Teodoro y Carlos». El primogénito compartió con su padre la dirección del establecimiento a partir de 1907, el que desde entonces se desarrolló con mayor rapidez y prosperidad económica. Mientras que a Carlos, «su doble formación: farmacéutica y jurídica le permitió ejercer, entre otras funciones, la de asesor legal de la droguería durante tres décadas: 1930-1960».

Siguiendo la tradición familiar, la hija de Carlos, Margarita Johnson Chufat, se graduó en 1944 de Doctora en Farmacia en la Universidad de La Habana. Sus estudios acerca de las vitaminas «despertaron el interés internacional, por lo que fue invitada a continuarlos en una universidad norteamericana en 1956, a donde marchó para no regresar a Cuba».

La Farmacia Johnson fue una de las más prestigiosas de su época por la efectividad de sus insecticidas y desinfectantes; la comercialización de productos biológicos, apoterápicos y químicos, sueros y sulfas; la calidad de su perfumería, entre las que destacan las aguas de lavanda, verbena y violeta, además de sus productos farmacéuticos, como los aceites y elixires del complejo B.

FARMACIA MUSEO

Ante la necesidad de preservar los valores patrimoniales de la Farmacia Johnson, en 2000 la Oficina del Historiador de la Ciudad inició la restauración capital del inmueble y del mobiliario interior, incluidos los anaqueles originales de madera, confeccionados en el siglo XIX.

Un incendio ocurrido el 14 de marzo de 2006 causó considerables daños materiales al local, y obligó a iniciar una nueva reparación, que concluyó en 2012.



Continuadora de la tradición docente educativa de los doctores Johnson, la Farmacia Droguería homónima tendrá el propósito de conservar y exponer objetos farmacéuticos de valor patrimonial, además de promover el trabajo científico mediante conferencias y talleres.

Una vez devuelto su esplendor, la farmacia amplía sus funciones, incorporando a la labor comercial la museística y la educativa, dirigidas fundamentalmente a la comunidad. Según explicó Gerardo González Espino, director de los Museos de farmacia de la Oficina del Historiador de la Ciudad, «ello contribuirá a fortalecer la gestión que en este sentido desarrollan las farmacias La Reunión y Taquechel como museos de ciencias».

En el caso específico de la Johnson, «partimos de lo que significó esa familia de eminentes doctores y profesores universitarios en la enseñanza y desarrollo de la ciencia farmacéutica en Cuba. En esa línea pensamos proyectar nuestro trabajo», añadió.

En 2013 se pondrá en marcha completamente el programa cultural de la institución, que incluirá conferencias, talleres, seminarios y jornadas con las sociedades científicas, en las que podrán participar estudiantes de Farmacia y Medicina.

Vale destacar que la Farmacia Droguería también atesora una considerable colección de objetos patrimoniales, algunos de los cuales se encuentran expuestos en las vidrieras que dan a la calle Obispo, junto a reproducciones de anuncios de los principales productos que se elaboraban allí en el siglo XIX y la primera mitad del XX.

Integran además los fondos, las piezas rescatadas del incendio, que tienen el valor añadido de conservar la huella del nefasto hecho.

Ahora cobran actualidad las palabras del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, pocos días después del siniestro: «El fuego nos ha dejado solamente los puntos de apoyo, de los cuales volará, sin lugar a dudas, el Ave Fénix, un Ave que surge de las llamas, invicta y triunfal».



El incendio de 2006 destruyó por completo los anaqueles de madera, entre otros elementos del mobiliario farmacéutico pertenecientes al siglo XIX. Esos bienes fueron levantados nuevamente por los especialistas de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Arqueología habanera

ENTREVISTA

El Gabinete de Arqueología surgió el 14 de noviembre de 1987 con el propósito de fomentar las investigaciones arqueológicas e históricas en La Habana Vieja, labor que ha sido reconocida por los arqueólogos Zahi Hawass, Edward C. Harris, Agustín de Azkarate, Roberto Parenti, Eudald Carbonell y otras personalidades del patrimonio mundial, durante sus visitas a la parte más antigua de la ciudad. A un cuarto de siglo de fundado, *Opus Habana* conversa con su director Roger Arrascaeta Delgado.

La Habana Vieja fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1982. ¿En este sentido, qué importancia tuvieron los estudios de la Comisión de Arqueología colonial y los trabajos de los arqueólogos Rodolfo Payarés, Leandro Romero y el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler?

La tradición de estudios coloniales, las labores de arqueología en el Centro Histórico y los primeros trabajos de conservación y restauración de inmuebles motivó que afloraran notables valores de la urbe. La Habana Vieja es un gran sitio arqueológico. Las edificaciones — casi un millar— poseen un alto valor para las ciencias dedicadas al estudio de la Historia y la Arqueología. A ello se debe añadir todo lo que se encuentra en el subsuelo bajo nuestros pies. Para comprender el pasado de la ciudad, la vida de sus habitantes, la manera en que dispusieron del espacio y cómo se fue transformando el trazado ciudadano a través del tiempo, resulta ineludible el análisis del sitio en su conjunto.

La creación en 1937 de la Comisión Nacional de Arqueología y la Sección de Arqueología Colonial, denominada cuatro años después Sección de Monumentos Históricos y Arqueología Colonial, sienta un precedente e inicia la tradición en los estudios de la época colonial. El Palacio de los Capitanes Generales y la Catedral de La Habana fueron dos de las edificaciones pesquisadas por dicha Comisión, que integraron distinguidas personalidades como el primer Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring. Entre los objetivos de la



Roger Arrascaeta Delgado (Batabanó, 1960), fundador y director del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador.

investigación estuvo el interés por entender las transformaciones del inmueble; incluso hallamos indicios de análisis de lo que posteriormente sería denominado como Arqueología de la Arquitectura.

En 1963, el arqueólogo Rodolfo Payarés realizó una serie de lecturas estratigráficas en la Plaza de Armas, en lo que constituye una de las primeras pesquisas arqueológicas de las que se tiene conocimiento en La Habana. Aparecen por primera vez restos de cerámica, entre ellos mayólicas y porcelanas, incluso fragmentos de cerámica que hoy denominamos de tradición aborigen.

Por esa década, Eusebio Leal Spengler dirigió una serie de cateos arqueológicos en el subsuelo del Palacio de los Capitanes Generales que condujeron al descubrimiento de los restos de la Parroquial Mayor y de estructuras hidráulicas soterradas, labor que hallaría continuidad en los trabajos del arqueólogo Leandro Romero, quien fuera además fundador del Gabinete de Arqueología.

En este cuarto de siglo, el Gabinete ha enriquecido el conocimiento de las costumbres habaneras del pasado. ¿Cómo ha sido la diversificación de las inves-

tigaciones y la interrelación de las especialidades de Historia, Pintura Mural, Bioarqueología y Arqueología subacuática?

El Gabinete de Arqueología es fundado por Eusebio Leal ante la necesidad de aunar especialistas encargados de la investigación de los inmuebles sometidos a los procesos de conservación y restauración. La diversificación ha sido un proceso extenso, de maduración de ideas y de la propia experiencia de la aplicación de los métodos arqueológicos en el contexto ciudadano.

A lo largo de estos años hemos desarrollado diferentes líneas de investigación a partir de la conformación de un equipo multidisciplinario. Contamos con un pequeño grupo de historiadores que realizan la búsqueda e interpretación de la documentación existente con vista a la confección de expedientes históricos de los sitios e inmuebles propensos a la investigación arqueológica. A su vez, los arqueólogos han especializado su quehacer en cerámica, en técnicas de excavación y en los principios de la estratigrafía arqueológica. Presente en casi todos los inmuebles coloniales de La Habana Vieja, es la Pintura Mural otro de los campos de estudio. A sus sobrados valores estéticos se suman también los de carácter histórico y arqueológico que, innegablemente, documentan costumbres de la época.

Está presente también la Bioarqueología, encargada de procesar la información que aportan los vestigios de alimentación que aparecen en los sitios arqueológicos. Más recientemente creamos el grupo de Arqueología subacuática. Nuestro objeto fundamental de estudio es la ciudad, pero pronto concientizamos que, para entender los procesos históricos y arqueológicos de la urbe en su conjunto, debíamos tornar la mirada también al contexto subacuático vinculado al comercio que sostuvo La Habana con el resto de América y Europa.

¿Cuánto han aportado a las colecciones de los museos de la Oficina del Historiador las excavaciones arqueológicas realizadas por los especialistas del Gabinete en el contexto de La Habana Vieja?

El trabajo de los arqueólogos ha sido fundamental. Durante años, los resultados de esas investigaciones han contribuido a enriquecer las colecciones de los museos de la Oficina del Historiador. Recalco la riqueza de evidencias históricas en el contexto del Centro Histórico, no solo me refiero a las muebles, sino también a las estructuras que evidencian el proceso y las técnicas de construcción u oficios que modelaron la ciudad. Creo que los aportes a la historia de la urbe son notables si partimos de que han llenado muchas páginas vacías de la historiografía. La documentación refleja una parte de la historia, pero hay otra que está contenida en los contextos arqueológicos y en las evidencias materiales de ese pasado.

FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ
Opus Habana



En la imagen a la izquierda, Roger Arrascaeta supervisa las labores de excavación en el inmueble de Mercaderes 162, antigua ferretería Isasi. A la derecha, vista de la sala colonial del Museo de Arqueología, que conserva y restaura el material extraído de los sitios arqueológicos, además de exhibir importantes colecciones.



Semana de la Cultura Italiana

EVENTO

En Cuba, la impronta de Italia se ha hecho sentir durante cinco siglos con obras de sus arquitectos, constructores, escultores y pintores, quienes levantaron en la Isla imponentes fortalezas, concibieron frescos en catedrales, decoraron teatros, esculpieron estatuas o moldearon rostros de mármol y bronce de los héroes de la independencia.

De esta historia trata el documental *Cuba: un arte también italiano*, presentado por Carmine Robustelli, embajador de Italia en Cuba, en el Centro Hispanoamericano de Cultura, como parte de la XV Semana de la Cultura Italiana en La Habana, que transcurrió entre el 26 de noviembre y el 2 de diciembre, con más de 25 propuestas.

El cortometraje, de 42 minutos de duración y con dirección de Silvana Palumbieri, fue producido en 2011 por RAI Teche para la exposición «Cuba: Una historia también italiana». Con curaduría del arquitecto Marco Marini, la muestra quedó clausurada durante la Semana, luego de permanecer abierta al público desde comienzos de noviembre en esa institución del Centro Histórico.

Calificada por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, de «selección amplia y bella que muestra a Italia y a los italianos como partícipes en la forja de la identidad cubana», la exposición reflejó en grandes paneles iconográficos la historia común de Italia y Cuba desde el arribo del almirante genovés Cristóbal Colón a la Isla, en 1492, hasta los actuales vínculos bilaterales en todas las esferas del quehacer sociocultural.

Momentos cruciales de la XV Semana resultaron las mesas redondas: Homenaje a Michelangelo Antonioni; Alejo Carpentier y la cultura italiana y Emigración y presencia italiana en Cuba, efectuadas, respectivamente, en el Centro Cultural Cinematográfico Fresa y Chocolate, en la Fundación Alejo Carpentier y en la Sociedad Dante Aligheri, estas dos últimas en el Centro Histórico de La Habana.

El primer panel contó con la presencia de la viuda de Antonioni, Enrica Fico, para quien su esposo «logra atravesar todos los estratos de la realidad que veía, y esto creo que fue la enseñanza más grande que nos dejó, no solo como cineasta, sino como ser humano». También participaron, entre otros, Daniela Aronica, una de las relevantes estudiosas de la obra del realizador, y Alfredo Guevara, presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, quien consideró que Antonioni tuvo gran influencia en los cineastas y el público cubanos de la década de los años 60 del siglo XX que «comprendieron con sus películas que el séptimo arte era mucho más que un pasatiempo».

También al realizador italiano estuvo dedicada la exposición «Mirando con Michelangelo Antonioni», una colección de imágenes inéditas tomadas durante el rodaje de una película en Sicilia por el artista del lente Renato Zacchia, entonces fotógrafo de escena de Antonioni.

Asimismo, a este último estuvo dedicado el programa cinematográfico de la Semana de la Cultura Italiana con la proyección –como parte del 34 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano que tuvo lugar del 4 al 14 de diciembre– de los largometrajes de ficción *La señora sin camelia* (1953), *Las amigas* (1955), en 1960, *Crónica de un amor* y *La aventura*, Premio del Jurado del Festival de Cannes; además del documental *Regreso a Lisca Blanca* (1983).

La fotografía «invadió» la primera planta del antiguo convento de San Francisco de Asís, donde estuvo la muestra «Microcosmos», de Luciano del Castillo, fotorreportero de la agencia de noticias ANSA, que reúne 60 imágenes vinculadas con la Fontana de Trevi –la mayor de las fuentes barrocas de Roma– tomadas por el autor entre 2008 y 2012.

Coincidiendo con el cierre de la XV Semana de la Cultura Italiana se anunció la celebración del Año Ítalo Calvino en Cuba, que conmemorará a lo largo de 2013 el aniversario 90 del natalicio del notable escri-



tor que comparte raíces con la península europea y la isla antillana. Con tal propósito habrá un programa que incluye al Ministerio de Cultura y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, así como a la Asociación Recreativa Cultural Italiana (ARCI).

Los directivos de esta última organización, Daniele Lorenzi y Giuliano Rossi, informaron que está en proceso una selección de materiales audiovisuales sobre la vida de Calvino, o basados en su obra, que deben proyectarse a finales de año en La Habana.

Junto a la Asociación Hermanos Saiz, la ARCI también auspiciará un concurso de ensayos y reseñas que aborden la trayectoria literaria del autor de *Las dos mitades del Vizconde*, con participación juvenil, cuyas bases se harán públicas en la Feria Internacional del Libro Cuba 2013, cuando se presentará *La ciudad invisible*, libro de Calvino traducido al español e ilustrado por el artista habanero Sándor González. Dichas imágenes formarán parte de una exposición que tendrá a Roma por escenario el próximo abril, bajo los auspicios de las embajadas de Italia en Cuba y de Cuba en Italia y del Instituto Ítalo Latinoamericano.

El programa culminará en noviembre con la convocatoria del Premio de Novela Ítalo Calvino para escritores cubanos y la presentación del libro *Conocer a Calvino*, de Nicola Bottiglieri, quien viajará a Cuba para participar en una mesa redonda sobre el pensamiento del autor italiano. La conmemoración incluirá la visita al lugar donde nació el insigne escritor, en Santiago de las Vegas.



Con curaduría de Marco Marini y textos de Doménico Capolongo, la exposición «Cuba: Una historia también italiana» estuvo expuesta en el Centro Hispano-Americano de Cultura en noviembre de 2012.

TERESA DE JESÚS TORRES ESPINOSA
Dirección de Patrimonio Cultural

Ensemble Vocal Luna

ENTREVISTA

Desde hace 10 años un ensemble integrado únicamente por mujeres es parte del panorama coral cubano. Bajo la batuta de Wilmia Verrier Quiñones, Vocal Luna ha ofrecido una serie de conciertos para celebrar su aniversario, entre ellos, el del 14 de octubre en la Sala Ignacio Cervantes del Antiguo Casino Español, hoy Palacio de los Matrimonios de Prado.

«Allí hicimos música de Cuba y del mundo, con una selección de los géneros más representativos por países. Para esta función contamos con el apoyo de compositores que nos están arreglando y/o componiendo muchísimos temas, intérpretes de la música popular que nos ayudan a crear un sonido más real desde sus instrumentos, toques...; es el caso de Wilma Alba, que nos hizo una obra con selecciones de las canciones más cantadas por Bola de Nieve llamada *Retrato de Bola*; Yanier Hechavarría, con un arreglo de *Cemento, ladrillo y arena* de José Antonio Méndez, y el excelente percusionista Yaroldy Abreu, invitado especial al concierto, quien nos acompañó con sus distintos instrumentos de percusión, y además creó polirritmias que logró incorporar a piezas de Nigeria y Senegal, que despertaron en nosotras un nuevo conocimiento, al brindarles otra sonoridad a nuestros cuerpos, nuestras manos... También nos asistieron con la gestualidad coreógrafos y actrices, pues fue un concierto performático, que no solamente se disfrutó escuchando, sino viendo», explica Wilmia.

¿Por qué un ensemble solo integrado por mujeres?

Desde su creación en 2002 se concibió como una agrupación únicamente femenina. No existía en nuestro país ningún coro profesional de este tipo. Sonia Mckormack, su directora hasta 2010, había integrado el Coro femenino de la Escuela



Wilmia Verrier Quiñones, graduada de la Escuela Nacional de Música (ENM, 1996) y del Instituto Superior de Arte (ISA, 2002) en la especialidad de Dirección Coral.

Nacional de Arte (ENA) cuando lo dirigía la maestra María Felicia Pérez. En ella había quedado el deseo de un trabajo de este tipo y la posibilidad de fundar una agrupación cuya proyección estuviera en función de distinguirse por el refinamiento, tanto de sus interpretaciones como de sus integrantes.

¿Qué autores interpretan, preferentemente?

Abordamos toda la música coral sin distinción ni límites, salvo que sean obras que requieran de un mayor número de intérpretes. Integran el repertorio obras sacras, contemporáneas, música antigua, latinoamericana, de navidad, popular, folclórica, a capela, con acompañamiento... La música cubana

ocupa un lugar destacado dentro de los programas. Reconocidos compositores han creado específicamente para nuestra agrupación. Incluso los más jóvenes se han interesado en la sonoridad que les puede brindar un coro femenino y han hecho cosas realmente sorprendentes. Nuestro CD *Apunte*, con sello de la EGREM, testimonia el quehacer de compositores y arreglistas cubanos.

¿Además de este, cuentan con otros discos?

Precisamente, con el concierto «Cantos de Cuba y del Mundo» queremos presentar un proyecto para grabar un CD. Luna solo cuenta con *Apunte*, realizado en el año 2005, lo cual resulta insuficiente para dejar constancia de un trabajo único de su tipo en Cuba. En caso de que esta idea no pueda resultar, tenemos en planes otros dos proyectos: Música Sacra Contemporánea y Música de Compositoras para coro femenino.

¿Ha continuado usted con el proyecto de Cantorías Infantiles?

Por supuesto, y ya suman cuatro; integrada únicamente por niñas, Lunitas fue fundada en 2007 por Sandra Santos, quien tiene además a su cargo Jóvenes Cantoras de Luna, conformada por niñas que provienen de la anterior; dirigida por Maribel Nodar-se, Pequeños Príncipes es una cantoría solo de varones entre seis y 11 años de edad; recientemente se ha incorporado la joven Claudia Moreno, quien dirige Mi-Sol. Las directoras son integrantes de Vocal Luna.

Queremos también incursionar en el trabajo con las personas de la tercera edad. A partir de octubre echó a andar un proyecto que involucra a mujeres de la Cátedra del Adulto Mayor Rafaela Chacón Nardi -adscripción a la Fragua Martiana-, que están interesadas en formar la Coral Luna Llena.

Hay que incentivar el movimiento coral de aficionados en nuestro país y crecer no solo a partir de agrupaciones infantiles.

Como directora de Vocal Luna desde 2011, ¿cuáles son los retos que ha debido enfrentar?

El reto más importante que tengo cada día es el de continuar el trabajo de Sonia Mckormack, que fue también mi maestra en la ENA: una directora que logró mantener a Luna siempre en un lugar relevante dentro del espectro coral cubano. Luego se presentan los desafíos profesionales, musicales, personales... Pero lo bueno que tiene Luna es que está mayormente integrado por directoras de coro y orquesta, musicólogas, músicos profesionales y sobre todo verdaderas amantes del canto coral. Entre todas armamos el resultado que hoy se está viendo.



Único de su tipo en Cuba, el Ensemble Vocal Luna está conformado por 16 cantoras egresadas de los niveles Medio y Superior de la Enseñanza Profesional Musical, y por aficionadas al canto.

KARÍN MOREJÓN NELLAR
Opus Habana

Aniversario de la Casa de México

ENTREVISTA

El primero de noviembre de 1988 abrió sus puertas la Casa del Benemérito de las Américas Benito Juárez (Casa de México) para divulgar los vínculos históricos y culturales cubano-mexicanos, dar a conocer la historia de México y contribuir al conocimiento de las expresiones artísticas de ese país. A propósito del aniversario, su director, Miguel Hernández Montesino, rememora algunos de los principales momentos de la institución.

A lo largo de estos 24 años, ¿han sido cumplidos los objetivos fundacionales de la Casa?

Considero que en gran medida, sí. Cuando la Casa comenzó su labor, México era, para la mayoría de los cubanos, mariachis, rancheras y tequila. Nuestras relaciones históricas tenían como únicos nexos, o al menos los más manidos, la salida del yate *Granma* desde costas mexicanas y el apoyo de México a nuestro país en 1962, ante la Organización de Estados Americanos.

Claro que aquellas manifestaciones culturales y esos sucesos históricos son importantes, pero teníamos que ir más allá, y hemos avanzado.

Un escritor mexicano señalaba que México nos habla con mil voces, y tiene razón: su diversidad étnica y lingüística, costumbres y tradiciones, son aspectos que debemos seguir difundiendo.

México posee una riqueza cultural muy amplia y diversa. ¿Cómo se pro-

yecta esa pluralidad desde el programa de la institución?

Es bueno hacer referencia a las jornadas culturales de los diferentes estados de la República mexicana, en las cuales hemos podido disfrutar de las expresiones estéticas de esas regiones, algunas muy particulares de la zona en cuestión y otras comunes a todas.

Por otra parte, el proyecto cultural centra su labor en cuatro manifestaciones artísticas: la música, las artes plásticas, el cine y la literatura. Sin descartar otras, pienso que las mencionadas son las que han tendido un puente más sólido entre nuestros pueblos. Las Tardes de música mexicana, las exposiciones artísticas que organizamos periódicamente, y los ciclos de proyecciones cinematográficas son un ejemplo de ello.

Nuestro programa cultural está respaldado por la embajada de México en Cuba, y por la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana. Asimismo, los gobiernos estatales y sus respectivas secretarías de cultura han apoyado noblemente nuestra labor.

La biblioteca Alfonso Reyes funciona como un centro de documentación sobre México. ¿Qué particularidades tiene la misma? ¿La Casa promueve otros proyectos académicos?

La biblioteca atesora ejemplares que ya son considerados libros raros hasta en México. Desde su fundación,



Miguel Hernández Montesino (La Habana, 1963). Licenciado en Historia por la Universidad de La Habana en 1986. Diplomado en Estudios Mexicanos por la Universidad Autónoma de México en 2001. Dirige la Casa de México desde su fundación en 1988.

en 1966, por la Sociedad cubano-mexicana de relaciones culturales, fue atesorando textos que tanto instituciones como personalidades donaban. Subrayaría como relevantes las obras completas del notable intelectual Alfonso Reyes; los escritos, discursos y correspondencia de Benito Juárez, y las colecciones de revistas *Artes de México* y *Arqueología mexicana*. Me gustaría recalcar que es una biblioteca abierta a todo el que desee estudiar y conocer acerca de ese hermano país.

Este empeño se une al programa académico, que hoy se centra en el Aula de estudios cubano-mexicanos, espacio que convoca a investigadores, escritores, creadores de audiovisuales, entre otros, a ofrecer conferencias,

presentar libros o materiales filmicos que develen los más destacados sucesos de esa historia que ha enlazado nuestros países. Además, en breve, se organizarán periódicamente ciclos de conferencias que abordarán la historia y la cultura de México.

Precisamente, en uno de los más recientes encuentros del Aula de estudios cubano-mexicanos, usted adelantó algunos apuntes vinculados a una investigación que acometen especialistas de la Casa acerca de las relaciones del primer Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring, con México y su cultura. ¿Cuál es el propósito de tal proyecto?

Me gustaría decir –y es un criterio muy personal– que, a pesar de los esfuerzos de la Oficina del Historiador y sus medios de comunicación, sobre la vida y la obra de Emilio Roig aún queda mucho por estudiar. Toda iniciativa para contribuir a su conocimiento nos parece positiva. Ese sería entonces el primer propósito. Otro objetivo es demostrar que los vínculos que actualmente mantiene la Oficina del Historiador con México constituyen un legado de Roig, y reafirmar lo que varias veces ha expresado Eusebio Leal sobre su propia obra, heredera de la que realizara «el eterno y paradigmático Historiador de la Ciudad».

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



Localizada en el segundo piso de la Casa del Benemérito de las Américas Benito Juárez, la sala de Arte Popular Mexicano reúne en su colección 125 piezas en metales, madera, vidrio, textiles, cerámica y fibra vegetal, realizadas por artesanos de diferentes regiones de ese país, utilizando técnicas tradicionales de creación artística.

Día del gato cubano

CELEBRACIÓN

Desde 1992 en Cuba, y sobre todo en La Habana, se celebra el Día del Gato, gracias a la Asociación Cubana de Aficionados a los Gatos (ACAG), que escogió el mismo día de su creación, 27 de octubre, para homenajear a esos animales. Con poco más de 20 años de existencia, esa institución se dedica sobre todo a la conservación y protección de los felinos, así como a promover la adquisición de razas provenientes de otros países.

La Casa Víctor Hugo, de la Oficina del Historiador de la Ciudad, sirvió de sede a ese festejo, el 26 de octubre, con un programa que incluyó la premiación de un concurso infantil en el que participaron pioneros de escuelas de la comunidad, además de la exposición de muñequería artística y tejido «Fiesta gatuna», a cargo del proyecto Vida.

Ese tipo de conmemoración se realiza no solo en Cuba, sino también en otras partes del mundo donde los gatos tienen un significado especial. Tal es el caso de Italia, Polonia, Argentina, Rusia, Gran Bretaña, Estados Unidos y Bélgica. En este último país tiene lugar un carnaval que incluye carrozas con motivos alusivos a esos animales y la actuación de más de dos mil figurantes.

Como parte de las estrategias encaminadas a dar a conocer la importancia de esas mascotas e incentivar en la población el amor hacia ellas y su cuidado, la Asociación prevé crear un Museo del gato, que funcionará como un centro cultural para todas las edades, con variadas exposiciones de las razas cubanas, talleres de felino-terapia, exposiciones de artesanía y otras actividades relacionadas con el mundo felino.



Surgida en forma natural, por entrecruzamiento al azar, la azul cubana es la sexta raza de este tipo existente en el mundo, y se caracteriza por su pelaje gris azulado, con un cierto reflejo plateado en las patas y las orejas.

GATO AZUL CUBANO

Aunque la celebración del Día del Gato en Cuba data de algunos años, en esta ocasión ha adquirido un significado especial, pues a las ocho razas existentes en la Isla (persa, exótico, siamés, thai, oriental, pelo corto, pelo semilargo, birmana y bengalí) se ha añadido una nueva: la del gato azul cubano.

Como asegura el doctor Ángel de Uriarte Rubio, presidente de honor de la ACAG, «es una raza completamente natural, surgida espontáneamente por cruzamientos al azar, y la única intervención humana realizada hasta el momento es la de seleccionar los mejores ejemplares y sus cruzamientos dirigidos, a fin de lograr animales cada vez más perfectos». Esos felinos se caracterizan por su pelaje gris azulado, ya sea en tonos más claros u oscuros, con un cierto reflejo plateado en las patas y las orejas; el pelo puede ser corto o semilargo, y su tamaño de mediano a grande.

Por su belleza y apariencia (cuerpos desarrollados, robustos y de aspecto resistente) se les ve poco en la calle, ya que afortunadamente siempre hay alguna persona que los acoge. Su presencia se ha detectado en toda la Isla.

Junto a la cubana, existen en el mundo cinco razas de gatos de color azul, que, con excepción de la nuestra, han sido reconocidas por varias organizaciones internacionales que se ocupan del registro genealógico felino. Estas son: la azul rusa, la nebelung (Estados Unidos), la chartreux (Francia), la korat (Tailandia) y la azul británica.



Dibujo integrante de la muestra infantil de artes plásticas, realizado por Gabriela Rita Ferro, de 10 años de edad.



Alumnos de varias escuelas de La Habana Vieja celebraron el Día del Gato Cubano en la Casa Víctor Hugo, que acogió una exposición de muñequería artística y tejido, del proyecto Vida, y una muestra de los dibujos participantes en el concurso infantil convocado por la institución.

No obstante, la azul cubana fue reconocida recientemente por la ACAG, la que en la actualidad «acomete el trabajo con esta raza, y los resultados hasta ahora obtenidos en las montas dirigidas son excelentes, pues se han logrado camadas de magnífica calidad», asegura el Dr. de Uriarte Rubio.

Por ello es tan importante comprobar que, sobre todo las nuevas camadas, cumplan con las características determinadas por la comisión de Genética de la Asociación en cuanto a color, tamaño, forma de la cabeza, orejas... para garantizar la continuidad de esta raza, o sea, la del gato azul cubano.

IRADIA ESPADA
Biblioteca Cossette, Casa Víctor Hugo

Martí en la numismática

NUMISMÁTICA

El Museo Numismático de la Oficina del Historiador de la Ciudad conserva en sus fondos una singular pieza, la primera en la numismática donde aparece plasmada la efigie de José Martí: la Medalla de la Emigración.

Ubicada en la Sala Medallística del Museo, la condecoración surge en 1913 por iniciativa de I. Melecio Alcalde, apoyado por otros veteranos de las guerras de liberación, quienes, reunidos el 3 de enero del propio año en junta directiva de la Asociación de los Emigrados Revolucionarios Cubanos, aprobaron la creación de una medalla conmemorativa para distinguir a aquellos que desde el exilio habían contribuido a alcanzar la independencia de Cuba.

Aunque el diseño original de Melecio Alcalde tuvo algunas variaciones, al quedar incluida la medalla en el sistema de condecoraciones de la República por el Decreto 918 del 10 de octubre de 1913, la imagen de Martí plasmada en el anverso no sufrió cambio alguno, ya que «sin su esfigie la joya no estaría completa»¹.

Ello no es de extrañar si se toma en cuenta la labor desplegada por el Maestro en aras de consolidar el papel de la emigración como sostén fundamental de la gesta del 95, no solo mediante el envío de pertrechos a Cuba, sino también en la fundación del Partido Revolucionario Cubano, que tuvo como base a los clubes y asociaciones creados en varios países, sobre todo en Estados Unidos, pues allí eran mayoritarios los grupos de cubanos emigrados en Cayo Hueso, Tampa, Nueva York y Filadelfia.

Personalidades como Enrique José Varona, Benjamín Guerra, Alfredo Zayas y el primer presidente de la República, Tomás Estrada Palma (*post mortem*), fueron merecedores de esa distinción, cuyos parámetros técnicos consisten en «una placa de oro de forma triangular-equilátera-curvilínea, de tres y medio centímetros de altura, pendiente de

una cinta de seda con los colores nacionales»².

Pese a que estas regulaciones quedaron establecidas en el Decreto 918, podemos encontrar varios ejemplares de la medalla confeccionados con otros metales, como el cobre. Explica la especialista del Museo Numismático Tania Jay Quesada, que ello se debe a que «aunque la Secretaría de Gobernación aprobaba la entrega de la distinción y la Asociación de los Emigrados expedía un certificado acreditativo, la confección de la misma corría a cargo del beneficiado, y algunos de los veteranos carecían de los recursos económicos necesarios para hacerla de oro. No obstante, todas las medallas de las que tenemos conocimiento, y cuya cantidad es imprecisa, mantienen intactos todos sus atributos».

Uno de los elementos más importantes en la medalla es la representación del rostro de José Martí, ubicado en el anverso, al centro. Presumiblemente —según evidencia la similitud en los rasgos faciales— para hacer la efigie de la condecoración se tomó como referencia la conocida como *Fotografía de Kingston*, que hiciera Juan Bautista Valdés al Apóstol en octubre de 1892, en Temple Hall, hacienda tabacalera de esa ciudad, en Jamaica.

En el anverso, junto a la efigie de Martí, está inscripto el título *Emigrados Revolucionarios Cubanos*, así como las fechas 1868-1895, indicando los años de inicio de las dos grandes contiendas independentistas.

En el centro del reverso se sitúa el escudo nacional; en los bordes laterales aparece la inscripción *Cuba a sus servidores*, y la fecha de promulgación del Decreto que oficializa su uso, en el borde inferior.



En su diseño definitivo algunos elementos fueron retirados de la medalla. Tal es el caso del broche para sujetar la cinta tricolor, «que tendrá la figura de un tabaco en miniatura, siendo plano en su parte inferior (...) y ostentará la fecha del 24 de febrero de 1895»³, en clara alusión a la forma en que Martí, desde Estados Unidos, debió comunicar a Juan Gualberto Gómez la fecha del alzamiento armado en Cuba sin levantar sospechas en las autoridades norteamericanas: depositar en el interior de un tabaco que enviaría hacia la Isla una nota con la fecha del levantamiento.

No obstante, la Medalla de la Emigración no deja de tener grandes valores históricos. Además de ser una de las primeras ocasiones en que se divulgó la imagen de José Martí como paradigma de patriotismo y sentimiento nacional, junto a la estatua erigida hacia 1905 en el actual Parque Central, en La Habana, y el primer entero postal, puesto en circulación en 1904, esa pieza numismática constituye la segunda condecoración creada en Cuba, luego de la proclamación de la República en 1902, y la única destinada a galardonar a aquellos cubanos que desde el exterior, dejaron su impronta en aras de lograr la independencia de Cuba.

¹ I. Melecio Alcalde: «Asociación de Emigrados Revolucionarios Cubanos». Periódico *La Discusión*, La Habana, 27 de marzo de 1913; recogido en: José Antonio Pérez Martínez: «¿Cómo surgió la primera pieza donde apareció por primera vez la imagen de José Martí?» *Revista del Banco Central de Cuba*.

² *Gaceta Oficial de la República de Cuba*. Decreto No. 918 del 10 de octubre de 1913.

³ I. Melecio Alcalde: *Idem*.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

TESOROS DE LA EDAD DE ORO

Como recordatorio del natalicio de José Martí, Habana Radio ofrece el audiolibro *Tesoros de La Edad de Oro*, que inaugura la Colección Infantil del Sello Discográfico La Ceiba, perpetuando así las dramatizaciones del espacio radial *Si yo te contara...*

para contactar:
habanaradio@habradio.ohc.cu
Telefs: (53-7)861-5463
(53-7)861-3870

© Eusebio
Colección Si yo te contara...
Volumen I
Habana Radio

In perpetuam memoriam

HOMENAJE

«Nihil in terra sine causa fit et de humo non orietur dolo»
Job 5:6

Cuando arribé a la Universidad, no hacía mucho que habíamos iniciado una amistad. Y es que, pese al aura de erudito temible —fraguada durante décadas dentro y fuera de La Colina—, y a contrape-lo de la bien ganada fama de cascarrabias, tanto el personaje como la persona me resultaban accesibles.

Natural de Camajuani, en el centro de la Isla, pero habanero por devoción, para Delio Juan Carreras Cuevas no hubo empresa imposible. Hombre culto y refinado, celoso del protocolo, con su peculiar manera de expresarse y sus ademanes huracanados se hizo de un lugar en el campo intelectual cubano, como docente, investigador y hombre de fe que amó y vivió por y para su Alma Mater.

Graduado de Lengua Inglesa, de Derecho, Filosofía y Letras, y de la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling, especialista notable en Derecho Romano y en general en el campo de la Jurisprudencia, políglota consumado (además del español dominó el latín, el griego, el inglés, el italiano, el francés, el alemán y el ruso), su mayor satisfacción era ser reconocido como el Historiador de la Universidad de La Habana, cargo que desempeñó oficialmente desde 1966 y hasta el día de su deceso, el viernes 28 de septiembre de 2012 —justo cuando *Opus Habana* tenía previsto dedicarle las páginas de la sección Entre Cubanos.

Durante toda su vida laboral, sus más ingentes desvelos estuvieron encaminados a preservar el prestigio de la alta casa de estudios, tanto en el plano de la ética y el civismo como en la idoneidad de los planes de estudio y de lo que representaba formar parte de un templo del saber que había sido fundado en 1728.

Pero lo más encomiable de esa concepción, a mi juicio, es que Delio no vislumbró semejante empeño divorciado de los nuevos tiempos, sino que trató de mantener el rigor sin rehuir al cambio que la propia dinámica social impone.

Tal vez ello justifique por qué el acto de su investidura como Profesor de Mérito rompió los cánones de este tipo

de ceremonia, donde se convoca con insistencia al estudiantado para garantizar que el paraninfo no se perciba demasiado amplio.

Aquel día el Aula Magna lució desbordada, y no solo por la abrumadora asistencia de los alumnos de Derecho, que acudieron de manera espontánea, porque todos querían presenciar la coronación de un hombre que sí creyó en lo sublime de un título como ese con el que se le distinguía.

Por otra parte, quisiera subrayar cómo tuvo el arrojo y el tino suficientes para donar en vida sus pertenencias más queridas a las instituciones a las cuales se mantuvo ligado a lo largo de su trayectoria profesional: Universidad de La Habana, Unión de Juristas de Cuba, Oficina del Historiador de la Ciudad... Y al evocar el costado más humano de su figura no puedo eludir que sufrió prolongadas incomprendiones por su singularidad, si bien estas jamás lo desalentaron ni llegaron a minar su fe.

Tampoco debo pasar por alto la relación entrañable que sostuvo con su madre —a quien me llevó a visitar un día al hogar de La Habana Vieja donde, en su avanzada senectud, contaba sus días en paz, primorosamente atendida.

Todavía me parece divisar la silueta pesada de Delio esquivando con gracia los recovecos del «Pentágono», el superpoblado edificio de la avenida Zapata donde tenía su refugio antes de afincarse definitivamente en el Centro Histórico. Aquel escenario siempre me pareció inhóspito, algo siniestro e incluso incompatible con su más ilustre morador, pese a que él se sentía como pez en el agua y no vacilaría en confesarme que podía dormir «con la puerta abierta», porque allí se sabía protegido.

Hoy las imágenes me acompañan; puedo verlo desandando por el bulvar de Obispo y detenerse en el umbral del Colegio Universitario —otro espacio que fue haciendo suyo— para asistir a las reuniones de «la Academia», verdaderas lidias intelectuales, las cuales disfrutaba sobremanera y se complacía en inventariar, para narrarlas luego a los más cercanos.

Hay que decir que Delio, el ocupante de la silla marcada con la letra A, fue el más antiguo miembro



Delio J. Carreras Cuevas (Camajuani, 4 de septiembre de 1937-La Habana, 28 de septiembre de 2012).

activo de la Academia Cubana de la Lengua (1979), adonde ingresó a propuesta de su entonces presidenta y benefactora, la poetisa Dulce María Loynaz. Desde esa fecha él apoyaría resuelto la faena de la autora de *Jardín*, en el anhelo de hacer permanecer dicha corporación en tiempos, más que de precariedades e incertidumbre, de casi absoluta orfandad.

Sin embargo, prefiero saberlo eternizado en los predios de la colina venerada: al pie del frontispicio del Rectorado escuchando los pesares de un joven desconocido; multiplicado bajo la sombra de los laureles de la Plaza Cadenas; dialogando con la clase en pleno fuera del aula, sin demagogia, frente al remozado edificio de la Escuela de Derecho; o con signos de nostalgia contemplando los 88 peldaños de la escalinata monumental que, aunque parecieran cada vez más distantes, aun podía rebasar empujando el bastón.

Por idéntica virtud, se me antoja escoltado por los paneles decorativos de Menocal, o haciendo una reverencia ante los restos del presbítero Félix Varela en la legendaria Aula Magna, hoy más sombría, a sabiendas de que ya nunca será la misma porque nadie como él podrá hacer repicar la campana, entonar el *Gaudemus Igitur*, e introducir a los más diversos auditorios —con su sapiencia, por medio de la oratoria eficaz— a la memoria contenida en aquellos muros centenarios.

Ahora, con la partida de esta suerte de anecdotario viviente, recién cumplidos los 75 años de vida, su donaire, su rectitud, sus latinismos, su nobleza, su humor fino..., en suma, «Letra y espíritu», como el lema de nuestra Academia, quedan grabados por siempre en el recuerdo de quienes tuvimos el privilegio de atender sus lecciones y disfrutar de su simpatía.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



Delio en compañía de su madre, en La Habana Vieja.

Liborio en el recuerdo

HOMENAJE

Todavía me parece que puedo encontrar a Liborio Noval (La Habana, 1934) al doblar una esquina de las estrechas calles de La Habana Vieja o como la última vez que nos vimos en el vestíbulo del Palacio de Lombillo. Siempre que lo evoco me viene a la mente aquel hombre jovial que, ataviado con un juvenil chaleco, junto a sus indispensables instrumentos de trabajo, llevaba entre los labios el omnipresente habano.

Lo había conocido en el diario bregar del acontecer noticioso cubano durante las décadas de los años 80 y 90. En aquel entonces yo era redactora-reportera de la Redacción Nacional en la Agencia Latinoamericana de Noticias Prensa Latina. En el último decenio coincidimos en exposiciones y diferentes eventos que pulularon por la parte más antigua de la ciudad.

Iniciado dentro de estas lides en una entidad publicitaria en 1951, a partir de 1959 Liborio integró el equipo de fotorreporteros del periódico *Revolución*, convertido en octubre de 1965 en el diario *Granma*, donde trabajó hasta 2002.

Por su desempeño en coberturas periodísticas de mayor jerarquía en el país y en el exterior es que, a propósito de su fallecimiento el 29 de septiembre de 2012, medios de prensa en el mundo lo catalogaron «entre los cronistas de la historia de la Revolución cubana» o «el fotógrafo de Fidel Castro», a quien acompañó en el transcurso de unas cinco décadas en sus giras por varias naciones del mundo.

Corresponsal de guerra en Viet Nam y Nicaragua, recibió más de 30 premios —nacionales e internacionales— y participó en decenas de exposiciones personales y colectivas. Tiene en su haber cuatro libros: *A pesar de...* (1975), sobre Viet Nam; *Secretos de generales* (1996); *Instantáneas* (1999), que incluye 77 imágenes de Fidel Castro, y *Solo detalles* (2005) dedicado a la arquitectura habanera, por el cual mereció

aquel mismo año el Premio de fotografía de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales y una Mención Especial en el Premio de la Ciudad. En 2012, *post mortem*, se presentó el volumen *Fidel. Fotografías*, de la Editorial Boloña, cuya selección tuvo a su cargo y en el que junto a él participaron otros cuatro fotógrafos.

El mundo conoció de su obra gracias a exhibiciones conjuntas en Francia, Estados Unidos, Finlandia, Colombia, Malasia, España, Italia, Siria, Australia... De singular importancia resultó en 2006 «Che por los fotógrafos de la Revolución Cubana», en Altagracia y La Plata, Argentina.

Liborio nació en La Habana Vieja —según precisó él mismo, en una casa y no en un hospital— y en sus últimos años a ella volvió. Fue aquí donde se inspiró para conformar sus muestras sobre temas artísticos —y no como hasta entonces acerca de asuntos políticos— incluido el paisaje urbano para «decir todas las cosas que veo y puedo hacer».¹

Resultó de hecho, el sitio que más frecuentó a partir de 2002, después de dejar la labor fotorreporteril, pues según declaró: «Soy demasiado intranquilo para quedarme cruzado de brazos».² En 2003, en la Casa Simón Bolívar presentó de manera personal: «Retratar lo cubano»; en el Hostal Conde de Villanueva, «Desde mi cámara» y en este mismo espacio en 2004, «Solo detalles» así como en 2010, «Tres maneras de mirar al mundo» junto a sus colegas Roberto Salas y Julio Larramendi.

Incluyeron piezas suyas las exposiciones colectivas: «II Festival Imagen de la Naturaleza», Museo Nacional de Historia Natural (2003); «Luces y Sombras», San Francisco de Asís; «De La Habana, lo bello», Casa Simón Bolívar; «A todo Jazz», Hostal Conde de Villanueva, (2004); «Sobre la Naturaleza», Casa Simón Bolívar (2005), y «Momentos», en la Fototeca de Cuba, que,



Premio Nacional de Periodismo 2001 y fundador de la Unión de Periodistas de Cuba y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Liborio Noval integró la Organización Internacional de Periodistas y el Capítulo Cubano de la Organización Iberoamericana de Periodistas Especializados y Técnicos (AIPET).

a propósito del 80 cumpleaños de Fidel Castro, con carácter itinerante recorrió el país.

Unos días después del deceso de Liborio, más de 40 fotógrafos de tres generaciones aunaron sus obras —recreadas y testimoniales— sobre Ernesto Guevara en la muestra «Eternamente Che», en el Hostal Conde de Villanueva, galería que tantas veces lo acogiera. Devenida homenaje póstumo, esta fue la última a la que tributó en vida una de sus conocidas imágenes del también llamado «Guerrillero heroico».

¹Pedro Quiroga: *Liborio Noval: «Mi destino era ser fotógrafo»*. Portal Cuba Sí, 4 de octubre de 2012.

²Idem

MARÍA GRANT
Opus Habana



A la izquierda, detalle de la Casa de la Moneda; a la derecha, fragmento de la parte superior perteneciente a la estatua de José Martí en el Parque Central de La Habana.

El arte del diálogo

ESCULTURA

Por su estratégica ubicación, amplitud, y a tenor de la relevancia y belleza de las edificaciones que definen sus contornos, la Plaza de San Francisco deviene parada recurrente para aquellos que se animan a recorrer el Centro Histórico habanero, tal vez con el anhelo de aprehender las claves que hacen de este un sitio irrepetible.

El sortilegio, sin embargo, no reside en que las callejuelas que allí desembocan se nos figuren menos angostas y más ventiladas, en que podamos sentir las vibraciones de los chorros de agua al borde de la mármorea fuente, ni en el disfrute que unos puedan hallar cuando se asiste a las sincronizadas piruetas aéreas de las palomas que, habitantes insulares, buena parte del día se resguardan del sol fustigante a la vera de coloniales aleros y torrecillas.

San Francisco es todo eso y más; es el templo cuya arquitectura subyuga, es el trazado de los adoquines menos imperfectos, es la novia o la quinceañera que se aferra a sus predios para la sesión fotográfica que no perecerá... y es el genial músico Frederic Chopin sin pedestal —sentado en el banco como un paisano más—; el fraile mallorquín Junípero Serra, que conmueve desde su perfil altivo, en actitud protectora hacia el nativo americano; el Mercurio vigilante en la cima de la Lonja del Comercio, y el siempre atrayente y andariego Caballero de París, eternizado más allá de la memoria de los habaneros adultos.

En el septiembre reciente, una nueva pieza vino a enaltecer la vario-



Etienne (Grenoble, 1 de noviembre de 1952) inició sus estudios en la Universidad de Ottawa, Canadá, obtuvo una licenciatura en Artes Plásticas en Marsella, y es graduado de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Desde 1978 ha realizado una veintena de exposiciones personales e igual número de colectivas.

pinta colección. Se trata de *La conversación*, una muy curiosa escultura monumental en bronce del maestro francés Etienne Pirot [Etienne], donada a la Oficina del Historiador por Vittorio Perrotta, un italiano amigo de la institución.

Durante la inauguración oficial,¹ y en presencia del embajador de Francia en Cuba, Jean Mendelson, del autor de la obra y del propio Perrotta —entre otras personalidades de la cultura y miembros del cuerpo diplomático—, Eusebio Leal Spengler

agradeció la deferencia de este último al pensar en la parte más añeja de la capital como destino de la obra que calificó como uno de los más hermosos exponentes del arte contemporáneo, y un testimonio imperecedero del diálogo interoceánico con Francia.

Mediante códigos sugerentes y poco vistos entre nosotros, al decir del Historiador de la Ciudad, *La conversación* representa uno de los más graves dilemas que afectan a la sociedad contemporánea: la urgencia de la comunicación.

«A veces el diálogo es de sordos y, a veces, es fecundo. Los que trabajamos y vivimos inmersos en un gran proyecto como el nuestro —la restauración del Centro Histórico de La Habana— necesitamos hoy más que nunca de esas pruebas de amistad, de esa capacidad de reconocimiento que nos levanta a veces cuando por causas diversas puede el desaliento llenarnos por un instante», añadió.

A modo de símbolo, y como reafirmación de la espiritualidad y los lazos de amistad que unen a los pueblos de Francia y Cuba, en el interior de la base de mármol verde cubano donde se emplazó la escultura fue depositada una caja que contiene monedas de ambos países y un mensaje para las generaciones futuras.



La conversación (75 x 64 x 46 cm; 120 cm) fue realizada entre 2002 y 2007.

Asimismo, en la ceremonia se habló de la posibilidad de que en un futuro próximo Etienne pueda exponer sus obras en La Habana, y acercar a este público a otros exponentes de un arte escultórico que seguramente vendrá a confirmar la valía de una estética depurada y singular.

¹La escultura fue emplazada a fines de mayo, en el contexto de la XI Bial de La Habana.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



De izquierda a derecha, el escultor Etienne, el Historiador de la Ciudad y el embajador de Francia en Cuba, Jean Mendelson.

Mensajero de paz y amor

ESCULTURA

Las culturas cubana y china se encuentran estrechamente relacionadas desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando arribaron a Cuba los primeros culíes contratados como mano de obra en diversas producciones, en su mayoría agrícolas.

Finalizado el mecanismo de contratación en la Isla, el arribo de inmigrantes chinos continuó, motivado por diversas causas y a través de diferentes vías. Pero en cualquier época o circunstancia, junto a la añoranza por su tierra amada y el deseo de volver a ella alguna vez, trajeron consigo todo un caudal de costumbres y tradiciones, que ya forma parte de la cultura cubana.

La creación del Barrio Chino de La Habana respondió precisamente a la necesidad de esos grupos poblacionales de protegerse ante un medio que les resultaba hostil, excluyente y marginador, y, a la vez, conservar las tradiciones y valores propios de su idiosincrasia en el contexto ultramarino. Ejemplo de esto último son la celebración del Año Lunar, la creación de la Escuela Cubana de Wushu y la estatua de Confucio, emplazada el 22 de noviembre en el parque Shangái.

La pieza fue donada a Cuba por Tong Yun Kai, presidente de la Academia Mundial que lleva el nombre del sabio, «como símbolo de benevolencia, justicia, inteligencia y fidelidad». Esos preceptos marcaron la vida y el pensamiento de Confucio, quien nació en el año 511 (a.n.e), en el pueblo de Qufu, antiguo país de Lu, en la actual provincia de Shandong. Antes de dedicarse a la enseñanza, trabajó para la administración del Estado de Lu, donde llegó a alcanzar el rango de ministro de Justicia.

Al cumplir 50 años de edad decidió que consagrara el resto de su vida a transmitir los conocimientos que había acumulado a aquellos discípulos que quisieran seguir su doctrina, por lo cual comenzó un largo viaje que lo llevaría a recorrer todo el país.

Su fama como hombre de saber y carácter, además de defensor de las costumbres tradicionales, in-



La estatua de Confucio fue develada por Tong Yun Kai, presidente de la Academia Mundial que lleva el nombre del sabio (al centro); Zhang Tuo, embajador de la República Popular China en Cuba, y Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana.

fluyó positivamente, primero en el principado de Lu, y posteriormente en toda China. Sus ideas comenzaron a ser tenidas en cuenta por los emperadores a partir de la dinastía Han (206 a.n.e.-220 n.e.), como base sobre la cual ejercer su poder y organizar la sociedad. Desde esa época es considerado uno de los maestros de la sabiduría china.

Quizás su obra más difundida sea *Las Analectas*, que recoge las máximas y sentencias, pronunciadas durante la transmisión de sus conocimientos, y recopiladas posteriormente por varios discípulos. Aunque este volumen es considerado como «la biblia confuciana», los principales estudiosos del sabio, entre ellos Lin Yutang, recomiendan que, debido a que esos afo-

risimos están desordenados y a menudo no se cita la circunstancia en que dichos comentarios tuvieron lugar, hay que tener cuidado con no intentar traducirlos forzosamente en un contexto erróneo ya que, de esta forma, perderían su vitalidad y espontaneidad original.

Las Analectas es uno de los Cuatro libros, que reúnen las interpretaciones que del pensamiento de Confucio realizaron sus discípulos. Mientras que los Cinco clásicos están integrados por el conjunto de conocimientos históricos redactados, enseñados y transmitidos directamente por el sabio. En ellos Confucio profundiza sobre diversos temas, agrupados en el *Libro de canciones* (Shiking), el *Libro de la Historia* (Shuking) -considerado el más antiguo de los documentos chinos-, el *Libro de los Cambios* (Yiking), *Primavera y Otoño* (Ch'unch'iu) y el *Libro de los Ritos* (Liki).

El método empleado por Confucio en *Las Analectas*, basado en el estudio de diversas áreas del conocimiento humano desde una perspectiva global —sin diferencias entre política, filosofía, ética o arte—, es uno de los principales rasgos que definen su pensamiento.

El eje central de su filosofía es el vínculo entre el cultivo de la vida personal y el orden mundial, relación que va a estar presente tanto en sus reflexiones sobre la armonía espiritual que deben alcanzar todas las personas, como en sus precisiones sobre las cualidades que necesita poseer todo buen Estado. Sobre estas últimas, destaca como atributo principal el orden moral, que se logra cuando el gobernante es consecuente con sus creencias y valores, y con ellos influye positivamente en su pueblo.

La necesidad de preservar los valores tradicionales, y que las personas e instituciones busquen en sus raíces la esencia del progreso, así como el amor al estudio como único camino para alcanzar la sabiduría, integran también los presupuestos filosóficos de Confucio que más permearon la sociedad china. Hoy forman parte de la idiosincrasia de esa nación, que tiene como atributos universalmente reconocidos: la inteligencia, la persistencia, la paciencia, la discreción y cohesión comunitaria, entre otros.

Cuba no está ajena al influjo de la cultura china, y al pensamiento confuciano en particular. En 2009 se crea el Instituto Confucio, adscripto a la Universidad de La Habana, para el estudio de la lengua, la cultura y las tradiciones chinas. Patrocinado por la Universidad de Lengua y Cultura de Beijing, esa institución académica forma parte de los 288 institutos de su tipo, establecidos en 82 países, creados para difundir el pensamiento confuciano, y con él la filosofía china.

A este propósito se une la estatua consagrada a Confucio, la cual motivará a más de un visitante a indagar sobre la vida de este sabio, quien, desde su pedestal, predica por siempre en La Habana su mensaje de paz y amor.



La estatua de Confucio está situada en el parque Shangái, en la calle Zanja entre Campanario y Manrique.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Visita de la UNESCO

ACONTECIMIENTO

Como parte de su estancia oficial en La Habana, el 29 de noviembre la directora general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Irina Bokova, visitó el Centro Histórico habanero, donde dejó inaugurada la exposición «Sumérgete en la historia», en los exteriores del Museo-Castillo de La Real Fuerza, además de recorrer varias instituciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Integrada por 30 imágenes de gran formato que reflejan sitios emblemáticos del patrimonio cultural sumergido de diferentes regiones del orbe, la muestra hace un llamado sobre la importancia de preservar los valores culturales del pasado que yacen bajo las aguas, y saluda también el XI aniversario de la Convención de la UNESCO para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Subacuático y el XXX de la declaración de La Habana y su sistema de fortificaciones como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

«Las fotografías de la exposición invitan a los habaneros y a los visitantes a sumergirse en la historia», comentó Irina Bokova ante Herman Van Hoff, director de la Oficina Regional de la UNESCO para América Latina y el Caribe; Rayda Mara Suárez Portal, directora de Patrimonio de la Oficina del Historiador, y una amplia representación diplomática de varias naciones, especialistas en patrimonio, arqueólogos subacuáticos de la Oficina del Historiador y público en general, que asistieron a la inauguración.

La directora general de la UNESCO recalcó, además, que desde su fundación la ciudad de La Habana fue un punto de encuentro para las culturas de Europa, Asia y América. Esa diversidad

que hoy caracteriza a la urbe, afirmó, se debe a la huella y a la memoria de quienes arribaron por el puerto habanero a la Mayor de las Antillas.

Precisamente «bajo las aguas de la bahía o en las rutas marítimas que surcaron las naves que iban o venían del “Nuevo Mundo” existe un patrimonio invisible para muchos, que hoy, gracias a la arqueología subacuática, podemos estudiar e intentar conservar al amparo de la Convención para la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático, de la cual Cuba es signataria desde 2008», agregó.

Más adelante, Bokova agradeció a los trabajadores del Centro Histórico por la cálida acogida y en especial al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, a quien calificó de «personalidad extraordinaria y amigo de la UNESCO».

También se refirió al proceso de restauración del Palacio del Segundo Cabo, que desarrollan la UNESCO, la Unión Europea y la Oficina del Historiador de la Ciudad, mediante el proyecto Rescate Patrimonial y Desarrollo Cultural en La Habana: Palacio del Segundo Cabo. Esa fue una de las edificaciones visitadas por la funcionaria, quien pudo apreciar las labores de rescate del importante inmueble construido en el siglo XVIII, testimonio de la arquitectura barroca cubana. También tuvo la oportunidad de apreciar las colecciones del Museo-Castillo de La Real Fuerza y el Planetario Astronómico, donde se interesó por conocer los proyectos dirigidos a los niños y jóvenes.

Rayda Mara Suárez, directora de Patrimonio de la Oficina del Historiador, en representación de Leal Spengler, agrade-



ció la visita de Irina Bokova al Centro Histórico y recordó que se producía 15 días antes de la conmemoración del XXX aniversario de la declaración de La Habana y su sistema de fortificaciones como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

FERNANDO PADILLA
Opus Habana

La exposición «Sumérgete en la historia» está integrada por 30 imágenes de gran formato sobre sitios emblemáticos del patrimonio cultural sumergido. En la inauguración estuvieron presentes Irina Bokova, directora general de la UNESCO, y Rayda Mara Suárez, directora de Patrimonio de la Oficina del Historiador (de izquierda a derecha en la imagen superior), junto a otras personalidades y trabajadores del Centro Histórico.



En el Museo-Castillo de La Real Fuerza, Irina Bokova fue recibida por el director de esa institución, Antonio Quevedo. Ambos recorrieron las salas de Arqueología subacuática, la del Arsenal de La Habana y la del modelo del navío de línea *Santísima Trinidad*.



Proyectistas de la Oficina del Historiador explicaron a Irina Bokova detalles de la restauración del Palacio del Segundo Cabo, que, en aras de potenciar el intercambio cultural y patrimonial, devendrá centro de interpretación de las relaciones entre Cuba y Europa.

Honores bienvenidos

RECONOCIMIENTO

«Si algo hice en este tiempo, vale declinarlo ante Cuba, nuestra patria amantísima, de la cual hemos recibido todos los amorosos favores que me permitieron poder contribuir modestamente a una obra grande y pura». Con estas palabras, Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, recibió el Premio Nacional de Patrimonio Cultural por la obra de toda la vida, lauro concedido por vez primera en la Isla.

Otorgada por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC), perteneciente al Ministerio de Cultura, esta distinción le fue conferida por voto unánime el 20 de diciembre de 2012, en «virtud de sus excepcionales méritos en la conservación, salvaguarda y rescate del patrimonio cultural de la nación, y en especial el de La Habana Vieja».

Gladys Collazo, presidenta del CNPC, entregó dicho reconocimiento durante una ceremonia en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales, donde Leal Spengler echó a andar la obra restauradora que lidera hace más de cuatro décadas. Sin dejar de destacar los valiosos aportes de otros nominados, la comisión evaluadora consideró que, mientras este premio no hubiera sido entregado al actual Historiador de la Ciudad de La Habana, no podía hacerse extensivo a otras personalidades. «Su trayectoria lo coloca en un plano de excepcionalidad e integralidad absoluta», aseguró Alejandro García Álvarez, presidente del jurado.

«Relevante ha sido su gestión en la puesta en valor de importantes monumentos arquitectónicos, particularmente en el Centro Histórico de La Habana Vieja, con no pocos ejemplos fuera de sus límites geográficos», aseguró García Álvarez. «Es meritorio su trabajo en la obra de restauración física y social de este entorno, con la participación activa de sus habitantes, dirigido al mejoramiento de la calidad de vida. Igualmente, en el rescate de las tradiciones y en la revalorización del patrimonio intangible de los pobladores de la parte más antigua de la ciudad, a los que ha otorgado un papel protagónico en la tarea colosal que preside y dirige personalmente con entrega ejemplar», concluyó.



El Historiador de la Ciudad recibe el certificado de manos de Gladys Collazo, presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. Aparecen, además, en la foto: Vivian Meluza, viceministra de Cultura; Miguel Barnet, presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y Alejandro García Álvarez, presidente del jurado que otorgó por primera vez el Premio Nacional de Patrimonio Cultural.

HONORIS CAUSA EN ARTE

Entre septiembre y noviembre de 2012, Eusebio Leal Spengler fue merecedor también de los títulos de Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior del Arte (ISA) y por la Universidad Central Marta Abreu, de Las Villas, la cual celebraba su 60 aniversario de fundación.

Con una exhortación a las nuevas generaciones «para que perseveren en la lucha por salvar algo más que La Habana Vieja, y que es, en definitiva, la nación toda», recibió Leal el galardón académico conferido por la universidad de las Artes, en ceremonia efectuada el 21 de septiembre.

El discurso de elogio estuvo a cargo del doctor Raúl Navarro, profesor del ISA y uno de los promotores de la investidura, quien destacó la vocación fundadora del homenajeado, al tiempo que señaló que la distinción honorífica reconocía la pasión y el amor puestos en el empeño de recuperar el Centro Histórico de La Habana. Agradecido, Leal aseguró: «la capacidad de soñar, el don de la imaginación, es lo único que hoy reclamo para mí, tanto como el triunfo de la justicia y la belleza».

También evocó la memoria de su predecesor, el doctor Emilio Roig de Leuchsenring, a quien conoció

«anciano enérgico, con voz timbrada y temible», y aseguró que dedicaba el reconocimiento a los alumnos del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, a los cientos de jóvenes de la Escuela Taller, a todos sus colaboradores, «a los que ya no están», e «incluso a quienes me abandonaron, porque sin ellos nada habría sido posible».

HONORIS CAUSA EN HISTORIA

La Universidad Central Marta Abreu, de Las Villas, confirió a Leal Spengler el título de Doctor Honoris Causa en Historia. El galardón fue entregado el 13 de noviembre, como parte de las celebraciones por el sexagésimo aniversario del plantel. Antonio Bermejo, decano de la facultad de Ciencias Sociales —de donde surgió la propuesta—, explicó que la entrega del título representa tanto el sentir del claustro de profesores como del colectivo de estudiantes que integran las carreras de Humanidades.

Resaltó, además, la labor de Leal en la defensa de la nación y la nacionalidad cubanas, el legado de los grandes próceres de la independencia y el quehacer de personalidades de distintas esferas de la vida insular, que en determinado momento no fueron valorados con justeza.

En sus palabras de agradecimiento, el Historiador de la Ciudad evocó pasajes de nuestra historia y subrayó la feliz coincidencia de recibir este homenaje justo el día en que se conmemoraba el aniversario 167 del natalicio de Marta Abreu. Sobre la insignie patriota y benefactora dijo que supo adelantarse a su tiempo y entregar todo lo que tenía a Santa Clara, su ciudad amada, y ayudar a la lucha por la independencia de Cuba.

Antes de concluir, agradeció a la institución y exhortó a los presentes a aprovechar la universidad como foro de debate y discusión, para que esta asuma su rol de «corona augusta de la sociedad y transformadora del espíritu de los hombres».

REDACCIÓN *Opus Habana*



Imagen izquierda: El doctor Rolando González Patricio, rector del ISA, entrega a Leal Spengler el título honorífico; detrás, el doctor Raúl Navarro, profesor de la institución y uno de los promotores de la investidura. Imagen derecha: recibiendo el doctorado Honoris Causa en el paraninfo de la Universidad Central Marta Abreu, de manos del rector de la institución, doctor Andrés Castro, en presencia de la vicerrectora, Mely González Aróstegui, entre otros miembros del claustro académico.

Comendador de la Legión francesa

SUCESO

La Orden de la Legión de Honor de Francia, en el grado de Comendador, fue entregada el miércoles 30 de enero al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, en ceremonia efectuada en el Museo Napoleónico. «Este es un momento de particular emoción. Llevar esta condecoración amada supone pensar en Claudio José Domingo Brindis de Salas, en Carlos Juan Finlay, en Joaquín Albarán y otras glorias de las artes, el pensamiento y las ciencias en Cuba», expresó el galardonado, quien antes había recibido el rango de Caballero (1999) y de Oficial (2005).

En sus palabras de agradecimiento, el Historiador de la Ciudad de La Habana recordó que la Legión de Honor —la más alta distinción que otorga el gobierno francés— fue establecida en 1802 por Napoleón Bonaparte, entonces Primer Cónsul de la República. También ahondó en el significado de la huella de esa nación en la cultura cubana y americana, desde el año crucial de 1789, que marcó el inicio de la Revolución Francesa. «Asumimos esa historia con toda su hermosura; es parte de un legado que no solamente nos pertenece, sino nos enorgullece», afirmó.

Previamente, intervinieron el embajador de Francia en Cuba, Jean Mendelson, y el presidente del Senado de ese país, Jean Pierre Bel —en quien recayó la entrega de la condecoración, aprobada por el presidente François Hollande—, para testimoniar su admiración por la personalidad del beneficiario, exaltar su conducta civil y resaltar los extraordinarios servicios prestados por él al país gallo a lo largo del tiempo. Al final, Bel obsequió al Historiador de la Ciudad la reproducción de un manuscrito del escritor francés Víctor Hugo sobre un episodio de la Comuna de París.

La Legión de Honor es el reconocimiento más antiguo y prestigioso al mérito que otorga Francia a nacionales y extranjeros con grandes aportes en los ámbitos de la creación humana, artística, científica y productiva. Sus cinco categorías, en orden ascendente, son: Caballero, Oficial, Comendador, Gran Oficial y Gran Cruz.

Se encontraban presentes en la ceremonia de investidura, por la parte francesa, una representación del Senado de ese país y de la misión diplomática en La Habana, y por la cubana, el ministro de Cultura, Rafael Bernal; el cardenal Jaime Ortega, Arzobispo de La Habana, así como altas figuras de la intelectualidad como Alicia Alonso, monseñor Carlos Manuel de Céspedes, Roberto Fernández Retamar, Graziella Pogolotti, Nancy Morejón y Eduardo Torres Cuevas.

A continuación se publican fragmentos de las palabras de elogio pronunciadas durante el acto oficial:

PALABRAS DE JEAN MENDELSON, EMBAJADOR

«He podido darme cuenta de la importancia que Eusebio Leal otorga a todo lo que representa nuestro país, su cultura, su historia y, en primera instancia, el interés que manifiesta hacia aquel cuarto de siglo que, desde la Toma de la Bastilla hasta Waterloo, ha transformado el mundo por completo.

»El lugar en el que nos encontramos ahora, al que Eusebio ha dado forma con la misma pasión con la que emprende todo lo que hace, ha sido restaurado e inaugurado en 2011, y simboliza maravillosamente bien la riqueza del



El Historiador de la Ciudad recibió la reproducción de un manuscrito del escritor francés Víctor Hugo, obsequio del presidente del Senado de Francia Jean Pierre Bel (al centro), en presencia del embajador de esa nación en Cuba, Jean Mendelson (extrema derecha).

aporte francés a lo que pertenece ahora al patrimonio cultural nacional cubano. Pero este lugar dista mucho de ser el único motivo por el cual Francia rinde homenaje a este notable servidor del resplandor cultural de Cuba.

»Entre los hechos más significativos, quisiera subrayar cuando el Senado de la República francesa y la Asociación Cuba Cooperación estaban buscando un lugar permanente donde tener una presencia cultural y que él propuso en La Habana Vieja lo que es hoy la Casa Víctor Hugo. Recuerdo también cuando fue necesario convencer a las autoridades cubanas acerca de la especificidad del aporte de la Alianza Francesa. Eusebio Leal, junto con otras personas entre las cuales se encuentran los nombres más sobresalientes de la cultura cubana, no vaciló un instante en participar en este trabajo de explicación y de convicción (...)

»Cuando buscamos lo que une a nuestros dos países a lo largo de la historia, más allá de las tribulaciones y de las incertidumbres políticas o económicas, basta con preguntárselo a Eusebio: no le hará falta consultar su biblioteca para citarles a los tres Heredia, a François Antommarchi, Paul Lafargue, Jean-Baptiste Vermy, Frédéric Mialhe, Alejo Carpentier, y tantos más, sin olvidar por supuesto, sobre todo en este momento, a José Martí, su pensamiento, o su encuentro con Víctor Hugo (...)

»A lo largo del tiempo, ha construido con nuestro país una relación basada en un amor intelectual, así como en amistades inquebrantables. Sé que le hará feliz que mencione aquí al recordado y echado de menos, el senador Michel Dreyfus-Schmidt, quien desempeñó un lugar primordial en las relaciones francocubanas, y también a la princesa Napoleón, que vino aquí mismo en 2011 para celebrar la reinauguración de este Museo Napoleónico y quien, el mes pasado en París, aún me hablaba con emoción del recuerdo que guarda de su estadía y de la manera tan especial como el Historiador de La Habana la había recibido (...)

»Eusebio Leal siente hacia Napoleón una pasión que me asombra a mí mismo. Ama al joven general revolucionario y robespierrista; ama al cónsul de la

República que estableció las conquistas de la Revolución, aquellas “masas de granito” sobre las cuales todavía vivimos (...) Lo que siente hacia este personaje completamente fuera de lo común, es lo mismo que sintieron antes que él hombres como Honoré de Balzac, Stendhal, Víctor Hugo, Alexandre Dumas, Louis Aragon, pero también Goethe, Marx, Pouchkine, Lermonov, Mickiewicz, y hasta Charlie Chaplin.

»Eusebio sabe que la Legión de Honor fue creada por el Primer Cónsul de la República porque este quería “un orden que fuera el símbolo de la virtud, del honor, del heroísmo, una distinción que sirviera a la vez para honrar el valor militar y el mérito civil”. En lo personal, conozco a muy pocos beneficiarios franceses que entiendan tan profundamente como Eusebio Leal el sentido de esta condecoración (...).

PALABRAS DE JEAN PIERRE BEL, SENADOR

«Durante nuestros diversos encuentros e intercambios en París, o aquí en La Habana, siempre me impactó su inmensa cultura, el fervor de su curiosidad, la pasión con la que usted estudia y vuelve a estudiar nuestra Historia, pero también, y sobre todo, su admiración y apego a lo que representa mi país (...)

»Guardo el recuerdo de esos momentos inolvidables pasados en el Palacio de Luxemburgo, Senado de la República. Ante el asiento donde se sentó para su coronación el emperador Napoleón, o ante testimonios visibles de este pasado glorioso, frente a la explicación un poco remanida de los especialistas de estos sitios, usted completaba, explicaba, daba todo el sentido a detalles hasta ese momento oscuros.

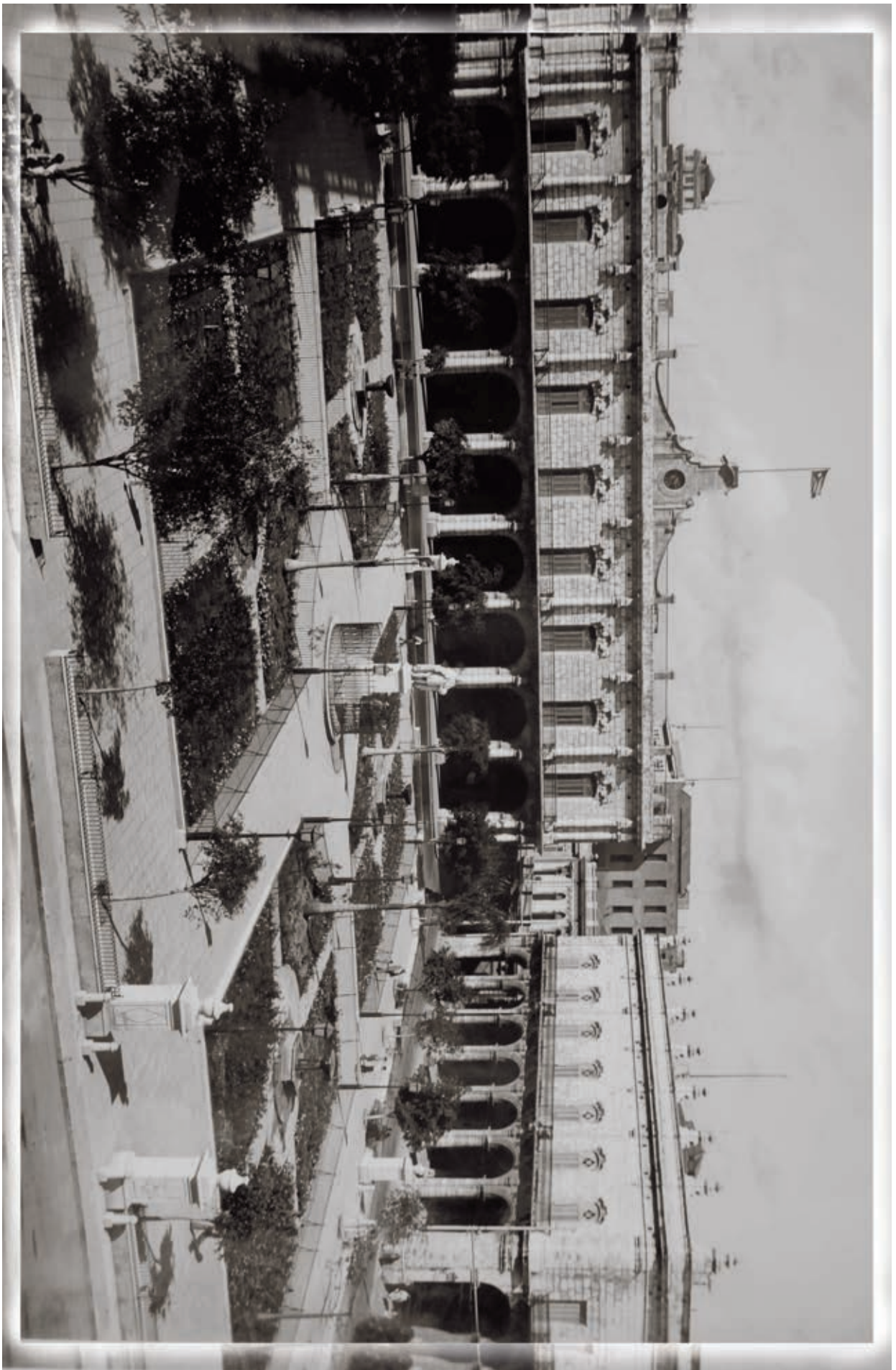
»En la amistad entre dos países, entre dos culturas convergentes, querido Eusebio, hay lazos que a veces se tienden y no se rompen. Usted representa uno de esos: el lazo que vincula la Francia de Víctor Hugo y, agregaría a esto —si usted lo permite—, la Francia de Aimée Césaire, con este grande y hermoso país, Cuba, la tierra de José Martí y de tantos otros espíritus libres (...)

Reverso de contra- portada igual que numero anterior

Para adquirir números de la revista *Opus Habana* y libros publicados por la Oficina del Historiador de la Ciudad, diríjase a la Librería Boloña, sita en Mercaderes, entre Obispo y Obrapía.



BOLOÑA
LIBRERIA



ARCHIVO OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD.

La Plaza de Armas en los años 30 del siglo XX, recién concluida la restauración del antiguo Palacio de los Capitanes Generales —ya entonces sede del Ayuntamiento habanero— bajo la dirección de los arquitectos Ezequiel Goenantes y Félix Cabarrocas. No fue hasta 1955 que la estatua de Fernando VII sería removida a propuesta de Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad, para erigir en su lugar el primer monumento público a Carlos Manuel de Céspedes, Padre de la Patria.