

OPUS

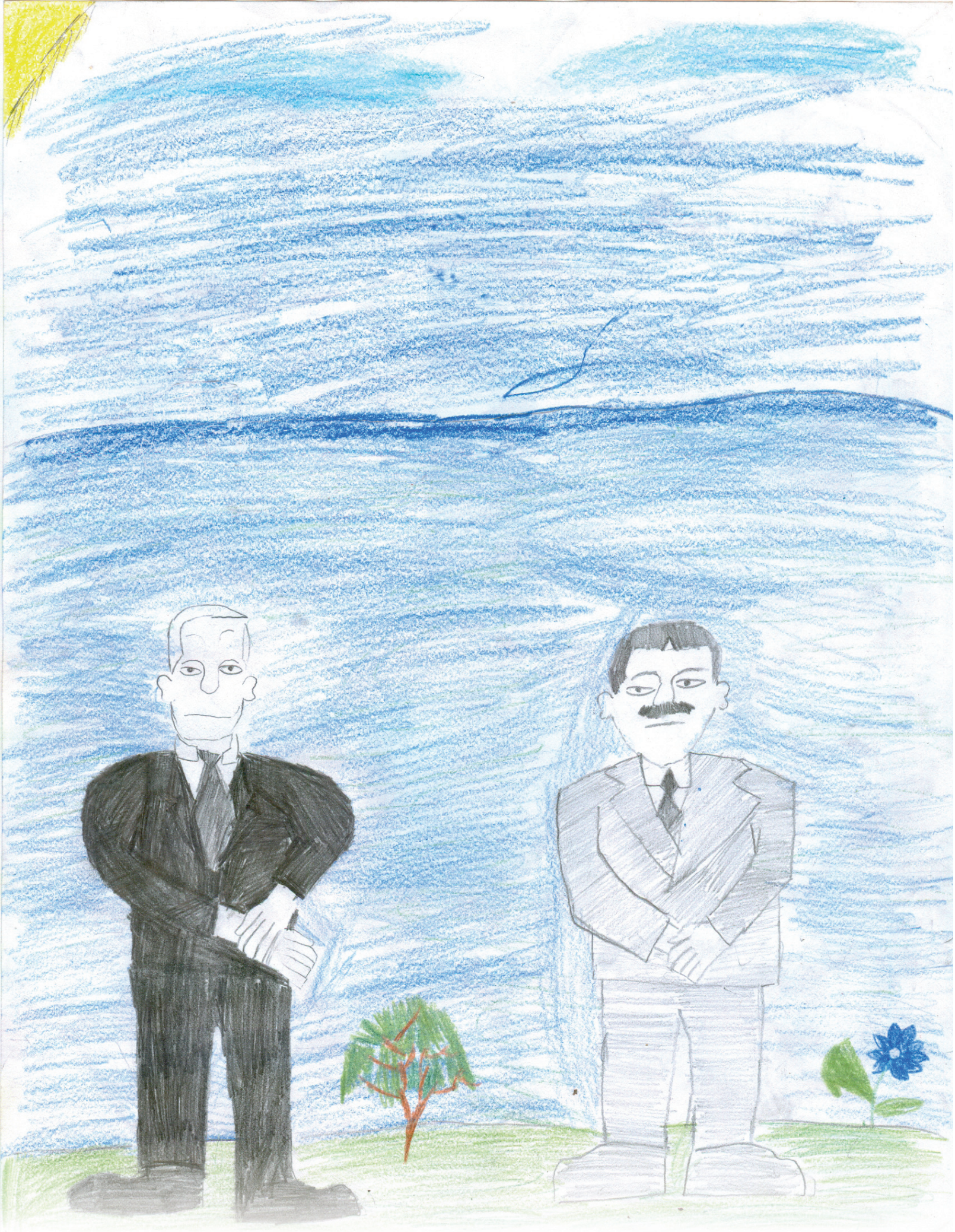
HABANA

*Oficina
del Historiador
de la Ciudad*

Vol. XVI / No. 2
ene. / jul. 2015



• ALEJO CARPENTIER Y EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING • ENTREVISTA A OLGA PORTUONDO •
• LA PESCA EN LA HABANA COLONIAL • ESCULTURAS DE JOSÉ DUVERGER •



*Dibujo: **Juan Carlos Hernández Escobar, 9 años** Escuela Primaria Agustín Gómez Lubián.
Texto: **Carla Martínez Ordoñez, 10 años** Escuela Primaria Agustín Gómez Lubián.*

Yo pertenezco a un círculo de interés que se llama Alejo Carpentier. A Alejo Carpentier y Emilia Roig los unía una gran amistad y un fuerte amor por La Habana, su ciudad. Yo también los quiero.



3 OFRENDA DE VIDA Y ESPERANZA

por Eusebio Leal Spengler

4 CARPENTIER Y ROIG: RADIOGRAFÍA INCONCLUSA DE UNA AMISTAD FECUNDA

Pálpito generacional y oficio de hombres parecen ser las claves para interpretar cómo cristalizó la cercanía entre estas dos figuras.

por Mario Cremata Ferrán

ENTRE CUBANOS

14 OLGA PORTUONDO

por María Grant

22 LA HABANA Y CAMPECHE: PESCA Y TRATA ENTRE DOS CIUDADES PORTUARIAS

El comerciante catalán Francisco Marty, «Zar de la pesca en La Habana», controló además la entrada ilegal de yucatecos en el siglo XIX.

por Fernando Padilla

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

32 JOSÉ DUVERGER

por Viviana Reina Jorrín

En portada: Detalle de *Vacunao XXI* (2015). Escultura de caoba cubana (118 x 34 x 36 cm), obra realizada expresamente para este número por José Duverger.

42 EL ÁLBUM DE RODRÍGUEZ FERRER

Este intelectual español reunió en su cuaderno autógrafos de figuras ilustres de la cultura cubana, incluido un soneto inédito del Padre de la Patria.

por Yadira Calzadilla y Celia María González

FOCO TESTIMONIAL

48 JACINTO DE LA COTERA

por David Liester Martínez

PINTURA DE CABALLETE

52 VIRGEN DEL CARMEN

por Laina de la Caridad Rivero y Reinaldo Piñero

54 ENERGÍA PARA TALLAPIEDRA

Muestra colateral a la 12 Bienal de La Habana, este empeño artístico propone la refuncionalización de la termoelectrica más antigua de Cuba.

56 IRENE RODRÍGUEZ: JUEGO Y TEORÍA DE UNA BAILAORA CUBANA

El legado espiritual del poeta andaluz Federico García Lorca, a la luz de la evolución de la joven directora, maestra y coreógrafa.

por Argel Calcines

67 UN GRAVÍSIMO CONFLICTO FEMENINO-MASCULINO

por Emilio Roig de Leuchsenring

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Equipo editorial

Lidia Pedreira
 Fernando Padilla
 Celia María González
 Mario Cremata Ferrán
 Yadira Calzadilla
 Claudia Edith García
 Viviana Reina Jorrín
 Jorge Fernández Era

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Osmany 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,
 La Habana Vieja.
 Teléfonos: (53) 7860 4311-14
 7866 9281 / 7863 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



© OMAR SANZ

Ofrenda de *vida y esperanza*

Este 25 de julio, Día de Santiago Apóstol y también de San Cristóbal, conmemoramos el quinto centenario de la fundación de Santiago de Cuba. Han sido no una, sino varias jornadas de júbilo y de historia, porque como expresé durante la sesión solemne de la Asamblea Municipal del Poder Popular, cuando es una labor fecunda, cuando es una vida intensa, cuando es una obra y un gran legado, entonces queda en la memoria de los hombres.

Opus Habana se hace eco de tan notable efeméride al homenajear a la ciudad santiaguera en la persona de su Historiadora, la doctora Olga Portuondo Zúñiga. Tenaz como pocas en la rigurosa tarea de investigar e indagar acerca de la «verdad histórica» —o al menos lograr la máxima aproximación a ella—, sus trabajos iluminan el conocimiento sobre la historia de Cuba y otorgan un matiz a la historiografía nacional y, en particular, a la del Oriente cubano.

La portada de la revista acoge una de las maravillosas piezas del artista Duverger, quien ha logrado dominar, como pocos, los secretos de las maderas preciosas de nuestro archipiélago. Por su movimiento ondulante, coqueto si se quiere, esta escultura suya me remite a otra joven talento: Irene Rodríguez. Ella ha hecho del baile español su propio reino, cubanísimo, tal como acredita la entrevista que también ahora publicamos.

Otros artículos de enorme trascendencia conforman este número, por demás bello en forma y contenido, como han de ser los frutos del ingenio humano. A mi predecesor y maestro, doctor Emilio Roig de Leuchsenring, dedico tamaña ofrenda de vida y esperanza.

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



Carpentier y Roig

*radiografía inconclusa
de una amistad fecunda*

PÁLPITO GENERACIONAL Y OFICIO DE HOMBRES PARECEN SER LAS CLAVES PARA INTERPRETAR CÓMO CRISTALIZÓ LA CERCA-NÍA ENTRE ESTAS DOS FIGURAS, DISÍMILES EN EDAD Y PRO-PÓSITOS, PERO AFINES EN INTERESES INTELECTUALES Y EN LA DEVOCIÓN POR SU CIUDAD.

por MARIO CREMATA FERRÁN

«Absurdas son las opiniones que propenden a negar los pálpitos generacionales. Las generaciones se forman de repente, de la noche a la mañana, insospechadas seis meses antes, afirmadas en un día por una presencia, un acto colectivo, un manifiesto, una simple actitud ante un acontecimiento público, una exposición, un concierto...».

A. C.

Proseedores de una memoria portentosa de La Habana —fundada en una devoción natural y fidelísima hacia la urbe—, y a pesar de la notable diferencia de edad que los separaba, Alejo Carpentier Valmont y Emilio Roig de Leuchsenring trabaron una estrecha amistad desde muy temprano y hasta el fin de sus días.

No suele repararse en que Emilio, nacido en agosto de 1889, realmente se aproxima más a la generación de los padres de Alejo, si tenemos en cuenta que este último vino al mundo en Lausana, Suiza, en diciembre de 1904, cuando sus progenitores contaban apenas con veinte años de edad.

De hecho, al hacerse eco de la periodización expuesta por Raimundo Lazo en *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, Marcelo Pogolotti sostiene que Roig pertenece a la primera generación republicana, cuyos miembros, nacidos hacia 1880, inician su gestión inmediatamente después del 20 de mayo de 1902. Según esa misma fuente, Carpentier se inscribe en la promoción de entreguerras, la cual despunta en la tercera década del siglo XX y constituye, en orden consecutivo, la segunda de la época republicana.¹

Sin embargo, por encima del mandato cronológico y del discernimiento más o menos atinado o cuestionable de la crítica literaria, lo cierto es que ambos compartieron un mismo espíritu generacional.

La convergencia se produce en torno al Grupo Minorista, más que colectividad, heterogéneo conglomerado humano del cual, a sus dieciocho años, Carpentier viene a ser el «benjamín», mientras Roig es una suerte de ente aglutinador de aquel.

A partir de semejantes coordenadas, trataré de definir cómo se construyó y cimentó el vínculo entre Alejo y Emilio. Como el segundo no tendrá la celebridad del novelista, y en consecuencia no concederá tantas entrevistas ni dejará escritos autobiográficos, la reconstrucción tiene un carácter parcial, puesto que solo he de ceñirme a las pistas legadas por Carpentier.

LA FORJA DE UNA VIDA NUEVA

Tras el aún inexplicado, definitivo alejamiento del arquitecto Jorge Carpentier, quien abandonó a los suyos para marchar de Cuba, y aunque no ha quedado —al menos que yo tenga conocimiento— ningún testimonio al respecto, cabe especular que la ausencia

de la figura paterna haya sido suplida por las actitudes protectoras de quienes serán los amigos mayores del joven Alejo, mucho más benévolos y comprensivos.

Ya desde entonces este último se fue construyendo un personaje, como hacemos de algún modo todos los humanos, para tratar de borrar su pasado adverso, limar su timidez y sepultar sus dilemas existenciales, que fueron cuantiosos en el tránsito de la adolescencia a la juventud, marcada por el desmoronamiento de la estabilidad hogareña en 1921. Ello coincide cronológicamente con sus primeros pasos en el periodismo, de lo cual da cuenta en pasajes autobiográficos que tituló «Recuento de moradas». Poco más de un centenar de folios mecanuscritos, con anotaciones de puño y letra de su autor, conforman esta suerte de inacabadas Memorias, escritas entre las décadas de los sesenta y los setenta del siglo pasado y aún inéditas:²

Llevaba, en lo económico, una existencia de miseria. A menudo teníamos, mi madre y yo, que pignorar un objeto de escaso valor, un recuerdo de familia, para comer. Ya no teníamos casi nada más que dejar en la casa de empeños. Mis ropas estaban remendadas y vueltas a remendar. Tenía que estar atento a mi modo de sentarme, a fin de tener los pies bien asentados en el piso para que no se vieran los agujeros de mis suelas. A veces, para poder tomar el tranvía, tenía que empezar por vender algún libro útil. Así había perdido casi todos mis discos. Para colmo *La Discusión* dejó de publicarse.

Fue entonces cuando, hallándome sumido en la desesperación, un amigo me confió la jefatura de redacción de una pequeña revista comercial, *Hispania*, «órgano oficial de los fabricantes de calzado de Cuba». El título de «jefe de redacción» era meramente ilusorio, pues ahí no había redacción alguna: mi trabajo consistiría en redactar todo el material de la revista, todos los anuncios, las leyendas de las fotografías; en fin, todos los textos necesarios. Después, habría de emplanar la publicación, y finalmente, ir a cobrar los avisos. El sueldo era inferior, aún, al de *La Discusión*, pero no tenía más camino que el de aceptarlo. [...] padecía yo el estado de ánimo más sombrío que yo recuerdo haber tenido nunca, cuando, en noviembre de aquel año 1924 —noviembre me fue siempre un mes propicio—, fui llamado por Emilio Roig: «¿Te quieres encargar de la jefatura de redacción de una gran revista?». Se trataba de *Carteles*, el semanario de mayor circulación en Cuba, donde queríase un jefe de redacción joven que —por motivos que conocería después— no se tomara demasiadas iniciativas. Esto equivalía a pasar mis experiencias de *Hispania* a un plano muy superior. Tendría que improvisarme en el oficio del periodismo —riesgoso para mí, puesto que jamás lo había practicado. Dispondría de traductores para usar materiales de revistas extranjeras, algunos colaboradores pagados a destajo, y cuantos fotógrafos quisiera —pues se trataba de

una revista ampliamente ilustrada. Por vez primera me encontré, una mañana, ante máquinas impresoras que trabajaban por el procedimiento del *offset*, fui presentado a quienes serían, en lo adelante, mi gerente, mis cajistas y linotipistas, y empecé a manejar el material gráfico que, cada día, me remitían... Aunque mi sueldo no sería extraordinario, había terminado la miseria. Poco antes de cumplir veinte años empezaba, para mí, una vida nueva.

Todo hace indicar que Carpentier y Roig se conocieron personalmente un poco antes de esa fecha, presumiblemente en 1922, si nos atenemos al ensayo «La literatura en Cuba y el Grupo Minorista» — fechado el 20 de mayo de 1966 —, donde Alejo despliega un sucinto balance de cómo se fue gestando su generación. Aunque existe relativa unanimidad de criterios en cuanto a aceptar que el Minorismo se constituye, oficialmente, después de la Protesta de los Trece, el 18 de marzo de 1923, él prefiere solazarse en los antecedentes:

Para empezar, desde el año 1922, hubo un punto de convergencia generacional que fue la librería Minerva, situada en la entrada de la calle Obispo, que había inaugurado una estantería consagrada a la vez, a los libros recién publicados por la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, y por lo último que, en ediciones francesas, desde luego, se publicaba en París [...] Los jóvenes que se reunían en la librería Minerva, se daban cita, a menudo, en el bufete de Emilio Roig de Leuchsenring, historiador que estaba iniciando, en aquellos días, un feroz y permanente alegato contra el imperialismo norteamericano, fijado en libros de una documentación fundamental.

Emilio Roig, o «Emilito», como le llamábamos, a causa de su pequeña estatura, era jefe de redacción de una revista titulada *Social*, fundada por el caricaturista Conrado Massaguer, y que pese a su título de *Social*, de social no tenía un pelo. En este caso, lo social, era lo mundano de La Habana: las fiestas, las bodas, las recepciones, los actos caritativos, los bailes benéficos, etc., etc. Sin embargo, por una de esas paradojas que solamente se dan en América Latina, Emilito Roig, tenía la responsabilidad del contenido literario de la revista. Y poco a poco, fue relegando las fotografías de las bellezas mundanas y de novias recientes, a las últimas páginas de la publicación, abriendo su mayor espacio a las colaboraciones de los jóvenes escritores, de los que habrían de integrar, más tarde, el Grupo Minorista.³

¿Qué fue el Grupo Minorista, desde la óptica de Carpentier, uno de sus miembros activos? Ni más ni menos que una suerte de palpito generacional: comunión de intereses entre gentes heterogéneas, acosadas, empero, por preocupaciones e inquietudes intelectuales similares. De hecho, «El clan disperso», intento de novela que no llegó a cuajar pero que le sirvió como desahogo — de la cual algunos temas y pasajes fueron

incorporados por él a empeños literarios posteriores —, viene a ser un ajuste de cuentas del escritor adulto con ese pasado no tan distante, lleno de reminiscencias en su presente y repercusiones en el porvenir.

Graziella Pogolotti, conocedora profunda de la vida y obra del escritor — presidenta de la Fundación Alejo Carpentier —, sintetiza lo que pueden aportar dichas cuartillas: «Proyecto largamente acariciado, “El clan disperso” parece haber resultado, ante todo, un ejercicio liberador de sus propias obsesiones. Con vestidura de fabulación, se transparentan numerosos elementos biográficos. Apunta, en una infancia desvalida, la tortura del asma, la extrema vulnerabilidad, la deslumbrante revelación de Wagner, el súbito hundimiento en la miseria, el encuentro con los amigos, aparejado al aprendizaje de los códigos de vanguardia, la experiencia iniciática del sexo y el vislumbrar zonas desconocidas de la sociedad y la política».⁴

Así también, a lo largo de su vida Alejo defenderá, con vehemencia, el rol de las generaciones en el rumbo de la historia y la cultura. Está claro que no era la suya la llamada generación de la Guerra de Independencia, una buena parte de cuyos miembros, entrada la República, profanaron el historial y ética mambisas, corrompidos por las ansias de poder político y económico.

Un cuarto de siglo más tarde, desligada por antonomasia de tales referentes, al tiempo que fustiga el desprestigio anterior y cuestiona la situación imperante, la pléyade que despega durante la llamada década crítica (1920-30) tiene cierta misión que encarar en el plano intelectual y artístico. En tal sentido, Pogolotti subraya cómo en escritos inéditos él «reitera en términos enfáticos su pertenencia a una generación y trata de configurar los rasgos fundamentales que la definieron».⁵

La pretendida y siempre pospuesta renovación no tardará en producirse. El afán de subvertir las lacras epocales canalizó los ímpetus juveniles de aquellos hombres y mujeres comprometidos con el destino del país. Espontáneamente, los de mayor afinidad se fueron agrupando, formando distintos clanes, no necesariamente por tratarse de profesiones compartidas. Así, hubo compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla que se sintieron más identificados con el periodista Carpentier — quien aspiraba a literato y a la postre, musicólogo — que con otros colegas también músicos.

De esas minúsculas fracciones o cofradías emergió una minoría, sin líder declarado. No obstante Carpentier, quien calificará a Roig como «férvido y consecuente animador del Minorismo», le atribuye el papel de artífice, como expresa en las ya aludidas notas autobiográficas:

Aunque el Grupo se desenvolvía sin mesa presidencial ni campanilla, Emilio Roig de Leuchsenring vino a ser,



En el bufete de Roig de Leuchsenring, en Cuba y Empedrado, se reunían habitualmente los minoristas, al tiempo que sumaban a los visitantes ilustres de paso por la capital. Es el caso de esta fotografía que, publicada en *Social* en la edición de noviembre de 1926, muestra a algunos miembros del grupo junto al pintor, ilustrador y caricaturista mexicano Miguel Covarrubias y a la que sería su esposa, la bailarina norteamericana Rosemonde Cowan, conocida internacionalmente como Rosa Rolando. Carpentier aparece detrás, entre esta y Conrado Massaguer, director de la publicación, la cual sostiene entreabierta en sus manos.

en muchos casos, su promotor de iniciativas, abriéndole las páginas de una revista, *Social*, de la que era entonces director literario. Pero valiéndose de circunstancias que favorecían su posibilidad de acaparar un gran número de páginas de aquella publicación, Emilio Roig publicó en ella, además de trabajos nuestros —me refiero al «grupo» en su conjunto—, escritos de Unamuno, colaboraciones magníficas de la generación española de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, y hasta las primeras versiones —no pasadas a libro aún— de numerosos poemas de García Lorca. Yéndose más lejos, se llegó a los escritos que alababan el «bolcheviquismo»... Este historiador se haría, con el tiempo, un tenaz adversario del imperialismo norteamericano, publicando estudios reveladores sobre la materia.

COMPAÑERISMO Y RESONANCIA

Precisamente, al examinar la colección de *Social* saltan a la vista algunos destellos de eso que pudiéramos llamar, en principio, compañerismo intelectual, luego amistad. Entre mediados de 1924 y 1928, cuando se anuncia la llegada de Alejo a Francia, esa revista mensual dará cuenta no solo del intenso quehacer escritural de Carpentier y Roig, sino también de almuerzos, homenajes, agasajos... que compartieron en el seno del Minorismo.

Las fotografías testimonian la intensa actividad como anfitriones de ilustres personajes de las artes y las letras hispanas, de paso por La Habana. En este sentido, me permito registrar algunos nombres de aquellos que gozaron de su atención preferente. Distendidos, severos o risueños, lo mismo en torno a la

mesa del hotel Lafayette que en animada charla en la fonda Lirio del Prado, apiñados en el salón principal y el patio del bufete del director literario en Cuba y Empedrado, en ese lapso de apenas cuatro años aparece un variopinto repertorio: los mexicanos Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Luis Rosado Vega, Juan de Dios Bojórquez; los españoles Gregorio Marañón, Corpus Barga (Andrés García de Barga) y Antoni Fabra i Ribas; el boliviano Tristán Maroff (Gustavo Adolfo Navarro), el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el líder independentista puertorriqueño Pedro Albizu Campos y la declamadora y actriz argentina Berta Singerman, entre otros.

Convites y recepciones van cediendo paso a un vínculo más personalizado. Así, en «Habladurías», sección del semanario *Carteles* que Roig firmaba con el seudónimo El Curioso Parlanchín, apareció «Una tarde afrocubana» en el número correspondiente al 13 de febrero de 1927. Este artículo testimonia la excursión en compañía de dos ilustres Fernandos: el cubano Ortiz y el español De los Ríos, de la investigadora y folclorista Lydia Cabrera, de los caricaturistas Jaime Valls y Massaguer, de los músicos San Juan y Roldán, y de Carpentier, entre otros. Por esa fecha, pero en *Social*, también publica la primera parte del artículo «La tragedia de un hombre que detesta la ópera», y se lo dedica «al crítico Carpentier». Al año siguiente, este último le retribuye al ofrendarle la crónica «El cine en la nueva Rusia», que apareció en *Carteles* (7 de octubre de 1928).

En cuanto a las acciones compartidas de mayor resonancia pública, testimoniadas por *Social*, se contaron la firma del «Manifiesto de los intelectuales

Conservada en la Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad, esta imagen da cuenta de uno de los almuerzos en el hotel Lafayette. En primer plano, con los ojos cerrados, Carpentier ocupa la cabecera de la mesa. Con espejuelos, a la izquierda, Jorge Mañach, y a la derecha, Alberto Lamar Schweyer. En esta fila Roig aparece casi al centro, esbozando una sonrisa. El mencionado hotel, situado en la calle Aguiar, fue uno de los sitios habituales de las «sobremesas sabbáticas» —al decir de Mañach— celebradas por los minoristas.



cubanos prohomenaje a Enrique José Varona y Manuel Sanguily» (1924); el manifiesto antimachadista «Nuestra Protesta» (1927), como respuesta a la represión de la tiranía al estudiantado y al allanamiento a la casa de Varona, y el cable enviado al presidente mexicano Plutarco Elías Calles, solidarizándose contra la agresión de Estados Unidos (1927).

Del mismo modo, se contaron entre los firmantes del «Manifiesto número 1 del Sindicato de trabajadores intelectuales i artistas de Cuba», aparecido en *Heraldo de Cuba*, y juntos suscribieron la «Declaración del Grupo Minorista» en mayo del propio año, la cual, al tiempo que expone su ideología reafirma la existencia de ese colectivo, negada por uno de sus antiguos compañeros: Alberto Lamar Schweyer, quien en el propio 1927 publicaría el ensayo *Biología de la democracia*, donde justifica de forma onerosa el machadato.

Un poco antes, en el verano de 1926, a bordo del vapor correo *Alfonso XIII* y en lo que constituye su primera salida al extranjero, Carpentier viaja a México en representación del Grupo Minorista junto al doctor Juan Antiga, el miembro de mayor edad. Le acompaña en el periplo —entre otros representantes de la prensa capitalina y políticos encabezados por el vicepresidente de la República, Carlos de la Rosa— el publicista y caricaturista Conrado W. Massaguer, director de *Social* y colega minorista. Muy a pesar suyo, Emilio Roig se ve imposibilitado de asistir, y queda al frente de la revista. «Diversos asuntos, perentorios e ineludibles, reclaman actualmente mi presencia en La Habana...», refiere a manera de excusa en una comunicación dirigida al embajador de ese país en Cuba.

Desde Ciudad México, Carpentier envía una tarjeta a su amigo en la que, luego de consignar las generales del destinatario, solo agrega como saludo cuatro palabras: «Yo también estoi [sic] gozando!». Lacónico mensaje, sujeto a las más diversas interpretaciones posibles. ¿Burla del emisor ante la frustración declarada de un mexicanista que no pudo participar en la excursión cubana y se privó de conocer aquellas tierras? Irónica postal que muy pronto será reciprocada, como veremos.

40 DÍAS DE INCERTIDUMBRE

El 9 de julio 1927, acusado de comunista por haber firmado el ya aludido «Manifiesto número 1 del Sindicato de trabajadores intelectuales i artistas de Cuba» —no el llamado «Manifiesto Minorista»—, Carpentier es apresado y encarcelado. Se abre la Causa 967, asociada a un supuesto complot latinoamericano que se proponía derrocar los regímenes políticos dictatoriales en el continente.

De acuerdo con una información aparecida en la prensa de la época, Carpentier y su amigo José Antonio Fernández de Castro fueron aprehendidos a la salida del bufete de Roig y conducidos a la Cárcel de La Habana. Aunque esto habría podido ser perfectamente posible, dada la actividad que se desarrollaba en aquella suerte de epicentro minorista, parece que no fue así. En otro fragmento de «Recuento de moradas», Alejo ofrece una versión distinta de los acontecimientos:

El jefe de la policía judicial, Alfonso Fors, rondaba, con distintos pretextos, la mesa de unos almuerzos que teníamos, todos los sábados, en un hotel de la ciudad vieja

[se refiere al Lafayette]. Y, en un registro domiciliario, hecho a un escritor peruano llegado recientemente a La Habana, se encontraron muy pronto los originales de un manifiesto firmado por mí —manifiesto un tanto ingenuo, en su tono, pero de una violencia sin lugar a equívocos— que habría de llevarme a la cárcel.

Lo supe un sábado, hacia las tres de la tarde. Mi orden de arresto aparecía en un periódico vespertino que acababa de ser lanzado a la calle, y creo que su jefe de redacción la había publicado en lugar muy visible para que yo tuviese pronto aviso de ello. Preparé una pequeña maleta y me dispuse a ocultarme en una finca próxima a La Habana. Para ello, tenía que atravesar toda la ciudad. Esto se hizo sin tropiezos, usándose de autobuses y tranvías que, por lo general, venían repletos. Pero, al tomar una ineludible carretera que había de ponerme a salvo, un agente de la policía judicial me puso la mano en el hombro...

Cuando llegué a la cárcel —era un edificio colonial, hoy desaparecido, que se alzaba en el comienzo del Paseo del Prado— me encontré que algunos amigos míos habían sido agarrados ya un poco antes: (entre ellos) José Antonio Fernández de Castro, el apasionado divulgador de la poesía de Mayakovsky y de la pintura de Rivera.

Fechado el 17 de julio, el semanario *Carteles* incluyó una nota de Roig en defensa de su amigo agraviado: «Muy especialmente hacemos constar la extrañeza con que hemos visto que entre los intelectuales detenidos y acusados, figure el señor Alejo Carpentier, compañero queridísimo en tareas periodísticas y jefe de redacción de *Carteles*, porque conocedores de todas sus labores periodísticas y culturales, lo sabemos dedicado solamente a estas desde puntos de vista puramente literarios y artísticos, considerando, por tanto, su inclusión en la causa como una lamentable equivocación que esperamos sea rectificadas, retornando nuevamente a sus dedicaciones cotidianas y a sus trabajos en pro de nuestro progreso artístico por el que tanto ha luchado patriótica y desinteresadamente, mereciendo aplausos y gratitud de cuantos desean el bien y el progreso de la nación».⁶

En el número de agosto de *Social*, Roig volvía a la carga en defensa de «los escritores cubanos, compañeros, amigos y colaboradores...»⁷: Villena, Carpentier, Fernández de Castro y Martín Casanovas. El 14 de ese mes el juez decreta la libertad provisional con fianza para los cubanos y se traslada para el buque-cárcel *Máximo Gómez* a los extranjeros en espera de ser deportados. Dado que ostentaba la ciudadanía francesa, Carpentier, hijo de francés y de rusa y nacido en Lausana, Suiza, figura en la lista de los que serían expulsados del país.

Los amigos se movilizan. Roig de Leuchsenring le recomienda no pagar la fianza de dos mil pesos que le ha sido señalada, y permanece preso mientras aquel solicita asesoramiento legal a su tío Enrique, también abogado, para tratar de buscar alguna maña jurídica

que le permitiera burlar la orden de deportación en su contra. En definitiva, Carpentier se declaró cubano por nacimiento y en tiempo récord fue preparado un expediente de naturalización. Dos semanas más tarde, logra su libertad provisional. En total, fueron cuarenta días de prisión, y no siete meses, como posteriormente repetiría en incontables ocasiones.

Entre los fondos que atesora la Fundación Alejo Carpentier figura un telegrama enviado por Emilio a Alejo, cuando este llevaba una semana preso, en el cual, al tiempo que formulaba votos por el esclarecimiento de su inocencia y deseaba su pronta libertad, le dice: «Muchas felicidades en tus días...».⁸

Al releerlas, reparé en la fecha del envío: 17 de julio, y comprobé que, si bien Carpentier había nacido el 26 de diciembre, aquel día se festejaba San Alejo, según el santoral de la época. ¿Guiño cómplice?, ¿pincelada de humor para hacer más llevadero el encierro?; lo cierto es que este telegrama bien pudiera tomarse como una respuesta a la tarjeta postal que, desde el DF, le llegara un año antes al titular del despacho de Cuba y Empedrado.

CERCANÍA INTEROCEÁNICA

En marzo de 1928, al término de un congreso de la Prensa Latina efectuado en La Habana, Carpentier huye a París a bordo del trasatlántico *España*, adonde se presentó portando los documentos y el visado de Robert Desnos, poeta surrealista y uno de los delegados al conclave.

El primero de abril, transcurridos apenas unos días de su arribo, le envía a su amigo una postal. «Querido Emilito: envío con esta un cordial saludo desde este París que aprendiste a saborear hace algunos años. Ya he mandado mi primer artículo para *Social*. Creo que podré enviar siempre artículos ilustrados muy interesantes, porque he tenido la suerte de relacionarme con lo mejor del mundo musical y pictórico de aquí. Aunque no te conoce, Julio Álvarez de Vayo me recomienda que te salude. Tuyo, Carpentier». En el extremo superior anota a modo de coda: «¡Y un saludo a la Minoría!».⁹

Por otra parte, en una de las misivas enviadas a su madre, recién instalado en la capital francesa, Alejo le reprocha haber hecho públicas las exaltadas confesiones que le hiciera en su primera comunicación, donde le contaba todos sus éxitos, aumentados por la vanidad. Lo que no podía imaginar era que la destinataria le entregaría una copia a Roig, quien la publicó casi textualmente en las «Notas del Director Literario» de *Social*, en la edición de junio de 1928. Le dice Alejo:

Solo te escribo estas pocas líneas para decirte hasta qué punto estoy consternado por lo que he leído en *Social*. Esas notas son exactamente lo que Cocteau llama una «metedura de pata maternal». Todavía no he hecho nada y usted ya habla de «conquista de París». He caído en un

ridículo total... Además has dado a la publicidad cosas absolutamente personales..., que si te conté es porque te suponía con mayor tacto. Hice bien al no decirte nunca el nombre de la dama que me llevó al teatro, pues lo hubieran publicado también. Todos mis enemigos y los envidiosos se sonreirán con ese artículo para hacerme daño y burlarse de mí... Usted ha seguido conmigo el mismo camino que se sigue con todas las ridículas «notabilidades» cubanas que llegan a París. Te ruego que pongas fin a todas esas propagandas idiotas y que no me hagas caer en ridículo a fuerza de tanto amor. Estoy tan triste que hoy no podré hacer nada.

Posdata: No publique nada más sin mí. Déjeme escribir —eso será mi mejor propaganda. Charles Lescá recibirá *Social*. Me da tanta vergüenza el arribismo que esas notas podrán hacerle ver en mí que ya no me atrevo a verlo. ¡Y sobre todo, no escribas a Burdeos en ese tono! No les digas ni tan siquiera que te he escrito. Perdóname la dureza de estas líneas. Pero estoy verdaderamente apesadumbrado. Me deshice de ese número de *Social* para no ver todo eso. ¡Y pensar que *Social* irá a México!¹⁰

A juzgar por el contenido de algunas respuestas del hijo, no será esta, ni mucho menos, la última «metedura de pata maternal». No obstante, y pese a los numerosos exabruptos que acumuló la relación de singular dependencia con su madre —quien moriría ya octogenaria en la década de los sesenta—, este incidente no parece haber tenido mayor trascendencia, ni tampoco laceró su amistad con Roig.

En otra epístola, del año 1929, le dice: «Los recortes que te envió son para que los enseñes a Wangüemert, a Mariblanca, y, sobre todo, a Emilito. Si Emilito te habla de hacer una nota sobre mí, dile que yo mismo le enviaré una fotografía y unos datos dentro de poco. Me revientan los elogios inmotivados, pero ahora sí hay motivo suficiente para hacer algo».¹¹

Entre la papelería de Carpentier no he podido hallar ni una sola nota de su amigo, no así en el centón epistolario de Roig, donde existe testimonio documental del contacto entre ambos. El 20 de julio de 1928, por ejemplo, Carpentier le escribe solicitándole que atienda a un artista cubano residente en París, de paso por La Habana.

Por el tema abordado, más interesante resulta la del 4 de febrero de 1929, que arrastra una particularidad: se mantuvo equivocada de fecha en el *Epistolario* publicado de Roig. Y es que el remitente, quien habitualmente olvidaba datar sus misivas o lo hacía de modo incompleto, a veces privilegiando solo el día, el mes o el año, consignó en un desliz o lapsus cronológico el año 1926.

El último número de *Carteles* me ha traído terribles añoranzas de Cuba, de La Habana, y de la esquina de Almendares y Bruzón. En él he visto una información

sobre el Sindicato [de Artes Gráficas de La Habana], donde cada uno de ustedes estaba fotografiado en su sitio habitual. A ti me pareció oírte hablar, poco después de corregir tus artículos, y minutos antes del instante vivificante del Martini en la barra del Almendares. Confieso que me vi viviendo mis cuatro años de Sindicato.¹²

Más adelante, agrega:

La muerte de Mella ha causado enorme sensación en París —sensación enorme, desde luego, comparado con el desinterés que ponen los franceses por nuestras cosas de América. Esta vez *L'Humanité* y *Le Monde* han publicado artículos. Mucha gente ha hablado de ellos. Todo el que aquí se interesa medianamente por las cosas internacionales sabe hoy toda la historia.

Hay también una posdata donde cuenta que Diego Bonilla, violinista resentido porque Carpentier nunca quiso escribir sobre él, por considerarlo mediocre, habló horrores sobre su persona antes de partir, en la Legación de Cuba. «¿Se ha vuelto loco? —señala Alejo— ¡Sabe Dios los horrores que estará diciendo de mí por allá!... Menos mal que habrá gentes como tú para defenderme». En otro mensaje, dice Carpentier a Roig:

Hace unos días se corrió por París que habías llegado. León Pacheco fue el promotor de la noticia. ¡Lástima que no haya sido exacta! Nunca sabrás hasta qué punto se te conoce aquí. Eres la primera persona por quien preguntan todos cuando les hablo del grupo. Además, tienes una serie de simpatizadores que no conoces personalmente. León Pacheco te quiere mucho a distancia. Joan Miró, el formidable pintor surrealista (y catalán), me dejó epatado el otro día, hablándome de ti (también conoce a Marinello). Y hay, por fin, un hombre maravilloso que siempre aplaude tus gestos valientes: Julio Álvarez de Vayo.¹³

Y al agradecerle las gentilezas que ha tenido con su madre, enfatiza: «Nunca dudé que aunque hubiera el Océano por el medio, dejaras de ser el amigo noble y generoso de siempre...». Precisamente, en el Archivo Histórico de la Oficina del Historiador se conserva una carta de Lina Valmont a Roig, fechada el 25 de septiembre de 1930, en la cual ella defiende los intereses de Alejo ante un problema con la publicación de sus artículos en la efímera *Revista de La Habana*. Por la correspondencia que sostuvieron madre e hijo se sabe que ella dependía de esos importes para vivir.

Roig siempre le tendió la mano, y supo valerse de la asombrosa capacidad de trabajo y la versatilidad de su joven discípulo, quien además de publicar exhaustivamente con su firma durante año y medio —entre enero de 1926 y julio de 1927—, amparado por su mentor,



El periodista Alfonso Bedriñana (al centro) entrevistó en la Cárcel de La Habana a intelectuales implicados en la causa comunista de julio de 1927. A la izquierda, Medardo de la Fuente y Martín Casanovas; a la derecha, José Antonio Fernández de Castro y Alejo Carpentier. El 24 de ese mes, el *Heraldo de Cuba* publicó dicha entrevista. Sobre estas líneas, telegrama enviado por Roig a su amigo el día de San Alejo.

mantuvo bajo el seudónimo de «Jacqueline» una sección fija de moda femenina en la revista *Social*, al tiempo que salían escritos suyos de mayor calibre intelectual.

Gracias también a la complicidad con Roig y Luis Gómez Wangüemert, a la sazón jefe de redacción de *Carteles*, durante su dilatada estancia parisina el corresponsal Carpentier logró que ese semanario publicara artículos nada agradables a su director, Alfredo T. Quílez, como los que reflejan su oda a las vanguardias, al arte soviético o las campañas antiHitler y antiMussolini.

De vuelta a la escuela de la madre de Alejo, más allá del tono intrigante del inicio —donde enfila los cañones a José Antonio Fernández de Castro, cual prueba fehaciente de que ella era de armas tomar—, es conmovedora cuando le confiesa a su interlocutor:

(...) varias veces pienso en el valor de la amistad para Alejo; porque no olvidé nunca, que Alejo entró en *Carteles* por su iniciativa; que gracias a usted su tío se ocupó de Alejo mientras la grave época de la Cárcel; que usted defendió a Alejo varias veces contra el mal humor de Massaguer, y cuántas cosas otras, que yo probablemente ignoro. Sé que usted lo hizo todo desinteresadamente, y esto tiene más precio aún ante mis ojos de extranjera acostumbrada a la vida de Europa, vida adentrada, egoísta y muy bien disciplinada... por diplomacia. Prestar espontáneamente formidables servicios, e, inmediatamente olvidar... nosotros los europeos desconocemos este gesto lleno de belleza. Y si usted tan generosamente olvidó. ¡Yo no lo olvido! Y espero que allí, lejos, precisamente en Europa, un día, quizás, más cercano de lo que parezca, pueda yo serle útil o agradable como lo fue en varias ocasiones usted para Alejo.¹⁴

ARTISTAS Y HOMBRES

A mediados de 1939 y tras once años de ausencia, Carpentier regresa a Cuba. Luego de trabajar intensa-

mente sin abandonar el periodismo, en 1945 viaja a Venezuela, donde permanece hasta el triunfo de la Revolución cubana. Esos tres lustros no arrojan testimonio tangible de su amistad con Roig. El primer atisbo, apenas una mención, nos llega con una entrevista publicada en *Bohemia* el 24 de mayo de 1963, en la que Carpentier evoca una vez más al grupo Minorista y concluye: «Era, sencillamente, un grupo de escritores y artistas a los que había reunido allí la afinidad. Era, como decía Emilito, “un cenáculo sin campanillas ni mesas”».¹⁵

El 8 de agosto de 1964, dos semanas antes de cumplir 75 años y debilitado físicamente por el cáncer, muere Roig. Desaparecía no solo el Historiador de la Ciudad de La Habana —responsabilidad que ostentaba desde 1935—, sino uno de nuestros más sólidos intelectuales, defensor a ultranza de la cubanía.

En el ya citado ensayo «La literatura en Cuba y el Grupo Minorista», de 1966, Carpentier encomia, en pocas líneas, el desempeño posterior de su amigo: «Aunque muerto recientemente, Roig de Leuchsenring sigue siendo para nosotros todo el historiador del imperialismo en relación con la realidad cubana. Sus alegatos siguen siendo fundamentales y precursores».¹⁶

Desde 1966 y hasta su muerte en 1980, Alejo se desempeñó como Consejero Cultural en la embajada de Cuba en París. En una de sus vacaciones en Cuba, en 1973, acudió al edificio del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos para filmar una serie de largometrajes dirigida por Héctor Veitía. En el que lleva por título *Habla Carpentier... sobre La Habana (1912-1930)*, la cámara registra para la posteridad a un conversador ameno que, con su erre ancestral, se recrea evocando la ciudad a lo largo de su propia existencia. Retrotrayéndose a los inicios del Minorismo, se refiere con gratitud a la influencia de Emilito en su formación, y hace énfasis en su permanente cruzada antiimperialista:

Con motivo de un homenaje que los intelectuales le querían dar a Titta Ruffo, el gran barítono italiano que es tal vez el más grande barítono que ha habido en este siglo, se reunieron un día en un restaurante italiano cerca de Neptuno, que se llamaba Giovanni, que era una azotea, un grupo de gente que, al mirarse unos a otros se dieron cuenta de que todos o escribían versos, o escribían artículos, o escribían ensayos, en fin, escritores; otros componían música, otros aspiraban a pintar o a esculpir. Y entonces quedó tan alegre aquella comida, fue tan agradable, que dijo alguien, que era Emilito Roig, gran luchador antiimperialista, el primero que nos abrió los ojos a todos en este siglo sobre las perfidias de la política norteamericana y de las inversiones norteamericanas en Cuba; el que, además, nos enseñó a leer a Martí, prácticamente, él conjuntamente con Juan Marinello... Emilito, pues, que era un martiano, que era un enamorado de la tradición cubana, dijo: «Bueno, ¿por qué no nos reunimos todos los sábados a almorzar y a repetir esto que hemos hecho hoy?». Y decidimos hacerlo así. «¿Y cómo vamos a llamar a este grupo?», preguntó alguien. Y alguien dijo: «Bueno, en vista de que aquí en Cuba y en La Habana todo el que escribe, todo el que piensa, todo el que quiere hacer algo por la letra impresa o por el poema o por el pincel es un minoritario, vamos a llamarle a esto Grupo Minorista».¹⁷

Al repasar su propia trayectoria, en este audiovisual Carpentier reivindica una vez más el asunto generacional; acentúa cómo trasciende las distancias que separen los nacimientos, y ejemplifica con el caso del sabio Fernando Ortiz (1881-1969), «infinitamente más viejo que nosotros», a quien no duda en incluir dentro de la suya: «Pero, ¿qué es una generación?; no es una cuestión de edad: una generación es un grupo de hombres que han leído los mismos libros y comparten idénticos ideales, aunque unos tengan diez años más que otros...», aclara.¹⁸

Destaca también la conferencia «Un ascenso de medio siglo», dictada en el Museo de Bellas Artes en octubre de 1977, con motivo del 50 aniversario de la *Revista de Avance*, donde hay alusiones a Roig, así como a su vínculo con el genial caricaturista y fundador de *Social*:

Quienes estudian... los escritos de evolución de nuestra cultura y ven que en esa revista *Social* colaboraron Juan Marinello, Rubén Martínez Villena, José Antonio Fernández de Castro, yo, Emilio Roig de Leuchsenring y todos los que después se preocuparían tanto por la evolución, por el progreso social de nuestro pueblo, creen que la revista *Social* era una cosa ligada con el socialismo, con algún movimiento social en alguna manera. La dicotomía Massaguer-Roig es uno de los fenómenos más insólitos que se han producido en la cultura cubana a comienzos de siglo. Massaguer, de origen humilde,

aspiraba a ser burgués, y Emilito, que procedía de una clase burguesa, que era burgués, aborrecía la burguesía y aspiraba a combatirla. Coléricos ambos, aunque muy cordiales en la amistad, exigentes en el trabajo, capaces de momentos de mal humor —yo era ya jefe de redacción de *Carteles* y había veces en que los choques entre Emilito y Massaguer a las nueve de la mañana, cuando se encontraban, eran tremendos—, sin embargo, había entre ellos dos una especie de respeto en el terreno de cada cual... Emilito tenía carta blanca para en un número determinado de páginas, publicar exactamente lo que le diera la gana; y quiso hacer de *Social* un organismo de las nuevas expresiones de vanguardia que habían cuajado en el Minorismo. Yo era el Benjamín del grupo. Tenía 17 años [...] Pero en 1930 los campos estaban ya delimitados. Cada cual había tomado su camino, después que Emilito había cantado el réquiem del Grupo Minorista.¹⁹

Ese cisma a que alude Carpentier, a la postre, insalvable, ha merecido la atención de algunos de nuestros más avezados testigos e investigadores de la primera etapa republicana. Es el caso de la ya citada Graziella Pogolotti:

La fragmentación del núcleo inicial, acelerada por el machadato era inevitable. Las contradicciones latentes en lo político y en lo cultural se manifestaron muy pronto. Existe un abismo entre los conceptos elaborados por Jorge Mañach en *La crisis de la alta cultura en Cuba* y la visión integradora de lo popular, incluidas las fuentes de origen africano postuladas por Fernando Ortiz, por la poesía negrista, por las búsquedas musicales de Roldán y Caturla, así como por los trabajos de Carpentier y José Antonio Fernández de Castro.²⁰

Unas reflexiones de Roig, publicadas en *Social* en 1929 y que conservan plena vigencia, apuntan hacia la misma dirección. El encabezamiento reza: «¿Artistas y hombres o titiriteros y malabaristas?», dilema que se presentaba y se presenta al intelectual de entonces y de ahora:

Admirable labor revolucionaria de depuración y renovación literaria y artística como político-social, fue la que realizó en Cuba —y usamos en su justo sentido estos tiempos de verbos— el Grupo Minorista, labor que alcanzó justamente repercusiones continentales y hasta dejó sentir su influencia y su acción en España, labor no superada ni igualada antes ni después en nuestra patria por grupo literario o artístico alguno, labor que durante varios años fue ejemplo y lección para el futuro, no imitados ni seguidos hasta hoy, de la actitud y la misión que a los intelectuales nuevos corresponde adoptar y desempeñar en lo que se refiere a los problemas político-sociales de su patria y de la humanidad.²¹

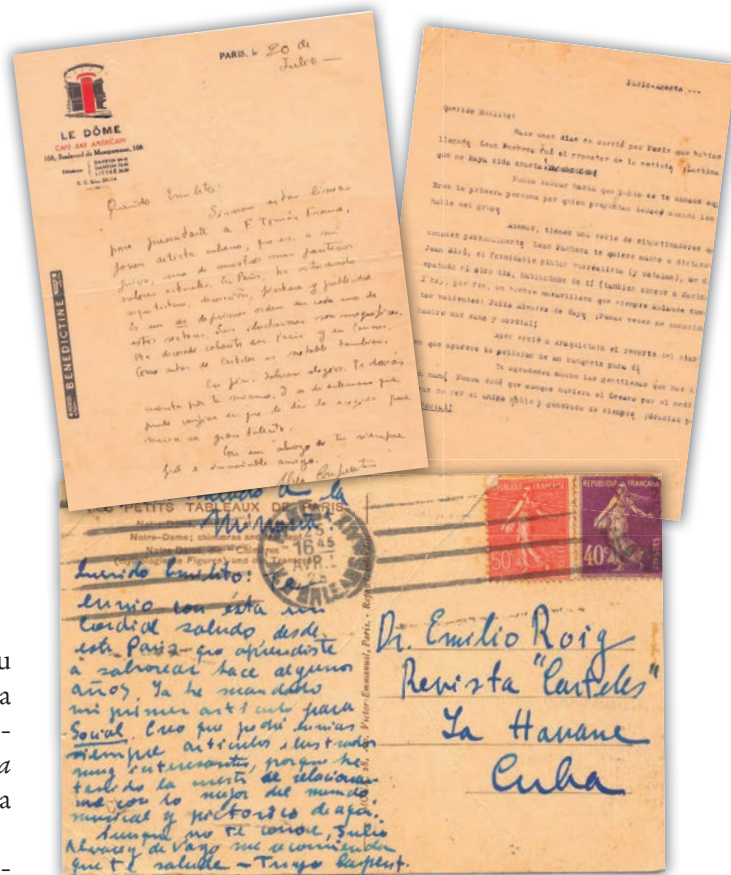
Siete años después, otra vez en *Social*, y en ocasión de conmemorarse dos décadas de vida de esta publicación que, por gestión suya, arrojó a aquella «Grande Minoría», desde otro enfoque volvió a tocar el asunto, aportando valiosas consideraciones sobre el caso:

Precisamente, la decadencia del Grupo Minorista, vino cuando faltó en la mayor parte de sus componentes esa correspondencia entre la actitud de artistas y la actitud de ciudadanos y hombres, y su época más brillante y fecunda fue cuando el interés de todos sus miembros por las cosas artísticas corrió parejo con el que sentían por los problemas políticos y sociales de Cuba y de la humanidad...²²

Carpentier, quien se complacía en reiterar su deuda con Roig respecto al descubrimiento de la obra martiana, consideraba que tanto en su impropia ejecutoria como en textos de la talla de *Nuestra América*, el Apóstol había trazado una verdadera ética del hombre americano.

Claridad absoluta en cuanto a principios, voluntad de encarar lo apremiante en su propio ámbito sin menoscabo de una visión continental y ecuménica, Carpentier y Roig se fundieron en una especie de quehacer común, no siempre valorado en toda su dimensión, con el Maestro como faro. Con ellos y en el tiempo de ellos, la conciencia nacional resurge y se afianza, certeza latente en sus escritos, conferencias y sobre todo en su accionar político y social.

Pundonoroso, defensor ineludible de la dignidad y el compromiso intelectuales, Emilio Roig es enfático varias veces en que se precisa encarnar la «actitud de hombre». Alejo Carpentier solía repetir una frase, casi sentencia de Montaigne, la cual subraya que para el ser humano no hay destino mejor que desempeñar, cabalmente, su oficio de hombre.



En el Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad se conservan cartas de Carpentier a Roig durante los primeros años de su estancia parisina, específicamente entre 1928 y 1930. Es válido reiterar que la correspondencia utilizada para esta reconstrucción es unidireccional, puesto que la Fundación Alejo Carpentier solo atesora el telegrama enviado por Roig en 1927 (véase página 11 de este artículo).

⁹ Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad, Legajo 473, expediente 91.

¹⁰ *Cartas a Toutouche*, pp. 40-41.

¹¹ *Ibidem*, pp. 160-161.

¹² *Epistolario. Emilio Roig de Leuchsenring. Libro Tercero*. Compilación y notas: Nancy Alonso González y Griselda Quintero. Ediciones Boloña, La Habana, 2012, p. 108. Los dos fragmentos siguientes corresponden a esta misma fuente.

¹³ Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad, Legajo 473, expediente 91.

¹⁴ *Ibidem*, Legajo 469, expediente 76.

¹⁵ «Alejo Carpentier», por Pedro García Suárez, en *Bohemia*, año 55, no. 21, 24 de mayo de 1963, p. 68.

¹⁶ *La cultura en Cuba y en el mundo*, p. 137.

¹⁷ *Obras completas de Alejo Carpentier*. Vol. 14, Siglo veintiuno editores S.A., México, 1991, pp. 115-116.

¹⁸ *Ibidem*, p. 118.

¹⁹ Archivo de la Fundación Alejo Carpentier, Fondo AC, F.2.7.

²⁰ «Tercera lectura: Los intelectuales en la república neocolonial». Catalejo, el blog de [la revista] *Temas* / 9 de octubre de 2014. Disponible en: <http://temas.cult.cu/blog/?p=1545>

²¹ *Social*, vol. 14, no. 6, junio de 1929, p. 38.

²² «En aquellos 20 años», *Social*, vol. 20, no. 1, enero de 1936, p. 17.

¹ Véase «El esquema generacional» en Marcelo Pogolotti: *La República de Cuba a través de sus escritores*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, pp. 287-290.

² Archivo de la Fundación Alejo Carpentier, Fondo AC, F.2.7.

³ Alejo Carpentier: *La cultura en Cuba y en el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, pp. 135-136.

⁴ «Los recuerdos del porvenir», en Alejo Carpentier: *Cartas a Toutouche*, compilación, textos introductorios y notas de Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez Beltrán. Fundación Alejo Carpentier y Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010, p. 14.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁶ «El supuesto complot comunista», *Carteles*, 17 de julio de 1927, vol. X, no. 29, p.13.

⁷ «Notas del Director Literario», *Social*, vol. 12, no. 8, agosto de 1927, p. 6.

⁸ Archivo de la Fundación Alejo Carpentier, Fondo AC, F.3.2 Correspondencia con Emilio Roig de Leuchsenring.

MARIO CREMATA FERRÁN integra el equipo editorial de Opus Habana.



ENTRE *cubanos*

OLGA PORTUONDO

*la ciudad de Santiago
y el caudal inagotable de lo
esencial cubano*

ACUCIOSA INVESTIGADORA Y DEDICADA PROFESORA, SUS TRABAJOS HAN ILUMINADO EL CONOCIMIENTO SOBRE LA HISTORIA DE CUBA, OTORGÁNDOLE UN MATIZ A LA HISTORIOGRAFÍA NACIONAL Y, EN ESPECIAL, A LA DEL ORIENTE CUBANO.

por **MARÍA GRANT**

Este diálogo ve la luz luego de dos años del interés de *Opus Habana* por dedicarle la sección «Entre cubanos» a Olga Portuondo Zúñiga, Historiadora de Santiago de Cuba, ciudad que en 2015 cumple 500 años de fundada. Ya apenas se escuchan los ecos de la 24 Feria Internacional del Libro, la cual homenajeó a esta ilustre mujer, junto al escritor y musicólogo Leonardo Acosta. Durante aquellos días de febrero resultó cotidiano ver aparecer el sonriente rostro de la historiadora en espacios de la televisión cubana; escuchar por la radio su agradable voz con acento santiaguero, o poder leer sus enjundiosas respuestas a periodistas de la prensa plana que se disputaban obtener de ella originales anécdotas e insospechadas declaraciones, o traer a colación trabajos anteriores sobre su vida y obra. Olguita —como la llaman allá en Santiago de Cuba— reveló claves inéditas sobre su quehacer como investigadora y educadora, las cuales aprovechamos para actualizar y profundizar el intermitente intercambio que, mediante correo electrónico, sostuvimos ella y yo, dilatándose por razones editoriales. De modo que este trabajo resulta una suerte de compendio de preguntas nuestras y de otros colegas con el propósito de indagar acerca de su personalidad (orígenes, gustos personales...) y el significado de su obra para la cultura nacional. Al reunir las resulta un homenaje a su ciudad y a esta historiadora santiaguera que, como colofón a sus empeños de tantas décadas, recibió en 2010 el Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanísticas.

Sus inicios profesionales fueron en la docencia en la Universidad de Oriente y, desde entonces, se ha mantenido ejerciendo como docente.

Sí, comencé como instructora no graduada en 1965. Muchos docentes universitarios habían salido del país y los alumnos de años superiores tuvimos que hacernos cargo de numerosas asignaturas. No fui una excepción, fue regla en las tres universidades cubanas de entonces. Me gusta la Historia de la Antigüedad y con ella comencé mi vida como profesora. Llevo cincuenta años y no me quejo de haberle dedicado tantos. Conociendo la Historia de la Humanidad, por haber impartido numerosas asignaturas, se constata el sentido del tiempo, su profundidad y también los sentimientos comunes al Hombre de cual-

quier época. Y por supuesto, los alumnos te enseñan, te educan en cómo transmitirles los conocimientos, agradecen que cada maestro lo haga según su personalidad. Esa experiencia resulta imprescindible para la investigación histórica.

A la periodista Marianela González, de la revista La Jiribilla, Olguita aportó ya hace algunos años esas mismas claves para entender su quehacer docente:

«Al principio, impartía clases de Historia de la Antigüedad. Una tiene muchas expectativas con una carrera cuando comienza; pero a medida en que avanza aprende matices. En el caso de Historia, una aprende dos cosas fundamentales: a amar la profesión y a conocer la profundidad del tiempo. La mayor parte de las personas piensa que los acontecimientos pasados están a nuestras espaldas sin orden de profundidad. Ese aprendizaje es importante: uno aprende que ni uno mismo ni tu país constituyen una excepción en el mundo, sino que pertenecen a un contexto. La Historia comienza cuando existe un pasado en otros lugares del mundo».¹

En aquella misma ocasión, a la pregunta: ¿Qué distingue a un profesional de la Historia de sus tantos aficionados?, ella respondió:

«El profesional de la Historia es como el médico, no puede dar una receta. Debe haber un profundo conocimiento teórico-práctico, un acervo cultural que afortunadamente vamos acumulando. Mientras más viejos somos los historiadores, mejor, en ese sentido: se nos amplía la visión sobre la Historia y nos percatamos con más facilidad de que no se trata solo de cuestiones económicas, sino también sociales, culturales, hábitos, tradiciones que influyen en los comportamientos de las personas y sus reacciones. El profesional de la Historia tiene una serie de instrumentos que adquiere, en parte, en las carreras; en otra, de la vida misma».²

A propósito, como historiadora e incansable investigadora, ¿qué significado le concede al pasado, a ese rescate del legado de los antecesores? ¿Qué es para usted la memoria histórica?

SOBRE LA HISTORIA DE SANTIAGO DE CUBA. «Explorar la cualidad heroica de la comunidad de hombres que han habitado, a lo largo del tiempo, la ciudad de Santiago de Cuba, no es oficio difícil si conocemos su pasado, aun aquel más reciente. Basta remitirse a aquellos momentos de los siglos XVI y XVII, cuando la tenacidad de sus habitantes hizo posible la permanencia al fondo de la hermosa bahía, a pesar de terremotos y ataques

constantes del corso y la piratería. Las frecuentes agresiones inglesas a su territorio, luego de la conquista de Jamaica, llevaron a las huestes criollas a combatir en el Caribe foráneo, y el éxito en las operaciones valió para que la Corona española otorgara a la ciudad el título de “Muy noble y muy leal”.

»Es en 1741 que la hidalguía criolla de los descendientes y mestizos de aborígenes, españoles y africanos tras-

Es imposible definir la personalidad de cualquiera sin su pasado de familia, comunidad o nación. Hoy día, la postmodernidad quiere hacer tabla rasa de estos elementos para una pretendida identidad global, que por demás existe, pero la diversidad es también una propiedad universal, la opción para el fomento cultural.

Si se pierde la memoria histórica perdemos la experiencia vital de la conquista humana, obra de nuestros antepasados. Muchos errores pueden soslayarse al volver la vista atrás cuanto sea imprescindible. De ahí la importancia de la Historia para el progreso de la sociedad. Nos alzamos sobre lo construido y vamos seguros al éxito en el devenir con ese dominio del pasado. Es también una buena manera de poseer identidad propia.

Hábleme de sus libros, aquellos que, a su juicio, resultarían imprescindibles a la hora de hacer una selección.

Primero hago justicia a *Cuba: Constitución y Liberalismo*, el que narra un hecho poco conocido: al ser proclamada por tercera vez la constitución española en la región oriental, se originó en este departamento una especie de secesión respecto al resto de la Isla, que estuvo a punto de adelantar aquí [en Santiago de Cuba], en 1836, el inicio de la guerra de independencia.

Luego quiero referirme a las novedades que propició la 24 FERIA Internacional del Libro, tales como la aparición de *Polígrafo cubano: Manuel María Pérez*, en dos tomos, con compilación, ensayo, anexos y notas mías, que abarca la biografía de esa personalidad santiaguera, además de abordar su obra como periodista que no solo se preocupó por educar a las masas, sino que se dedicó igualmente a preservar y dar a conocer la cultura de su tierra desde mediados del siglo XVIII.

También la Editorial Oriente reeditó La virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía y Entre esclavos libres de Cuba colonial. Sobre el primer texto la doctora Portuondo reveló al periodista santia-guero Reinaldo Cedeño Pineda:

«Me percaté, en el transcurso de la investigación, que la devoción a la virgen de la Caridad no era un culto impuesto por la Iglesia Católica, sino un culto popular y un punto importante para comprender nuestra mixtura. Además, la historia de la formación

cendió las fronteras de la isla de Cuba al impedir la toma de la ciudad, mientras se llevaban a cabo los intentos de una expedición británica, de unos ocho mil hombres, dirigida por el contralmirante Edward Vernon y el general Thomas Wentworth. El hostigamiento de las milicias y del ejército regular, además de las enfermedades, impidió el avance inglés y la construcción de una base naval en la costa oriental de la bahía de Guantánamo.

del culto me pareció tan importante como la aparición de la imagen de la virgen.

»La zona oriental es un ejemplo de que el estudio de la historia regional no es la cenicienta, sino una necesidad de la Historia de Cuba. La población aborigen cobijada en este territorio y la llegada de los africanos, así como la presencia de ingleses, franceses y haitianos, son elementos peculiares, dignos de investigación. Por ejemplo, en Santiago del Prado (hoy El Cobre), la integración racial está dada ya desde el siglo XVII, cuando aborígenes, africanos y españoles aparecen unidos en el culto a la virgen de la Caridad, en un indudable proceso de formación del criollo».³

En entrevista con Yunier Riquenes García, publicada también en La Jiribilla, Olguita reiteró sus impresiones del impacto de La virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía.

«Yo misma estoy asombrada de que este libro se haya editado en varias oportunidades. Me hace feliz que muchos cubanos puedan tener acceso a su lectura y reflexionen sobre nuestros orígenes y el significado de ser cubano. Ahí radica el interés que ha despertado. Siempre que doy una conferencia sobre el tema, la asistencia de público es numerosa. Ojalá que todas las otras intervenciones que hago tuvieran esa concurrencia. Claro que las personas asisten porque tanto católicos, evangélicos, como no creyentes se interesan por los fundamentos de la veneración a la obrera, para conocer mejor por qué tiene esa difusión dentro de nuestro país.

»El libro estudia la formación del culto a la virgen del Cobre a lo largo de varios siglos y su extensión por todo el archipiélago cubano, hasta convertirse en Patrona de Cuba. También explica por qué es un elemento de inspiración en todas las manifestaciones artísticas de la cultura cubana y su desempeño político. En mi relato no puedo prescindir de la historia de los obreros y sus luchas de reivindicación para su libertad como colectividad, porque la expansión y significado del culto están íntimamente relacionados con el devenir de ese pueblo».⁴

Y acerca de la importancia de esa advocación mariana, agregó:

No es ajena a esta historia de valentía la lucha de varias generaciones de descendientes de aquellos cientos de bozales angolanos que trabajaron en el Real de Minas de Santiago del Prado. Los llamados *obrer* exigieron su derecho a la autodeterminación y reconocimiento de su comunidad criolla —expresada mediante su devoción a la virgen de la Caridad del Cobre— hasta que por Real Cédula de 1800 les fue concedida la libertad.

«El mito de la aparición de la imagen de la virgen de la Caridad implicaba la búsqueda de los principios de su veneración y establecer diferentes momentos de elaboración en la leyenda. Este era el más hermoso testimonio cultural de ese proceso integrador humano entre el indio, el africano y el español en nuestro archipiélago, cuyo resultado es el criollo. Y como elaboración de conjunto, entre los humildes, mucho más bello que el tan debatido *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa».⁵

Publicadas en el sitio web Iré a Santiago, Olga Portuondo —al propio Riquenes García— narró anécdotas muy personales sobre el recorrido de búsquedas y hallazgos en diferentes archivos y sitios:

«Las que más recuerdo están relacionadas con mi visita al Archivo General de Indias en Sevilla para esta investigación y las dificultades económicas, y de otra índole, que pasé mientras revisaba la documentación relacionada con el Real de Minas de Santiago del Prado. Hubo un día en que no sabía cómo iba a sobrevivir al siguiente, porque me quedaban cuarenta pesetas y, entonces, tuve la suerte de que un amigo de César García del Pino me ayudara para terminar mi trabajo. Siempre recuerdo al doctor don José Llavador y Mira, prestigioso profesor de la Universidad de Sevilla —admirador de Cuba— con mucho respeto, porque sin él no hubiera podido hacer este libro. También a mi amiga Annie Baumgarth, gracias a la cual pude finalmente partir de Sevilla y al matrimonio María Elena Orozco-Jean Lamore que me viabilizó el regreso a mi país. Claro que estaba empeñada en mi trabajo y soy obsesiva para la investigación, en la misma medida que penetro en sus misterios. Pienso que el breve tiempo me fue productivo. La verdad es que la recompensa ha sido tan grande que se olvidan o pierden importancia los agravios. Y siempre es así».⁶

¿Que otras novedades en cuanto a nuevas obras tuyas podemos anotar?

Una primicia de la 24 Feria Internacional de Libro fue *Misericordia* (Editorial Oriente, 2014), un título que ha gustado porque lejos de profundizar en la ocurrencia de terremotos en Santiago, recrea las emociones humanas que suelen provocar. No solo abarca el tema de las

catástrofes de la naturaleza, sino la actitud y la reacción de la gente ante estos fenómenos. Ediciones Unión, por su parte, posibilitó una nueva lectura de *Un liberal cubano en la corte de Isabel II*; Nuevo Milenio asumió *Biografía de Nicolás Joseph de Rivera*, texto escrito hace treinta años que resulta clave para entender la economía de la región oriental en el siglo XVIII.

Fuera del tema santiaguero estuvo además la reedición de un texto histórico sobre Manzanillo; trabajos acerca de Las Tunas, Bayamo y Guantánamo, entre los que no podría faltar el libro *Una derrota británica en Cuba en 1741* (Editorial Oriente, 2000), que fue mi tema de doctorado. Narra la invasión inglesa a Guantánamo, que antecede veinte años a la toma de La Habana por los ingleses y que ha sido casi invisibilizada. Aborda la acción mancomunada de fuerzas regulares españolas con milicias criollas, libres de color, esclavos y la aristocracia nativa, para impedir la toma de Santiago.

Por el apellido, muchas la asocian al destacado intelectual santiaguero José Antonio Portuondo.

En 1963, mientras estudiaba la carrera de Historia, conocí a Portuondo, entonces rector de la Universidad de Oriente. Por ahí hay alguna foto de ambos en un acto, que desgraciadamente nunca he recuperado. Admiré desde entonces su manera tan criolla de expresarse y tocar temas populares, con sabiduría de hombre culto. Como he escrito alguna vez, fue «mi rector».

En cuanto al apellido común te responderé como historiadora: la presencia de un Portuondo, apellido de origen vasco, se remonta a la segunda mitad del siglo XVII en la precaria ciudad santiaguera. Juan Miguel Portuondo fue escribano del siglo XVIII y con el provecho de su oficio se enriqueció. Aunque se dice que también hubo un hermano, este es el origen de los Portuondo, todos los cuales provienen de Santiago de Cuba. Sé por el libro de *Historia de familias cubanas*, del conde de San Juan de Jaruco, que al igual que mi familia, José Antonio pertenece a esos orígenes y, claro, también conozco un poco esta historia por mis estudios regionales. Entre esos Portuondo los hubo autonomistas e independentistas, pero ninguno anexionista.

Mi familia materna era de Camagüey y yo me eduqué allí durante las frecuentes visitas. Aprendí la cocina, el seseo y todas las expresiones propias de allá. Por cier-

Su ejemplo se extendió a las clases y estamentos desposeídos y se convirtió en leyenda de integridad humana. Una conciencia política democrática se forjó bajo la influencia de la Ilustración y las experiencias vecinas de Haití y Jamaica, del arribo de inmigrantes, soldados y oficiales del continente irredento, de la divulgación de la Constitución gaditana. Y en 1836, cuando el gobernador departamental Manuel Lorenzo proclamó por ter-

cera ocasión la Carta Magna, estuvo a punto de estallar la insurrección independentista, contenida por los intereses esclavistas de su oligarquía y por las potencias imperiales que pretendían proteger las inversiones de sus nacionales. La sabiduría criolla se fortaleció y preparó a los pobladores para 30 años después. En la región santiaguera, las clases populares se unieron a la revolución independentista dirigida por Carlos Manuel de Céspedes

to, hace algún tiempo estuve en Minas, lugar de donde mi abuelo Miguel Zúñiga era juez de paz. Encontré la vieja casa, aquella donde yo había vivido los dos primeros años y a algunas personas que recordaban a mi abuelo. Momento emocionante para mí. Nunca hubo contradicción, pues mi madre, mis tíos y mi abuela materna me criaron, mientras aprehendía en la comunidad, la escuela y con la extensa familia santiaguera. Soy santiaguera por esencias, por testigo infantil y juvenil de un pasado intenso, y porque es común lo cubano para ambas identidades regionales: camagüeyana y santiaguera.

¿Cuáles maestros influyeron más en su formación o hacia quiénes tuvo un mayor acercamiento?

Me eduqué en un prestigioso colegio privado laico santiaguero: Herbart-Juan Bautista Sagarra. Allí también cursaron estudios todos mis primos y mi hermano, desde la primaria hasta el bachillerato. Mi maestro Francisco Ibarra era heredero de la educación patriótica inculcada por Luis María Buch y antes, por el propio Sagarra. Bebí en esa fuente, además de la extrema disciplina semimilitar que recibí y no era de mi gusto.

En la Universidad de Oriente mi mentor más influyente sería Andrés Navarrete, quien me instruyó en los profundos secretos de la Historia de la Antigüedad, así como de sus relaciones políticas y sociales. Me enseñó a leer entre líneas y a razonar, en general, el pasado. El doctor Francisco Prat me guió a lo largo de la carrera dentro de la cultura universal. Después, he dedicado mucho tiempo a las bibliotecas.

Si bien afirmo que la docencia es importante para la experiencia del investigador, no creo que todos los profesores tengan madera para la investigación, aunque pueden ser mejores al transmitir los conocimientos bibliográficos adquiridos. El investigador requiere de una vocación para trabajar en los archivos y bibliotecas. No todo el mundo tiene carácter para sentarse horas enteras revisando papeles o haciendo entrevistas para seguir una pista, como Sherlock Holmes, luego escribir y crear. Esto último es lo más difícil ya que supone el sostén de una opinión fundamentada.

Bajo el título «Olga Portuondo, eterna enamorada de la historia», una breve entrevista de Alicia Brito Castañón la describe así:

des el 10 de octubre de 1868. La familia Maceo-Grajales es paradigma de esa decisión plenamente cubana que durante diez años marcó la postura democrático-radical y aspiró a la abolición de la esclavitud e igualdad social, tal y como se revela en la Protesta de los Mangos de Baraguá. También puede juzgarse en los intentos de Guillermo Moncada, Quintín Bandera y José Maceo en la llamada Guerra Chiquita por revivir el combate inde-

«Olga se caracteriza por un hablar pausado, mirada pintoresca, trato afable, muy buena interlocutora, de estatura mediada, mujer sencilla, de pasos firmes que en su andar constante por los archivos, bibliotecas y toda fuente de información que le pueda ser útil ahí estará ella, buscando cualquier elemento que le sirva para enriquecer su indagación histórica».⁷

A propósito de esta descripción, ¿responde a la Olga Portuondo real? ¿Es así cómo usted se asume?

Es importante saber cómo los demás te aprecian, pero no soy exactamente lo que sería una genuina santiaguera, puesto que, aunque me gusta ver a las personas alegres y alegrar, soy más bien retraída para las fiestas y para aquellos lugares donde hay demasiadas personas. Me gusta tener tiempo para la meditación y el discurso intimista. Aunque no trabajo con música, sin embargo, cuando estoy escribiendo, no me molesta el ruido externo. En cuanto a mi lugar de origen, es el archipiélago cubano. Así que donde quiera que voy no puedo —ni quiero— soslayar la cualidad de cubana que, por sobre todas las cosas, permite mi identificación. Los que me conocen dicen que tengo una manera particular de hablar: con *el cantaíto santiaguero*; que converso pausado, con ritmo, sin estridencias y muy similar a la cadencia del son. Tampoco puedo dejar de amar las montañas, y Santiago de Cuba es un valle rodeado de ellas.

Como buena cubana y santiaguera no soy dada al drama, me gusta convertir las tristezas en expresiones alegres, eso que solemos llamar choteo y que no creo sea siempre grotesco, ya que puede traducirse en fina ironía criolla. Ah, el santiaguero no se indigna a cada instante, pero cuando lo hace es de verdad, y yo también me comporto así.

En su condición de Académica de Número de la Academia de la Historia de Cuba, la doctora Olga Portuondo Zúñiga debe viajar con frecuencia a la capital del país. En el tercer piso de la sede del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana radica esa institución. Por eso consideré oportuno preguntarle: En sus habituales estancias en el Centro Histórico habanero, ¿cuáles son los sitios de su preferencia? ¿Cómo aprecia en cada ocasión los avances en la obra de restauración?

pendentista. Entre 1895 y 1898 es innumerable el mamisado que aportó el pueblo santiaguero a la contienda por la independencia. El espíritu nacional no quebró con la ocupación norteamericana; contrariamente, el sufrimiento de los pobladores, como consecuencia del sitio a la ciudad, acentuó los principios de autodeterminación». («Santiago heroica», de Olga Portuondo, en suplemento especial de *Granma*, 24 de julio de 2015).

La verdad es que no puedo ser imparcial al responder esta pregunta. Me gusta mucho caminar por Obispo, recorrer la vieja Habana; de no ser por la extraordinaria labor y el resultado del trabajo de Leal, por quien siento un gran respeto, y de su equipo, no existiría hoy el Centro Histórico habanero para admiración del mundo. Suelo ver el programa de la televisión cubana *Andar La Habana*, que el Historiador de la Ciudad realiza semanalmente y en el cual aborda los diferentes campos de atención en la preservación de la memoria material e inmaterial. Y claro que admiro la cualidad que creo mayor en Eusebio, que es la tenacidad y el amor por su Habana, que cuando él habla se siente con fuerza. Esa es la lección mayor para todos los Historiadores de ciudades de Cuba, porque sé que detrás está la devoción y entrega de Leal por Cuba, que siempre empieza por casa.

A propósito de los Historiadores de ciudades de Cuba: ¿hay otras mujeres en la Isla que ostentan tal responsabilidad? ¿Le ha obstaculizado o no su condición de mujer para ejercerlo?

No, pero hay mujeres que podían serlo en Santiago de Cuba y en otras ciudades del país. Sin ser feminista, tú sabes bien que hoy día existen muchas destacadas historiadoras que aportan sus puntos de vista y su caudal de conocimientos a desentrañar nuestro pasado. Los obstáculos siempre son incentivos para intentar hacer mejor las cosas, sobre todo porque, sin lugar a duda, la historia de nuestra ciudad es un caudal inagotable de lo cubano esencial.

¿Cómo se complementan las labores de la Oficina del Historiador, en este caso Historiadora, de Santiago de Cuba con las del Conservador? ¿Dónde se pueden definir los límites de una u otra responsabilidad?

El arquitecto Omar López, en su condición de director de la Oficina del Conservador, se ocupa de todos sus departamentos, entre los cuales está la Oficina de la Historiadora. Así que, desde la fundación en 1997, se trabaja en estrecha relación: a los miembros de mi Oficina les corresponde el trabajo de investigación de la Historia de Santiago de Cuba propiamente dicha. Mientras, el Conservador trabaja por la preservación de la cultura material, logrando

dar a conocer ese acervo del pasado a sus conciudadanos y a todos los cubanos.

Presidida por Eusebio Leal Spengler, nació en enero de 2013 la Red de Oficinas del Historiador y el Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba. ¿Qué importancia le confiere a este suceso y cómo considera que incidirá en su trabajo futuro como Historiadora de Santiago de Cuba?

En primer lugar, la personalidad de Eusebio Leal trasciende con su ejemplo de amor patriótico a los integrantes de la Red de Oficinas creadas en las ciudades patrimoniales. Además, la unificación permitirá un carácter de mayor integralidad al trabajo que se viene realizando sobre las historias regionales y cuyo objetivo final es el completamiento de la historia de la nación cubana. Ello deberá materializarse en un mayor reconocimiento del conjunto, sin perder la singularidad de cada territorio, por cuanto es a través de la *patrilocalidad* que se fomenta el amor por la patria grande.

El amor a Cuba viene de las esencias de la Patria chica y, por tanto, la conmemoración de la fundación de ciudades —con lo que se da comienzo a la colonización hispana en el archipiélago de la mayor de las Antillas— es una manera de reafirmación de este sentimiento que viene del mejor y más ilustrado conocimiento de eso que ahora se da en llamar microhistoria y que explica la diversidad cultural. Celebramos, desde hace algún tiempo, ese medio milenio durante el cual la ciudad y su provincia adquirieron personalidad propia. Ya desde el año 2014 comenzamos con un encuentro de Arqueología y Antropología que sirvió para actualizarnos en dichas ciencias con relación a Cuba. El XXVIII Encuentro de Historiadores Locales puso sobre el tapete el caudal de investigaciones relacionadas con Santiago de Cuba desde los inicios de este tercer milenio. Nuestra Oficina ha realizado muchas de estas acciones con la colaboración estrecha de la filial provincial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Por eso considero que el haberme dedicado la 24 FERIA Internacional del Libro fue una manera más de conmemorar y reconocer la Historia de Santiago de Cuba en su proyección nacional. Resultó una oportunidad especial para contribuir a un mayor conoci-

SOBRE LA IDENTIDAD DE LOS SANTIAGUEROS. «Yo creo que esto tiene que ver, como todas las cosas, con el tiempo. Y con el espacio donde habita. En primer lugar yo diría: hay cosas que lo identifican. Tiene que ver el santiaguero con el proceso de colonización a finales del siglo XV y que lo hermana con el latinoamericano en general. Porque hay una comunidad de lengua y de cómo se administraba la colonia, y de cómo la Conquista se orga-

niza en el plano económico. También hay un ambiente geográfico, con el cual se equipara el santiaguero en el ámbito del Caribe. Se ha dicho que esta ciudad es la más caribeña. Hay buena parte de razón en esto, por el lugar que ocupa en el Caribe con respecto al resto del archipiélago. Es decir: existe una comunicación mucho más estrecha con Jamaica, la Española (Santo Domingo y Haití) y con otras islas, que define



Historiadora de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, Olga Portuondo Zúñiga (Camagüey, 1944) es doctora en Ciencias Históricas y profesora titular del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Oriente. Ha desarrollado su labor docente en universidades y centros educativos de España, Francia, Brasil, México, Guyana, Colombia, Haití, Estados Unidos, Alemania, Guadalupe, Martinica, Reino Unido, Australia, Bermudas, Canadá, Venezuela, Puerto Rico y República Dominicana. Ha recibido el Premio Nacional de Historia (2003), el Premio Nacional de Investigación (2006), el Premio Anual al Mérito Científico de la Universidad de Oriente y el Ministerio de Educación Superior (en tres ocasiones) y el Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanísticas (2010), entre otras altas distinciones.

miento de la Historia del Oriente cubano en general y de su papel relevante en la nación.

No quisiera terminar sin referirme a Leonardo Acosta —con quien compartí los honores de la 24 Feria—, cuya razón intelectual ha sido la investigación de una expresión importante de la cultura americana. Sus aportes a la historia de la música en Cuba considero que están reconocidos en los Premios Nacionales de Literatura (2006) y de Música (2014).

el comportamiento del santiaguero y lo hace ser un individuo con una manera así... como con alegría de vivir; feliz a pesar de los avatares. Y eso lo da un poco la Naturaleza, por cierto bastante avasalladora, que lo hace vivir el día a día.

«Ahora bien, hay otra singularidad en el habitante de esta ciudad: en primer lugar, por mucho que insistamos en la comunicación con el mar, el de Santiago

¹ *La Jiribilla*, La Habana, Año IX, 12 al 18 de febrero de 2011.

² *Ídem*.

³ Blog *La Isla y la Espina*

⁴ *La Jiribilla*, Año XII, 21 al 27 de febrero de 2015.

⁵ *Ídem*.

⁶ Sitio web Iré a Santiago, 29 de marzo de 2012.

⁷ [www.caribbeannewsdigital](http://www.caribbeannewsdigital.com), 20 de julio de 2015.

MARÍA GRANT es editora ejecutiva de *Opus Habana*.

es un hombre eminentemente de montaña. No puede vivir sin la montaña. Es algo que está en nuestra sicología, en nuestra personalidad. Yo lo siento así, aunque no nací en Santiago y estoy orgullosa de ser parte de Camagüey. Pero no puedo estar fuera de Cuba sin sentir la necesidad de la presencia de las montañas». (Entrevista de Miguel A. Gaínza Chacón, sitio web *Cuba-periodistas*, 20 de noviembre de 2014).

LA HABANA Y CAMPECHE

Pesca y trata entre dos ciudades portuarias



DURANTE EL SIGLO XIX, LA HABANA ACOGIÓ EN SU PUERTO LA PRINCIPAL FLOTA DE PESCA Y EL ESTABLECIMIENTO MÁS LUCRATIVO DE VENTA DE ESPECIES MARINAS EN TODO EL ARCHIPIÉLAGO CUBANO. BAJO LA VISIÓN DEL CONTROVERTIDO COMERCIANTE CATALÁN FRANCISCO MARTY Y TORRENS, ESE NEGOCIO PESQUERO SIRVIÓ DE SOLAPA PARA LA TRATA ILEGAL DE YUCATECOS CON DESTINO A LA ISLA, SOBRE TODO PROVENIENTES DE CAMPECHE.

por **FERNANDO PADILLA**

Puede afirmarse que desde el comienzo de La Habana como espacio habitado, las funciones bahía, puerto y ciudad se unieron indisolublemente. La alimentación y la búsqueda de sustento, necesidades inherentes al hombre, motivaron que, siendo Cuba una isla, sus primeros moradores —los aborígenes— recurrieran a la pesca como actividad vital. Más tarde, el establecimiento por Ordenanza Real de la obligatoriedad de invernar en el puerto de Carenas para el sistema de flotas de la Carrera de Indias, en espera de la bonanza climática, impulsa el desarrollo de la pesca y posterior salazón de los productos marinos en la villa de San Cristóbal.

Ese suministro de alimentos, entre otros bastimentos necesarios, debía sostener a los miles de hombres que aquí moraban durante uno o hasta seis meses antes de hacerse a la mar a bordo de las naos de Tierra Firme y Nueva España. Esto propició en época temprana que un sector de la inmigración española asentada en la aún naciente urbe habanera —fundamentalmente mallorquines, canarios, y otros cuyos orígenes los situaban en zonas costeras ibéricas— se dedicaran a la pesca en aguas someras en busca de los más disímiles géneros de peces, crustáceos, mamíferos y quelonios.

A ellos debe añadirse un importante sector pesquero que, al ocurrir la ocupación del margen occidental de la bahía en actividades portuarias, comerciales y de construcción naval, terminó desplazándose a la ribera opuesta tras la fundación del ultramarino poblado de Casablanca. En los comienzos, este territorio se dedicó fundamentalmente a la acogida de mercaderías que debían zarpar o arribaban a la ciudad. Los excedentes en las bodegas habaneras también se guardaban en los grandes almacenes de Casablanca, construidos desde 1589 por orden de la Real Hacienda.

La creación de una precaria infraestructura citadina permitió que centenares de hombres, junto a sus familias, se asentaran en aquel poblado. Dedicados a la estiba de mercancías, muchos de ellos empleaban su tiempo libre en la pesca para el autoconsumo y sustento económico. Junto a ellos convivían hombres de mar no solo provenientes de la península, sino también experimentados caoneros, término que describía a los campechanos que, embarcados en la flota de Nueva España, comenzaron a arribar a La Habana desde el siglo XVI. Expertos navegantes de bajío o aguas someras conocían los secretos de la boga y la pesca en las corrientes del litoral y del golfo de México. Precisamente el esplendor de la actividad pesquera colonial en La Habana estuvo relacionado con la explotación de los campechanos como mano

de obra, dando inicio a uno de los episodios más cruentos de la trata americana.

Tras dos siglos en los que la captura de peces se realizó por pequeñas flotillas particulares, el 19 de septiembre de 1789 el monarca Carlos IV rubricó una cédula con el autorizo para el establecimiento de la primera compañía marítima de pesca en Cuba. Pero no fue hasta la segunda mitad del siglo XIX que el negocio pesquero alcanzó su esplendor gracias al empuje del comerciante español Francisco Marty y Torrens, creador de la Pescadería del Boquete, considerada entre las más revolucionarias del Nuevo Mundo.

EL ZAR DE LA PESCA EN LA HABANA

De origen catalán, oficial de la Real Armada, alférez de fragata, «Pancho» Marty invirtió parte de sus ingresos en la compra de varios muelles y un carenero naval bajo las faldas de la fortaleza de San Carlos de La Cabaña. La inversión fue acompañada de la adquisición de numerosas embarcaciones menores compradas a los pescadores con base en el pueblo de Casablanca. Durante dos décadas, a la par que otros intereses comerciales y políticos —financió la construcción del afamado teatro Tacón, por ejemplo—, Marty se hizo con el dominio de toda la actividad pesquera en las aguas someras del litoral habanero.

Vinculado a la trata de esclavos y favorecido por sus múltiples lisonjas monetarias a altos representantes de la Capitanía General de Cuba, o como él gustaba decir: «vendiendo negros y comprando blancos», el llamado «Zar de la Pesca en La Habana» no solo logró amasar una jugosa fortuna, sino también merecer el favor de la casta regente en la Isla, la cual le condonó algunas deudas económicas. Apenas unos años antes de morir, Marty intentó hacerse con el control del negocio pesquero en la Mayor de las Antillas, al solicitar en 1857 permiso para la creación de la Empresa Industrial Española de Pesca. Para ello disponía de un capital inicial ascendente a unos 600 mil pesos y un amplio programa de reformas para los puertos con licencias pesqueras: La Habana, Matanzas, Santiago de Cuba, Nuevitas, Cárdenas, Cienfuegos y Casilda. Sin embargo, el 11 de marzo de 1858, se le notifica la no aprobación de su propuesta al suponer un peligro para la autonomía militar de la Isla el que se pusiera en manos de una sola persona puntos marítimos estratégicos.

Recogida en las glosas *Tradiciones cubanas*, del literato español Álvaro de La Iglesia, una anécdota refiere la peculiaridad del succulento pargo que Marty obsesquiara, en la noche del 2 de octubre de 1840, a doña María del Rosario Fernández de Santillán, ilustre sevillana,

Grabado de Frederic Mialhe que representa la falda del poblado de Casablanca con los muelles de pesca y los buques viveros pertenecientes a las flotas de Campeche, Florida y Batabanó. En la margen opuesta puede verse el lienzo de la muralla marítima y, justo delante de las torres de la Catedral, el acceso conocido como el Boquete, al que arribaban los botes de los pescadores para suministrar directamente el resultado de su faena a la pescadería de Francisco Marty.



En la falda del ultramarino poblado de Casablanca se asentaron los primeros muelles, astilleros y careneros dedicados a la pesca en aguas someras de la Mayor de las Antillas. Esas primigenias instalaciones dieron paso a pequeños espigones y cabrias de embarque y desembarque de mercancías, con la creación de las primeras compañías de pesca, infraestructura que fue adquirida por Francisco Marty con el objetivo de desarrollar la flota pesquera conocida como sonda de Campeche. Los muelles de Casablanca fueron habilitados para acoger no solo la variedad de géneros marinos en salazón o semicongelados, sino también las capturas vivas que se depositaban en viveros o jaulas sumergidas en la propia bahía habanera. De esa manera se mantenía fresco el pescado, a la espera de la demanda existente en la pescadería del Boquete. Con el paso del tiempo, se brindó —además— mantenimiento a las embarcaciones y servicios de alojamiento a los operarios y pescadores que faenaban durante tres o cuatro meses en San Francisco de Campeche, en el golfo de México. Arriba, grabado *Casablanca* de Frederic Mialhe, en el que se aprecia la carena de una embarcación de pesca a la derecha de la imagen. Abajo, fotografía de un buque vivero sobre una grada naval. En la página siguiente, panorámica del litoral habanero tomada desde la altura de la fortaleza de la Cabaña; o sea, desde el lado de Casablanca. En primer plano, modernos buques viveros que aún operaban en las primeras décadas del siglo XX entre La Habana y el golfo de México.

hija de los marqueses de Motilla y esposa del capitán general de Cuba, Pedro Téllez Girón.

Víspera de los festejos de la virgen del Rosario, Marty preguntó a la princesa de Anglona —en ocasión de conmemorarse su santoral— qué deseaba como obsequio de la villa habanera. Luego de unos minutos de vacilación, la distinguida dama compartió su anhelo por degustar un exquisito pargo. Apenas se había retirado el Zar de la Pesca de los salones del Palacio de los Capitanes Generales, un sirviente de este se presentó ante la joven portando una bandeja de plata maciza sobre la que reposaba un magnífico ejemplar de los llamados pargos de San Rafael, cubierto por una servilleta de fino encaje. En uno de los bordes, la nota: «Doña Rosario: Que los pase muy felices. Ábrale la barriga al pargo». El primer efecto de la lectura provocó risas entre los comensales, comportamiento que dio paso a una curiosidad justificada. De aspecto rollizo, el pez pesaba considerablemente. Ante un ademán del capitán general, el mayordomo realizó una incisión en el manjar y no pocas onzas áureas brotaron de este.¹

Acciones como la representada en la anterior estampa, le facilitaron a Marty, desde la década de los cuarenta, hacerse del control de la pesca en aguas fuera de la jurisdicción de la Mayor de las Antillas, sirviéndole de garante el comandante del Apostadero de La Habana, quien redactó de puño y letra un extenso informe sobre las ventajas que suponía la explotación de las riquezas marinas de los golfos de México y Batabanó.

A finales de octubre de 1843 la ordenanza que exigía la comprobación de la nacionalidad y compromiso con la Corona de toda nave y sus tripulantes que entraran o salieran del puerto habanero, con el objetivo de evitar la fuga de convictos o proscritos por la ley y, a su vez, el ingreso a la ciudad de espías y contrabandistas, fue revocada solo para el caso específico de las embarcaciones bajo la licencia comercial del Zar de la Pesca. Esto



posibilitó que, a bordo de esas naves proliferara hacia La Habana el tráfico de campechanos, entre otras migraciones de origen maya provenientes de la península de Yucatán, los cuales eran identificados bajo el genérico de «guachinangos».²

LA TRATA DE CAMPECHANOS

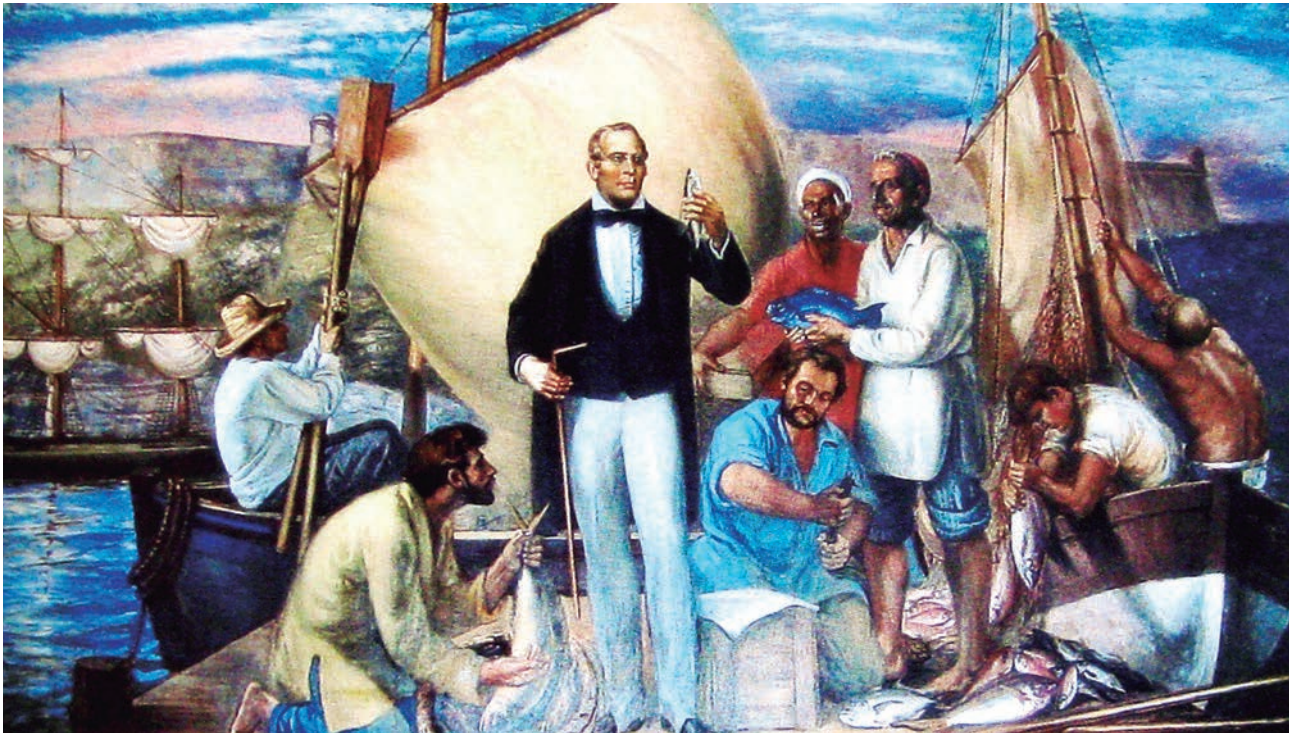
El arribo de naturales de San Francisco de Campeche a Cuba data de los siglos XVI y XVII, como lo demuestra el proceso judicial del hundimiento de un navío holandés al este del cabo de San Antonio (1698), en el que se consigna la presencia de caoneros campechanos residentes en el occidente de la Isla, los cuales operaban como diestros navegantes de canoas de pesca.³ Sin embargo, la llegada masiva de estos hombres y mujeres a La Habana ocurre desde mediados del decimonónico, a poco más de veinte años de haberse independizado México del dominio colonial español, cuando en 1847 estalla la llamada Guerra de las Castas en Yucatán debido a las precarias condiciones de vida de los indios mayas en esa península, quienes se rebelaron contra sus opresores criollos y mestizos. A bordo de la embarcación *El Cetro*, una centena de familias indígenas yucatecas fueron introducidas y vendidas en la ciudad como prisioneros que inicialmente habían sido sentenciados a muerte y luego se les había perdonado la vida. Con los ingresos obtenidos por su venta a hacendados, maestros de oficios y al Ayuntamiento habanero, el gobierno yucateco buscaba resarcir los gastos de esa contienda.⁴

Los campechanos eran personas dóciles, hablaban el español, profesaban la fe católica y para su traslado apenas se necesitaba unas jornadas de navegación, todo lo contrario de africanos y asiáticos, a los que era necesario enseñar la lengua y las costumbres hispanas, bautizar e inculcar las creencias de la religión cristiana y financiar costosas expediciones a África y los mares del Pacífico para su obtención. Estos acuerdos comerciales

rubricados entre el gobernador de Yucatán y las autoridades cubanas fueron desaprobados por el gobierno federal de México, el cual prohibió la venta de los referidos prisioneros tras comprobar el oprobio al que se sometían las familias campechanas en suelo cubano. No obstante, durante varios años de esa dilatada y cruenta contienda en la península mexicana, prosiguió la trata de yucatecos hacia Cuba y, en particular, La Habana. Aunque no estaba autorizado por las autoridades metropolitanas, lo cierto es que ese negocio no era vedado al conocimiento del capitán general y su estructura gubernamental.

Los campechanos eran aptos para las labores agrícolas, la construcción naval y la actividad portuaria. Tan vigorosos como los negros, esos indígenas mayas resultaron idóneos para suplir a la fuerza de trabajo esclava que comenzaba a escasear por la supresión del tráfico africano. Con vasta experiencia en el contrabando negrero, Marty protagonizó el nuevo y lucrativo negocio, valiéndose del amparo legal que le otorgaban las disposiciones que lo eximían de la inspección a sus embarcaciones a la entrada y salida del puerto de La Habana.

Sus numerosos barcos de pesca fondeaban en el litoral de la sonda de San Francisco para embarcar las salazones de pescado, mientras de contrabando introducían bajo cubierta las familias de campechanos raptadas de las poblaciones costeras por sus hombres y otras tantas adquiridas por precios asequibles a las propias autoridades de Yucatán. Al llegar al puerto habanero, esos buques viveros atracaban en los muelles de Casablanca, donde no solo descargaban los productos del mar, sino a decenas de yucatecos que luego eran enviados a la ciudad y vendidos al mejor postor. La progresiva introducción de campechanos en la ciudad fue cubriendo las necesidades productivas de las haciendas ubicadas al sur de la urbe, luego extensible hacia el centro y oriente de la Isla, al tiempo



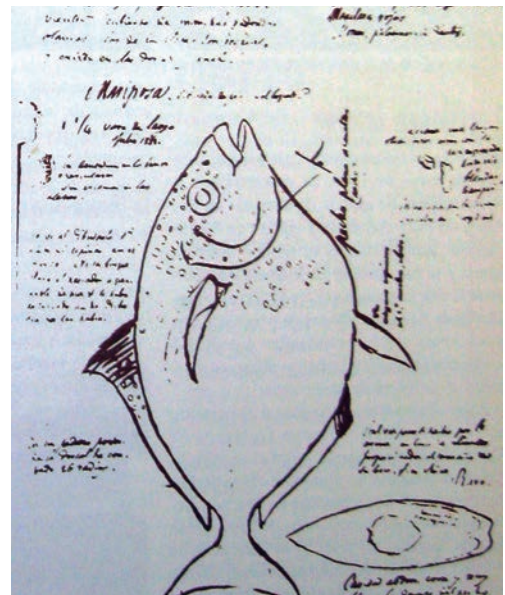
El arribo de los botes y las embarcaciones de las flotas de pesca al Boquete llamó la atención del insigne científico Felipe Poey y Aloy. Habanero afable y de intelecto infinito, estableció lazos de amistad con los pescadores, quienes le reservaban las especies más raras capturadas por sus redes. En incontables jornadas de intercambio con los hombres de mar, Poey les interrogaba sobre la procedencia, profundidad, carácter gregario y comportamiento de los especímenes examinados.

Esos intercambios contribuyeron a su obra magna *Ictiología cubana. Historia natural de los peces de la isla de Cuba*, a la que pertenece el dibujo a la derecha. Arriba: óleo del pintor cubano Enrique Caravia que representa a Poey rodeado de pescadores (colección del Museo de Ciencias Carlos J. Finlay).

que otra parte sustancial fue empleada en el Real Arsenal de La Habana en las labores de carena de los navíos de la Armada y de los propios bajeles dedicados a la navegación de cabotaje y pesca.⁵

De igual manera, su presencia en las actividades de estiba en los muelles del puerto fue representativa. Estos hombres, junto a sus familias, se asentaron en una zona cercana al astillero y los espigones comerciales, conocida desde el siglo XVI como barrio de Campeche —comprendido desde la calle Merced hasta San Francisco de Paula— debido a los asentamientos de chozas habitadas desde época temprana por nativos yucatecos.⁶

Durante casi una década, Marty amasó una fortuna al valerse de la exclusividad que le permitía ejercer el tráfico ilegal de yucatecos en su flota de pesca. Sin embargo, tal privilegio se vio comprometido al tomar la presidencia de México, en 1853, el general Antonio López de Santa Anna, quien ofreció a varios tratantes cubanos los ventajosos precios de 40 pesos mexicanos por cada hombre campechano, 25 por mujer y los niños de balde. El lucrativo negocio y la alta demanda de fuerza laboral en La Habana valorizaron los costos y unos meses después se pedía 160 pesos por cada varón comprendido entre los 16 y 50 años, 120 por las hembras de similar edad y 80 por los niños de 10 a 15.



A la muerte de Marty, la sociedad habanera Goicurúa y Hermanos y la Casa Zangroniz recibieron autorización legal para el comercio de nativos mexicanos con destino a Cuba; incluso la primera llegó a establecer una sucursal en Mérida desde donde organizó el envío a la mayor de las Antillas de cientos de familias, las que eran embarcadas desde río Lagarto y los puertos de Sisal y San Felipe. De acuerdo a los informes oficiales del Gobierno Superior Civil y los del gobernador de Yucatán, Martín Francisco Peraza, se estima que al occidente de Cuba ingresaron entre siete y ocho mil campechanos.⁷

LA SONDA DE CAMPECHE

La explotación de los recursos pesqueros de San Francisco de Campeche proveía a la pescadería habanera de una considerable riqueza de especies de alto valor como el lobo o puerco marino de Isla Arena; trucha, bagre, perca negra y caimanes del río Champotón y de la sonda. A la variedad de peces como zaque, buca, pejepluma, corcovado, roncador, pámpano, róballo, esmedregal, cazón, lisa, sierra, bonito, anguila, bobo, caballito de mar, cabrilla, curvina, dorado, mantarraya, mero, mojarra, peje espada, raya, sabalote, cochinita..., se sumaba la codiciada tortuga, en particular la Carey, así como los crustáceos y moluscos: cangrejo, langosta, ostión, caracol, asele, branquipo, camarón, almeja, calamar, jaiba, argonauta bucarda y pulpo.

Los vetustos botes adquiridos inicialmente por Francisco Marty dieron paso a barcos viveros de mayor porte que le permitieron establecer diversos trenes pesqueros, como el referido en la sonda de Campeche, previa solicitud al gobernador de Yucatán, quien con fecha 21 de junio de 1848 respondió que las embarcaciones habaneras podían pescar con total libertad en las costas de la península e islas adyacentes, y establecer en las mismas las rancherías necesarias para la salazón del producto.⁸

Las tripulaciones estaban constituidas por criollos, nativos americanos y, en su mayoría, por gallegos de gran experiencia en la pesca, provenientes de Ferrol, Puente deume, Ares y Mugaros que, asentados en el ultramarino poblado de Casablanca, se agrupaban de a seis a ocho a bordo de la media centena de barcos viveros y 130 embarcaciones menores que integraban las flotas de operaciones en Campeche, Florida y Batabanó.

Los trenes de pesca se componían de dos tipos de embarcaciones: las que faenaban constantemente en las zonas de captura y aquellas dedicadas a la transportación de las cargas hasta La Habana. Luego de navegar por los mares al sur de la Mayor de las Antillas, los bajeles que zarpaban de Santiago de Cuba fondeaban entre Isla de Pinos y Batabanó; embarcaban langosta, pescado, quelonio, esponja, cangrejo y morralla, para luego continuar trayecto hacia los muelles de Marty. En el caso de la Florida, aunque existían dos bases de pesca española en territorio norteamericano, eran los nativos de la zona quienes en grandes canoas suministraban a la Isla los volúmenes mayores de productos marinos.

La flota de Campeche era la más numerosa debido a los altos niveles de productividad de la sonda, a lo que se añadía que en muchas de las embarcaciones se debía hacer espacio para el transporte de la trata yucateca y otros géneros de contrabando como maderas preciosas, palo de tinte y la famosa cera de Campeche, la cual tenía múltiples usos.



El primer establecimiento en La Habana para la venta de pescado estuvo en el Mercado de Cristina (hoy Plaza Vieja), creado por el comerciante español Luis Fuentis en 1804. De acuerdo al censo de 1827, se tiene noticias de la existencia de un segundo puesto en la provincia de Matanzas, que radicaba en la misma edificación de la carnicería, el teatro y el cuartel de milicias. En la primera mitad del siglo XIX, José Salvar establece un comercio de pescado en la Plaza de Paula de Trinidad, mientras Juan Francisco Garzón funda otro en Santiago de Cuba. Tras recibir real autorizo y durante el gobierno de Miguel de Tacón en la Isla, Francisco Marty inauguró en 1837 una nueva pescadería en la calle Empedrado, aldeaña a la Catedral. Conocida como la Pescadería del Boquete, el recinto destacaba por su sólida construcción de mampostería (como se aprecia en la fotografía superior), mostradores de mármol y su variada oferta que se nutría de las faenas de pesca en la sonda de Campeche, península de la Florida, golfo de Batabanó y aguas someras del litoral occidental de Cuba.

Parte de los cimientos de la pescadería quedaron al descubierto durante las excavaciones arqueológicas de la muralla marítima (imagen inferior), desarrolladas por el Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador en 2006, entre las calles Tacón, Mercaderes y Empedrado. Estas labores permitieron delinear la forma triangular que poseía el Boquete y hasta dónde llegaba el nivel del agua de la bahía, de manera que los botes de pescadores podían fondear justo a los pies del establecimiento de Marty.

La incorporación de barcos viveros posibilitó trasladar a La Habana no solo el pescado salado, sino también capturas vivas. Para ello estos buques tenían compartimentos estancos y otros permeables que permitían la introducción controlada del agua de mar sin atentar contra la estabilidad de la embarcación. A su llegada a la rada habanera, los peces vivos eran colocados en jaulas semisumergidas a los pies de las barracas arracimadas en Casablanca, desde donde se suministraban a la pescadería de acuerdo a la demanda. El resto de las embarcaciones atracaban directamente en el Boquete y allí ofrecían sus productos, no solo a los ávidos de degustar un exquisito manjar, sino también a hombres de ciencia como Felipe Poey y Aloy, quien con afán investigativo iba en demanda de ejemplares exóticos atrapados por las redes de los pescadores para luego referenciarlos en su magna obra *Ictiología cubana. Historia natural de los peces de la isla de Cuba*.

LA PESCADERÍA DEL BOQUETE

Desde la fundación de la villa en 1519, la comercialización de los productos marinos se realizaba en los muelles de la rada, donde los pescadores arribaban con sus botes y la población seleccionaba de acuerdo a la frescura de la captura, gustos y precios. El punto de mayor concentración era el conocido Boquete de los Pimientos, ensenada natural a los pies de la calle Empedrado y cercana a la plaza de la Ciénaga, actual Catedral.

El primer establecimiento conocido para la venta de pescado tuvo locación en un puesto de madera en el Mercado de Cristina (entonces Plaza Nueva, hoy Plaza Vieja), creado por el comerciante español Luis Fuentis en 1804 y en el que los vendedores pagaban 864 pesos anuales al Ayuntamiento por concepto de alquiler y mantenimiento.

Tras la costosa inversión en las embarcaciones y muelles de la ladera norte, a los pies de Casablanca, Francisco Marty se percató de la necesidad de inaugurar en la ciudad una pescadería con las comodidades propias de los recintos que para tal fin existían en Europa. Solicitó dispensa al capitán general y este —a su vez— envió la petición a Aranjuez para la tramitación por parte del Ministerio del Interior. El 27 de mayo de 1835, su Majestad la Reina aprobó la instalación en La Habana. Poco más de una década después y ante los alentadores resultados, la soberana rubricó la real orden fechada el 26 de septiembre de 1849 con dispensa de quince años de explotación privada del recinto a manos de Marty y una prórroga de privilegio por igual tiempo. En tanto, la ordenanza 84 de la Capitanía General de la Isla de Cuba favorecía sus intereses monopólicos al disponer la sanción y cobro de elevadas multas a todo aquel que vendiese pescado por las calles de La Habana.

Solamente quedaban exentos del referido bando aquellos comercios dedicados a la venta de pescado fri-

to en aceite de oliva, pero estos no florecieron hasta la segunda mitad del siglo XIX. El más famoso de su tipo fue el pintoresco comercio ubicado en la calzada de Belascoaín, cercano a la esquina de San Miguel, que de acuerdo al censo de 1862 constituía el de mayores ingresos del resto de los treinta y seis que existían en La Habana, a los que se sumaban uno en el poblado de Guanabacoa y otro en Cárdenas.

Inaugurada en 1837 durante el gobierno de Miguel Tacón y Rosique, la nueva pescadería fue construida por Marty precisamente en un terreno contiguo al Boquete de los Pimientos (desde ese momento renombrado Boquete de la Pescadería), de modo que a los pies de la misma pudieran atracar las embarcaciones pesqueras provenientes de las aguas someras del litoral habanero, de la sonda de Campeche, las costas de la Florida o el golfo de Batabanó.

El sitio escogido contribuyó a la estrategia de revalorizar la Plaza de la Catedral, antiguo terreno cenagoso donde ahora poseían sus viviendas varias de las familias más distinguidas de la ciudad: marqueses de Arcos y de Aguas Claras, condes de Casa de Lombillo y de Bayona, entre otras. Aledaño a la sede catedralicia y a la Cortina de Valdés, con acceso principal por la calle Empedrado, el establecimiento era todo de mampostería, poseía capacidad para una docena de tarimas y se elevaba dos plantas. Relucientes mostradores de mármol y grandes ganchos al fondo dejaban ver los mejores y más frescos exponentes de la captura con el objetivo de atraer mayor clientela. La variedad no solo estaba dada por la diversidad de especies, sino también en la forma de ofertarlas: pez entero, cabezas, huevas, aletas de escualos, rodajas, filetes, en aceite, salado... También se podía solicitar el servicio a domicilio y pedidos especiales. Estos últimos consistían en especímenes exóticos, raros y costosos que, con antelación, se contrataban a la pescadería y esta tramitaba su captura con las diferentes flotas de operaciones.

Ese punto de venta creado por Marty pronto se convirtió en uno de los sitios de referencia en la ciudad, no solo para aquellos que cada mañana aguardaban el arribo de los botes rebosantes de pescado fresco y otros géneros marinos, sino también para los visitantes que, cautivados por la asombrosa variedad y colorido de los peces, moluscos, crustáceos, quelonios y mamíferos de nuestra plataforma insular y el resto del Caribe, acudían prestos al deleite de la curiosidad.

En su obra *Cuba a pluma y lápiz*, el viajero norteamericano Samuel Hazard recogió las siguientes impresiones: «El mercado de pescados está situado al otro lado de la ciudad, a la vera de la bahía, llegándose a él siguiendo directamente por la calle Mercaderes que pone comunicación ambos mercados (de Cristina en la Plaza Vieja), estando la pescadería en la parte opuesta, en la calle Empedrado. Ocupa un buen edificio de cantería

con la parte baja cubierta del lado de la calle, sostenido por arcadas sobre columnas, que dan al lugar la apariencia de una galería.

»En el interior, como estructuras permanentes, en lugar de tablas hay como una especie de mostradores de piedra, con azulejos en su parte superior, sobre los cuales se exponen los pescados muertos, tales como lenguado, róbalo y unos parecidos al *bluefish*. Todo el pescado de este litoral es gratamente comestible, con algunas pocas excepciones, tales como el pez espada, gato, piona y otros que tienen la particularidad de intoxicar a quien los come. De todas las varias especies (y se asegura que hay más de cien conocidas), las mejores son el pargo y la rabirrubia, escaseando algo, excepto en la época de los vientos nortes en invierno, durante la cual se vende a razón de 20 centavos la libra».⁸

La sustitución de las exportaciones de sal en la Mayor de las Antillas fue otra de las iniciativas que impulsó la comercialización de los productos del mar en La Habana. La creación de salinas para las salazones al Este de la ciudad se debe a las gestiones del destacado científico Juan Vilaró, quien en la sesión de la Academia de Ciencias correspondiente al 14 de septiembre de 1884, expuso: «la necesidad económica y social de crear salinas inextinguibles en nuestras playas y con ello evitar tener que traer del exterior la sal. En ocasiones hemos quemado toneladas de lisas y sus valiosas huevas por no haber sal con que prepararlas».⁹

El Zar de la Pesca fue el primero en utilizar en Cuba la conservación frigorífica del pescado, reservándola a los pedidos de especies exóticas. Pero la introducción del hielo en la Isla se debe al comerciante norteamericano y fundador de la Tudor Ice Company, Frederic Tudor, quien a principios del siglo XIX inició su exportación en bloques al Caribe, Europa y la India desde su natal Massachusetts. Con un capital de dos mil cien dólares, este financió la edificación de un almacén de hielo en La Habana, el cual quedó concluido en 1815 tras la confección de las dobles cubiertas en toda la estructura, con el fin de aislar térmicamente el recinto del intenso calor del trópico cubano. La técnica utilizada consistió en colocar, al interior de una locación de cantería, paredes gemelas de madera separadas entre sí por heno, aserrín y paja de arroz, lo que posibilitaba en ocho metros cuadrados de área y cinco de altura almacenar hasta cuarenta toneladas de hielo.

La tonelada de hielo se cotizaba en la época en dos mil 500 pesos. Una década después, en 1826, se reportaban en la ciudad seis neverías que se abastecían con embarques periódicos desde la Florida y Boston, lo cual encarecía el precio del producto. Hasta que el 21 de julio de 1888, Andrés Fernández inauguró una fábrica de hielo en el barrio de Puentes Grandes, precedente de la que se creó en la calle Infanta, entre San José y Valle, apenas dos años después.¹⁰ Marty era el

principal cliente de la nevería instalada por la Tudor Ice Company en Casablanca, cuyos bloques de hielo arribaban a la pescadería tras el cruce de la bahía a bordo de una flotilla de guadaños especialmente acondicionada para tal propósito.

Tras amasar una considerable fortuna, contribuir a la construcción de edificaciones de uso social emblemáticas de la ciudad, verse implicado en controvertidos negocios de trata de blancos y negros y haber desarrollado la industria de la pesca en Cuba, Francisco Marty fallece en la década de los sesenta, tras lo cual la pescadería pasa a ser administrada por el Ayuntamiento, institución habanera que comenzó a recibir, solo por concepto de arrendamiento, una suma anual superior a los siete mil pesos, ingresos que con anterioridad engrosaban las arcas del Zar de la Pesca.

La falta de iniciativa comercial, el desmembramiento de las flotas de Marty que operaban en Campeche y la Florida, el reinicio de la Guerra de Independencia en 1895 y la posterior intervención norteamericana en la Isla y sus consecutivas reformas sanitarias, fueron detonantes para el abandono y cierre de la pescadería en los años iniciales del siglo XX, aunque prevalecieron los muelles y nuevas flotas de pesca basificadas en Casablanca, las que zarpaban con destino a la Sonda de Campeche, aguas de América del Norte y al sur de la mayor de las Antillas. En tanto, la trata de campechanos vio su fin con el cierre de la sociedad habanera Goicuría y la Casa Zangroniz al término de la Guerra de Castas en 1901.

¹ **Álvaro de La Iglesia:** *Tradiciones cubanas*. Editado por Maresma y Pérez, 1911.

² **Karen Mahe Lugo y Sonia Menéndez Castro:** «Yucatán en La Habana: migraciones, encuentros y desarraigos». En *La Jiribilla*, no. 333 (22 al 27 de septiembre de 2007), disponible en http://www.lajiribilla.cu/2007/n333_09/333_04.html

³ AGI, *Santo Domingo 143*, ramo 3-A 1700.

⁴ **Carlos Menéndez:** *Historia del infame y vergonzoso comercio de indios vendidos a los esclavistas de Cuba por los políticos yucatecos desde 1848 hasta 1861*. Mérida, Yucatán, 1923.

⁴ **Fernando Padilla González:** «Real Arsenal de La Habana, Fénix de Ultramar», en *Gabinete de Arqueología*, no. 10, Oficina del Historiador, 2014.

⁵ **Jacobo de la Pezuela:** *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*. Imprenta Mellado. España, 1983.

⁶ **Carlos Menéndez:** *Ibidem*.

⁷ **Enildo González:** *Historiador de la Pesca en Cuba* (comunicación personal).

⁸ **Samuel Hazard:** *Cuba with pen and pencil*. Hartford Publishing Company, 1871.

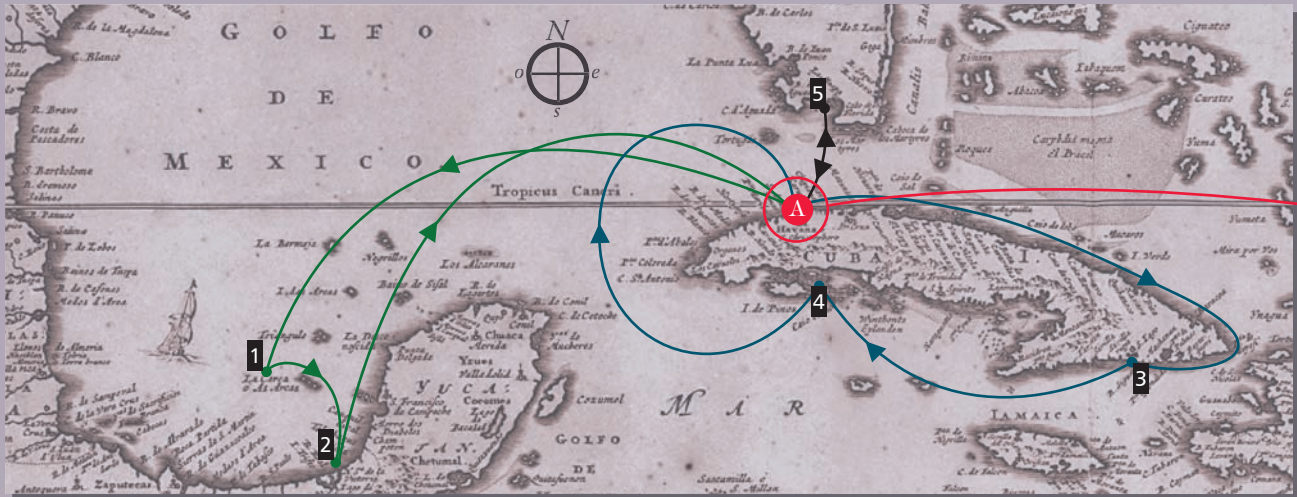
⁹ **Juan Vilaró Díaz:** *Instrucciones para el establecimiento de las industrias ostrícolas en el litoral cubano*. La Habana, 1886.

¹⁰ *The Ice King: Frederic Tudor and His Circle*. Massachusetts Historical Society, Boston, and Mystic Seaport, Mystic, Connecticut. 2003.

FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ es miembro del equipo editorial de Opus Habana.

PESCA EN LA HABANA COLONIAL

Tras la compra de terrenos, muelles, una flota en la falda de Casablanca y la creación de la Pescadería del Boquete —única de su tipo en Cuba durante el siglo XIX—, Francisco (Pancho) Marty y Torrens se hizo del control de la pesca en el golfo de Batabanó, la península de la Florida y la sonda de Campeche, desde donde traía a La Habana más de un centenar de especies marinas destinadas a la alimentación de la población de la ciudad y, en menor medida, para la confección de objetos industriales como las peinetas y enseres de carey. La industria de la pesca le permitió —además— obtener jugosas ganancias mediante el contrabando de maderas preciosas, palo de tinte y, fundamentalmente, con la trata de campechanos como sustitutos de la fuerza de trabajo esclava africana.



Grabado del siglo XVI de la ciudad portuaria de San Francisco de Campeche.



Faena de botes de pesca en Batabanó, incluida la captura de esponjas.

Integraban la flota pesquera habanera criollos, nativos americanos y, en su mayoría, gallegos de gran experiencia en la pesca provenientes de Ferrol, Puentedeume, Ares y Mugardos. Asentados en Casablanca (E), salían a bordo de la media centena de barcos viveros y 130 embarcaciones menores que componían las flotas de operaciones en Campeche (1 y 2), Batabanó (4) y Florida (5).



Siglos XV-XVIII

1789

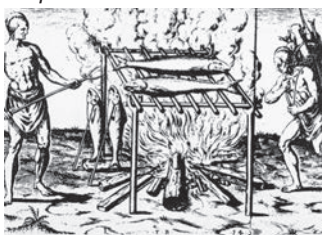
1804

1815

1820

1822

Pesca en aguas someras realizada por aborígenes cubanos y los primeros colonizadores españoles. Arribo de los primeros campechanos a Cuba.



Creación de la primera compañía de pesca en La Habana por Real Cédula de Carlos IV.



Inauguración por Luis Fuentis de la pescadería del mercado de Cristina, Plaza Nueva.

Primera nevería en La Habana, regentada por la Tudor Ice Compañy.

Establecimiento de muelles y flota de Francisco (Pancho) Marty y Torrens en Casablanca.

Fomento de la industria del carey en La Habana.

La sonda de Campeche es una porción marítima ubicada al sur del golfo de México, en los límites de los estados de Veracruz y Tabasco hasta una línea perpendicular a Cabo Catoche, en los comienzos del mar Caribe. Su abundancia de productos pesqueros obedece a los altos niveles de oxigenación que provoca la hidrodinámica de las corrientes que constantemente cambian de dirección. La bonanza de las temperaturas —entre 17 y 19 grados Celsius en la porción oriental y las fluctuaciones de 23 a 29 grados en la occidental— propician la composición del fitoplancton y elementos orgánicos y minerales como peptinas, humus, aminoácidos, hidratos de carbono, vitaminas... que, junto a las concentraciones de oxígeno, catalizan la cadena alimenticia de las especies marinas. A los factores naturales se añadía que la intervención del hombre desde los inicios del proceso de conquista y colonización de América

hasta el siglo XIX no fue significativa, pues se había priorizado la exportación de palo de tinte o palo de Campeche, las maderas preciosas, la cera y el chicle como

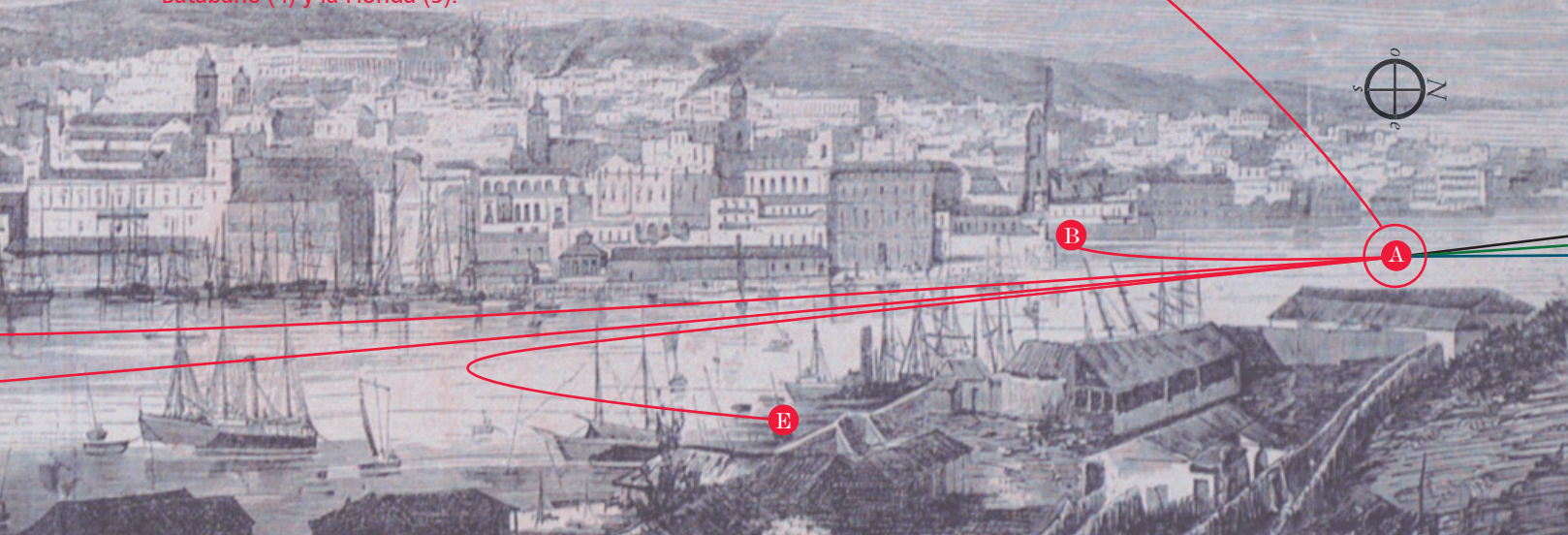
Tras arribar a la rada habanera (A), las flotas de pesca atracaban en los muelles de Casablanca (E), sitio en el que los buques viveros descargaban los peces vivos en jaulas semisumergidas en las aguas de la bahía, en tanto las embarcaciones menores surtían a la pescadería en el Boquete de la calle Empedrado (B).

En los muelles de San Francisco (C) se bajaban a tierra las familias de yucatecos —sobre todo, campechanos— que eran producto de la trata, para luego ser subastados entre los hacendados y maestros de oficios de la ciudad. Al sur de La Habana, en el Real Arsenal se conducían las naves que necesitaban ser calafateadas antes de emprender rumbo nuevamente hacia los trenes de pesca de Campeche (1 y 2), Batabanó (4) y la Florida (5).

Conocidas las bondades de la sonda de Campeche, Marty estableció un tren de pesca (línea verde) compuesto por embarcaciones dedicadas a la captura constante (1) y los buques viveros (2) que, basificados en los muelles de Casablanca (E), zarpaban rumbo al golfo de México, embarcaban los géneros marinos y luego fondeaban en las costas de San Francisco de Campeche, donde realizaban las salazones, al tiempo que ejercían la trata de campechanos con destino a Cuba.

La pesca en aguas de la península de la Florida (5) tenía como antecedente la desarrollada por poblaciones autóctonas de la región desde mucho antes de la toma de La Habana por los ingleses en 1762, cuando se crearon en territorio norteamericano dos bases pesqueras fundamentales: la primera en la desembocadura del río Rojo, en Coushatta; la otra a la entrada de Boca Grande, en Charlotte Harbor. Según señala el *Pensacola Gazette Newspaper*, correspondiente a la edición de 16 de octubre de 1824, los pescadores de la Florida remitían a La Habana (línea negra) de seis a ocho mil quintales del producto, con valor de tres dólares por quintal. (Fuente: *Pensacola Gazette Newspaper Archives*. 1824-1856. Multimedia editada por Pensacola Gazette Newspaper. Florida, 2013).

El tercer tren de pesca se ubicaba en el golfo de Batabanó (4), donde las embarcaciones de captura trasbordaban los productos a los bajeles que, provenientes del puerto de Santiago de Cuba (3), bogaban al sur antes de regresar a La Habana (A). El rubro principal era la captura de esponjas, una industria que se estableció en la segunda mitad del siglo XIX, teniendo como principales centros a Caibarién, Nuevitas y Batabanó.



1837

Inauguración de la Pescadería del Boquete.



1843

Ordenanza de la Capitanía General de Cuba que exime de comprobación a las embarcaciones de Marty durante su entrada y salida del puerto.

1848

Permiso de pesca en la sonda de Campeche. Trata de campechanos hacia La Habana en las flotas de pesca de Marty, negocio que se extendió por una década.

1857

Solicitud de Marty para la creación de la Empresa Industrial de Pesca en La Habana, rechazada por el gobierno un año después.

1860

Industria de la esponja.



1888

Primera fábrica de hielo, en Puentes Grandes.



José Duverger Aliaga (Guantánamo, 1965). Graduado en 1990 de la Academia de Bellas Artes San Alejandro. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

José Duverger

*entre gubias y lijas,
troncos como amuletos*

LUSTRE Y ACABADO METICULOSOS CARACTERIZAN SUS ESCULTURAS, QUE PARECEN BAILAR, CAMINAR Y HASTA PARARSE IRREVERENTEMENTE. QUEDA ASÍ ATRAPADA LA GESTUALIDAD DE LO CUBANO GRACIAS AL DOMINIO DE TÉCNICAS Y MATERIALES, EN ESPECIAL LA MADERA.

por **VIVIANA REINA JORRÍN**

A través de edificios, personas y sonidos, la ciudad de intramuros ha ido moldeando al hombre que hoy es, por lo que varias veces durante nuestra conversación reafirmó la felicidad que siente al devolverle a La Habana lo que ella le ha ofrecido durante tantos años. Gracias al acuerdo tácito que pareciera existir entre el artista y su ciudad, las obras de José Duverger pudieran transitar por calles, esquinas y plazas. Ellas beben de los instantes ciudadanos que el escultor contempla diariamente al andar por el Centro Histórico.

Por esas rutas que, desde joven, acostumbra a caminar, el azar del destino lo ha llevado a formar parte de una tradición escultórica que privilegia la madera. Una gran parte del acervo del cual se nutre se debe a las manos prestigiosas de Agustín Cárdenas, Ramón Haití, Marco Rogelio Rodríguez Cobas, o José Francisco Fowler, por solo citar algunos. Con ellos comparte una especie de derrotero común, al que solo acceden quienes se arriesgan a perseguir los secretos que esconde el corazón de un tronco.

Descendiente de esa estirpe de adeptos a caobas, caguairanes, ácanas y otras tantas especies maderables, Duverger dialoga de manera inteligente y genuina con la herencia que le han legado sus antecesores. Desde una perspectiva contemporánea y universal, la obra «duvergiana» es el resultado de un minucioso trabajo de mesa que puede tardar años en madurar. Impacta por desenvolverse en diferentes planos y volúmenes, así como por la insistencia en aprovechar las superficies lisas de formas sinuosas para lograr un sello gestual exclusivo. Defensor del movimiento, el monocromatismo y la asimetría en cada propuesta, este hombre se considera «un escultor que trabaja la madera a través de la técnica de la talla. Y no un tallista que trabaja la escultura».

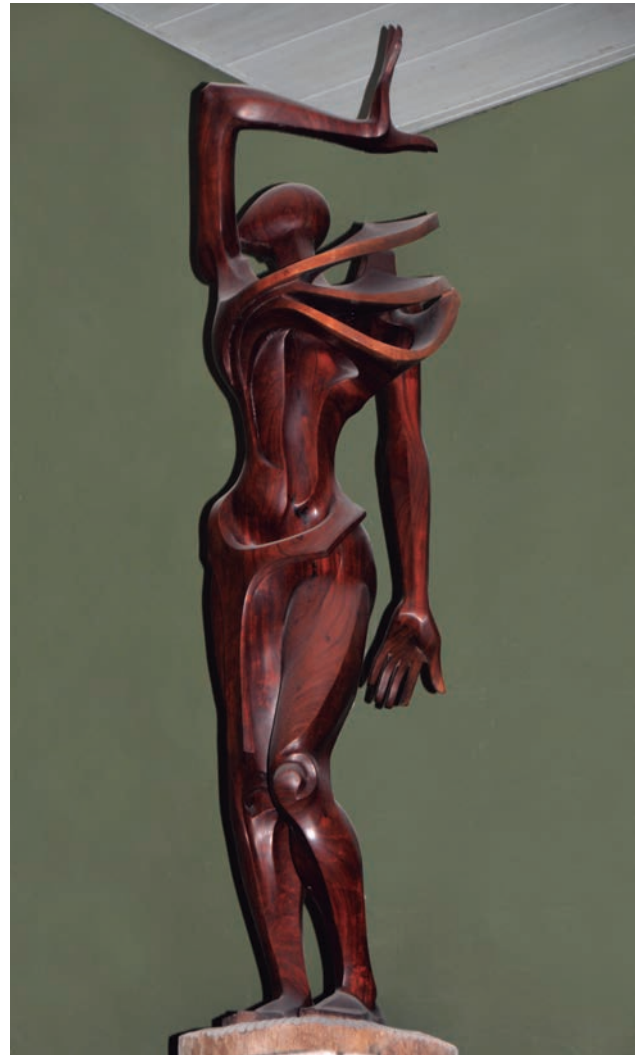
Actualmente Pepe, así lo llaman familiares y amigos, pasa gran parte de su tiempo en el Taller-escuela de fundición artística de la calle Muralla no. 67, entre Oficios y Mercaderes. Junto a los ruidos de martillos y soldaduras, se escuchan las voces de herreros y fundidores. Con solo pararse en la puerta, se alcanza a percibir la ardua dinámica de trabajo regente que divide en dos bandos la instalación: a la izquierda, la herrería sobresale con sus rejas, arranques y balaustres, mientras que los utensilios y demás enseres de la fundición, encabezadas por el profundo horno enterrado, dominan el territorio de la derecha. Era imposible evitar que la mirada deambulara, saltara de una herramienta a otra, de un espacio a otro, buscando una obra artística, una escultura... Hasta que en una esquina, me invitó a acercarme un tronco de madera, devenido voluptuosa mujer que extendía su mano de caoba. Hipnotizada por aquella pieza fascinante, le pregunté a Duverger: ¿Cómo llega usted al mundo del arte?

Fui un niño que dibujaba y jugaba mucho con la plastilina y el barro. En aquel entonces mi familia enfrentaba problemas económicos, por lo que dedicarme a tales actividades era un retiro, un escape... Esta fue la primera señal, pero ni mi mamá ni yo sabíamos cuál era el camino para estudiar en una escuela de arte. Más tarde, con 13 o 14 años, regresaba de un juego de pelota y vi la pata de un mueble. La recogí porque me sugería algo. Llegué a mi casa y empecé con una cuchilla de afeitar a hacerle una carita al pedazo de madera. Después de una semana, fue todo un descubrimiento observar el resultado. Me impactó percibir algo definitivo y que a la gente le llamara tanto la atención. Desde ese instante no he dejado de tallar.

Como nunca había visto a un escultor trabajar y mucho menos sabía cómo se hacía una escultura en madera, la herramienta que utilizaba era una cuchilla. Cogía aquellas maderas duras y siempre me preguntaba, ¿cómo era posible tallar con aquel instrumento? Tenía las manos destrozadas. Aquellos momentos mi mamá los recordaba en forma de anécdota simpática... Las cuchillas de afeitar que vendían en la bodega eran relativamente baratas; un paquete traía como veinte. A medida que se iban partiendo, cogía otra. Pero esas cuchillas tenían un problema: el filo es por delante y por detrás. Las manos se me llenaron de cortadas. Mi mamá ya estaba muy preocupada y se negó a darme el dinero para comprármelas. Pero no importó, siempre encontraba la manera de conseguirlas. Era como un frenesí, no podía parar.

Mi encuentro con la Casa de Cultura de La Habana Vieja fue significativo. Un día pasé por delante de la edificación y leí una convocatoria para recibir clases de escultura. Me acerqué y, aunque no vi a la profesora, sus alumnas estaban trabajando. Cada una sacó su pedazo de madera y unos objetos que parecían trinchas; después me enteré de que eran gubias. Además colocaban encima de la mesa de trabajo, como parte de sus herramientas, un martillo de madera y con él percutían la gubia. Y ahí me di cuenta... Pues, ¡claro! Era imposible que un palo duro se pudiera partir con una cuchilla. Llegué a mi casa. Cogí una trinchita y le di filo; ella me sirvió como gubia. Después el vecino me regaló otra. Además hice un martillo de madera. De esta manera empecé a dominar el material; ya él no me doblegaba a mí.

Otra etapa fundamental en mi proceso de acercamiento al arte fue cuando culminé los estudios preuniversitarios. Tenía que escoger cuál sería el camino a seguir. Entonces aparecieron personas a las que he identificado como ángeles, puestos en mi vida a modo de señales. En eso sí creo; es decir, pienso que existe un sincronismo del destino: si entras en el canal de lo que deseas, el universo te va mostrando la dirección correcta para llegar adonde quieres.



Mujer II y I (1996). Tallas en madera de caoba (179 x 53 x 48 cm) y (187 x 60 x 48 cm) respectivamente. Ambas esculturas están emplazadas en el hotel Ambos Mundos.

Uno de esos ángeles guías fue un vecino. Él se interesó en mi trabajo. Me comentó que tenía un amigo que había creado una escuela de escultura especializada en madera, en el municipio de Arroyo Naranjo. Allá fui a parar, en un proyecto que se llamó José Fowler, dedicado a un escultor cubano que murió joven y tallaba la madera. En esa época ya yo leía libros de dibujo y de diseño, y estaba decidido a ingresar en San Alejandro. Al año siguiente me admiten, por lo que mi formación comienza a desarrollarse entre las enseñanzas de la Academia y las experiencias que acumulaba en el proyecto Fowler.

Junto a lo que me ha contado, ¿cuáles razones le hicieron escoger la escultura entre todas las manifestaciones artísticas?

Escojo la escultura porque desde niño dibujé muy bien. El escultor tiene que ser un excelente dibujante, capaz de proyectar un trazo más fuerte que el de un pintor, por razones obvias. Si te voy a pintar, empiezo por analizarte. Busco el mejor ángulo de tu

rostro. A partir de ahí concibo un dibujo: puede ser de perfil, puede ser de frente. Como escultor, si voy a realizar un retrato no puedo seleccionar un ángulo. Tengo que escogerlos todos. Esto hace que el dibujo sea estructural, complejo y fuerte. Se puede apreciar la textura del volumen debajo de cada línea. Al final es eso lo que se plasma en la escultura.

La segunda razón que fundamenta mi elección es que nunca he tenido un buen sentido de los colores. A veces confundo el azul con el verde, el amarillo con el ocre... Soy un desastre. Todo esto se conecta con lo que he ido entendiendo que es la escultura.

¿Pudiera definir qué entiende usted por escultura y cómo valorarla?

Según mis experiencias, la escultura es una de las pocas manifestaciones del arte donde pensamiento y acción van de la mano. Comienza siendo un objeto en bruto hasta convertirse en otro con vida propia. Durante la transformación, un hecho se hace evidente: lo que antes era solo un trozo de material, ahora



es capaz de expresar algo y de provocar sensaciones. En síntesis, para mí la escultura es el resultado del arte de esculpir hasta materializar un sentimiento.

Siempre se dice que la escultura es un dibujo proyectado finitamente en un espacio. No coincido con esa afirmación. Es mucho más. La gente piensa que la pintura y la escultura son hermanas; yo digo que son primas lejanas. ¿Por qué? Porque siempre se dice que la escultura es un arte visual, pero su significado no se restringe a esa visión. En su caso lo que uno aprecia con la mirada, lo puede complementar con el tacto. Esto lo he descubierto con los años; no lo sabía al principio.

¿Cuáles cree que sean los rasgos que identifican su obra?

El movimiento es algo que siempre está presente en mis esculturas. También se puede apreciar el interés por la gestualidad humana. Cuando comencé a hacer esculturas me di cuenta de que no tenían nada que ver con la pose clásica griega, aunque a veces la aplicara. Mis obras retratan la forma en la que se para una cubana o la manera en que camina un cubano. No me detengo en el rostro, porque para mí el cuerpo en su conjunto expresa la alegría, las penas y la sensualidad provocativa de nuestra gente. Y dentro de esa totalidad me interesan mucho las manos, su papel como parte del gesto.

Solamente cuando he trabajado en la creación de santos, las manos no me resultan suficientes, por lo que recorro al trabajo de un semblante expresivo y en estado de llanto. En el caso particular del San Francisco de Paula, la imagen de invocación necesita un rostro. Al ser piezas por encargo, como también las tres que realicé para el hostel Los Frailes, responden a un discurso preconcebido. No obstante, he tratado de negociar para que se reconozca mi estilo, sin dejar de complacer las peticiones. Creo que se ve una línea de continuidad entre el San Francisco y las que están fuera del concepto sacro. De hecho, muchas personas me lo han dicho.

En el resto de mis obras, formalmente no me funcionan los rostros. Si ves una figura de las mías, sabes que está bailando, parada irreverente o desenfadadamente. Eso te lo da el conjunto; el rostro me sobra a la hora de concebir la obra. También es primordial la anatomía de la figura, que he ido transformando hasta incluir la interpretación del vestuario como parte de la fisiología humana. Así, en muchas de mis obras no se sabe dónde termina el cuerpo y dónde se convierte en forma expresiva del ropaje.

Siempre me detengo en que estén bien realizadas las piezas. El dominio del oficio de lo que hago, sea cual sea el material, es fundamental. Para mí es im-



portante el acabado, el lustre de las piezas. Y como temática recurrente, es cierto que prefiero la representación del ser humano, sobre todo la figura femenina. Yo la trabajo mucho. No me propongo hacer una distinción de géneros. Es algo que ha nacido natural. En ellas tiene mucha importancia este sentido sensual, la preponderancia de las nalgas, la provocación... Esos serían los rasgos característicos de mis esculturas.

Se refería al dominio del oficio «sea cual sea el material». ¿Solo trabaja con madera?

Estoy más cómodo con la madera. Pero cuando me sentí seguro como artista, comencé a incursionar en otros soportes. Ahora no privilegio ninguno. Generalmente quienes se dedican a la talla en madera buscan el material y, de acuerdo a este, conciben el boceto. Al principio de incursionar en este mundo, lo hice. Pero

lo dejé al desarrollar mi técnica de escultura, mi ritual... Primero proyecto el boceto y, después, busco el componente en el cual obtendré el resultado final. La idea precede y define el soporte final. Nunca el material me condiciona.

¿De qué ritual hablaba?

Antes esperaba la musa, hasta que se me ocurría una idea interesante y empezaba a trabajar en ella. Con el paso de los años el ritual se complejizó. Parto de la idea primaria y la empiezo a desarrollar a través de bocetos en plastilina. Puedo crear muchos, hasta llegar a la obra que quiero. Una vez obtenido, todo el trabajo intelectual está hecho, por lo que comienza la etapa del material definitivo. No importa si me decido por la madera o el hierro, ya voy con una idea fija.

Dejo muy pocas cosas al azar; eso también es parte de mi ritual. No me gusta im-

Página anterior: *San Francisco de Paula* (1998). Talla en madera de caoba (184 x 54 x 50 cm), emplazada a la entrada del Palacio del Conde de Casa Lombillo, en la Plaza de la Catedral. Una reproducción en bronce fundido de la misma se halla en la antigua Iglesia de San Francisco de Paula. Sobre estas líneas, de izquierda a derecha: *Penitente II*, *Fraille* y *Penitente I* (2001). Tallas en madera de caoba (115 x 30 x 30 cm; 150 x 57 x 31 cm, y 118 x 30 x 30 cm, respectivamente). Estas tres piezas están ubicadas en el hostel Los Frailes, en La Habana Vieja.

provisar sobre el material, quizás por mi formación primigenia en la talla de madera. Cuando improvisas, la pagas caro.

También se ha dedicado a la creación de obras abstractas. ¿Qué diferencia hay entre sus piezas figurativas y esta línea de su quehacer como escultor?

Más bien lo que hago es una figuración abstracta. ¿Por qué figuración abstracta? Porque son figuras hasta cierto punto, aunque imágenes en proceso, dando la idea de movimiento, de búsqueda de volumen... Predomina entonces lo llamado «abstracto», resultándome más cómodo dicho lenguaje en esos casos para diferenciarme de las esculturas que responden a códigos estrictos con respecto a la proporción y la anatomía. De modo que juego todo el tiempo con esa dicotomía entre lo figurativo y lo abstracto, tratando de borrar sus límites.

¿Cuándo se graduó en la Academia San Alejandro, y cómo evolucionó su carrera artística?

Mujer con manos atrás y Mujer con corbata (2015). Bronce fundido a la cera perdida (31 x 5 x 7 cm) y (30 x 13 x 7cm), respectivamente.



Me gradué en 1990. Sin notarlo ya tenía una amplia producción de obras en madera, y además un estilo propio. La aceptación hacia mi creación se reflejaba en elogios, en el revuelo que causaban mis exposiciones y en la posibilidad de vender gran parte de las piezas.

A pesar del poco tiempo de egresado, mi desempeño me motivó a que en 1994 hiciera la solicitud para formar parte de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac). En aquel entonces se crearon talleres turísticos de talla en madera para la exportación. Todo el que elegía este material se consideraba un artesano de baja categoría. Por lo que la técnica que escogí era la más temeraria. Fue grande mi asombro cuando me admitieron. Acceder a esta organización significaba que mi obra había logrado pasar por encima de la visión artesanal, para ser reconocida por importantes escultores cubanos. Ya era valorada y comenzaba a tener peso como arte.

Alrededor de esta época se funda la Escuela de Oficios. Mi hermana comienza a dar clases como profesora de pintura mural. Desde ese instante aparecen mis vínculos con la Escuela Taller de La Habana Gaspar Melchor de Jovellanos, una especie de matrimonio. Un ir y venir que ha durado hasta hoy.

Me pasaba mucho tiempo en los talleres de la Escuela. Jamás en mi vida había visto a un maestro de herrería trabajar el metal al rojo vivo. En ese periodo, algunos oficios estaban perdidos. El rescate que se realizaba allí lo veía como una idea linda que también incluía recuperar el material humano, por lo que me sentí motivado a buscar la manera de contribuir. Como siempre me ha gustado la enseñanza, iba a los talleres y ayudaba, desde una perspectiva muy informal porque tenía una carrera artística exitosa a la cual le dedicaba mucho tiempo.

¿Cuándo fragua su vínculo con la Oficina del Historiador de la Ciudad?

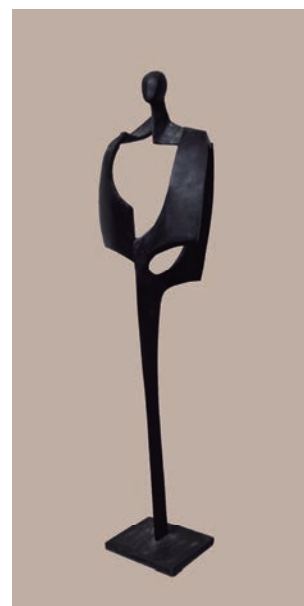
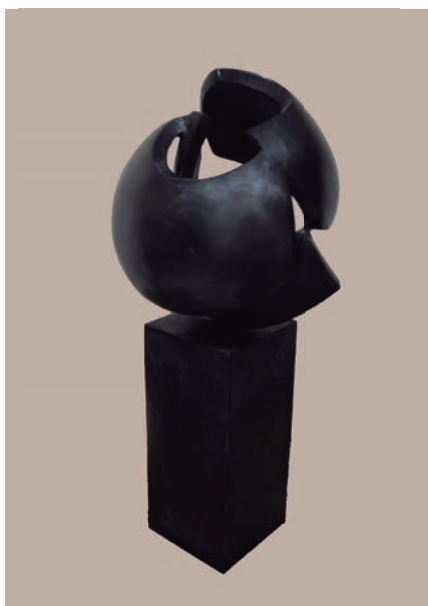
Pudiera decirte que mi perspectiva cambia al realizar las piezas para el hotel Ambos Mundos. Fueron mis primeras esculturas públicas de gran formato. De pronto me di cuenta que era una persona afortunada: a través de las obras emplazadas, le devolvía a La Habana Vieja lo que ella me había dado.

Para mi satisfacción, Eusebio Leal las vio, y le gustaron. Nos conocimos en la calle, ese día él andaba muy ocupado. A pesar de la premura que llevaba, me dijo cosas que todavía tengo en la mente. Quizás eso me comprometió más con el Centro Histórico. Posteriormente me encargó el San Francisco para un proyecto que se estaba haciendo en la Iglesia de Paula. La idea consistía en crear una galería de arte sacro con artistas contemporáneos. Es un templo antiguo decorado con obras actuales.

Al entrevistarme con Leal para comenzar la talla del San Francisco de Paula, él me explicó grosso modo quién había sido el santo. Llegué a mi casa. Tomé un pedazo de plastilina y concebí un bocetico. Al otro día me desperté con aquella idea, e hice un boceto de plastilina más grande. Al leer la biografía del personaje me doy cuenta de que, en pocas palabras, Leal me había transmitido todo lo que yo había sintetizado en mis primeras versiones bocetadas. Para que veas, creo que no cambié casi nada del San Francisco de Paula inicial, aun después de leerme su biografía. El día de la inauguración Leal expresó su elogio hacia mi obra.

En este momento, a nuestra conversación se sobrepuso el sonido intermitente de un taladro. Bastó esa irrupción para que mis ojos escrutaran la abarrotada mesa que nos servía de apoyo. Disímiles objetos —desde ollas hasta un ventilador— luchaban por conservar su apretado puesto. Entre todos ellos, apareció un envejecido señor de plastilina que, con su bastón en la mano, le hacía compañía a otras dos figuras sacras. Aquel anciano que dirigía su mirada al cielo, mientras sus ojos y boca se debatían entre el dolor y el ruego perpetuo, era el boceto en plastilina que Duverger realizó previamente a su famosa escultura de San Francisco de Paula. ¿Cómo influyó ese encargo del Historiador de la Ciudad en su carrera?

No soy de los escultores más conocidos. Pienso que la culpa es mía porque me he dedicado a otras cosas: a la enseñanza y a la promoción de proyectos que al parecer atrasan mi obra, pero que a mí me dan satisfacción espiritual. A lo mejor eso hizo que me alejara un poco de las exposiciones y de los eventos. Tales circunstancias



provocaron que la atención de los críticos hacia mi obra disminuyera. Pero cuento con el privilegio de disfrutar de la magnífica visión de Leal. He tenido la suerte de conocerlo. Y para dicha mía, igual que mi mamá, nació un 11 de septiembre. En esa fecha siempre me acuerdo de él.

¿Cómo se consolida su relación de trabajo con la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos?

Como te había dicho, me mantuve colaborando con la Escuela Taller: hacía proyectos e impartía algunas clases. Además, mantengo una relación entrañable con Juan Carlos Pérez Botello, su actual director. Una persona importante en esta historia es el escultor español de gran prestigio Antonio Grediaga. Él creó este taller con el objetivo de fundir, aplicando la técnica de la cera perdida. Cuando decidió marcharse, Botello me pregunta si era posible reactivar el oficio. A mí siempre me fascinó la idea, sobre todo por el hecho de que existiera, en el medio de La Habana, un lugar que pudiera fundir con ese método sin necesidad de muchos recursos. No lo dudé, y le dije que sí. Cuando entré y vi lo que Grediaga había dejado, fundamentalmente los hornos de fundir y de cera, quedé extasiado. Enseguida armamos un equipo de trabajo, que continúa a mi lado, e hicimos los ajustes fundamentales para echar a andar otra vez la fundición. En tres meses hicimos las primeras piezas. Actualmente este Taller ha alcanzado gran valor: primero, su ubicación

Arriba de estas líneas a la izquierda: *Formas contrapuestas* (2012). Hierro forjado y conformado (80 x 30 x 32cm). A la derecha: *Hombre mínimo* (2012). Hierro forjado (65 x 19 x 14 cm).

El tronco femenino de la madera

Después de cada jornada en el taller de fundición de la Escuela de Oficios Gaspar Melchor de Jovellanos, el escultor José Duverger llega a su casa y, con un pedazo de plastilina, moldea alguna imagen. Esta acción la repite casi todos los días. Y aunque pueden transcurrir años para que se decida a tallarla, una vez que toma la iniciativa, sus manos obtienen esa misma figura, sacándola del tronco, como si hubiera estado ya latente en el interior de su madera. Así nacen sus provocativas esculturas femeninas, incitándonos a pasear por las calles habaneras.



CREACIÓN DEL BOCETO

A partir de una idea primaria, el escultor confecciona el boceto en plastilina, que modifica hasta tener la concepción definitiva de la obra. Con el objetivo de rectificar las líneas y afianzar el volumen de la pieza, realiza varios dibujos a lápiz desde diferentes ángulos. Durante esta etapa, quedan definidos los detalles del diseño, sin dejar nada al azar.

SELECCIÓN DE LA MADERA

Una vez terminados los bocetos en plastilina y a lápiz, hay que escoger el material. Seleccionar la madera es para muchos artistas un paso crucial. En el caso de Duverger, una vez que ha decidido cuál es el rumbo que tomará su nueva pieza, comienza una especie de «negociación». Casi siempre opta por la caoba, el caguairán, el ébano, el ácana, el algarrobo..., cuyas características define con estas palabras:

Caoba: es pastosa y posee una fibra regular que generalmente no se quiebra. Soporta muy bien el trabajo de las gubias en cualquier dirección. Es de fácil lijado y adquiere una pátina natural muy pareja. Sin que se rajé, se puede trabajar aún sin estar del todo curada e incluso recién cortada.

Caguairán o quiebrahacha: difícil de tallar. Quiebra las herramientas y su resina se pega en los filos, por lo que es necesario constantemente afilarlos y limpiarlos. Aunque el lijado también es complicado, se logra un resultado espectacular. Su olor es dulce y posee un color rojo púrpura.

Ébano: el ébano real y el carbonero son las dos variedades que se conocen en Cuba. El primero es más pastoso y posee vetas blancas finas. Ambos son duros y de ellos se logra un excelente acabado. En esta madera es preferible el lustre mate; si se pule mucho puede parecer artificial y crear distorsiones en la forma.

Ácana: a pesar de su dureza es muy pastosa. Fácil de lijar y de trabajar con la gubia, aunque a veces no permite hacerlo en todas direcciones; entonces es necesaria la escofina para modelar los volúmenes. Su madera tiene un color rojo vino que tiende a oscurecerse hacia un carmelita oscuro. Es un poco ácida.

Algarrobo: generalmente posee troncos de gran formato, es compacta y tiene la fibra recta, aunque algo áspera. Se talla muy bien, pudiéndose hacer un buen trabajo con las gubias. En ocasiones he tenido que utilizar pátinas para emparejar el color de las superficies, porque aparecen vetas de distintos tonos.

ESCULTURA

A partir del tipo de madera que haya escogido, el escultor elige la técnica que utilizará. Gubias, escofinas, moto-sierras y lijas ocupan ahora sus manos. En el caso de esta pieza reciente, titulada *Vacunao XXI* (118 x 38 x 32 cm), la madera elegida es la caoba. Según palabras del artista: «una caoba bastante consistente que no tiene la fibra enrevesada y es además compacta».

es sui géneris, ya que se encuentra en el centro de La Habana Vieja; y segundo, hemos tenido la maravillosa posibilidad de rescatar y desarrollar la fundición a la cera perdida, preciada por ser una técnica escultórica de tradición antigua.

En el aspecto de la docencia mantenemos también una relación de colaboración con la Escuela Taller. Dentro del curso de Restauración, existe un espacio dedicado a la fundición. En el momento en que nos necesitan, brindamos todo el conocimiento que está en nuestras manos. Mientras, nuestra labor está encaminada a cumplir encargos relacionados con el trabajo de restauración que lleva a cabo la Oficina del Historiador. En fin, que tengo una peculiar relación con la Escuela de Oficios: soy un artista que atiende el espacio dedicado a las labores de fundición.

Volvamos entonces a su faceta artística. ¿Qué maderas prefiere para sus esculturas?

Maderas que tengan colores homogéneos y oscuros, generalmente cálidos. Carmelitas oscuros que creen una superficie pareja para que no distorsionen la visualidad de la obra, sino que esta pueda ser apreciada en todo su conjunto. No me interesa la variedad de tonalidades que interfiera la percepción unitaria de cada pieza. La belleza del material no puede opacar la forma que quiero transmitir. Como mismo puedes sentir la superficie lisa de la obra al recorrerla con la mano, así debe ocurrir con la vista. La mirada no debe entretenerse con obstáculos visuales.

Siempre he preferido la caoba, el caguairán, el jiquí, la jocuma amarilla, el ébano, el algarrobo y el ácana, aunque esta última en menor grado. ¿Sabes por qué? Increíblemente, el ácana me da coriza.

Otro elemento importante es la consistencia de la madera. Cuando comencé la talla, no me sentía a gusto con la caoba porque, al concentrarme en obras de pequeño formato, la solidez de la pieza era muy pobre en



relación con un tronco de quiebrahacha o ácana. Retomé la caoba cuando me encargaron las dos piezas de gran formato emplazadas en el hotel Ambos Mundos. Tuve que recurrir a esa madera porque en aquel momento no encontraba las que más me gustaba. Resultaron caobas muy nobles. Trabajé la primera y, a pesar de que era un bloque de gran volumen, avanzaba mucho. Hice la primera escultura en alrededor de veinte días, o sea, muy rápido. El segundo bloque era más duro, fue más difícil. Es que no todas las caobas son iguales. Con la escultura de San Francisco de Paula fue diferente. Aunque también es de caoba, esta tenía mayor dureza que las anteriores, además de que sus fibras eran enrevesadas. *Vacunao XXI*, la pieza reproducida como portada de este número de *Opus Habana*, es una caoba bastante consistente, no tiene la fibra enrevesada, pero es compacta y de gran peso. Como ves, es difícil encontrar el material que quieres. Por lo que siempre hay que entablar una negociación. Si voy a hacer piezas chiquitas, nunca utilizaría caoba, porque se me vuelven muy ligeras y, desde el punto de vista conceptual, necesito que la figura pese y sea compacta. En obras grandes, el material que prefiero es la caoba.

¿Utiliza alguna técnica que considere especial o, incluso, solamente suya?

La técnica fue uno de mis grandes retos, porque cuando empecé no tenía un patrón del cual aprender. Al avanzar mis estudios descubrí y perfeccioné la técnica ortodoxa. Con la experiencia acumulada comencé a incursionar en nuevas formas de tallar. En este camino el objetivo no ha sido lograr un dominio perfecto de la técnica ortodoxa, sino un resultado casi exacto de la idea que tengo sobre la obra. La pieza es más importante que la técnica que empleo. De acuerdo con el material, modifico la manera de trabajar.

¿Cuáles son los momentos que más disfruta durante el proceso creativo: el boceteado o el tallado?

Lo que más disfruto es la parte de la talla en sí. Primero cojo el material en bruto. Lo dibujo, y todo lo que me sobre se lo empiezo a quitar con la moto-sierra, o con un hacha, o con lo que me encuentre. Cuando comienza el proceso de tallar, me extasio con la gubia haciendo el volumen y definiendo la forma final, mientras que la escofina le imprime la redondez necesaria a la obra. Modelar el material es maravilloso. Y luego es muy placentero el desgastante lijado final, periodo dedicado a acariciar la superficie. Aunque sin duda alguna, el momento más esperado es cuando se llega a la forma definitiva de la pieza.

¿Y cuándo percibe que la obra está completamente terminada?

Tal vez cuando siento que se convierte en mi amuleto. La tengo que tocar para identificarme con ella, para pedirle cosas, para sentir y compartir su mismo espíritu.

VIVIANA REINA JORRÍN *integra el equipo editorial de Opus Habana.*



Muchacha con las manos en alto (2012). Talla en madera de caguairán (76 x 15 x 15,5 cm).



EL ÁLBUM DEL INTELLECTUAL SEVILLANO MIGUEL RODRÍGUEZ FERRER CONTIENE ESCRITOS DE PUÑO Y LETRA DE FIGURAS ILUSTRES DE LA CULTURA CUBANA, INCLUIDO UN SONETO INÉDITO DE CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES.

por **CELIA MARÍA GONZÁLEZ** y **YADIRA CALZADILLA**

Durante el siglo XIX se implantó la moda de los álbumes, «manuscritos constituidos por textos autógrafos de distintos autores al que se incorporan materiales pictóricos y musicales, y que tienen como finalidad el elogio del destinatario».¹ Si bien durante el primer tercio del siglo la tendencia a crear estos libros era exclusiva del sexo femenino, en unos pocos años la costumbre se extendió a los hombres, aunque siempre constituyó una práctica de los círculos aristocráticos e intelectuales.

Este furor «albumístico» se inició en París y muy pronto contagió a toda Europa. Indudablemente, a Cuba llega por influencia directa de España, y fue practicado por importantes personalidades como la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda, cuyo cuaderno testimonia su tránsito por la sociedad española, sus estrechas relaciones con distintas personalidades de la época y la influencia en los círculos políticos y culturales hispanos. También el patriota y literato Domingo del Monte planteó la confección de un álbum cubano que se debía regalar al comisionado inglés Mr. Molden «para que éste se forme una idea exacta del estado de la opinión acerca de la trata de (negros) y de los siervos entre los jóvenes que piensan en este país».²

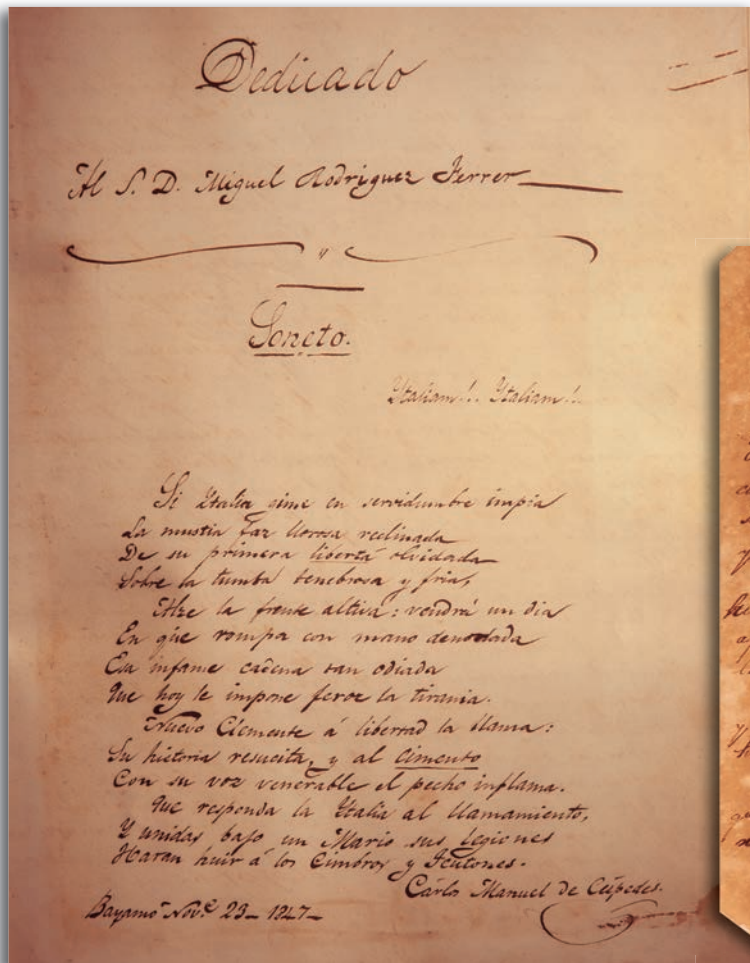
Vistos desde la actualidad, los álbumes de autógrafos pueden ser considerados como testimonios del prestigio social alcanzado por su autor y, como tales, han de ser interpretados en cuanto símbolos del poder adquirido por individuos de la clase dominante. Pero, más allá de este obvio significado social, fueron y son

excelentes reservorios de textos literarios, musicales y pictóricos, en muchos casos desconocidos.

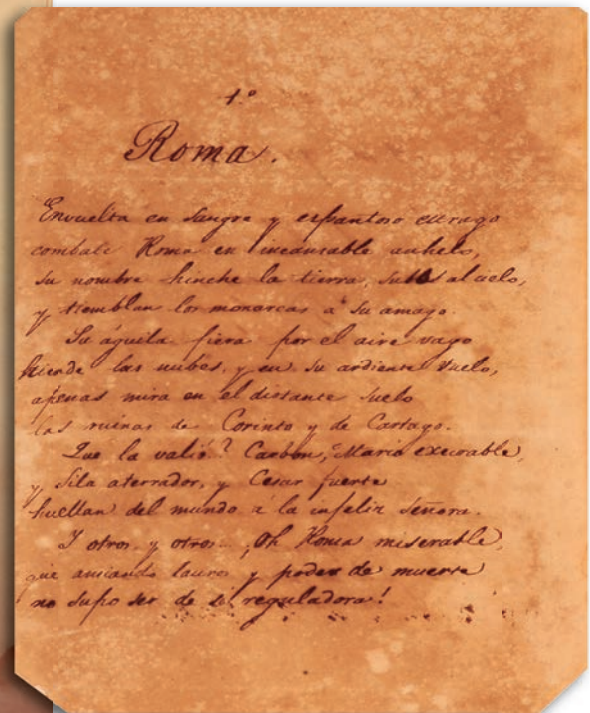
Tal es el caso del álbum donado recientemente a la Oficina del Historiador de la Ciudad por Fernando Fernández Cavada y París, Conde De la Vega del Pozo. Atesorado en el Archivo Histórico de la institución junto a otros ejemplares de su tipo, este peculiar objeto perteneció al intelectual español Miguel Rodríguez Ferrer, quien llegó a Cuba en 1846. A su paso por la Isla fue merecedor del elogio de importantes figuras de las artes, las ciencias y la política, entre ellas Pedro (Perucho) Figueredo, Domingo del Monte, José María de la Torre, y le dedicaron poemas José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carlos Manuel de Céspedes, el Padre de la Patria.

Precisamente, a este último pertenece uno de los documentos inéditos del álbum: se trata de un soneto fechado en Bayamo, el 23 de noviembre de 1847, en el que su autor exhorta a Italia a levantarse en armas y conquistar su libertad. Estos versos fueron publicados por Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, en su más reciente libro: *Aeterna Sapientia*.³ La cultura latina inspiraría además a José María Heredia en su poema *Roma*, cuya versión manuscrita también está incluida en el álbum de Rodríguez Ferrer, junto a los versos de *A mi querida*, ambas poesías publicadas en 1825.⁴

Fechado en 1847, el poema de Céspedes alude directamente al momento en vísperas de producirse la primera Guerra de Independencia de Italia, cuando tuvieron lugar varias acciones revolucionarias que perseguían la



Manuscrito del soneto inédito que Carlos Manuel de Céspedes dedicó al intelectual sevillano Miguel Rodríguez Ferrer, fechado en Bayamo, el 23 de noviembre de 1847. A la derecha, manuscrito de «Roma», poema de José María Heredia.



unificación de los diversos Estados en que estaba dividida la península itálica, bajo las monarquías de los Habsburgo, los Borbones, entre otras casas dinásticas.

Él había conocido de esos sucesos durante su recorrido por varios países de Europa a principios de la década del cuarenta. Por esa misma época, en Cuba aumentaban los antagonismos entre el poder colonial y la oligarquía criolla. El temprano espíritu libertario de Céspedes se trasluce a través de todo el poema, cuyos versos finales destacan por su tono exhortativo: *Que responda la Italia al llamamiento./ Y unidas bajo un Mario sus legiones/ Harán huir a los Cimbrios y Teutones.*

Con esta clara referencia a la amenaza que representó la invasión de estas dos tribus germanas a la República Romana durante la Guerra Cimbria (113-101 a.n.e), Céspedes hace un llamado histórico a los italianos a conquistar nuevamente su libertad, como en aquel momento lo hizo Cayo Mario en defensa de su territorio.

Influido por estos ideales independentistas, regresa Céspedes a Cuba en 1844 y, pocos años después, comienzan a ser conocidas sus actividades conspirativas para librar a su patria de la dominación española. El 10 de octubre de 1868 se materializan sus acciones al levantarse en armas e iniciar las guerras por la independencia de Cuba, las que contaron con el apoyo de muchos de los italianos que protagonizaron el proceso de unifica-

ción en su país. Como es conocido, «la participación de Italia en las guerras de independencia de Cuba contra los españoles, fue espontánea, inesperada, concreta y sustancial, y hubo un gran número de voluntarios y caídos en combate. La singularidad de este fenómeno se enriqueció con la intervención indirecta de excelentes italianos entre los grandes hombres de pensamiento y acción, como Garibaldi, Mazzini, Bovio, Imbriani».⁵

Este breve análisis de contexto ejemplifica el valor que posee el álbum de Rodríguez Ferrer como fuente histórica. Y si tenemos en cuenta que la localidad o el grupo social en torno al cual se produce la elaboración del álbum es otra circunstancia externa que se debe tener en cuenta a la hora de interpretar el sentido y alcance del mismo, podemos comprobar que este volumen tiene un significado muy especial para conocer la Cuba decimonónica, ya que en él han dejado su testimonio figuras cimeras de este período.

En este sentido resulta interesante observar que, junto a los exponentes representativos del liberalismo y el independentismo cubanos, también plasmaron su firma representantes del poder colonial de la Isla. El tránsito de Rodríguez Ferrer entre estas «dos aguas» se explica porque a pesar de ser un funcionario de la Corona española —como jefe político e intendente de la provincia de Álava—, fue partidario de las ideas liberales. Muestra de ello es la página que

He he atenido siempre a un hombre eminente que emprendió largo y dilatado viaje para enriquecer su patria con sus noticias y embellecerla con sus monumentos que han copulado lo siglo, por mi estimacion no he tenido temeroso cuando he meditado sobre la misera que esta de un prisionero de el Sr. Miguel Rodríguez Ferrer en nuestra tierra de Cuba. ¿Será el granapal jefe de esta misera esclava la riqueza y feracidad de su territorio, la pompa y magnitud de nuestro comercio y la gran atención de nuestras Sabanas, ¿o acaso sea el vicio de nuestras costumbres, nuestra indolencia, buscar nuestro males y necesidades, meditar sobre ella para indicar luego los medios de remediarlos y que se aumente así nuestra riqueza que permita a nuestros hijos y extranjeros. Sea cual fuere el objeto de su viaje es hasta aquí una copia de lo que yo vi en su viaje, no por el nombre, por que él es un depósito de ilustracion, no para el bien de la madre patria por que ella apenas de sus largos dias de tempestad es una gran nación, viaje su para favorecer en cuanto pueda a la Isla de Cuba que bajo el protectorado de tan eminente cuanto noble y humano Español, será el que sea la joya mas rica de la corona de Castilla.

... Cuba, cuyo viceroy sería tu pariente de tu madre te enviara al menor hijo del caracter y de las virtudes del nuestro Ferrer!

Cito Domingo Linares

Bayamo el 24 de Oct. 1847



Miguel Rodríguez Ferrer (1815-1889), humanista sevillano que llegó a La Habana en 1846 con el objetivo de estudiar las características del archipiélago cubano. Sus investigaciones quedaron reflejadas en el libro *Naturaleza y civilizaciones de la grandiosa isla de Cuba* (1876 a 1877). Sobre estas líneas, fotografía de Ferrer, dedicada por su amigo Rafael Macaluz. A la izquierda, elogio de Perucho Figueredo al sevillano, conservado por este en su álbum.

en su álbum dedica a modo de homenaje a Mariana Pineda y que incluye, junto a dos versos de su autoría, según él mismo explica con su puño y letra:

«cabello y resto del vestido que llevó al cadalso Doña Mariana Pineda. Señora de distinguido origen, mujer de gran belleza y víctima por sus ideas de libertad y su silencio heroico, los debí a la amistad en la ciudad de Granada, el 14 de marzo de 1841».

De la firmeza de los ideales de Rodríguez Ferrer, que hacen distintiva su personalidad, también da cuenta el cubano Domingo del Monte cuando en Madrid, el 28 de diciembre de 1849, escribe:

«Mucha entereza de ánimo y extraordinaria claridad de ingenio ha menester el hombre que, peregrinando por regiones extrañas, logra dominar la fuerza tiránica del hábito y ver las cosas, tales como son en sí, — y no por el prisma engañado de las preocupaciones de su tierra patria —».

Otra de las peculiaridades del álbum de Rodríguez Ferrer es que, si bien posee contenidos pictóricos, musicales y literarios típicos de esos soportes decimonónicos (escenas caballerescas o costumbristas), las páginas referidas a Cuba rompen con esos cánones románticos y testimonian más bien su periplo por el país, reflejando

la labor profesional como antropólogo, arqueólogo y político. Ello refuerza el valor histórico del álbum, pues deviene importante fuente gráfica de los conocimientos adquiridos por Rodríguez Ferrer sobre Cuba, a la vez que permite estudiar más a fondo la propia personalidad de este humanista y científico español.

ESTANCIA EN CUBA

Nacido en Lebrija, el 28 de septiembre de 1815, Miguel Rodríguez Ferrer se formó como humanista en la Universidad de Sevilla. Su gran interés por la naturaleza motivó su acercamiento a las ciencias naturales, la geografía, la antropología y la arqueología, siendo esta última vocación la que lo llevara a realizar grandes aportes científicos en su época.

Encomendado por la Corona española, llega a Cuba en 1846 con el objetivo de realizar los estudios necesarios sobre la Isla para el *Diccionario geográfico-estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, también conocido como «El Madoz» en honor a su compilador, Pascual Madoz Ibáñez (1806-1870). Desde su llegada, Rodríguez Ferrer se volcó en una investigación profunda sobre las características del archipiélago, su naturaleza, sus costumbres..., para lo cual emprendió un viaje exploratorio desde oriente hasta occidente. A su llegada a La Habana, ese mismo año, se estableció en el Cerro. Al año siguiente se dedicó a viajar por las ciudades de Baracoa, Bayamo, Holguín y Baire. En 1848

visitó Puerto Príncipe, ciudad de la que fue nombrado asesor sustituto de la Intendencia en 1852,⁶ en la que posteriormente vivió como hacendado y de la que partió en 1861. En 1848 estuvo en Matanzas y, a finales de ese año y principios del siguiente, hizo estancia en Pinar del Río, donde visitó los cafetales Flora, Ascensión, Angerona y Buen Consejo. Por esta época, Rodríguez Ferrer estuvo además en Puerto Rico y en algunas ciudades españolas. Por ellas viajó, notándose en su referido álbum algunos intervalos de ausencia de Cuba, comprendidos entre el verano de 1849 y principios de la década del cincuenta.

Los años que vivió en la Isla marcaron su trabajo con la contribución al diccionario de Madoz, además de un vasto compendio de publicaciones que trataron temas cubanos. Un ejemplo fue la *Revista de España* (1850-1851), que «se ocupó principalmente de Cuba»⁷ y de la cual fue Ferrer el editor y el principal colaborador. Algunas de sus obras fueron *El tabaco habano, su cultivo, sus vicisitudes, sus más afamadas vegas en Cuba* (Madrid, 1851), *Los nuevos peligros de Cuba entre sus cinco crisis actuales* (Madrid, 1862), *Los partidos españoles y el de la autonomía en la isla de Cuba* (Madrid, 1883) y *Naturaleza y civilización de la grandiosa Isla de Cuba*, publicada en Madrid entre 1876 y 1877.

Esta última constituye su obra cimera, pues resulta un compendio de sus descubrimientos. El libro abarca

asuntos desde la perspectiva geográfica, geológica y meteorológica, así como aspectos paleontológicos, antropológicos y arqueológicos. Para la realización de este libro, Rodríguez Ferrer contó con el apoyo de notables figuras como Felipe Poey Aloy (1799-1891), entonces director del Museo de Historia Natural de la Real y Li-



Fragments
de una ^{oda} escrita en el álbum de S. M. la Reina
con motivo de su mayoría.

Hechos remotos! ínclitos recuerdos,
no comprendidos ya!... La poesía
no oyera entonces con inercia fría
los elocuentes ecos del Eurotas,
que de Leonidas el preclaro nombre
a par de libertad daban al viento;
ni ensordecer pudiera
al murmullo del Tiber opulento,
que en sus ondas llevaba por invidia
la immaculada sangre de Virginia.

La santa libertad entonces tuvo
en cada corazón templo secreto;
y su rastro divino
brilló sobre las crestas del Himeto,
radió del Quirinal en la alta cima,
y deslumbró con fulgurante lumbré
del Alpe agreste en la nevada cumbre.

Mas hoy, si suena el profanado nombre,
pasado numen de grandiosos hechos,
por mas que al vulgo asombre
ni un eco encuentra en generosos pechos,
ni al noble vate inspiración envía;
que el voraz tiempo, en su carrera impia
ni a los antiguos numenes perdona!
Ni descendida de su ~~apogeo~~ frente augusta

asombro de la rica fantasía,
enlaza con los áureos eslabones
de tu cadena de monarcas grandes
tantos heroes ilustres, que el valiente
brazo tendiste al pelago profundo,
sintiendo que a tu gloria prepotente
era pequeño el ámbito de un mundo.

O! la menos dichosa
serás, oh Gloria! que con noble brío
las aguilas del Corso quebrantando
de sus tenaces garras
fu solio augusto rescatar supiste:
solo que libre del baldon nefando,
con nueva pompa y resplandores brilla,
cuando en la nieta del tercer Fernando
su segunda Isabel mira Castilla.

Gertrudis Gomez de Avellaneda

„Madrid Agosto de 1844“

Arriba: Escudo de Armas de Bayamo, arreglado y dibujado por Perucho Figueredo, y presentado a Rodríguez Ferrer durante su estancia en esa ciudad en 1847. Debajo: fragmentos de oda escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda a S. M. la Reina Isabel con motivo de su mayoría de edad.

teraria Universidad de La Habana; el lingüista Antonio Bachiller y Morales (1812-1889), que ocupaba el cargo de presidente de la Sección de Ciencia, Literatura e Historia, y Andrés Poey Aguirre (1825-1919), destacado estudioso de la arqueología caribeña.

Miguel Rodríguez Ferrer incursionó en diferentes esferas de los estudios de la naturaleza cubana, por lo que «los científicos y naturalistas de la época lo acercaron profundamente al conocimiento de la biota cubana y, en tal sentido, realizó importantes aportes a ésta».⁸ Uno de sus principales hallazgos arqueológicos fue el de cráneos deformados, en la zona de Pueblo Viejo, Puerto Príncipe, que llevan a Ferrer a plantear la consideración de la existencia de una nueva raza, lo que se convertiría en «una de las mayores polémicas de los círculos del siglo XIX».⁹

Otro de sus importantes hallazgos fue una mandíbula fósil, también en la zona de Puerto Príncipe y que fue entregada por el propio Ferrer en 1850 al Museo de Historia Natural de Madrid. También el descubrimiento de dos figuras talladas en piedra: el Ídolo de Bayamo,¹⁰ en la hacienda Valenzuela, y el Hacha de Cueva de Ponce, en la zona de Baracoa, constituye otro de sus grandes aportes a la arqueología cubana.

El Ídolo de Bayamo, así como los cráneos deformados pasaron a ingresar los fondos del Gabinete de Historia Natural de la Universidad de La Habana el 17 de diciembre de 1862, por la petición que le hiciera Felipe Poey al rector José Valdés Fauli el 14 de marzo. Por su parte, el Hacha de Cueva de Ponce fue trasladada a la península. El legado científico de los

hallazgos e investigaciones de Rodríguez Ferrer concedió un impulso significativo al desarrollo de la labor arqueológica en el archipiélago cubano, es por ello que se reconoce como el padre de la arqueología cubana.¹¹

RECUERDOS DE LA ISLA

Durante su larga estancia en la Isla, Miguel Rodríguez Ferrer no solo se dedicó a su obra científico-literaria, sino a fomentar grandes lazos de amistad con las más ilustres personalidades de la cultura cubana. Científicos lo animaron en su investigación, otros de la esfera política le brindaron su apoyo y reconocimiento; también se ganó el afecto de intelectuales y de algunas damas que bordaron pañuelos en su honor. A través del álbum de recuerdos que atesora el Archivo de la Oficina del Historiador, es posible percibir el afecto que se ganó el ilustre humanista español en Cuba; dedicatorias, dibujos y poemas son reflejo de ello.

Entre los elogios a Rodríguez Ferrer recogidos en su álbum, sobresale el de Pedro (Perucho) Figueredo Cisneros, no solo figura insigne de nuestras guerras independentistas, sino portador de grandes dotes artísticas y literarias. Al definirlo como «hombre eminente», escribe el autor de *La Bayamesa*:

«es hasta aquí una excepción de todos los viajeros: viaja no por ilustrarse, porque él es un depósito de ilustración, no para ilustrar a la madre patria, porque ella a pesar de los días de tempestades es una gran nación. Viaja sí para favorecer en cuanto pueda a la Isla de Cuba, que bajo la protección de tan eminente cuanto



Dibujo de José María de la Torre incluido en el álbum de Miguel Rodríguez Ferrer, con la siguiente nota: «Casa que en unión del General mejicano D. Manuel Almonte y el ministro de la misma república D. Manuel Crecencio Rejon, habitó en el Cerro mi amigo el Sr. D. Miguel Rodríguez Ferrer a su llegada a La Habana en 1846».



noble y humano español, será algún día la joya más rica de la Corona de Castilla (...) ¡Oh Cuba, cuan venturoso sería tu porvenir si tu madre te enviara a menudo hijos del carácter del ilustre Ferrer!».

Unas veces a color, otras con líneas a lápiz, interesantes dibujos nos presentan los lugares vistos por Ferrer: el Camposanto del cafetal la Angerona, dibujado por Cberhard Kuntze, la casa del Cerro ocupada por aquel a su llegada a La Habana, dibujada por José María de la Torre.

Se ganó el respeto y la admiración de muchos, por lo que recibió también reconocimientos, como el concedido por el Regimiento de Barcelona en la Ciudad de Holguín, el 2 de agosto de 1847, en el que se le resalta de «modelo de franqueza y de finura: con suma ilustración y recto juicio».

Miguel Rodríguez Ferrer murió en 1889, dejando aún dos tomos de *Naturaleza y civilización de la grandiosa isla de Cuba* inconclusos. No obstante, sus estudios cubanos quedaron en la historia, así como el afecto de los cubanos, ese cariño y admiración prevalecen guardados entre las gastadas páginas de su álbum.

¹ Antonio Luis Galán y José Alberto Sánchez Abarca: *Álbumes de autógrafos en la colección Entrambasaguas de la biblioteca de la UCLM*. Universidad Castilla La Mancha, Biblioteca Universitaria, España.

² Adriana Galanes: «El álbum de Domingo del Monte» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 451-452, 1988, p. 255-265.

³ Eusebio Leal Spengler: *Aeterna Sapientia*, Ediciones Boloña, Colección Opus Habana, La Habana, 2015.

⁴ Domenico Capolongo: «La partecipazione italiana alle guerre d'indipendenza di Cuba», en *Emigrazione e presenza italiana in Cuba*. Vol. V. Circolo Culturale. B.G.Duns Scoto. Roccarainola, 2006, p. 142.



Arriba: *Pueblo de indios de la isla de Cuba*, de José María de la Torre, y debajo: *Antigua Catedral de Cuba en Santiago de Cuba luego del terremoto de 1766*, obsequiado a Rodríguez Ferrer por Juan Bautista Sagarra.

⁵ *Poesías de José María Heredia*. Nueva York, Librería de Behr y Kahl, 1825.

⁶ Brian J. Dendle: «Una revista olvidada del siglo XIX: La Revista de España y sus Provincias de Ultramar (1850-1851)» en *Cuadernos de Investigación: Historia*, No. 11, 1985, p. 85.

⁷ Ídem: p. 87.

⁸ Armando Rangel Rivero, Carlos Arredondo Antúñez y Rafael Sánchez Pérez: «Miguel Rodríguez Ferrer: vida y obra de un arqueólogo sin gabinete» en *Cuba Arqueológica*, año II, No. 1, p. 21.

⁹ Silvia Teresita Hernández Godoy: «Arqueología e Historiografía aborigen en Cuba en el siglo XIX» en *Anales del Museo de América II*, p. 181.

¹⁰ *El Faro Industrial de La Habana*, 28 de julio de 1848.

¹¹ Silvia Teresita Hernández Godoy: Ob. cit., p. 179.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ y YADIRA CALZADILLA integran el equipo editorial de Opus Habana.

foco

Testimonia L

Jacinto de la Cotera

por DAVID LIESTER MARTÍNEZ RAMOS

En 1839 se patentaba uno de los inventos que revolucionó el siglo XIX: la fotografía. Muy impresionados debieron quedarse los fotografiados al ver sus imágenes en diferentes soportes, lo cual presentaba a los fotógrafos como una suerte de magos, hombres de avanzada. Los mejores trajes, regias posiciones, accesorios que reforzaban la identidad de los «modelos», la constante aparición de nuevas técnicas y la amplia variedad de ofertas caracterizaron este negocio en aquella centuria.

Hay constancia de que, en 1841, Cuba se convirtió en el segundo país del mundo —después de Estados Unidos— y el primero en Hispanoamérica en inaugurar oficialmente un estudio fotográfico público o comercial. Ese establecimiento fue abierto por el estadounidense George Washington Halsey en La Habana.¹ Otras ciudades cubanas fueron sumándose paulatinamente, entre ellas Cienfuegos —así nombrada y con título de villa desde 1829—, cuyo pujante desarrollo económico basado en la industria azucarera y en un agitado comercio tenían como plataforma a la bahía de Jagua, en la costa sur de la Isla. Por esta no solo se recibían mercancías de Estados Unidos y Europa, sino también una fuerte carga tecnológica y cultural. De tal manera, la villa se revelaba como un interesante lugar para foráneos, quienes enriquecían su composición social y la mantenían actualizada de las últimas novedades mundiales.

Así la fotografía, con su forma rápida de reproducir la imagen individual o colectiva, hizo presencia y se popularizó en Cienfuegos, aunque poco se sabe sobre el desarrollo de ese arte. Fotógrafos como Jacinto de la Cotera y Consejero, Carrillo, Rovinson y Storer, Efesio de la Cotera, Emilio Álvarez, Francisco Goveia, Inés Roig, José Carbonell, Mariano González Blanco, Salaya y Roig o los norteamericanos Chute & Brooks

o Gurney O'Tero & Smith, de paso por la ciudad, son muestra de ello. Volver sobre los pasos de estos hombres, entrar en sus galerías y posar pacientemente, se torna necesario para visualizar parte de esta historia.

De los antes mencionados, es Jacinto de la Cotera y Consejero (o simplemente Jacinto Cotera), de quien, hasta el momento, se han encontrado las primeras referencias de un trabajo fotográfico en la entonces villa. Así, se convierte en un personaje indispensable cuando se quiere comenzar la historia de la fotografía en Cienfuegos.

«Nació en Lebeña, Provincia de Santander, España, en el año 1833 [...] Muy joven vino a esta ciudad donde estableció una Fotografía. Ocupó buena posición social».² La primera reseña encontrada de sus servicios apareció en el año 1858: «retratista al óleo, miniaturista, fotografía, ambrotipo y demás procedimientos modernos, se ofrece de nuevo a sus amigos y favorecedores en su anterior morada calle de Hourruitiner frente a la Palma. A fin de corresponder al deseo de varias personas, ha traído un bonito surtido de alfileres y relicarios de oro de los mejores que se hallan en la capital. También retratará cadáveres, y saca copias de toda clase de retratos o cuadros».³

Con esta nota se puede establecer desde cuando estaba en Cienfuegos el joven pintor y fotógrafo, en aquel momento con veinticinco

años de edad. Desafortunadamente, hasta hoy no se han identificado imágenes realizadas en esa primera galería.

En 1861 ya existían en la villa «dos retratistas al óleo y daguerrotipo»,⁴ y no sería erróneo afirmar que uno de ellos era Cotera, pues desde hacía tres años trabajaba en este giro. «Galería Fotográfica de Jacinto de la Cotera, Santa Elena no. 27. Retratos al óleo, fotografía, ambrotipo y nuevo procedimiento con reales privilegios concedidos por SS. MM. en Madrid el 14 de noviembre de 1860. Nuevamente



Galería fotográfica de Jacinto Cotera en la ciudad de Cienfuegos, en la calle San Carlos no. 37. Este grabado aparece reproducido en un anuncio del *Directorio Comercial de la Isla de Cuba de 1883-1884*.



reformada esta galería contando con los mejores aparatos además de haber adquirido los que tenían los Sres. Rovinson y Storer, cuenta con la cooperación del Sr. Carrillo, fotógrafo que tenían dichos Sres. y un completo surtido de efectos de todas clases. También se han adquirido todos los negativos que los Sres. Rovinson y Storer han hecho, y se sacarán las repeticiones a doblón la docena. Se venden efectos de fotografía».⁵

Así reflejó el periódico *El Fomento*, en enero de 1865, los trabajos que realizaba Cotera, ahora en la nueva dirección de Santa Elena no. 27. Además, se había agenciado la cooperación del desconocido fotógrafo Carrillo, por lo cual eran como mínimo dos los trabajadores del nuevo establecimiento. Este no solo funcionaba como taller y galería, pues allí podían adquirirse efectos de fotografía, una muestra de lo multifacético de su negocio.

El 15 de julio de ese año, el periódico *El Telégrafo* promovió los servicios de un nuevo gabinete fotográfico, una sucursal de Gurney O'Tero & Smith, de Nueva York, en Cienfuegos. Establecida

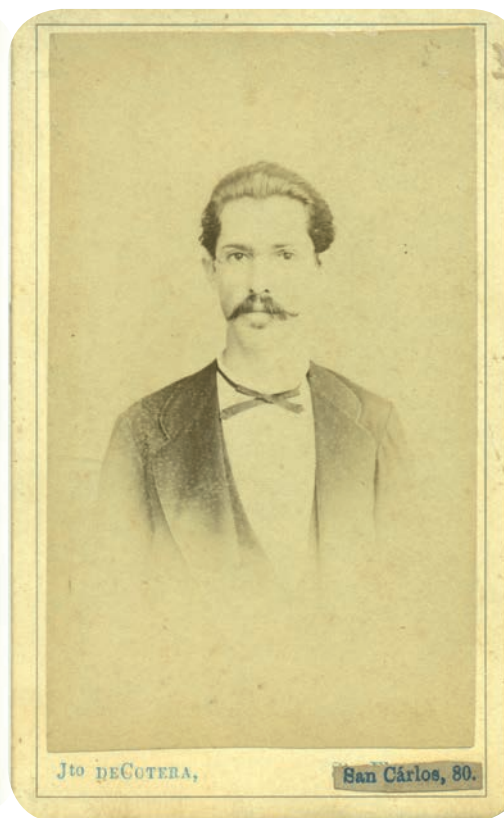


«en la calle Santa Elena esquina a la de Santa Isabel, no. 36, una cuadra más abajo de la Galería de D. Jacinto Cotera».⁶ Ello debió importunar a Cotera, pues la instalación de los norteamericanos estaba a solo una cuadra de la suya.

Sin embargo, el mencionarse su establecimiento como punto de referencia para el nuevo gabinete fotográfico, demuestra el reconocimiento de los trabajos de Cotera. Y si tomamos literalmente «una cuadra más abajo» y vemos la pendiente de la calle Santa Elena, desde De Clouet hacia San Luis, se podría ubicar el establecimiento de Cotera en las cercanías de la esquina de Santa Elena y De Clouet, a tres cuadras de la entonces Plaza de Armas.

Fotografías de Jacinto Cotera se conservan en el Museo y Biblioteca provinciales de Cienfuegos. Por haberse realizado en la calle San Carlos no. 37, el último de los cuatro establecimientos suyos identificados, este retrato familiar femenino pertenece a la década de los ochenta del siglo XIX.

La *carté-de-visite* (carta de visita) de la izquierda fue realizada por Cotera en su establecimiento de la calle Santa Elena, no. 27, al cual se había trasladado en 1861 y donde estuvo hasta inicios de la década de los setenta, cuando pasó a San Carlos no. 80. Por ese motivo, con tal de aprovechar los soportes rígidos impresos sobre los cuales se pegaban las fotografías, se vio obligado a reemplazar la vieja dirección por la nueva, como puede verse en la imagen derecha.



En otra de sus páginas, *El Telégrafo* consigna que Cotera era profesor en la Escuela de Colón, aunque no especifica la materia que impartía. No es de extrañar que fuera dibujo, por cuestiones afines a su profesión; o sea, al tiempo que atendía su negocio, también daba clases, como una muestra de su versatilidad.

Tres años más tarde, en 1868, aparece en el periódico *El Fomento* otro anuncio sobre el quehacer de Cotera: «¡Novedad en Fotografía! Asociado al Sr. Storer cuya perfección en los trabajos es ya bien conocida en esta población, podemos ofrecer desde esta fecha los hermosos retratos sobre porcelana, que a la mayor duración que ningún otro es más hermoso por su transparencia y finura. También conta-

mos con un moderno y variado surtido de marcos y demás artículos de arte y como antes, se harán retratos al óleo, acuarela y demás procedimientos modernos; copias de todas clases y vistas de todos tamaños. Horas de trabajo, de 8 a 3 de la tarde».⁷

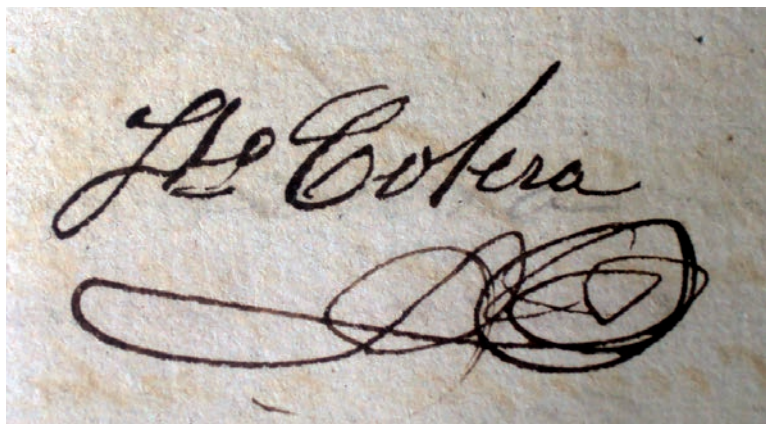
Resulta interesante esta asociación de Cotera con Storer, uno de los miembros de la Sociedad Rovinson y Storer a los que había comprado aparatos para su trabajo. Destacan sus incursiones en los retratos sobre porcelana y las vistas de todos los tamaños.

En 1871 aparece en *Diario de Cienfuegos* la referencia, por primera vez, a la realización de «ferrotipos»,⁸ de llegada un poco tardía a la villa, pues la invención de ese soporte metálico data de 1853. Ese mismo año, Jacinto de la Cotera aparece como uno de los mayores contribuyentes al impuesto sobre la propiedad territorial de Cienfuegos,⁹ ejemplo de la buena marcha del negocio.

Otro cambio de ubicación de la galería fotográfica lo encontramos en 1873. La prensa refiere:

«Galería Fotográfica de Jacinto de la Cotera, San Carlos 80, entre la Sucursal del Banco Español y la peletería de los Sres. Quirós y Bellas. Fotografías de todas

Firma de Jacinto Cotera en acta capitular del Ayuntamiento de Cienfuegos (21 de junio de 1886, tomo 30, folio 108).



clases y tamaños, tarjetas y porcelanas, iluminaciones y pinturas al óleo, cuadros, cajas y paspartús, vistas grandes y estereoscópicas. Deseando montar un establecimiento que correspondiese a los adelantos del arte e incremento de la población, no he omitido medios tanto en la parte de fábrica como en sus accesorios y al ofrecerme en el nuevo local a mis amistades y al público en general, trataré, como siempre de corresponder a la protección que he recibido. Se sacarán copias de toda clase de retratos, vistas de edificios y fincas, para lo que cuenta con gran surtido máquinas y efectos. Hora de trabajo de diez de la mañana a cinco de la tarde».¹⁰

El traslado de Santa Elena no. 27 a San Carlos no. 80 responde a una mejor ubicación en el trazado comercial de la villa. De este momento se conservan fotografías cuyo soporte rígido fue realizado para la galería de Santa Elena no. 27; sin embargo, para aprovechar el material, el fotógrafo reemplazó la vieja dirección con un pequeño papel que contenía la nueva ubicación. Sus servicios incluyen las «iluminaciones», de las cuales han llegado a nuestros días algunos ejemplares y las imágenes estereoscópicas. Se aprecia el poco tiempo que había transcurrido desde la apertura de este establecimiento en la calle San Carlos y de la actualización tecnológica del mismo. Su horario había cambiado, quizás por otros compromisos de trabajo, aunque mantuvo la misma cantidad de horas de servicio. Es obvio que la realización de fotos de paisajes urbanos y campestres podía ser complicado, debido al necesario control de la luz y el movimiento de las personas en las calles.

El año 1875 fue de gran importancia para Jacinto, pues fue electo Concejal del Ayuntamiento,¹¹ cargo que reforzó su posición en la sociedad cienfueguera. Sin embargo, la política no lo apartó de la fotografía, y otra vez realizó Cotera nuevos cambios en la ubicación de su establecimiento. Así lo reflejó el *Directorio Comercial de la Isla de Cuba de 1883-1884*:

«Galería Fotográfica de Jacinto Cotera en San Carlos 37, frente al costado de la Iglesia. En este antiguo establecimiento se hacen toda clase de retratos en Fotografía según los procedimientos más modernos aplicaciones con la cámara, color y vistas de todas clases y tamaños. Retratos al óleo, pastel y toda clase de iluminaciones, contando también con un gran surtido de cuadros, todo a precios equitativos».¹²

Además del texto, de gran interés resulta la ilustración del edificio que lo acompaña. De dos plantas, la construcción neoclásica se localizaba, casi en la esquina de San Carlos y Santa Isabel, a pocos pasos de la Plaza de Armas. El cliente podía apreciar en la vidriera las ofertas del taller, al cual accedía por

amplias puertas y en la planta alta un balcón corrido era un excelente espacio para apreciar el movimiento de la zona. Un gran texto en el frente del inmueble identificaba el negocio: «Galería de J. Cotera», y en el costado de la planta alta, otro decía: «Galería fotográfica de J. Cotera». Esta es la última de las cuatro galerías identificadas de Cotera, en la entonces villa de Cienfuegos. Al estudiar las imágenes que se conservan de sus establecimientos en Santa Elena no. 27, San Carlos no. 80 y San Carlos no. 37, se puede observar la reiteración del mismo telón de fondo y mobiliario en los distintos locales.

En 1885, el fotógrafo fue electo cuarto teniente alcalde del Ayuntamiento, cargo que dos años más tarde le fue ratificado. Cotera, quien fue el primero de ese apellido en Cienfuegos,¹³ se casó con la Sra. Matilde Cabrera Ducondray y de este matrimonio nacieron sus hijos: María Josefa, Félix, Enrique, Matilde, Felipe, Alfonso, Juan Pedro y José. Es importante señalar la existencia en Cienfuegos de otro fotógrafo en el siglo XIX de igual apellido y origen: Efesio de la Cotera, sobrino y, al parecer, también discípulo de Jacinto.

El 4 de marzo de 1893, falleció Jacinto de la Cotera, a la edad de sesenta años, en Cienfuegos.¹⁴ Pintor, fotógrafo, maestro y político, se movió en la vida cienfueguera con éxito, sorteando la competencia de otras galerías. Se mantuvo en el negocio de la pintura y la fotografía por más de veinticinco años. Muestra de los trabajos fotográficos realizados por este santanderino en los formatos *carté-de-visite* y *cabinet* se conservan en el Museo y Biblioteca provinciales de Cienfuegos como legados de un hombre de avanzada, una suerte de mago que detuvo en superficies sensibles la vida cienfueguera del siglo XIX.

¹ Rufino del Valle y Ramón Cabrales: «Cuba, sus inicios fotográficos», en revista *Opus Habana*, vol. VIII, no. 3, dic. 2004/mar. 2005, pp. 4-15.

² Luis Bustamante y Fernández: *Diccionario biográfico de Cienfuegos*. Cienfuegos 1931, Imp. R. Bustamante. p. 54.

³ *Hoja Económica*, jueves 21 de octubre de 1858.

⁴ Enrique Edo y Llop: *Historia de Cienfuegos y su jurisdicción*. La Habana 1943, Imprenta Úcar, García y Cía, p. 216.

⁵ *El Fomento*, jueves 12 de enero de 1865.

⁶ *El Telégrafo*, sábado 15 de julio de 1865.

⁷ *El Fomento*, viernes 31 de enero de 1868.

^{8 y 9} *Diario de Cienfuegos*, domingo 12 de noviembre de 1871.

¹⁰ *Diario de Cienfuegos*, viernes 10 de octubre de 1873.

^{11 y 12} Luis Bustamante y Fernández: *ob. cit.*, p. 54.

¹³ *Directorio Comercial de la Isla de Cuba de 1883-1884*.

¹⁴ Registro de la Propiedad del Este. Tomo 2, Folio 134v, Finca 77.

DAVID LIESTTER MARTÍNEZ RAMOS es investigador de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Cienfuegos.

pintura de **Caballet E** *La Virgen del Carmen*

por **LAINA DE LA CARIDAD RIVERO** y **REINALDO PIÑERO**

El otrora convento de San Francisco de Asís, hoy Museo de Arte Sacro de la Oficina del Historiador de la Ciudad, atesora numerosas obras pictóricas de gran valor artístico y religioso. Muchas de ellas ya están expuestas en las salas de la institución, otras permanecen aún en los almacenes, debido a su deficiente estado de conservación.

Con el propósito de rescatar y exhibir estas piezas, la dirección de Patrimonio Cultural desarrolla un proyecto que prioriza su salvaguarda, con una perspectiva amplia en el espacio temporal. Para lograr esos objetivos, especialistas del Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete Juan Bautista Vermay trazaron una estrategia que comenzó con un dictamen técnico de todas las obras, de las cuales treinta y dos fueron catalogadas según el grado de deterioro, y ubicadas en diferentes niveles de prioridad para su restauración.

En dicha coyuntura, se acordó devolver el esplendor a una pieza significativa, pues representa a la escuela pictórica española del siglo XIX: un óvalo con la imagen de la Virgen del Carmen. Realizada al óleo sobre un soporte de tela de lino de mediano grosor y montada sobre un bastidor de madera de pino, esta obra era aparentemente un anónimo. Pero resulta interesante que durante el proceso de restauración,



específicamente en la limpieza del barniz oxidado y los repintes o betunes aplicados a la pintura para disimular sus pérdidas, apareció la firma, en la parte inferior derecha del lienzo. Así se conoció que la autora de la obra es Isabel Martos, pintora española del siglo XIX.

La imagen del cuadro repite el modelo iconográfico característico: Virgen joven con el niño Jesús en brazos, sentado sobre un cojín rojo. El Niño sostiene en sus manos un escapulario que pende del cuello de la Virgen. Ella, con rostro sereno y finísimas facciones, extiende el brazo izquierdo y en la mano soporta también un escapulario. Sobre la cabeza lleva una corona dorada con piedras preciosas.

Su vestidura: túnica marrón decorada con incisiones doradas, como corresponde a la patrona del Carmelo, y el amplio manto blanco adornado con flores, engalanado con picado rameado, contraste entre los colores rojo y azul, además de los claveles abiertos y los adornos de rocalla, son rasgos característicos de las pinturas españolas del siglo XIX.

La obra, con dimensiones de 105,5 x 84,7 cm, presentaba un elevado nivel de deterioro. La base de preparación, de fino grosor, tenía numerosos faltantes, principalmente en la parte inferior y las zonas del traje negro de la Virgen, en cuyo rostro se

apreciaban, además, desprendimientos. Estas y otras afectaciones comprometieron los demás estratos de la pieza: capa pictórica con daños en la base de preparación, además de craqueladuras (pequeñas grietas o fraccionamientos) en toda la pintura. También tenía repintes torcidos diseminados en toda la superficie. La capa de protección, en mal estado de conservación, se apreciaba oxidada, quebradiza y con pasmos blanquecinos producto de la humedad.

LA RESTAURACIÓN

Para la protección de la obra se aplicó un velado de papel japonés y cola de conejo en toda la superficie. Además, se desmontó la pintura de su bastidor original y fueron colocados tableros con pesos para relajar la obra sobre la mesa de trabajo.

Mecánicamente se eliminó la tela del reentelado a la cola, rasgándola en tiras de 8 cm aproximadamente. Una vez suprimido el reentelado, comenzó la limpieza mecánica del reverso, para lo cual se empleó metil celulosa en forma de gel y un escarpelo para eliminar los restos de cola. El método idóneo para realizar este procedimiento es el del ajedrezado, que permite evitar las contracciones del lienzo. Luego se aplicó un reentelado a la cera resina utilizando una tela de lino con características similares a la tela original de la obra. Se eliminó el velado de protección con agua tibia y un escarpelo y, posteriormente se eliminaron los restos de cera-resina con White Spirit (disolvente).

Se realizó una limpieza química de la capa pictórica para eliminar la capa de barniz oxidada; posteriormente se eliminaron las manchas con agua y jabón neutro. Las zonas de repintes antiguos fueron suprimidas utilizando la fórmula recomendada por el Instituto Real del Patrimonio Cultural (IRPA): isopropanol más amoníaco más agua. El estuco se colocó en las zonas afectadas, imitando la textura de la pintura. A continuación se aplicó el barniz intermedio —mediante brocha— para aislar la capa de pintura original de la reintegración cromática. Este paso, es decir, la reintegración cromática, se realizó por el método ilusionista por puntos, utilizando pigmentos en polvo y barniz.

Finalmente se aplicó con pistola un barniz final, a base de resina dammar (el mismo tipo de barniz empleado en los casos anteriores) para garantizar brillo a los colores y protección a la capa de pintura.

Gracias al arduo proceso de restauración, pudo ser legitimada la autoría de esta obra, que el deterioro y las intervenciones contraproducentes se empeñaron en ocultar. Pronto esta imagen de la *Virgen del Carmen* podrá ser apreciada por el público que asiste a los predios del Centro Histórico habanero. Ello corrobora que la aplicación fundamentada de los tratamientos ne-



Pertenciente a la colección del Museo de Arte Sacro, en el Convento de San Francisco de Asís, el cuadro de la

Virgen del Carmen fue sometido a una intervención en el Gabinete de Restauración de Pintura de Caballero Juan Bautista Vermay. Al efectuarse la limpieza de la capa pictórica, quedó revelada la firma de la autora: Isabel Martos, pintora española del siglo XIX, la cual estaba oculta por repintes y pátinas que disimulaban las pérdidas de la obra.



Al cuadro le fue aplicado un velado de papel japonés y cola de conejo, además del reentelado a la cera resina, la limpieza de la capa pictórica y la incorporación de estucos. Tras la reintegración cromática, a la pieza se le aplicó un barniz dammar.

cesarios y adecuados para garantizar la conservación de las obras de arte es el aporte más útil y generoso que los restauradores hacen a la sociedad.

LAINA DE LA CARIDAD RIVERO y REINALDO PIÑERO son especialistas del Gabinete de Restauración de Pintura de Caballero Juan Bautista Vermay.

ENERGÍA PARA TALLAPIEDRA

PRESENTADA EN LA 12 EDICIÓN DE LA BIENAL DE LA HABANA, ESTA PROPUESTA ARTÍSTICA TUVO A BIEN REVIVIR LA LEGÍTIMA PREOCUPACIÓN POR QUE NO SE PIERDAN LOS VALORES PATRIMONIALES DE ESTE EDIFICIO INDUSTRIAL.



Con los aires de la 12 Bienal de La Habana llegó la muestra colateral «Energía para Tallapiedra», una propuesta contemporánea de intervención artística en un edificio industrial, en este caso, la termoeléctrica más antigua de Cuba. A continuación se relacionan los presupuestos ideoestéticos que animaron esta iniciativa del proyecto **habana[re]generación**, integrado por arquitectos cubanos que estudian el futuro crecimiento y la (re)estructuración urbana de la ciudad. Revertir el deterioro y generar una nueva imagen de la capital cubana es su objetivo, al que se sumaron los artistas Esterio Segura, Cucú Diamante y Andres Levin.

EL EDIFICIO DE TALLAPIEDRA

La antigua central termoléctrica de Tallapiedra, actual Otto Parellada, aún sigue prestando servicios al Sistema Electroenergético Nacional, pero lo hace solamente su parte más moderna. La estructura más antigua data de 1914, cuando fue construido el edificio neoclásico que la identifica. Actualmente en desuso, muchos de sus espacios están declarados en peligro de derrumbe. El sector menos dañado se encuentra en la otrora sala de turbinas, donde todavía se conservan algunos rotores y partes fijas de esas máquinas de vapor y generadores eléctricos.

«Energía para Tallapiedra» tuvo a bien revivir la legítima preocupación por que no se pierdan los valores patrimoniales de ese inmueble. Esta propuesta artística respondió a la idea manejada con anterioridad de que Tallapiedra puede reutilizarse de múltiples maneras en la rama del arte y la cultura, ya sea como museo, centro cultural, mediateca o centro de creación contemporánea. Por este último se entiende un nuevo modelo de centro de arte, cuya programación tiene — como soporte esencial — la promoción de estrategias de participación y diálogo en la intersección misma del arte y la creación industrial. De esta manera se promueve una nueva concepción del valor de una obra artística, enfocada casi totalmente al proceso creativo y no al producto.

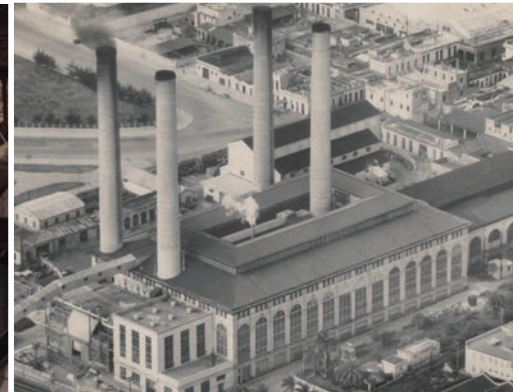
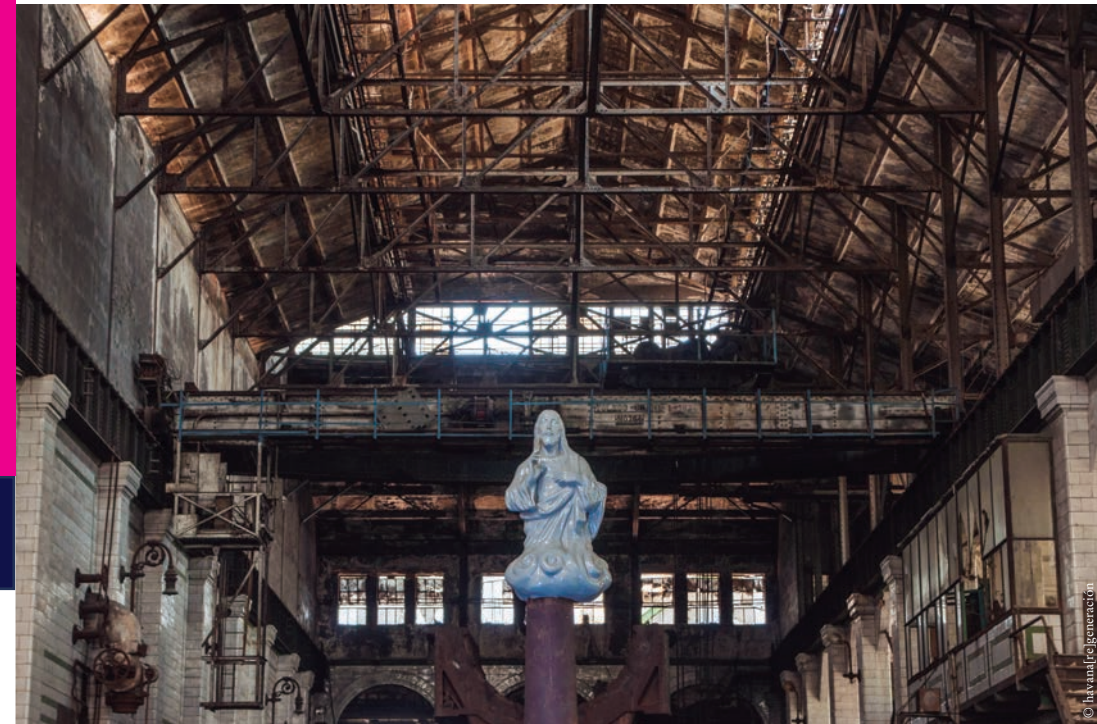
Según el arquitecto Orlando Inclán, miembro fundador de **habana[re]generación**, «fue entonces que la

Bienal de La Habana resultó el escenario idóneo para abrir a la ciudad y su gente este emblemático edificio que, año tras año, llama la atención de centenar de personas». El acercamiento a esta joya del patrimonio industrial es fundamental para llamar la atención sobre sus valores excepcionales, no solo arquitectónicos, sino también desde el punto de vista social, por ser un exponente de los procesos vinculados al desarrollo de la ciudad alrededor de su puerto y bahía.

CONCEPTO ARTÍSTICO

Con la apertura de Tallapiedra hacia los visitantes y la ciudad, se aprovechó el carácter industrial del propio edificio para transmitir la idea de que tenía lugar «la devolución a la termoeléctrica de un proceso productivo. Así, donde antes se convertía el vapor de agua en energía eléctrica, ahora se convertía la idea y el pensamiento en arte». Esto se vio reflejado, principalmente, en la reinterpretación del flujo productivo, mediante el recorrido de las personas que accedían a la sala de turbinas. Al pasar por el torniquete de entrada, con ayuda de una cámara web, se contabilizaban metafóricamente los watts que cada persona produjo. O sea, se invertía el proceso productivo: el arte contemporáneo era el suministrador de energía vital a la termoeléctrica en desuso.

No obstante, un cartel amarillo prevenía anticipadamente a los visitantes: «Atención, esto no es una galería». De esta manera, prestando cuidado por el estado ruinoso de la estructura, emprendían el recorrido a través de la frontera que separa industria y creación. Una estatua viviente de obrero fabril saludaba a los recién llegados, quienes se enfrentaban a distintas imágenes que transmitían la vinculación entre pasado, presente y futuro de la termoeléctrica, haciendo énfasis en el elemento simbólico de las cuatro chimeneas primigenias, de las cuales solamente queda una. Al derrumbe consecutivo de las mismas como síntomas del deterioro de la termoeléctrica, se le contraponía la imagen de que «nuevas chimeneas» serían posibles, refuncionalizando esa instalación para la producción de arte contemporáneo. La fórmula para conseguirlo: Tallapiedra x (Industria + Arte) = Oportunidad.



TALLAPIEDRA X (INDUSTRIA + ARTE) = OPORTUNIDAD

Como un llamado a convertir la más antigua termoeléctrica de Cuba en centro de creación contemporánea, la muestra «Energía para Tallapiedra» se realizó en su parte más antigua, ya en desuso: la otrora sala de turbinas. Allí, rodeada de vigas y columnas que sucumben a los estragos de la desidia y el tiempo, se alzó la escultura de Esterio Segura: «La energía no se destruye, solo se transforma». Una grúa con la maqueta de la edificación —realizada por el equipo habana[re]generación— atravesó de un extremo a otro la sala. Concluyó la tarde performática con la sonoridad de veintiséis batás. Esta escultura sonora interactiva, titulada Abatar, fue creada por los músicos Cucú Diamantes y Andrés Levin. Por un instante, el proceso productivo fue invertido: el arte contemporáneo fue el suministrador de energía vital a la termoeléctrica, aun cuando su parte más moderna sigue prestando servicios al Sistema Electroenergético Nacional.



IRENE RODRÍGUEZ



juego y teoría de una *bailaora* cubana

APELANDO AL LIRISMO DE LOS
POETAS DECIMONÓNICOS Y EL LE-
GADO ESPIRITUAL DE FEDERICO
GARCÍA LORCA, PUEDE ENTENDER-
SE LA EVOLUCIÓN DE ESTA BAILA-
RINA CUBANA COMO DIRECTORA,
MAESTRA Y COREÓGRAFA DESDE
QUE CREÓ SU PROPIA COMPAÑÍA
EN ENERO DE 2012.

por **ARGEL CALCINES**
fotos **ALFREDO CANNATELLO**

Viendo a Irene Rodríguez congelada toda de blanco, tras los flecos del mantón que, movido al ritmo frenético de la *soleá*, ha terminado convirtiéndola en una suerte de caracola marina, uno vuelve a rendirse ante el temple de la bailarina flamenca y se solidariza con aquellos poetas que trataron de revelar su secreto. Es el caso del andaluz Salvador Rueda Santos y su poema «El mantón de Manila», una de cuyas estrofas parece haberse escrito mirando esa foto de la joven artista cubana:

*Tú con la bailaora vas ondulando,
ceñido al cuerpo suelto como serpiente,
y tus flecos parecen al ir flotando,
rayas de un aguacero resplandeciente...*¹

El fotógrafo italiano Alfredo Cannatello, quien bellamente ha documentado la más reciente promoción del ballet cubano, logró una colección de instantáneas que, si miras de un golpe, te hacen sentir la potente gestualidad de la solista. El flamenco se baila en dos dimensiones: a tierra y a cielo, siendo la cintura la frontera de ambos. A tal presupuesto parecen responder dichas imágenes, porque captan gestos del braceo y maneo como símbolos femeninos de ese baile por excelencia. Asimismo, logran registrar los movimientos del cuerpo magro y flexible: ondulaciones de caderas, quiebres de cintura... o, de pronto, Irene Rodríguez se queda estática, dando suaves palmadas, antes de desprenderse a taconear en remate, trasladando sus energías al suelo con una expresión de firmeza y consistencia, de posición ante el mundo. Tratando de unir la tierra y el cielo, explaya tan fuerte temperamento que su cara muchas veces se torna «fosca» (hosca), como el de la bailarina española que impresionó a José Martí:

*Baila muy bien la española,
Es blanco y rojo el mantón:
¡Vuelve, fosca, a un rincón
El alma trémula y sola!...*²

Excelente retratista, Cannatello captó el influjo de esa fuerza interior que singulariza a la *bailaora* de recio carácter, haciéndola demasiado apolínea y sería en este caso, por ser cubana. Hasta que esboza una sonrisa de rumbera y aparece el duende, esa figura que no es ángel ni musa, como explicara Federico García Lorca en su celeberrima conferencia que dictó por primera vez en Buenos Aires, el 20 de octubre de 1933: «Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas (Hesíodo aprendió de ella). Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en un bosquecillo de laureles. En cambio, el duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre».³

A Martí lo inspiró el duende de la gallega Agustina Otero Iglesias, más conocida como Carolina Otero o La Bella Otero, cuando la vio bailar una noche en el teatro El Edén Museé en la calle 23 de Nueva York en 1890. Mientras casi todos se fijaban superficialmente en la mujer de rarísima hermosura e impresionantes proporciones corporales: 1,70 metros de estatura con 51 kilogramos repartidos a razón de 97-53-92 centímetros (busto, cintura y caderas), el poeta también escrutó a la artista en forma gradual, pero tratándose de asomar a los habitáculos interiores de su ser. Como un intento de atrapar la imagen del duende puede considerarse ese poema martiano que describe a la danzante, empleando el recurso del hipérbaton para acentuar con los verbos de movimiento la gestualidad del baile andaluz:

*Alza, retando, la frente;
Crúzase al hombro la manta:
En arco el brazo levanta:
Mueve despacio el pie ardiente.*

Nacido de la jerga flamenca, síntesis de concepto y metáfora, el «duende» siempre se esfuma ante la imposibilidad de definirlo racionalmente. Por eso, García Lorca decide acudir en su texto a una frase de Goethe refiriéndose al violinista Paganini: «Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica». Tener duende podría asimilarse como una manifestación espontánea del ser. Es el sentimiento primario que, transido de emociones fuertes —ante la ontología de la muerte, por ejemplo—, transmuta en experiencia estética radical, cuando el artista logra que su resultado sea percibido como genuino. Explica la hipersensibilidad hacia la música barroca de la vieja bailarina gitana La Malena, quien «exclamó un día oyendo tocar a Brailowski un fragmento de Bach: ¡Olé! ¡Eso tiene duende! (...)».⁴

Considerada una de las archimaestras del baile flamenco, Magdalena Seda Loreto no por gusto es citada por el gran poeta andaluz en «Juego y teoría del duende». Las respuestas de La Malena a una entrevista publicada en el diario *La luz* (17 de junio de 1933) derrochan espontaneidad al explicar cómo la afición por el flamenco (cante, toque y baile) es una relación emocional que, partiendo de lo individual, se establece con el fin de asegurar la identidad colectiva basada en la tradición. Así, refiriéndose a las jóvenes, se lamenta la gitana, quien ya envejecida —dicen— aún tenía de bruja y princesa, alternativamente:

«(...) hay chiquiyas de éstas que les chorrea el “ange” por la cara pa beberlo. Pero no tienen afisión. Y pa ser algo en este arte hay que entregarse a él con los ojos cerrados, no pensá en los sacrificios, ni en el dinero. La artista —si lo es— es porque ha nacido así, como se nace bizco o lisiao. Es una enfermedadá que no se



puede una curá por más emplastos que se ponga; un caló que no se apaga nunca... Grasia, lo que se dise grasia, tienen las muchachas de ahora en Andalucía. [...] Pero no sé qué les pasa a las chiquiyas de ahora para aprendé el baile flamenco. ¡Son más flojas que el tabaco inglés!».

A la cubana Irene Rodríguez esa *enfermedá* se le manifestó de una manera peculiar, según me contó al preguntarle cómo se inició en el flamenco:

«De niña era muy inquieta, extrovertida y feliz. En mi casa me decían “la campanita”; siempre sonriente. Desde muy temprano me encantaron las manifestaciones artísticas: el canto, la poesía, la danza... menos la pintura; nunca me quedó bien ni siquiera una casita. Eso sí, me demoré en caminar. Al año aún no quería dar ni un paso (creo que estaba guardando las energías para lo que vendría después); tanto fue que preocupé a mi madre y hasta me llevaron al ortopédico.

»En mi casa siempre se respiró la cultura española, pues mis abuelos son naturales ibéricos, así que yo me sabía las canciones de Lola Flores, los Chavales de España, Pedrito Rico... Figúrese que me ponía en las ma-

nos los llaveros de mi mamá y mi abuela como si fueran castañuelas y los hacía sonar por toda la casa.

»Problemas familiares impidieron que yo comenzara a recibir clases de danza a temprana edad. No fue hasta los diez años que me apuntaron en clases de ballet en los talleres del Gran Teatro de La Habana con la maestra Clara Margarita Martínez, Clarita, quien había sido compañera de mi mamá cuando eran niñas en Pro Arte Musical. ¿Qué cree? Un día la maestra del salón contiguo, Andrea Méndez, que impartía clases de Danzas Españolas, bajó conmigo de la mano y preguntó quién era mi mamá, a lo que esta respondió asustada. Entonces la maestra, con el tono pausado que la caracteriza, le dijo: “Mamá, usted me debe pagar dos meses de clases de danzas españolas de su niña”. A lo que mi mamá, sonriente, le respondió: “No, maestra, usted está equivocada, mi niña lo que recibe son clases de ballet”. “No, mamá, la que está equivocada es usted”. Y es que yo me escapaba todos los días a mitad de clase hacia el salón de al lado, pues el flamenco me apasionaba. Recuerdo que esa noche, de regreso a la casa, mi mamá me estuvo peleando todo el camino y la razón fundamental era que ahora cómo iba a conseguir, en pleno Período

Especial, castañuelas, zapatos, abanicos, mantones... Menos mal que, como siempre, igual me apoyó».

¿Cómo jugaba con los demás niños y, a la misma vez, desarrollaba el alto poder de concentración y aislamiento que exige el baile flamenco?

No era de jugar con otros niños. Siempre fui muy de mi casa y cuando comencé a bailar dejó de existir todo lo demás. Hasta dejé mis clases de piano, que ya iban bastante avanzadas, pues lo que quería era taconear y tocar las llaves-castañuelas todo el tiempo, en vez de sentarme al piano. Desde mi primera lección supe que la danza era mi verdadera vocación.

¿Todo tipo de danza?

A mí la danza clásica me fascina; quien me conoce y conoce mi estilo sabe la importancia que le profeso, pero la pasión y la entrega con que son interpretadas las danzas españolas, siempre han tenido más que ver con mi temperamento. En tres ocasiones durante mi carrera, en los que estuvieron en balanza un estilo u otro, ya fuera por decisión propia o por azares del destino, siempre el género español fue mi camino, hasta dedicarme por entero al flamenco.



Cuando vemos a Irene Rodríguez bailar en vivo, nos preguntamos con García Lorca: «El duende... ¿Dónde está el duende?», sabiendo que siempre aparecerá, aunque ella difícilmente sea descendiente de una de «las bailarinas de Cádiz, elogiada por Marcial». Esta referencia lorquiana remite al poeta latino del primer siglo después de Cristo y sus descripciones de la *Puellae gaditanae*: las danzantes andaluzas que excitaban a las huestes romanas con sus provocativos cuerpos, ondulándolos muellemente, al tañido de sus *crusmata baetica* (castañuelas de metal). De origen incierto, el flamenco podría haber tenido ese antecedente, junto a otros que terminaron sincretizándose a lo largo de los siglos, incluyendo la ascendencia africana.

Diferente del ángel y de la musa, porque «quema la sangre como un trópico de vidrios» —siempre al decir de Federico—, el duende puede irrumpir de pronto cuando la *bailaora* cubana empina lentamente las caderas a la usanza de las negras rumberas en su contoneo de seducción. Es apenas un guiño de espaldas al espectador, pero sorprende la gracia con que aprovecha el toque a compás binario para ralentizar esa sensación de movimiento adelantado, resultante de la anticipación rítmica, síncopa, acento y dinámica. Sintetiza en un gesto lo que hizo decir a García Lorca en otra de sus conferencias más conocidas, cuando evocó su llegada a La Habana desde Nueva York, el 7 de marzo de 1930: «Y salen los negros con sus ritmos que descubro típicamente del gran pueblo andaluz, negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: “Nosotros somos latinos”».⁴

Fue su primera y única estancia en Cuba, noventa y ocho días en total hasta que zarpó hacia España, el 12 de junio de 1930. Habiendo publicado *Libro de poemas* y *Poema del cante jondo*, ambos en 1921, ya era conocido entre los cubanos por la revista *Social*, en la que había aparecido una muestra de esa primera etapa en 1926. Un año después de ver la luz su famoso *Romancero gitano* (1927), esa publicación habanera reprodujo «Romance de la luna, luna» y «La casada infiel», este último dedicado a Lydia Cabrera y su negrita, una referencia un tanto jocosa a la doncella de esa raza que acompañaba a la autora de *El monte*.



Aunque «Juego y teoría del duende» fue leída por primera vez en Buenos Aires en 1933 —como ya se ha dicho—, es muy posible que García Lorca haya utilizado ese «concepto-metáfora» en alguna de las cinco conferencias que dictó exitosamente en La Habana, en el desaparecido Teatro Principal de la Comedia, para los socios de la Institución Hispano Cubana de Cultura. Pudo ser al disertar sobre «La arquitectura del cante jondo», el 6 de abril, pues resulta conjeturable de una carta que escribió a sus padres desde Nueva York: «Y me enviáis también, si tenéis, la conferencia del cante jondo. No para darla como está, sino para recoger las sugerencias de ella, ya que es un asunto muy importante, y que yo voy a presentar en polémica, no sólo en Cuba».⁵

A la tal polémica contribuye la bailarina flamenca —entiéndase, Irene Rodríguez— cuando cimbreo sus caderas con una expresividad rítmica que sublima la tradición afrocubana en el simple acto de recogerse la falda, como evitando el «vacunao». Es un gesto mínimo, imperceptible —posiblemente ni ella misma se da cuenta—, pero apunta a Mongo Santamaría y su tesis de que el guaguancó nació cuando los afrocubanos trataron de cantar flamenco.⁶ «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende», afirma García Lorca que oyó decir a Manuel Torre. Y si escuchamos a este *cantaor* gitano y a aquel percusionista cubano, ambos al unísono, sus opiniones tributan a que las culturas gitana, andaluza y afrodescendiente comparten un mismo origen misterioso y sincrético. Como eternas y ancestrales «suges-

tiones», los espíritus del cante jondo y el toque de tambor impulsan a que la gestualidad de la *bailaora* cubana sea marcada por ese homúnculo de la sangre, que no es musa ni ángel: el duende lorquiano.

¿Es posible la fusión entre lo flamenco y lo cubano? ¿Su escuela de baile ya está enrutada a lograr esa mezcla? ¿Ha pensado en una pedagogía propia?

La identidad aparece en todo lo que hacemos. A pesar de que mi técnica de pies, de manos, etc., es exactamente la misma que se enseña en los conservatorios de España, es imposible expresarme a través del movimiento sin que afloren esos rasgos sensuales y de carácter que nos identifican como nación. Al principio fue un proceso inconsciente y muchas personas, incluso afamados bailarines españoles, me hicieron notar lo sui generis de mi estilo, que a la vez de verse la técnica y la expresión más genuina de las danzas españolas, también se veía implícita en mí la cubanía.

Estoy muy enfocada en crear nuevas tendencias que hagan evolucionar el género ibérico, que también —por qué no—, después de tantos procesos de ida y vuelta, es nuestro. Me interesa fusionarlo con todo aquello que amplíe su vocabulario escénico, como pueden ser las artes dramáticas, la danza contemporánea y, por supuesto, muchas veces, nuestros ritmos nacionales.

Un ejemplo es mi más reciente estreno coreográfico, que presenté en la gala de clausura del 26 Festival La Huella de España. Con el título *El último gaitero de La*



Habana, representa un homenaje a Eduardo Lorenzo, quien fuera el último gallego gaitero que echó raíces en nuestra isla, transmitiendo los secretos de la ejecución y la confección de icono de la cultura española que es la gaita. Decidí unir ese instrumento tan característico de la música del norte de España con la guitarra flamenca y con los tambores batás. Estoy convencida de que es la primera vez que se abrazaban las voces de estos tres instrumentos. Cualquiera pensaría: ¡qué dispar!, pero para nada. Si usted los escucha cantando juntos, no osaría volverlos a separar.

¿Pedagogía propia? Por supuesto. Creo mis propios ejercicios y enseño a mis estudiantes según mis preceptos artísticos y técnicos, aunque siempre respetando los estudios que anteceden a la formación de las diferentes técnicas; eso sí, intentando imprimir mi propia huella. Intento con mi estilo hacer confluír la tradición y modernidad de este género tan español y a la vez tan nuestro, a través de mi manera, muy cubana, de afrontarlo.

La relación entre Irene Rodríguez y el legado espiritual de Federico García Lorca se hace más sugestiva si atendemos a su evolución como directora, maestra y coreógrafa desde que creó su propia compañía en enero de 2012. No es una casualidad que, ese mismo año, por su obra *El crimen fue en Granada*, inspirada en el poema homónimo de Antonio Machado, obtuviera el Primer Premio en el VIII Certamen Iberoamericano de Coreografía Alicia Alonso, «por reunir, de manera original, el flamenco, la danza española, la danza contemporánea y la interpretación», según el acta del jurado.

Juego y teoría se conjugan en el plano poético cuando Irene Rodríguez concibe por sí misma su espacio de actuación, supeditando el toque y el cante a una praxis performativa que obedece al dictado de su propio yo: una *bailaora* cubana que desafía los límites de la tradición clásica flamenca, pero amándola, comprendiéndola y respetándola. Para ello recurrió a un elemento que resignificó como símbolo en su espectáculo «Aldabal», presentado en el XXIV Festival Internacional de Ballet de La Habana. El acto de *aldabear* —o sea, de golpear repetidamente con las aldabas— era recreado con «la ejecución de las castañuelas, tan típico de la danza española, pero que últimamente las compañías lo están obviando un poco y he querido rescatarlo en su forma más virtuosa», según explicó entonces.

El ojo avezado de Cannatello también supo captar a esa niña que solía «poner en las manos los llaveros de mi mamá y mi abuela como si fueran castañuelas». Haciéndolas sonar precozmente por toda la casa, con esa iniciación infantil se repetía el misterio del instrumento idiófono, cuyo chasquido al vibrar por acción de las bailarinas flamencas inspiró estos versos incluidos por Federico en *Poema del cante jondo*:

Crótalo
Crótalo
Crótalo.

Escarabajo sonoro.
En la araña
de la mano

rizas el aire
cálido,
y te ahogas en tu trino
de palo.

Crótalo.
Crótalo.
Crótalo.
Escarabajo sonoro.

Recuerdo aquellas jornadas del Teatro Martí —viernes 6, sábado 7 y domingo 8 de marzo de 2015—, cuando Irene Rodríguez retornó a ese escenario para conmemorar un año de haberse restaurado como «coliseo de las cien puertas». Precisamente *Entre estas puertas* se llamó el espectáculo, significando «la incertidumbre en la toma de decisiones en la vida de un ser humano, los diferentes caminos que pueden cambiar diametralmente nuestro futuro». Tres noches seguidas levantó al auditorio con sus *soleá*; tres noches seguidas en las que me solidaricé con aquellos cronistas decimonónicos que, como testigos invaluable, tuvieron a bien dejar sus impresiones en rima y metro, cuando no había manera de conservar la imagen en movimiento, salvo con esos recursos de la lírica.

¿Cómo animar a una bailarina extenuada?, sería la última pregunta de mi cuestionario. Pero no me atreví a hacerla, por aquello de *¡Vuelve, fosca, a un rincón! El alma trémula y sola!*... Me bastó que Irene Rodríguez me enviara por correo electrónico la foto en que parece una caracola marina. «El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena», asevera García Lorca en su texto de marras y advierte: «Pero imposible repetirse nunca. Esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite nunca, como no se repiten las formas del mar en la borrasca».

¹ Salvador Rueda Santos: «El mantón de Manila», en *Entropel*. Madrid, Tipogr. M. G. Hernández, 1893.

² José Martí: «La bailarina española», en *Versos sencillos*. Nueva York, Louis Weiss & Co., Impresores, 1891.

³ Federico García Lorca: «Juego y teoría del duende», en *Conferencias* (dos vol.). Madrid: Alianza Editorial, 1984. Esta conferencia se ha publicado también con el título de «Teoría y juego del duende», pero nos atenemos al criterio del hispanista estadounidense Christopher Maurer, quien la recopiló con ese nombre.

⁴ Federico García Lorca: Conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*, en *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*. Madrid, Tabapress, Fundación García Lorca, 1990.

⁵ Federico García Lorca: *Epistolario completo*. Ed. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson. Madrid: Cátedra, 1997.

⁶ Esta idea fue refrendada por el musicólogo Odilio Urfé en su trabajo «Presencia africana en la música y la danza cubanas» (*África en América Latina*, compilación de Manuel Moreno Fragnals, Siglo XXI, 1977), cuando afirma: «En la danza del guaguancó hay que reconocer una cuota hispánica (más bien flamenca) superior a la africana».

ARGEL CALCINES, editor general de Opus Habana.

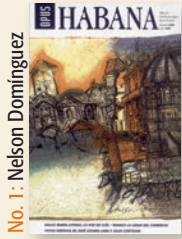


Nacida en La Habana, el 19 de agosto de 1982, Irene Rodríguez comenzó sus estudios de Danza Española en el Centro Andaluz de La Habana, pero a los pocos meses fue reorientada de forma extraoficial y como un «caso excepcional» a recibir clases con la compañía profesional Ballet Español de Cuba. En 1993 ingresa en la Academia Nacional de Danzas Españolas, auspiciada por dicha compañía, donde se graduó de bailarina en 1999. Entonces se incorporó de inmediato al Ballet Español de Cuba, de la cual llegó a ser primera bailarina y principal profesora, maître, ensayadora y coreógrafa.

En enero de 2012 funda su propia agrupación: Compañía Irene Rodríguez, y ese mismo año obtiene por su obra *El crimen fue en Granada*, inspirada en el poema homónimo de Antonio Machado, el Primer Premio en el VIII Certamen Iberoamericano de Coreografía Alicia Alonso. Asimismo, por petición expresa de la *prima ballerina assoluta*, Irene Rodríguez asume la dirección artística del Festival La Huella de España que se celebra anualmente en Cuba. Realiza —además— la función de asesora coreográfica y ensayadora del Ballet Nacional de Cuba en lo que respecta al repertorio de carácter español de la prestigiosa compañía, así como de los últimos trabajos coreográficos sobre este estilo de Alicia Alonso.

Graduada en 2007 con diploma de oro en la Licenciatura en Arte Teatral (perfil actuación) en el Instituto Superior de Arte (ISA) de Cuba, Irene Rodríguez se categorizó en ese centro docente como máster en Estudios Teóricos de la Danza, siendo la temática de su tesis «Lo hispánico en el arte de Alicia Alonso». Actualmente realiza el doctorado y dicta conferencias académicas sobre el arte danzario en Cuba y en el extranjero.

VOLUMEN I
año 1996-97



No. 1: Nelson Dominguez



No. 2: Chimolope



No. 3: Zaida del Río



No. 4: Ernesto Rancaño

VOLUMEN II
año 1998



No. 1: Cosme Proenza



No. 2: Ileana Mulet



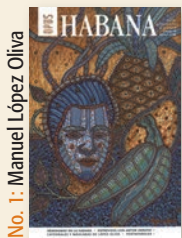
No. 3: Roberto Fabelo



No. 4: Pedro Pablo Oliva

VOLUMEN IV
año 2000

VOLUMEN III
año 1999



No. 1: Manuel López Oliva



No. 2: Arturo Montoto



No. 3: Elsa Mora



No. 1: Rubén Alpizar



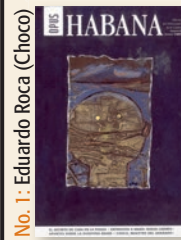
No. 2: Manuel Mendive



No. 3: Alfredo Sosabravo

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 artistas plásticos.

VOLUMEN V
año 2001



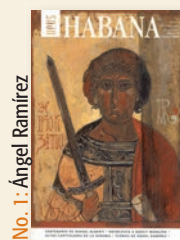
No. 1: Eduardo Roca (Choco)



No. 2: Ricardo Chacón



No. 3: Leslie Sardiñas

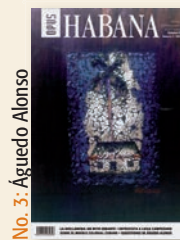


No. 1: Ángel Ramírez

VOLUMEN VI
año 2002



No. 2: Vicente R. Bonachea



No. 3: Águedo Alonso

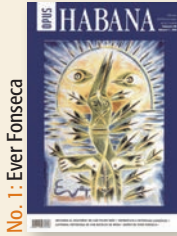


VOLUMEN XV
año 2013-2014

VOLUMEN VII
año 2003



VOLUMEN VIII
año 2004



No. 2: José Duverger

VOLUMEN IX
año 2005



VOLUMEN XVI
año 2014-2015

VOLUMEN X
año 2006-2007

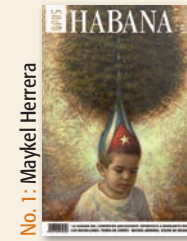


No. 2: Isavel Gimeno y Aniceto Marió

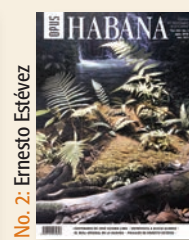


VOLUMEN XIV
año 2011-2012

VOLUMEN XI
año 2007-2008



VOLUMEN XII
año 2009-2010



VOLUMEN XIII
año 2010-2011



HABLA DOBLES EL CURIOSO PARLANCHÍN

UN GRAVÍSIMO CONFLICTO FEMENINO-MASCULINO



Profunda estupefacción me ha causado la lectura en un diario matutino habanero de la demanda que formulan las empleadas de la Secretaría del Trabajo, a su jefe supremo, el Excmo. Sr. secretario de Idem., a fin de que se les conceda por dicho excelentísimo funcionario, «salir un cuarto de hora antes que a los hombres».

Mi estupefacción no se debe a que considere que esta solicitud envuelve el deseo de trabajar las ciudadanas oficinistas un cuarto de hora menos que los ciudadanos empleados en el Departamento, pues me parecería muy natural, lógico y justo, por muy criollo, ese anhelo de *majaseo* expuesto por las féminas, con el mismo derecho que para exigirlo pudieran tener los hombres y que ya practican siempre que se les presenta la oportunidad.

Mi asombro estriba en la explicación que para justificar su demanda ofrecen las susodichas ciudadanas empleadas: «saliendo —afirman— a la misma hora hombres y mujeres, nos encontramos con los ómnibus y tranvías completamente llenos, y como ya no existe la proverbial galantería del hombre —salvo raras y contadas excepciones— de cederles el asiento a las damas, tenemos que viajar a veces hasta más de media hora de pie, sufriendo las naturales molestias y la mala educación e incorrección de muchos que se titulan *caballeros*».

Gravísimos y trascendentales son los problemas que se plantean en las anteriores líneas, y descubren la existencia entre nosotros de una equívoca situación respecto al adecuado disfrute por parte de la mujer de los derechos y libertades que ya le han concedido en este país la Constitución y las leyes.

En estos mismos días contemplamos en toda la República el espectáculo, no soñado jamás por nuestras abuelas, de las mujeres alternando, al igual que los hombres, en la presente contienda electoral, discutiéndoles las postulaciones a cargos electivos en las asambleas políticas, derrotándolos por los mismos medios triquiñuelísticos que aquellos ponen en juego en las lides de la política, y ornamentando con su sonrisa, su *croquignol*, su maquillaje, su escote y sus trajes de alta elegancia, las paredes y columnas de los edificios y las vidrieras de las tiendas, en pintorescos pasquines electorales, que hacen competencia ruinosa — como es de suponer— a los pasquines de los candidatos del sexo feo, ya que una no pequeña parte de los electores y hasta de los muñidores electorales se inclina a favor del bello rostro femenino, aspirante a *madre de la patria* contra los otros rostros masculinos que también desean conquistar el jugoso título de *padres de la patria*.

Frente a esta estrepitosa conquista de nuestras mujeres, que hace suponer un estado de igualdad y hasta superioridad respecto al hombre, se levanta ahora, sumiéndonos en

un temporal de confusiones y contrasentidos, esa demanda de las ciudadanas empleadas de la Secretaría del Trabajo, que deja adivinar en ellas la nostalgia latente por un pasado de inferioridad y esclavitud, y el deseo de rectificar los progresos conquistados en el presente.

Ser o no ser. Si las mujeres ya son hoy iguales al hombre, y con él comparten las actas de representantes y los puestos burocráticos, ¿por qué no mantienen esa misma igualdad al salir de la oficina, y pretenden que los hombres no las traten en los ómnibus, y en los tranvías, como sus iguales, sino, como antaño, cual seres inferiores, débiles, indefensos, a los que es necesario ceder el asiento o correr la cortinilla cuando llueve?

Si hombres y mujeres han trabajado de modo semejante durante las horas de oficina, o han *majaseado a 29 iguales*, ¿por qué a la hora de tomar el tranvía o el ómnibus, las mujeres se disgustan cuando los hombres que llegaron primero ocupan los asientos disponibles?

Y no creo que la protesta femenina en este caso esté basada en brava material dada por los oficinistas masculinos a sus compañeras, brava consistente en empujones o *arrollados* a fin de copar los asientos vacíos, pues si tal ocurriese, las mujeres tienen en sus manos la ley y a su disposición a los guardadores de la misma para impedir y castigar tales atropellos y discriminaciones sexuales.

Como se ve, el problema es mucho más grave de lo que a primera vista pudiera pensarse, y la solución que las damas oficinistas proponen, lejos de resolver el asunto, lo embrollaría, pues los hombres se considerarían preteridos en sus derechos de ocupantes de los asientos en ómnibus y tranvías, y hasta en sus derechos de empleados, ya que se establecerían turnos desiguales de trabajo al dejar salir de la oficina a las mujeres un cuarto de hora antes que los hombres, y por todo ello, estos tal vez consideren rota de hecho la igualdad con la mujer y piensen que esta la utiliza para aquello que le conviene, pero no para lo que la perjudica, o sea que ellas quieren estar a las maduras pero no a las verdes. Y es de temerse que ante esta situación los hombres se dispongan a tomar la revancha contra las mujeres, a las primeras de cambio, por ejemplo en unas elecciones, no votando ni apoyando a las ciudadanas postuladas para representantes, lo que no sólo dañaría a éstas sino también a la organización misma actual del Estado cubano.

¿Ven las lectoras de *Carteles* cómo un sencillísimo e inocente problema de asiento o ubicación en tranvías y ómnibus puede llegar a transformarse en una verdadera y gravísima crisis nacional?

Pero como no quiero amargar ni complicar el delicioso rato que pasan ustedes, lectoras, al recorrer las páginas de esta revista, voy a apuntar en seguida la solución que se me

ocurre a este problema que han planteado las ciudadanas oficinistas de la Secretaría del Trabajo; solución, por lo tan simplista como eficiente, muy parecida a la del huevo de Colón.

¿Cuál es esta solución? Pues... si las mujeres se quejan de que no encuentran, al abandonar la oficina, asientos en los tranvías u ómnibus, y los hombres no les ceden los que ocupan, lo más indicado es suprimir los asientos de los tranvías y ómnibus, a fin de que hombres y mujeres vayan de pie, en un plano de absoluta igualdad. Esta fue la magnífica solución tomada por aquel inteligente marido que al llegar a su casa sorprendió a su mujer en un sofá, besándose con un extraño, y el juicioso cónyuge resolvió tan difícil situación... ¡suprimiendo el sofá!

Igualmente podría solucionarse este problema de falta de asientos en los vehículos populares, ordenando el Gobierno que las compañías de ómnibus y tranvías duplicasen o triplicasen sus servicios a las horas de salida de las oficinas, hasta llegar a satisfacer todos los deseos y necesidades de reposo y viaje cómodo que hoy demandan, con justicia, las mujeres, y a que ellas tienen legítimo derecho, lo mismo que los hombres.

Ahora bien, ofrecida ya, por partida doble, la solución al problema de que tratamos, no puedo terminar estas líneas sin dedicar breves palabras a otro no menos interesante aspecto que en el mismo se descubre: la falta de cortesía de los hombres para con las mujeres.

¿Es esta actitud descortés masculina, consecuencia de la presente igualdad sexual, u obedece a otras causas?

Me permito opinar que aun dentro de las más igualitaria situación sexual, el hombre puede y debe conservar su cortesanía con las mujeres, como está obligado a guardarla con el anciano y el niño y hasta con el amigo o el compañero de trabajo. No es la cortesía asunto de igualdad o desigualdad social, de superioridad o de inferioridad, de sometimiento o de vasallaje, como lo era antiguamente, sino de educación, de caballerosidad; y educado y caballero puede y debe serse, lo mismo vistiendo levita y arrastrando automóvil, que portando el *overall* proletario y viajando en ómnibus o tranvías. Y tan es así, que precisamente he podido observar en varias ocasiones cómo son mucho más corteses y galantes con las mujeres, en ómnibus y tranvías, los hombres del pueblo que los pepillitos o fantoches «camuflageados» de *gentlemen* aristocráticos y elegantes; y mientras aquellos no vacilan en ofrecer su asiento a la mujer que va de pie, estos se hacen los distraídos y remolones, mirando para el techo, o



para afuera, o leyendo el periódico, a fin de no perder su comodidad. Eso sí, cuando se trata de una mujer des-pampanantemente hermosa, les falta el tiempo para levantarse, y ofrecerle su puesto, situándose entonces de pie, junto a ella, en espera de que los vaivenes del vehículo les permitan desenvolver habilidosa política *ras-cabucheril*, visual y táctil.

Hace poco un cronista cinegráfico recogió las opiniones de algunos astros de la pantalla acerca de lo que es un caballero. De todos los criterios emitidos voy a extraer aquí los que juzgo más certeros.

Bing Crosby afirmó: «Me parece que un hombre real, cien por ciento, es lo más próximo a un verdadero caballero», o sea, que para ser caballero, se requiere ser muy hombre.

Ray Milland dijo: «Caballero es un hombre que puede beber sin emborracharse; que puede discutir cálidamente sin enojarse; que puede ser cortés y galante sin ostentación; que puede dejar ver un relámpago de ira, pero bajo una sonrisa».

Spencer Tracy sostuvo: «Un caballero es un sujeto que no mete las narices en los asuntos de los demás, y sólo atiende a los suyos».

Víctor Moore declaró: «Un caballero es un hombre que se quita el sombrero cuando se encuentra, o se des-pide de su propia mujer». ¿Y qué debe hacer, si no usa sombrero?

Víctor McLaglen: «Ser un caballero no estriba en vestir buenos trajes e inclinarse reverente al conocer una dama; consiste en poder hablar a cualquier hombre como igual y que las mujeres se complazcan con su presencia».

Por último, Charlie Ruggles, haciendo gala de su fino humorismo, manifestó que «el verdadero caballero, sincero, cortés, servicial, no es un hombre, sino el mejor amigo del hombre, su perro. Mis perros escoceses, y he tenido muchos de ellos, son caballeros consumados. Pueden ser majaderos cuando son pequeños, pero en cuanto crecen se comportan perfectamente».

Compórtense, pues, en tranvías y ómnibus los ciudadanos oficinistas, como caballeros, o sea, como verdaderos hombres, como hombres cien por ciento, según recomienda Crosby; o al menos como perros, como los perros de Ruggles, y no habrá problema alguno a dilucidar, por cuestión de asientos más o menos, con las damas oficinistas.

He aquí otra tercera solución, mucho mejor que las dos anteriores.

*Bajo el seudónimo de «El Curioso Parlanchín», Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), Historiador de La Habana desde el primero de julio de 1935 hasta su deceso, publicó este artículo costumbrista en la revista *Carteles* el 30 de octubre de 1927.

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

enero / julio 2015



Alexis Rodríguez. *Música viva* (2009) fotografía digital (60 x 50 cm)

- **Alexis Rodríguez:** radio y fotografía • **San Gerónimo:** otra graduación •
• Nueva sede de la **Alianza Francesa** • El rifle de **Antonio Maceo** •
- **Bicentenario** de Mariana Grajales • Remedios y Santiago: **cinco siglos** •

Alexis Rodríguez: radio y fotografía

ENTREVISTA

Alexis Rodríguez es un buen ejemplo de reorientación de un profesional de la radio hacia otros campos de la comunicación, específicamente, la fotografía. Ambas facetas han confluído en su desempeño como publicista del patrimonio histórico-cultural, dando testimonio sonoro y visual de la gesta rehabilitadora de La Habana Vieja.

¿Cómo se produjo esa confluencia?

Corrían los finales de 2007 e inicios de 2008, cuando en Habana Radio nos propusimos renovar el sitio web (www.habanaradio.cu). Dado que los lenguajes relacionados con el mundo digital exigen una visualidad específica, la fotografía cobraba un gran peso; en aquel momento, éramos muy pocos en la emisora y había que hacer de todo. Desde niño sentí inclinación por la fotografía y me ofrecí para, con mi cámara personal, asumir el trabajo de fotoperforero, función que aún desempeño.

¿Cuándo te inicias en la radio? ¿Cuál es tu formación profesional? Háblame de tu experiencia anterior a Habana Radio.

Cursé estudios regulares hasta el duodécimo grado, por lo que soy autodidacta tanto en la radio como en la fotografía. Me inicié en la radio en 1978 –solo tenía 12 años– como locutor infantil. Mi papá trabajaba en Radio Liberación y allí estaban buscando niños y adolescentes para integrar el *staff* de locutores para programas infanto-juveniles. Eso fue el principio, pero era pésimo. Las consolas de sonido resultaban las que más me llamaban la atención; por eso, me incliné a la grabación y edición. A pesar de mi corta edad, aprendí

muchísimo, tanto, que hasta la fecha sigo realizando programas de radio.

Comencé mi vida laboral muy joven en Radio Liberación, que en 1984 se unificó con Radio Rebelde. En 1989 fui para Radio Habana Cuba y me evalué como director de programas. Allí estuve nueve años, que fueron de mucho aprendizaje, hasta que me propusieron trabajar en la emisora adscripta a la Oficina del Historiador: Habana Radio, la cual nació en 1999. Desde entonces estoy aquí.

¿Hasta dónde influye en tus decisiones sobre las temáticas de las exposiciones fotográficas tu condición de director y realizador de programas de radio?

Una cosa llevó a la otra. Mi primera exposición fotográfica fue en 2008 y, precisamente, la idea surgió en la radio. Editaba un programa dedicado a José Martí, con la doctora Ana Cairo, profesora de la Universidad de La Habana, que explicaba momentos del Apóstol al escribir el «poema X» de sus *Versos sencillos*, que todos conocemos como «La bailarina española». Se hablaba de quién era esa mujer que lo inspiró de manera extraordinaria y, al releerlo, me dije: ¡Graficar esto debe ser genial! Entonces, me di a la tarea de buscar una bailarina, un actor y un músico para treinta instantáneas que hice en el Mesón de la Flota, de la calle Mercaderes; allí mismo las expuse a propósito del Día de la Cultura Cubana en octubre de aquel año. En enero de 2009, Habana Radio cumplía su décimo aniversario y, por tal motivo, se volvería a exhibir en la Sala Majadahonda, del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. Para la ocasión, le adicioné doce fotos de bustos y monumentos dedicados a



Alexis Rodríguez (La Habana, 1966). Director y realizador de programas en Habana Radio, fotógrafo del *Diario del Festival*, y colaborador de las revistas *La Jiribilla*, *Cuba Contemporánea* y *Opus Habana*. Imagen inferior: *Reencuentro* (2009). Foto digital (40 x 60 cm).

Martí que se encuentran emplazados en La Habana y Matanzas.

De entonces a la fecha, cada año consagro una exposición al cumpleaños de la emisora, algunas relacionadas con sus programas. Por ejemplo, las dos recientes: «El espíritu de la danza» –inspirada en el espacio que Habana Radio dedica a esta manifestación de las artes– y otra consagrada al programa «Se dice cubano», que incluyó más de cuarenta y cinco retratos a personalidades de la cultura cubana.

¿Cómo se complementan y/u obstaculizan una y otra profesión?

Siempre digo que soy un hombre de la radio que gusta de la fotografía. Quisiera tener más tiempo para dedicárselo a la segunda, pero la primera me roba muchas horas del día. Tengo alrededor de veinte programas semanales en la emisora, cada uno con diferentes matices; así que para la fotografía no me queda mucho espacio real. Es una pena, porque quisiera haber aprendido más.

¿Cuál de tus exposiciones consideras te ha satisfecho plenamente?

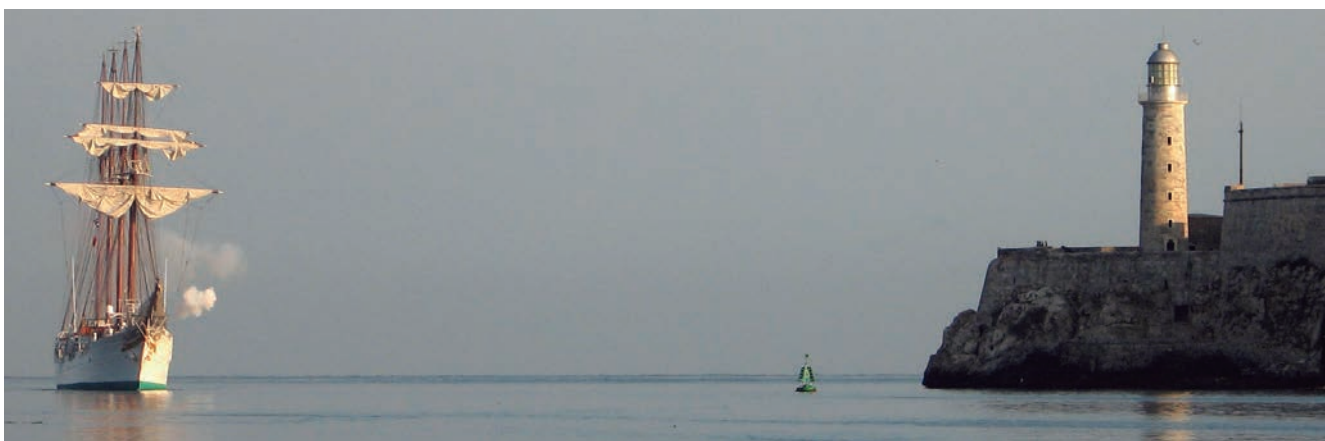
«Motivos de Son», pues tuve la suerte de exponerla en Camagüey, Holguín,

Matanzas, Bayamo y, por supuesto, en La Habana. En todos esos sitios fue muy bien acogida. Es mi primera incursión en el desnudo, una de las vertientes en la que trabajo. Eran piezas relacionadas con instrumentos musicales, las cuales acompañé de breves textos de Nicolás Guillén. Hubo críticas muy favorables. Otra de mis favoritas es «El espíritu de la danza», un homenaje a la *prima ballerina assoluta*, Alicia Alonso, y a la danza en general. El Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, me felicitó y tuvo la gentileza de escribir las palabras para el catálogo de mano.

¿En qué otros empeños participas como fotógrafo?

Desde hace seis años, reservo quince días de mis vacaciones para trabajar como fotógrafo oficial en el *Diario del Festival*, que me ha posibilitado retratar a relevantes figuras –cubanas y extranjeras– de la cultura y del cine. Quizás, el próximo proyecto de exposición transite por ese camino y se materialice cuando la capital cubana vuelva a ser la sede del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

MARÍA GRANT
Opus Habana



San Gerónimo: tercera graduación

DOCENCIA

Dedicada al eminente historiador, profesor y periodista cubano José Luciano Franco Ferrán, la tercera graduación de la licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico Cultural se celebró el jueves 16 de julio, en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

Con el tradicional toque de campanas y la interpretación del Himno Nacional por la Camerata Vocal Sine Nomine, dio inicio la ceremonia, presidida por el Dr. Gustavo Cobreiro, rector de la Universidad de La Habana; el Dr. Eusebio Leal Spengler, Maestro Mayor del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, y el Dr. Félix Julio Alfonso López, coordinador asistente de ese centro de altos estudios. Se encontraban presentes, además, otras personalidades de la cultura cubana, directivos y trabajadores de la Oficina del Historiador y la Universidad de La Habana, así como estudiantes y profesores del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

En las palabras centrales del acto el Dr. Leal se refirió a la significación que, para la historia de los pueblos, tiene la universidad: «Siempre la más alta casa de estudios es para nosotros algo muy importante; acceder a ella es un deseo legítimo en una sociedad como la cubana. La universidad supone el conocimiento de su continente, el *campus*, y también de lo que tiene dentro; de ahí la feliz idea de restituir en este lugar un colegio universitario, una parte de la Universidad de La Habana. Logramos reivindicar en el mismo espacio y sobre las mismas piedras excavadas en esta sala lo que fue el edificio fundacional de la universidad aquel enero de 1728.

»De entonces a acá la Universidad recorre el camino de la forja de la nación, con sus búsquedas, sus zonas de silencio, sus áreas oscuras, sus momentos difíciles, pero surge como una luz permanente representada en la figura hermosa del Alma Mater en lo alto de la magnífica escalinata... Formarnos en estos principios es la labor principal de todos nosotros, los que salimos un día de ella y nos ejercitamos ahora en el deber de introducir a los que comienzan en esta carrera. Tratamos de conformar o convertir en ciencia la experiencia, la historia de la obra en nuestra propia historia, tratando de que el valor de los símbolos tenga sentido», sentenció Leal Spengler.

Los doce egresados, trabajadores de la Oficina del Historiador de la Ciudad y de instituciones del Ministerio de Cultura, culminan así una etapa de seis años en los que han combinado sus responsabilidades profesionales con el exigente programa de estudios universitarios, en el afán de obtener el conocimiento y las herramientas precisas para el rescate y puesta en valor del patrimonio nacional.

En esta promoción fue reconocida como graduada integral la estudiante Liset Rojas Altamirano, quien presentó como tesis una investigación bajo el título «Sistematización del proyecto de ilumi-



© NÉSTOR MARTÍ



nación en espacios museales de preexistencias arquitectónicas de valor patrimonial». Además, resultó mejor graduada en docencia la estudiante Indira Álvarez Nieves, autora de la tesis «Significado de las aldabas para el patrimonio cultural de La Habana intramuros».

También recibieron sus diplomas los graduados de la quinta edición del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano y de la primera edición del Diplomado en Patrimonio Musical Or-

ganístico, cursos de posgrado del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, vinculados al Vicedecanato de Investigación, Posgrado y Colaboración Internacional y al Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

El Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana acogió la ceremonia de graduación de la licenciatura en Gestión y Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, en la que intervino el Maestro Mayor, Eusebio Leal Spengler (imagen superior). Acompañaron a los doce egresados de esta tercera promoción el rector de la Universidad de La Habana, Gustavo Cobreiro, y el coordinador asistente del Colegio Universitario, Félix Julio Alfonso (en la imagen central). Hicieron uso de la palabra Liset Rojas Altamirano, graduada más integral, e Indira Álvarez Nieves, mejor graduada en Docencia (de derecha a izquierda sobre estas líneas).

AILED DUARTE
Departamento de
Comunicación Cultural

Sorprendidos en un instante

ARTES PLÁSTICAS

De objetos en desuso a metáforas. Ese es el recorrido que hacen los protagonistas del imaginario de Dimas Bencomo, un escultor que, luego de probar el lienzo, ha quedado atrapado por sus artilugios. Aunque quienes lo admiran encuentran a un artista que no ha olvidado ni dejado atrás sus primeros pasos en el camino de la creación. Gracias al consciente dominio de la técnica escultórica, se detecta en su obra la línea firme y la invitación a que el espectador no solo admire el ángulo de la imagen que está ante sus ojos, sino que tenga la sensación de que, si pudiera tocar el objeto, encontraría un universo de texturas, característica propia de aquel que ha tallado diferentes materiales.

Sobre esta propuesta, Pablo Guayasamín –en las palabras al catálogo de la exposición «Crónicas de una existencia», que se realizara en la Casa Museo Oswaldo Guayasamín– expresa que «es un mensaje plástico y objetivo con una gran pasión, un amor al manejo del color, una fuerza como una erupción en todos los temas que trabaja. Sus cuadros están cargados de profesionalismo, llenos de sentimientos, con ideas claras con gran luminosidad y limpieza de color (...)».

Tal afirmación define la producción hasta ahora conocida de Bencomo, quien desde hace algunos años dialoga con aquellos objetos que el hombre, o específicamente el cubano, ha declarado ya como

inservibles. Tópico primordial del que no se ha apartado, pues, como él señala, desde sus inicios mantiene la misma temática. Su obra ha evolucionado, con la intención de incursionar en otras facetas, aunque persisten los mismos códigos y objetos.

Con trazo seguro y preciso nacen estos interesantes «tarecos», enmarcados en un mediano formato, en el que la policromía se ha erigido vehículo difusor de tonalidades, fundamentalmente oscuras. Creadas a partir de la mezcla y la combinación del acrílico, las pinturas de aceite industrial, el óleo o el carboncillo, por solo citar algunos ejemplos. También es parte de la composición el trabajo hecho con la luz, que, juguetona, se posiciona en uno u otro lado del lienzo y crea el tan apreciado contraste entre lo claro y lo oscuro.

En esa atmósfera sombría concebida para ceder su protagonismo escenográfico, viajan los peculiares objetos que la mente de Dimas imagina. Sombrillas, aspas de ventilador, paletas de olla arrocera, embudos, auriculares de teléfono y gomas de carro desfilan, unas veces acompañados y otras solos. Algunos son inmortalizados a manera de piezas ensambladas o *frankensteins* que recuerdan una utilidad pasada que en muchos casos ha sido sintetizada en una sola propuesta. Sin importar cuáles sean los elementos escogidos para su conformación, cada pieza es refun-



cionalizada. Reflejo de las personas que las usaron, y por lo tanto, de su cotidianidad.

La ironía, el sarcasmo, el doble sentido y la parodia se dejan entrever en las elecciones que realiza el pintor cuando concibe cada obra. Formas de expresión que se entrelazan con la visión de metáfora que tiene relación directa «con nuestra experiencia interior y con nuestros procesos emocionales», planteada por Umberto Eco. Son títulos como *Ambicioso*, *Sin mediar palabra*, *Sobreprotegido* o *Sueño en busca de soñadores*, quienes abren las puertas a esta figura retórica y le permiten hacer y deshacer a su antojo, dándole vía libre para apoderarse de la obra. Así comienza el trenzado metafórico que permite la creación de un mundo posible o un mundo otro, una suerte de espacio paralelo, donde, de forma distanciada, se contempla mucho de lo que hemos sido. Por lo que estas piezas buscan un receptor especial, vinculado a un tiempo y a un espacio que remite a momentos de carencia e innovación.

Estos tarecos, o nuestros tarecos, han sido sorprendidos en un instante de lo que pudiera ser un largo peregrinar. A pesar de pertenecer a una historia pasada, ellos parecieran estar en un viaje a algún sitio. Los arrastra hacia el futuro, un globo rojo en forma de espiral, símbolo del equilibrio entre la realidad y lo soñado. Pero sin desaparecer lo primordial, esa cualidad que los define: ser trozos de historia almacenados en la sabiduría colectiva popular, admirados de manera singular a partir de las vivencias propias de cada cubano.

VIVIANA REINA JORRÍN
Opus Habana



Arriba a la derecha: *Amparo* (115 x 77 cm). A la derecha de estas líneas: *Supersticioso* (126 x 75 cm), debajo: *Optimista o soñador* (75 x 125 cm).



Tesoros de las Actas Capitulares

ENTREVISTA

Tas 77 años de creado, el Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad permanece fiel al propósito de su fundador, el Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring: preservar el legado histórico-documental de la villa San Cristóbal de La Habana. Así lo asegura Ana Lourdes Insua Felipe, especialista que labora en esta institución, quien ha dedicado gran parte de su experiencia profesional al procesamiento de un conjunto documental de gran importancia para la ciudad: las Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana.

¿Por qué considera esos documentos como un preciado tesoro?

Las Actas del Ayuntamiento de La Habana o Actas Capitulares son los documentos más antiguos que se conservan relacionados con la ciudad, y eso las convierte en fuentes originales y únicas.

leyendo las páginas de estos libros (agrupados por meses, un año o varios años) se puede hacer un paseo cronológico por nuestra historia. Existe información sobre distintas cuestiones de importancia a lo largo de la historia de la nación, ya sea sobre la tierra, el agua, el alumbrado, la alimentación, los impuestos, las construcciones, la defensa de la ciudad, la esclavitud, el comercio, la higiene, la salud... entre otros tantos aspectos que evidencian el desarrollo de nuestra ciudad.

Es curioso comprobar con su lectura y estudio la similitud entre las problemáticas cotidianas de los pobladores habaneros del período colonial y nuestros problemas en la actualidad. Cuestiones relacionadas con la harina y la carne, por ejemplo, eran frecuentemente discutidas en el Cabildo habanero. Igual de recurrentes fueron las discusiones para resolver el asunto del agua en la ciudad, traerla a través de la Zanja Real y luego ir mejorando el abasto con la realización de otros proyectos más abarcadores (Fernando VII y Albear). La limpieza de las calles y el hacinamiento de basuras y escombros en la ciudad recibían un tratamiento periódico en las reuniones habaneras. Estos son simples apuntes de los tantos que están recogidos en las Actas.

Además de las temáticas particulares, se puede encontrar información sobre personas, familias, instituciones y lugares. Las Actas son material genuino para estudios paleográficos y lingüísticos (la caligrafía, la ortografía, las abreviaturas, el empleo de vocablos en distintos momentos...), así como para investigaciones contentivas de la calidad del papel, las tintas, los formatos de los libros y las encuadernaciones, por solo citar algunas.

Entonces, las Actas son importantes para conocer la estructura y funcionamiento del Cabildo habanero.

Indiscutiblemente hay que leer las Actas para conocer y comprender cómo funcionaba el Cabildo o Ayuntamiento: quiénes integraban estas instancias gubernativas, qué temáticas discutían, cuáles de ellas priorizaban y a qué acuerdos llegaban.



Ana Lourdes Insua Felipe (La Habana, 1968). Graduada de Información Científico-Técnica y Bibliotecología, desde 1991 labora en el Archivo Histórico de la Oficina del Historiador. Actualmente es especialista en Gestión del Patrimonio Documental.

Este fondo deja la huella del trabajo de una institución que, si bien seguía los preceptos del Reino de España, también supo aclimatarse y asumir un rol de suma trascendencia en la Isla para gestionar todo tipo de asuntos y generar el crecimiento en todos los órdenes de la ciudad.

Además de la etapa colonial, ¿qué otros períodos históricos contempla el fondo?

No solo recoge el período colonial, también contempla las etapas republicana y la revolucionaria, cada una con sus características muy particulares.

Las Actas republicanas aportan valiosa información –por ejemplo– sobre encuentros exclusivos para analizar la epidemia de escarlatina (1903), las funciones del Departamento de Prevención y Extinción de Incendios de La Habana (1925), el alumbrado público (a partir de 1928), y el escudo oficial representativo de La Habana (1938). También dejaron memoria de las sesiones solemnes para recordar fechas históricas o la entrega de reconocimientos a destacadas personalidades, así como de sesiones especiales para recibir al alcalde y concejales elegidos en la dinámica de los partidos políticos.

Toda esta información está recogida en las Actas y en los libros de borradores y acuerdos que abarcan de 1908 a 1947. Estos últimos son reproducciones mecanoscritas de las actas y acuerdos de cada sesión del Ayuntamiento, que incluyen documentación no contenida en los libros originales; de ahí su importancia y valor. Incluso, pueden ser considerados de más autenticidad que los propios originales, escritos a mano siguiendo el estilo colonial y en voluminosos libros para mantener la tradición heredada, pero donde no se adjuntaron los documentos que promovieron los diversos temas dentro de las reuniones.

¿Qué labor se ha realizado con este importante fondo documental?

La primera fue realizada por el Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring, quien conocía muy bien la trascendencia de este conjunto documental y sufrió a causa del pobre interés que sobre el mismo se tenía en los locales del Ayuntamiento y las pésimas condiciones en que se mantuvo durante mucho tiempo. Impulsado por la necesidad de rescatar y preservar este importante acervo, inició una ardua labor en 1927, que se prolongaría hasta la década de los treinta, cuando logró imprimir algunos de los libros de Actas más importantes, que se correspondían con los primeros años de la villa en el siglo XVI. Creó en 1938 el Archivo adjunto a la Oficina del Historiador de la Ciudad, lugar donde se conserva hasta hoy esta serie documental, que incluye las actas originales, las trasuntadas,¹ los borradores y los acuerdos.

El Archivo Histórico ha llevado a cabo la revisión del fondo² y tiene un registro de cada uno de los documentos incorporados: cantidad, tipo, faltantes, problemas de encuadernación o deterioro, antiguas restauraciones, legibilidad de los textos, tipos de reuniones, cambio de datos en fechas, descripción que corresponde... Se han asentado además todos los documentos originales adjuntados a estos libros como: limpiezas de sangre, documentos reales, publicaciones seriadas, planos, dibujos...

Como parte del procesamiento del fondo se ha logrado la indización de las Actas³ y la creación de una base de datos donde se recoge toda la información valiosa que arrojan. Ello parte de un trabajo de lectura y selección de las palabras informativas o combinaciones de estas que proporcionan la esencia de cada una de las reuniones. Se recogen tanto los temas, los nombres de todas las personas, las instituciones y los lugares.

La primera parte del trabajo tuvo como resultado una Obra de Referencia (impresa) que abarca de 1550 a 1699 y que ha sido desglosada en tres índices: el Temático, el de Personas e Instituciones, y el de Lugares. Cuenta también con una sección final de Apéndices con listados de personalidades y un glosario auxiliar.

La base de datos está en uso para la búsqueda y la entrada de información del fondo. Es un instrumento de ayuda al usuario y una manera de disminuir la manipulación innecesaria del material archivístico. Un trabajo que aún continúa. Este fondo es un caudal de información aún no agotado, es fuente esencial para las investigaciones históricas.

¹ Copia a mano de los originales, realizada en la segunda mitad del siglo XIX.

² Gobierno de La Habana y cada uno de sus componentes en los diferentes períodos.

³ Emilio Roig sugirió la creación de índices para facilitar la búsqueda desde que comenzó a publicar las Actas del Ayuntamiento del siglo XVI en 1937.

Casanova: alegre caminante

EXPOSICIÓN

Al contemplar la serie «Eterno caminante» del artista camagüeyano Carlos Alberto Casanova, el espectador siente como si adentrara en un camino de paz y sosiego, y, al igual que sucede con las imágenes del cinematógrafo, ante su vista desfilan en ininterrompida repetición las representaciones pictóricas de un árbol denominado indistintamente de acuerdo con la región de Cuba o de otro país –especialmente de América Latina– donde haya sido sembrado.

Sin lugar a duda público y creador se identifican con similares sensaciones. El propio Casanova confiesa que para concebir estas obras tuvo como único motivo de inspiración un pequeño terreno ubicado en Santa Teresa, poblado rural en las afueras de la ciudad de Camagüey: «En cada visita y en cada obra terminada he realizado un ejercicio de meditación y de perfección que me ha ayudado no solo a reflejar más dignamente la belleza natural de este sitio, sino que también me ha servido para exteriorizar con mayor intensidad mis sentimientos y emociones».

Trece de las obras de esta colección conformaron la exposición homónima «Eterno caminante», que durante varias semanas de 2015 estuvo instalada en la galería transitoria a la entrada del dieciochesco Palacio Casa Conde Lombillo, sede de *Opus Habana*. Con luz propia brilló ese arbusto de florecillas color rosa malva que está presente en la mayoría de sus exuberantes paisajes diurnos y nocturnos.

Piñón desnudo florecí, desnudo florecido, Piñón de cerca, Piñón Cuba, Milagrosa, Júpiter, Piñón violento, amoroso, Bien vestido, Alegre caminante... son las diferentes denominaciones por las cuales se conoce al piñón, cuyo nombre científico es *Glicicidia sepium*, «un árbol cultivado, perteneciente a la familia de las papilionáceas, que, originaria de México, es muy empleada en Cuba para postes de cercas y setos vivos. Sus flores son preciosas, rosadas, algo violáceas, mariposadas... En enero y febrero, las ramas se

cubren materialmente de flores en racimos axilares. Estas flores son muy visitadas por las abejas. La madera de este árbol es buena, muy dura y hermosa, de color rojizo jaspeado. Se podan anualmente terminada la floración».¹

Los propios títulos de las piezas, de pequeño, mediano y gran formato, van pautando la intención del artista: *Alzaré mis ojos para retornar; He perdido estar en el cielo; Aflicciones para el bien; Antes que sea demasiado tarde; Caminos de pocos, caminos de muchos; Centinela, ¿cuánto queda de la noche?; Como un destello fuerte y reposado; El camino que te busca; El día esperado; Floridas preces; Hago silencio; He llegado a casa; Me detengo, contemplo y continuo...*

Para Casanova, la serie «Alegre caminante» es como detenerse en una ruta. Y al compararla con la colección anterior, «Camino y luz», asegura que a diferencia de aquella, esta «nos conduce continuamente por lugares donde una *Presencia* responde ante un deseo de encuentro y percepción más incesante». Según su valoración, la serie «viene siendo la certeza de haber encontrado un lugar donde tal *Presencia* alcanza un dinamismo contemplativo tangible». Y por eso reitera que esta serie significa «un detenerme, no para descansar ante lo hallado, sino para penetrar de manera más profunda en un lugar que se ha revelado con una fuerza simbólica y espiritual muy elevada, con una afluencia de inspiración y creatividad que no solo ha quedado descubierto en cada una de estas piezas, sino que asimismo ha facilitado la percepción enriqueciendo todo el proceso creativo».

En las palabras al catálogo de la exposición «Eterno caminante», Eusebio Leal escribe:

«La mano del artista dibuja sin reposo las imágenes de los piñones de Santa Teresa. Este espacio, en medio de los campos del Camagüey, ha sido y es el espacio privilegiado de sus meditaciones. Cada obra supera a la otra, sin ser reproducción mimética



Sobre estas líneas, *Alzaré mis ojos para retornar* (2014). Óleo sobre lienzo (129 x 88 cm.) Debajo: *Me detengo, contemplo y continuo* (2015). Óleo sobre lienzo (133 x 230 cm.)

del entorno natural. Hay siempre creación. El suelo arcilloso y las flores primaverales nos devuelven el paraíso perdido».

¹Juan Tomás Roig: *Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos*. T. 2. Editorial Científico-Técnica, La Habana, 2014.

MARÍA GRANT
Opus Habana



La Señora de los Cuentos

HOMENAJE

«Una vocación irremediable: Andar siempre con una alforja de sueños». Juan Sánchez

«Ya soy centenaria...», dice en tono enérgico y con no disimulada satisfacción, al tiempo que deja brotar una carcajada rítmica, tras cubrirse el rostro apenas un instante. Convida a pasar. Recién llegamos a su pequeño y confortable apartamento en la calle Habana número 620: una de las Residencias Protegidas para la Tercera Edad en el Centro Histórico, donde convive hace cuatro años junto a una veintena de adultos mayores y donde ella es, sin discusión, la decana, no solo por mandato cronológico sino por jerarquía intelectual y humana.

«Puesto que nací en Sagua La Grande el 29 de abril de 1915», apostilla Haydee Arteaga Rojas, anciana venerable y venerada a quien todos prefieren llamar La Señora de los Cuentos.

«Yo sospecho que empecé a contar cuentos en la barriga de mamá, aunque recuerdo mi “debut” en público cuando, sin haber cumplido los cinco años, narré en el parque, inspirada en mi abuela, que fue quien me transmitió las primeras historias. Desde chiquitica me sentaba a la orilla del río y me hacía cuentos fabulosos, tremendamente imaginativos».

Esos fue casi antes de venir para La Habana, donde estudió dramaturgia y música, graduándose de profesora de Teoría y Solfeo. Sin embargo, el año 1935 marcó su comunión irrenunciable con el arte de narrar, que es el sentido de su existencia y lo que la ha consagrado como maestra emérita de la oralidad en Cuba.

«La negrita loca» le apodaron –recuerda todavía–, cuando práctica-

mente arrebatada niños y niñas de los solares habaneros para descubrirles otro mundo: el de la apreciación artística, en contraposición a los ambientes viciados donde se criaban en las casas de vecindad. Más tarde, como una suerte de continuación, surgió el proyecto Charlas Culturales Infantiles, donde figuras hoy legendarias como Ela Clavo, Aseneth Rodríguez o Digna Guerra tuvieron los contactos primarios con el arte. «Todas ellas y muchas otras son también mis hijitas», se ufana con deleite quien dice sentirse cómoda solamente para narrar lo que siente: «Tengo que sentirlo... Si no lo siento, si no lo vivo, no sirve».

Muchas anécdotas relató Haydee durante la visita de *Opus Habana*, aunque del repertorio más reciente difícilmente alguna supere a la propia celebración por su cumpleaños, la tarde del 29 de abril en la Casa de la Obra Pía. «Mi casa sede», tal como ella se apresura en legitimar en referencia a la tertulia «Haydee y los niños», que mantuvo por más de treinta años en esa institución y que hoy continúa los terceros sábados de cada mes en el patio de su propia residencia.

Aquel miércoles, justo a la hora del convite, rompió a llover en la capital. Y no solo llovía a cántaros, sino que acompañaron al aguacero rayos, truenos, vientos y hasta granizos. Fue tan súbito como violento: en apenas dos horas los endebles sistemas de drenaje colapsaron, y las zonas bajas de la ciudad comenzaron a inundarse. Solo ahora, cuando hace algunas jornadas que escampó y la capital trata de superar los estragos, Haydee y su única hija biológica, la también promotora cultural Xiomara Calderón, se permiten bromear sobre aquella especie



Precursora de la narración oral en Cuba, Haydee Arteaga (Sagua La Grande, 1915) es miembro emérita de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

de boicot climatológico que no pudo frustrar la fiesta.

Uno puede percibir a la amplia concurrencia subiendo a tropel hacia el salón principal de la planta alta, donde artistas de varias generaciones que han bebido de su magisterio ofrendaron su arte. Uno puede asistir a la llegada de un empapado Edesio Alejandro, quien apenas solicita una sombrilla para cubrir su guitarra, «la que no puede mojarse». Pero cuesta imaginar la salida triunfal de la homenajeadada, anocheciendo el día de sus 100 años, ien bicitaxi! y con cake incluido, pues a la hora de la partida no apareció un auto ni un chofer que decidieran aventurarse por estos predios anegados. Y sorprende aún más el espíritu casi gozoso con que lo cuentan, madre e hija, convencidas de que no se trató de algo heroico ni mucho menos.

Al despedirnos, las palabras de esperanza recaen en su hija, pero también en sus nietos Héctor Julio y Alejandro, sus bisnietas Doraima y Daylén, y

especialmente en María Carla, la tataranieta, quien pronto cumplirá tres años.

«Como eres todavía muy joven, me permito darte un consejo, a modo de “hasta pronto” –susurra–: No trates de querer cuatro cosas a la vez. Mejor es tener un solo objetivo y proponértelo hasta el final. Hay quien quiere abarcarlo todo y eso es peligroso...»

«Creo que ahí está el secreto de por qué yo estoy encantada de la vida. He vivido feliz. La vida me ha dado hasta ahora lo que tengo y necesito. ¿Qué va a pasar la semana que viene? No me interesa. ¿No crees que he vivido bastante? Es verdad que quisiera seguir viviendo, pero solo mientras tenga la mente clara. Cuando el cerebro no funcione, ya no seré Haydee Arteaga. Por eso mi mayor angustia son mis olvidos».

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



PALACIO LOMBILLO

Junto a la Plaza de la Catedral, un espacio legitimador del arte cubano contemporáneo, con la galería permanente de las portadas de *Opus Habana* y las galerías transitorias de entresuelo y planta baja (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Calle Empedrado número 151, esquina a Mercaderes
Plaza de la Catedral, La Habana Vieja.
Telf. 866 8281. E-mail: direccion@opus.ohc.cu

III Encuentro de jóvenes pianistas

EVENTO

Con la llegada de junio, los pianos de la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la Sala Ignacio Cervantes y el Teatro Martí comenzaron a sonar. Junto al Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y la Dirección de Gestión Cultural de la Oficina del Historiador, el maestro Salomón Gadles Mikowsky y sus alumnos deleitaron al público durante el III Encuentro de Jóvenes Pianistas, que este año estuvo acompañado del Concurso y Festival Internacional de Piano Musicalia 2015. Ambos tuvieron lugar durante el mismo mes: el primero del 4 al 28, el segundo del 14 al 20.

Durante veinte conciertos, los intérpretes mostraron una amplia panorámica de obras dedicadas a enaltecer la tradición pianística universal y cubana. Bajo este precepto, composiciones realizadas solo para piano o con acompañamiento de orquesta fueron ejecutadas cada tarde de jueves a domingo, este último día con conciertos mañaneros en la Sala Ignacio Cervantes. Como afirmó Miriam Escudero, directora del Gabinete Musical Esteban Salas y coordinadora general del Encuentro desde su fundación: «Asistimos a un evento de excelencia, gracias al cual no solamente el público, sino los estudiantes y profesionales de la música, tienen la oportunidad de contar con un referente a nivel internacional de la pianística».

El Teatro Martí acogió la gala inaugural que, para sorpresa de Gadles Mikowsky, comenzó al entregarle Enrique Pérez Mesa, director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, la Medalla 50 Aniversario de esa agrupación. Momentos después, el escenario fue tomado por los pianistas Adam Kent, de Estados Unidos, y Alexandre Moutouzkine, de Rusia, acompañados por dicha orquesta. Los asistentes, entre los cuales se contaron el Historiador de la Ciudad y el presidente de la Manhattan School of Music, James Gandre, disfrutaron obras de los compositores Manuel de Falla y Sergei Rachmaninoff. El primer tiempo estuvo protagonizado por Kent, quien deleitó a los oyentes con *Noches en los Jardines de España* («En el Generalife», «Danza lejana» y «En los jardines de la Sierra de Córdoba»). Tras concluir esa obra de Falla, regaló al público dos obras más: *La danza del terror* del ballet *Sombrero de tres picos*, del mismo compositor, y la danza *Y la negra bailaba*, de Ernesto Lecuona. Durante el segundo acto musical, Moutouzkine interpretó el *Concierto para piano no. 3 en re menor, op. 30* de Sergei Rachmaninoff. Como *encore* se escucharon las notas de Johann Sebastian Bach en su *Sonata para violín*, y de Ernán López-Nussa: *Niña con violín*. Concluyó el concierto con una fuerte ovación del público, convencido de que había comenzado una nueva jornada llena de disfrute musical.

A las sedes del III Encuentro de Jóvenes Pianistas se sumó el Oratorio San Felipe Neri, cuando desde el 14 de junio dio inicio el Concurso y Festival Internacional de Piano Musicalia 2015. Este evento no pretendió «ser un concurso de primera línea, sino de estudiantes de universidades sobre todo de Latinoamérica e Iberoamérica», afirmó el maestro Ulises Hernández, presidente del jurado, que estuvo conformado –además– por Salomón Gadles Mikowsky, Ninowska Fernández-Brito, Antonio Carbonell, Adonis González y Mauricio Vallina. Como parte del itinerario musical, se brindaron clases magistrales y conciertos que culminaron con la entrega de los



Celebrado entre el 4 y el 28 de junio, el III Encuentro de Jóvenes Pianistas contó con la actuación de Alexandre Moutouzkine durante el concierto inaugural, celebrado en el Teatro Martí (imagen superior). En este mismo escenario tuvieron lugar las presentaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, dirigida por el maestro Enrique Pérez Mesa, acompañando a diferentes pianistas, como el español José Ramón Méndez (debajo de estas líneas). Representando a Cuba, participaron doce concertistas, entre ellos Adonis González (foto inferior izquierda) y Mauricio Vallina (a la derecha de esta última). El concierto de clausura estuvo a cargo del pianista taiwanés Po-Wei Ger, igualmente en el Teatro Martí (imagen inferior).



premios. El primer lugar fue compartido entre los pianistas Lisa María Blanco (Cuba) y José Salum, de México. El segundo lugar correspondió a los cubanos Francis Santiago y Yoibel Montes; y el tercero a Estela Pérez y Lilibeth Fabelo, ambas del patio. También se otorgaron dos menciones especiales y un galardón a la mejor interpretación de música cubana.

Después de días de intensos programas, el Teatro Martí despidió la tercera edición del Encuentro de Jóvenes Pianistas. Esta vez el solista fue el taiwanés Po-Wei Ger, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, dirigida por Pérez Mesa. En la primera parte del programa se escuchó el *Concierto para piano no. 1 en fa sostenido menor, op.1* de Rachmaninoff, mientras que el segundo momento estuvo dedicado a Serguéi Prokófiev y su *Concierto para piano no.2 en sol menor, op.16*. Antes de concluir la velada, regaló dos obras más, una del compositor cubano Juan Piñera y la otra del alemán Robert Schumann.



«Para mí esta es la época del año más feliz», concluyó Salomón Gadles Mikowsky un poco antes de dejar atrás las jornadas colmadas de piano que, durante cuatro semanas, invadieron La Habana Vieja gracias a su mecenazgo.

VIVIANA REINA JORRÍN
Opus Habana

Ars Longa en Cubadisco 2015

MÚSICA

El Conjunto de Música Antigua Ars Longa, reconocido por rescatar y promover el patrimonio musical renacentista y barroco, una vez más recrea el ambiente sonoro del pasado. Su más reciente fonograma, titulado *Bolero vs. Fandango*, llegó al Cubadisco 2015 y acaparó los galardones pertenecientes a las categorías de «Música vocal y vocal instrumental» y «Notas musicológicas», entregados en el salón Arcos de Cristal del cabaret Tropicana, el jueves 14 de mayo.

Bajo la dirección de Teresa Paz y Aland López, y con las notas musicológicas de Carole Fernández, *Bolero vs. Fandango* es una propuesta musical del sello discográfico Producciones Colibrí. Esta vez Ars Longa acude a los compositores Fernando Sor, Luigi Boccherini, Federico Moretti y Manuel García para «evocar el ambiente sonoro de los salones cortesanos, tomando como hilo conductor a la guitarra, solista o acompañante», según expresa la autora de las notas al disco.

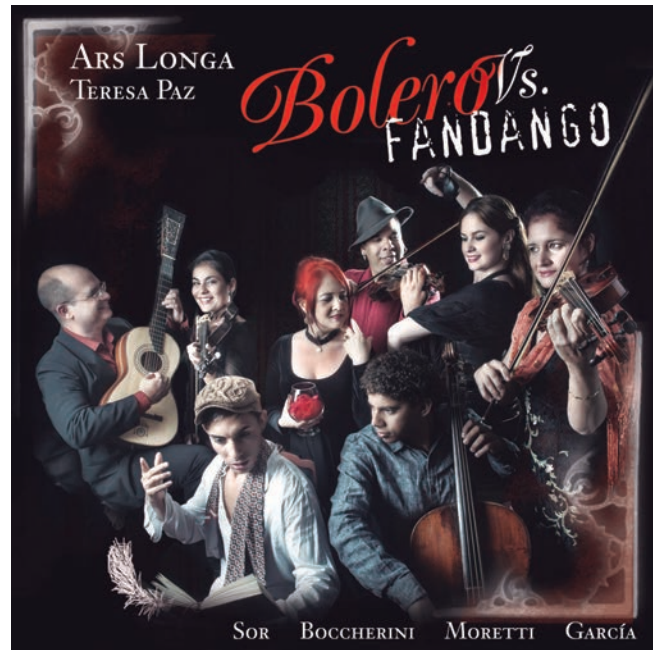
Con ese propósito, la música vocal e instrumental es tratada con detenimiento y esmero, buscando una interpretación lo más cercana posible a las sonoridades de la época. Sobre el título de este fonograma, Fernández asegura: «no implica el enfrentamiento de dos formas opuestas de hacer, con ventaja de una sobre otra, sino sugiere que ambas comparten época y espacios en la historia de la música. Época en la que ya era moda para los aficionados de las clases burguesas y las medias acomodadas la adquisición de partituras e instrumentos musicales; y espacios de socialización en los que el concierto musical adquiriría una importancia mayor».

Con respecto al término *bolero* y su sustantivo femenino *bolera*, aclara que

«han sido protagonistas de confusiones diversas. Sin embargo la esencia de esta danza sin lugar a dudas es su aire, basado en el metro y la acentuación de la seguidilla, como estrofa literaria». Mientras que el *fandango* —explica— «se cantó acompañado por la guitarra y las palmas, así como de violines y panderos. Existen hipótesis diversas que coinciden en afirmar que surgió de la unión de diversos géneros. Es muy semejante en forma y métrica a la folía».

Desde una perspectiva que tuvo en cuenta los elementos dramáticos, fueron elegidas para este CD diez obras. Como asegura Fernández: «De sugerente y audaz pudiera clasificarse el haber escogido para el comienzo *El fandango*, del italiano Boccherini (...) Aparentemente sencillas suceden las seguidillas, boleras y canciones de Sor, Moretti y García, pequeñas joyas de la música vocal-instrumental española, con textos de temáticas diversas que van desde lo jocoso hasta lo amoroso. (...) En el epílogo volvemos a Boccherini, pero en esta ocasión con *La música nocturna delle Strade di Madrid* (La música nocturna de las calles de Madrid), obra de dimensiones teatrales, que se expresan explícitamente en el guiño temático conformado por la sucesión de títulos de cada una de sus secciones».

En la creación de este repertorio son reconocibles como pilares fundamentales el estudio de las ediciones facsimilares y el empleo de una réplica de la guitarra de seis órdenes construida por el español Francisco Pagés (Sevilla, 1773; La Habana, ca. 1841) en su taller habanero del siglo XIX. Esta pieza fue reproducida por el luthier cubano Luis Raúl García Cruz, con la dirección y coordinación de Aland López, cuyo trabajo puede considerarse pionero en



Cuba, en lo que se refiere a la construcción históricamente informada de los instrumentos antiguos, ya que bajo su asesoría se han construido arpas, guitarras, vihuela y laud.

Totalmente «atrapada» por las notas musicales de este fonograma, Carole Fernández concluye que «*Bolero vs. Fandango* supera los límites concretos de las cortes españolas para acercarnos a las resonancias de sus músicas en Europa. Rememorar estas obras, es también descubrir un patrimonio sonoro en el que se evidencian zonas de contacto con nuestra cultura, pues estas sonoridades también formaron parte del arsenal referencial de los creadores cubanos».

Según la musicóloga: «La selección de repertorio y su interpretación evidencian la agudeza investigativa con

la que esta agrupación cubana (...) emprende sus nuevos retos. De forma específica las interpretaciones son la cristalización además de un proceso creativo en el que la improvisación es esencial. Destaca en esta propuesta discográfica el rigor de sus instrumentistas, vocalistas y el excelente resultado del ambiente y los planos sonoros, logrados con la ayuda del experimentado ingeniero de sonido cubano Orestes Águila».

Ars Longa ha sido galardonado en varias ocasiones y categorías en los certámenes Cubadisco, incluido el Gran Premio en 2003 con el fonograma *Esteban Salas: Cantus in honore Beatae Mariae Virginis*.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Ars Longa
Conjunto de Música Antigua

Leandro Grillo: restaurar es salvar

ENTREVISTA

E amor y entrega con los que Leandro Grillo restaura cada obra de arte que llega a sus manos, dañada por el tiempo o la negligencia, lo convierten en un especialista único, en el que confluyen cualidades como la sencillez, sensibilidad y consagración total al rescate de importantes exponentes pictóricos del arte cubano y universal, atesorados muchos de ellos en los museos y centros culturales de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Por ello, no es de extrañar que este año 2015, junto a otros dos profesionales, haya sido merecedor de la Orden Brasil por su contribución a la preservación del patrimonio cultural cubano. A propósito de la entrega del galardón, surge esta entrevista.

¿Cuál ha sido su trayectoria profesional como restaurador de pintura de caballete?

Yo siempre tuve una vocación por el arte, y de niño visitaba mucho los museos. Un día escucho por la radio una convocatoria del Museo Nacional de Bellas Artes para formar personal técnico en conservación de Museología, y enseguida me presenté, pues ya tenía 16 años y era la etapa en que justamente debía definir qué estudiar. El curso de formación general lo impartían magníficos profesores. Al terminar las clases, en el primer semestre de 1972, fui seleccionado por Marta Arjona para trabajar en el Taller Nacional de Restauración. Esta institución daba atención en todo el país, a los museos que se estaban recién creando. Al principio mi plaza fue de auxiliar de restaurador, donde ejercía las funciones que hoy corresponden a un conservador, nomenclatura que en esos años no existía.

¿Cuánto influyeron los maestros Rafael Ruiz y Ángel Bello en su formación?

Han sido fundamentales. Uno de los privilegios más grandes que he tenido en la vida es trabajar con ellos desde muy joven. Figúrate que mi primer trabajo como auxiliar de restauración fue justamente con el maestro Rafael Ruiz, en la intervención de un mural gigantesco de Armando Menocal que se encuentra en la pared de la escalera principal de la residencia que perteneció a Rosalía Abreu en la Finca de los Monos, actual Palacio de Pioneros del municipio Cerro. Esa fue mi primera experiencia como restaura-

dor, aunque aún en ese momento tenía la categoría de auxiliar, la cual mantuve durante cinco años.

Yo empecé con Rafael y con Bello a poner en práctica el oficio de restaurador, y ha sido justamente la praxis diaria la que me ha dado mayor solidez como profesional.

Aun hoy, cada vez que tengo duda o necesito orientación, acudo a ellos y les consulto. En este trabajo, como en otros, se necesita estar aprendiendo constantemente; nunca se alcanza todo el conocimiento, porque cuando menos te lo imaginas surge un imprevisto que no está en ningún libro, que implica un reto, y tienes que hacerle frente con conocimientos, con madurez, pero también con poder de discernimiento, sabiduría y la destreza que solo se adquiere con la labor del día a día. El restaurador es un ser humano que toma decisiones, pero siempre debe tratar de que estas sean las más correctas, las más adecuadas, ya que una equivocación podría conllevar a la pérdida de una obra de arte. Por el nivel de similitudes que tienen, siempre me ha gustado comparar el oficio de restauración con la Medicina, pues el restaurador debe sentir la misma vocación y pasión que el médico siente por salvar una vida, pero en este caso estaría salvando una obra de arte. Ambos, el médico y el restaurador, han de ser muy cuidadosos con los procedimientos empleados para salvar la vida que se encuentra en sus manos; en el caso del médico la vida humana, y en el caso del restaurador, la obra de arte. Del buen tratamiento que reciban las pinturas dependerá su perdurabilidad futura, para que las nuevas generaciones sigan admirando esas obras y comprendan cuán grande fue el momento histórico en el que fueron creadas. Si no mantenemos estas cosas, ¿qué será de nuestra historia cultural?: se perderá si no somos capaces de formar al relevo, y formarlos bien en este tipo de conocimientos. Hoy en día tenemos técnicas que contribuyen a nuestra formación, pero la experiencia es muy importante.

¿Cuál es la dinámica de trabajo dentro del Gabinete de Restauración Juan Bautista Vermay?

Trabajar y trabajar mucho, lo más rápido que se pueda. Trabajar, trabajar



Leandro Grillo se graduó de la Academia San Alejandro y comenzó a trabajar en el Taller Nacional de Restauración en 1972. Actualmente es miembro del Comité Técnico del Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete Juan Bautista Vermay, donde trabaja desde su fundación.

y trabajar... es la palabra de orden. Hay muchas piezas que esperan por ser restauradas, y tenemos que adquirir conciencia de que, a medida que pasa el tiempo, son más las obras de arte que habremos rescatado.

Nuestro principal reto es restaurar las obras que pertenecen a la Oficina del Historiador. No quiere decir esto que no brindemos asesoría y prestemos nuestros servicios a otras instituciones, como el Museo Nacional de Bellas Artes, los museos Matachín, de Baracoa, y Bardi, de Santiago de Cuba, entre otros. Una vez terminada la restauración, las piezas retornan a su lugar de origen.

A lo largo de su trayectoria como restaurador, ¿cuáles son los principales retos que ha tenido que asumir?

Han sido unos cuantos. Uno de los más importantes fue participar en la restauración de los lienzos del Templo, pues enfrentamos una serie de dificultades, entre ellas las enormes dimensiones que tienen los tres cuadros: *La inauguración del Templo, La primera misa y El primer cabildo*. Esos grandes cuadros implican grandes retos porque entrañan muchas complicaciones propias del oficio, como es aplicar las soluciones en escala a mayores dimensiones. Los movimientos que hay que hacer no los puede realizar un solo restaurador, se requiere el trabajo de varios. Sobre todo *La primera misa* fue un reto fuerte, pues el cuadro estaba dañado enormemente por la incidencia de ciclones; apenas se tenía información sobre restauraciones anteriores, y nosotros tuvimos que enfrentar su restauración

con pura experiencia, a puro corazón, investigando.

Otro reto fue el teatro La Caridad, de Santa Clara, pues tuvimos que dar solución a problemáticas bien difíciles en cuanto a la restauración. No es lo mismo hacer el trabajo en La Habana, con todas las condiciones, que en otro lugar, donde hay que crearlas. Los lienzos más grandes de ese teatro tuvimos que restaurarlos en el mismo local, o sea, in situ. Tuvimos que inventar las herramientas y formas de hacer mejor la restauración. Por ejemplo, la intervención en el techo, que es un dodecaedro, enorme...; no te puedes imaginar en qué condiciones tuvimos que restaurarlo. El lienzo tenía un bastidor de madera, y después que hicimos todo el trabajo en el soporte, había que saber montarlo y darle la tensión necesaria, ya que era imposible de hacerlo con tenazas, pues se hubieran roto los bordes. Finalmente el maestro Bello y yo hallamos la solución y quedó correctamente tensado.

Cuando un cuadro es complicado, hacemos una reunión técnica y entre todos llegamos a un consenso sobre la manera de proceder en la restauración.

La mayor parte de los trabajos que yo asumo me dejan el agrado, la satisfacción del trabajo concluido. Yo soy de las personas que visualizo la pieza terminada antes de su restauración. Generalmente, al final queda así. Y vislumbrar que la pieza va a quedar bien, me impulsa y me motiva a trabajar. Debajo de todo ese daño veo lo bello de las pinturas y la necesidad de salvarlas. Esa es la parte que más uno disfruta.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

Adiós a Marta Jiménez Oropesa

HOMENAJE

Aquella añeja sentencia de que alguna fatalidad acompaña el advenimiento de un año, ha cobrado este 2015 un indeseado realismo. Ciertamente, por ley de la vida, todo tiene un final; verdad también que la senectud es, precisamente, ocaso, antesala de la muerte.

Ya presentíamos quienes asistimos a la gala que el teatro Mella acogió el pasado 25 de noviembre –en ocasión de sus propectos 95 años–, que la insigne Marta Jiménez Oropesa se «apagaba». Esporádicos, los fallos en su lucidez habitual se habían hecho notorios a raíz de la operación por fractura de cadera a la que debieron someterla tras un accidente doméstico.

Este 21 de enero amanecemos con la noticia, y lamenté que su nombre dijera poco a las nuevas generaciones, no solo por culpa de la prisa que distingue al siglo XXI, ni el escaso interés de los jóvenes hacia el acontecer diario, en una época en la cual los medios tradicionales de comunicación se resienten de un cada vez menor índice de audiencia.

En principio, hace casi una década que su nombre comenzó a perder la resonancia, ese brillo con el cual deleitó, por largos años, a su público cubano. Alejada de los micrófonos de Radio Progreso por cuestiones de fuerza mayor –inherentes a su avanzada edad–, prácticamente se acogió a la invisibilidad.

«Alegrías de sobremesa», el popular espacio radiofónico donde encarnaba a la archicomentada Rita, perdió irremediamente uno de sus pilares dramaturgicos. Ya no se escucharía igual la pícara sentencia con la que remataba, a diario, el libreto de Alberto Luberta: «¡Qué gente, caballeros, pero qué gente!».

Todavía reciente dicha coyuntura, bastante funesta para ella –hay que decirlo–, se me presentó la oportunidad de conocerla. Dos cosas me marcaron de nuestro primer encuentro: por un lado, la ausencia de una sensación de fracaso, y menos aún de rencor en su discurso, eminentemente positivo; en segundo lugar, su declarado fervor por la radio, esa a la que, franqueados los 85 años, se resistía a abandonar del todo, porque sería como negarse a sí misma.

Poco después, en compañía de una amiga y colega la visité durante varias sesiones con el propósito de conocer más sobre su vida. Una síntesis de aquellas charlas apareció en 2007 en el periódico *Juventud Rebelde*, a raíz de habersele distinguido con el Premio Nacional del Humor, que coincidió con sus setenta años de carrera profesional.

Versátil como pocas de nuestras actrices de leyenda, ella privilegió una y otra vez a la radio cuando muchas apostaron por consagrarse a la televisión, que, no obstante, la contó entre sus fundadoras en 1950.

Su debut como artista aficionada se produjo con apenas 7 años en el antiguo Teatro Nacional, actual Gran Teatro de La Habana, cuando interpretó al niño en la obra *Madame Butterfly*. Luego se trasladó al Principal de la Comedia, al tiempo que recibía lecciones de voz y dicción con el profesor Pedro Bouquet de Requesén.

«Mis primeros trabajos radiales fueron con Mercedes Pinto, una escritora española residente en Cuba. Los programas los dirigía ella misma y yo actuaba junto a sus hijos, Rubén y Gustavo Rojo, más tarde actores de cine. Muchos refieren que es un medio muy frío. A mí me fascina, porque puedes despertar la imaginación de los que te escuchan. En la televisión esperas ver algo diferente a lo que se muestra, y te decepcionas», me contó.

Recurrentemente, hablaba con devoción acerca de su larga permanencia en la radio, donde brilló en novelas, teatros, espacios dramáticos y humorísticos, acompañando a varias generaciones de artistas y de oyentes. No en balde mereció, en 2002, el Premio Nacional con el cual se reconoce la obra de la vida en el gremio.

«Siempre creí en la radio, por eso nunca la despreciaré –apostillé en una de nuestras conversaciones–. Hay quien dice que es solo leer ante el micrófono, pero si no interpretas lo que lees, no sirve. Por el contrario, si sabes adentrarte en un personaje, el público es capaz de “verlo”. Respeto los demás medios, pero mi universo es la radio; en ella me formé. He



Nacida en La Habana el 25 de noviembre de 1919, Marta Jiménez Oropesa se mantuvo activa por casi siete décadas.

trabajado como he querido y tengo una recompensa muy grande: por donde paso, la gente me reconoce, me respeta, se interesa por mí. Así que mientras tenga voz y espejuelos bien graduados, quisiera trabajar... La radio no morirá».

Ahora, con su desaparición física, Marta Jiménez Oropesa no puede –no merece– ser un nombre desvanecido en el éter o perdido en algún destello nostálgico de quienes apreciaron, en vivo, su arte.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana

Mariposario en la ciudad

MEDIO AMBIENTE

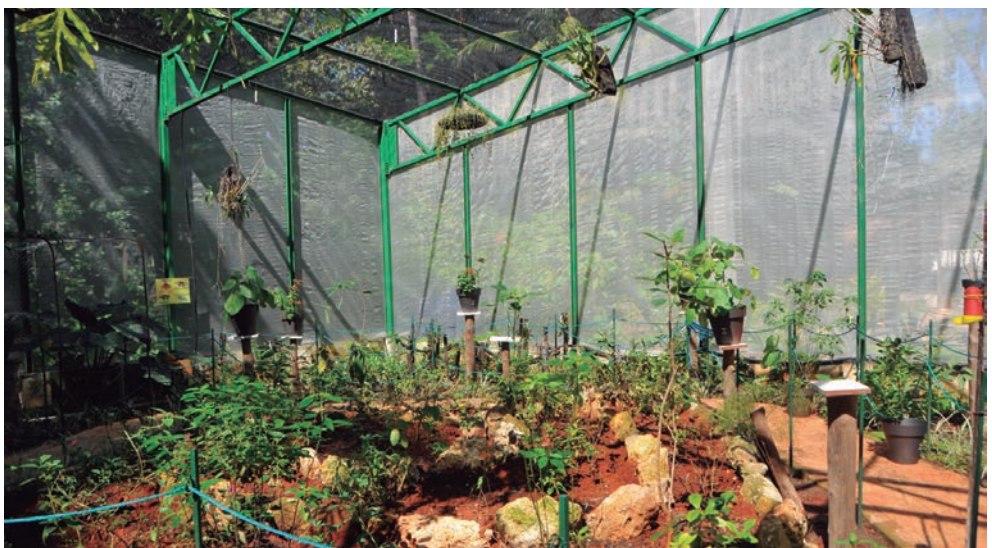
Las mariposas constituyen, sin duda alguna, uno de los insectos más enigmáticos del universo, principalmente las diurnas, que sobresalen por las curiosas y complejas formas de sus alas, adornadas de vivos colores. Además de su inigualable belleza, estos lepidópteros simbolizan el alma humana para disímiles culturas de Europa, Centroamérica, Asia y África.

Ese valor simbólico, religioso y filosófico –en fin, cultural– de las mariposas se supedita a la gran importancia que tienen para el medio ambiente, pues cumplen varias funciones, entre ellas la de transportar el polen de las flores a diversas plantas, con lo cual ayudan a la polinización, hacen parte de la cadena trófica de los seres vivos y son indicadores ecológicos de la diversidad y salubridad de los ecosistemas en que habitan.

Es por ello que su cuidado y preservación resultan indispensables, sobre todo en los tiempos actuales, cuando los procesos antropogénicos como la urbanización y los factores contaminantes asociados constituyen una amenaza latente para la preservación de estas especies. Justamente esa es la principal función de los mariposarios, espacios cerrados con condiciones de humedad, temperatura y alimentación adecuadas para la exhibición y reproducción de mariposas en un medio natural.

Aunque su implementación data de las décadas de los setenta y los ochenta, no es hasta 2015 que Cuba tiene el privilegio de contar con su primer mariposario. Este nace como fruto del esfuerzo de la Oficina del Historiador de La Habana, a través de la Quinta de los Molinos y la Sociedad Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente, con la colaboración y asesoría técnica de la facultad de Biología de la Universidad de La Habana e instituciones como la compañía Bayer Handel en Cuba, cuyos donativos sirvieron para adquirir la tecnología necesaria para el proyecto.

La inauguración oficial del mariposario tuvo lugar el 20 de junio, con una exhortación del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, a «recorrer estos parajes sin demasiado bullicio, en aras de no quebrantar el silencio que reina, ni alterar el leve aleteo de las mariposas». En las palabras escritas para la ocasión, y leídas durante la ceremonia por Ana Lourdes Soto, directora de la Sociedad Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente, Leal Spengler explicó que «este lugar se edificó para los niños, los jóvenes, los adultos, para todas las generaciones que asuman el culto a la naturaleza».



Por su parte, Patricia Spat, vicedirectora de la Bayer Handel en Cuba, se refirió a la relevancia de contar con un espacio verde en medio de la ciudad, que sirva para reforzar la educación ambiental de los niños y de la población en general. «Ver tanta felicidad en este lugar es una caricia para mi alma», aseguró.

Durante la velada actuaron los niños y adolescentes del Ballet Infantil de la Televisión Cubana y del Proyecto por la inclusión social de la Quinta de los Molinos. Además, fueron reconocidas las instituciones y personas que hicieron posible la realización del mariposario.

CULTURA AMBIENTAL

El Mariposario de la Quinta de los Molinos cuenta con dos espacios. Uno es el área de exhibición, donde conviven las mariposas junto a sus plantas hospederas (donde ponen sus huevos) y las de néctar (de las que se alimentan). El otro es el cuarto de cría o laboratorio, donde transcurren las primeras etapas del ciclo de vida de los lepidópteros, desde que son huevos o larvas pequeñas hasta la formación de la crisálida, momento en el que son trasladadas al mariposario.

El hecho de que los visitantes puedan ser testigos del nacimiento de las mariposas contribuye a lograr un mayor acercamiento del público al maravilloso y complejo mundo de estos insectos. Este empeño se potencia aún más en las nuevas generaciones, a quienes está dirigido un grupo de talleres educativos mediante los cuales pueden participar en la observación y estudio del ciclo de vida de las mariposas, alimentarlas, recolectar las larvas y, eventualmente, en su fase adulta, liberarlas al medio ambiente. Con ello se cumple uno de los propósitos más nobles de este proyecto: la interacción de los niños y jóvenes con la naturaleza, y en especial con las mariposas, a fin de que se sensibilicen con estos seres alados y comprendan que su necesaria protección depende de ellos mismos.

Solo así podrán cumplirse los «Dos milagros» sobre los que escribió José Martí en *La Edad de Oro*, cuando anuncia que «lba un niño travieso/ cazando mariposas; / las cazaba el bribón, les daba un beso/ y después las soltaba entre las rosas».

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



El Mariposario de la Quinta de los Molinos posee varias especies de lepidópteros, como la *Heliconius charithonia* (imagen superior izquierda), la *Agraulis vanillae* y la *Danaus gilippus* (*Nymphalidae*) (imagen superior derecha). Luego de ser recolectados, los huevos o pupas son llevados al laboratorio o cuarto de cría, donde transcurren las primeras etapas de su ciclo de vida, y cuando llegan a la fase de crisálida, los capullos son llevados al área de exhibición (imagen central). Durante la inauguración del Mariposario, el 20 de junio, actuaron el Ballet Infantil de la Televisión Cubana junto a integrantes del proyecto Quinta de los Molinos por la inclusión social (imágenes sobre estas líneas).

Nueva sede de la Alianza Francesa

ACONTECIMIENTO

Al filo del mediodía del 11 de mayo de 2015, en presencia del excelentísimo señor François Hollande, presidente de Francia, de Miguel Díaz-Canel, primer vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, y de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana, quedó oficialmente inaugurada la nueva sede de la Alianza Francesa, en un remodelado palacete ubicado en el número 212 del capitalino Paseo del Prado.

«Este hermoso palacio es el resultado de la determinación de nuestro presidente de conceder a la Alianza Francesa –que es la mayor del mundo, con más de 12 000 alumnos entre la capital y la ciudad de Santiago de Cuba–, una sede institucional, además de la que ocupa en la Avenida de los Presidentes, en la residencia que fue del eminente sabio cubano Carlos Juan Finlay, a quien Francia reconoció en su momento con la Legión de Honor», expresó Leal Spengler.

Durante la ceremonia, a la que asistieron importantes intelectuales y personalidades de ambos países, Leal Spengler justipreció la trascendencia del legado de la tierra de Víctor Hugo en la mayor de las Antillas. Enfatizó en cómo los principios de igualdad, libertad y fraternidad iluminaron a los cubanos en su lucha por la independencia: «A lo largo de la lucha emancipadora, el pensamiento y el ideal de la Francia fue una mención inquebrantable para el Padre de la Patria y primer presidente de la República en Armas, Carlos Manuel de Céspedes. Lo fue también para sus contemporáneos: aquellos intelectuales que desencadenaron al pueblo y proclamaron la abolición inmediata de la esclavitud, tomaron *La marselesa* como emblema y los símbolos patrios de Francia como los suyos, de tal manera que nuestra *Bayamesa* se inspiró en aquella marcha gloriosa del pueblo francés».

«Por otra parte –añadió–, pienso que también Marianne, heroína de Francia, lo es también de Cuba; más en este año, cuando se cumple el bicentenario del natalicio de una gran mujer: Mariana Grajales Cuello, madre de una pléyade de héroes de la independencia de Cuba».

En su intervención, el Historiador de la Ciudad destacó cuánto nos sentimos herederos de esa historia, «orgullosos de la contribución de Francia a la formación de un concepto de identidad que, en el Oriente de Cuba, tuvo un escenario predilecto después de la Revolución haitiana



© ISMAEL FRANCISCO



y con el asentamiento en ese territorio de tantos colonos franceses.

Finalmente, significó la importancia del inmueble, declarado monumento nacional y que fue erigido a inicios del siglo XX para la familia Gómez Arias, cuyo cabeza de familia fue el segundo presidente de Cuba, José Miguel Gómez.

Al hacer uso de la palabra, el presidente de Francia confesó que se expresaría en francés porque estaba en la Alianza Francesa, pero que entendía el español, el ritmo y la fuerza de cada palabra, la devoción de los cubanos por su país y la admiración profesada hacia la figura del emperador Napoleón Bonaparte, de quien –dijo– somos los más grandes conocedores.

En su discurso, donde evocó al escritor Alejo Carpentier y al pintor Wifredo Lam, tan unidos a su país, Hollande subrayó que, gracias a la gestión de Ernesto

Che Guevara, se instauró ese lugar para la difusión de la francofonía, pues fue este quien, a pocas semanas del triunfo de enero de 1959, firmó el acta de constitución de «la más hermosa e importante Alianza Francesa».

«Este es un edificio magnífico: el patio tiene sombra y al mismo tiempo está iluminado; los techos exhiben bellos decorados; los vitrales se nos presentan cuidadosamente remozados; todo ello hace que pueda afirmarse que es esta la Alianza más bella del mundo. Aquí las personas podrán aprender francés, descubrir nuestra cultura, participar de la francofonía», reconoció el mandatario, tras felicitar a Leal Spengler y elogiar a los trabajadores de la Oficina del Historiador de la Ciudad por la restauración.

El presidente François Hollande y el primer vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros de Cuba, Miguel Díaz-Canel, al develar la placa durante la inauguración de la Alianza Francesa (imagen superior). Debajo, el Historiador de la Ciudad, mientras pronunciaba su discurso junto al mandatario francés. A la izquierda, vista del remodelado palacete, en la intersección de las calles Prado y Trocadero, donde radica la nueva sede en La Habana de la institución francófona de carácter docente-cultural. Esta edificación se suma a la casa en la calle G, en El Vedado, y la filial de la provincia de Santiago de Cuba. La Alianza Francesa fue fundada en París en 1883 y tiene como propósitos ofrecer cursos de francés en todo el mundo, difundir las culturas francesa y francófona y favorecer la diversidad. Actualmente representa la primera red cultural mundial.

REDACCIÓN *Opus Habana*

El rifle de Antonio Maceo

MUSEABLE

Desde junio de 2015 se encuentra a la vista del público en la Sala de las Banderas del Museo de la Ciudad, en el Centro Histórico de La Habana, el rifle que usara el Mayor General Antonio Maceo durante su estancia en Costa Rica y que él obsequiara como regalo de despedida a su amigo, el sueco Ake Sjogren, antes de su regreso a Cuba para incorporarse a la Guerra Necesaria.

En ceremonia oficial efectuada en el patio del otrora Palacio de los Capitanes Generales, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, se refirió a cómo llegó a la Isla el fusil Winchester 44, modelo 1873, de repetición, y a todas las gestiones realizadas conforme a las convenciones internacionales.

Durante su exilio en la República de Costa Rica, entre 1891 y 1895, el Titán de Bronce sostuvo una gran amistad con el ingeniero sueco Ake Sjogren, quien laboraba en las minas de oro en las cercanías de Nicoya, Costa Rica.

Leal Spengler comentó acerca de los trámites para hacer llegar la carta de petición del rifle a lady Eva Wilson, nieta de Ake, quien vive en una isla del Reino Unido, y cómo esta le contó que su familia conservó el arma, pero que siempre fue deseo de su padre entregarla al pueblo de Cuba. El fusil fue resguardado en el Museo municipal de Eskilstuna, en Suecia, hasta que la señora Wilson accedió gentilmente a que ese objeto, de incalculable valor histórico para la Isla, estuviese en su justo lugar.

Explicó el Historiador de la Ciudad la manera en que se trajo a Cuba la escopeta, considerada hasta ese momento una parte del patrimonio nacio-

nal de ese pueblo. Reconoció, además, la extraordinaria generosidad del director del museo sueco, en cuyo almacén se localizó el rifle, entre seis mil fusiles, picas, sables, camiones, armas de fuego, banderas y otros accesorios.

«Estoy seguro de que este acto sienta un precedente y un ejemplo noble para todos aquellos que, de una forma u otra, quieran contribuir con la restitución de bienes que, luego de la gran dispersión causada por la victoria de la Revolución cubana, fueron –y este no es el caso– a otras latitudes del mundo», subrayó.

Agradeció a la Excm. Sra. Elisabeth Eklund, embajadora de Suecia en Cuba, «por el entusiasmo, la alegría y la buena voluntad que desde el primer momento manifestó para hacer este acto», y también dio las gracias a todas las instituciones y personas que contribuyeron a que hoy el rifle se exhiba al público en una vitrina del Museo de la Ciudad.

Por su parte, la Sra. Eklund destacó que hoy puede decir que la amistad entre Maceo y Ake «representa para nosotros un símbolo de la amistad que se fortalece entre los pueblos de Cuba y Suecia». Añadió que el arma perteneció «a uno de los hombres que más se sacrificó por la independencia de Cuba, el Titán de Bronce, a quien podemos recordar por su amor a la Patria». Por todo ello, «es aquí adonde este rifle pertenece, es aquí donde va a ser más apreciado y es aquí donde lo traemos», concluyó.

En la ceremonia se encontraban Esteban Lazo, presidente del Parlamento cubano; José Ramón Balaguer, miembro del Secretariado y jefe del Departamento de Relaciones Internacionales



Junto a otros objetos personales de Antonio Maceo, en la Sala de las Banderas del Museo de la Ciudad se exhibe el fusil Winchester 44, modelo 1873, de repetición, que obsequiara a su amigo sueco Ake Sjogren en Costa Rica, antes de aquel partir hacia Cuba para incorporarse a la guerra de independencia.

del Comité Central del Partido Comunista de Cuba; el embajador de México en La Habana, Juan José Bremer, así como senadores y diputados asistentes a la reunión interparlamentaria Cuba-México, otros miembros del cuerpo

diplomático acreditado en Cuba, y colaboradores de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

TERESA DE JESÚS TORRES
Habana Patrimonial



El título de este libro se inspira en la frase inicial del Breve papal Ad futuram rei memoriam que, emitido por Inocencio XIII, el 12 de septiembre de 1721, autorizó la creación de la Real y Pontificia Universidad San Gerónimo de La Habana. Aeterna Sapientia (Eterna Sabiduría) reúne los más recientes discursos, conferencias y artículos del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, así como un testimonio gráfico del álbum de autógrafos del intelectual sevillano Miguel Rodríguez Ferrer, donado a la Oficina del Historiador.

Bicentenario de Mariana Grajales

CONMEMORACIÓN

Tras la instauración de la República en Cuba en 1902, los espacios públicos se convirtieron en centros de legitimación de la nueva etapa que se iniciaba, teniendo como referente inmediato el triunfo del ideal independentista iniciado el 10 de octubre de 1868. Durante este proceso de legitimación, los principales protagonistas de aquellas gestas libertarias del siglo XIX, convertidos en héroes y próceres, fueron elevados en pedestales, a cuyos pies se celebraban fechas alegóricas y manifestaciones patrióticas.

Una de las personalidades merecedoras de estos homenajes fue Mariana Grajales Cuello, mujer valerosa que no solo marchó con su familia a la manigua y fue infatigable al sanar a los heridos y proporcionar alimentos a los combatientes, sino que también fue la madre que más hijos ofreció a la patria en aras de lograr su independencia.

Esta dualidad de ser madre, mujer y —a la vez— combatiente, de brindar consuelo a la par que exhortar al combate, es uno de los rasgos más característicos de la Madre de los Maceo y fue reflejado por Teodoro Ramos Blanco en la estatua emplazada en 1931 en el parque ubicado en las calles 23, 25, C y D, en El Vedado. La obra resulta impactante por la multiplicidad de contrastes que manifiesta en la gestualidad de los dos personajes que la conforman. La figura principal representa a Mariana en pie, sosteniendo sobre su lado izquierdo, con firmeza y ternura a la vez, a un hombre joven que permanece recostado al cuerpo de ella, y agarra en su mano izquierda un machete. La mayor comunicación entre ambos se percibe por la cabeza de la mambisa, ligeramente inclinada hacia el muchacho, al que mira con ternura, mientras que su brazo completamente extendido, señala al frente, como impulsándolo a andar y conquistar el futuro libertario de la nación oprimida. Dada la claridad expresiva lograda por Ramos Blanco, no cabe duda de que el escultor eternizó el momento en que Mariana Grajales exhorta al menor de sus hijos, Marcos, a incorporarse a la lucha por la independencia de su patria.

Modelado en barro en 1928, el proyecto de esta escultura resultó ganador ese mismo año del concurso Monumento a Mariana Grajales, convocado para erigir una estatua en su memoria. Ello le permitió viajar a Roma, donde fundió en bronce la pieza, que tituló *Heroísmo materno*. Antes de su regreso a Cuba para su emplazamiento, la obra formó parte de una exposición de Ramos Blanco en la Casa de España de Roma. Especialistas en artes plásticas aseguran que esta obra marcó el crecimiento creativo de este escultor, quien llegaría a ser uno de los principales exponentes de la vanguardia escultórica cubana.

Tras 84 años de haber sido emplazado en el parque habanero, la Oficina del Historiador de la Ciudad llevó a cabo la restauración de la escultura a Mariana Grajales y la rehabilitación del parque homónimo, al cumplirse el bicentenario de su natalicio.

En el acto conmemorativo, que tuvo lugar el 11 de julio de 2015, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, refirió la importancia que reviste para la historia de Cuba el nacimiento, un 12 de julio, de la cubana «cuyo nombre no requiere más título que este: Mariana. Desde la escuela, desde la más tierna edad, deben ser



El parque Mariana Grajales acogió el 11 de julio de 2015 el acto conmemorativo por el bicentenario del natalicio de la Madre de los Maceo, en el que hizo uso de la palabra el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler (imagen superior). Como parte del homenaje tributado por la Oficina del Historiador de la Ciudad, fue restaurada la estatua *Heroísmo materno* (a la izquierda, sobre estas líneas), realizada en 1928 por el escultor Teodoro Ramos Blanco (en la imagen derecha, al centro, durante una exposición en Roma).

educados los niños de Cuba en las glorias y la historia de su patria, donde ella ocupa un lugar muy especial».

Al referirse a las innumerables cualidades que caracterizaron a esta mambisa, y que la convierten en una mujer íntegra, Leal Spengler expresó: «Su vida no es solo valiosa por haber engendrado una legión de héroes; es valiosa en sí misma porque ella les enseñó virtud, les enseñó decencia, les enseñó la esmerada educación de Antonio, les enseñó los rudimentos de la cultura que le venía de la naturaleza de su pueblo campesino, de los montes de Oriente, de su ancestro dominicano que viene en sus apellidos...».

Antes de concluir expresó: «Nace del corazón del pueblo llamarle a ella, desde Santiago hasta los confines de Cuba: Madre. Y esa maternidad sublime, encarnada en sus actos más que en sus palabras, nos envuelve hoy como un misterio protector. Ella está detrás de la resistencia heroica del pueblo cubano en aquellos años y en estos. Ella está en la vocación patriótica, internacionalista y antimperialista del pueblo cubano».

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

Remedios y Santiago: cinco siglos

CONMEMORACIÓN

Han constituido junio y julio meses de homenaje y jolgorio para la Red de Oficinas del Historiador y el Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba. En este 2015 cumplieron 500 de fundadas las villas de San Juan de los Remedios y Santiago de Cuba.

SAN JUAN DE LOS REMEDIOS

San Juan de los Remedios, o simplemente Remedios, como más se le conoce, fue fundada un 24 de junio –día de San Juan Bautista– y se le llamó de esa manera a modo de resguardo contra los demonios y fantasmas que, según representantes del clero, poblaban sus alrededores. Paradigma arquitectónico del periodo colonial, su plaza central es la única en la Isla con dos iglesias: Nuestra Señora del Buen Viaje y la Parroquial Mayor de San Juan Bautista.

Para preservar la arquitectura y enaltecer el valor histórico de esta ciudad, fueron ejecutadas varias obras de restauración. Entre las edificaciones intervenidas sobresale el Museo Municipal de Historia Francisco Javier Balmaseda, fundado el 24 de febrero de 1933, además del centro gastronómico La Tertulia –visitado en el siglo XIX por el Generalísimo Máximo Gómez– y el Museo de las Parrandas.

A propósito de las labores de restauración, Eusebio Leal Spengler,

director de la Red de Oficinas del Historiador y el Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, en la Sesión Solemne de la Asamblea Municipal del Poder Popular, el 24 de junio de 2015, expresó: «Que no se apague el esfuerzo cuando termine este día, que hasta los confines y arrabales de la ciudad siga este empeño, sintámonos orgullosos de las siete ciudades cubanas y también de la Octava Villa, inscrita por derecho propio en la unión de ciudades patrimoniales de Cuba».

Remedios es acuñada con este título, tal vez por no haber sido incluida en la campaña fundacional de Diego Velázquez, la cual abarcó la creación de las villas de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa, San Salvador de Bayamo, Santísima Trinidad, Sancti Spiritus, Santa María del Puerto del Príncipe, Nuestra Señora de la Asunción de Santiago de Cuba y San Cristóbal de La Habana.

No obstante, la ciudad remediana posee innumerables rasgos que la distinguen. Uno de ellos es su capacidad de mantener vivas sus tradiciones. En este sentido, son célebres sus legendarias parrandas, que desde su surgimiento en el siglo XIX han contribuido al mestizaje cultural de la nación. Esta gran fiesta ha preservado disímiles leyendas y tradiciones populares, por lo que constituye –al



decir de estudiosos del tema– uno de los más importantes hechos identitarios del patrimonio cultural vivo de Cuba.

SANTIAGO DE CUBA

Fundada el 25 de julio por el Adelantado Diego Velázquez, Santiago de Cuba debe su nombre a Santiago Apóstol, patrón de España. En la que fuera primera capital de la Isla, descansan los restos de insignes patriotas cubanos como el Héroe Nacional, José Martí; el Padre de la Patria, Carlos Manuel de Céspedes, así como de Mariana Grajales y Frank País; «las tumbas de los Fundadores», al decir de Eusebio Leal Spengler en el discurso pronunciado durante la sesión solemne por el 500 aniversario del nacimiento de la villa, el 25 de julio reciente. Por todo ello, y por ser el escenario de la mayoría de las gestas independentistas cubanas, esta ciudad ostenta el título de Ciudad Héroe.

En otro momento de su intervención, Leal Spengler afirmó sobre el aniversario: «pueden ser uno, cinco o quinientos, cuando son inútiles no es más que una arena perdida en el universo; cuando es una obra fecunda, cuando es una vida intensa, cuando es una obra y un gran legado, entonces queda en la memoria de los hombres».

Precisamente ha de quedar en la memoria colectiva el programa de restauración llevado a cabo por la Oficina del Conservador, y que incluyó exponentes significativos del patrimonio histórico, artístico y religioso de Santiago de Cuba: la Iglesia Catedral, el parque central o antigua Plaza de Armas, la Casa de Cultura –antiguo Club San Carlos– en el Museo de Artes Decorativas, además de la construcción de un male-



Durante el proceso de celebración por los 500 años de Santiago de Cuba, fueron restauradas las edificaciones que conforman la Plaza Mayor, actual parque Carlos Manuel de Céspedes (imagen superior) así como el Santuario de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba (sobre estas líneas), uno de los exponentes religiosos más importantes de esta ciudad y de toda la Isla.

cón desde el comienzo del Paseo de La Alameda hasta el edificio de la Aduana del Puerto. Uno de los proyectos de reanimación más importantes es el de la calle Enramadas, nombrada de esta manera en alusión a las cubiertas de hojas y ramas que hacían sus vecinos para las procesiones del Corpus Christi. El hecho de ser una de las primeras arterias incluidas en el trazado vial de la otrora villa, su variedad arquitectónica, y sus 1 500 metros de extensión, convierten a Enramadas en un importante corredor peatonal patrimonial.

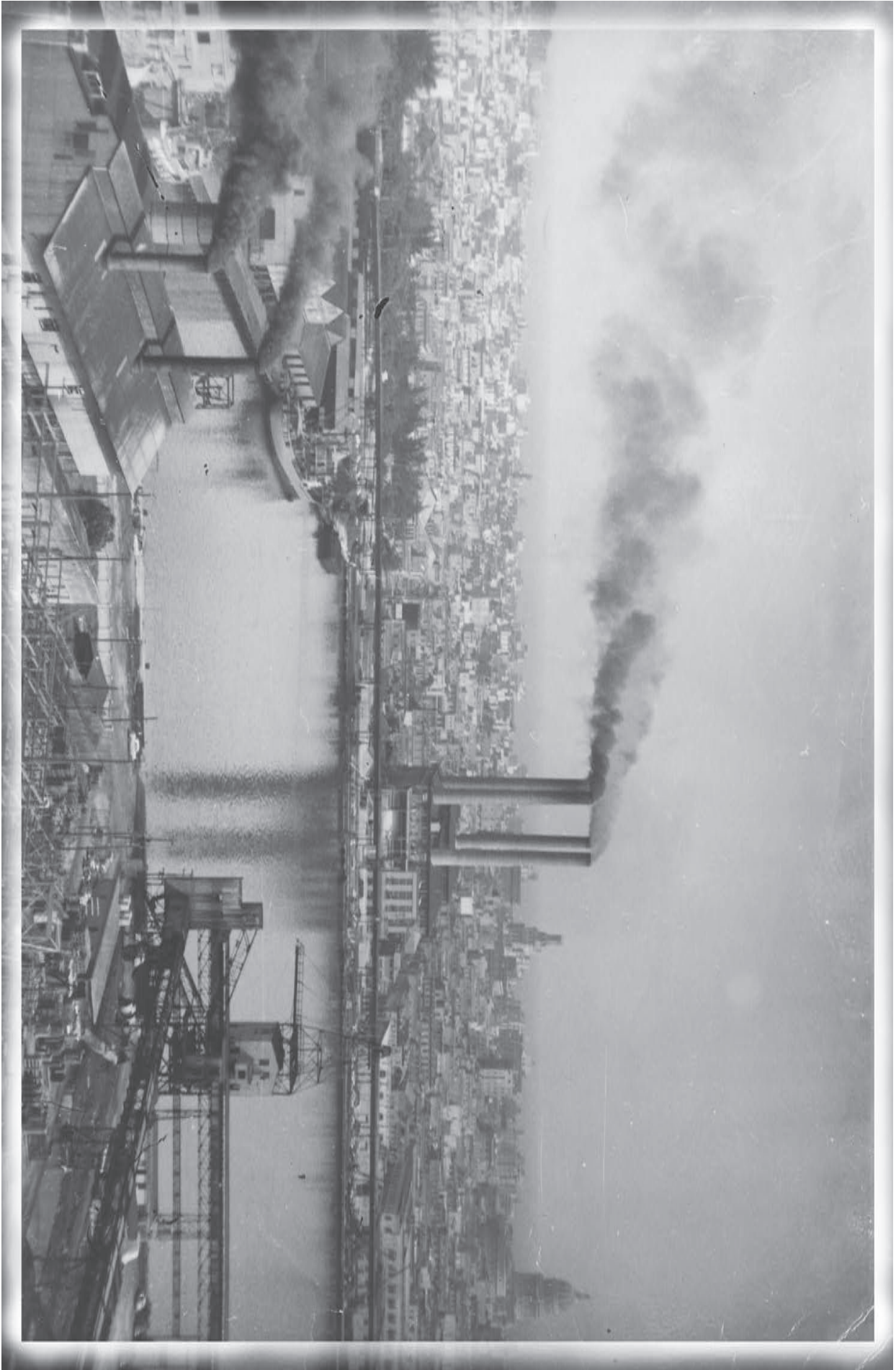
Sin duda alguna, cada adoquín, cada fachada, cada calleja angosta de estas centenarias villas: Remedios y Santiago, tienen algo que narrar. Larga vida entonces para estas dos ciudades, hijas ilustres del devenir cubano.

CLAUDIA E. G. POSADA
Opus Habana



La Plaza Mayor o parque principal de la ciudad de Remedios (imagen superior) es sede cada año de las Parrandas que, creadas en el siglo XIX, constituyen uno de los exponentes patrimoniales más significativos de la conocida como Octava Villa de Cuba. Además de su patrimonio intangible, Remedios destaca por sus exponentes arquitectónicos. Uno de ellos es el fortín El Crucero (imagen izquierda), creado en 1894 y valioso por su tipología, al ser concebido por los ingenieros militares españoles para proteger las zonas bajo su dominio contra el embate de las fuerzas independentistas cubanas.





Vista del puerto de La Habana a finales de la década de los cuarenta del siglo XX.