

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad
Volumen VI
Número 3 / 2002



8 500102 530846

LA AVELLANEDA: UN MITO ERRANTE • ENTREVISTA A LUISA CAMPUZANO
SOBRE EL MUEBLE COLONIAL CUBANO • SUGESTIONES DE ÁGUEDO ALONSO



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Dibujo: Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero. **Ernesto Martínez, 11 años.** Texto: **Yaima Crespo, 16 años.**

Variados, hermosos y elegantes, de tamaños y maderas preciosas, de casta o sándalo; pequeños como el puño de un bebé o inmensos como la imaginación puede lograr; es la forma que obtienen los cofres tallados cuando salen de mis manos.



3 RECUENTO Y MEMORIA

por Eusebio Leal Spengler

4 PÁGINAS TRAS LA AVELLANEDA

Un acercamiento a la vida y obra de esta figura mítica de la cultura cubana.

por Antón Arrufat

ENTRE CUBANOS

16 Luisa Campuzano

por María Grant

26 EN TORNTO AL MUEBLE COLONIAL CUBANO

Como altos exponentes de valor patrimonial, perduran las formas creadas por los ebanistas de antaño.

por Michael Connors

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

36 Águedo Alonso

por David Mateo

46 HOTEL SANTA ISABEL

El otrora Palacio de los Condes de Santovenia ha vuelto a ser un hotel de primera clase.

por Mabel G. Díaz de Villegas y Sarahy González

52 LA EXPEDICIÓN BRITÁNICA A LA HABANA EN 1762

Conferencia dictada por Hugh Thomas en el Museo de San Salvador de la Punta.

58 TACÓN 12

Sus pinturas murales son estudiadas a la luz de las técnicas arqueométricas.

por Ariadna Mendoza, Gladys Rodríguez y Julio Nazco

Filatelia de colecciones

68 Avellaneda

por Daniel Vasconcellos

71 EL CABALLERO QUE HA PERDIDO SU SEÑORA

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: De la serie «Casa del campesino» (laca artificial sobre madera), obra que ha sido realizada expresamente para este número por el pintor Águedo Alonso.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

José Luis Vega

Fotografía

Jorge García Alonso

Publicidad

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.
© Reservados todos los derechos.

Redacción

Empedrado 151, esquina a Mercaderes, Plaza de la Catedral, Habana Vieja.

Teléfonos: (537) 863 9343

860 4311-14

Exts 107, 109 y 110

Fax: 66 9281

e-mail: opushabana@opus.ohch.cuinternet: <http://www.ohch.cu/opus>**Serialización**

Escandón Impresores,
Polígono Ind. Nuevo Calonge,
calle D, Manzana 3.

Teléfono +34-954 36 79 00.

Fax: +34-954 36 79 01.

41007 Sevilla. España.



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



RECUENTO Y *Memoria*

A los seguidores en detalle de la obra de restauración y puesta en valor del Centro Histórico, les llega este nuevo número de *Opus Habana*.

Nuestra publicación no sólo da cabida a la indagación historiográfica, sino que abre un espacio al arte y la literatura. Todo ello como sustento espiritual de nuestro proyecto, cuya praxis sería imposible sin un basamento social y humano del que nace un contenido de ética invisible y sutil como el perfume.

De ahí la exaltación, justa y oportuna, que brindamos de la eximia poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien declinó en el templo de nuestra señora de Belén la corona áurea de laureles con que la había honrado la intelectualidad cubana.

Recuento y memoria son pilares que sostienen el puente que pasa al futuro, y sólo la cultura puede llevarnos — sanos y salvos — a la otra orilla. Ella fortalece y vivifica el sentimiento nacional y fecunda sus raíces.

Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad.



Retrato de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda (1840), óleo sobre tela (125,4 x 94,6 cm) del pintor sevillano Antonio María Esquivel Suárez de Urbina. Colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Páginas tras **LA AVELLANEDA**

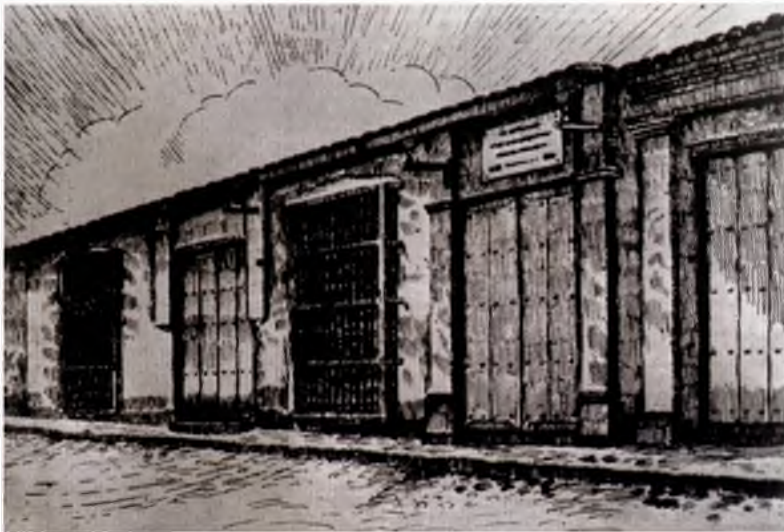


FIGURA MÍTICA DE LA CULTURA CUBANA, GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA NO HA ENCONTRADO AÚN LA BIOGRAFÍA QUE LA ORDENE, EXPLIQUE Y —AL MISMO TIEMPO— LA PONGA, PARA DECIRLO FÍSICAMENTE, EN LAS MANOS DE SUS LECTORES.

CONSCIENTE DE ELLO, AL ABORDAR PASAJES DE SU VIDA —INCLUIDO SU REGRESO A CUBA EN 1859, TRAS 23 AÑOS DE AUSENCIA—, HABRÍA QUE PREGUNTARSE COMO LO HACE EL AUTOR DE ESTE ARTÍCULO: «¿HASTA DÓNDE SU PERSONA SE HA OBJETIVADO EN SU ESCRITURA?, ¿QUÉ HAY DE CIERTO Y QUÉ DE IMAGINADO EN SUS PAPELES AUTOBIOGRÁFICOS?...»

por **ANTÓN ARRUFAT**

Carece la Avellaneda de una biografía que utilice realmente los métodos actuales de indagación. Sus biografías son en total seis, hasta el presente. Cuatro fueron escritas por españoles. Por dos mujeres, Mercedes Ballesteros y Carmen Bravo Villasante, que es la más reciente, y por dos hombres, Emilio Cotarelo y Rafael Marquina. El primero la imprimió en Madrid en 1930 y es hasta ahora, pese a sus remilgos y pruritos morales, la mejor de todas. Rafael Marquina, español de larga residencia en Cuba, publicó la suya en La Habana, bajo el título de *La*



Maria Gertrudis de los Dolores Gómez de Avellaneda nació en Puerto Príncipe, Camagüey, el 23 de marzo de 1814. Sabemos que ése es su nombre completo, porque así consta en su fe de bautismo en la parroquia de Nuestra Señora de la Soledad (Libro 14 de bautizo de blancos españoles, Follío 109, No. 676).

En su casa natal estuvo hasta los 22 años, y ya a los nueve compuso sus primeros versos en recuerdo de su padre recién fallecido, por quien siempre sentiría una gran veneración. Siendo una niña escribió también un cuento fantástico: «El gigante de las cien cabezas», y una obra de teatro; *Hernán Cortés*, ambos desaparecidos.

peregrina. Los cubanos Domingo Figarola Caneda y Aurelia Castillo de González escribieron también estudios biográficos. Figarola realizó una verdadera aportación al dar a conocer las cartas que la Avellaneda envió a su prima Eloísa en 1838 con la descripción de su primer viaje a Europa y de su encuentro con la ciudad de Sevilla. A esto Figarola agregó la recopilación de los retratos que existían de la escritora. Sin embargo, todas tienen un defecto común: ser exclusivamente narraciones de acontecimientos con cierto orden cronológico, pero carentes de un análisis e interpretación de estos mismos acontecimientos, de las motivaciones de su conducta y sobre todo de su origen: los 22 años que vivió en Camagüey.

De su infancia y adolescencia, etapas formadoras en la actuación futura de un escritor —Baudelaire afirmaba que el poeta es aquel que tiene la facultad de recuperar su infancia a voluntad—, casi no se conoce nada más que lo que por sí misma na-

rró en sus tres autobiografías (1839, 1846 y 1850), textos bastante breves y urgentes.

Citar y parafrasearlas es cuanto se ha hecho sobre esta etapa. Ignoramos cuánto hay de imaginario o de autoengaño, cuánto de estados ilusorios y estrategia de conquista. La más importante y extensa de estas autobiografías fue redactada para ser leída por su amante Ignacio de Cepeda. ¿Qué le ocultaba o qué intentó destacarle de su juventud? ¿Cuánto de verdad o mentira se encuentra en esa imagen intencionada, de la que se propuso que Cepeda se enamorara? Si con ésta quiso crear una imagen privada, con las restantes, compuestas para la prensa y un diccionario, se proponía la creación de una imagen pública. Al no existir una investigación documental que compulsar y comparar con los hechos narrados por ella misma, resulta imposible conocer qué hay de cierto y qué de imaginado en sus papeles autobiográficos. Los cuatro biógrafos españoles nunca estuvieron en Camagüey. No vieron ni la casa de la familia Avellaneda, que aún se conserva, ni realizaron una investigación sobre su entorno social. Creo que igualmente ocurrió a sus biógrafos cubanos. Las perplejidades que la lectura de estos textos íntimos generan en el lector, han quedado todavía sin resolver. No cabe duda; dado su interés en trabajar su escritura con su experiencia existencial, en la que incluyo la lectura de varios libros que la contaminaron, tal investigación acerca de sus primeros años explicaría en parte la génesis de las obras de su período juvenil, y las que escribió apenas llegada a España, todavía reciente su experiencia cubana. En este sentido no sólo nos falta esta biografía, sino en el de encarnar «un mito errante». La Avellaneda es una de las figuras míticas de la cultura cubana, tanto una escritora como un personaje literario, con su apariencia de protagonista de novela, de la que hablamos y conocemos algo, cuya personalidad nos atrae e interesa, al igual que ciertas partes de su obra, la que tal vez leemos poco, pero de la que hemos oído hablar. Esa especie de «rumor» que la circunda, que suele engendrarla y tergiversarla a veces, crea una imagen. Esa imagen, cualquiera que sea, parece precederla, estar al comienzo de la lectura de sus páginas. ¿Hasta dónde su persona, si puedo expresarme así, se ha ob-

Gertrudis Gómez de Avellaneda

1814

1873



En 1839 escribió Gertrudis Gómez de Avellaneda la más importante y extensa de sus tres autobiografías, la cual estaba destinada a un único lector: Ignacio Cepeda, con quien se había encontrado en Sevilla ese año y mantendría una frustrada relación amorosa.

«Después de leer este cuadernillo, me conocerá usted tan bien, o acaso mejor que a sí mismo. Pero exijo dos cosas. Primera: que el fuego devore este papel inmediatamente que sea leído. Segunda: que nadie más que usted en el mundo tenga noticia de que ha existido», exige la Avellaneda al destinatario de sus confesiones. Él —no obstante— las guardó celosamente durante casi 60 años, junto a decenas de cartas que ella también le enviara, firmadas con el diminutivo «Tula».

Cepeda muere en 1906 y, al año siguiente, su viuda sufraga una edición de 300 ejemplares que contiene —además de las epístolas— la *Autobiografía* de la Avellaneda, quien había fallecido hacia ya 34 años. Es gracias a esas páginas autobiográficas que conocemos algo sobre su infancia y adolescencia, las cuales transcurrieron en su natal Camagüey.

Tenía nueve años cuando pierde a su padre, un oficial de la Marina española, y su madre —camagüeyana «joven aún, viuda, rica, hermosa (...)»— vuelve a casarse con otro militar español, esta vez un teniente coronel de Regimiento.

Siguiendo el deseo de su difunto padre de volver a España y establecerse en Sevilla —«en los últimos meses de su vida esta idea fue en él más fija y

dominante», según relata ella misma—, la Avellaneda decide «abandonar mi patria para venir a este antiguo mundo».

Ese sueño se hace realidad cuando, luego de serias desavenencias con la familia materna, logra que su madre acepte lo que también era un deseo de su padrastro. Pero antes del viaje a España, y durante una estancia de varios meses en Santiago de Cuba en espe-

ra de la fragata francesa que la llevaría previamente a Burdeos, Tula dio a conocer sus poemas en el ambiente de aquella ciudad. Ya en 1832, a los 18 años —cuatro antes de su partida—, había publicado en el *Diario de La Habana* su primer soneto conocido hasta hoy, sobre la muerte de uno de los hijos naturales de su padre y que llevaba su mismo nombre, Manuel Gómez de Avellaneda.

De modo que cuando —el 9 de abril de 1836— abandona Cuba, ya su formación literaria es completa y ella está consciente de sus facultades de escritora tanto para la prosa como para la poesía. No en balde durante la travesía marítima escribe dos de sus poemas más logrados: el soneto «Al partir» y el canto «Al mar».

«¡Perdone usted!; mis lágrimas manchan este papel; no puedo recordar sin emoción aquella noche memorable en que vi por última vez la tierra de Cuba», confesaría a Cepeda en su *Autobiografía*. Y eran tan sinceras sus palabras que —según Lorenzo Cruz de Fuentes, editor del manuscrito inédito en 1907— todavía se veían en él manchas de lágrimas.



jetivado en su escritura? En su época lo que llamamos «vida», buscó expresarse mediante la palabra. Fue un propósito y una ilusión. Antes, como observara Sainte-Beuve hablando de Racine, «la literatura era tan distinta de la vida, que nada llevaba de la una a la otra, y nadie tenía la idea de juntarlas». En el caso de la Avellaneda la imagen tiene una fuerza constante.

Acerca de esto citaré una anécdota personal. Una no, realmente dos: Siendo un niño de diez u once años oí pronunciar su nombre en casa de unos vecinos. Sospecho que no sería la primera vez —en el aula pude haberlo escuchado—, pero ésa fue una de las más impresionantes. Han transcurrido cerca de 50 años sin que la olvide. Sentado en la sala, junto a mis padres, durante la visita alguien la mencionó en medio de la

conversación. El hijo de la dueña de la casa, hombre joven, locutor de radio y al que parecía gustarle leer libros, oyéndola mencionar exclamó con violencia despreciativa «¡Ésa era una puta!» A la vuelta de un tiempo, cuando empezaba a estudiar su obra, hablando con un amigo de la estancia de la Avellaneda en Pinar del Río, donde cuidaba a su esposo moribundo, de pronto me dijo «Por aquí cuentan que lo mató poniéndole veneno en el café». Ambas imágenes carecen, por supuesto, de fundamento real. Son tan sólo una demostración del mito.

Su mismo nombre y su apellido pesan en esta leyenda. Gertrudis Gómez de Avellaneda retumba como un trueno, y acalla ciertas consideraciones de hogareña ternura o de suave elegancia. Con su nom-

En 1916 se celebró en Cuba el centenario del nacimiento de la Avellaneda y, con ese motivo, se confeccionó esta medalla conmemorativa. Ya para entonces, Domingo Figarola Caneda había publicado *Memorias inéditas de la Avellaneda* (1914), al que se añadiría *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía, bibliografía e iconografía incluyendo muchas cartas inéditas...* (1929), publicado por su viuda Emilia Boxhorn. A Figarola se debe el que se conocieran las cartas que la Avellaneda enviara a su prima Eloísa desde Sevilla. A él pertenece también esta hermosa descripción de Tula: «Era alta de cuerpo, esbelta y bien conformada, de una complexión que los cubanos llaman trigueño lavado, es decir, de un moreno claro con visos rosados, que es el tipo de belleza más admirada en la isla; su tez suave y tersa, el cabello oscuro, largo y abundoso, los ojos negros grandes y rasgados, y las demás facciones regulares y expresivas; su voz era dulce y melodiosa, leía con mucho despejo, entonación y sentimiento, y estaba dotada de aquella mezcla de ternura y vehemencia de carácter propia de los espíritus nobles, elevados y generosos».



bre sucede algo singular: pocas veces se pronuncia y escribe completo. Habitualmente se reduce a «la Avellaneda». Creo que a sus deudos y amigos les ocurría algo parecido, para ellos era simplemente «Tula». Vemos en la actualidad (o todavía) en ella a una mujer superior a las prevenciones y convenciones de su época, que fumaba tabaco y podía travestirse con ropas masculinas o llevar vestidos a la moda que desnudaban sus pechos, que tuvo una hija extramatrimonial y amó a varios hombres durante una vida de escándalos, tanto por sus escritos como por su conducta, que ciertas veces ella protagonizó y otras le hicieron los demás protagonizar. Fue en España una escritora combatida, porque era realmente provocadora. Este

«mito errante» no ha encontrado aún la biografía que lo ordene y explique, y al mismo tiempo lo ponga, para decirlo físicamente, en las manos de sus lectores. Creo que, en gran parte, las biografías modernas que emplean todos los métodos de interpretación actuales tienen la función de encarnar un mito y a la vez de abrir la posibilidad de que se prolongue, sea restituido, fracturado, ampliado o reducido, es decir, propiciar una especie de debate reflexivo acerca de esa vida y de esa figura que solamente se obtiene, aunque parezca paradójico, mediante estas biografías.

La Avellaneda se formó en una sociedad interior, sin acceso al mar. En el siglo XIX esto tenía importancia. Eran sociedades apartadas, sin comercio marítimo, sin el arribo de barcos ni de libros. A Camagüey se llegaba a caballo, después de un largo recorrido. Ciudad de menos de 50 mil habitantes, de terratenientes y esclavos, novenarios y procesiones, largos almuerzos, patios interiores, calor y moscas. Un mundo enrarecido y a la vez muy vital, como han sido todos los mundos enrarecidos, en apariencia cerrados y en realidad y a escondidas, transgresores. Ella transformará este mundo, rebelándose contra sus principios rígidos, en el espacio de la escritura literaria.

En el tiempo de su adolescencia, la mujer ocupaba una posición muy singular. La Avellaneda pertenecía a una familia cubana, por parte de madre, de cierta posición económica. Eran dueños de tierras y poseían esclavos. La madre, Francisca Arteaga, casó con un teniente de la Marina española, Gómez de Avellaneda, varios años mayor que ella, de «mermado patrimonio» —afirma Cotarelo—, y, según cuenta su hija, fue un matrimonio «forzoso». Típico matrimonio concertado, donde el gusto y las conveniencias de los padres de Francisca intervinieron más que los de ella misma. No hubo amor entre ellos, sino una costumbre plácida que duró

Al partir

¡Perla del mar! ¡Estrella de occidente!
¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo,
La noche cubre con su opaco velo,
Como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir!... La chusma diligente
Para arrancarme del nativo suelo
Las velas iza, y pronta a su desvelo
La brisa acude de tu zona ardiente.

¡Adiós, patria feliz! ¡Edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela
Tu dulce nombre halagará mi oído!

¡Adiós!... que ya cruje la turgente vela...
El ancla se alza... el buque, estremecido,
Las olas corta y silencioso vuela!



diez años. Cinco hijos nacieron de este enlace. Nueve años de edad contaba la Avellaneda cuando el padre murió. Tras su muerte, y con el nuevo matrimonio de su madre realizado a los diez meses «acaso con sobrada ligereza», opina la hija en su *Autobiografía* de 1839, comienza la idealización de su padre difunto. Lo verá como un hermoso caballero: «noble, intrépido, veraz, generoso e incorruptible». (Este padre incorruptible tenía varios hijos naturales, anteriores a su matrimonio, como se desprende de la lectura de los testamentos de la Avellaneda, quien parece haberlos conocido y sostener relaciones con algunos de ellos.) Si estas cualidades nos parecen, a nosotros lectores contemporáneos, demasiadas para una sola persona, para la Avellaneda poseen una consistencia: la de su deseo y la de su estrategia. La de su deseo, porque en ella existía la necesidad, alimentada por sus lecturas del romanticismo francés y por las valoraciones de su época, de amar mediante la idealización. Tuvo desde su juventud la tendencia stendhaliana a descubrir o dotar al objeto de su amor de cualidades un tanto sobrehumanas o sublimes, que tal vez poseyeran o tal vez no. Por estrategia, porque esta cristalización de su padre, fantasma luminoso que la acompañó a lo largo de su vida, debía oponerse en su hogar camagüeyano, y tal vez posteriormente en el de Sevilla, a la presencia real y física de su padrastro. En verdad su padre era un pequeño burócrata de la administración militar de la Colonia, al que ella nombraba como «comandante de puertos», y que figura en la fe de bautismo de su hija como «subdelegado de marina», nacido en un pueblito enclavado en la Sierra Morena.

Francisca Arteaga era, según el canon de su hija, muy hermosa, pero también era rica. Su marido, descendiente de una familia de antiguo linaje, un típico hijodalgo provinciano y empobrecido, que debió abrazar la carrera de las armas en busca de posición social y de prestancia. Quince años después de su muerte, casada Francisca Arteaga con otro hombre, su propia hija afirmará que ambos habían sido desdichados, porque se llevaban varios años y, sobre todo, porque no se amaban, aunque se guardaron fidelidad. Encontraremos luego en su novela *Dos mujeres* un hecho semejante, común en la literatura romántica, un topos: el enlace pactado por los padres de la pareja. Es en su propia vida donde la Avellaneda encuentra este problema, donde comienza a experimentar la situación social de la mujer como objeto manipulable. Caso curioso: por el hombre, pero con la complicidad de otras mujeres, abuelas y madres, víctimas y cómplices a la vez. Los dos casamientos de Francisca Arteaga, matrimonios diversos, el primero concertado y el segundo por amor, marcaron de manera imborrable a la hija. A los dos se opuso. No sólo al convenido, lo que es plausible, sino al que ella debió considerar auténtico.



La Avellaneda partió de Cuba en 1836 y, tras una corta escala en Burdeos, se trasladó con su familia a La Coruña, Galicia. Allí sufrió el rechazo de los parientes de su padrastro y, sintiéndose incomprendida hasta por el pretendiente con quien estuvo a punto de casarse, abandonó esa ciudad en compañía de su hermano. Al llegar por fin a Sevilla en 1838 era tal su estado de melancolía, que le hizo expresar en una carta a su prima Eloisa: «¡es cosa cruel sentirse con un corazón cansado y frío bajo este sol de fuego!».

Por entonces, comienza a publicar en revistas y periódicos, y en 1840 estrena su primer drama: *Leoncia*. Ese mismo año pasa a Madrid y entabla amistad con Nicasio Gallego, quien prologaría la primera edición de sus *Poesías* (1841). «Todo en sus cantos es nervioso y varonil; así cuesta trabajo persuadirse que no son obra de un escritor de otro sexo», escribe su amigo con intención elogiosa. Sin embargo, no todo son elogios: múltiples detractores cuestionan la originalidad de su obra y, por tanto, la validez de su voz en el campo estético.

Esos ataques arrecian desde el lado de la intelectualidad masculina, cuando en 1845 la Avellaneda obtiene premios por dos poemas en un certamen dedicado a Isabel II, uno de los cuales presentó con un seudónimo varonil: Felipe de Escalada. A raíz del suceso, un poeta local —Martínez Villergas— escribió estos versos de mofa: *Hay en Madrid un ser de alto renombre/ con fama de bonito y de bonita/ que por su calidad de hermafrodita/ tan pronto viene a ser hembra como hombre/ Esta es la Avellaneda/ no os asombre...*

Ya para entonces, Tula había tenido amores con el poeta Gabriel García Tassara, de quien da a luz una hija que muere a los pocos días de nacida, en 1845. Al año siguiente se casa con Pedro Sabater, quien prometía hacer una carrera política brillante pero también fallece, poco tiempo después de las nupcias. Desgraciada, la Avellaneda se pasa una temporada recluida en un convento de Burdeos.

Tras ese retiro espiritual, vuelve a Madrid y despliega una intensa actividad intelectual; así, entre 1846 y 1858 estrena en teatros —a veces, con gran éxito— no menos de 13 obras dramáticas. No obstante, cuando en 1853 intenta ingresar en la Academia Española, le es denegada la solicitud por ser mujer.



(Después veremos que estos dos enlaces la indujeron a crearse una opinión independiente del matrimonio.) Tanto la atormentó que su madre se hubiera unido a un hombre por pacto familiar, como que se casara casi de inmediato, tras la muerte de su marido, con otro. Ese marido era su padre, y por vez primera tenía conocimiento de la muerte de «un ser querido», y sentirse desplazada del afecto de Francisca, determinaron tan larga influencia. Cuando falleció su padre, de los cinco hermanos quedaban dos, ella y Manuel, que constituían el centro del afecto de sus padres, siendo «tiernamente queridos». Francisca sentía y manifestaba cierta preferencia por el hijo varón, y Gómez de Avellaneda hacia la hija. «Acaso por esto, y por ser mayor que Manuel cerca de tres años, mi dolor en la muerte de papá fue más vivo que el de mi hermano», escribe en su *Autobiografía* de 1839.

Hemos visto que ella se encontraba fascinada por la personalidad de su padre, objeto de su admiración y devoción, a quien dotó de cualidades que siempre consideró como excepcionales. Pero a su vez, era la preferida de su padre. Estaba protegida por él, mimada y cuidada. Se sentía unida a su cuerpo y a sus cualidades, sin que existiera aparte como otra persona. Después de su muerte y tras el segundo matrimonio de Francisca, se descubrirá como única, y comenzará a cuestionar los principios éticos en los que ha sido educada. En su *Autobiografía* del 39 hay una confesión realmente significativa, que cualquier freudiano podría psicoanalizar gustoso, la descripción del lugar vacío que el padre ocupaba en la cama matrimonial, y que llenará el cuerpo del padrastro. El padrastro era, además, también militar, pero joven. Y ostentaba una condición, había sido elegido por su madre, con la oposición esta vez de toda su familia. Con ironía escribirá la hija: «mamá tuvo



Acompañando a su segundo esposo, el coronel español Domingo Verdugo, figura política que en 1858 había sido víctima de un atentado, la Avellaneda viajó por distintos lugares de España y Francia, hasta que a éste —convaleciente de las heridas— lo designaron para un cargo oficial en Cuba. Fue la oportunidad para que Tula regresara a su tierra natal en noviembre de 1859. Poco tiempo después, el 27 de enero de 1860, se le tributa un homenaje nacional en el Teatro Tacón de La Habana, y realiza un recorrido triunfal por ciudades de la Isla, incluyendo Puerto Príncipe, donde es también homenajeada. Verdugo se traslada sucesivamente a las tenencias del gobierno de Cienfuegos, Cárdenas y Pinar del Río, y en esta última ciudad muere en octubre de 1863. Parte entonces la Avellaneda con su hermano Manuel hacia Estados Unidos, viaja por Londres y París y regresa a Sevilla (1864-1867), de donde pasa a Madrid cuando muere aquél. En este retrato, obra del pintor Francisco Cisneros, Tula lleva la corona de oro con hojas de laurel esmaltadas que la poetisa Luisa Pérez de Zambrana le ciñera durante el homenaje en el Teatro Tacón. En su testamento, la Avellaneda dispondría que dicha corona —junto al ramo de oro con que la honró Matanzas— fueran «tributadas el mismo día, humildemente, a las plantas de la sagrada imagen de la gloriosa Virgen, al pie de cuyo altar se coloque mi cadáver, si es que en vida no he hecho yo, como pienso, esa respetuosa ofrenda (...)» Se afirma que, antes de partir de Cuba, cumplió esa promesa al donarla a la virgen María del Convento de Belén.

para esto una firmeza de carácter, que no había manifestado antes, ni ha vuelto a tener después». La Avellaneda sintió una aversión impresionante por este hombre joven que venía como un intruso a ocupar la cama que era de su padre. Quizá sorprendiera a los recién casados en ternezas y caricias, intercambiarse miradas de deseo y hasta los viera besarse. Estas dos cosas: la sustitución y el sentirse desplazada, nunca las olvidó ni se las perdonó a su madre. Se sintió sola. Vagaba por la casona camagüeyana, rodeada de amiguitas y de esclavos, sintiéndose abandonada y distinta. Pasaba casi todo el tiempo leyendo encerrada en «el cuarto de los libros». Buscó refugio en Manuel, su único hermano carnal y que llevaba el nombre de su difunto padre. Formaron una extraña pareja de niños, inteligentes y despiertos. Tuviron siempre entre ellos una gran afinidad —Manuel leía tanto como su hermana—, una real simpatía, un misterioso vínculo, infrecuente y singular entre hermanos de diferente sexo y edades diferentes. Ella se apoyaba en él y el hermano en ella, no solamente en su adolescencia y juventud en Camagüey, sino también en España. Manuel la comprendía y admiraba, o tal vez la admirara sin comprenderla, como suele ocurrir con frecuencia. Una gran pena, o para usar un término que complacía a los románticos, una desgracia le estaba reservada casi al final de su vida: la muerte de este hermano. Su pérdida, de la que ya no se repuso, ocurrió tres años antes de que la Avellaneda falleciera en Madrid, en 1873. El hermano, además de pasar junto a ella largas temporadas, intervino en dos momentos cruciales. Menciono el primero:

Cuando llegan a España, la Avellaneda va a residir en la Coruña junto a la familia de su padrastro Escalada, donde es considerada una niña bien, despreciada por inútil en las labores domésticas, propias de una mujer. No sabía lavar, hacer calceta,

planchar ni fregar la loza. Las hermanas de Escalada le reprocharán insidiosas y burlo-nas la posición económica que gozó en Camagüey. (Aunque resulte sorprendente, Galicia era más rural y pobre que el Cama-güey que habían abandonado.) Porque se pasaba el día leyendo, hablaba de otra ma-nera y estudiaba a Rousseau, la motejaban como «la doctora» y la calificaban de «atea». Decían, por tanto, que no era bue-na para nada «porque no hacía las camas, ni barría mi cuarto. Según ellas, yo necesi-taba veinte criadas y me daba el tono de una princesa». Sin duda algo de cierto hay en esta conducta y en estos reproches. Acostumbrada a que las esclavas de su fa-milia realizaran los quehaceres de la casa, la vistieran, peinaran y abanicaran en los días calurosos, no necesitó aprender lo que las hermanas de su padrastro llamaban impositivas la «obligación de su sexo». De esta existencia desdichada en un hogar cu-yos miembros aspiraban a tiranizarla, la salvó su hermano llevándosela a Sevilla.

La siguiente intervención decisiva de Manuel fue en Cuba. Como es sabido, la Avellaneda regresó a su país en 1859, tras 23 años de ausencia. (Desde antes Ma-nuel, casado con una cubana, vivía en la villa de Guanabacoa.) Si exceptuamos la novela *El artista barquero*, escrita duran-te los primeros años de su estancia en la Isla, lo más importante de su obra ya es-taba terminado, su energía creadora decli-naba, y posteriormente no produciría nada de significación. Regresó casada con su segundo marido, el coronel Domingo Verdugo, militar español como los fue-ron los esposos de su madre. (Al marido ella le reducía el apellido y lo llamaba «Hugo» para atenuarlo.) Su regreso fue triunfal. Dondequiera que estuvo, en La Habana, en Cienfuegos, en Cárdenas, fue homenajeada y coronada. Como una gran figura volvió a Camagüey, escenario de su juventud, y la recibieron en un teatro adornado con flores y alfombra carmesí, en las paredes medallones con los títulos de sus obras en letras doradas y colgado en el escenario un gran retrato suyo orla-do de gasas azules. Hubo discursos y de-clamación de poesías, compuestos en su honor. Pero la culminación de estos ho-menajes había ocurrido meses antes en La Habana, una de esas coronaciones a las

que Rubén Darío calificó de «espléndidas humoradas». Se realizó en el Ta-cón, el mejor teatro de la ciudad, en una noche de enero de 1860. Adornaban el teatro jarrones con ro-sas sobre pilastras dora-das, guirnalda de gasa azul y blanca, candelabros encendidos, grandes sillones en el escenario sobre alfombra roja. Se tocaron piezas para piano y violín, y cantantes italianas y es-pañolas, de paso por La Habana, cantaron arias y dúos operáticos. Se representó su obra en un acto, *La hija del rey René*, por estudiantes de declama-ción. La Avellaneda se sentó debajo del retrato de la reina Isabel II. Miles de seño-ras y señores ocuparon los palcos y el lunetario. Se pronunció un discurso en su elogio y se leyeron versos. En uno de esos instantes ocurrió un imprevisto muy lati-noamericano, un grotesco tropical: un hombre de cabellos largos y mal peina-dos, piel amarillenta y vestido de negro subió al proscenio y comenzó a leer un romance en elogio de Gertrudis Gómez de Avellaneda, con grandes gestos y voz grandilocuente. Aquello no tenía fin y el público se impacientó. Se oyeron risas, después carcajadas y por último gritos conminatorios para que terminara. El in-dividuo seguía incommovible su recita-ción. Un poco antes, Enrique Piñeyro, testigo excepcional, reportero de un pe-riódico de teatros, caminaba indiferente los corredores, se paraba un momento y miraba por las persianas de los palcos, cuando el bullicio lo hizo colocarse entre bastidores. Pudo entonces ser testigo «del efecto que final tan estupendo — escribe irónico—... producía en la Avellaneda... A medida que el escándalo crecía, iban sus ojos lanzando dardos de fuego. Apre-taba los labios con más fuerza cada segundo, y pronto descubrí una gota de sangre que se desli-zaba silenciosa, arrancada por la impotencia con que en tal ocasión su in-



En la Oficina del Historiador de la Ciudad se conserva un ejemplar del programa de la función que dio el Liceo de La Habana «el viernes 27 de enero de 1860 en obsequio de la señora Gertrudis Gómez de Avellaneda de Verdugo», así como un ejemplar de la medalla conmemorativa que entonces también se repartió junto a un retrato de la poetisa. Dividida en cuatro partes, la gala daba inicio con un gran concierto a toda orquesta con varios intérpretes. Acto seguido, la Sección de Declamación pondría en escena *La hija del rey René*, drama en un acto, «arreglado del francés y puesto en verso (sic)» por la propia Avellaneda. En la tercera parte se leerían «poesías alusivas por individuos (sic) de la Sección de Literatura», tras lo cual Tula sería coronada al compás de un himno compuesto para la ocasión. Por último, vendría el baile.



menso orgullo e indomable carácter luchaban desesperados». Más adelante advierte Piñeyro que sería inútil buscar alguna comprobación o indicio. El censor de prensa recibió orden de las autoridades de no dejar pasar impresa ni una palabra sobre el incidente. Cuando éste terminó, Luisa Pérez de Zambrana y la condesa de Santovenia alzaron una corona de oro macizo, esmaltadas las hojas de laurel, con la que ciñeron la frente de la Avellaneda. La pequeña mancha de sangre, que el pañuelo no consiguió borrar, permanecía bajo el labio. Resonó entonces el canto de un himno compuesto en su honor. Ella leyó unas cuartetas de agradecimiento. Se obsequiaron dulces y helados. Se repartieron un retrato de la poetisa y una medalla conmemorativa. Nada faltó a este evento de suprema cursilería y encantadora ingenuidad. A la salida un lujoso coche la esperaba y la condujo a su casa. Quizá la Avellaneda recordaría, en una suerte de superposición temporal, la coronación pública de otro poeta, José Manuel Quintana, acaecida en Madrid en 1855, cinco años antes, a la que ella asistió y donde recitó una oda en su homenaje, pomposa y aburrida, desde lo alto de una tribuna. Quintana pasaba de los 80 cuando fue coronado y murió dos años después. De aquella coronación quedó un enorme cuadro al óleo, en el que la Avellaneda aparece durante su lectura. Tiene recogido el cabello sobre la nuca con una cinta tal vez ridícula, viste un traje lujoso, las mangas de encaje. Sin duda no es la mujer de antes, esbelta, largo cabello en crenchas, descotada y juvenil, sino una señora gruesa, el perfil agudo, que oculta su gordura en un vestido inmenso, y solamente deja ver los opulentos brazos y un brazalete en forma de serpiente enroscada. A esta mujer fue a la que vieron los cubanos, perdida su antigua belleza y los arrestos de su juventud. Era ahora muy conservadora, muy religiosa y la llamaban doña Gertrudis. Caminaba con lentitud y los rigores de un



Album cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes, modas, dedicada al bello sexo y dirigida por doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Vio la luz el 15 de febrero de 1860 y tuvo una existencia efímera pues en agosto de ese mismo año, tras el número 12, dejó de publicarse. En aquella época fue el único periódico dirigido por una mujer en la Isla, y publicó más escritoras que cualquier otro. Para su propia revista, la Avellaneda escribió «Galería de mujeres célebres» —una serie de 10 artículos breves—, así como otra serie de tres trabajos intitulada «La mujer», dedicada a demostrar la superioridad y talento de sus congéneres. También incluyó ocho poemas y tres leyendas de su autoría: «La montaña maldita», «La dama de Amboto» y «La flor del ángel». Durante su estancia en Cuba (1859-1864), Gómez de Avellaneda escribió otras obras que no aparecieron en su revista, entre ellas una novela: *El artista barquero o los cuatro cinco de julio*, impresa en 1861 en La Habana, y la leyenda «El cacique de Turmequé», recogida por primera vez en sus *Obras literarias*.



clima al que ya no estaba acostumbrada la obligaban a quejarse de jaquecas y desfallecimientos, y a secarse constantemente el sudor con un pañuelo.

«Es raro que un poeta, un artista, sea conocido en su primer y encantador aspecto; la fama le llega más tarde, cuando las fatigas de la vida, las torturas de las pasiones han alterado su original fisonomía, cuando queda una máscara gastada donde cada dolor ha puesto como estigma una huella o una arruga. Esta última imagen, que tiene también su belleza, es la que se recuerda». (Théophile Gautier.)

Otro aspecto no escapó a la perspicacia de Enrique Piñeyro. Vuelvo a glosarlo.

En La Habana algunos jóvenes aficionados a las letras se mantuvieron alejados de la poeta y de su marido el coronel. El sentimiento y los principios separatistas se habían agudizado desde que abandonara Camagüey. Estos jóvenes «no habían querido tomar parte activa en la proyectada apoteosis, aunque se abstendrían de oponerse abiertamente». Para ellos no había regresado como una cubana deseosa de volver a su patria ni a título de celebridad literaria, sino —o también— como la mujer de un militar del séquito del futuro Capitán General de la Isla, que llegaba a tomar posesión de su cargo. Esperaban —o temían— que Verdugo fuera designado para algún cargo militar, como en efecto sucedió. «Yo fui de ese número de jóvenes —confirma Piñeyro—, y bien recuerdo que algunas veces en que la veía pasar sentada en el quitrín abierto al lado de su marido, sentía acudir a mi mente aquellos versos del Rimorso de Berchet: *È la donna d'un nostro tiranno/ è la sposa dell'uomo stranier*».

Sin embargo el «extranjero» le resultó a Piñeyro interesante. Se fijó en su palidez, en su piel mate, en su mirar melancólico de enfermo. Verdugo convalecía de una estocada que recibió en Madrid. No era reciente, habían transcurrido casi dos años, pero el hombre no sanaba. Respiraba con dificultad, se quedaba sin voz, tenía frecuentes recaídas. Un mediodía de abril de 1858 caminaba el coronel Verdugo por una



El primero de febrero de 1873, en Madrid, en Ferraz No. 2, murió la Avellaneda después de sufrir dolorosas crisis de soledad y abatimiento.

Pocos años antes —entre 1869 y 1871—, prematuramente envejecida y enferma de diabetes, había preparado una edición revisada de sus *Obras literarias* en cinco volúmenes. De ellas excluyó *Guatimozin, último emperador de Méjico* (1846), así como sus dos novelas más tempranas: *Sab* (1841) y *Dos mujeres* (1842-1843), que en su momento habían sido prohibidas en Cuba por orden del Censor Real, y embargadas por la aduana en Santiago de Cuba.

Resulta sumamente interesante cómo la crítica contemporánea ha retomado la obra de la Avellaneda, a quien se le califica —incluso— como una precursora del feminismo moderno tanto por su actitud vital como por la fuerza que imprime a sus personajes femeninos literarios.

Considerada la primera novela antiesclavista en las letras españolas, *Sab* ha sido publicada en varias ocasiones en los últimos años, la más reciente en 2001 por la Universidad de Manchester.

Para la ensayista norteamericana Evelyn Picon Garfield, esa novela se diferencia de modo fundamental del resto de las narrativas coetáneas sobre el tema escritas por hombres. En ese sentido, apunta que en Cuba, «entre las narrativas antiesclavistas, sólo en *Sab* se desdobra la temática de la esclavitud en una tiranía que atañe tanto a la raza negra como al sexo femenino».

Y al analizar *Dos mujeres*, Picon Garfield afirma que en esta obra «urde un importante contradiscurso sobre la sexualidad femenina mediante la ética/estética del autodominio que se parece más a la del hombre libre de la antigüedad griega que a la de la mujer cristiana hispánica del siglo decimonónico».



calle madrileña. Un individuo lo seguía desde hacía rato hasta que, colocándosele delante, se le interpuso. Verdugo lo reconoció: era el mismo que había arruinado la representación de una obra de la Avellaneda lanzando un gato vivo al escenario. Mediaron palabras y tal vez insultos. El individuo, Antonio Ribera, tipo intranquilo e impulsivo, con antecedentes penales, confesó después de su detención que Verdugo le había gritado ¡pillo! y ¡tunante! Con ademán inesperado abrió el bastón que llevaba y sacó un estoque oculto. Dos estocadas le dio a Verdugo: una superficial y la otra realmente grave le penetró en el pulmón derecho. Cayó en la calle arrojando sangre por la boca. El agresor huyó, y fue detenido a varias cuadras del suceso. El marido de la Avellaneda estuvo largo tiempo a dos dedos de la muerte, y sobrevivió tan sólo quedando débil, con la salud quebrantada. Esto le había ocurrido al hombre que Piñeyro veía pasar en el quitrín, bajado el fuelle, sentado junto a su mujer, sobre el asiento de seda azul. Estos jóvenes sintieron por él «cierta simpatía». Estaba enfermo y era el marido de una mujer a la que admiraban. Nombrado por el Capitán General al frente de tres circunscripciones militares —primero Cienfuegos, luego Cárdenas, por último Pinar del Río—, a las que Piñeyro define con el nombre de «satrapías», Verdugo gobernó —inesperadamente— con buenas intenciones. Mandó realizar obras de utilidad pública, reparación de calles, construcción de un teatro, inauguración de un hospital, una plaza y un monumento a Cristóbal Colón...

Aunque de Verdugo se tienen pocos datos, es lícito intuir en este moribundo la urgencia por hacer algo antes de morir. Es el típico hombre enfermo al que se le ha anunciado la muerte, casi con una fecha fijada. La veía cada día avanzar un paso, acercarse, o mejor y más atroz, surgir de su propio cuerpo herido, como si naciera de sí mismo. La Avellaneda permanecía a su lado, al pie del lecho de este hombre que moría cada hora un poco, como había permanecido junto a su primer marido, Pedro Sabater, con el que casó a sabiendas de que padecía de un cáncer de laringe irremediable. En *Dos mujeres* encontraremos, en el espacio simulado de la escritura y en una singular prefiguración, a Catalina al pie del lecho del amante enfermo, especie de sacrificio que implica un deber y a la vez un placer oscuro. La Avellaneda había visto morir a su padre, a sus hermanos menores. Apenas llegó a Cuba supo que su madre acababa de fallecer en Madrid. La muerte la circundaba. Estaba más en su vida que en su literatura. Entre sus poemas, sólo hay uno valedero sobre la muerte, elegía solemne, hermosa y un tanto vacua. No está dedicada a nadie que ella conociera en persona, sino a uno de sus fantasmas, poeta que siempre admiró y que tanto le influyera, a José María Heredia. Pero Verdugo se moría. Tras cada gobernación que entregaba, salía más enfermo, en tanto pronunciaba discursos agónicos, con la voz ronca y vacilante, e inauguraba edificios. En la última de sus gobernaciones, en Pinar del Río, la muerte lo alcanzó o terminó de surgir de su propio cuerpo. Sus múltiples viajes, de una

A una mariposa

*Fugaz mariposa,
Que de oro y zafir
Las alas ostentas,
Alegre y feliz.*

*¡Cual siguen mis ojos
Tu vuelo gentil,
Que al soplo desplegas
Del aura de abril.*

*Ya rauda te lanzas
Al bello jardín,
Ya en rápidos giros
Te acercas a mí*

*Del sol a los rayos
Que empieza a lucir,
¡Con cuánta riqueza
Te brinda el pensil!*

*Sus flores la acacia
Despliega por ti,
Y el clavel fragante
Su ardiente rubí.*

*Abre la violeta
Su seno turquí,
La anémona luce
Su vario matiz.*

*Ya libas el lirio,
Ya el fresco alelí,
Ya trémula besa
El blanco jazmín.*

*Mas ¡ay! cuan en vano
Mil flores y mil
Por fijar se afanan
Tu vuelo sin fin!...*

*Ay! que ya te lleva
Tu audaz frenesí
Do ostenta la rosa
Su puro carmín.*

*Temeraria, tente!
¿Dó vas infeliz?...
No ves las espinas
De punta sutil?*

*Torna a tu violeta.
Torna a tu alelí*

*No quieras, incauta,
Clavada morir.*



ciudad a otra, le hicieron mucho daño. Tuvo fiebre, unas calenturas, sin fuerzas para recobrar. No hacía ni un mes que llegara a Pinar cuando falleció. La viuda trajo sus restos a La Habana para darles sepultura. Donó la corona de oro, con la que ciñeron su frente durante el homenaje, a la Virgen. Hizo testamento y vestida de negro pasó el invierno en La Habana.

Es dable suponer que esta muerte intensificara en ella sentimientos de culpabilidad. No podía ignorar que en la muerte de su marido ella estaba en cierto modo implicada. Había sido por defenderla ante su agresor que recibió la estocada de la que, finalmente, fallecería. Es probable que el móvil del hecho fuera político, lo que trataron de ocultar los periódicos españoles de la época, pero fue la Avellaneda, en una carta pública sumamente importante en este sentido, quien intentó revelar la verdad, y esa verdad, al descubrir el móvil político, la exoneraba, por lo menos ante sí misma, de cualquier culpabilidad. Ser eximida no pudo conseguirlo ni pública ni socialmente. Si se ignora lo que sucedió al agresor Antonio Ribera después de ser absuelto, de lo que no cabe dudar es de los sentimientos encontrados, culpabilidad y remordimiento, que tuvieron que provocar en la Avellaneda. La muerte de Verdugo, debilitado por la estocada de un hombre que arruinó la representación de una de las piezas teatrales que ella había escrito, no sólo era la extinción de un ser querido, con el que había vivido cerca de ocho años como esposa, sino de alguien que se expuso por ella, y este hecho le causó la muerte. Creo encontrar aquí uno de los motivos de la crisis de religiosidad que padeció la Avellaneda tras el fallecimiento de Verdugo. No era la primera de estas crisis, la anterior se produjo después de la desaparición de Sabater, cuando se retiró a un convento, en el que estuvo cerca de dos meses de recogimiento y prácticas devotas.

Estos sentimientos, su soledad, largos insomnios, desilusiones y el presentimiento de que poco ya le quedaba por escribir, cierta esterilidad o el amago de la futura esterilidad, trágica en un escritor de 49 años, la inclinaron a la devoción, a la búsqueda de un consuelo, del consuelo divino. Volvió a la lectura de libros edificantes y devocionarios, manuales medianos, puro cliché piadoso. Lecturas convencionales de una buena católica. Sin duda su aflicción era auténtica, pero más sentida que especulativa, y no la inducía a plantearse graves cuestiones teológicas o místicas. Dada su vehemencia natural y su inclinación romántica por lo excesivo —hábitos de reclusión o de vida mundana igualmente prolongados—, comenzó a prepararse para un largo retiro en el convento habanero de Santa Clara, donde estuvo como pensionista cuando niña su amiga la condesa de Merlín. Esta vez, a la necesidad de encontrar alivio religioso a su pena, unía también la asistencia a un lugar donde pasara un tiempo su amiga y sobre el que había escrito. Por tanto, el convento de las clarisas no era para la Avellaneda una simple edificación de piedra, resultaba un escenario literaturizado, con el encanto o el prestigio que



© PACO RUIZ

Con coreografía de Alicia Alonso, música de Juan Piñera, escenografía y vestuario de Salvador Fernández, y libreto de José Ramón Neyra, el ballet *Tula* fue estrenado el 29 de octubre de 1998. Según la propia Alicia Alonso, dicho ballet se basó en la valiosa obra dramática de la Avellaneda, «aún no suficientemente atendida en la actualidad, y que revela no pocas claves de su circunstancia personal». En esta escena, la bailarina Galina Álvarez representa a Elda, joven judía de belleza deslumbrante que es uno de los personajes de *Baltasar* (1858), uno de los más exitosos dramas escritos por la Avellaneda.

propicia este hecho. Lo que ella llamaba, usando un término sacralizante, «consagrar por el recuerdo».

En tal momento, pendiente de tomar una decisión, decisión que tal vez la hubiera llevado a permanecer en Cuba definitivamente, se produce la segunda intervención de su hermano Manuel. Hacía sólo unos meses que residía en París con su mujer —por línea paterna descendía de franceses—, y al enterarse de que su hermana, agobiada por las penas y temerosa de su soledad, se proponía renunciar a todo y encerrarse en un convento, subió a un barco en Burdeos y 15 días después se encontraba ante ella. No queda testimonio de tal encuentro ni de las conversaciones entre ambos hermanos —era Manuel «compañero inseparable en todas las vicisitudes de la vida»—, pero la Avellaneda desistió de su propósito y se dispuso a partir de Cuba. Comenzaron entonces las penosas despedidas. Con sus tocas de viuda y del brazo de su hermano, volvió a las ciudades en que había sido festejada, para agradecer y despedirse. Todo ahora resultaba muy distinto. Fueron a Matanzas, a Cienfuegos y a Cárdenas. Visitó las casas en donde había estado en circunstancias más dichosas y retornó a La Ha-

bana. Una ciudad no volvió a ver: Camagüey, a la que nunca regresaría. Aquellos jóvenes que se negaron a participar en su coronación, acudieron sin excepciones, a inclinarse «con respetuosa simpatía —nos dice Piñeyro— ante el dolor de la ilustre dama, el día en que se embarcó muy llorosa para España». Ella y Manuel hicieron el viaje juntos. La vuelta a España fue lenta. Duró tres meses, de julio a mediados de octubre. Permanecieron varias semanas en Nueva York, vieron las cataratas del Niágara, viajaron luego a Londres, después a París. Visitaban monumentos y museos. Manuel, respetando el luto, buscaba formas de mitigar la aflicción de su hermana. Entraron nuevamente en España al comenzar el otoño. Cinco años había durado la ausencia de la Avellaneda.

Este artículo es un fragmento de las charlas que ANTON ARRUFAT, quien prepara un libro sobre el tema, impartiera en la Casa de las Américas en abril de 1990 y fueran publicadas a manera de prólogo en Dos mujeres (Editorial Letras Cubanas, 2000). En los recuadros y pies de fotos se ha utilizado por el editor información extraída de disímiles fuentes, entre ellas el ensayo de Evelyn Picon Garfield Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Ediciones Rodopi B. V., Amsterdam-Atlanta, 1993).

ENTRE *cubanos*

MUJERES EN LÍNEA

con *Luisa Campuzano*

DOCTORADA EN LETRAS CLÁSICAS, SE HA DEDICADO AL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA Y CULTURA CUBANAS, HACIENDO ÉNFASIS EN LA CONTRIBUCIÓN FEMENINA A ESE ACERVO.

por **MARÍA GRANT**

fotos: **VÍCTOR R. MOYNELO**



Al abordar el tema de la mujer, usted dio un giro de 180 grados en el rumbo de sus estudios literarios, antes consagrados al campo de las letras clásicas y por los que era conocida en el mundo universitario dentro y fuera de Cuba. ¿Cuándo y por qué decidió hacer ese cambio?

En realidad, no sólo estudié letras clásicas, también trabajaba... Cuando llegué a la Universidad, llevaba varios meses en el Consejo Nacional de Cultura como secretaria de Roberto Fernández Retamar, que había sido mi profesor en el colegio. Retamar pasó a la UNEAC y yo me quedé, también como secretaria, con Vicentina Antuña, presidenta del Consejo, quien además era la directora de la Escuela de Letras y su catedrática de latín y literatura latina. Después tuve la inmensa fortuna de entrar en la Biblioteca Nacional, como auxiliar de investigación de Juan Pérez de la Riva. Allí, en Colección Cubana, hice una carrera paralela a la de Letras: aprenderme el siglo XIX cubano de punta a cabo y de cabo a rabo. No estudié literatura cubana del XIX, pero trabajaba diariamente con toda esa centuria: libros, revistas, manuscritos... Puedo decir que me formé en contacto directo con la cultura cubana de la época en que se funda la nación. Y no sólo la cultura literaria, sino grabados, periódicos, mapas, libros de referencia...

Así que soy, efectivamente, una doctorada en letras clásicas que durante más de tres décadas impartió clases de literatura latina y latín en la Universidad de La Habana. Disfruté muchísimo, tanto en mi aprendizaje, como en mis investigaciones en torno a la Antigüedad, y vuelvo a ella a cada rato, para algún curso, para otros trabajos, y por el placer de leer a Horacio o a Esquilo. Pero siempre trabajé Cuba. Antes de haber escrito una letra sobre Grecia y Roma, ya me había acercado a distintos escenarios de la cultura cubana, porque cuando tenía 20 años y era secretaria de redacción de la *Revista de la Biblioteca Nacional*, tenía que editar toda suerte de ensayos sobre Cuba y encargar o hacer reseñas de libros publicados en la Isla. Tuve la osadía de hacer una de las primeras reseñas de *El ingenio*, de Moreno Friginals, y de *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, aunque ésta fue para *El Caimán Barbudo*.

Entonces, invierto la pregunta: ¿por qué, con esa orientación hacia la cultura cubana, se decidió en la Universidad por el aprendizaje, primero, y la enseñanza, después, de las letras clásicas?

Porque era paradójicamente muy pedante y muy seria. Creía que la vida y el conocimiento no tenían fin, pero que había que empezar por un principio. Y quería estudiar el mundo antiguo no sólo por sus

propios valores, sino por lo que significaba para la formación de la cultura occidental, que era la única que conocía entonces.

Pero vivía en Cuba y, además, vivía intensamente la cultura cubana. Como trabajé en el Consejo Nacional de Cultura entre 1961 y 1963, estaba inmersa en el proceso cultural de los primeros años de Revolución, cerca del grupo de intelectuales, escritores y artistas que se encontraban al frente de las direcciones del Consejo. Recuerdo mucho a Marta Arjona, a Servando Cabrera Moreno — con quien iba a almorzar a menudo —, a Lezama Lima — a quien visitaba todas las mañanas —, a Alejo, siempre apurado, pero que entraba a saludar, a comentar algo... Cuando en 1964 voy para la Biblioteca Nacional — donde estaban entonces Cintio, Fina, Eliseo, Friol, con quienes hablaba diariamente —, lo que en la calle 2 era placer, curiosidad, se convierte en materia sistemática de trabajo, y se amplía al XVIII, al XIX, a la totalidad de ese pasado.

Pérez de la Riva me mandaba al Archivo Nacional, y allá iba yo a revisar los legajos de lo que él estuviera investigando en ese momento: los chinos, o un viajero francés, o los precios de la harina importada de Estados Unidos... Y así iba aprendiendo de Cuba en esa edad en que era una gigantesca y ávida esponja dispuesta a absorberlo todo.

Para mí, nunca hubo un abismo entre mi formación académica en letras clásicas, la vida artística y literaria contemporánea, y el conocimiento de la cultura cubana, porque yo asistía a todo cotidianamente, con la misma curiosidad.

Entonces, ¿es a través de la literatura cubana que llega al tema de la mujer?

Como ves, siempre me dediqué a la producción literaria cubana y a la cultura cubana, en sentido general. Trabajé la literatura cubana toda mi vida, y sólo me dediqué exclusivamente a mi otro campo entre 1975 y 1979, cuando hice el doctorado. En 1966, después de graduada, al tener que decidir por uno de mis empleos, lamentablemente dejé la Biblioteca Nacional y me fui para la Universidad, aunque seguía colaborando con *El Caimán Barbudo*, con la revista *Universidad de La Habana* — que dirigí entre 1972 y 1974 — y con otras publicaciones. Estaba entonces más entregada al trabajo universitario y empezaba a hacer — por decirlo de algún modo — «carrera» en las letras clásicas, el doctorado, que significaba dedicarme íntegramente y con gran rigor a los estudios clásicos. Pero ya en 1981 participo en un coloquio de literatura cubana, el primero que se efectuaba después de los 70, destinado a recuperar todo lo que se había deshecho en el quinquenio gris, la

«En el mundo, pues, se estudiaba la literatura escrita por mujeres; pero en Cuba, no. En todas partes había una avalancha de libros escritos por mujeres; pero aquí, no. Y, sin embargo, las cubanas tenían condiciones sociales y políticas muy superiores a las que existían en cualquier otro lugar».

década sombría o como lo quieran llamar. En esa ocasión presenté un trabajo sobre Carpentier, que fue muy bien acogido... Y me siguieron invitando a los congresos que organizaba el Ministerio de Cultura. Recuerdo haber participado con un trabajo que da título a uno de mis libros: *Quirón o del ensayo* [Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988] en el Primer foro de literatura cubana, para el que me pidieron que escribiera sobre el ensayo. Y, al año siguiente, para el Primer foro de narrativa de la Revolución, me pidieron una ponencia sobre la mujer.

Como ves, no llego al tema de la mujer porque me lo proponga, sino porque me lo piden. Y como suelo trabajar con cierto rigor, me pongo a hurgar, a investigar... ¡y descubro que lo que había sido el tremendo avance de la mujer cubana en esos 25 años, no aparecía reflejado ni en la literatura escrita por hombres, ni en la producción literaria de las mujeres, que, por lo demás, era muy escasa!

¿Está hablando de 25 años transcurridos después del triunfo de la Revolución?

Sí, y eso es tan apabullante que titulé ese trabajo «La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia». Los organizadores del congreso le quitaron el subtítulo, pero ante mi protesta y con el apoyo de José Antonio Portuondo, tuvieron que volvérselo a poner. Era un trabajo que, en su primera parte, aborda la transformación de las mujeres cubanas en la Revolución, y en la segunda y tercera partes, demuestra cómo, sin embargo, nada de eso aparecía en la narrativa. Y ahí empezó la historia. El trabajo fue bastante debatido, pero el silenciamiento de las mujeres salió a la luz, se hizo evidente para todo el mundo y constituyó un choque, entre otras razones, porque nosotros teníamos un desfase monstruoso y perverso en relación con lo que se hacía en el mundo.

A partir de las grandes movilizaciones por los derechos civiles, por los derechos de las mujeres, en contra de la discriminación racial, contra la guerra en Viet Nam..., todo aquello que se produce en los años 60 como consecuencia en gran medida de la Revolución cubana, de su influencia en los movimientos sociales de Europa, los Estados Unidos y la América Latina, uno de las grandes reivindicaciones

era la de las mujeres. Y lo increíble, pero cierto, era que Cuba, donde por obra de la Revolución se había producido la incorporación plena de las mujeres al espacio público, sin embargo, seguía siendo un país culturalmente patriarcal y, como se dice en el lenguaje político del feminismo, un país machista. Parte de eso se reflejaba en la ausencia de la mujer en la narrativa, donde se privilegiaban otros temas.

Era más importante —digamos— la unidad, que mostrar las diferencias, de género, en este caso. Era más importante la idea de que estábamos viviendo una época en la cual lo fundamental eran las grandes batallas militares, esos mundos tan viriles... Y aunque se había aprobado ya el Código de la familia, no había una interiorización de lo que significaban real y potencialmente para las mujeres esas grandes transformaciones.

En el mundo, pues, se estudiaba la literatura escrita por mujeres; pero en Cuba, no. En todas partes había una avalancha de libros escritos por mujeres; pero aquí, no. Y, sin embargo, las cubanas tenían condiciones sociales y políticas muy superiores a las que existían en cualquier otro lugar. Esta contradicción estalló en ese foro. El trabajo se publicó en un libro mío, en revistas, en antologías, y se añadió como apéndice a la primera selección de narradoras cubanas. Fue muy importante para mí, pero de momento seguí trabajando en lo que más me interesaba y me ha seguido interesando: Alejo Carpentier.

Seis años más tarde, usted dijo: «En Cuba no ha habido crítica feminista: recién ahora intentamos comenzar». A su juicio, ¿por qué se produce tal omisión en la crítica literaria cubana a tal altura del siglo XX?

Creo que, en buena medida, porque no hubo una gran narrativa de mujeres después de la Revolución, por las razones que apuntaba y ahora reitero: porque existía una cultura patriarcal, viril, marcial para la que los grandes temas eran «los años duros», la guerra... Y, además, las tremendas transformaciones promovidas por la incorporación de la mujer a la sociedad no eran «interesantes», se consideraban, paternalistamente, no como un triunfo, sino como una concesión, algo así como: «pero si a las mujeres se les ha dado todo...» En fin, no hubo narrativa de mujeres, ni tematización o representación de las mujeres y,

por lo tanto, tampoco hubo la crítica que esa producción habría demandado. Pero tampoco hubo una verdadera crítica, porque por años existió una tendencia a tildar de burguesa o peligrosa a la teoría literaria contemporánea.

Y para demostrar su tesis de la carencia, ¿usted ha comparado cuantitativamente la producción narrativa de hombres y de mujeres?

Sí. En aquellos 25 años se publicaron cerca de 200 novelas escritas por hombres y sólo 12 de mujeres. Y de éstas, muchas no eran novelas, sino testimonios, memorias... Al final te quedaban sólo dos. Ante estas circunstancias me dediqué a hurgar en el pasado de la literatura escrita por mujeres en Cuba, y fui a parar al siglo XVIII con la marquesa Jústiz de Santana...

A quien usted considera la primera escritora cubana... A propósito, ¿conoce o ha estudiado a alguna otra escritora autóctona que haya revalidado en esa centuria ese mismo sentimiento de apego a la tierra natal?

La marquesa de Jústiz de Santana es un caso excepcional de temprana asunción de una identidad que apenas está conformándose. Y es, además, una mujer muy culta y valiente. En 1762 se atreve a escribir una carta y un poema dirigidos a Carlos III, para acusar a los españoles de cobardía, de haber dejado que los ingleses tomaran La Habana. Denuncia particularmente al gobernador. Y esto, por supuesto, no se lo perdonan, y la hacen víctima —a ella y a todas las mujeres de La Habana— de coplas y seguidillas injuriosas, fraguadas por la marinería y la soldadesca de la guarnición de la ciudad. Ella se proclamaba habanera, todavía no podía considerarse cubana, pero reclamaba la recuperación de su ciudad, a la que llama su patria. Hay otras autoras del XVIII que apenas se conocen. Y hay verdaderas sorpresas de las que por el momento no puedo hablar.

En el XIX sí aparece un número importante de escritoras. En primer lugar, Gertrudis Gómez de Avellaneda, la mayor de la lengua en esa centuria. Nace y vive hasta los 22 años en Puerto Príncipe, y después va a España, donde termina de escribir *Sab*, la primera novela antiesclavista y feminista. Es impresionante la cantidad de estudios y ediciones que ha merecido *Sab* en las últimas décadas. Esta novela camagüeyana es considerada uno de los momentos más importantes en la producción literaria femenina universal y en la lucha por denunciar la subalternidad de la mujer. También escribe *Dos mujeres*, novela en que aborda la condición femenina, las trampas del matrimonio.

Cultiva todos los géneros del Romanticismo, trata todos los temas; es una poeta excepcional, no sólo por lo que dice su poesía, sino también desde el punto de vista de la métrica, porque le interesa experimentar con los metros más variados. Y es, igualmente, una gran autora dramática. En fin, una figura mayor de las letras españolas del siglo XIX, y una cubana muy orgullosa de serlo, que se molestó mucho cuando pretendieron excluirla de una antología cubana y que, al regresar a Cuba a fines de 1859, ratifica esa condición y todo lo que ha hecho con anterioridad en relación con Cuba, y con lo que han sido sus grandes temas. Así, publica en La Habana una sorprendente y casi desconocida novela sobre la nostalgia de Cuba: *El artista barquero*, y esa revista excepcional que es el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, a la que se dedica en cuerpo y alma. Hay que ver sus cartas de esa época, en las que hace referencia a las dificultades que tiene para publicar su revista, a lo difícil que es en Cuba, en La Habana, publicar una revista. Eso nos consuela, ¿verdad?

Hay otras autoras que a su lado parecen menores, pero sin cuya obra no puede seguir estudiándose la literatura cubana. Detenernos en cada una sería alargar mucho esta conversación, pero no puedo dejar de mencionar a Juana Borrero, la poeta del Modernismo, una muchacha que muere muy joven y, sin embargo, lo que trasmite —no sólo en su poesía sino en su correspondencia tan intensa— es esa misma pasión y esa fuerza extraordinaria que tenía Avellaneda como mujer, como persona, como un ser sensible entregado a vivir a plenitud sus pasiones, que eran muchas.

En «Últimos textos de una dama: Crónicas y memorias de Dulce María Loynaz», usted propone una visión poco conocida de esta autora, al considerar que con algunos de esos escritos ella coloca «a la mujer en el eje de un discurso que se descubre, en última instancia, nacionalista y patriótico...» ¿Cuáles fueron las motivaciones para este enfoque? ¿Qué repercusión causó, teniendo en cuenta los «desgarramientos, incertidumbres y angustias que un proceso tan radical como el cubano provocara en esta singular representante de la alta burguesía habanera?»

Dulce María Loynaz, una de las grandes autoras de la lengua, escribió una obra singularísima en la que poesía, novela, crónicas, memorias, trenzan un *continuum* en que convergen concepción, voluntad, experiencia de vivir, de sentir y de apreciar lo que hay de universal en la más minúscula porción de humanidad, o de naturaleza. Y en esa obra total lo cubano es el cauce por donde corre ese *continuum*, o el imán que le da cohesión.



A veces resulta muy transparente, casi anecdótica, esta cubanidad. En otras se esconde, con una pudibundez que en ocasiones puede ser tan cubana como el alboroto. Pero en textos reactivos, como esas crónicas que escribió para que no se perdiera un modo de ser cubano, una manera criolla de vivir que ella veía desaparecer en los 50 con una modernización acelerada, con la norteamericanización del país, esta defensa de lo que consideraba los espacios de fundación de la nación la pone en manos de mujeres, de las abuelas de «Entre dos primaveras».

Sí, Dulce fue una señora muy rica a la que el triunfo de la Revolución trajo toda suerte de angustias. Pero era muy cubana, a veces pienso que obsesiva, soberbiamente cubana. Por eso se quedó aquí, tratando de defender los restos de cubanidad que se creía obligada, por razones de familia y de cultura, a preservar. Pero también por eso, y no por la Revolución, que llegó después, escribe esos textos de la segunda mitad de los 50 que constituyen su adiós a todas las esperanzas de preservación de la nación con que soñara desde su clase, pero también, ¿por qué no?, desde su patriotismo.

¿Su trayectoria como docente universitaria, ensayista y/o estudiosa de la producción cultural femenina, encontró paradigmas — acaso — en algunas de las grandes mujeres que integraron el claustro de la Escuela de Letras donde usted se formó?

Tuve la suerte de tener profesoras y profesores excelentes. Y entre todos tengo que poner en primer lugar a Vicentina Antuña. Su influencia en mí fue tremenda. En lo concerniente a la mujer, nuestras conversaciones fueron decisivas. Como feminista de vieja data, consideraba tan importante la lucha por la igualdad y por los derechos de las mujeres, como por exhibir su responsabilidad social y potenciar sus capacidades morales.

De Camila Henríquez Ureña también aprendí muchísimo, pero más por lo que había escrito en relación con la mujer, que por mantener un diálogo vivo con ella sobre estos temas. Los primeros trabajos que leí sobre feminismo, fueron los textos de Camila de finales de los años 30. Porque en Cuba, repito, casi no había bibliografía sobre estudios de la mujer. Era la época que Marinello llamó de la indigencia crítica, porque carecíamos de instrumentos teóricos con que acercarnos al debate contemporáneo. Cuando escribí aquella ponencia «seminal», como la califica ahora la crítica, mi bibliografía no podía ser más reducida: Virginia Woolf y Camila.

Algo muy especial en mi formación y en mi vida es la ininterrumpida conversación que sostengo desde hace cuatro décadas con Graziella Pogolotti. Hablamos todos los días, nos llamamos y hacemos un pequeño resumen de la jornada, que podría envidiar la BBC de Londres. Y tampoco quiero olvidar a Mirta Aguirre, con quien no me llevaba muy bien que digamos: tenía un carácter muy especial, a veces era un poco arbitraria, y no siempre me resultaba

fácil el diálogo... Sus trabajos sobre la mujer en la América Latina o sobre sor Juana también me influyeron. Otra a quien quise mucho fue mi profesora de griego, Elena Calduch. Y una mujer a la que admiro extraordinariamente, con la que hablo siempre que puedo, es Rosario Novoa, que me llena de alegría con su vitalidad, su inteligencia y esa simpatía tan especial de cubana.

Ha sido, a través de esa larga amistad y colaboración, que me he formado, a la sombra de estas mujeres extraordinarias.

¿Qué otros temas — además de la literatura clásica y de mujeres — ha abarcado en sus libros? ¿Resultaron un propósito explícito o respondieron a algún hecho coyuntural?

Como te decía, siempre me interesó la literatura cubana y en particular Carpentier. En 1986, Retamar me pidió que dirigiera el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Y entonces me tocó «matricular» la asignatura América Latina, sumergirme en la América Latina. Y fue posible porque contaba con el apoyo de la Casa, de su biblioteca, de gente con gran conocimiento de la América Latina, además de la experiencia de todos los latinoamericanos que pasaban por ella.

También empecé a viajar por la región, y a conocerla más de cerca. Creo que esto no sólo me llevó a tratar otros géneros —el testimonio, por ejemplo—, sino también a profundizar en los estudios de la mujer. Porque, a diferencia de lo que pasaba en Cuba, estos estudios estaban bastante desarrollados en la América Latina, donde había una tremenda literatura femenina a fines de los 80, que es cuando yo ingreso en este mundo.

Pero eso no quiere decir que abandonara nuestro XIX. Al contrario. Empecé otros trabajos sin los cuales no podía avanzar en mi investigación sobre las escritoras cubanas. Por ejemplo, necesitaba saber cómo estudiaban las niñas, lo que me llevó a los libros de lectura de dicha centuria, y ya tengo casi listo un volumen, del que he publicado parte en revistas. Son los libros de lectura escritos por José de la Luz, Cirilo Villaverde, Manuel Costales, Juan Bautista Sagarra... Y también por escritoras, como Catalina Rodríguez de Morales. Los más conocidos fueron escritos por uno de los hermanos de mi tatarabuela Tula, Eusebio Guiteras, y en esos libros aprendió a leer José Martí...

Pero hay otro campo, también excluido de las historias literarias, al que me condujeron igualmente las escritoras del XIX. Muchas que no dejaron libros, redactaron memorias, cartas o crónicas de viajes. Empecé entonces a trabajar la literatura cubana de viajes,

una inmensa cantidad de textos de escritores y de hombres públicos de nuestro ochocientos —y de mujeres; por supuesto, empecé por ellas— que escribieron sobre sus incursiones en la modernidad europea y estadounidense. De eso he publicado unos cuantos artículos que forman parte de otro libro en camino.

De verse compelida a optar por alguno de sus libros publicados, ¿cuál escogería y por qué?

Es difícil, porque siempre el que te interesa más es el que vas a escribir y, como ando al mismo tiempo con tres medio terminados —los que te acabo de comentar, y el de las escritoras cubanas, que entregué a Ediciones Unión hace más de un año y después lo retiré, porque quería volver a considerar algunas secciones— y con otro en pura elucubración, éstos, los no terminados, son los que más me interesan. Pero de los publicados, el que más me gusta, el que me ha dado más felicidad es *Las ideas literarias en el Satyricon* [Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984], mi tesis de doctorado, que, además, resultó Premio de la Crítica de 1985. Es el que más trabajo —y más placer— me dio. La edición es horrorosa, por la mala impresión y la pobre calidad del papel. Pero se lee todavía. De pronto me escriben de lugares inimaginables, gentes que lo trabajan para su tesis o una investigación, o que lo necesitan, y hasta un gran escritor argentino, Leónidas Lamborghini, me dedicó, por haberlo leído, una novela que tiene mucho que ver con parodia e intertextualidad...

Usted dirige desde 1998 la revista Revolución y Cultura, abarcadora de un amplio abanico de temas culturales de la actualidad cubana. ¿Hasta dónde este trabajo le complementa o le limita lo que, al parecer, sigue siendo hoy el tema prioritario de su quehacer profesional: la producción intelectual femenina?

En realidad, no sé cómo vine para acá. Entonces llevaba 11 años trabajando en la Universidad y en la Casa, lo que me producía bastante *stress*. Como empecé con la revista, ya sólo disponía de tiempo para la docencia, y aunque mis colegas eran muy tolerantes, siempre me sentía en falta: no asistía a reuniones, no cumplía algunas tareas... En fin, que la revista me decidió, fue como un nuevo amante, y me jubilé de la Universidad en el 2000.

Revolución y Cultura me permite conectarme mucho más con mi entorno. Vivo aquí, de una manera más intensa, todo. Sé lo que pasa en el cine, entre los plásticos... Y me acerco a mundos bastante alejados de mí, como la arquitectura contemporánea, los problemas del urbanismo, o cuestiones relacionadas

«Soy habanera, hija de habaneros y casi nieta de habaneros, un blasón que poca gente puede exhibir, y como noblesse oblige, pues lo ejerzo... Pero lo que me ancla en esta ciudad no es el despliegue de la historia por su trama urbana, o su cultura... Sino el aire, el sol, el mar, la bendita bronca cotidiana con esa reverberación, con el ruido que mete... Que en ningún lugar del mundo, en ninguno...»

con la música popular, que ya no sigo tan de cerca como cuando era joven... De repente estoy enredada —por ejemplo— con una encrespada entrevista de Sarusky a José Luis Cortés (El Tosco), o un ríspido artículo de Mayito Coyula sobre el municipio Playa... Y eso me tiene más al día. Porque no se trata de seleccionar, leer, revisar, editar... los textos que aparecerán en la revista. El trabajo editorial implica mucho más. Entrar en el subtexto, ver lo que está detrás de cada página. Y, por supuesto, saber también qué están haciendo las otras publicaciones, tomarles el pulso... A mí me ha interesado siempre el proceso de la cultura. Y un modo privilegiado de seguirlo es a través de las revistas. Y hacer una revista, como tú sabes, es construir un pequeño cosmos, dar espacio y coherencia a textualidades muy diversas. Eso me interesa muchísimo. Creo que si alguna vez me dedico a una sola cosa, será a una revista.

¿Hasta dónde este trabajo en la revista se complementa o se excluye —de alguna manera— con la labor que realiza en la Casa de las Américas?

Son cosas muy diferentes. La labor en la Casa de las Américas es fundamental, no complementaria. El trabajo de la Casa es político. Es el trabajo de la cultura cubana en su diálogo con la América Latina, la ventana de Cuba para el mundo latinoamericano, y para las Américas en general, un espacio de diálogo y de encuentro político, siempre. Y los estudios de la mujer son eminentemente políticos, porque tienen que ver con el cambio de ideas sobre la condición femenina y sobre la sociedad en general.

A propósito, ¿pudiera explicarme en qué consiste su trabajo como directora del Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas y hablarme en particular del espacio «Mujeres en Línea@»?

Con el Programa de Estudios de la Mujer pretendemos promover, coordinar y divulgar investigaciones sobre la producción cultural y la historia de las mujeres latinoamericanas y caribeñas; y, al mismo tiempo, propiciar la conexión de escritoras, artistas y académicas cubanas con el abordaje de estos temas en la región —y en el mundo— para favorecer ese proceso excepcionalmente productivo de conocer para

reconocerse. Cuando conoces lo que están escribiendo las escritoras latinoamericanas, o lo que están pintando las pintoras latinoamericanas, o lo que están componiendo las compositoras latinoamericanas... te conoces mejor a ti misma, sabes más lo que estás haciendo.

Pero «Mujeres en Línea@» —que se llama así, entre otras razones, porque su sede está en las calles Línea y G— tiene otra función: la de establecer un diálogo interdisciplinario —como es de rigor en los estudios de la mujer, concebidos como una acción transversal que comunica diferentes campos— entre las creadoras cubanas, las estudiosas del arte y la literatura producidos por mujeres, y las científicas sociales, historiadoras, sociólogas, psicólogas, comunicadoras, las compañeras de la Federación de Mujeres Cubanas...

¿Todas las participantes en «Mujeres en Línea@» son cubanas?

Podemos invitar a alguien de otro país —en la Casa de las Américas no usamos el término extranjero—. Pero el interés fundamental de «Mujeres en Línea@» es trabajar conjuntamente con las artistas y escritoras cubanas en relación con especialistas de otras áreas. Propiciar un diálogo sobre su producción terminada o en proceso: el último libro, una exposición, el CD que se acabó de grabar, lo que están montando o estrenaron las actrices, las directoras de teatro... Tratar de establecer una relación más íntima, estar al tanto de qué hacemos unas y otras, y de qué pensamos todas acerca de ese trabajo; en fin, co-laborar. Por eso también se llama «Mujeres en Línea@», porque estamos en esa línea rápida de trabajo común.

Conozco que ha impartido cursos como profesora visitante e invitada en universidades de los Estados Unidos, América Latina y Europa. Pero, ¿ha vivido en otras ciudades del mundo o de Cuba, aparte de La Habana, donde sé que nació?

Una vez armé un curso de literatura latina medieval porque me fascinaban los goliardos, esos clérigos que vagaban de universidad en universidad, de monasterio en monasterio... Y me gusta enseñar, ir a congresos o investigar en otros países, siempre que sea posible. Eso me ha permitido pasar largas tempo-

radas en ciudades hermosísimas, como París, donde enseñé en el 85-86; o como en Bucarest, una ciudad situada en las puertas del Oriente, atravesada por las más diversas culturas, donde pasé poco más de dos años, a fines de los 70, aprendiendo a tomar café turco y a llenarme de paciencia ante infinidad de complicaciones, mientras escribía mi tesis. He vivido en México, Nueva York, Roma, Gante, Verona, y un tiempo considerable en Brasil, donde he tenido la oportunidad de dar clases varios meses ¡en Río de Janeiro! y en Porto Alegre.

Sin embargo, para mí no hay otra ciudad como La Habana. Soy habanera, hija de habaneros y casi nieta de habaneros, un blasón que poca gente puede exhibir, y como *noblesse oblige*, pues lo ejerzo... Pero lo que me ancla en esta ciudad no es el despliegue de la historia por su trama urbana, o su cultura... Sino el aire, el sol, el mar, la bendita bronca cotidiana con esa reverberación, con el ruido que mete... Que en ningún lugar del mundo, en ninguno...

Cuénteme, ¿cómo transcurre un día normal en su vida?

Me levanto muy temprano, abro el balcón, las ventanas, y —salvo en temporada ciclónica, frentes fríos o bajas extratropicales, cuando me mudo para Cumbres borrascosas— dejo campo abierto a la brisa, con la que logro trabajar muy bien dos, tres horas. Mientras, el cielo se va aclarando, algunas nubecitas por aquí, por allá, la aurora, sus rosados dedos..., pero estalla el sol en la ventana de enfrente y rebota en la pantalla... Me asomo: el mar, tranquilito... Y comienzo a bajar cortinas, entornar persianas al tiempo que empieza a subir la bulla, que no se apagará hasta la madrugada. Entonces emigro, primero para el comedor, para el cuarto, hasta que me voy para la Casa, para la biblioteca, para la revista...

¿Cómo siente la obra restauradora del Centro Histórico de la Habana Vieja, teniendo en cuenta que usted reside y trabaja, fundamentalmente, en el barrio del Vedado, con patrimonio e historia diferentes?

Lo que me fascina del trabajo de restauración en La Habana es que, al fin, tengo la oportunidad de encontrar cosas nuevas, de chocar con lo inesperado... Disfruto mucho con mi hija esos descubrimientos y esas profecías cumplidas en que se ha convertido un paseo por la ciudad. Vamos atravesando las calles y, de pronto, en una esquina encontramos algo renacido, o en una bocacalle aparece un andamio con un letrero que vamos inmediatamente a leer para enterarnos...

Vienen muchos amigos de la Casa a los que llevamos de paseo, orgullosos de enseñarles lo rescatado y lo que se va restaurando, pero también dispuestos a compartir con ellos la angustia de la pelea contra el deterioro. Me encanta, además, dar cursos sobre La Habana. El año antepasado impartí uno sobre *Cecilia Valdés* a unos estudiantes de Harvard. Empecé en la Loma del Ángel y acabé con una sinovitis que me sacó de circulación por dos semanas.

La verdad es que disfruto mucho mi ciudad, la incorporo a todo lo que vivo, a lo que escribo... Me pidieron el capítulo de La Habana como centro cultural para la historia comparada de las culturas literarias de la América Latina que saldrá el año que viene en inglés por la Oxford University Press y en español por el Fondo de Cultura Económica, un libro monumental, en varios tomos...

En ese ensayo hablo de lo que percibo, en la larga duración, como características fundamentales de La Habana, una ciudad signada por su condición de primer y último puerto de contacto entre los cuatro hemisferios, abierta al tránsito de todo, con habitantes curiosos, noveleros, parejeros, que cuando veían llegar la Armada española o pasar las fragatas inglesas, sabían primero que los virreyes de la tierra firme, lo que estaba pasando en el mundo. La primera ciudad moderna, ni más ni menos, del mundo iberoamericano.

En cuanto a La Habana, ¿tiene algún sitio preferido en la ciudad?

Me gusta especialmente la Avenida del Puerto, el emboque—como decía mi abuela, una palabra que ya no se usa—. Caminar sola, tempranito, desde la Punta hasta el Muelle de Luz. Acercarme al puerto, pero conservando una distancia prudencial. Descubrir el fuego de los flamboyanes de Casablanca, y la silueta, resplandeciente entre tanto hierro, de la iglesia de Regla, donde fueron bautizadas e hicieron su primera comunión mis abuelas, mi madre...

Me gusta también mucho caminar con mi hija por Mercaderes, por Oficios, que están tan lindas. Entrar a la Plaza Vieja desde San Francisco... Pero de todas las plazas de La Habana, la que más me gusta es tal vez la que menos motiva a la gente. Para mí, es muy especial: la Plaza del Cristo. En sus bancos esperé largos ratos a un novio cuyo padre vivía en una azotea de Bernaza a la que me negaba a trepar. Allí veía de cerca la pobreza que no había conocido en mi infancia ni en mi barrio. Y el monumento a Plácido, en el que creía encontrar un tranquilizador deseo de reparar viejas heridas.

Porque mi madre era una católica ferviente, y le gustaba mucho ir allí, me atrae también de una manera entrañable la iglesia del Espíritu Santo.

Pero, ¿usted nunca ha vivido en la Habana Vieja?

Nunca he vivido ni trabajado en La Habana Vieja. Quizá por eso me cautiva tanto... O porque mi padre —que murió cuando éramos muy pequeñas— nos llevaba a mi hermana y a mí a montar bicicleta y a pasear por los parques de la Avenida del Puerto. Tal vez persiga el huidizo recuerdo de mi padre en esos paseos... Lo que sí te puedo decir es que cuando mi hija era pequeñita —y se satisfacía con eso—, cogía la ruta 15 en el parque de Córdoba, en la Víbora, y nos bajábamos en la Lonja del Comercio, a caminar. Ésas eran nuestras mañanas de domingo.

Los preceptos para el rescate de la presencia de la mujer —no siempre recogida en los textos— y el reconocimiento social a las hacedoras de literatura, que caracterizan sus trabajos de investigación así como sus artículos y libros dedicados a la producción femenina, ¿están en consonancia con su quehacer cotidiano? ¿Cuáles son las convergencias o divergencias de la Luisa Campuzano-mujer de la Luisa Campuzano-intelectual?

La Luisa Campuzano-mujer es una persona desprovista de misterio. Mi vida privada ha sido bastante pública, una vida dedicada a trabajar, a estudiar y a hacer lo que he deseado hacer con plena responsabilidad, por mucha pasión que haya puesto siempre en todo.

Soy una persona que ha aspirado a tener una vida intelectual plena. Y eso se lo debo a una madre conservadora, de su casa y su familia que, viuda muy joven, se transmutó en padre y madre, y cuya mayor preocupación era educarnos para que pudiéramos valernos por nosotras mismas.

No hay dos Luisa Campuzano... sino una, que ya es bastante, gracias a Dios. Tal vez un poco fuerte e independiente, quizás por eso un poco sola... En mi casa todos eran habanistas y la única almendarista era yo. Todos médicos (bisabuelo, padre, cuñado, sobrinos) o biólogos (hermana, hija), pero yo...

No sé si esto tendrá que ver. Mirando hacia atrás pienso que ha sido una especie de *fatum*, más que un capricho, irme por otro lado. Ser independiente. Cultivar la soledad como un bosque encantado. Uno de mis novios me dijo que no siguiera culpando a los hombres de mis «fracasos», que yo misma los preparaba... ¡Vaya usted a saber!

Sé que he subordinado mi vida privada a mis intereses profesionales. Soy una mujer que existe por su trabajo, por lo que le interesa en la vida como destino intelectual. En ese sentido, soy lo que he querido ser: independiente, dueña de mi espacio, de mi tiempo y, hasta donde es posible, de mis actos.

Tengo el premio extraordinario —y seguramente inmerecido— de una hija maravillosa, que se va convirtiendo cada día más en mi madre: que me frena, que me advierte, que me presiona para que haga cosas que a mí no me gusta mucho hacer o que se me olvidan, o para que me calle o para que no opine o para que sea más discreta.

Sé que ella censuraría lo que voy a decirte ahora: que a estas alturas de la vida el trabajo me proporciona mucho placer porque cualquier placer me da mucho trabajo...

Como mujer, ¿alguna vez ha sentido que ha desafiado los cánones establecidos para la mujer?

Sí y no. Depende de qué cánones. Para mi abuela el que yo saliera de noche «disfrazada» —decía ella— de miliciana era un escándalo. Para mis compañeras de batallón el desafío hubiera sido quedarme en mi casa. Las guajiras de Moa o del Escambray encontraban muy natural que me encaramara en camiones cuando no llegaba la guarandinga. Mis compañeras de colegio o las amigas de mi madre lo habrían considerado una transgresión. Pongo estos ejemplos por su carácter simbólico, no porque me guste andar por las lomas o hacer guardia. Para mí aquél fue el momento del corte: ser o no ser revolucionaria, y si lo eres, tienes que serlo en todo..., y, en primer lugar, en la lucha contra la más antigua opresión, la de la mujer.

El año próximo, en febrero, tenemos un coloquio en la Casa sobre las mujeres y el tiempo, uno de cuyos temas es el de las nuevas generaciones. Porque hay entre muchas jóvenes del mundo la tendencia a pensar que la relativa —aunque precaria— igualdad de que disfrutamos algunas mujeres en algunas zonas del planeta, es algo que ha existido siempre... Y nos interesa indagar cómo tratan este tema las escritoras y artistas...

En su trabajo «Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...», usted se refiere al riesgo «de naufragar en un archifemenino océano de sentimentalismo(...)» Al cabo de cerca de dos décadas dedicadas al estudio de la producción cultural femenina, ¿cómo ha sorteado las trampas que esperan a quienes se dedican a tan —a veces— maltratada, manida y manipulada temática?

En primer lugar, estando consciente de que se trata de un trabajo político, porque lo personal es político, tremendamente político, y claro, en ocasiones como ésta a la que te refieres, puedes hacer uso tácticamente de lo que se ha llamado «las tretas del débil».



LUISA CAMPUZANO

(Ciudad de La Habana, 1943) A principios de año, fue la coordinadora de las jornadas «Alba de Céspedes vuelve a su isla», uno de cuyos ecos recientes fue la entrega el 9 de octubre del premio de narrativa para escritoras cubanas que, convocado con el copatrocinio de la UNEAC, Casa de las Américas y el Fondo de Naciones Unidas para la Mujer, lleva el nombre de la novelista italo-cubana.

De regreso luego de una estancia de dos meses en Brasil, donde impartió docencia y participó en congresos, ha concluido el segundo de dos trabajos sobre *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, para sendos libros sobre esta novela que se publican en estos meses en Francia.

Estando consciente, además, de que biológicamente se nace hombre o mujer, pero la sociedad y la cultura —no de siglos, sino de milenios— han construido los géneros y decidido qué es femenino y qué masculino: temperatura, pelo, astros, juguetes, emociones...

Entonces, si te metes en esto, tiene que ser en serio, comprometidamente... Pero si no estás clara, si no estás dispuesta a pensarlo todo desde otro lugar —sin caer en esencialismos, ni ignorar que también hay mayores articulaciones culturales, sociales, políticas—, mejor dedícate a otra cosa...

Y déjales estos temas a quienes creen que la construcción de un mundo mejor pasa por la emancipación, en todos los órdenes, de las mujeres.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.

en torno al Mueble Colonial Cubano



MÁS QUE DE UN MUEBLE EMINENTEMENTE CRIOLLO, SE PUEDE HABLAR DE UNA ADECUACIÓN DEL MUEBLE FORÁNEO A LAS COSTUMBRES Y CONDICIONES DE VIDA EN LA ISLA, DE UNA REINTERPRETACIÓN DE LOS ESTILOS Y SU ADAPTACIÓN AL TRÓPICO.

por MICHAEL CONNORS fotos: BRUCE BUCK

En esta colección de muebles coloniales de medallón es notoria la forma ovalada de los respaldos de las sillas (Palacio de los Capitanes Generales, hoy Museo de la Ciudad).

Con magníficas puertas talladas, este armario de sacristía del siglo XVIII se yergue escoltado por un par de sillas eclesiásticas del siglo XVII.

La forma de éstas es una variación del sillón de fraile conocida como silla monástica o frailerero.

(Colección del Convento de Santa Clara, 1640, actual sede del Centro Nacional de Restauración, Conservación y Museología.)



Según cuenta la leyenda, el primer mueble europeo de estilo Barroco fue hecho por los años 1600 en España con caoba de las Indias Occidentales, usando la madera de un galeón español que había sido construido en Cuba.

Pero fue en Santo Domingo, fundada en 1496 como primer asentamiento de la Metrópoli en el Nuevo Mundo, donde los españoles usaron por primera vez la caoba nativa (*Swietenia mahagoni*). Esta madera se empleó allí en la construcción de la que fue la primera universidad en tierras americanas, además de que desde 1514 ya había sido utilizada en esculturas religiosas.

Según describe R. W. Symonds, «la caoba de Santo Domingo es de color rojo profundo y se oscurece con la exposición a la luz y el aire. Es sumamente dura, con una superficie lisa que le permite ser pulida fácilmente. Aunque mucha de esta madera es simple, también se puede hallar

con una figura fina que le agrega mucho más valor al que ya tiene. Los leños de caoba de Santo Domingo no son de grandes dimensiones como aquellos obtenidos de las caobas de Cuba (...)»¹

Este mismo autor señala que las principales fuentes de suministro de caoba hacia Europa fueron «los bosques vírgenes que crecían en las islas de las Indias Occidentales: Santo Domingo, Cuba, Jamaica (...)» A esa especie se sumarían otras maderas útiles para la fabricación de mobiliario: el ausubo (*Manilkara bidentata*), el satín o aceitillo (*Zanthoxylum flavum*), el cedro (*Cedrela odorata*), el sabicú (*Lysiloma latisiliqua*) y el jacarandá (*Jacarandá mimosifolia*).

Mediante la tala de bosques, en Cuba muchas de esas maderas preciosas se emplearon también pródigamente en la industria, y sirvieron para producir los majestuosos galeones destinados a las diversas flotas españolas. Alrededor del

puerto habanero se establecieron astilleros de renombre que hicieron de la construcción naval uno de los recursos más importantes de la villa.

Y mientras a bordo de esos navíos y bajeles viajaban hacia España las exóticas maderas duras tropicales, en la Isla se iba gestando un importante fruto del trabajo artesanal autóctono: el mueble criollo.

EL INICIO

Hasta finales del siglo XVI, la mayoría de los muebles del Nuevo Mundo provenía de Europa. Este mobiliario importado adornó las iglesias, casas y oficinas gubernamentales cubanas, sirviendo de modelo para las piezas que —a partir de entonces— comenzaron a hacerse localmente.

Pero en un principio la generalidad de los muebles de las primeras casas habaneras solían ser rústicos e improvisados, y ni siquiera intentaban ser una imitación rudimentaria de los modelos españoles. Esto se debió a que, por razones estrictamente prácticas, los primeros colonos adoptaron el estilo nativo de vivienda, así como copiaron el moblaje local constituido por bancos y mesas planas, ya que había madera suficiente, sobre todo de palma.

Una vez asentada la colonia, comenzó a importarse el mobiliario desde España, que pronto se reprodujo por los artesanos locales; estas piezas mostraban la influencia morisca que estaba de moda entonces. Entre diversas piezas, podrían enumerarse «el llamado sillón frailer, los arcones de cuero repujado, los bargueños y el estrado, la pieza más importante de la vida familiar, ya que servía de lugar de trabajo, y, de noche, de cama».²

La mayor parte del mobiliario producido en la Isla durante los siglos XVI y XVII fue eclesiástico. Las piezas supervivientes incluyen cómodas de sacristía, arcones y sillas, siendo la referencia más temprana unos taburetes del siglo XVI que tenían asiento y respaldo de cuero, con tachuelas de cobre o latón claveteadas para afianzarlo. Todas las formas del mobiliario eran simples en su diseño, lisas y sin ninguna decoración en la superficie.

Un rasgo particularmente interesante de los primeros arcones coloniales cubanos son las uniones de cola de milano. Todos los de esa época vistos en Cuba se



construyeron de cedro, con uniones intrincadas, y son muy similares a los de Bermuda del siglo XVII y XVIII. Al debatir sobre el origen de la construcción de estos últimos, Bryden Hyde admite sus influencias morisco-españolas:

«Pero ninguno de los arcones reforzados en las esquinas —ingleses o norteamericanos— guardan estrecho parecido con los de Bermuda, por lo que debemos mirar hacia España y sus colonias para determinar el origen de la forma de estos últimos. El principal punto de interés reside en las elaboradas uniones que usualmente se encuentran en los de Bermuda y en los muebles coloniales españoles. Porque este escritor sustenta la teoría de que esas detalladas uniones se desarrollaron en España a partir de los arcones de los moros...»³

Las uniones en cola de milano por las que se conocen los arcones de cedro originarios de Bermuda, fueron inspiradas sin duda por el arte hispano-morisco, probablemente llegado a ese lugar gracias al comercio marítimo de las islas españolas. Fue de hecho el capitán español Juan de Bermúdez quien descubrió el archipiélago de las Bermudas en la primera década del siglo XVI.

«El mobiliario de cedro era construido en España y sus colonias. Los habi-

Taburete de cedro de finales del siglo XVI o principios del XVII. El asiento y el respaldo de cuero son originales. Las líneas simples y la ausencia de ornamentos son típicos del primer mobiliario del Nuevo Mundo. (Colección del Convento de Santa Clara.)



Detalle de una consola Imperio, de caoba cubana, con patas de delfín, de principios del siglo XIX. (Palacio de los Capitanes Generales).

tantes de Bermuda del siglo XVII adquirieron algún mobiliario colonial español en las Indias Occidentales (comprado, cambiado, o “tomado en préstamo”). El inventario de 1671 del coronel Wm. [William] Sayle incluye un arcón español de cedro». ⁴

EL AUGE

Con el crecimiento de la industria azucarera en el siglo XVIII, la isla de Cuba prosperó económica y socialmente. En sus inicios la *sacarocracia* cubana —o aristócratas del azúcar—, cuyos integrantes eran comparables a otros dueños de plantaciones de las Antillas Menores, construyeron magníficos palacetes e importaron muebles, algunos de los cuales fueron copiados literalmente. Junto a los barones del azúcar se encontraban los comerciantes españoles, quienes también adquirieron grandes riquezas.

Debe darse énfasis «al hecho de que los ricos dueños de los ingenios y cafetales no construyeron sus hogares en las plantaciones que les proporcionaban sus fortunas. Las casas en dichas plantaciones simplemente se usaban como *pied-à-terres* cuando ellos iban a inspeccionar el trabajo en sus propiedades». ⁵ Al contrario de los colonialistas franceses, holandeses, daneses e ingleses, los españoles construyeron sus «grandes casas» en los centros urbanos.

Esas viviendas seguían el modelo que a continuación se describe: «Las entradas son muy espaciosas, las escaleras tan regias como aquellas de Stafford House en Londres (conocida hoy como Lancaster House), los pisos son de mármol, las paredes se cubren con azulejos y las barandas están hechas de hierro (...) el mobiliario de los cuartos es elaborado y de sólida factura. Aquí el comerciante o banquero se sienta, enfundado en sus pantalones blancos y calzado elegantemente. Desabotona su blanca chaqueta, afloja su corbata y fuma puros, rodeado por el lujo y a resguardo del sol». ⁶

En el transcurso del siglo XVIII, el mueble cubano recibió varias influencias: del mobiliario europeo importado, de los artesanos inmigrantes y de los artesanos africanos esclavizados o libres. Como resultado, los muebles cubanos de estilo Ba-

rroco alcanzaron proporciones más intrépidas y tallas más profundas, ofreciendo una apariencia más exótica que su contrapartida europea.

«Coexistieron diferentes estilos, y éstos se combinaban ocasionalmente en piezas aisladas del mobiliario cubano. Otras piezas fueron influenciadas por los estilos ingleses Reina Ana y Chippendale o reflejaron el diseño francés o el estilo Provenzal. La influencia holandesa también está presente, pero la más obvia es la persistencia de tradiciones decorativas españolas. Estas tendencias estilísticas eran en parte el resultado del comercio con Europa, pero también puede haberse debido a los mercaderes inmigrantes.

»Durante el siglo XVIII florecieron los maestros artesanos, barnizadores y doradores, muchos de origen criollo o español. Los artesanos extranjeros introdujeron múltiples técnicas decorativas nuevas, y el inventario del mobiliario de la época des-



Cómoda de sacristía, de caoba, del siglo XVIII, considerada una de las piezas más interesantes y finas de las coloniales españolas. Hispanoamérica acogió con gusto el mobiliario hecho en Cuba durante el siglo XVIII, particularmente las cómodas con gavetas; ejemplos de éstas se encuentran en otras islas españolas debido al intercambio comercial, así como en México. (Colección del Convento de Santa Clara).



cribe numerosas piezas embellecidas con incrustaciones, marquetería y dorado».⁷

Ya para el siglo XIX, en Cuba dejaron de tener éxito los estilos arquitectónicos del Barroco y el Rococó, cediendo el paso a la simetría del Neoclásico. Los «palacios del azúcar» hicieron alarde de fachadas clásicas con frontones y pilastras, patios interiores, galerías en arco y balcones.

Esa tendencia universal de regresar a los elementos clásicos influye en que, durante los inicios de ese período, también se ponga de moda en el mobiliario el nuevo estilo Imperio. Continuó la importación de muebles y, aunque las primeras refe-

rencias a su entrada en la Isla desde Estados Unidos son limitadas, la renombrada historiadora Nancy McClelland plantea que desde allí se enviaron 63 000 USD en mobiliario hacia Cuba en 1821.⁸

En la medida que avanzaron las primeras décadas del siglo XIX, los muebles en los estilos Neoclásico tardío e Imperio se hicieron más pesados al extenderse el uso de la caoba y el enchape de ese mismo material.

Hacia 1830 «la sala se equiparía con mobiliario sólido de caoba maciza, todo tallado: las mesas de pedestal con tapa de mármol, sillas de cuero o tapizadas, con

Despacho privado del Palacio de los Capitanes Generales, hoy Museo de la Ciudad, con una colección de muebles de los siglos XVII y XVIII. Era en este aposento donde se firmaban todas las órdenes oficiales en los tiempos de la colonia.

Consola de caoba neorrocó y tapa de mármol, de la segunda mitad del siglo XIX.

Pueden apreciarse al fondo mamparas *Art nouveau* de caoba, utilizadas para separar las habitaciones y facilitar las corrientes de aire. Este último elemento arquitectónico decorativo sólo se encuentra en las islas caribeñas españolas.



relleno de crín de caballo, y mesas de juego plegables. Los dormitorios, con enormes camas dobles de caoba, de cuatro pilares torneados, generalmente importadas de Curazao, o catres, a los que se les ajustaban, arriba, marcos de madera para la colocación de cortinas o mosquiteros; posteriormente se importaron camas de metal desde Europa. Grandes armarios de caoba y gaveteros hacían juego con las camas. Otras comodidades adquiridas durante el primer tercio del siglo XIX incluyen el uso de lámparas de cristal de techo y de mesa, candeleros de bronce y de plata, y el guardabrisas, los relojes de mesa, jarrones de Sevres, vajillas de plata, espejos de consola, libros e instrumentos musicales de teclado».⁹

Con la revolución industrial, surgió el desarrollo de máquinas capaces de fabricar muebles en serie a menor precio. El aumento del comercio no sólo con Europa sino también con Norteamérica fue el res-

ponsable de la influencia ejercida por diversos *revivals*, que se popularizaron en el siglo XIX.

Existen ejemplos en Cuba de la relación directa entre las piezas de prototipo importadas en ese siglo y las reproducciones hechas en la Isla. Un buen ejemplo sería el catálogo ilustrado de J. W. Mason and Company (375 Pearl Street, Ciudad de Nueva York), cuyo prólogo en la página tres de la edición del año 1881 se dirige «A Comerciantes y Distribuidores» y está impreso en inglés y español.¹⁰

El mobiliario colonial cubano decimonónico resulta a menudo difícil de identificar, pero puede determinarse por la madera empleada (caoba y cedro) y el tallado a mano en oposición al industrial.

«En los periódicos cubanos aparecían muchos anuncios sobre la llegada de naves procedentes del norte con cargamentos de muebles. El bajo precio del mobiliario importado aceleró de manera inevitable su

demanda; este factor repercutió poderosamente en la mano de obra cubana. En la medida en que se extendió y diversificó la industria, se fabricó un mobiliario con tallas e incrustaciones espectaculares».¹¹

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, en Cuba y Puerto Rico se produjeron juegos de muebles de caoba y mimbre en los estilos Gótico, Rococó y Renacimiento. A ello se refiere Adolfo de Hostos en su libro *Historia de San Juan, ciudad murada*, cuando señala que a mediados de 1830 entró cada vez más en uso el mobiliario de mimbre, tan práctico y cómodo en los trópicos. En las regiones norteñas se les adicionaron cojines y tapicería a las formas neorrococó y, para ello, se ajustaron las telas a los marcos redondos u ovalados de mimbre o caoba tallada que, por lo general, eran protegidos por antimacasares. Los muebles menos caros, aunque también de caoba, tenían los respaldares y asientos de pajilla.¹²

Como estilo de «medallón» se identifica el mobiliario con asiento y espaldar tallados, de forma ovalada, que fue muy popular en la segunda mitad del siglo XIX en Cuba. Otro estilo frecuentemente reproducido era el Renacimiento, con sus modelos más geométricos y los motivos tallados decorativos clásicos. Este estilo fue popular hasta principios del siglo XX.¹³

EL OCASO

A lo largo del siglo XIX, el mobiliario colonial cubano continuó transformándose estilísticamente ya que los comerciantes y hacendados adinerados se mantenían al tanto de los estilos de moda, lo cual influía directamente en los artesanos populares anónimos.

Con el tiempo, la abundancia de muebles *revivals* importados norteamericanos y europeos, junto a las numerosas reproducciones hechas en la Isla, saturaron el mercado y drásticamente disminuyó la demanda del mobiliario local.

A principios del siglo XX, las familias más adineradas de Cuba comenzaron a importar una vez más lo que era considerado el mobiliario más lujoso en el extranjero. Esas compras incluían exponentes del estilo Barroco, en madera tallada y dorada; piezas pintadas y doradas al esti-

lo Luis XIV, con superficies de mármol; trabajos *bouille* de marquetería estilo Napoleón III, con enchapes en carey, y piezas Segundo Imperio con incrustaciones y montajes en bronce.

Aun cuando los artesanos cubanos continuaron haciendo variaciones del mobiliario a partir de las importaciones antes mencionadas, sus piezas locales — construidas y talladas en maderas nacionales — eran menos grandiosas pues se avenían a las posibilidades monetarias de la creciente burguesía criolla de clase media.

Con el declive de la economía del azúcar y la disolución de la *plantocracia*, aquella clase media emergente devino el mayor consumidor de muebles y, aunque estaba consciente de la última moda, su poder de compra era menor pues vivía en casas más pequeñas y tenían menos dinero para gastar. Como resultado, el mobiliario se hizo menos elaborado y la producción decayó ostensiblemente.

En la actualidad, la fabricación de muebles en la Isla está muy lejos de ser la de antaño, pero las expresiones de las formas creadas por los ebanistas cubanos en el pasado perduran como un tributo a sus habilidades, versatilidad y sentido innovador del diseño.

Silla de descanso cubana de principios del siglo XIX, tapizada en cuero. Una variación de este diseño, llamada «campeche», puede encontrarse a todo lo largo de la Antillas Mayores españolas, así como en Jamaica, México, Centroamérica y Nueva Orleans. Se cree que esta silla de descanso se originó en España durante el siglo XVI. (Museo de Arte Colonial, antigua residencia del conde de Bayona).







Tanto en el Centro Histórico de La Habana como en el de Trinidad —por sólo citar dos ejemplos—, ese añejo mobiliario se conserva como exponente de alto valor patrimonial.

De ahí que el estudio de esas extraordinarias piezas continúe iluminando los aportes creativos de los artesanos cubanos y su papel en la historia social y económica de su país, así como en la historia de las artes decorativas.

Con sus clásicas formas geométricas, este tipo de muebles cubanos del siglo XIX, de estilo Renacimiento colonial español, se conocía en la Isla con la denominación de «mueble de perilla». (Salón del Archivo Histórico de Trinidad).

¹ Robert Wemyss Symonds: «Early Imports of Mahogany for Furniture», en *The Connoisseur*, Vol. 94, No. 398, Oct. 1934, p. 215.

² María Luisa Lobo Montalvo: *Havana: History and Architecture of a Romantic City*. The Monacelli Press, Inc., 2000, p. 45.

³ Bryden B. Hyde: «Bermuda's Antique Furniture and Silver», *The Bermuda National Trust*, 1971, p. 106.

⁴ Idem, pp. 18-19.

⁵ Lilian Llanes: *The House of Old Cuba*. New York: Thames & Hudson, 1999, p. 158.

⁶ John Horace Parry y Philip Manderson Sherlock: *A Short History of the West Indies*. 2d. ed., Macmillan, London, 1963, p. 172.

⁷ *Dictionary of Art*, Vol. 8, 1996, p. 235.

⁸ Nancy McClelland: *Duncan Phyfe and the English Regency 1795-1830*. Dover Publications, Inc., New York, p. 196.

⁹ Adolfo de Hostos: *Historia de San Juan, ciudad murada: ensayo acerca del proceso de la civilización en la ciudad española de San Juan Bautista de Puerto Rico, 1521-1898*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico, 1966, pp. 519-521.

¹⁰ J.W. Mason and Company: *Chairs and Furniture*. New York, 1881, p. 3.

¹¹ *Dictionary of Art*, ed. cit., p. 235.

¹² Adolfo de Hostos: ob. cit., pp. 519-521.

¹³ Se refiere al que comúnmente se denomina en Cuba «mueble de perilla». [N. del E.]

Doctor en Filosofía, MSc. en Artes Decorativas y actual director del Museo Whim de St. Croix, Antillas Menores, **MICHAEL CONNORS** publicó este año el libro *Caribbean Elegance*, de la editorial Harry N. Abrams, Inc.



ÁGUEDO ALONSO

pulsando el límite de lo sugestivo

DEDICADO DURANTE CINCO DÉCADAS A LA TEMÁTICA DEL PAISAJE CUBANO, ESTE PINTOR DE LARGA DATA NO TEME RENOVAR SU DISCURSO ARTÍSTICO, Y LO HACE CON UNA OBRA ENRIQUECIDA POR TÉCNICAS Y MATERIALES QUE ÉL MISMO COLECTA, RECICLA Y RECONTEXTUALIZA.

por DAVID MATEO

«**C**ontemplar a veces una simple hoja de un árbol puede allanar grandes problemas de la vida». Dicho así, intempestivamente, en medio de una conversación improvisada entre el bullicio y el sopor de las angostas calles de La Habana, podría parecer una idea demasiado presuntuosa, y hasta quizás un tanto frívola. Pero si, por el contrario, quien te la expresa es un artista que ha dedicado casi 50 años de su vida a escudriñar el paisaje cubano, y lo hace además en tono confidencial, sentado muy cerca de ti en la mecedora

de un acogedor patio del campo, entonces esa misma frase irá adquiriendo un carácter mucho más grave y proverbial.

Y es que Punta Brava es para Águedo Alonso lo que la circunstancia para el sentido de las palabras con que se desea expresar algo esencial; constriñe y despliega a tal punto la credibilidad de sus obsesiones e ideas, que nadie podría preciarse de conocerlo ciertamente si no lo ha visitado al menos un par de veces en aquel sitio ubicado al oeste de la capital, en donde tiene, desde hace más de 20 años, su casa y su estudio.

De la serie «Paisaje» (1970-1980).
Laca artificial sobre madera (148 x 61cm).

Allí, como en esos típicos paisajes suyos —de un ambiente casi escenográfico—, la vegetación también se muestra circundante y generosa, y es el único medio utilizado para insinuar las perspectivas y resguardar los límites del espacio donde se asienta el inmueble. A diferencia de una empalizada o un cercado tradicional, es para el caso un árbol repleto de mangos, un pequeño platanal, o una colonia de helechos, lo que revela la uniformidad, el contraste. Andar y desandar por los rincones de la villa se nos convierte entonces, más que en un hecho cierto, en una experiencia presumible, casi ilusoria, y sobre



todo, en una excusa perfecta para trasegar —aunque sea por un instante— con los estados del espíritu.

Yo no podría vivir jamás en la ciudad. Siempre me ha gustado estar rodeado de árboles y cada día siembro más y más especies alrededor de mi casa. Desde que era niño sentía un gran apego por la vegetación; recuerdo que tenía por costumbre adentrarme, y hasta casi perderme en lugares del monte que estuvieran bastante

tupidos. Nací y crecí en una finca que quedaba a seis kilómetros de la ciudad de Pinar del Río y me pasaba todo el tiempo acompañando a mi padre en sus recorridos por el campo.

El ambiente rural es algo consustancial con mi sensibilidad. Sin embargo, desde el instante en que comencé a reflejarlo por medio del arte, nunca intenté hacerlo de manera mimética, sino más bien estimulado por la voluntad de irlo dotando de una connotación simbólica, que lograra ser incitante tanto para mí como para el espectador.

¿Y cuándo fue que llegó a consumarse esa conjugación entre el apego a la naturaleza y la inclinación hacia las artes plásticas?

Mi vinculación con el arte comenzó específicamente a partir del momento en que matriculé el tercer grado de una escuela conocida como la Academia González, en la misma ciudad de Pinar del Río, alrededor del año 1946. Allí había un grupo de profesores que tenían fuertes inclinaciones hacia las diferentes manifestaciones de la creación y se dedicaron con mucha paciencia a consolidar en mí lo que ellos pensaban que era una vocación auténtica. De ellos conservo todavía un sinnúmero de enseñanzas medulares, que cada vez son más vívidas en mi conciencia en la medida que van pasando los años. No puedo dejar de mencionar tampoco el influjo que ejercieron en mí las reiteradas visitas que hacía cuando niño a la casa de Pedro García Valdés, más conocido como «El cantor del valle», quien tenía una magnífica colección de arte aborigen.

También debo decirte que para la concreción de esa conjugación de la que estamos hablando, fueron muy importantes los vínculos que inicié a finales de la década del 50 con el Museo Nacional de Bellas Artes y las visitas periódicas que hacía a la galería del antiguo Habana Hilton (hoy Habana Libre), donde exponían casi todos los pintores reconocidos de aquella época. El poder relacionarme con ellos y con sus obras consolidó mi

De la serie «Casa del campesino» (1964).
Acrílico sobre cartulina (25,5 x 19,7 cm).

vocación, y aumentó enormemente mi caudal de referencias.

¿Existe algún artista cubano o extranjero que haya influido con especial énfasis por aquellos años en su formación?

En realidad siempre he prestado gran atención al acervo y las tendencias provenientes de las artes plásticas, vengan del país o la persona que vengan; pero podría decirte que del ámbito internacional en mí influyó considerablemente la obra de Rufino Tamayo y, dentro de Cuba, la de Carlos Enríquez. Sobre este último artista quiero aclararte que no se trata para nada de que me hayan sobrecogido en extremo sus soluciones técnicas o sus atmósferas pictóricas. En realidad, lo que más hondo caló en mí de la pintura de Carlos Enríquez es el reflejo de la sensualidad.

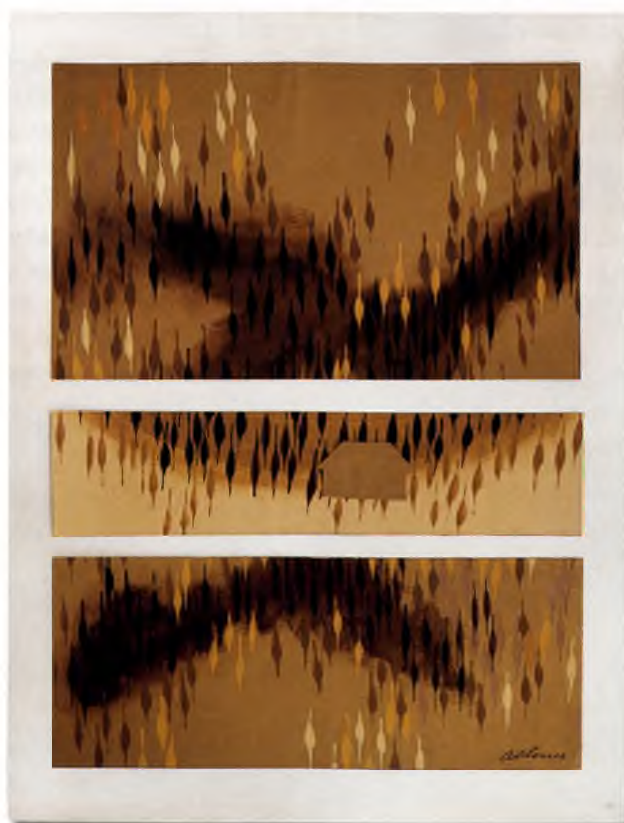
En sus paisajes, la palma aparece como un elemento recurrente; es casi como el punto de referencia obligado a través del cual uno discurre hacia otros ángulos visuales de la escena. Quisiera saber ¿qué otra cosa le sugiere la palma, más allá de su consabida trascendencia como símbolo de la identidad cubana?

Nuestro paisaje rural es completamente distinto al resto de los paisajes del mundo: es eminentemente sensual, como lo somos también casi todos los cubanos; y en esa similitud de condiciones entre la naturaleza y el hombre es donde se encuentra buena parte de la sustancia de nuestra nacionalidad. La palma es uno de esos atributos que mejor encarna esa preferencia o afición.

Es evidente que la naturaleza de la Isla está llena de plantas que poseen una riqueza plástica ideal para la recreación artística; hay ejemplos tan fascinantes como la mata de plátanos o la propia palma real. Sin embargo, a mí me cautiva más la sensualidad que se expresa en la mayoría de esas plantas, e incluso, lo que uno descubre en la misma configuración física del territorio: como, por ejemplo, la disposición voluptuosa de las montañas,

la manera como los ríos penetran en las piedras, y las formas caprichosas con que las raíces se entremezclan y horadan el suelo...; en fin, hay una gama de imágenes tan sugestivas desde ese punto de vista, que nuestra geografía constituiría una fuente inagotable de inspiración para cualquier pintor que le interese el tema.

Atendiendo al tratamiento de las transparencias y veladuras que se aprecian en sus cuadros, uno podría llegar a pensar que desea suprimir toda clase de perspectivas...



Yo nunca me he planteado en la obra el problema de la perspectiva. Podría afirmar que me interesa más la sensación de volumen, pero no el priorizar algún punto de vista, alguna insinuación de distancia. Me preocupo sobremanera porque en mi obra el plano preserve su sentido bidimensional, sin que llegue a ser afectado por las profundidades.

Cuando tú estudias bien los colores de la obra, las posiciones que tendrán en el cuadro y las posibles combinaciones que

De la serie «Casa del campesino» (1964).
Acrílico sobre cartulina (25,5 x 19,7 cm).

«Hasta la carga emotiva que otorgo a mis estampas pulsa el espíritu de la sociedad y el medio ambiente en el que vivo y produzco. Aunque en la mayor parte de mi obra la figura humana no aparece, el hombre, como ser genérico, sí está presente a través del sentimiento del cuadro».

se puedan establecer entre ellos, ya estás en condiciones de ofrecer una impresión de profundidad, de plano visual afectado. En ello radica en realidad mi verdadera intención.

No obstante —y aunque esto te pueda parecer algo paradójico—, te diré que yo creo que es importantísimo el tema de la perspectiva en la historia de las artes plásticas en nuestro país, y soy del criterio además de que es un aspecto que no ha sido estudiado con verdadero rigor. Incluso, te podría decir que la mayoría de los pintores cubanos no están lo suficientemente preparados para hacerse un planteamiento serio de lo que es la perspectiva.

En 1956, recibí clases de perspectiva con un arquitecto italiano en la Escuela de Artes y Oficios,

porque en un principio no iba a ser pintor sino arquitecto, y luego, al cabo de unos años, tuve la oportunidad de impartir clases sobre el mismo tópico en la Academia San Alejandro. Te puedo expresar, con conocimiento de causa, que los planes de estudios no tenían en cuenta una enseñanza estricta de la perspectiva.

Águedo, algunos estiman que en un principio sus paisajes parecían más bien dictados por el placer estético, y que fue posteriormente —imbuido tal vez por las exigencias de un contexto eminentemente reflexivo— que comenzó a develar de él sus elementos más alegóricos. ¿Podría ser cierta esta consideración?



Con ese criterio no estoy de acuerdo en lo absoluto. Nunca he hecho nada por puro placer estético, aunque no niego que ese tipo de obra tenga derecho a existir. Mis paisajes siempre han llevado implícita alguna alusión, siempre han comunicado algo más allá de su figuración particular. Hasta la carga emotiva que otorgo a mis estampas pulsa el espíritu de la sociedad y el medio ambiente en el que vivo y produzco. Aunque en la mayor parte de mi obra la figura humana no aparece, el hombre, como ser genérico, sí está presente a través del sentimiento del cuadro.

En la pintura no hay nada estático y el pintor no es más que el producto de sensaciones visuales y pensamientos que van evolucionado a lo largo de su vida. Uno va cambiando, recibiendo la influencia de un contexto cultural y social. Pero esa transición de la que alguna gente habla — si llegara a tener alguna propiedad en mi carrera—, estaría fundamentada más bien en las variaciones de un recurso puramente metodológico; o sea, de cómo yo he ido progresando en el enfoque de la estructura del cuadro, de cómo he ido ajustando o desajustando determinadas zonas de mi pintura para alcanzar una determinada acreditación de los códigos y valores con los que trabajo.

El campo y el mar han sido los dos grandes motivos de su obra paisajística. ¿Hacia cuál de estos dos grandes elementos del medio natural cubano se inclina más su sensibilidad artística?

Me inclino más hacia el entorno rural, aunque a partir de la serie «Mariposas de América», aparece ya en mi obra el deseo de incorporar el mar, y —junto a él— lo que conocemos como la línea del horizon-

te; pero más allá de su tangibilidad en el espacio, se trata de un horizonte que todos llevamos dentro, y que se convierte en una especie de alegoría sobre el aliento espiritual de cada ser humano; quizás sea ésta una de las metáforas más inquietantes acerca de las expectativas y esperanzas del individuo dentro de mi obra. El horizonte es para mí, como la palma o el bohío, un símbolo de identidad.

Águedo, debo confesarle que cuando tuve la oportunidad de visitar su estudio y repasar una buena parte de lo que ha creado a lo largo de todos estos años, me enfrenté a ese grupo de paisajes suyos realizados sobre cartulina en la década del 60, como si se tratara de un hallazgo sui generis y sin precedentes dentro del tratamiento del género, en lo que se refiere al concepto y la solución formal con que fueron abordados. ¿Cuál fue el motivo que lo inspiró a realizar esa serie y por qué no ha tenido la prominencia de las otras?



Instalación (1980-1990). Jocuma amarilla, lienzo y metal (dimensiones irregulares, cruz de madera: 149 cm de ancho).

De la serie «Éxodo» (2002). Cedro rojo y biscuit (124 x 92 cm).

Durante los primeros años de la década del 60, a mí me comenzaron a interesar muchísimo las variantes de vivienda que iban surgiendo en el campo cubano como parte del proyecto comunitario que se desarrollaba en el país; de cómo aquellas viviendas, a pesar de las nuevas comodidades que incluían (luz eléctrica, servicios sanitarios...) siempre se resistían a renunciar a esos detalles constructivos relacionados con el bohío del campesino. La serie lo que pretendía justamente era dar testimonio de aquellos cambios y de cómo ellos influían no sólo en el incentivo de una vida en colectividad, sino también en la propia composición física del entorno habitable, sin alterar la base de determinadas tradiciones y costumbres; por eso las obras daban tanta prioridad a los recursos derivados del diseño y eran tan racionales en el uso del dibujo y los colores. Aunque, como todos sabemos, aquellos planes fueron poco a poco desapareciendo y los campesinos fueron llevados a vivir entonces en edificios de microbrigada, alternativa con la que nunca estuve ni estaré de acuerdo.

Quiero aclararte que ésta es una serie que aprecio muchísimo y de la que nunca he podido desprenderme del todo. Siempre de una forma u otra ella vuelve a aparecer en mis lienzos, porque refleja —además— de manera simbólica lo que ha sido el decurso de mi propia existencia como ser humano y artista, lidiando contra todo lo que pueda alejarme de mis raíces o mi ascendencia.

Me gustaría que enumerara las series que han formado parte de su trayectoria como creador y que me explicara brevemente de cada una de ellas cuál es la razón que las ha fundamentado.

De la serie «Éxodo» (2002). Guayacán, hierro y biscuit (72 x 15).





Paisaje (2002). Acrílico sobre tela
(1,60 x 80 cm).



Almanac



Luego de haber tenido durante la niñez un vínculo empírico con el ambiente campestre y al término de mis primeros años de estudios sobre arte, arribo a la idea del paisaje con inclinaciones alegóricas, del cual ya te he hablado; pero quiero hacer énfasis en que me estoy refiriendo a un tipo de alegoría que lo mismo puede ser inducida a través de una representación panorámica, que fragmentada del entorno.

Después, surge por los inicios de la década del 70 una serie que yo titulé «Marianas». Para mí era muy significativo el hecho de que la mujer cubana, en un período determinado de la historia, dejara de estar siempre dentro de la casa y comenzara a llevar una vida social activa, a partir de la cual se cambiaron todos los argumentos conocidos acerca de su existencia doméstica. Este tema me interesó tanto que lo empecé a desarrollar con intensidad, y en el mismo vinculaba la figura femenina al medio vegetal.

A continuación, comencé a trabajar la serie «Ros-tros latinoamericanos», que abarca una etapa comprendida entre la década del 70 y del 80. En ella pretendía resaltar los aspectos de la identidad que unificaban a los hombres de nuestro continente.

El tema «Mariposas de América», iniciada en la década del 80, hace alusión específicamente al fenómeno de la emigración de los balseros, y utilizo la referencia a la mariposa por todo el misticismo que ese fenómeno encerraba para mí, a pesar de su gran dramatismo.

El conjunto de las «Crucifixiones» surge a finales de los 80, precisamente como un complemento de la serie «Mariposas de América». Después incursioné en otra nueva serie llamada «Caribe», que parte de la idea de Cuba como paradigma dentro de la región, y cómo, a partir de su influencia en el área, un grupo de islas desconocidas, abandonadas —si se puede decir

así— a los destinos del mar, empiezan también a unirse y a ganar determinado protagonismo en el escenario internacional.

Y ¿cuál es el móvil que justifica ahora estas nuevas crucifixiones tuyas en las que inserta pequeñas figuras de biscuit?

La idea de realizar estas obras dentro de la serie de las «Crucifixiones» surge durante una visita que realicé a un país de América Latina, donde conocí de cerca a mujeres muy jóvenes a las que les habían sido robados sus hijos. Éste es un fenómeno verdaderamente escandaloso de nuestro tiempo, y tengo que denunciarlo —por humanidad y compromiso— mediante mi obra. El uso de las figuras de *biscuit*, adquiridas en Trinidad, Cienfuegos y Camagüey, es para establecer precisamente un contraste entre las formas blancas y puras del material y el trágico destino de esos niños que son mutilados o robados del seno familiar. Pero si lo enfocamos desde otro punto de vista, el hecho mismo de

De la serie «Éxodo» (2002), Cedro rojo y biscuit
(155 x 72 cm).

«(...) la simetría es un recurso tropológico, y está estrechamente relacionado con el hecho de que creo mucho en la medida y estabilidad de la vida, en el necesario equilibrio interior del ser humano. Pienso que todo hombre debe saber por qué hace las cosas, concientizar cada una de sus proyecciones y encauzarlas armónicamente».

llegar a reciclar o a recontextualizar la función de estas figuras de *biscuit* que han sido desechadas, dentro de un conjunto de valores que no les son afines, remite también de manera indirecta a un tipo específico de éxodo o peregrinaje que constituye el *leitmotiv* de la serie de las «Crucifixiones».

Pero todo parece indicar que la crucifixión es un símbolo permanente en tu trabajo...

Bueno, no podemos obviar que nuestro pueblo es un pueblo creyente, y yo particularmente también creo en Dios. Tienes razón, el símbolo de la cruz siempre está presente, implícita o explícitamente, en casi toda mi obra artística.

Creo que hasta la manera como se aborda la simetría en sus composiciones está estrechamente relacionada también con la idea de la crucifixión.

En realidad la simetría es un recurso tropológico, y está estrechamente relacionado con el hecho de que yo creo mucho en la medida y estabilidad de la vida, en el necesario equilibrio interior del ser humano. Pienso que todo hombre debe saber por qué hace las cosas, debe concientizar cada una de sus proyecciones y encauzarlas armónicamente. Yo, por ejemplo, me siento feliz por haber tenido tres hijos, de haberlos criado como lo

hice; me siento enormemente realizado como artista, dichoso de poder vivir en Cuba y de haber experimentado en mi país cosas buenas y malas. Con eso me basta porque, como he podido comprobar también a través de los años, la vida no es precisamente una panacea.

DAVID MATEO obtuvo este año el premio «Guy Pérez Cisneros» de crítica de arte que concede el Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

ÁGUEDO ALONSO (Pinar del Río, 1938) Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en América Latina, Asia y Europa. En 2001, su obra inauguró la Galería de Arte Caribe (Asociación por el intercambio cultural entre Europa y el Caribe), en Bruselas.



HOTEL SANTA ISABEL

FRENTE POR FRENTE A LA PLAZA DE ARMAS, EL OTRORA PALACIO DE LOS CONDES DE SANTOVENIA HA RECUPERADO CON CRECES SU FUNCIÓN DE ANTAÑO, AL ERIGIRSE COMO HOTEL DE PRIMERA CLASE EN EL MISMO CORAZÓN DEL CENTRO HISTÓRICO HABANERO.

por MABEL G. DÍAZ DE VILLEGAS
y SARAHY GONZÁLEZ



El implacable decursar de los siglos no ha logrado extinguir las excelencias de la mansión colonial descrita por varios cronistas de la época. Tal es el caso del norteamericano Samuel Hazard, quien visitó La Habana en la década del 60 del siglo XIX. En su obra *Cuba a pluma y lápiz*, enumera las cualidades del recién establecido Hotel Santa Isabel.

Hazard califica este parador de verdadero hotel americano de primera clase y señala que «en algunos aspectos es el mejor hotel de la ciudad, pues sus habitaciones son grandes y aireadas, teniendo el edificio su frente en la Plaza de Armas (...)», a lo que añade el servicio de camareras bilingües para atender a las señoras —hecho también novedoso para entonces en la Isla, «pues por extraño que pueda parecer, en Cuba no hay camareras»— y la comida que satisfacía los más variados gustos.

Y, por supuesto, el viajero destaca la magnífica ubicación del hotel, «estando cerca del Consulado Americano y a dos pasos de la bahía, pudiéndose contemplar la vida y el bullicio de este gran puerto».¹

En realidad, desde la terraza-mirador del Santa Isabel se obtiene una visión no sólo de la bahía, sino también de las edificaciones más representativas de la arquitectura cubana de los siglos XVIII y XIX. El propio hotel es un paradigma de tales procesos constructivos y de las familias que habitaban estos inmuebles.

LOS CONDES DE SANTOVENIA

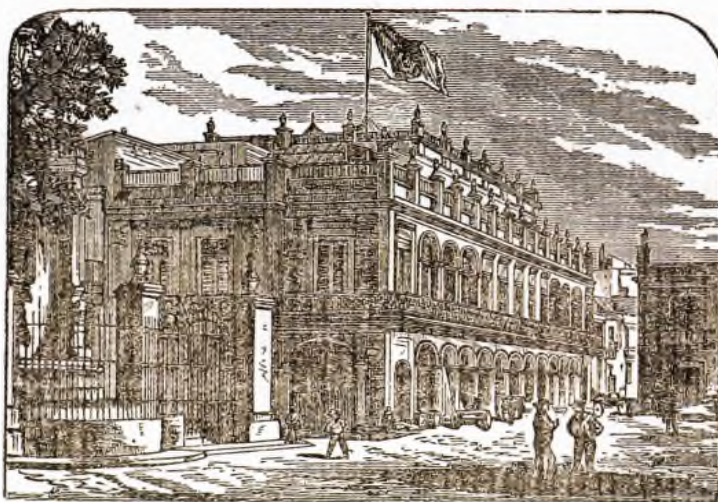
Según refiere Joaquín E. Weiss, en fecha tan temprana como principios del siglo XVIII, ya existía un inmueble en la calle Baratillo, entre Narciso López y Obispo. Pero no fue hasta el 15 de octubre de 1784 que se dio licencia para añadirle portales, siempre que fueran iguales a los del Palacio del Segundo Cabo y el Palacio de los Capitanes Generales, ambos situados alrededor de la Plaza de Armas.²

En este momento fue cuando la edificación tomó el aspecto con que se le conoce en la actualidad. Siguiendo las re-

modelaciones propuestas por el marqués de la Torre para la Plaza de Armas, se le agregaron la primera crujía y sus portales con arcadas.

A comienzos del siglo XIX, la casa fue adquirida por Nicolás Martínez de Campos y González del Álamo —nacido en La Habana en 1752—, quien se convirtió en 1824 en el primer conde de Santovenia.

A éste se deben las transformaciones hechas en el interior del palacio, así como la colocación de extensas barandas de hierro que, en su centro y paños de las esquinas, llevan las iniciales CSV: Conde de Santo Venia.



De entonces data también la carpintería francesa que cierra sus logias, las cuales —apunta el arquitecto Daniel Taboada— recuerdan en mucho a las de la casa del conde de San Juan de Jaruco, erigida en 1737 en la entonces Plaza Nueva (hoy, Plaza Vieja) por su sucesión de arcos con vitrales y persianería.³

Al morir el primer conde, el 5 de enero de 1832, heredó los bienes y el título nobiliario su sobrino José María Martínez de Campos y de la Vega, convertido así en el segundo conde de Santovenia.

Al año siguiente, del 14 al 17 de octubre, el palacio acogió a decenas de invitados que festejaron la Jura Real de la princesa María Isabel Luisa de Borbón, quien años después ocupó el trono de España con la denominación de Isabel II.

La trascendencia de los festejos fue noticia en la prensa de la época, y hasta el *Diario de la Marina* reportó «un globo aerostático que por la tarde se vio salir de

Construido a finales del siglo XVIII, el renovado Hotel Santa Isabel fue dibujado por Samuel Hazard para su libro *Cuba a pluma y lápiz*.

Tras su última restauración, terminada en 1997, el otrora palacio de los condes de Santovenia conservó sus peculiaridades arquitectónicas en correspondencia con las características del entorno, específicamente sus amplios portales con arcadas hacia la plaza.

Con categoría de cinco estrellas, el Hotel Santa Isabel es el parador insignia de la compañía Habaguanex S.A., adscrita a la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Como muestra esta foto del vestíbulo, en la decoración del hotel se conjugaron muebles que rememoran la época colonial —en lo fundamental del siglo XIX— con elementos modernos que brindan confort a la estancia.



la azotea de la casa del Sr. Conde de Santovenia, el cual se elevó majestuosamente a una inmensa altura (...)»⁴

En realidad, el globo se elevó sin tripulantes y se sustituyó la barquilla por un cesto coronado de flores y cintas, las que tenían impresas en letras de oro: «A la serenísima princesa doña María Isabel Luisa de Borbón» y firmaba «el conde de Santovenia».⁵

La ascensión del globo se produjo el día 16 al compás de varias piezas musicales, interpretadas por una banda militar. Todo el tiempo, durante las cuatro jornadas festivas, en la iluminación exterior del edificio se usaron «tres mil vasos de varios y vivísimos colores».⁶

El segundo conde de Santovenia murió en 1865. Dos años después, su viuda, Elena Martín de Medina y Molina, se casó con Domingo Dulce y Garay —primer marqués de Castell-Florite—, quien fue capitán general de la Isla de Cuba de 1862 a 1866.

«El edificio ocupado por este hotel nos ofrece una de las peculiaridades de la vida habanera; pues cuando lo ocupaban el Conde de Santovenia y su familia, las habitaciones altas donde residían, estaban amuebladas y decoradas de la más elegante manera, y en cambio la planta baja se usaba como almacén, muy fragante de pescados y aceites».

Discrepancias internas en las filas de los voluntarios españoles, determinaron que Domingo Dulce y Garay renunciara a su alto cargo y regresara a España. Ésta es la razón por la que los hijos del segundo conde de Santovenia, se trasladaron primero a ese país y luego a Francia.

En esta circunstancia fue que el coronel norteamericano Luis Lay alquiló el palacio en 1867 y lo convirtió en el Hotel Santa Isabel.

Meses después, cuando llega a La Habana Samuel Hazard, todavía perdura el recuerdo de la familia propietaria del inmueble, como puede inferirse de esta descripción suya: «El edificio ocupado por este hotel nos ofrece una de las peculiaridades de la vida habanera; pues cuando lo ocupaban el Conde de Santovenia y su familia, las habitaciones altas donde residían, estaban amuebladas y decoradas de la más elegante manera, y en cambio la planta baja se usaba como almacén, muy fragante de pescados y aceites».

Cuba a pluma y lápiz, *Samuel Hazard*

En su crónica, Hazard destaca la carencia de iniciativas para establecer en la Isla hoteles al estilo americano. Por lo que reconoce el «espíritu de empresa del Coronel Lay (...) de Nueva Orleans» para abrir el Hotel Santa Isabel, ubicado en el palacio de los condes de Santovenia.

EL HOTEL

Pero el Hotel Santa Isabel —con ese nombre— no se fundó en esta mansión, sino que tuvo una sede anterior en la calle Habana 136 (antiguo), entre Muralla y Teniente Rey.

Lay alquiló ese local en marzo de 1865 por un intervalo de cinco años, y más tarde extendió este contrato a 14 cuartos del fondo de la propia casa, que también habilitó para hotel.

En un anuncio publicado en el periódico *El Siglo*, se ofertaban «cuartos baratos amueblados y asistidos con todo lo necesario para el aseo, por \$ 20 al mes, incluido el gas y criado para la asistencia».⁷

Sin embargo, las torrenciales lluvias de julio de 1867 arruinaron los términos del contrato y, el 15 de septiembre de ese año, Lay alquiló la mansión ubicada frente a la Plaza de Armas e instaló allí el nuevo Hotel Santa Isabel.

Destinado a una clientela norteamericana, el palacio de los condes de Santovenia —en su nuevo uso— fue anunciado en 1868 por *The stranger in the tropics*, publicación editada en Nueva York a cargo de la American News Company.

Además de recalcar su ventajosa situación geográfica —«en la Plaza de Armas, en el lado opuesto al Palacio de los Capitanes Generales y contiguo al Consulado de los Estados Unidos»—, el anuncio enumera las ventajas señaladas por Hazard.

Otros cronistas de la época —que visitaron la Isla de 1870 a 1872— perpetuaron también su estancia en el Hotel Santa Isabel. Sus descripciones insisten en las peculiaridades arquitectónicas del edificio, calificado por Richard Lewis como «deteriorado palacio de la nobleza».⁸

Por su parte, Julia Woodruff —quien llegó a la villa de San Cristóbal en diciembre de 1870— comentaba que «las sólidas puertas plegadizas de la entrada parecían más adecuadas para una fortaleza que para una pacífica morada (...)»⁹

DECLIVE Y REAPERTURA

Aunque todavía en 1897 aparecía relacionado como hotel en «Cuba et la Havane»,¹⁰ a partir del 28 de agosto de 1893 el palacio había dejado de ser patrimonio de los condes de Santovenia.¹¹

José Martínez de Campos y Martín Medina —quien en 1881 había heredado de su padre el título de tercer conde de Santovenia— vendió la mansión a Pedro Victoriano Morales y Santa Cruz.

Los dueños se sucedieron y el palacio no se pudo identificar más con un propietario específico, y en algún momento —quizás ya en pleno siglo XX— dejó también de funcionar como hotel.

En lo adelante, el inmueble cumpliría diferentes usos, entre ellos: domicilio para personas y entidades comerciales y financieras, almacenes, oficinas... hasta que —en la década de 1980— acogió en sus bajos la taberna Mesón de la Flota.

Posteriormente, cuando la Oficina del Historiador de la Ciudad decidió —me-



dante su compañía Habaguanex— restablecer la antigua red hotelera en el Centro Histórico, el palacio de los condes de Santovenia fue uno de los priorizados por su valor patrimonial.

Tras la ejecución del proyecto de restauración del edificio, en febrero de 1997 resurgió el Hotel Santa Isabel como «un exponente singular de hostelería y turismo en un sitio de grandeza nobiliaria y arquitectónica».¹²

Iniciado a mediados de los años 90, el proceso restaurador respetó la tipología original de la edificación, caracterizada por un patio central interior que —rodeado

En el entorno del patio central se encuentran el bar Santovenia y la *boutique* especializada en la venta de Ron Habana Club y tabacos cubanos.

A estos servicios se suman los del ciber-café ubicado en el bar Jaruco —en la segunda planta— y los de la cafetería El Globo, a la cual se accede por los portales desde la Plaza de Armas.

de galerías — evoca los orígenes de la casas coloniales habaneras.

Según describe Julia Woodruff, ese patio: «Estaba lleno de pequeñas mesas y en su centro había una bonita obra de piedra de donde brotaban helechos y flores, así como chorros de agua que caían dentro de un estanque alegrado por brillantes peces de colores (...)»¹³

En ausencia de ese surtidor, se optó por una solución que refuerza el sentido

(juegos de medallones, sillones estilo imperio...), armonizándolos con elementos modernos que no desentonan, pero que procuran confort a la estancia. En su concepción original se previó que parte de ese mobiliario fuera elaborado en Cuba con maderas autóctonas.

Al igual que en otras instalaciones del Centro Histórico, se priorizó la plástica cubana contemporánea como elemento estético, de modo que el hotel es —en



La suite Santovenia es la habitación más lujosa y confortable del hotel. Está diseñada en un estilo clásico con un vitral de piezas rojas, amarillas y azules que remata la persianería francesa.

Desde aquí, el huésped se deleita con una apreciable vista de la Plaza de Armas y de su antiguo entorno. Vale destacar que ésta fue la habitación que acogió al ex presidente de Estados Unidos Jim Carter durante su estancia en Cuba.

histórico con que el palacio fue restaurado: en el centro del patio se colocó una fuente que rememora a la que existe en la otrora casa-quinta Santovenia, también propiedad de la familia de marras y erigida en la Calzada del Cerro en 1841.¹⁴

Además del patio, en la planta baja del palacio de Santovenia se encuentran el amplio recibidor y, a un costado de éste, el restaurante El Condado.

Toda la ambientación del hotel recrea la decoración y muebles del siglo XIX

cierta medida — un espacio de las bellas artes, sobre todo, de pintura de caballete.

En el restaurante se aprecian obras de Nelson Domínguez (también ilustró la carta menú, colocada dentro de una cubierta de piel confeccionada por el talabartero Oscar Patterson), junto a cuadros de una figura más joven: David Rodríguez.

Asimismo, en el lobby —entre otras expresiones artísticas— se destacan los cuadros de Alberto Lescay y un óleo de Roberto Fabelo.

«El patio había sido techado y dispuesto para servir como un comedor público. Estaba lleno de pequeñas mesas y en su centro había una bonita obra de piedra de donde brotaban helechos y flores, así como chorros de agua que caían dentro de un estanque alegrado por brillantes peces de colores.»

My winter in Cuba, Julia Woodruff

En las habitaciones también hay obras de arte —en la *suite* presidencial Santovenia, por ejemplo, hay un Zaida del Río— que aportan un toque de belleza al interior de esos recintos.

Tales dormitorios permanecen en una acogedora penumbra gracias a que se han usado contrapuertas para neutralizar la intensa iluminación solar que atraviesa los vitrales. Se trata de un antiguo recurso —el de las contrapuertas— que data de los tiempos de los condes de Santovenia.¹⁵

De entonces, el otrora palacio conserva también sus fachadas exteriores, a tenor con la imagen que Hazard dibujó en su libro de crónicas viajeras.

Y aunque el entorno de la Plaza de Armas ha variado con el decursar de los años —la otrora sede del Consulado Americano, por ejemplo, se ha convertido en la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena—, todo parece evocar el espíritu que animó a los viajeros del siglo XIX, muchos de los cuales no dudaron en pernoc-tar en el hoy resurgido Hotel Santa Isabel.



¹ Samuel Hazard: *Cuba a pluma y lápiz*. Colección de libros cubanos, 1871, vol. VII, tomo 1, pp. 32-33.

² Joaquín E. Weiss: *La arquitectura colonial cubana, siglos XVI al XIX*. La Habana-Sevilla, 1996, pp. 272-273.

³ Entrevista concedida a las autoras de este artículo por el arquitecto Daniel Taboada.

⁴ *Diario de la Marina*, 19 de octubre de 1833. Citado por Pedro A. Herrera López: «Palacio del conde de Santovenia», 29 de marzo de 1972 (investigación inédita).

⁵ Pedro A. Herrera López: Ob. cit.

⁶ Ídem.

⁷ Rafael Fernández Moya: «El palacio del conde de Santovenia. Antecedente histórico de hostelería y turismo en sitios de grandeza nobiliaria y arquitectónica» (investigación inédita).

⁸ Richard Lewis: *Diary of a spring holiday in Cuba*. Porter and Coater, Philadelphia, 1872, p. 16. Citado por Rafael Fernández Moya, ob. cit.

⁹ Julia Woodruff: *My winter in Cuba*. By W. M. L. Jay, New York, E. P. Dutton, 1871, p. 281. Citada por Rafael Fernández Moya, ob. cit.

¹⁰ Georges Caron: «Cuba et la Havane», en *Monde Moderne*. Abril 1897. Citado por Rafael Fernández Moya, ob. cit.

¹¹ Pedro A. Herrera López: Ob. cit.

¹² Tesis desarrollada por el historiador Rafael Fernández Moya, ob. cit.

¹³ Julia Woodruff: Ob. cit., p. 282.

¹⁴ María Elena Martín Zequeira y Eduardo Luis Rodríguez Fernández: *La Habana. Guía de arquitectura*. La Habana-Sevilla, 1998, p. 179.

¹⁵ Estos criterios sobre la ambientación del hotel fueron brindados a las autores de este artículo por la arquitecta Conchita Piñón y la ingeniera Lourdes Gómez.

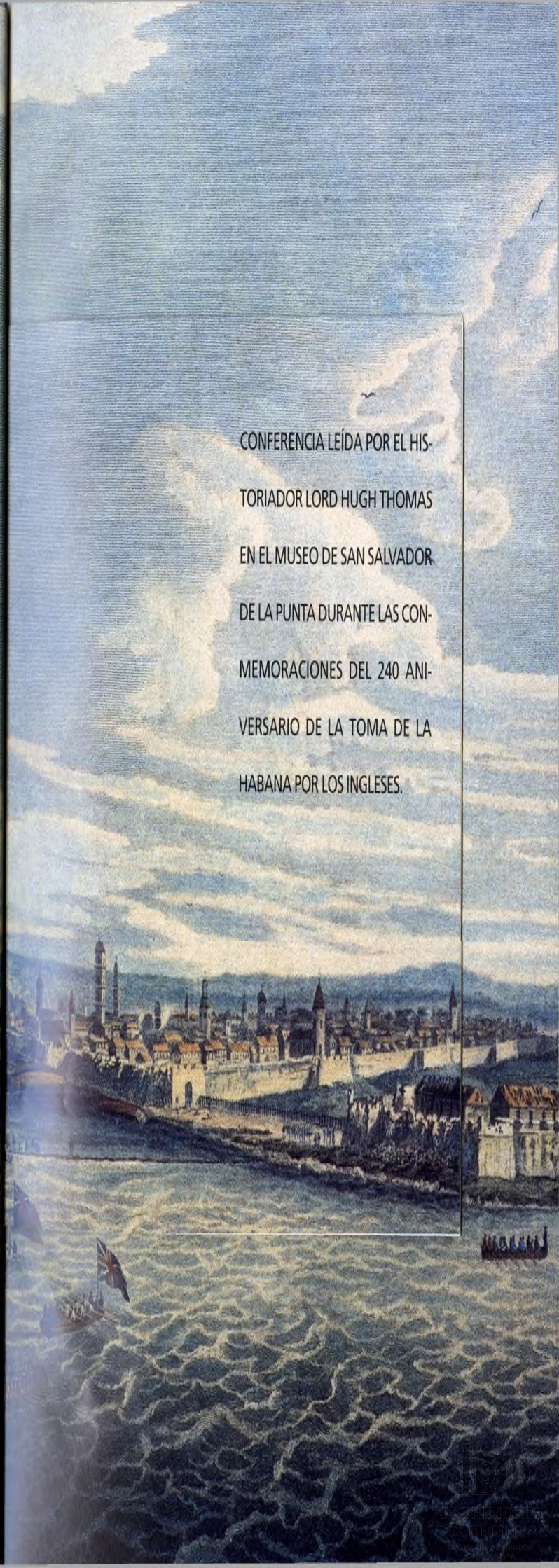
Vista del Castillo de la Fuerza a través de la baranda con las iniciales de los condes de Santovenia, símbolo del respeto por la grandeza nobiliaria y arquitectónica en los predios del Centro Histórico.

La licenciada en Filología **MABEL G. DÍAZ DE VILLEGAS** pertenece al Departamento de Promoción y Publicidad de Habaguanex S.A., mientras que **SARAHY GONZÁLEZ** es miembro del equipo editorial de Opus Habana.

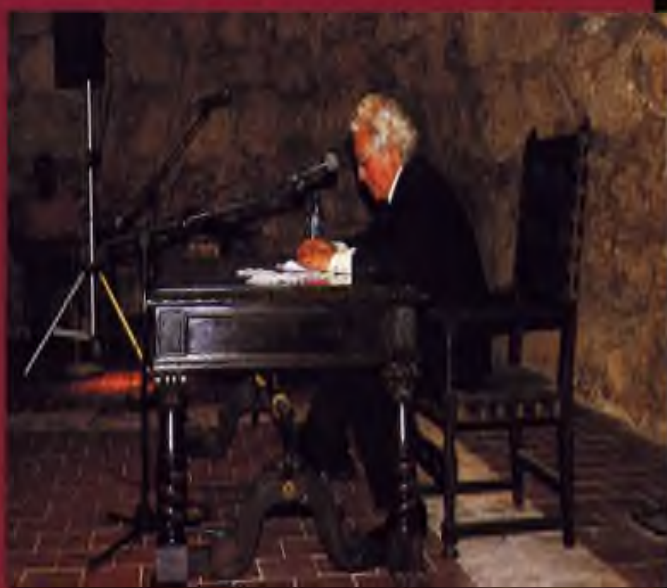
Versión iluminada del grabado XI de la serie de 12 grabados *La Captura de La Habana, 1762*, que Dominic Serres realizara a partir de los dibujos hechos *in situ* por el teniente Philip Orsbridge, participante a bordo del buque *Orford* en esa contienda bélica. Tomada —sin dudas— desde la altura de un mástil, se considera la primera reproducción fidedigna de la rada habanera.



CONFERENCIA LEÍDA POR EL HISTORIADOR LORD HUGH THOMAS EN EL MUSEO DE SAN SALVADOR DE LA PUNTA DURANTE LAS CONMEMORACIONES DEL 240 ANIVERSARIO DE LA TOMA DE LA HABANA POR LOS INGLESES.



El 24 de octubre, en la Sala transitoria del Museo de la Ciudad, lord Hugh Thomas y Eusebio Leal Spengler inauguraron la exposición «1762» que, como parte del ciclo *Islas e Ideas (Gran Bretaña-Cuba, 1762-2002)*, fue organizada por la Embajada británica, el Consejo británico y la Oficina del Historiador de la Ciudad a propósito de los 240 años de la toma de La Habana por los ingleses. Posteriormente, lord Thomas leyó su conferencia en el Museo de San Salvador de la Punta, inaugurado en abril del año en curso.



Considerado uno de los mejores hispanistas del mundo, **Hugh Thomas** (1931) fue nombrado en 1981 par (lord Thomas de Swynerton). Autor del famoso libro *La guerra civil española* (1961), reeditado en España en 2001, ese mismo año publicó *Quién es quién de los conquistadores*, que complementa su monumental *La conquista de México* (1993). A él pertenecen también *Cuba: la lucha por la libertad* (1973) y la novela *Havannah* (1984).



© IJDD. NAVARRRTE

LA CAPTURA DE LA *Habana* EN 1762

Quisiera empezar dando las gracias a mi amigo, el embajador de Gran Bretaña, Paul Hare, por su amabilidad en invitarme a venir aquí. También quisiera ofrecer mi más sincera enhorabuena al doctor Eusebio Leal por todo lo que ha hecho a favor de la ciudad de La Habana en los últimos años. Sus obras de recuperación han sido verdaderamente espléndidas, incluido este castillo, donde hoy nos encontramos.

Tengo en el comedor de mi casa de Londres el grabado famoso del siglo XVIII que representa unas lanchas británicas repletas de soldados con chaquetas rojas en la bahía de La Habana en el verano de 1762 (la rendición de las autoridades españolas debió ocurrir uno o dos días antes, y aquí llegan los vencedores dispuestos a tomar posesión).

Dos barcos de guerra británicos se ocupan de romper la barrera que separa el puerto del mar abierto. A la izquierda del grabado, una bandera británica ondea en el castillo del Morro, que parece haber sufrido

daños menores, y algunos de los soldados británicos se encuentran tomando sol en sus muros. A la derecha, aparece una bonita ciudad colonial española con casas de tejados rojos y muros blanqueados; por detrás, se alzan las torres de unas diez iglesias y de seis monasterios: la ciudad de Eusebio Leal.

Esta expedición que capturó La Habana en el verano de 1762 —con unos 20 000 hombres, y quizás unos 200 barcos— sería la última campaña de la Guerra de los Siete Años, en la que los británicos lucharon, con gran éxito, contra Francia y España.

Fue la guerra en la que se recordará al primer ministro inglés, el duque de Newcastle, decir a su gabinete: «Debemos defender Annápolis a toda costa», para inmediatamente, dirigiéndose a su secretario, preguntar en voz baja: «¿Dónde está Annápolis?»

Fue la guerra en la que nuestro general Wolfe conquistó Canadá, y el gran Clive, la India. La victoria de George Keppel, tercer conde de Albemarle y general de los ingle-

ses, resultó en aquel momento no menos memorable, aunque Albemarle era, como hombre, menos interesante que Wolfe o Clive. Lo interesante es que otros dos Keppel —Augustus y William—, hermanos de George, fueron segundo de la Armada y general de tropas, respectivamente, durante el asalto a La Habana.

Siendo La Habana el centro neurálgico del imperio español, desde hacía largo tiempo se concentraban aquí las flotas con los tesoros procedentes tanto de Veracruz, en México, como del Istmo, o también del Perú... para recoger una escolta naval que las acompañara en su viaje a casa, a Cádiz (antes era a Sevilla), a través del Atlántico. Y a pesar de que esta función ya había terminado, todavía era La Habana un astillero naval y lugar donde se construían barcos.

No creo que, cuando se planeó la expedición que llevó a la captura de La Habana, los estrategas británicos pensarán en términos de beneficios económicos, ya que las plantaciones de azúcar en Cuba eran escasas y poco productivas en comparación con las de Jamaica.

El tabaco de Cuba era su exportación más beneficiosa. Ya por aquel entonces, la zona de Vuelta Abajo, en especial la región

que se extiende a lo largo del río Cuyaguaje, era conocida como la *Cote d'Or* del tabaco. Todo el que no era utilizado para la producción de habanos en Cuba debía ser enviado a Cádiz para su uso en la nueva Fábrica de Tabaco de Sevilla. No obstante, parece improbable que un buen habano o un buen rapé (La Habana tenía 40 pequeñas fábricas de rapé en 1760) merecieran una campaña naval.

La caoba de Cuba era popular en España, pero lo era menos en Inglaterra, en donde la madera procedente de Nicaragua era especialmente apreciada (el Ministerio de Hacienda en Whitehall fue empanelado con ella). Cuba producía piel, pero sólo en pequeña escala —la mayoría de ella se vendía en La Habana para uso marítimo—. A pesar de todo, hasta hacía poco tiempo, se había considerado al cuero como una exportación muy valiosa.

El azúcar se producía ya en Cuba, antes de la Guerra de los Siete Años, en cantidades incluso superiores a las que se ha pensado: los británicos hallaron 6 000 cajas en la bahía de La Habana esperando ser exportadas. Pero las 4 000 hectáreas de plantaciones de azúcar (existían aproximadamente 100 pequeñas plantaciones) no eran nada comparadas con

Jamaica o la rica colonia francesa de *Sainte Domingue*, la moderna Haití (ambas aglutinaban más de 600 plantaciones). No, la atracción de Cuba consistía en su posición geográfica, en que esta isla se consideraba pieza clave del poder marítimo español.

Esta decisión británica demuestra que Cuba ha sido a menudo vista como algo más de lo que aparenta, como un puente para otras cosas: así, 250 años antes, había sido la base de Hernán Cortés para su conquista de México. Posteriormente, desde principios del siglo XIX en lo adelante, debido a que dependería para su superviven-

cia de las ventas de azúcar (y por tanto del precio del mismo), Cuba sería una colonia —un país, más tarde— a la merced del mercado mundial. Y es que los precios no se determinaban aquí, sino que eran cuestión del mercado internacional. Esto explica mucho en la historia de esta isla fascinante.

El asalto británico de 1762 fue dirigido desde el este de la capital. Una partida procedente de América del Norte, todavía colonia británica, de unos 5 000 hombres se estableció cerca de Cojímar y avanzó sobre el castillo del Morro, apoyada por una importante fuerza naval de más de 40 barcos.



Libro de Cabildos de los tiempos de la dominación británica. Conservados hasta hoy gracias a Emilio Roig de Leuchsenring, contienen las actas con los acuerdos durante esos 11 meses de ocupación, desde que el 8 de setiembre de 1762, ante el conde de Albemarle, en nombre de la Ciudad, el Cabildo juró obediencia y fidelidad «a Dn. Jorge III, Rey de la Gran Bretaña (...)»



Réplicas de tarros para pólvora de soldados británicos participantes en la toma de La Habana, y que fueran donadas al Museo de la Ciudad.

Los españoles fueron sorprendidos y, a pesar de que lucharon con inteligencia y bravura, fueron vencidos. El comandante en el campo, Luis de Velasco, quien moriría en acción, se convirtió en un héroe; el capitán general, Juan de Prado, que sobreviviría, fue deshonrado.

Tuvo lugar una mínima batalla naval durante la cual August Keppel, hermano del general Albemarle, le preguntó al apuesto capitán inglés Augusto Hervey cómo se encontraba. «Often more bored» («A menudo más aburrido») fue su magnífica respuesta. La rendición de la fortaleza española supuso la entrega de la parte oeste de la isla a los británicos durante once meses.

Los británicos encontraron en Cuba una sociedad de familias de terratenientes, algunas descendientes de varias generaciones. Otras habían llegado en época más reciente, hijos o nietos de hombres y mujeres que habían decidido permanecer en la isla en lugar de volver a España cuando su labor oficial en el servicio colonial había concluido.

Una familia rica, los O’Farrill, eran descendientes de Richard O’Farrill, quien había sido representante local de la Compañía del Mar del Sur, destinado en La Habana en 1713 en tiempo del Tratado de Utrech.

Se decía que una o dos familias, como era el caso de los Recio de Oquendo, poseían una o dos gotas de sangre india de la por entonces ya casi extinta población indígena.

La sociedad, por tanto, era más parecida a la que prevalecía en las principales colonias británicas en Norteamérica que aquellas del Caribe británico, donde los grandes terratenientes se mantenían con frecuencia ausentes y casi nunca se establecían allí con sus familias.

Es cierto que las poderosas familias de Cuba tampoco vivían permanentemente en sus fincas, pero cuando no estaban allí, se iban a La Habana o a otras ciudades —como Trinidad—, donde poseían magníficas casas «robustas y bien construidas», afirmaba un visitante inglés en 1756, «con buenos patios, techos mudéjares, y pesadas puertas con sus escudos sobre la entrada». Hoy —gracias a Eusebio Leal— podemos admirar muchas de esas casas: en la Plaza Vieja, por ejemplo, que era la antigua Plaza del Mercado, y que es mi favorita.

Otro punto de divergencia con el Caribe británico consistía en que las propiedades de Cuba no estaban comprometidas en una única actividad de exportación. La mayoría tenía varios cometidos: el azúcar, por

supuesto, pero también madera, ganado y otros cultivos.

Los británicos, de esta forma, tomaron por primera vez contacto con La Habana, la ciudad que había servido como puerto durante 200 años y donde las ricas familias cubanas pasaban la mayor parte de su tiempo. Era una ciudad de unos 40 000 habitantes, la mayoría de los cuales vivía ocupándose de la flota, bien como carpinteros, constructores de barcos de velas, o de barriles, o aun como prostitutas: «una mezcolanza tan desafortunada como la que más en esta tierra», afirmaba un comandante británico en tono de desaprobación, y añadía que «la clase alta daba un pésimo ejemplo permaneciendo indolentemente interesada en valioso y llamativo mobiliario y vestimenta».

Pero de verdad La Habana tenía su encanto, y su fuerza, en su diversidad. La mitad de su población eran esclavos negros, pero —a diferencia de las colonias británicas— había muchos trabajadores negros libres: unos 10 000 tan sólo en La Habana.

Parecía La Habana un lugar muy animado: el abad Raynal, en su historia publicada en 1776, llamaría a la ciudad «bulevar del Nuevo Mundo» y, más tarde, el científico alemán barón Humboldt hablaría de ella

como «uno de los puertos más alegres y pintorescos de la costa equinoccial de América».

Ya por entonces tenía algo de peculiar. Era la tercera ciudad más grande del Nuevo Mundo, después de México y Lima, mucho más grande que Boston o Nueva York. Contrastaba, por tanto, con la mayor parte de las ciudades del Caribe, ya que ninguna de ellas se le acercaba en tamaño.

Cuba contrastaba en otro aspecto, a pesar de las quejas del antes mencionado oficial británico. Y es que menos de la mitad de su población eran esclavos, mientras que en el resto del Caribe la población blanca constituía un pequeño acuartelamiento frente a una mayoría negra. Jamaica probablemente tuviera una población blanca de 15 000 personas, y otra, esclava, de casi 150 000; el contraste era aun mayor en *Sainte Domingue*, donde los blancos eran 14 000 frente a 175 000 esclavos.

En su mayor parte, Cuba era todavía un bosque. Claro que habían pasado los días en que el Apóstol de la Indias, Bartolomé de las Casas, vecino de la isla entre 1502 y 1514, dijo que se podía andar de un extremo a otro del país sin salir de la sombra del bosque. Mucha de la madera había sido talada sin ser repuesta: utilizada como caoba para el mo-

nasterio de El Escorial o, por ejemplo, en la nueva iglesia de San Francisco, en Madrid.

A pesar de su papel como gran puerto internacional, Cuba parecía entonces tan aislada del resto del mundo, como otras partes del imperio español. Era un misterio para los otros europeos, ya que aún en el siglo XVIII había muy pocos viajeros internacionales, tipo de persona que se hizo muy común a partir de la próxima centuria.

Había mucho contrabando, principalmente en la parte oriental, la menos desarrollada de la isla. Capitanes ingleses y holandeses intercambiaban secretamente esclavos, carne salada, tintes... por cuero, cacao y, sobre todo, por tabaco, en ocasiones en forma de rapé, muy apreciado por los ingleses, especialmente por los contrabandistas del siglo XVIII.

Cuba tenía una cosa común con las colonias de otros imperios, y consistía en las preferencias de los criollos por productos y alimentos europeos: ropa, carne salada, vino, pan de trigo...

La isla podía producir más de lo que hacía por aquel entonces, sobre todo azúcar, y también café. No obstante, necesitaba prioritariamente de maquinaria moderna, mayores plantaciones y, debemos aceptarlo, de

más esclavos. Las restricciones mercantiles españolas necesitaban ser rebajadas. El consumo de té y de café en España era también reducido en comparación con el de Inglaterra y Francia. Por otro lado, la popularidad por entonces de estas dos exóticas bebidas estimulaba el interés de esos dos últimos países noreuropeos por el azúcar. ¿Curioso, no, que los bebedores de té y café de antaño no pudiesen beberlo sin azúcar?

También existía un culto enorme a los productos azucareros como, por ejemplo, el ron, que ahora se encuentra en el fondo de la lista de los bares, pero entonces era una de las bebidas más codiciadas.

A la llegada de los ingleses, muchos funcionarios de la administración española fueron expulsados; también el obispo de La Habana, monseñor Morell de Santa Cruz, quien era un hombre ilustrado.

De inmediato, también comenzó una colaboración entre los conquistadores y muchos criollos, prueba ésta —sin dudas— de las relaciones conflictivas que anteriormente existían entre estos últimos y los peninsulares.

Aunque lord Albemarle, el comandante en jefe británico, se convertiría en el nuevo gobernador de La Habana, su lugarteniente sería Sebastián de Peñalver, cuyo bisabuelo

había ocupado el cargo de gobernador de Jamaica, en tiempos de su captura por Inglaterra en 1655.

El Cabildo de La Habana, donde se encontraban los criollos más influyentes, se mantuvo intacto. Después de todo, nadie sabía por cuánto tiempo iban a quedarse los ingleses en la isla. La mitad de los miembros del Cabildo eran dueños de plantaciones de azúcar, y la cosecha tenía que continuar independientemente de quién gobernara en la ciudad.

Recio de Oquendo, uno de los criollos más destacados, pensaba que en diez años Inglaterra convertiría a La Habana en otra Jamaica. Entre los que colaboraron con los conquistadores, se encontraba también un ex comisario de la Armada, Lorenzo Montalvo, quien había adquirido por entonces una considerable propiedad en la que probablemente ya había pensado cultivar azúcar.

Es verdad que hubo una guerra continua contra los ingleses, sobre todo por parte del famoso Pepe Antonio, José Antonio Gómez, desde su domicilio en Guanabacoa. Veo en un artículo reciente y excelente en la nueva e importante revista *Opus Habana*,¹ que causó 26 muertos a las tropas inglesas. Esto era algo que desconocía.



Este óleo de Dominic Serres está relacionado con la serie *La captura de La Habana, 1762*, y se conservaba en Moscú, hasta que fue trasladado recientemente a la residencia del Excelentísimo Embajador británico en La Habana, Paul W. Hare LVO, gracias a cuya amabilidad se reproduce. La escena pudiera corresponder al ataque y toma de la batería de La Chorrera, representados en el grabado número VI de la famosa serie de 12 grabados de Serres. Ver torre fortificada en el centro de la imagen.

La posibilidad de contacto social entre los ingleses y criollos ocurrió gracias a una serie de bailes ofrecidos por lord Albemarle. ¡Qué lástima, pero que yo sepa no hay ninguna descripción!

Además de estos roces sociales, la victoria inglesa fue definitiva para que descendiera hacia Cuba un número considerable de comerciantes ingleses. Un relato cubano cuenta que, entre 1762 y 1763, entraron en La Habana ni más ni menos que 700 barcos. Si esto es cierto, significa que la cantidad habitual se habría multiplicado 40 veces.

Desde Norteamérica —quizás, la cuarta parte de esos barcos eran norteamericanos— llegaban alimentos, caballos, granos...; desde Inglaterra, tejidos, paño de algodón... y también maquinaria para el procesamiento del azúcar: calderas, machetes, cucharones... mucho más baratos que hasta entonces en Cuba.

De hecho, las importaciones eran tan cuantiosas que los tenderos de La Habana tardarían años en deshacerse de ellas. Luego, muchos de esos objetos fueron distribuidos por todo el imperio español. Los mercaderes que se dedicaban a vender estos artículos en La Habana encontraban muy



Cañones ingleses con el escudo de Jorge III fundido, que se conservan en la fachada del Museo de la Ciudad, antiguo Palacio de los Capitanes Generales. Según información recabada por el Historiador de la Ciudad, dichos cañones habían sido reportados como perdidos durante los combates en La Habana, y así consta en los inventarios del mando británico.

difícil cobrarlos, mientras que el comercio entre esta ciudad y Jamaica permanecería bloqueado durante años.

Desde muchos lugares, no sólo de Jamaica, sino también desde las 13 colonias de Inglaterra e, incluso, directamente desde África, llegaron comerciantes de esclavos, tal vez alrededor de 20.

Henry Laurens, el rey del mercado de esclavos de la época en las 13 colonias británicas de América del Norte —un hombre de Charleston, Carolina del Sur, más tarde uno de los padres de la independencia norteamericana—, escribía a un amigo en Inglaterra que «la adquisición de La Habana aumentará el ardor de los propietarios de plantaciones en Georgia y en esta provincia hacia la compra de negros».

No obstante, cuando la flota de comerciantes de esclavos alcanzó La Habana, se encontraron con que Albemarle había concedido el monopolio de la importación de esclavos a un tal John Kennion, un comerciante unitario —de una secta religiosa del norte de Inglaterra, todavía activa— que había sido proveedor general de la expedición. Desde luego, entre agosto de 1762 y julio de 1763, Kennion importó alrededor de 1 700 esclavos. También la

Armada británica vendió otros 1 200 esclavos, que había comprado en Jamaica para que ayudaran en el combate.

Aun así, algunos de los comerciantes de esclavos que, apresuradamente y con grandes expectativas, enviaron sus barcos a La Habana en el invierno de 1762 consiguieron vender cierta cantidad de los mismos. En aquellos momentos, ni los católicos ni los protestantes estaban en contra de la trata de esclavos, e incluso los cuáqueros no habían tomado una posición claramente hostil. Treinta años después, esto cambiaría, pero hacia 1760 los enemigos de la trata negrera eran muy pocos.

Calculo que alrededor de 4 000 fueron vendidos en estos meses: cantidad esta que, aun siendo menor que la ofrecida en la historia de la esclavitud en Cuba escrita por un tal señor Aimes en los años 20 del siglo XX (el pobre Aimes agregó un «cero» por error al total de Kennion, aumentando el número a 10 700 en lugar de 1 700), era de todas formas superior a la habitual en Cuba.

Un tal José Pico Villanueva pidió permiso para importar 1 000 esclavos al año en La Habana. Se le denegó, alegando que semejante cantidad de esclavos pondría en peligro la paz civil.

Los grandes beneficiarios de la colaboración con los ingleses fueron obviamente los colonos criollos, porque semejante disponibilidad de esclavos supuso el derrumbe del precio de los mismos. Así, antes de 1762, la antigua Compañía de La Habana vendía los esclavos a \$300 cada uno (pieza de Indias), mientras que los comerciantes ingleses parece ser que sólo obtenían \$90.

Por aquel tiempo, la guerra ya había terminado y las negociaciones de paz habían comenzado en París. Allí, los enviados diplomáticos habían alcanzado un famoso acuerdo: a Gran Bretaña le sería permitido mantener el control de los vastos territorios de Canadá y la India. Voltaire dijo: «Oigo que los ingleses han añadido otro desierto de hielo a su imperio». Pero las más ricas islas caribeñas conquistadas (Martinica, Guadalupe y, por supuesto, Cuba) tenían que ser devueltas.

Las protestas en Londres al respecto fueron numerosas, pero esos gritos —«*Take and Hold*» («Toma y mantiene»), era la frase de orden— se referían fundamentalmente a la devolución de Martinica y Guadalupe.

La idea de retener La Habana tenía pocos defensores, a pesar de que esta campaña le hubiese costado a lord Albemarle su salud

para siempre, y a muchos otros sus vidas, sobre todo a causa de enfermedades como la malaria o la fiebre amarilla. Estas últimas habitualmente se cobraban más vidas entre las tropas que participaban en las guerras coloniales en los trópicos, que las pérdidas por causa del mismo combate.

En Cuba, el antiguo régimen fue restaurado, y algunos de los colaboradores de los ingleses fueron deshonrados, como fue el caso de los dos gobernadores-tenientes durante el dominio inglés: Peñalver, y Recio de Oquendo, ambos juzgados en España.

Durante mucho tiempo se ha aceptado que la ocupación británica aportó cambios fundamentales a la historia de Cuba. En esos once meses, los criollos aprovecharon nuevos contactos y vislumbraron su posible desarrollo si adoptaban los métodos ingleses. Incluso, se ha llegado a decir que dichos cambios se debieron a la introducción de la masonería en Cuba por parte de los mismos ingleses.

Más tarde, se ha pensado que el número de esclavos importados bajo el dominio inglés pudo ser el promotor de dichos cambios.

Aquellos que vean la ocupación británica como la introductora del motor de cambio pueden desde luego recurrir a las

estadísticas. Así, en los siete años anteriores a 1760, las exportaciones de azúcar desde Cuba se estimaban en 300 toneladas anuales, mientras que durante el quinquenio posterior a la retirada de los británicos (1764-1769), las cantidades fueron superiores a las 2 000 toneladas por año.

En la década de 1770, las exportaciones se acercaban a las 10 000 toneladas, cinco veces el total de las de la década de 1760 y 30 veces de las de 1750. El azúcar cubano se lanzó hacia una carrera extraordinaria para convertir a Cuba en la mayor productora mundial de azúcar en el decenio de 1820.

Sin embargo, los cambios tecnológicos introducidos parecen ser escasos y, por lo tanto, apenas repercutieron sobre las cifras de producción del siglo XVIII. Los molinos continuaban siendo impulsados por bueyes; la maquinaria responsable de aplastar la caña seguía siendo de madera; los llamados «trenes» de ollas encargadas de cocer el líquido resultante eran siempre de cobre. Más tarde, el vapor y otras aportaciones transformarían la industria del azúcar en Cuba.

El gran paso adelante de la industria azucarera cubana después de la ocupación inglesa de 1762 se debió, en gran medida, al

resultado del aumento de la extensión de hectáreas dedicadas a la plantación de caña. Entre 1760 y 1790, esos cultivos se multiplicaron en 16 veces, en tanto —desde que los británicos llegaron hasta 1774— el número de plantaciones de azúcar aumentó de aproximadamente 100 a casi 500.

Es también cierto que el tamaño medio de los molinos de azúcar aumentó con el consiguiente abaratamiento de los costes: por término medio, el incremento ascendió de 200 hectáreas, en 1762, a 400 en 1792. El número medio de esclavos por plantación en 1792 era aproximadamente de 80, mientras que en 1762 era de unos 30.

Todos estos cambios implicaban grandes inversiones, y en la mayoría de los casos eran posibles gracias a los préstamos concedidos por los comerciantes, pues entonces no existían bancos.

Los mismos comerciantes, por tanto, tenían sus intereses puestos en el éxito de la aventura que suponía el azúcar, y durante muchos años no se sintieron decepcionados.

Cuando digo que el auge azucarero se debió «en gran medida, al resultado del aumento de la extensión de hectáreas dedicadas a la plantación de caña», debería añadir algo más: el mercado español aumentó y su acceso

fue facilitado por la legalización en 1765 de siete puertos españoles más de entrada a los productos extranjeros, además del de Cádiz. Además, se abrieron nuevas vías hacia el mercado de Norteamérica.

Puede constatarse el colapso de los astilleros de La Habana y el traslado de sus trabajadores cualificados (carpinteros, barrileros, zapateros, saladores de carne vacuna...) a los molinos de azúcar.

Por otro lado, también existía mayor disponibilidad de mano esclava no sólo debido a las fuertes importaciones británicas de 1762 y posteriores, sino también a los esclavos introducidos por los responsables de las nuevas fortificaciones de La Habana —como la de la Cabaña— con el fin de prevenir una catástrofe semejante a la de 1762.

El tráfico ilegal de esclavos desde Jamaica floreció como nunca antes. Por añadidura, varios comerciantes británicos permanecieron en La Habana durante muchos meses, incluido John Kennion —el comisario de Albemarle—, quien sería más tarde mercader de esclavos tanto en Liverpool como en Jamaica. Este unitario llegó a decir en la Oficina Comercial de Londres que sus posesiones en La Habana equivalían a todas las de sus colegas juntos.

Parece seguro que los años iniciales de 1760 fueron decisivos para la economía cubana en su transformación en economía primordialmente azucarera, lo cual trajo gran beneficio a la isla durante mucho tiempo, a pesar de que hoy parece que el monocultivo haya traído sus miserias, además de cuestionarse que tal esplendor se haya basado en el trabajo de los esclavos.

El planteamiento de que la captura británica de la isla fuera el *turning point* (el punto de inflexión, el punto de cambio) en la historia de Cuba, sirvió de favorito durante el siglo XIX, en especial para el ilustrado reformista Francisco de Arango y Parreño, aristócrata radical y hombre fascinante que, en la década de 1790, visitó Inglaterra para averiguar de qué forma podría él —y, por tanto, Cuba— aprender nuestros métodos.

Más recientemente, este argumento parece tener menos seguidores. Se ha apuntado hacia el hecho de que ya existían indicios importantes de modernización en Cuba en la década de 1750: por ejemplo, existía un servicio de correos entre La Habana y Santiago en 1755.

El historiador de *El Ingenio*, Moreno Fragnals, apuntaba que las cifras relativas al azúcar en 1750 en Cuba —exportacio-

nes, producción general, número de plantaciones, hectáreas de caña... — han sido continuamente infravaloradas, quizás a propósito por el propio Arango. Aunque nació en 1765, justo después de que los ingleses abandonasen la isla, este último era —a su manera— un anglófilo.

Y es que para algunos es difícil creer en la existencia de algo tan anacrónico como un *turning point*.

La idea de un *turning point* no ha podido recuperarse jamás del comentario del historiador Alan Taylor sobre las revoluciones europeas de 1848: «the revolutions of 1848 were a turning point in European history about which European history failed to turn».² Desgraciadamente he fallado en traducir esta frase al castellano.

No obstante, los británicos tuvieron una influencia importante en Cuba. La entrada de cantidad de productos y de un considerable número de esclavos es indiscutible. La colaboración de los criollos con los ingleses fue obvia.

En todo caso, podría asumirse que la derrota trajo para Cuba un importante efecto positivo. Sucede así frecuentemente con las derrotas. Nietzsche dijo que una gran victoria puede comportar peores con-

secuencias que una gran derrota. Cabría conjeturar, entonces, que la gran victoria de los ingleses en 1762 vaticinó la pérdida de nuestras colonias norteamericanas.

A decir verdad, me gustaría poder regresar en el tiempo y ver unos de los bailes ofrecidos por lord Albemarle en La Habana, quizás en el palacio del conde de Jaruco y Mopox, en la Plaza Vieja, antigua plaza del Mercado. ¡Ay! ¡Qué tiempos! ¡Qué música!

¹ Se refiere al artículo *Ingleses en La Habana*, realizado por Argel Calcines, editor general de esta revista, en colaboración con Juliet Barclay y Victoria Ryan Lobo (*Opus Habana*, Volumen 6, Número 2, 2002). Se aprovecha aquí para alertar que en dicho artículo se produjo una errata al salir mal escrito el apellido Albemarle. Para más información ver próxima página.

² Una traducción aproximada de esta frase podría ser: «las revoluciones de 1848 fueron un punto de cambio en la historia europea, si bien la historia europea siguió su rumbo». [N. del E.]

LOS CONDES DE *Albemarle*



Según el *Burke's Peerage & Baronetage*, los apellidos Aube-marle, Aumale y Aumarle, tanto como el más moderno y ya familiar Albemarle, son del mismo origen: el pueblo normando Aumale que, según la tradición, debió nombrarse en consonancia con la provincia o el conde que lo controlaba. Pero, a decir verdad, la primera persona conocida de haber tenido un título de conde relacionado con Aumale es una mujer: Adelaide (o Adel), hermana del duque normando William I el Conquistador, quien tomó Inglaterra en 1066.

Creado el 10 de febrero de 1696/97, el escudo de armas de la familia Albemarle contiene tres conchas plateadas y, en la cresta, un cisne saliendo de una corona ducal. Soportan esa corona dos leones también coronados ducalmente, y debajo aparece el lema en latín *No cedas malis*, que significa: No cedas al malo.

En lo sucesivo, gozaron del título de conde de Aumale varias personalidades, entre ellas el segundo hijo del rey Henry IV, que fue nombrado como tal en 1412. Unos años después, miembros de la familia Beauchamp, condes de Warwick, ostentaron ese título, y fue uno de ellos —George Monck— quien por primera vez, en 1660, lo tuvo en su versión moderna: duque de Albemarle. Este ducado se interrumpió con la muerte de su hijo en 1688.

En 1690, después de ser depuesto, el rey James II



R. HON. *George Keppel*

nombró a uno de sus hijos bastardos duque de Albemarle, pero el título venció en 1702 con la muerte de su titular. Lo mismo sucedió en 1771 cuando James III, pretendiente a rey, nombró duque de Albemarle a George Granville, cuyo sobrino murió y el título se extinguió por falta de validez. Ambos nombramientos sólo pueden considerarse nominales ya que ninguno de esos dos soberanos gobernaba.

Como tal, el título de conde de Albemarle es otorgado —por primera vez— en 1697, cuando lo obtiene Arnold van Keppel, protegido del rey William III, con quien llegó a Inglaterra en 1688. Además de poseer ese título, Arnold van Keppel sería barón de Ashford, en el condado de Kent, y vizconde de Bury, en el condado de Lancaster.

Desde entonces hasta la fecha, además de esos dos últimos títulos, la familia van Keppel ha mantenido el de conde de Albemarle por diez generaciones, como demuestra el árbol genealógico que se reproduce a continuación, especialmente realizado para este artículo por lord Hugh Thomas.

Rey Charles II (Murió en 1685) Louise de Kéroualle (Murió en 1734)

Arnold van Keppel (1670-1718)
Primer conde de Albemarle (1697)
Protegido del rey William III

Charles Lennox (1672-1723)
Hijo ilegítimo
Primer Duque de Richmond

William Anne van Keppel (1702-1754)
Segundo conde de Albemarle

Lady Ann Lennox

George Keppel¹
(1724-1772)

Augustus Keppel²
(1725-1786)

William Keppel³
(1727-1782)

Frederick Keppel
(1762-1832)

Tercer conde de Albemarle

William Charles Keppel (1772-1849)
Cuarto conde de Albemarle

¹ Jefe del ejército invasor que conquistó La Habana; fue su primer gobernador británico.

² Almirante y segundo comandante de las fuerzas navales que tomaron La Habana.

³ Mayor general y jefe de una división de tropas; sustituyó a su hermano George como gobernador de La Habana.

Augustus F. Keppel (1794-1851)
Quinto conde de Albemarle

George T. Keppel (1799-1891)
Sexto conde de Albemarle

William C. Keppel (1832-1894)
Séptimo conde de Albemarle

Arnold A. C. Keppel (1858-1942)
Octavo conde de Albemarle

Walter E. G. L. Keppel (1882-1979)
Noveno conde de Albemarle

Marina Orloff Davidov

Derek W. Ch. Keppel
(1911-1968)



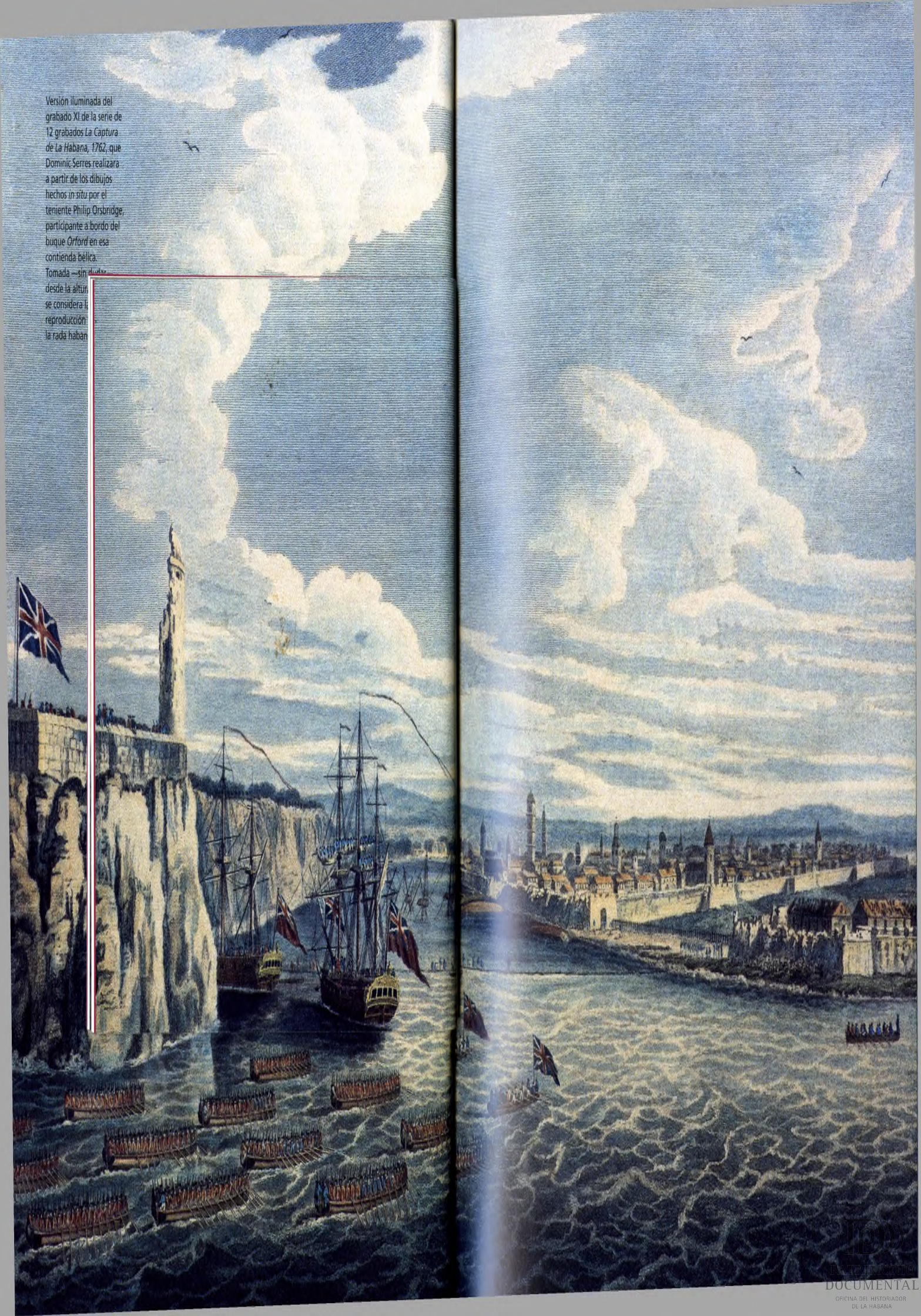
Rufus y Sally contrajeron nupcias en La Habana, el 5 de mayo de 2001, en la Basílica menor del Convento de San Francisco de Asís.

Sally C. Tadaion

Rufus Arnold Alexis Keppel (1965)
Décimo conde de Albemarle

Versión iluminada del grabado XI de la serie de 12 grabados *La Captura de La Habana, 1762*, que Dominic Serres realizara a partir de los dibujos hechos *in situ* por el teniente Philip Orsbridge, participante a bordo del buque *Orford* en esa contienda bélica.

Tomada —sin alterar— desde la altura, se considera la reproducción de la rada habanera.





PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Lograda desde un helicóptero, esta foto muestra en toda su plenitud el canal de entrada a la bahía de La Habana, flanqueado por el Castillo de los Tres Reyes del Morro, a la izquierda, y el Castillo de San Salvador de la Punta, erigido en la misma época (hacia 1630-1640) en la orilla derecha (o de barlovento). También puede apreciarse (extremo superior izquierdo de la foto) la altura de la Cabaña, que resultara decisivo punto estratégico para la consecución de la victoria inglesa, y donde en 1774 terminó de construirse la fortaleza de San Carlos de la Cabaña para evitar otro fracaso semejante a la pérdida de La Habana en 1762.

Únicos Diferentes

RESTAURANTES
HABAGUANEX

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



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

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

500 AÑOS DESPUÉS

R E D E S C U B R A



SAN
CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTIVA

CALLE OFICIOS NO. 110 E/ LAMPARILLA Y AMARGURA,
LA HABANA VIEJA, CUBA. TEL. 33 9585, FAX 33 9586

breviario

Durante el año se distinguen dos estaciones: lluvia (mayo-noviembre) y seca (diciembre-abril). La temperatura media ronda los 25° C. Pero incluso en los meses más calurosos, el clima de La Habana es agradable por ▶

▶ 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, 2002

CLAVES CULTURALES DEL CENTRO HISTÓRICO

septiembre/diciembre

Pedro Hernández,
Serie: «Apuntes sobre mi Habana»
Obispo desde Jonhson (2001).
Acrílico sobre lienzo.
(98 x 68, 5 cm).



Condecoración y premio para **Cintio Vitier** • Homenaje a **Marta Arjona** •
Publican historia de la **litografía** en Cuba • **Muebles** coloniales en
miniatura • Concierto de **Jorge Luis Prats** en San Francisco •



Cada cual está atravesado por un rayo de sol,
de pronto anochece.
Salvatore Quasimodo

Capta Pedro Hernández el preciso instante en que se desvanece la resolución de las cosas, y la tarde —al quebrarse su filamento incandescente— se fundirá de improviso con la noche.

Shhhh... silencio. Están a punto de cantar los grillos en sus paisajes *cuasi* nocturnos. Y aunque aparentemente no hay nadie, yo estoy —yo me identifico— con esos ocasos de la periferia: en Calabazar, el Cotorro, La Lisa...

Ante la fidelidad de la representación, parecería que el pintor se ha asomado a la ventana durante el anochecer, oteando a través de un pequeño marco de cartón, como un fotógrafo que busca el enfoque mediante el visor.

Sin embargo, es tan breve ese momento de la decadencia de la luz, que no habría manera de llevarlo al lienzo sino es mediante su previa asunción por el artista hasta convertirlo en un estado de ánimo... en una especie de «filtro» de la vivencia.

Gracias a ese filtro de *le heure blue*, Pedro tamiza la precariedad de un paisaje que, fotografiado a la claridad del día, sólo nos revelaría el agreste tránsito de la ciudad al campo, sin ningún simbolismo presumible, pues hasta las palmas cubanísimas riñen con las líneas de alta tensión y las antenas de los televisores.

Él se asoma al filo del crepúsculo como nuestros célebres paisajistas del siglo XIX, pero sin pretender hacer ningún tipo de apropiación de esa consabida corriente pictórica, aunque no deje de reconocer que admira a Esteban Chartrand y, sobre todo, a Valentín Sanz Carta.

No me sorprende que sea precisamente éste último quien más le llame la atención, por ser su paisaje más realista, más terrenal, que el paisaje idealizado de Chartrand, abundante de neblinas, veladuras y tintes románticos.

Y digo que no me sorprende, porque una de las cosas que más admiro en

Pedro es su manera de ser consecuente artísticamente: opta por el paisaje físico menos atrayente, de escasa entraña poética, y sin embargo logra transfundir en él su propia personalidad hasta conseguir un estilo.

Consciente de sus reales posibilidades expresivas, este pintor cubano del siglo XXI ha asumido el reto de producir un subgénero —el paisaje suburbano dentro del paisajismo— para «autorretrarse» en su callada humanidad y contagiarnos con la nostalgia diminuta del becario fugado de la escuela.

Sin saberlo, ha sido el propio Pedro quien me ha revelado esa última clave para poder explicar mi adhesión a su obra: él —como yo— estudió en una escuela en el campo, creo que en la Isla de la Juventud.

Cuando uno ha estado becado, es precisamente esa hora azul el momento idóneo para la fuga: escapas para ver a tu novia citadina y, a través de la ventanilla del ómnibus, te acompañan tales paisajes seminocurnos.

Yo miro los lienzos de Pedro Hernández como aquel adolescente fugado que alguna vez fui, angustiado porque quizás ella (la novia) ya no me espere, o porque temo que —al regresar temprano en la mañana— mi ausencia haya sido notada en el albergue.

Ahora entiendo —y estos cuadros me lo confirman—, que esa vivencia de la fuga me ha acompañado hasta hoy como una expresión del tránsito niñez/adulthood, en que la adolescencia es ese tren cañero que ya nunca pasará y del cual, sin embargo, quedan todavía sus rieles...

¿Dónde radica para mí, entonces, la magia de los cuadros de Pedro? En las mismas antinomias (o relaciones de transitoriedad) que tales paisajes evidencian: día/noche; luz/oscuridad; ciudad/campo; natural/urbano; palma real/poste de electricidad; presencia/fuga... niñez/adulthood.

Pero no todo es melancolía adolescente. Cuando impera el buen ánimo, el artista suele escaparse en sus lienzos hasta el Centro Histórico. Otra vez parece que retrata —quizás con una cámara digital— o encuadra con los dedos, y nuevamente hay algo en sus cuadros que es imposible captar en una diapositiva.

Ese algo es la vibración, la tremenda vibración de esa zona antigua que se

dinamiza a tenor con los nuevos tiempos; por ejemplo, la restaurada plaza de San Francisco con los habaneros, los turistas y los carruajes de la agencia de viajes San Cristóbal.

Si en sus estampas crepusculares, podía oírse el violín de los grillos, aquí —en estos paisajes diurnos del Centro Histórico— reina el descompás del estrépito: esa mezcla de guarachas cantadas al unísono, la algarabía de los transeúntes y el ruido de los martillos neumáticos tala-drando el pavimento.

No me sorprende el cambio temático, porque —a decir verdad— no lo hay. Sólo que ahora Pedro se «autorretrata» como paisajista en su faceta más vital y optimista: mediante la asunción de esa parte de la ciudad que nos identifica universal y simbólicamente, a la par que atrapa y transmite la sencillez de su cotidianidad, su calor humano que vibra en el aire.

He recurrido a analogías sonoras y térmicas para intentar explicar mi

empatía con una forma de «metabolizar» el paisaje urbano que quisiera definir en su esencia. Podría entenderse como la representación de la ciudad a partir de los recuerdos emocionales de ciertas etapas de nuestra vida. A cada una de ellas correspondería un fragmento citadino en determinado intervalo de la jornada.

Cuando niño, me sucedió haberme quedado dormido y, al despertar en mitad del crepúsculo, sentir la duda de que ya pudiera ser el amanecer. Y ahora me pregunto infantilmente: ¿amanecerá en los lienzos de Pedro Hernández?

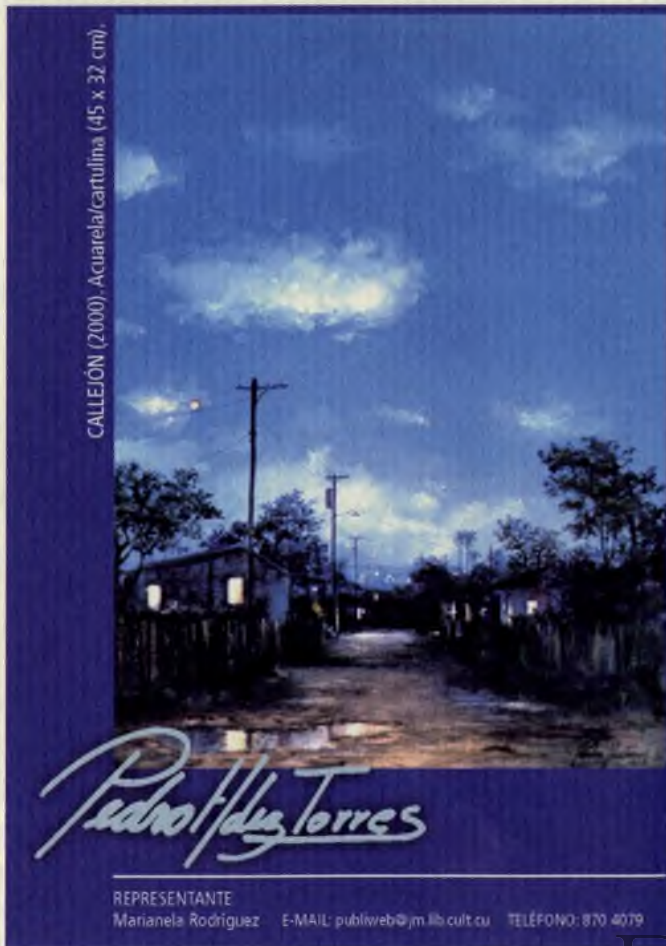
De suceder, como admirador que soy de su obra, me gustaría que fuera en un lugar de la costa donde la urbe se une con el mar. Hacia allí escaparíamos para disfrutar que ambos estemos vivos, atravesados por un rayo de sol, aunque en algún momento anochezca.

ARGEL CALCINES

Editor general de *Opus Habana*

OCASOS y otras fugas de Pedro Hernández

PLÁSTICA



CALLEJÓN (2000). Acuarela/cartulina (45 x 32 cm).

Pedro de los Torres

REPRESENTANTE

Mariela Rodríguez

E-MAIL: publiweb@ym.lib.cult.cu

TELÉFONO: 870 4079

JORNADA JUBILOSA

SUCESO

Premio Nacional de Literatura 1988, el insigne intelectual cubano Cintio Vitier (1921), vivirá durante varias semanas una verdadera jornada jubilosa al recibir primero, el 30 de mayo de 2002, la Orden José Martí, y luego —a principios de julio— ser proclamado, en la ciudad mexicana de Guadalajara, ganador de la XII edición del Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y Caribeña Juan Rulfo 2002, importante reconocimiento literario en el ámbito latinoamericano y caribeño.

La más alta distinción de la República de Cuba —que le impuso el propio presidente Fidel Castro— se le confirió «en reconocimiento a sus inapreciables aportes a la cultura nacional y al significativo valor que para las nuevas generaciones de cubanos representa la enseñanza de su fecunda obra literaria», en ceremonia que —según Cintio—, constituyó «el momento más dichoso que podía imaginar».

Reconocido como uno de los más importantes martianos de todos los tiempos, Vitier ha presidido el Centro que estudia y divulga el pensamiento de José Martí, y es autor de textos capitales para la comprensión del Apóstol en su dimensión poética, ética y revolucionaria, destacó en el discurso de elogios el presidente de la Asamblea Nacional de Cuba, Ricardo Alarcón.

El orador habló también de la imposibilidad de acercarse hoy al legado del mártir de Dos Ríos si no se tienen en cuenta los aportes de Cintio Vitier, «discípulo siempre leal, quien ha sido sobre todas las cosas eso: apóstol del Maestro», agregó.

Agradecido, Cintio dijo que «más allá de todos los estudios dedicados a la vida y la obra del Apóstol de Cuba —sin duda necesarios—, lo que él nos pide es convertir su palabra en acto, que es lo que también nos pide, desde su raíz hasta su flor, la poesía».

PREMIO JUAN RULFO

Integrado por los argentinos Julio Ortega y Noé Jitrik, el peruano José Miguel Oviedo, los mexicanos Vicente Quiñarte y Beatriz Espejo y el cubano Ambrosio Fornet, el jurado decidió otorgar el Premio Juan Rulfo 2002 a Vitier por ser «un autor fiel a la poesía, con una trayectoria intelectual y vital

consagrada enteramente al acto creador y al estudio de los vínculos secretos entre literatura e identidad cultural».

Miembro del grupo que se nucleó en torno a la revista *Orígenes* y su director José Lezama Lima, Cintio Vitier quizás sea el que más se ha dedicado a proteger el legado espiritual de esa constelación poética irrepetible que conformaban —entre otros— Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Eliseo Diego y Fina García Marruz.

«Este premio no es mío, es de Cuba, de todos los cubanos que me acompañan», expresó inmediatamente a la prensa cubana el insigne *origenista*, quien había reaccionado a la noticia evocando a Eliseo Diego, «mi hermano y amigo», merecedor del Rulfo en 1993.

«A Lezama le habría venido justo un premio como el de Rulfo, pero cuando murió en 1976 todavía no se había instituido. Él era el poeta mayor de nosotros. Recuerdo cómo en su primer libro, *Enemigo rumor*, definía la poesía como un puente, un gran puente invisible, pero ya ves, posible, con vocación unitiva», agregó.

Autor del ya clásico *Lo cubano en la poesía* (1958), un ciclo de conferencias que ofreciera en el Lyceum de La Habana, a Cintio Vitier pertenece una decena de títulos, entre ellos:

los poemarios *Vísperas* (1938-1953), *Testimonios* (1953-1968), *La fecha al pie* (1969-1975) y *Nupcias* (1979-1992), los cuales han sido profusamente estudiados por el investigador literario Enrique Sainz;

las novelas *De Peña Pobre* (1980), *Los papeles de Jacinto Finalé* (1983) y *Rajando la leña está* (1986), que conforman una suerte de trilogía, y el ensayo histórico *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana* (1975) que, publicado antes en el extranjero, apareció por primera vez en Cuba en 1995.

Además de sus estudios sobre José Martí —una parte de los cuales están recogidos en *Estudios críticos* (1964) y *Temas martianos* (1969), ambos escritos en colaboración con su esposa Fina García Marruz—, son fundamentales también sus valoraciones de la obra poética de Julián del Casal y sus consideraciones en torno a la crítica literaria y estética en Cuba durante el siglo XIX.



De izquierda a derecha: Cintio Vitier, Fina García Marruz y Ángel Gaztelu, junto al Historiador de la Ciudad de La Habana. Tal encuentro se produjo en los predios del Centro Histórico con motivo de la visita que efectuara en mayo de 2002 a Cuba el padre Gaztelu, quien reside en el extranjero.

Con 81 años de edad, Cintio se mantiene vinculado al Centro de Estudios Martianos, que alguna vez presidió, y continúa sus investigaciones

sobre el Apóstol, así como su obra poética y ensayística.

ARANA GONZÁLEZ
Opus Habana

Lunamente un pez (2002). Acrílico/madera (100x100 cm)

Rarezas

ERNESTO RANCAÑO
Teléfonos: (53-7) 833 7626, 862 6521
Oficinas No. 6 2do Piso, Habana Vieja,
Ciudad de La Habana.

Memorias DE UNA ceramista

HOMENAJE

Marta Arjona ha regresado al Centro Histórico de La Habana, y lo hizo trayendo consigo una gran parte de su obra en cerámica para darle así paso a la artista que siempre ha sido.

La sede para el recibimiento no pudo ser mejor: una salita del Museo de Arte Colonial (Oficina del Historiador), el primero que ella creara en la parte más antigua de la ciudad, hace ahora 33 años.

La exposición «Memorias de una ceramista», reunió lo más significativo de la producción de quien ha estado dedicada durante más de cuatro décadas a conservar el patrimonio nacional. El hecho posibilitó que muchos desconocedores de esa faceta de su vida, se acercaran al quehacer artístico de esta mujer.

Nacida en 1923, a los 18 años matriculó en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, ubicada entonces en un edificio colonial de la calle Dragones entre Rayo y San Nicolás.

Tras graduarse en 1945, participó en varias exposiciones y salones, organizados por el Círculo de Bellas Artes, el Centro Nacional Antifascista y el Lyceum de La Habana.

Entre 1951 y 1952, cursó la especialidad de cerámica en París, gracias a una beca que ganara al reunir todos los requisitos, y que fuera ofrecida por el Lyceum Tennis Club, una sociedad cultural que



Sin título (1958). Arcilla criolla con colores vidriados (40 cm de diámetro).

desempeñó un papel muy importante en el desarrollo de la cultura de la época.

A su regreso a La Habana, trabaja en la reorganización de Nuestro Tiempo, institución de gran significado para los escritores, artistas y otros creadores de su tiempo. Se encarga de dirigir la galería de artes plásticas junto con Eugenio Rodríguez y Cundo Bermúdez.

Al triunfo de la Revolución en 1959, Marta Arjona se dedicó por completo a la labor de estudio y defensa del patrimonio, lo cual, según ha dicho, ha sido también un trabajo creador.

Ahora, con «Memorias de una ceramista», un grupo de amigos, entre los que figuran el Historia-

dor de la Ciudad Eusebio Leal y el arquitecto José Linares, quisieron rendirle homenaje. Para la ocasión se trajeron 16 piezas, incluidos un cenicero, un vaso, un porrón, una jarra, un plato de cerámica, además de fotos de mosaicos de grandes dimensiones ubicados en distintos sitios del país.

Sin lugar a dudas, la de mayor significación resultó el plato de cerámica que, por primera vez, se expuso al público luego de que compañeros de la Dirección patrimonial de La Habana lo rescataran y se lo entregaran como regalo de cumpleaños.

Al hablar en la inauguración de «Memorias de una ceramista», Leal resaltó que la mejor manera de retribuir a Marta Arjona su larga e inmensa contribución al trabajo patrimonial y su valor intelectual, era rindiendo homenaje a la artista que no ha dejado de ser.

Ubicado en la Plaza de la Catedral, el Museo de Arte Colonial celebró su aniversario 33 con un sinnúmero de momentos culturales. Tales fueron la exposición «Lenguaje de sentimiento, seducción y coquetería», que resume el trabajo de investigación realizado sobre la colección de abanicos de esta institución, y el encuentro de tríos «Tres a tres», donde actuaron las agrupaciones Vocal Tres, Guitarras cubanas y Sol & Son.

MARÍA GRANT
Opus Habana

Poesía y palabra

EUSEBIO LEAL SPENGLER

VOLÚMENES I Y II

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

Contribuye a la reconstrucción del
Centro Histórico de la Ciudad de La Habana

A la venta en todos los estancillos



LUZ que construye

PLÁSTICA

La imagen plástica más representativa de La Habana se ha mantenido un tanto ajena a la gran cantidad de iglesias dispersas por sus calles, sin reparar en la antigüedad, estilo y valor artístico de ese patrimonio religioso.

Sin pretender devolvernos una reproducción fiel o agradablemente reconocible de los santuarios que vemos diariamente en la ciudad, el arquitecto Saulo Ruso (La Habana, 1976) se propuso iniciar un recorrido a través de ellos a partir de los dibujos mostrados en su más reciente exposición personal.

De este modo, procura recuperar el sentido trascendente que encierran esas edificaciones, además de intentar el rescate de la impresión inadvertida que —a lo largo de los años— éstas han dejado en nuestra espiritualidad.

En principio, las obras se nos presentan dentro del lenguaje racional de las perspectivas arquitectónicas, pero el contraste habitual del dibujo técnico se ha invertido en ellas, y las líneas blancas se trazan sobre un fondo negro, buscando un efecto de ruptura, un significado que nos traslade hacia la contraposición esencial de toda reflexión religiosa: la luz resplandeciendo sobre la oscuridad, la creación sobre lo inanimado.

Estas representaciones dejan ver los restos de las líneas de fuga, los aparentes descuidos de un dibujo inacabado... mas, conceptualmente, indican que se está ante un proceso de

búsqueda interior de la imagen. Y es que, como si de un negativo fotográfico se tratara, tales ilustraciones parecen captar el proceso instantáneo de una figura interiorizada en el recuerdo, obtenida de la inmaterialidad del pensamiento.

Saulo invita así a participar de una visión subjetiva; sus iglesias son irradiantes, perfiladas por una línea de contorno que hace reconocer una silueta, un perfil emotivamente sugerido. Lo que le interesa es apresar la estructura translúcida de las formas arquitectónicas dibujadas, y no los detalles anecdóticos de la ornamentación.

No se trata, por tanto, de representaciones espectrales, sino de un modo particular de establecer una relación con lo trascendente. Las iglesias, que muestran sus puertas en primer plano, transmiten un mensaje de acogida e inducen a continuar buscando en su interior —que es como decir en nuestra propia intimidad— un lugar para la meditación y el descanso.

CARLOS VENEGAS FORNIAS
Investigador del CENCREM



Iglesia de San Francisco de Paula (2002). Pastel sobre cartulina entintada (60 x 40 cm).



Iglesia de Santa Clara de Asís (2002). Pastel sobre cartulina entintada (60 x 40 cm).

GLOTTO
s.r.l

Bellas Artes - Restauración - Conservación
LONJA DEL COMERCIO
1er Piso, Oficina D-1, Ciudad de La Habana
Tele-Fax: (53-7) 33 1405

LA MEMORIA EN LAS PIEDRAS

LIBROS

Para quienes asumimos el reto de definir y sostener una imagen que nos identifique –eso que llaman identidad y que no es más que la capacidad de poder «pintarnos a nosotros mismos» como cubanos–, acaba de ver la luz un libro imprescindible: *La memoria en las piedras*, de la polígrafa Zoila Lapique Becali.

Así, como «un libro desde siempre necesario», lo definió al presentarlo en la Moderna Poesía Rayda Mara Suárez del Portal, directora de Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad, institución que –a través de su Editorial Boloña– tuvo el acierto de sacar de la sombra esta única y verdadera historia de la litografía en Cuba (siglo XIX).

Tuvo Zoila que esperar casi 40 años para ver impreso este libro, que realizara cuando era investigadora de la Biblioteca Nacional y por sus manos pasó cuanta imagen gráfica había quedado del pasado colonial: acervo que



se estampó en su memoria prodigiosa, aún intacta, como piedra litográfica presta a ser reproducida.

A la par, hurgando en esas fuentes primarias *sui generis* que son las revistas culturales, ella recopiló el testimonio escrito de la imagen sonora del si-

glo XIX cubano: decenas de noticias y partituras que reseñó en *Música colonial cubana*, cuyo primer y hasta ahora único tomo –publicado en 1979– se demoró cinco años en imprenta.

Bastarían esas dos obras para conjeturar que quizás no exista otro investigador con un mayor conocimiento sobre la vida cotidiana del siglo XIX cubano que Zoila Lapique, en tanto ha logrado consultar un sin fin de fuentes documentales (desde marquillas de tabacos hasta manuscritos inéditos), concentrándose en las variadas formas de cultura artística (música, artes gráficas, pintura...) tanto en lo culto como lo popular, para hallar sus interrelaciones mutuas, sus conexiones visibles e invisibles, e identificar a sus protagonistas mayores y menores.

Al abordar la introducción y desarrollo de una de las fuentes más importantes del patrimonio visual cubano –la litografía–, Lapique consigue reconstruir la mayor parte del mosaico imaginario del siglo XIX, de modo que entendamos de una vez y para siempre cuestiones tales como el uso del término «pintoresco» en colecciones de disímiles empresas grabadoras: *Isla de Cuba Pintoresca* (Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana), *Paseo Pintoresco por la Ysla de Cuba* (Litografía Española; luego, del Gobierno), *Viaje pintoresco alrededor de la Isla de Cuba* (taller de Louis Marquier)..., así como la réplica que de esta última hizo una casa editora alemana con el título de *Album pintoresco de la Isla de Cuba*.

Además de deleitarnos con el *Album californiano* –obra casi desconocida–, Lapique precisa las condiciones de creación y distribución del famoso libro *Los ingenios*, con las preciadas litografías iluminadas de Eduardo Laplante, constatando las fechas en que se entregaron las mismas a sus suscriptores.

Gracias a esa rigurosa reconstrucción cronológica, por fin podemos ubicar en tiempo y espacio esas y otras imágenes muy conocidas (los grabados de Mialhe, por ejemplo), que como meras ilustraciones –y, no pocas veces, de manera anacrónica– habían sido empleadas hasta la saciedad, muchas veces desprovistas de encanto y significado.

Pero el libro va más allá de la certeza historiográfica, y al relacionar ese patrimonio visual con el contexto que refleja, Zoila nos persuade de que esas litografías son testimonios imborrables de la sensibilidad y vida de una época.

Al rescatar la imagen gráfica, el aporte de *La memoria en las piedras* a la gestión del patrimonio es equiparable a lo que ha sido *Arquitectura colonial cubana*, de Joaquín Weiss; *La literatura costumbrista en Cuba*, de Emilio Roig de Leuchsenring... libros de referencia imprescindibles para cualquier estudio del siglo XIX cubano desde una perspectiva histórico-cultural.

No en balde Eliseo Diego se sintió motivado a realizar el prólogo del libro, en el que discurre poéticamente sobre el destino de la imagen gráfica en Cuba a partir del placer que le infunden las litografías estudiadas por Zoila y que le hacen concluir con fundado optimismo: «Uno ha seguido absorto el bien dispuesto desfile de los datos que ofrece esta historia, y luego de repasar por undécima vez su bello manejo de visiones, cierra el libro con la convicción de que en nuestro país la imagen no proliferará jamás en una abundancia idiota. Ya que el solo esmero que aquí se le dedica es prenda de que estará siempre al servicio de los ojos, para su delicia y provecho. No vamos, no, a malgastar nada, y mucho menos aquello que, en el arte, es como el alma de las cosas».

HAYDEE N. TORRES
Opus Habana

EL AMOR DEL ARCANGEL (2001). Óleo/litnzo (35 x 28 cm).

Iris Leyva

Iris Leyva Acosta

www.irisleyva.com

Teléfonos: 832 9913 (En Cuba)
(55) 55630725 (Casa en México)

Mensaje de amor

ESCULTURA

Diestras en el oficio de convertir en esculturas los sueños, las manos de Santos Betancourt (La Habana, 1929), tornan flexibles las sólidas maderas que –tras haber sometido a las más caprichosas formas– dejan ver las imágenes atrapadas en su mente.

Convertidos, entonces, en verdaderas obras de arte, fragmentos de caoba, majagua, ácana, ocuje... recrean disímiles temas, a la vez que revelan un acertado dominio de la técnica y el deseo de reflejar las vicisitudes de estos tiempos.



El árbol de la esperanza (1993). Almendro (56 x 28 x 20 cm).

Mensaje: Ante la ceiba –planta considerada sagrada por aquellos africanos que aportaron tanto a nuestra cultura y en cuya mitología religiosa llevaron y llevan a través de los siglos como símbolo a Obatalá, simbolizada en las Mercedes y en San Manuel en la religión católica– numerosas personas ofrecen rezos y promesas para obtener a cambio la tranquilidad espiritual que les permita poder luchar por la esperanza mayor: LA VIDA HUMANA (...)

«He encontrado, a mi tercera edad, un trabajo diario a través del cual siempre podré decir y plasmar creencias, hechos o sucesos por los que pasa la humanidad», afirma Santos, quien luego de su jubilación, en 1990, decide dar riendas sueltas a una vocación hasta entonces latente y se inicia en la talla en madera en forma autodidacta.

Mas no sólo posee este artista la gracia de modelar; él recurre también a la palabra escrita para transmitir los mensajes que, quizás, alguna musa le dicta al oído. De ahí que cada una de las piezas que talla esté acompañada por un conjunto de términos que –armónicamente conjugados– se convierten en un «aporte a la sociedad, que sirve de advertencia, fuerza, aliento y esperanza en el transitar por el mundo», explica.

Una muestra de esa simbiosis entre imágenes y palabras, pudo apreciarse en la exposición «Mensaje de amor», la más reciente de este escultor, exhibida en la galería de la Casa Estudio Carmen Montilla, en la Plaza de San Francisco.

En esa oportunidad, Santos obsequió su libro *Testimonio Plástico*, aún inédito, al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, quien al agradecer el gesto y elogiar el quehacer creativo de este artífice expresó: «su creación nace de lo más profundo de su alma, colmada de aquellas virtudes que distinguen lo mejor de la cubanía; una ética afincada en las esencias de su hombría de bien, y una religiosidad que asume el valor etimológico del término; quiero decir, religar, unir... y me permito interpretarla como un hallar el camino».

«*Testimonio Plástico* –comenta Santos– surge con la idea de expresar un grupo de creencias, hechos y conceptos basados en las inquietudes que vive actualmente la humanidad, y de poner en manos de todos aquellos que confían en el hombre y en lo más noble de su ser, un mensaje de esperanza y amor hacia la naturaleza, la sociedad, la mujer, los hijos y la familia; por un mundo de paz, igualdad y fraternidad entre las personas y por un futuro más humano».



El árbol de la vida (1993). Ocuje (100 x 30 x 27 cm).

Mensaje: Como flor natural se abrirá la vida feliz si buscas y conservas tu pareja, si es tu nido un solo hogar, y cuidas con amor de tu familia. Tendrás, entonces, en tu mano toda la fuerza y el poder para vencer al mal y encontrar el equilibrio de una vida larga y feliz, si formas como dos ramas diferentes que se unen en un mismo tronco: EL ÁRBOL DE LA VIDA (...)

Seducido por el encanto del arte, haciendo suyas algunas de las herramientas que éste ofrece a los elegidos para hacerlo tangible, Santos va trazando un sendero provechoso por el que desfilan las más de 40 figuras que componen su obra, y que han sido expuestas en numerosas muestras personales y colectivas, fuera y dentro de Cuba.

A pesar del camino recorrido, Santos no se detiene. Él no desea ser «la nota discordante en la sinfonía de la naturaleza». Es por ello que cada día se le ve adentrarse en la maleza en busca de las ramas que le servirán para plasmar las imágenes que habitan sus pensamientos, o lo que es lo mismo, sus más recientes sueños.

KARÍN MOREJÓN
Opus Habana



A LA VENTA EN LOS MUSEOS, CASAS Y OTRAS INSTITUCIONES DEL CENTRO HISTÓRICO



I Villancicos del Barroco Americano



II Obras de los s. XVIII y XIX para la Catedral de la Habana y la Iglesia de la Merced



III Villancicos y cantadas de Esteban Salas

Escaramuzas de ÁNGELES

LIBROS

Al descubrir las encrucijadas de la novela *Los ángeles caídos* de la escritora Lázara Castellanos (La Habana, 1939), nos cercioramos de hallarnos ante una obra poseedora de ingeniosa narración, y plasticidad en el lenguaje. Su virtud va más allá del acierto o el error, más allá de escaramuzas; de esas que está llena la vida y que ahora, por suerte, se presentan en la literatura.

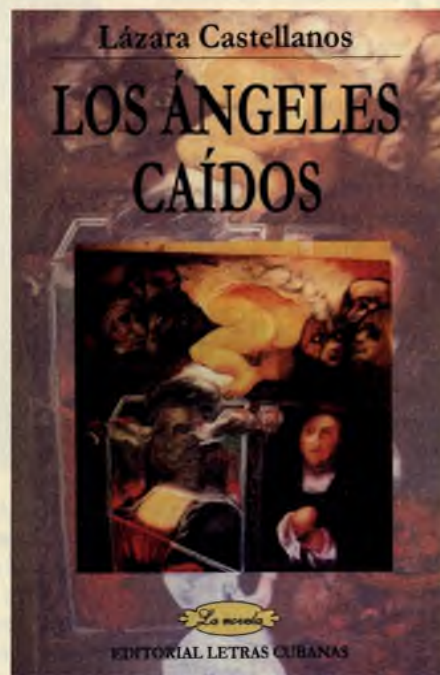
Mucho en el libro tiende a la alegoría de una realidad que perdura. Tres ángeles humanos de diferentes razas viven y mueren en un lugar común cuestionándose fenómenos universales en un diálogo profundo con la época y con el tiempo, ya no intangible, que cubre al pasado de una sospechosa actualidad. Juan de la Cruz, Juan de los Remedios y Juan Nepomuceno combaten en una guerra anónima por su libertad espiritual y humana. Se trata de una batalla interminable que, como dice Borges, «puede prescindir de la pompa de visibles ejércitos con clarines»; una batalla donde, parafraseando la nota de contracubierta, «danzan los cuerpos entre la luz y el agua».

Interesan las referencias espaciales a una ciudad convertida en un personaje más, con una plaza invadida y ocupada por un ejército tenaz que ofrece como nada la sensualidad de sus atardeceres, el coqueteo de sus costumbres y la magia de su religiosidad. El estado de crisis en que la sumerge el enemigo inglés la hace irresistiblemente invencible, nada detiene su devenir, todo la matiza y enriquece. Es un grito de inconforme resistencia.

¿Novela histórica? Es posible. ¿Filosófica? Podría ser. ¿Fantástica? De cierta manera. ¿Suspense de asesinos en serie? Por qué no. ¿Erotismo? Tiene bastante. Pero se hace evidente que no es necesario enmarcarla en ningún estilo, pues sabe hacer coexistir los ingredientes que la componen sin que se opongan entre sí.

Los ángeles caídos es la búsqueda de esa verdad de todos los días que une al cielo con la tierra, a la tradición con la novedad, al pasado con el futuro, a lo real con lo fantástico. Leerla es una aventura del gusto y del talento que muchos disfrutarán.

RODOLFO ZAMORA
Instituto Cubano del Libro



LA AUTENTICIDAD ES NUESTRA DIFERENCIA

El Fondo Cubano de Bienes Culturales es el encargado de promover y comercializar lo más auténtico de la creación plástica y artesanal del país, así como piezas de antigüedades y vitófilias. Con esta variada y singular oferta pretende satisfacer tanto las exigencias de un coleccionismo selecto, como de clientes que busquen enriquecer su universo personal con una buena obra del arte cubano.

FONDO CUBANO

Bfc

BIENES CULTURALES



CENTRO DE DISEÑO AMBIENTAL

El arte transformador
del ambiente

Calle 14 No. 1074 esq. 15, Vedado.
Teléfono: 830-1283 y 830-0974

FORMA

El encanto de una ciudad
en su arte

Obispo No. 255
7/ Cuba y Aguilar, Habana Vieja.
Teléfono: 62-0123

Calle 36 No. 4702 esq. Ave. 47,
Reperto Kohly, Playa,
Ciudad de la Habana, Cuba
Teléfonos: (537) 203-6523 y 203-8144
Fax: (537) 204-0391
fcbe@fcbe.cult.cu
<http://www.infocex.cu/fcbc>



LOS DOS LEONES

Lo más selecto de las antigüedades
y la plástica internacional

Galiano esq. a Virtudes
Habana Vieja.
Teléfono: 863-5944

GALERÍA



Un capítulo en la pintura
y la artesanía cubana

San Ignacio No. 56
y Callejón del Chorro, Habana Vieja.
Teléfono: 61-2955

Naturaleza de contrastes

EXPOSICIÓN

Como espacio dedicado al rescate de una tradición milenaria, el taller de papel artesanal (Oficina del Historiador de la Ciudad) suele depararnos gratas sorpresas, ya sea cuando confecciona una fina invitación con ese tipo de material, o cuando expone las obras –realizadas sobre ese mismo soporte– de algunos artistas en su sede de Mercaderes 120.

Así, en mayo de este año, la antecala de ese local acogió la muestra de una desconocida pero muy sugerente pintora por afición, Nelba González, cuya desbordante imaginaria personal: flores, pájaros, peces, frutos... parecía cobrar vida gracias a los efectos de la acuarela sobre las rugosidades del mencionado papel.

«Naturaleza de contrastes», se titulaba con exactitud aquella exposición, en la que –según palabras de la misma pintora– «predominaba el colorido..., pues ya sean mates o brillantes, los tonos se incorporan al papel manufacturado con una apariencia natural y, al mismo tiempo, llamativa, provocando la sensación de estar la pintura con cierto relieve...»

Tal parecía como si el procesamiento a mano de las fibras vegetales ya hubiese anticipado la espontaneidad de los temas pictóricos y, al deslizar su pincel juguetón, Nelba sólo hubiese necesitado atenerse a la textura del papel artesanal. Tan certera había sido la elección de dicho soporte, sin dudas ideal para aunar la frescura de aquellas imágenes, translúcidas de la ternura y sencillez de la

autora, del desenfadado con que exterioriza sus anhelos a tenor con una real vocación artística.

Oportunidades como ésta para que un creador autodidacto se legitime no se encuentran al doblar de la esquina, ni surgen por obra y gracia del espíritu divino. Resultan viables gracias a una voluntad sostenida de fomentar la belleza y que, en el caso del taller de marrras, se vincula al trabajo comunitario en los predios del Centro Histórico.

A partir de una idea original de Efraín Cárdenas, el taller acomete en la actualidad la fabricación de papel hecho a mano mediante dos métodos fundamentales: el reciclaje y el procesamiento de la fibra vegetal, siempre a partir de la recolección de materia prima.

Entre sus iniciativas sociales, se destaca un programa para los síndromes de Down, no sólo volcado a la terapia ocupacional, sino también a la búsqueda de una actividad pre-laboral que coloque a estas personas discapacitadas en una posición favorable para su posible inserción en la sociedad.

Pero es la infancia la principal beneficiada, pues a ella se dedican dos programas: uno para niños con problemas de índole social (escuela-familia), a los cuales se les disciplina a través de la motivación y la historia de su territorio, mientras que al otro grupo de infantes –con aptitudes para las artes plásticas– se les incentiva el gusto estético y las habilidades creativas.

Para cumplir esa encomienda bastan tres personas: Rafael Suao Lazo (especialista principal), Trinidad Rodrí-

guez (trabajo social) y Enrique Álvarez (operario).

Ellos suelen abrir las puertas de Mercaderes 120 a todo aquel que sepa valorar cuánto de amor y se-

creto puede esconder en sus rugosidades cualquier pliego de papel manufacturado.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Sin Titulo (2002). Mixta (50 x 35 cm).



Sin Titulo (2002). Mixta (28 x 22 cm).

Paradiso

Conozca Cuba a través de su Cultura
Meet Cuba Through Its Culture

Le estamos invitando a un encuentro con más de cinco siglos de cultura.
We are inviting you to an appointment which more than five centuries of culture.

Eventos y Festivales
Events and Festivals

Programas Especializados
Specialized Programs

Fiestas Populares Tradicionales
Popular Traditional Festivities

Opcionales Culturales
Cultural Options

Entradas a Conciertos y Espectáculos
Performances and Shows tickets

Cursos y Talleres
Courses and Workshops

Servicio de Representación a Turoperadores y Agentes de Viajes
Representation services for Turoperators and Travel Agents

OFICINA CENTRAL
E-mail: paradis@paradiso.artex.com.cu
(53 7) 832-5538 y 39 / 55-3959
REPRESENTACIONES EN CIUDAD DE LA HABANA, VARADERO, TRINIDAD Y SANTIAGO DE CUBA

PRATS

en concierto

ACONTECER

De contenido profundo, ejecución virtuosa y sensibilidad exquisita podría calificarse el concierto interpretado en la Basílica menor del Convento de San Francisco de Asís por el laureado pianista Jorge Luis Prats (Camagüey, 1956) con motivo de la presentación de la revista *Opus Habana* (No. 2, Volumen VI, 2002) y las tarjetas telefónicas preparadas de ETECSA con obras de pintores contemporáneos cubanos.

Con maestría indiscutible, la interpretación de Prats demostró la plenitud de su talento, al ejecutar un repertorio de obras que corresponden a etapas también maduras de los compositores elegidos para la ocasión: Beethoven, Wagner y Ravel.

La Sonata nº 28, opus 101, de Ludwig van Beethoven, integra la «pentalogía» que conforman las obras más complejas escritas por dicho músico para este género. En sus últimas cinco sonatas, Beethoven radicaliza su lenguaje a tal punto que, si bien la sonata constituye la manera de expresión por excelencia de la ilustración y el racionalismo en música, en estas últimas obras logra el momento más cercano a la abstracción, despojándolas de toda contaminación argumental.



Prats durante el concierto que ofreció en la Basílica menor de San Francisco tras la presentación de *Opus Habana*.

Todo lo contrario de su predecesor, Richard Wagner se ubica dentro de la llamada segunda generación de románticos, para quienes el «programa» resulta la base fundamental de su creación. En su caso, dicho programatismo se basa en la búsqueda de esencias, en el desarrollo y transformación hasta la saciedad de una única idea temática.

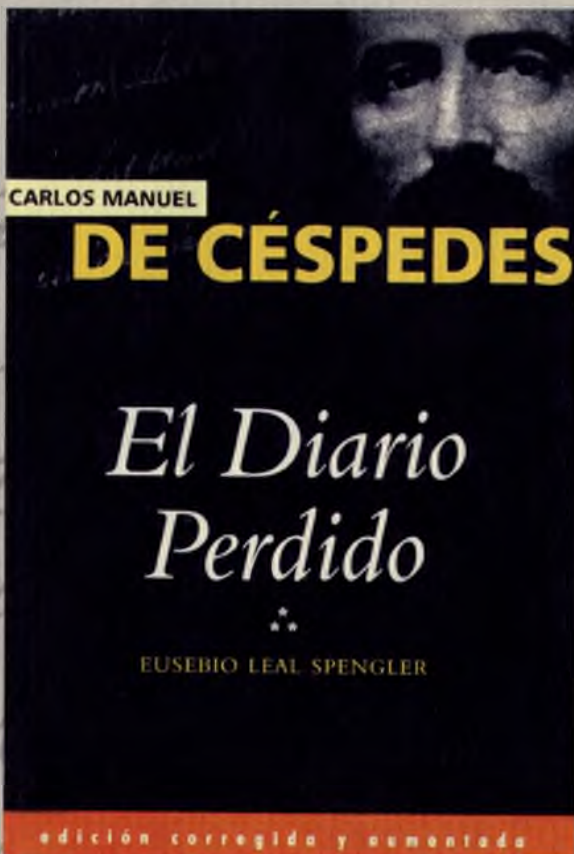
No obstante, su obra sintoniza con la de Beethoven en que ambos se expresan a través de un lenguaje grandilocuente.

En la transcripción para piano de *Preludio y muerte de amor* (parte integrante de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner), se traduce a las posibilidades de dicho instrumento el especial colorido tímbrico de la orquesta wagneriana, recurso que fue subrayado magistralmente en la interpretación de Prats.

Con *La Valse* recordamos al pianista ganador del prestigioso concurso Marguerite Long-Jacques Thibaud en París, 1977. Transcrita por él mismo, esa pieza de Ravel es originalmente un poema coreográfico para orquesta, y posee un complejo lenguaje armónico.

Sólo un profundo conocedor del repertorio raveliano –en el citado concurso, Prats obtuvo también premio a la mejor interpretación de música francesa con una obra de dicho compositor– podría transcribir *La Valse*, además de hacernos vibrar en un precioso concierto que nos mantuvo todo el tiempo en vilo y terminó con un *crescendo* de maestría artística.

MIRIAM ESCUDERO
Musicóloga



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



Eduardo Rubén DE ESTILO COSMOPOLITA

PLÁSTICA

elementos decorativos de su arquitectura que existen y coexisten en un mismo momento y, aun cuando se puedan ver espacialmente por separado, siempre se mezclan en la memoria visual».

Es poco probable, entonces, encontrar representaciones humanas o paisajes bucólicos en la pintura de este artista, a quien le es imposible desvincular su profesión de arquitecto del placer por las formas y el espacio.

«A finales de los años 70 había comenzado por un acercamiento al fotorrealismo; pero todo el mundo del diseño y las formas terminaron por influir y determinar una obra propia, ni abstracta ni figurativa; tampoco concreta, que pasa por algunas fórmulas de la pintura cinética y resulta ser una mezcla del conjunto de imágenes que coexisten en nuestro entorno visual», comenta.

La transparencia de los mosaicos, el levantamiento lineal de una columna o la ampliación de cenefas en sus lienzos, responden a la poética que lo particulariza: imágenes que —en una primera etapa— no fueron resultado de los elementos caracterizadores de las artes visuales cubanas, los colores y las formas criollas, pero que, poco a poco, dejaron vislumbrar esos motivos «al punto de ver el mundo más abierto, conforme lo hicieron algunos pintores, abstractos y concretos en los años 50 aunque mediante un enfoque más contemporáneo, también reforzado desde el punto de vista técnico, para darle un acabado industrial a la pintura y semejar bordes duros o cierta frialdad, lo cual la hace un poco *sui generis*».

Sucede que, con Eduardo Rubén, el mérito de la fantasía estimula una parábola creativa: el artista se manifiesta entre representaciones imaginativas que cualquiera puede pensar como un elogio redun-



dante del mundo. Sin embargo, el valor autónomo de las formas en su pintura se corresponde con una perspicacia creadora: «Yo vivo con mi época. Las tendencias o los grupos, todo eso tiene un ritmo propio y como artista requiero de un tiempo personal, sin necesidad de estar a la moda».

De tal manera, su obra es auténticamente particular y resultante de una mayúscula que lo singulariza al preservar el entorno común mediante la representación transformadora del legado a partir de su misma motivación que —explica— «no es la del tipo de pintura tradicional pero pudieran ser proyectos que quisiera haber construido, interesado por los detalles ornamentales y decorativos pertenecientes a estilos diferentes o contrapuestos, órdenes y desórdenes, distintas partes capaces de conformar después un todo: como una tercera posición que, definitivamente, es mi planteamiento».

IGNACIO CRUZ

Periodista de CMBF, Radio Musical Nacional

Uno de los atractivos que posee el patio interior del reconstruido Hotel Telégrafo —sito en la célebre esquina habanera de Prado y Neptuno— es el mural del artista Eduardo Rubén (La Habana, 1958), quien propone recorrer detalles y fragmentos de la arquitectura citadina a través de los 180 metros cuadrados de esta obra integrada a las reformulaciones del *Art Decó*.

Realizado con revestimientos de pastillas vitrificadas, en esta pieza el artista plantea el mismo diseño del inmueble, pero concebido como una consecuencia del eclecticismo tan característico de La Habana.

A Eduardo Rubén pertenecen trabajos similares que pueden apreciarse en los hoteles Santiago (Santiago de Cuba), y Meliá Las Américas (Varadero, Matanzas). Se trata de murales inspirados en el planteamiento de imágenes que, según él mismo explica, «parten de sitios comunes, por donde pasamos diariamente sin detenernos y observar cuanta sorpresa deparan a la vista los mosaicos o las cenefas. Antes el resultado había sido muy internacional, podían ser detalles de cualquier ciudad, pero es imposible vivir en La Habana sin tener en cuenta los

emisora
CMBF
RADIO MUSICAL NACIONAL
rmusical@ceniai.inf.cu

martes
10:30 am

de las páginas
escritas a las páginas
radiales

SIN HABANA

con Argel Calcines y Miriam Escudero

Revista DEL ARTE ETERNO
produce, conduce y dirige: Otto Braña

La invasión de los HOMBRES MÁQUINA

EXPOSICIÓN

A nadie sorprende la heterogeneidad que muestra el panorama plástico cubano contemporáneo. Disímiles corrientes estilísticas, herederas de puntos distantes y dispares de la historia del arte, tamizadas y resemanizadas desde el aquí y el ahora, tienen en Cuba suelo fértil.

En este campo, diverso y florido, crece la obra de Carlos Guzmán (La Habana, 1970), quien ha conseguido distinguirse por la versatilidad en su creación.

Con pleno dominio del dibujo, pareciera que por sus manos pasara el cúmulo de saberes renacentistas de hacedores de artefactos, inventores, hombres que soñaron sobrepasar las fronteras de lo conocido hasta entonces, y esbozaron parte del futuro que hoy ya es historia. Y más. Sólo los contornos de sus piezas ponen límite a la desbordada imaginación de este artista que juega a su antojo con las formas.

«Sobre nuestras cabezas, bandadas de peces migratorios» (Galería 23 y 12, julio, 2002), el regalo más reciente que hiciera, es una serie que tiene en su rol protagonista al *collage*.

Imágenes de constelaciones y objetos, fragmentos de mapas y textos antiguos sirven a Guzmán para exorcizar a seres que se metamorfosean gracias a la mano indetenible del dibujante que funde lo impreso con la tinta reciente, lo viejo con lo nuevo en una mágica conjunción de alquimia, fabulación, ciencia, mecánica y naturaleza transmutada.

Así, animalejos, ingeniosos aparatos, máquinas humanoides y hombres mecánicos habitan los *collages* sobre cartulina de los más variados formatos de esta muestra, que se hacen acompañar por telas de grandes dimensiones, continuidad de su anterior entrega: «Abracadabra» (Convento San Francisco de Asís, abril, 2002).



Invasión de los centauros (2002). Mixta sobre lienzo (210 x 200 cm).



Sin título (2002). Collage (40 x 72 cm).

CARLOS GUZMÁN



SILENCIO
(2002). Mixta/lienzo (210 x 200 cm).

Representante
ELVIA DIEGUEZ
Teléfono 203 7244
gebolill@infomed.sld.cu

Monumentales lienzos, realizados a partir de la combinación de diferentes técnicas, muestran disímiles texturas que armonizan con las líneas para hacer foco en el primer plano, donde los personajes simulan una calma desconcertante y desoladora. Pero su apariencia no logra silenciar la eterna confrontación del hombre consigo mismo, la incesante lucha con lo que somos, la duda... Guerreros perpetuos, parecen estar a la espera de una señal, aquella que les revele el camino definitivo, de la misma manera que le fuera mostrado a Guzmán el suyo en medio del desierto mexicano. Probablemente, esta árida experiencia lo haya hecho reparar en la representación de un mundo acuático delirante, salido de sus ansiedades.

Parte de la búsqueda de este artifice está en descubrir los subterfugios de la naturaleza humana, y la ausencia de toda veladura formal refuerza esta idea; sólo se necesita mirar a los ojos de sus héroes o heroínas para encontrar la clave de sus enigmáticos rostros

y entonces, en el espejo, comienzan a desnudarse los estados del alma.

Para quien se detiene ante sus dibujos y pinturas, resulta prácticamente inevitable imaginar la tridimensionalidad de sus aparatos. Guzmán lo sabe. Su retozo con las formas ha trascendido papel y lienzo, y sus bocetos se han trastocado en toda suerte de estructuras construidas en metal, armatostes sugestivos que atrapan al espectador y lo hacen sucumbir frente al hechizo, al pie de una puerta de entrada hacia algún otro escenario.

El viaje que propone Carlos Guzmán va en todos los sentidos, del pasado al futuro, de lo conocido a lo imaginado, de la alegoría de lo real al universo de lo onírico. Un viaje donde inspiración, talento y oficio enfrentan el desafío permanente de la creación.

TRINIALERT
Periodista de la TVC

ESCENARIO MEDITATIVO

CERÁMICA

La meditación esta asociada al centro mismo de la creación, de ahí que Ayano Ohmi vaya amasando en el barro sus más íntimos pensamientos.

Ella habla con sus manos, por eso recurrió al oficio de escultora y eligió el barro, como medio de perpetuar esas largas conversaciones.

Esta artista nacida en Japón, que actualmente reside en New York, ha recorrido varios continentes en busca de las raíces de la existencia misma, de donde se nutre la memoria visual que da sentido a su obra.

«La experiencia de mi vida es un constante balance entre la tensión que se genera entre la libertad individual y la colectiva, innovación y tradición, naturaleza y cultura. Cuando estoy dispuesta a llevar esas fuerzas a la

armonía a través de mi instalación, el camino es la apertura y el éxtasis de la meditación», comenta Ayano.

Elementos de arte aborigen –tanto de África, América y Australia, como de los Ainu de Japón– están presentes en su obra, sin estorbarse unos a otros.

La impronta de Ayano hace converger estos elementos en un mismo punto, y de este modo manifiesta cómo por diferentes caminos se puede llegar a un mismo lugar.

La muestra «Escenario Meditativo», presentada en La Habana, en la Casa de Asia (Oficina del Historiador de la Ciudad) es la tercera de una misma serie que en ocasiones anteriores fue presentada en New York y en República Dominicana.

RAFAEL LÓPEZ SENRA
Casa de Asia



GERENCIA DE RELACIONES PUBLICAS. Telf: 866 1491

De la colección Arte Cubano Contemporáneo

en las TARJETAS TELEFÓNICAS PREPAGADAS

Para llamar a cualquier parte del mundo.

A la venta en los Centros de Llamadas y las Oficinas Comerciales de ETECSA, hoteles e instalaciones turísticas, en aeropuertos, sucursales del banco y telecorreos.

Arturo Montoto
*La Precariedad
del Equilibrio, 2001*
óleo/lino, 85x65cm.

Colección Museo de Arte, Pinar del Río.

ARTE Y NATURA

EXPOSICIÓN

«(...) lo más importante son los humanos, el paisaje, y sobre todo la combinación de ambos, pues todo hombre tiene su paisaje interior o exterior, del cual nunca podrá aislarse (...)»

Carlos Enríquez en carta a Alfred Barr

La Galería Parque Central, radicada en el hotel del mismo nombre, acogió el reciente mes de julio la exposición «Arte y natura» en la cual –gracias al eficiente y voluntarioso trabajo de curaduría de las especialistas Solveig Font y Karen Villamil– se reunieron obras de ocho de los pintores más representativos del género paisajístico en Cuba de la última década.

Reconocidos artistas no sólo de Ciudad de La Habana, sino también de otras partes del país, acudieron a esta cita para mostrar en qué punto del desarrollo se halla el paisaje en varias provincias cubanas.

Fue así que pudieron apreciarse los paisajes realizados por Léster Campa (Pinar del Río), Pedro Hernández, José Bruzón, Alicia de la Campa, Sinecio Cuetara (Ciudad de La Habana), Carlos Mata, Julio Santos y Ania Toledo (Sancti Spiritus).

La obra de esta última creadora resultó la más favorecida por la crítica y los coleccionistas asistentes. Justamente sobre sus paisajes el afamado paisajista cubano Tomás Sánchez en cierta ocasión expresó:

«Desde el punto de vista técnico, su pintura es exquisita. Sus composiciones están bien estructuradas, muy bien su dibujo, su manera de usar el color muy personal y las atmósferas bien logradas, sobre todo los ambientes nubosos de los bosques húmedos. Los paisajes de Ania son citas directas del ambiente natural que rodea a su pueblo en Cuba, pero a la vez estas pinturas son profundamente ella misma».

Las palabras de apertura de la muestra estuvieron a cargo del crítico y ensayista Jorge R. Bermúdez, quien se aventuró a recrear los principales motivos



Ania Toledo. *Verde espiritual* (2002).
Óleo sobre tela (146 x 114 cm).



Léster Campa. *Utopía* (2000). Óleo sobre lienzo (80 x 100 cm).

por los cuales el paisaje de la naturaleza cubana siempre será un género determinante, en la continuidad histórica y cultural de nuestro país.

«Si aceptamos que nuestra condición insular se ha dado más desde la tierra que desde el mar,

convendrán conmigo –apuntó Bermúdez– en que es la historia, y no la fábula, la protagonista esencial de una parte importante de la cultura visual cubana de todos los tiempos. Y en ella, el paisaje, el espacio de encuentro obligado, porque es en el campo, y no en el mar, donde está nuestro origen. En él, y no en otra parte, el aborigen dejó su herencia, la incrementó el español, la mistificó el esclavo».

La pintura paisajística cubana actual se ha nutrido de una vasta herencia de pintores como el matancero Esteban Chartrand; de la Vanguardia como Víctor Manuel y Carlos Enríquez, y la renovadora pintura de los años 80, con Tomás Sánchez como uno de sus principales exponentes, quien reveló la posibilidad de lograr un paisaje que diera una imagen del autor y de su relación con la naturaleza, la cual no se comportaba como un simple objeto sino también como sujeto de la creación.

Sin dudas, la Galería del Hotel NH (Navarras Hoteles) Parque Central, se honró al tener en sus paredes esta importante colección de paisajes realizados por un grupo de pintores que no sólo intentan descubrirnos con la misma intensidad la naturaleza que podemos observar, sino la que existe en ellos: su profunda humanidad.

Y es que, como dijera Bermúdez en sus palabras inaugurales: «en un momento de la historia en que ya se ven avanzar en el horizonte las consecuencias devastadoras de la más irracional explotación de los recursos naturales y humanos del planeta, la pintura de paisaje es cada vez más visión y, ¿por qué no?, voz del único sujeto social que iguala al hombre en importancia: la naturaleza. (...) éste es el mensaje último y definitivo de esta exposición, así como de cualquier otra que se haga sobre el paisaje».

MYTIL FONT

Editora de la Editorial Letras Cubanas

por primera vez en la Habana Vieja,
en el Convento de San Francisco de Asís

14^{ta} Reunión General Anual de la Asociación
de Museos del Caribe

auspician
Consejo Nacional de Patrimonio Cultural,
Oficina del Historiador de la Ciudad
Fundación Amistad



el arte de la perfección

MINIATURAS

Conocida como el arte de ejecutar pinturas en pequeñas dimensiones sobre diferentes soportes como papel, pergamino o láminas de marfil, la miniatura tuvo su inmediato antecedente en los bellos y antiguos manuscritos bizantinos. Sin embargo, no es hasta la Edad Media que esta manifestación —que tanto ha llamado la atención por su delicadeza y perfección— logra su mayor esplendor.



Los muebles en miniatura de René Cordero fueron expuestos en el Museo de Arte Colonial.



Cultivado hasta bien avanzado el siglo XIX, también se conoce en la actualidad como el arte de realizar o reproducir, a escalas muy reducidas, disímiles objetos en diversos materiales que asombran por sus profusos ornamentos y rebuscados detalles.

No es en realidad una técnica ejecutada por muchos, pues requiere entre sus más precisas características gran conocimiento del elemento con que se trabaje, dominio y destreza en su ejecución y, algo que quizás resulte excepcional, una especial sensibilidad para captar detalles.

Para recrearnos en este arte de la perfección, uno de nuestros más prestigiosos artesanos, René Cordero (La Habana, 1960) —ganador de galardones nacionales e internacionales tan importantes como el Premio y la Mención Honorífica otorgados por la Oficina Regional de la UNESCO en los encuentros FIART 99 y 2001, respectivamente— presentó a finales de este verano en el Museo de Arte Colonial (Oficina del Historiador) una muestra de sus colecciones

de muebles en miniatura de la época de la colonia.

Fascinado por la ebanistería y con cierta atracción por el mueble, René no sabría decir el por qué de este gusto suyo. Tal vez se deba a que se trata de un objeto que, como manifestación artística, además de cumplir una función utilitaria, refleja —al mismo tiempo—, a través de su diseño y ornamentación, los símbolos y elementos decorativos del período en que se desarrolla, principios que él ha tenido en cuenta a la hora de trabajar las piezas en reducidas dimensiones.

O quizás sea por la posibilidad que le proporciona de crear una diversidad de volúmenes y formas con superficies talladas o lisas; o también por la búsqueda de tonalidades para lograr texturas que puedan crear el efecto de diferentes materiales.

En un inicio eligió el carey, material dócil para dar movimiento, y desde el año 1995, su trabajo se desarrolla en cuerno de ganado vacuno, elemento que requiere de un proceso mucho más riguroso.

cisa que parecen el original. El toque de acabado se da con un nuevo pulido, que es en realidad el que permite admirar los altos y bajos relieves, las superficies caladas, así como las perillas y cornisas en perfiles y remates.

Todo un período de búsqueda de información, de estudio e investigación de estilos y características de cada época anteceden el proceso de creación. De ese modo René sumerge su imaginación y sensibilidad en ese pequeño mundo del mueble, ya sea inspirado en estilos europeos o en sus últimas creaciones de la colección de muebles coloniales.

MARGARITA SUÁREZ

Directora del Museo de Arte Colonial

SAN JUAN EN PATMOS (1995). Óleo/tela (120 x 100 cm).

OSME
Proenza

REPRESENTACIÓN
La Habana, teléfono: (53-7) 44 4723
Holguín, teléfono: (53-024) 46 8234
cosme@baibrama.cult.cu
cosmeproenza@msn.com



Francisco González del Valle (1881-1942) fue miembro de la Academia de la Historia de Cuba y director y colaborador de sus Anales. Formó parte de la Fundación Luz y Caballero, y de la Asociación Bibliográfica Cultural de Cuba. En 1936 se sumó a un grupo de importantes intelectuales para la creación del círculo de amigos de la Biblioteca Nacional, que estaría consagrado a la defensa de esta institución pública. Su pluma estuvo al servicio de la difusión de la educación, la cultura y la escuela cubanas.

QUIMERA con alas de papel

EVENTO

El bibliotecario es una suerte de mago que desentraña el misterio del libro, desdobra palabras, uniforma tonos, encuentra las vías para que otros accedan al saber...

Justamente esa labor magnífica, esa cualidad inimaginable, secreta y casi siempre anónima, fue la que motivó a la Biblioteca, la Fototeca y el Archivo Históricos de la Oficina del Historiador de la Ciudad, a celebrar el Primer Encuentro de Bibliotecarios, entre el 3 y el 7 de julio del año en curso.

Nacido para hacer constar los infinitos motivos que propician el encuentro de la memoria con su iluminación a través del auxilio del bibliotecario, el evento tuvo como propósito principal reunir a especialistas de las más importantes bibliotecas de la capital para intercambiar experiencias y encaminar el trabajo con vistas a un servicio más eficiente.

Entre los participantes estuvieron especialistas de la Biblioteca Provincial Rubén Martínez Villena, de la Biblioteca Central de la Universidad de La Habana, del Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba y de las entidades de la Oficina del Historiador.

Temas como la política de selección de los documentos, el procesamiento y los lenguajes utilizados a tal efecto, los servicios, la digitalización de los fondos y la automatización de las bibliotecas –teniendo como punto de mira al usuario– se abordaron en los debates durante una de las jornadas del evento.

El ciclo de conferencias estuvo a cargo de diferentes especialistas que trataron disímiles tópicos. El Msc. Félix Julio Alfonso, profesor de la Universidad de La Habana, disertó sobre la visión de la Biblioteca como caos y azar –a la manera de Borges– y apostó por la infinitud del libro de papel, infinitud del sentido, que es la condición de su perdurabilidad espiritual. Tal premisa fue el hilo conductor del encuentro, por eso la Lic. Anixa Quesada, restauradora de la Oficina del Historiador, enfatizó acerca del modo de prolongar la vida útil de los documentos, previniendo su deterioro y actuando con eficacia en su restauración. Por su parte el Msc. Adrián Coutín aludió a esta misma cuestión al hacer referencia a las bibliotecas virtuales, asunto que ha creado un nuevo paradigma en la manera de concebir a las bibliotecas tradicionales, pero que para nada supone su desaparición.

El Encuentro... se clausuró con la inauguración de la exposición «El lugar donde se cura el alma», que coincidió con el día del bibliotecario que cada año se celebra a propósito del aniversario del natalicio de Antonio Bachiller y Morales (La Habana, 1812-1889).

Al inaugurar la muestra –conformada por relevantes documentos que atesoran la Biblioteca, la Fototeca y el Archivo Históricos– Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad, elogió la obra del bibliotecario y resaltó su importancia en la gesta restauradora de La Habana.

En esa ocasión, que contó con la presencia, entre otros, de Rayda Mara

Suárez Portal, directora de Patrimonio Cultural, se homenajeó a Lourdes Bertha Machado Paredes, especialista de la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle, por sus 22 años de experiencia y esmerada dedicación a la profesión.

Durante el Encuentro... se recordó que, ante la necesidad de fomentar el conocimiento de la historia de Cuba, el 11 de junio de 1938 se inauguró la Biblioteca Histórica Cubana y Americana en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales, entonces Palacio Municipal y hoy Museo de la Ciudad.

Para conformar los fondos de la nueva institución –que llegó a contar, entre otros, con colecciones de algunos de los periódicos y revistas más representativos de entonces como *Carteles*, *El Figaro* y *Social*–, prestigiosos intelectuales secundaron la iniciativa de Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad, de donar sus libros personales.

El 11 de agosto de 1944 se acordó darle el nombre de Francisco González del Valle como reconocimiento a la contribución de este historiador que, al morir en 1942, dejó en testamento todos los libros cubanos –o sobre Cuba– de su propiedad a la Biblioteca Histórica Cubana y Americana.

Desde entonces y hasta la fecha, aquel compromiso de facilitar sus libros personales en función de un bien público, alumbraría el destino de nuestra biblioteca, que –citando a Borges– podría afirmarse «perdurará: iluminada, solitaria, infinita (...) armada de volúmenes preciosos (...) incorruptible, secreta (...)»

GRISSEL TERRÓN
Especialista de la Biblioteca Histórica
Cubana y Americana Francisco
González del Valle

GRISSEL TERRÓN
Especialista de la Biblioteca Histórica
Cubana y Americana Francisco
González del Valle

Vereda
RAMÓN DÍAZ TRIANA

VEREDA (2002). Óleo/tela (60 x 80 cm).

Teniente Rey, no. 109, entre Cuba y San Ignacio, Habana Vieja.
e-mail: diaz_triana@yahoo.es
Representación en EE.UU.
Margarita Rivera Godoy, tel: (786) 3567776

HOTELES
HABAGUANEX
LA HABANA VIEJA

Únicos
y Diferentes

Habaguanex S.A. Oficinas No. 119 of Lamparilla y Amargosa,
Plaza de San Francisco, La Habana Vieja.
Tel: 807 1001, Fax: 800 9741, Email: gerencia-comercial@habaguanex.cu,
www.habaguanex.cu

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

LA HABANA VIEJA, CUBA

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

Fénix, Ave. fabulosa que según la tradición es única en su especie y renace de sus cenizas.



FÉNIX S.A.

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA CENTRO HISTÓRICO
APARTAMENTOS · OFICINAS · LOCALES COMERCIALES

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

COMERCIALIZADORA DE MUEBLES
OFICINAS · APARTAMENTOS

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

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



Gerencia Comercial Fénix S.A. Tels.: 862 7406 y 862 0598. Fax: 86 9546. E-mail: cfenix@fenix.ohch.cu

Inmobiliaria Centro Histórico 862 7406 y 862 0598 · Taxis 863 9720 y 863 9580 · Rent a car 863 3149 · Tienda piezas y accesorios "Carruaje" 863 5861

"Prado y Ánimas" 861 9943 y 860 3232 · Parqueos 860 2652 · Coches 861 9380 · Comercializadora de Muebles 863 0272 · Ratoncito Blanco 863 0582 y 861 2397 · Bicicletas Cruzando Fronteras 860 8532



TACÓN 12

sus PINTURAS MURALES *a la luz de la investigación* ARQUEOMÉTRICA

MEDIANTE EL ANÁLISIS CIENTÍFICO SON REVELADOS LOS PIGMENTOS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS QUE EMPLEÓ EL PINTOR ANÓNIMO DE DOCE FASCINANTES RECUADROS EN UNA ANTIGUA CASA HABANERA.

por **ARIADNA MENDOZA,**
GLADYS RODRÍGUEZ
y **JULIO NAZCO**

Desde que aparecieron en 1986, ocultas bajo casi un centímetro de otras capas pictóricas y revoques de repellos, estas decoraciones murales no han dejado de ser un enigma para todo el que se llega a contemplarlas en la vieja casona colonial de Tacón 12, actual sede del Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Se trata —coincidentalmente— de 12 recuadros que ocupan todas las paredes, del piso al techo, de una habitación en la planta alta. Con 6,4 metros de longitud, 4,15 m de ancho y una altura de 3,6 m, esa pequeña alcoba adquirió a partir de tal descubrimiento un valor intangible al «mostrarnos las más interesantes y bellas representaciones e imágenes hasta el presente localizadas en este período de nuestra historia del arte»,¹ según el criterio del Historiador de la Ciudad. Y a continuación, las describía con evidente admiración:

«Obsérvese, como trasfondo de las escenas, el panorama de la ciudad con sus casas de techos a aguas, las torres de sus iglesias y monasterios, los lienzos de la muralla; todo ello admira por la inocencia de la ejecución que no soslaya, sin embargo, proporciones y adecuadas perspectivas. Por un camino sombreado de arboledas con sus frutos, avanzan los presentes en una y otra dirección; los personajes visten la indu-

mentaria de las últimas décadas del siglo XVIII: casas de colores, corbatines de encajes, largas medias y sombreros emplumados, los caballeros; largos vestidos, abanicos y ricas alhajas, las damas. En este pequeño mundo no están ausentes los músicos con flauta y violín, los frailes que dialogan o los jinetes que cabalgan en briosos corceles, blanco el uno y negro el otro; una pequeña carroza observada por varios curiosos. Como detalle de sumo interés, el hecho inequívoco de que entre los personajes se distingan negros y mestizos que, con singulares atavíos, han sido resaltados con particular interés por el artista ignoto».

¿Qué función cumplía esa habitación, al punto de ser la única —en dicho inmueble— con semejante despliegue iconográfico? ¿Cuáles intenciones de ese «artista ignoto» pudieran revelarse a través del análisis de la composición y el contenido de esos recuadros? ¿En qué se asemejan o diferencian estas pinturas murales a otras encontradas en el Centro Histórico? ¿Qué criterios de restauración se seguirán?... son algunas de las interrogantes que habría de plantearse cualquier amante del Arte ante semejante hallazgo.





Tras el hallazgo de las pinturas murales en una de las habitaciones superiores, este inmueble —sito en Tacón No. 12, entre Empedrado y O'Reilly— cobró un significado especial para la gesta rehabilitadora del Centro Histórico. En realidad, tales decoraciones pertenecen a la casa contigua —Tacón No. 8—, que ya desde la segunda mitad del siglo XVIII había sido anexada a Tacón No. 12. Concluida la reparación de ambas edificaciones, se restableció esa antigua unión y se convirtió en sede del Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Ellas suelen ser respondidas desde la perspectiva del historiador, el arqueólogo, el antropólogo, el restaurador, el conservador... quienes —de una manera u otra— contribuyen al conocimiento de ese patrimonio cultural e influyen en las decisiones que se adoptan para conseguir su eficaz restauración y conservación, labor que acomete el grupo de Pintura Mural del Gabinete de Arqueología.

Sin embargo, hay dudas que exigen otro tipo de certeza. Por ejemplo, los pigmentos que empleó el pintor o, incluso más, las técnicas artísticas con las cuales fueron confeccionadas esas pinturas murales. Éstas son cuestiones que sólo pueden ser esclarecidas con ayuda de las ciencias exactas.

De ahí que, además del criterio de los especialistas antes mencionados, el restaurador/conservador deba tener en cuenta las conclusiones del examen arqueométrico —basado en métodos analíticos-instrumentales de la física y la química, y la interpretación de sus resultados con un conocimiento de los materiales y las técnicas artísticas— sobre la estructura de la

obra de arte, los materiales que la componen y el diagnóstico de sus alteraciones.

Cuando se aplican con tino, sin una actitud preconcebida, pues sus resultados pueden ser sorprendentes, tales métodos consiguen ampliar nuestro umbral de conocimiento sobre el pasado de toda reliquia, trátase desde un espejo de bronce etrusco hasta una pintura de Tiziano.

Este artículo da cuenta de la investigación arqueométrica de las fascinantes pinturas murales habaneras de Tacón 12.

ENFOQUE ARQUEOMÉTRICO

Por muy sofisticada que sea, ninguna técnica analítica-instrumental es capaz de resolver por sí sola la diversidad de problemas que —dada la infinidad de materiales y técnicas artísticas— se plantean en el campo de la historia del arte, la arqueología, la conservación y la restauración del patrimonio histórico-artístico.

Es sólo mediante un conjunto de técnicas analíticas-instrumentales —complementadas entre sí— que pueden ser esclarecidos asuntos tales como la identificación de materiales, la determinación del lugar de proveniencia de una obra de arte, el fechado de la misma, su autenticidad y la caracterización de las técnicas artísticas empleadas en su creación.

La Arqueometría aplica el conocimiento científico —ya sea cualitativo o cuantitativo— sobre los objetos de interés histórico y/o artístico, de modo que pueda obtenerse una explicación razonablemente completa y autoconsistente de los mismos.

En consonancia, un laboratorio de esa especialidad —como el recién creado en la Dirección de Patrimonio Cultural (Oficina del Historiador)— se dedica a la investigación de obras de arte y hallazgos arqueológicos mediante la realización de mediciones con distintas técnicas analíticas-instrumentales, y la interpretación de los resultados obtenidos con ayuda de éstas a partir del conocimiento de los materiales y las técnicas artísticas empleadas a través de la historia.

ARQUEOMETRÍA: Término surgido poco antes de 1958, cuando en Oxford se comienza a publicar una revista con dicho nombre, y que responde al hecho de que un objeto antiguo —o fenómeno a éste relacionado— debe ser medido o cuantificado. Podría definirse, entonces, por *Arqueometría*, la aplicación de todo el conocimiento científico —sea cualitativo o cuantitativo— sobre los materiales de interés histórico-artístico; o según una lógica recíproca, como aquellas ciencias naturales que suministran métodos a las ciencias humanísticas. Al especializarse en la realización de mediciones sobre obras de arte y hallazgos arqueológicos, y en la interpretación de sus resultados —obtenidos con un conjun-

Al escoger como primer trabajo de investigación las pinturas murales de Tacón 12, nuestro Laboratorio de Arqueometría se propuso demostrar las posibilidades del estudio de las decoraciones pictóricas mediante un ensayo no destructivo (o sea, sin tomar muestras) por Espectrometría de Fluorescencia de Rayos X portátil (FRXP), técnica que por primera vez se aplicaba a un bien patrimonial cubano.

Para ello contábamos con el equipo portátil Art-FRX, diseñado especialmente para el estudio de obras de arte y que posibilita revelar —mediante el análisis punto a punto— los secretos de las pinceladas del pintor anónimo de los 12 fascinantes recuadros.

La FRXP permitió identificar los pigmentos inorgánicos y localizar los puntos que requerían un análisis ulterior con técnicas complementarias. Otros materiales empleados en las capas de preparación y como aglutinantes fueron identificados mediante las técnicas analíticas de Espectroscopía Infrarroja con Transformada de Fourier (FTIR) y Cromatografía Líquida de Alta Resolución (HPLC). Se efectuaron, además, análisis estratigráficos (sucesión de capas) mediante Microscopía Óptica.

El análisis global de los resultados de esas diferentes técnicas analíticas aplicadas, interpretados con arreglo al conocimiento de las técnicas artísticas a lo largo de la historia, constituye la investigación arqueométrica que presentamos. A la luz de la misma, se corroboró también que dichas pinturas murales fueron ejecutadas con la técnica artística del «fresco», y que se les realizaron retoques o ligeras correcciones puntuales a «seco».

Tales resultados se obtuvieron tras analizar diferentes recuadros, concentrándose el mayor número de mediciones en los recuadros I y VI por ser los que mejor se conservaban y por tener la mayor variedad y brillantez de colores.

IDENTIFICACIÓN DE PIGMENTOS

Con la espectroscopía de FRX se consigue que, al irradiar un punto de la obra de arte, sus elementos químicos (átomos) emitan rayos X a energías características que son colectadas por un detector de ese tipo de radiación. La cantidad de rayos X detectados por cada energía suele expresarse a través de un gráfico de «conteo vs. energía», denominado espectro FRX. Por ser único para cada material, dicho espectro permite identificarlos como las huellas dactilares a cada persona.

to de técnicas que se complementan entre sí—, los laboratorios de Arqueometría incluyen personal calificado de diferentes ramas: físicos, químicos, bioquímicos, historiadores, restauradores..., quienes interactúan con un profundo conocimiento del campo de uso, características y limitaciones de dichas técnicas de investigación, así como de los materiales y técnicas artísticas.

¿Qué es una PINTURA MURAL?

Las pinturas murales se realizan sobre un soporte inmóvil, como la piedra, el ladrillo..., por lo general, materiales inorgánicos utilizados para la fabricación de muros o sus revestimientos. Según la técnica artística empleada en su ejecución pueden ser de tres tipos: fresco verdadero, medio fresco o pinturas murales a seco.



FRESCO VERDADERO: Técnica difundida en Italia a principios del siglo XV.

Aplicación de las distintas capas de argamasa.

- 1** **Trusilar o primera capa:** La más pobre en cal, se compone de tres partes de arena limpia y una de cal floja, bien mezclada con suficiente agua.
- 2** **Arricciato o revoque:** Se aplica cuando la primera capa ha fraguado, aunque no esté seca. Es más rica en cal (dos partes de arena y una de cal) y sólo puede aplicarse la cantidad suficiente para un día de trabajo.
- 3** **Intonaco o enlucido:** Puede aplicarse una media hora después que ha fraguado el arricciato, el mismo día que se va a pintar. Es la más rica en cal (a partes iguales con la arena). Debe quedar muy lisa y hay que lavarla con agua para eliminarle el exceso de cal en la superficie.
- 4** **Pintura:** Los pigmentos son mezclados con agua y aplicados sobre el intonaco mojado. Debe aplicarse sin indecisiones ya que la argamasa seca muy rápido, de ahí que deban delimitarse previamente los colores que habrán de usarse.

MEDIO FRESCO

Esta técnica surge a partir del siglo XVII cuando se impuso la exigencia de pintar con el mínimo costo en el menor tiempo. No se puede decir que es una técnica a seco porque la pintura se extiende sobre el intonaco todavía húmedo, y tampoco es ya un fresco porque el intonaco no se encuentra totalmente húmedo. Los pigmentos son aglutinados o fijados con agua de cal.

A SECO

En la pintura a seco se extienden los colores sobre el intonaco completamente seco y los pigmentos se mezclan con el aglutinante que los adherirá a la superficie. En calidad de este último se puede emplear huevo, goma vegetal, colas orgánicas, caseína...

De esa manera, por ejemplo, fue identificado el pigmento rojo bermellón o cinabrio (sulfuro de mercurio, HgS) por la presencia de las energías de los rayos X correspondientes a los átomos de azufre (S) y mercurio (Hg). En total se registraron 127 espectros en la computadora *laptop* del Art-FRX con tal de determinar los pigmentos que conformaron la paleta de colores del artista.

En las pinturas murales se usan generalmente pigmentos minerales que no reaccionan con la cal, de ahí que en Tacón 12 fuese posible identificar mediante esa técnica analítica la mayoría de los pigmentos (los inorgánicos) que conforman esos recuadros, a partir de sus elementos químicos.

Para poder definir exactamente de cuáles pigmentos se trata, es preciso conocer —además de su composición química—, el proceso de fabricación de los mismos a lo largo de la historia, así como su lugar de origen.

A continuación se relacionan los pigmentos identificados con ayuda de la FRXP, y se especifica cuándo y por qué resultó útil la aplicación de una técnica analítica-instrumental complementaria.

Además del ya mencionado bermellón o cinabrio, en todos los recuadros se empleó el blanco de calcio (Ca) y pigmentos basados en compuestos de hierro (Fe) tales como tierra roja, ocre amarillo y tierra verde (*creta viridis*), este último también caracterizado por potasio (K).

Mediante el estudio por Microscopía Óptica de algunas muestras —estratigrafía— fue posible observar las capas de color rojo opaco y color verde homogéneo de esos pigmentos identificados por FRXP como tierra roja y tierra verde, respectivamente. El pigmento negro, mientras tanto, se comprobó que está compuesto de carbón, debido a la obtención de la señal del monóxido de carbono (CO) en el análisis por Espectroscopía Infrarroja.

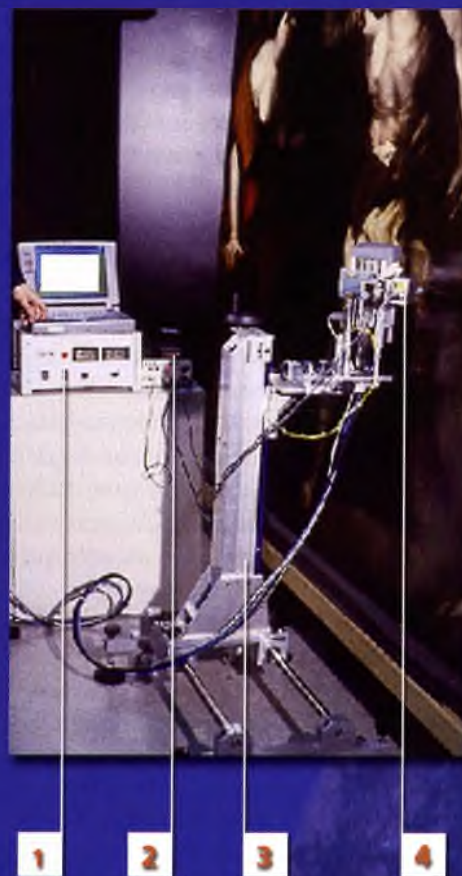
Los rostros de los personajes se encuentran oscurecidos en mejillas y frentes por la presencia del bermellón o cinabrio en el color de la carnación. Esto se debe a que este pigmento cambia a metacinabrita, de color pardo, por la acción de la humedad y/o se reduce a mercurio elemental por la acción de la radiación ultravioleta. Estos efectos deben ser considerados en las condiciones de conservación y al aplicar los criterios de restauración de estas pinturas.

Resulta muy curioso cómo el cinabrio o bermellón —una suerte de rojo carmín intenso— fue utilizado con mesura por el pintor para caracterizar el espíritu y la elegancia de los personajes a través de la iluminación de sus rostros en mejillas y frentes, así como en el retoque de tachones de vestidos, puños y cuellos de las chaquetas.

A simple vista, jamás hubiéramos sabido que el pintor eligió para esas zonas un rojo carmín encendido. Este resultado del análisis por la FRXP también

APLICACIONES *de la*

El enfoque arqueométrico del arte recibe un impresionante impulso con la introducción de equipamientos portátiles. Los recientes avances en la tecnología de tubos y detectores de rayos X, así como de su electrónica asociada, han permitido desarrollar espectrómetros portátiles de Fluorescencia de Rayos X (FRXP) de gran utilidad para el estudio del patrimonio histórico-artístico.



ESPECTRÓMETRO PORTÁTIL ART-FRX

Diseñado por la MSc. Ariadna Mendoza Cuevas (Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana) en colaboración con el Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA), antes de emplearse en las decoraciones de Tacón 12, este espectrómetro portátil de Fluorescencia de Rayos X —bautizado como Art-FRX— fue utilizado en el Museo de Historia del Arte en Viena (Kunsthistorisches Museum, KHM).

En esa prestigiosa institución vienesa, quedó demostrada la utilidad del equipo para investigaciones de autenticación, atribución y caracterización de objetos de arte en diferentes soportes: pinturas de caballete, pinturas paneles (miniaturas), bronceos etruscos, egipcios y renacentistas, monedas...

1. Alimentador del tubo de rayos X
2. Alimentador del detector de rayos X, y tarjeta multicanal
3. Soporte mecánico
4. Cabeza de medición

FLUORESCENCIA *de* RAYOS X

Estos equipamientos posibilitan realizar el análisis multielemental in situ no destructivo o, lo que es decir, permiten determinar los elementos químicos en cuantos puntos sean necesarios de la obra de arte, sin necesidad de extraer muestras que alteren su estado físico.

La ventaja de los FRXP en comparación con espectrómetros de FRX de laboratorio y la Microscopía Electrónica con sistema de FRX acoplado (SEM-EDX) consiste en que los primeros posibilitan analizar, punto por punto, objetos artísticos de cualquier forma y tamaño y en cualquier lugar.



BRONCES

La utilidad de la FRXP para analizar bronces en investigaciones de autenticación y atribución, quedó demostrada en el caso de algunos objetos de la colección antigua del KHM, los cuales se compararon con piezas de colecciones privadas de dudosa procedencia. Así, por ejemplo, la autenticidad de los bronces etruscos fue evaluada a partir de la composición de sus aleaciones, dado que los etruscos nunca emplearon zinc (Zn) en la fabricación de sus bronces, según estudios arqueométricos reportados.



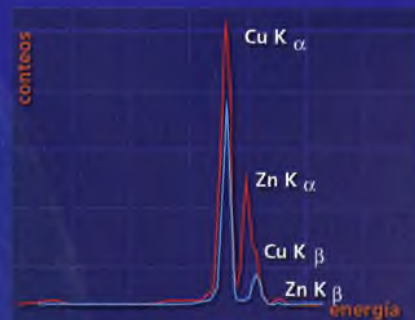
PINTURAS

Las mediciones con Art-FRX sirvieron, por ejemplo, para identificar los pigmentos empleados por Tiziano en su óleo *Virgen con cerezas* y compararlos con los usados en una copia del siglo XIX. También fueron analizadas otras pinturas de caballete pertenecientes a autores importantes como Parmigianino, Giordano, Perugino y Schongauer. En las pinturas paneles (miniaturas) se comprobó la utilidad de la colimación, al tener que analizarse detalles del orden de un milímetro.



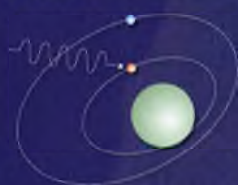
MONEDAS

Monedas imperiales austríacas fueron analizadas con el objetivo de caracterizar su composición metálica en diferentes provincias, y emplearlas posteriormente como patrones de referencia. Se determinó que las nombradas como Tauler, Laubrandtaler y Krone están constituidas por plata (Ag), cobre (Cu) e impurezas de plomo (Pb).

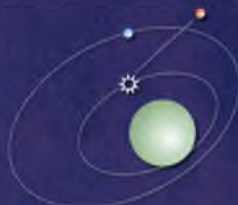


— Espejo de bronce etrusco
— Espejo de bronce (copia)

PRINCIPIO FÍSICO

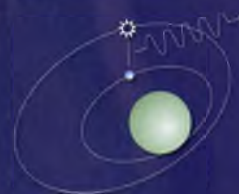


Al incidir un haz de rayos X sobre una muestra (obra de arte, por ejemplo), sucede a nivel atómico el fenómeno de FRX: cuando un fotón de esos rayos X interacciona con el átomo (S, Cu, Ni...), lo hace con los electrones de sus capas más internas y le arranca un electrón de su órbita dejando un hueco.



Este hueco será ocupado por un electrón de órbita superior que, como resultado de ese tránsito hacia una capa inferior, emite un fotón de rayos X con una energía igual a la diferencia entre ambos niveles.

En lo sucesivo, también electrones de otros niveles van transitando, produ-



ciéndose una cascada de rayos X, que es a lo que se conoce como Fluorescencia de Rayos X.

Estos rayos X se emiten con energías características para cada átomo, por lo que se pueden obtener picos o líneas que permiten identificar los elementos químicos que componen la muestra.

PALETA *del* PINTOR

Las mediciones con la FRXP permitieron identificar los pigmentos inorgánicos empleados por el artista, así como localizar los puntos en los recuadros que requerían un análisis ulterior con técnicas complementarias.



Mapa de puntos de las mediciones con el Art-FRX en un fragmento del recuadro I. Teniendo en cuenta la mayor cantidad de colores, los puntos se seleccionaron para determinar cuáles eran los pigmentos en ellos utilizados. Los resultados se ofrecen en la tabla inferior.

PUNTOS	ANÁLISIS CUALITATIVO	COLORACIÓN	RESULTADOS Y CONCLUSIONES
1, 27, 28	K, Ca, Fe*, Sr	verde	Tierra verde
11, 12, 16	Ca, Fe*, Sr	rojo	Tierra roja
13, 14, 15	S*, Ca, Hg*, Sr	rojo oscurecido	Cinabrio (HgS)
4	Ca, Fe*, Sr	carnación mestiza	Óxido(s) de Fe + residuos de la paleta de colores
24, 26	Ca, Fe*, Sr	amarillo	Ocre amarillo
3, 20, 21, 22	Ca, Fe, Sr	negro	Pigmento no detectable por FRX
9, 19	Ca, Fe*, Sr	violeta	Tierra roja, probablemente + pigmento azul (mayor intensidad de Fe que en azul)
5, 18, 10	S, Ca, Fe, Zn, Pb, Sr, trazas de Zn, Hg, Pb	azul	Pigmento no detectable por FRX, trazas de residuos de colores en el pincel
2, 6, 7, 25	Ca*, Fe, Sr	blanco	Blanco de Calcio
17, 23	Ca*, Fe*, Hg* Sr	carnación blanca	Blanco de Calcio + Cinabrio + compuesto (s) de Fe en cantidades minoritarias (para la coloración)
8	Ca, Fe*, Sr	rosado	Blanco de Calcio + tierra roja (para coloración)

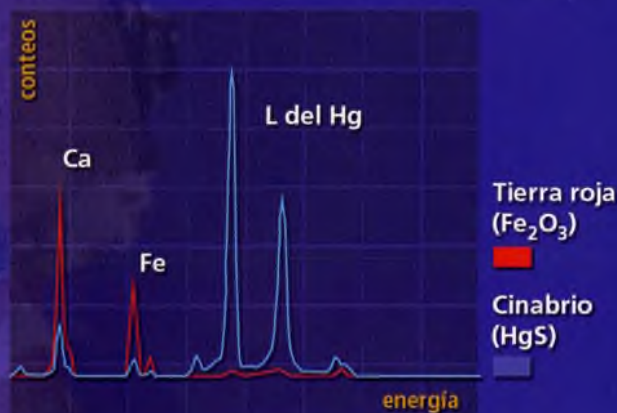
* Elemento identificador del pigmento

El Ca, Fe y Sr están presentes en los materiales de las capas de preparación

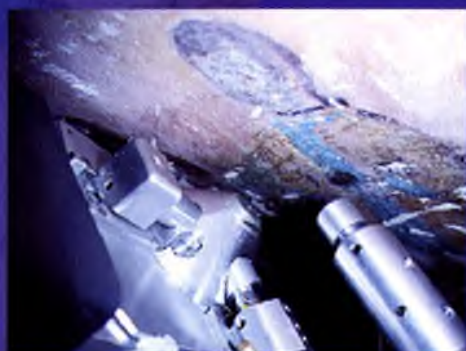
CORRECCIÓN a SECO



Además de identificar los pigmentos inorgánicos usados por el artista, la FRXP permitió vislumbrar que las pinturas de Tacón 12 habían sido ejecutadas con la técnica artística al fresco, y que se le habían realizado ligeras correcciones a seco. Para ello resultó fundamental el análisis comparativo de los espectros FRX en dos puntos muy cercanos.



Las ligeras correcciones a seco son evidentes en la adición del pigmento rojo bermellón o cinabrio (sulfuro de mercurio, HgS), cuya superposición sobre el pigmento tierra roja se descubrió cuando, tomando como referencia el espectro FRX de este último (punto 12), se detectó en el punto aledaño (13) una gran disminución de las líneas k-alfa del calcio (Ca), además de que aparecieron las intensas líneas L del mercurio (Hg). O sea, en el punto 13, el Ca —presente mayoritariamente en la técnica al fresco— resultaba atenuado sobremanera por el espesor de la capa de cinabrio adicionada a seco.



A través de la intersección de dos láseres, se selecciona el punto de análisis en las pinturas murales y posteriormente se excita mediante un haz de rayos X (área de radio = 1mm). La Fluorescencia de Rayos X producida en el área irradiada es detectada por el detector y el espectro FRX se registra en la computadora del Art-FRX.

se confirmó tomando una muestra y analizándola con el microscopio óptico. Bajo la fina capa de color marrón (metacianabrita), se observa el rojo brillante del cinabrio añadido a la tierra roja.

Este hallazgo ejemplifica de manera fehaciente cómo el enfoque arqueométrico contribuye a sustentar los criterios de restauración que habrán de adoptarse en cuanto a la restitución del color. Con su ayuda, podría realizarse una restauración simulada digitalmente que permita mostrar al público las pinturas tal y como las concibió su autor.

En las Actas del Cabildo habanero aparece una lista de pigmentos vendidos en 1791, en la que se relaciona el cinabrio como uno de los que podían adquirirse —a un precio alto, por cierto— en las tiendas de un tal Pedro Muñoz.²

Al registrarse la presencia de calcio (Ca), y nunca de zinc (Zn) ni titanio (Ti), el pigmento blanco que utilizó el pintor anónimo fue —sin dudas— blanco de cal. Ello coincide con el criterio de los historiadores sobre que estas pinturas murales pertenecen al siglo XVIII, ya que el blanco de zinc —si bien surge en 1746— sólo comienza a difundirse hasta la primera mitad del siglo XIX, mientras que el blanco de titanio tarda aún más, pues no se inventó hasta 1916.

TÉCNICA ARTÍSTICA

En las pinturas murales, a las pinceladas de diferentes colores, antecede la preparación de la pared o muro con tres capas de argamasa: el *trusilar*, el *arriciato* o revoque y el *intonaco* o enlucido. En esas preparaciones —dependiendo del país, la época y el artista— se utilizaba cal, arena, yeso y *pozzolana* (material volcánico).

El yeso es un sulfato metálico (Ca₂SO₄·2H₂O) que se extrae de depósitos sedimentarios de vapores; esta mina se caracteriza, a su vez, por la presencia de sulfato de bario o barita (BaSO₄) y sulfato de estroncio o celestina (SrSO₄). El yeso (o la cal) se une con los pigmentos en las pinturas murales al fresco debido al proceso de carbonatación, de ahí que el espectro FRX del fondo de tales pinturas se caracterice por Ca, Fe, Rb, Sr, Zr y Ba. Los elementos trazas (concentraciones menores que 1 %) Rb, Zr y Ba se detectan cuando se ha utilizado *pozzolana*.

Estudiando más detalladamente la técnica del fresco, podemos diferenciarla en dos variantes: el fresco verdadero y el medio fresco. Realizar una pintura mural al fresco verdadero supone seguir cuidadosamente el procedimiento empleado por Miguel Ángel en las pinturas de la Capilla Sixtina.

Citado por Cenino Cennini en *El libro del Arte*,³ este procedimiento exige la mezcla de los pigmentos con agua, los cuales se aplican sobre el *intonaco* mojado y se cohesionan a la cal (o yeso) del muro, formando una capa cristalina superficial de carbonato de calcio (CaCO₃).

IDENTIFICACIÓN *de la* TÉCNICA ARTÍSTICA

La técnica artística se determina mediante el estudio de los materiales de preparación, la identificación de los aglutinantes o fijativos empleados por el pintor del muro para adicionar los pigmentos, y la estratigrafía de la pintura. Para corroborar que los murales de Tacón 12 habían sido ejecutados al fresco con ligeras correcciones a seco, se aplicaron técnicas analíticas-instrumentales que permitieron esclarecer los materiales empleados imposibles de identificar con la FRXP.



ESTRATIGRAFÍA (MICROSCOPIA ÓPTICA)

Se toma un microfragmento representativo de la obra y se prepara una sección transversal para observar al microscopio óptico los estratos o capas de las pinturas.



Pigmento tierra roja. Encima del *intonaco* o enlucido de arena de río de gruesos granos, se aprecia la capa roja opaca de este pigmento.



Pigmento cinabrio. Debajo de una fina capa de color marrón o rojo oscurecido, se percibe la capa roja brillante del cinabrio original que se adicionó a «seco» sobre la tierra roja (capa de color rojo opaco).



Pigmento tierra verde. Sobre el *intonaco*, aparece el verde homogéneo del pigmento.

ESPECTROSCOPIA INFRARROJA CON TRANSFORMADA DE FOURIER (FTIR)

Identificación de determinados compuestos químicos a través de la respuesta que producen al absorber energía en cierto rango característico, relacionado con las vibraciones de sus enlaces. Se tomaron tres muestras de los pigmentos —de color azul, amarillo y negro— junto a restos del *intonaco*. Dicho análisis reafirmó la presencia del carbonato de calcio (CaCO_3) mientras que las señales de sulfato (SO_4) y agua indicaban impurezas en el yeso. La señal de monóxido de carbono (CO) identificó el empleo de un pigmento negro formado por carbón.



Los análisis FTIR y HPLC de la composición material de los pigmentos corroboraron la hipótesis del uso de la técnica artística del fresco con correcciones locales a seco.

CROMATOGRAFÍA LÍQUIDA DE ALTA RESOLUCIÓN (HPLC)

Separación e identificación de los componentes de una mezcla. La HPLC separa los componentes de una mezcla líquida a través de la distribución entre una fase móvil y otra estacionaria a partir de sus diferentes solubilidades.

Se tomaron muestras en dos puntos donde la FRX evidenció correcciones a seco con el objetivo de identificar el aglutinante. Se extrajo de ellas la proteína para su análisis mediante la técnica de HPLC tamizado molecular (filtración en gel), identificándose la ovalbúmina que indica el empleo del huevo como aglutinante en dichas correcciones.

La variante posterior de esa técnica artística es el llamado «medio fresco», donde los pigmentos se aplican sobre el *intonaco* húmedo, una vez que han sido previamente revueltos con el agua de cal ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) que, en calidad de aglutinante, permite que puedan adherirse a la pared.

En ambos casos —fresco verdadero o medio fresco—, una vez que la pintura sobre el *intonaco* húmedo fragua y seca, el agua de cal se transforma en carbonato de calcio (CaCO_3) debido a la reacción con el CO_2 atmosférico (proceso de carbonatación), de ahí que el Ca sea un elemento mayoritario. La única diferencia es que en el caso del fresco, el CaCO_3 aparece a nivel superficial, y no así en el medio fresco.

Por otra parte, la técnica de pintura mural a seco espera a que el *intonaco* esté completamente seco y, para fijar los pigmentos a la superficie, éstos se mezclan con aglutinantes de origen animal o vegetal: huevo, gomas vegetales, colas orgánicas, caseína...

Mediante el análisis con FRXP, ya fue posible vislumbrar que las pinturas murales de Tacón 12 habían sido ejecutadas —de manera general— con la técnica artística del fresco y que se les habían realizado ligeras correcciones a seco. Para corroborarlo, como se verá más adelante, se aplicaron las restantes técnicas analíticas instrumentales: Espectroscopía Infrarroja con Transformada de Fourier (FTIR), Cromatografía Líquida de Alta Resolución (HPLC) y el análisis estratigráfico de muestras —con diámetros inferiores a 1 mm— mediante Microscopía Óptica.

La viabilidad de la FRXP para conocer de antemano la presencia de correcciones a seco, radica en su capacidad para monitorear punto por punto el comportamiento de las líneas del calcio (Ca). Se trata de una señal muy sensible, más intensa en el fresco (fresco verdadero o medio fresco) —por ser el Ca un elemento mayoritario— y menor o inexistente en el espectro FRX de la pintura a seco (ver infografía en pág 51).

Cuando las líneas del Ca son totalmente absorbidas por el espesor de la capa pictórica adicionada, se puede aún detectar la corrección sobre el fresco, siguiendo las señales de Sr o Ba (de mayores energías que las líneas del Ca), más difíciles de atenuar por el pigmento añadido.

En las pinturas de Tacón 12 fue aplicado mediante la técnica a seco el cinabrio, cuya superposición sobre el pigmento tierra roja se descubrió cuando, tomando como referencia el espectro FRX de este último en un punto, se detectó una gran disminución de las líneas del calcio (Ca), además de la aparición de las intensas líneas L del mercurio, en un punto vecino de un rojo oscurecido. O sea, el Ca presente en el fresco resultaba atenuado sobremanera por el espesor de la capa de cinabrio (SHg), adicionada a seco.

La muestras extraídas confirmaron esa certeza al identificarse —mediante Cromatografía Líquida de Alta Resolución (HPLC)— la ovalbúmina que ex-

plica el uso del huevo como aglutinante en dichas correcciones a seco.

Más complejo resulta precisar si los murales de Tacón 12 son pinturas a «fresco» o a «medio fresco», pues las estratigrafías de muestras bajo el microscopio óptico no arrojaron la existencia a nivel superficial de la capa cristalina de carbonato de calcio, lo que hubiera significado el uso inobjetable de la primera de esas técnicas artísticas. No obstante, hay que tener en cuenta que esa fina capa pudo haber sido removida cuando se eliminaron las decoraciones que escondieron durante siglos a los recuadros que hoy admiramos; de hecho, todavía hay residuos de las argamasas empleadas en años más recientes.

En dichas muestras —de colores verde y rojo, respectivamente— se comprobó el uso de arena de río en el *intonaco* original, observándose sus gruesos y redondeados granos al microscopio óptico.

La Espectroscopía Infrarroja de muestras de color azul, amarillo y negro, reafirmó la presencia del carbonato de calcio, mientras que las señales de sulfato (SO_4) y agua indicaban impurezas en el muro. Esta composición del material de los pigmentos y la inexistencia de señales proteicas, corroboraron la hipótesis del uso de cualquiera de esas dos técnicas artísticas tan parecidas. Sin embargo, dada la época en que se supone fueron realizadas (siglo XVIII), es muy probable que tales pinturas murales hayan sido ejecutadas ya en medio fresco.

De ahí que se sugiera tener determinados cuidados en la limpieza de sus colores, especialmente los oscuros, pues contienen poca cantidad de blanco de cal (usado como fijativo) y pudieran ser removidos fácilmente.

Con nuestra investigación arqueométrica, aspiramos a haber ampliado el conocimiento sobre ese importante patrimonio histórico-artístico al contribuir a hacer más visible el proceso creativo que le dio origen.

Y es que, al «ver» más allá de lo que se puede a simple vista, las ciencias exactas son capaces de interactuar con las demás disciplinas analíticas del Arte, de modo que éste perviva para disfrute de las generaciones futuras en sus más auténticas y perdurables formas de expresión.

¹Eusebio Leal Spengler: «La casa del Tacón n. 12», en *Verba Volant*. Elemond Editori Associati, 1990, p. 129.

²Folio 156, trasuntadas de 9 nov. de 1798 a 30 de dic. de 1799.

³C. d' Andrea Cennini: *Il libro dell'Arte*. D. V. Thompson, Jr., translator, *The Craftsman's Handbook*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1933; republished Dover Publishers, New York, 1960.

La MSc. **ARIADNA MENDOZA** (Física Nuclear) dirige el Laboratorio de Arqueometría de la Dirección de Patrimonio Cultural (Oficina del Historiador de la Ciudad), al que pertenecen los licenciados Gladys Rodríguez (Bioquímica) y Julio Nazco (Radioquímica).

filatelia de COLECCIONES Avellaneda

María Gertrudis de los Dolores Gómez de Avellaneda y Arteaga, «como escritora y como ser humano, es una de las más subyugantes personalidades femeninas del siglo XIX y constituye una gloria que compartimos los cubanos y los españoles».¹

A esta singular mujer, el naturalista alemán, radicado en Cuba, Juan Cristóbal Gundlach (Marburg 1810, La Habana 1896), dedicó una de las tantas especies capturadas por él: el lepidóptero nombrado *Phoebis avellaneda*, descrito por el médico y entomólogo Wilhelm Herrisch Schäffer (1799-1874).

Esta mariposa ha aparecido en tres emisiones postales cubanas entre 1961 y 1984.

1914



Puesta en circulación el primero de octubre de 1914, esta estampilla, dedicada al centenario del natalicio de Gertrudis Gómez de Avellaneda, fue la primera de carácter conmemorativo —y con fecha— de cuantas se han emitido en el país. Constituye, además, la más antigua ocasión en que la mujer cubana es mostrada en sellos de correos de Cuba.

La serie de sellos de correo denominada «Navidades. Fauna: Moluscos, aves y mariposas», fue diseñada el 15 de noviembre de 1961 por Gerardo Tomás Albáñir y puesta en circulación el primero de diciembre de ese año. El pliego está confeccionado por tres bloques de seis sellos incluida una viñeta alegórica con dos campanas entrelazadas. El conjunto muestra las mariposas cubanas, y presenta sellos con un valor facial de 10 centavos cada uno. Además de la *Phoebis avellaneda*, lo conforman las nombradas *Phaloe cubana*, *Uranidia boisdivalli*, *Othereis toddi* y el *Papilio gundlachianus*, especie dedicada a Gundlach.

1961



«Según la opinión de Juan Vilaró, especialista en Historia Natural, la obtención de un ejemplar de *Papilio gundlachianus* es un deseo de todo lepidopterólogo, pues la especie era nueva dentro del género, y podía contarse entre los ejemplares de mayor belleza de la región americana, además de pagarse a un elevado precio».²

Más de dos décadas después, el 25 de octubre de 1982, se emitiría la serie «Mariposas». Con diseño de Carlos Echenagusía, el conjunto consta de seis valores, uno de los cuales, el de 20 centavos, representa a la *Phoebis avellaneda*.

Transcurridos dos años, el 31 de enero de 1984, bajo el mismo título, «Mariposas», este lepidóptero apareció por tercera —y última vez hasta el presente— en los sellos de correo cubanos. En esta ocasión, contó con un diseño de Román Compañy, en una serie de

Denominada «Navidades. Fauna: Moluscos, aves y mariposas», esta serie postal fue puesta en circulación el primero de diciembre de 1961. Con el objetivo de mostrar las mariposas cubanas, el conjunto presenta sellos con un valor facial de 10 centavos cada uno. Además de la nombrada *Phoebis avellaneda*, en honor de Gertrudis Gómez de Avellaneda (arriba a la derecha), están: *Phaloe cubana*, *Uranidia boisdivalli*, *Othereis toddi* y el *Papilio gundlachianus*, especie dedicada a Juan Cristóbal Gundlach.

1973



Con motivo del centenario de la muerte de Gómez de Avellaneda, se emitió esta estampilla de 13 centavos, que circuló a partir del 10 de febrero de 1973. En este sello aparece el retrato que hiciera a la literata, el pintor español Antonio María de Esquivel Suárez de Urbino.

Con ocasión del centenario de su muerte, la Administración Postal cubana autorizó una emisión que, con diseño de Miguel Durán, incluye una estampilla de 13 centavos, la cual circularía a partir del día 10 de febrero de 1973. En este sello aparece un retrato de la literata, obra del pintor español Antonio María de Esquivel Suárez de Urbino, fechado en 1840.

1984



El 31 de enero de 1984 marca la tercera y última vez que la mariposa *Phoebis avellaneda* aparece en los sellos de correos de Cuba. Le corresponde, en esta ocasión, la estampilla de dos centavos en una serie de siete valores.

siete valores, correspondiendo al mencionado espécimen el de dos centavos.

«Gundlach capturó ejemplares de esta mariposa en Bayamo, en la oriental provincia Granma, donde eran abundantes en 1857».³

Pero sería en el occidente de la Isla, en la ciudad de Cárdenas, Matanzas, hacia 1860, cuando el científico alemán y la poetisa camagüeyana se conocieron y entablaron una interesante amistad, que motivó al sabio dedicarle una de las especies colectadas por él.

La también eximia dramaturga recibió variados y divulgados homenajes tanto en vida como después de su fallecimiento, el primero de febrero de 1873 en Madrid.

En un inicio, los restos de la Avellaneda descansaron en el cementerio madrileño de San Martín, pero finalmente fueron trasladados para la necrópolis de San Fernando, en Sevilla.

Con ocasión del centenario de su muerte, la Administración Postal cubana autorizó una emisión que, con diseño de Miguel Durán, incluye una estampilla de 13 centavos, la cual circularía a partir del día 10 de febrero de 1973. En este sello aparece un retrato de la literata, obra del pintor español Antonio María de Esquivel Suárez de Urbino, fechado en 1840.

Pero lo más relevante de la figura de la Avellaneda para la filatelia de Cuba, está referido a la emisión postal puesta en circulación el primero de octubre de 1914, dedicada al centenario de su natalicio. Para este sello postal, el diseñador —de identidad desconocida— utilizó la litografía del pintor Francisco Cisneros (1823-1878) que capta a Tula tras su coronación en el Teatro Tacón. Esta estampilla fue la primera de carácter conmemorativo —y con fecha— de cuantas se han emitido en el país. Constituye, además, la más antigua ocasión en que es mostrada en nuestros sellos de correos la efigie de la mujer cubana.

1982



El 25 de octubre de 1982, empezó a circular la serie «Mariposas» que consta de seis valores, incluida esta estampilla, de 20 centavos, con la *Phoebis avellaneda*.

¹ Alicia Alonso: «Un ballet para la Avellaneda». Programa inaugural del estreno del ballet *Tula*, La Habana, 1998, p. 5.

² Rosa María González: *Juan Cristóbal Gundlach. Apuntes biográficos*. Editorial Academia, La Habana, 1990, p. 70.

³ Wilfried Dathe y Rosa María González López: *Johann Christoph Gundlach (1810-1896). Un naturalista en Cuba*. Basiliken Presse, Marburg an Der Lahn, Alemania, 2002, p. 208.

Miembro del Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador), **DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO** es autor del capítulo «La obra de Gundlach en sellos postales de Cuba», del libro *Johann Christoph Gundlach (1810-1896). Un naturalista en Cuba*.

DEDICADA A LA GESTA
REHABILITADORA DE LA HABANA VIEJA,
OPUS HABANA
ABRE SUS PÁGINAS AL AMPLIO ESPECTRO
DE LA CULTURA CUBANA DESDE SU MISMA
PORTADA, REALIZADA EXPRESAMENTE
PARA CADA NÚMERO POR
RECONOCIDOS PINTORES.



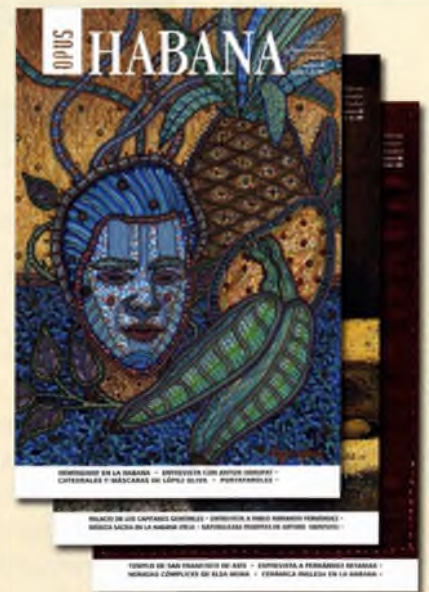
VOLUMEN I

Nelson Domínguez
Chinolope
Zaida del Río
Ernesto Rancaño



VOLUMEN II

Cosme Proenza
Ileana Mulet
Roberto Fabelo
Pedro Pablo Oliva



VOLUMEN III

Manuel López Oliva
Arturo Montoto
Elsa Mora



VOLUMEN IV

Rubén Alpízar
Manuel Mendive
Alfredo Sosabravo



VOLUMEN V

Eduardo Roca (Choco)
Ricardo Chacón
Leslie Sardiñas



VOLUMEN VI

Ángel Ramírez
Juan Vicente Bonachea
Águedo Alonso

El Caballero que ha Perdido su Señora

Por ROIG DE LEUCHSENRING

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



ue aquella una época de alegre bohemia literaria, bohemia sin chalinas ni melenas. Diariamente nos reuníamos varios amigos: escritores, artistas o meros aficionados a las bellas artes y a la literatura. Juntos asistíamos a teatros, paseos y fiestas. Hoy muchos de nosotros sólo nos vemos al encontrarnos casualmente en la calle, de cuando en cuando. Uno, pobre amigo, desaparecido en plena juventud, duerme, desde hace años allá, en la morada de la Intrusa, el sueño del que no se despierta jamás. Otro, fue el Judas de aquel grupo; aunque su persona, de aventurero incorregible, vague, como el fantasma de un réprobo, por esos mundos del diablo, yo sé que no existe; quiero hacerle ese piadoso favor. Algunos continuamos siendo fraternales amigos. Sean para ellos estas líneas como recuerdo de otros días, blanca estela que nos deja, al irse perdiendo en el lejano horizonte, la barca risueña y feliz de nuestra juventud.

Por las tardes nos sentábamos en la amplia terraza de un café de moda. Coches y automóviles dejaban ver, al pasar fugaces, envueltas en pieles y sedas, bellas y fascinadoras mujeres. En esa intimidad aldeana de nuestra pequeña *gran ciudad*, conocíamos y saludábamos a casi todas estas hermosas hijas de Eva. Eran siempre las mismas, pero siempre también nos parecían encantadoras y adorables.

Lentamente consumíamos sendos *bocks* de cerveza, *cocktails*, o turbias copas de ajeno, en las que el absintio y el anís daban, según los gustos y el arte de los bebedores, todas las tonalidades del ópalo, todos los cambiantes del ágata... «Néctar nuevo, néctar moderno, — como lo llama Machado —, creador de locos y de artistas... tuya es la hora lenta del crepúsculo tornasolado, tuyos los ojos aterciopelados que se entorñan para mirar, tuyo el espíritu de la sospecha y el dejo de la remembranza y el presentimiento de la verdad, tuyo el sentir de los nuevos poetas y el pensar de los cuentistas nuevos...»

¡Cuántas veces, oh absintio misterioso, me reflejaste la misma figura, vaga, imprecisa y etérea, de mujer desconocida y esperada, que me ofrecía también, en sus mil variados y caprichosos matices de oro y fuego, el crepúsculo esplendoroso de las tardes del trópico! ¿Eras *Tú?*...

Como amigos y camaradas charlábamos hasta bien entrada la noche. Tan pronto se discutía un arduo problema literario, filosófico o artístico, como se comentaba el último escándalo social.

En las mesas cercanas a la nuestra veíamos a los asiduos concurrentes: hombres de negocios que iban a *tomar la tarde* antes de regresar a sus casas; damas que después de unas cuantas vueltas en automóvil, hacían un alto en su paseo, atraídas por la belleza de la puesta del sol, que desde allí podía admirarse; alguna *cocotte* de alto rango...

Ya al oscurecer se presentaba siempre un hombrecillo menudo y algo enclenque, trajeado correctamente, de finos modales, circunspecto, distinguido. Saludaba a diestro y siniestro y, acercándose a alguna de las mesas, dirigía a sus ocupantes, en un tono que jamás he podido definir ni clasificar, la misma invariable pregunta:

— ¿Han visto ustedes por aquí a mi mujer?

De ahí el apodo con que era conocido por nosotros: *El caballero que ha perdido su señora*.

Ésta llegaba más tarde. Era una real hembra, airosa y gentil, altiva y dominadora; una de esas mujeres que, por capricho risible e irónico de la suerte, se casan con peleles, y a las que se puede observar a menudo contemplando con envidia y codicia a los hombres de robusta y atlética constitución. Las excentricidades de nuestra dama habían servido muchas veces de comidilla a nuestras conversaciones y comentarios sociales. Eran famosas sus *cosas*. Un espíritu observador podía sorprender con facilidad delatadoras miradas que ella cruzaba hábilmente con los amigos de su marido; esos amigos de los que un día oí exclamar ingenuamente a un pobre esposo:

— Me parece que son más amigos de mi mujer que míos.

Ella trataba a su *editor responsable* con esa cortesía mundana que saben tener las mujeres inteligentes para sus compañeros de mesa, casa y... nada más. Llegaba en ocasiones a interesarse en público por él y preguntarle qué había hecho durante el día.

¿Cuál era la psicología de este marido metafísico y civilizado?

Él no parecía ni ciego ni sordo. No era posible, tampoco, decir que fuese desgraciado. Siempre lo



tuve por un superhombre cuya figura desentonaba, en realidad, dentro del marco estrecho y burgués de una capital semialdeana. Se había adelantado unos cuantos años, muy pocos nada más, a nuestra época. Convencido de su papel en el mundo, lo desempeñaba sabia y correctamente, sin afectación, con una naturalidad admirable. Si en su presencia se comentaba la infidelidad de alguna mujer, tenía ese gesto de asombro, esa sonrisa de salón que ponemos cuando nos están contando algún suceso que no nos interesa y al que somos completamente ajenos.

Cuando ya hacía buen rato que se habían encendido todas las luces de la ciudad, se retiraban ambos esposos en su flamante máquina, adquirida, según rumores, de uno de los más asiduos amigos de la casa, a cambio de la vieja y carcomida *duquesa* que antes usaban.

—Voy ganando en el cambio —le dijo su amigo— pues pienso vender este coche en doble de lo que vale el automóvil, a un americano millonario, maniático por todo lo antiguo.

Y nuestro marido, dignamente, y convencido con estas razones, aceptó la máquina. ¡Desde hacía tiempo su mujer tenía tantos deseos de poseer una igual!

Cuando ellos se retiraban del café, después de los saludos del caso, todos enmudecíamos un momento; se cruzaban algunas miradas de inteligencia, pero a ninguno se le ocurría hacer un comentario, ni decir una palabra inconveniente. La conversación interrumpida continuaba naturalmente.

Y es que hay seres superiores, que aunque no simpatizamos con sus ideas, con su modo de ser, ni con su actuación en la vida, llevan en sí algo impalpable, pero cierto, nuevo e incomprensible, que nos hace respetarlos e... iba a decir también, admirarlos.



Es ese mismo recogimiento que sentimos ante una obra artística —cuadro, escultura, monumento— rara y audaz. Nos damos cuenta de que por falta de preparación no la entendemos, pero nos es imposible negar que hay en ella arte y grandeza.

Algo parecido nos ocurría con *El caballero que ha perdido su señora*. ¡No éramos suficientemente civilizados para comprenderlo!...



En *El caballero que ha perdido su señora* —que comienza y da título a su primer y único libro publicado de artículos costumbristas— Roig de Leuchsenring revela su faceta de humorista sutil y contenido, como si hiciera un guiño de ojo al lector para hacerlo cómplice de la anécdota.

Sobre ese cuaderno, publicado en Costa Rica en 1923, José María Chacón y Calvo asevera en el prólogo: «Su literatura de costumbres, a pesar de que es correctora, quizá con no encubierta finalidad didáctica, no tiene nunca una acritud, ni un gesto airado. Flota en ella un cálido amor a nuestra tierra. A veces, un hondo recuerdo de nuestra vida da cierto tono lírico a la narración, en la que percibimos una velada melancolía: así las primeras páginas del admirable artículo que abre esta colección».

El caballero... ya había sido publicado en *Gráfico* (1916), *El Figaro* (1918) y *Cuba Contemporánea* (1922), y luego aparecería en *Carteles* (1925) y *El Herald de Cuba* (1926).

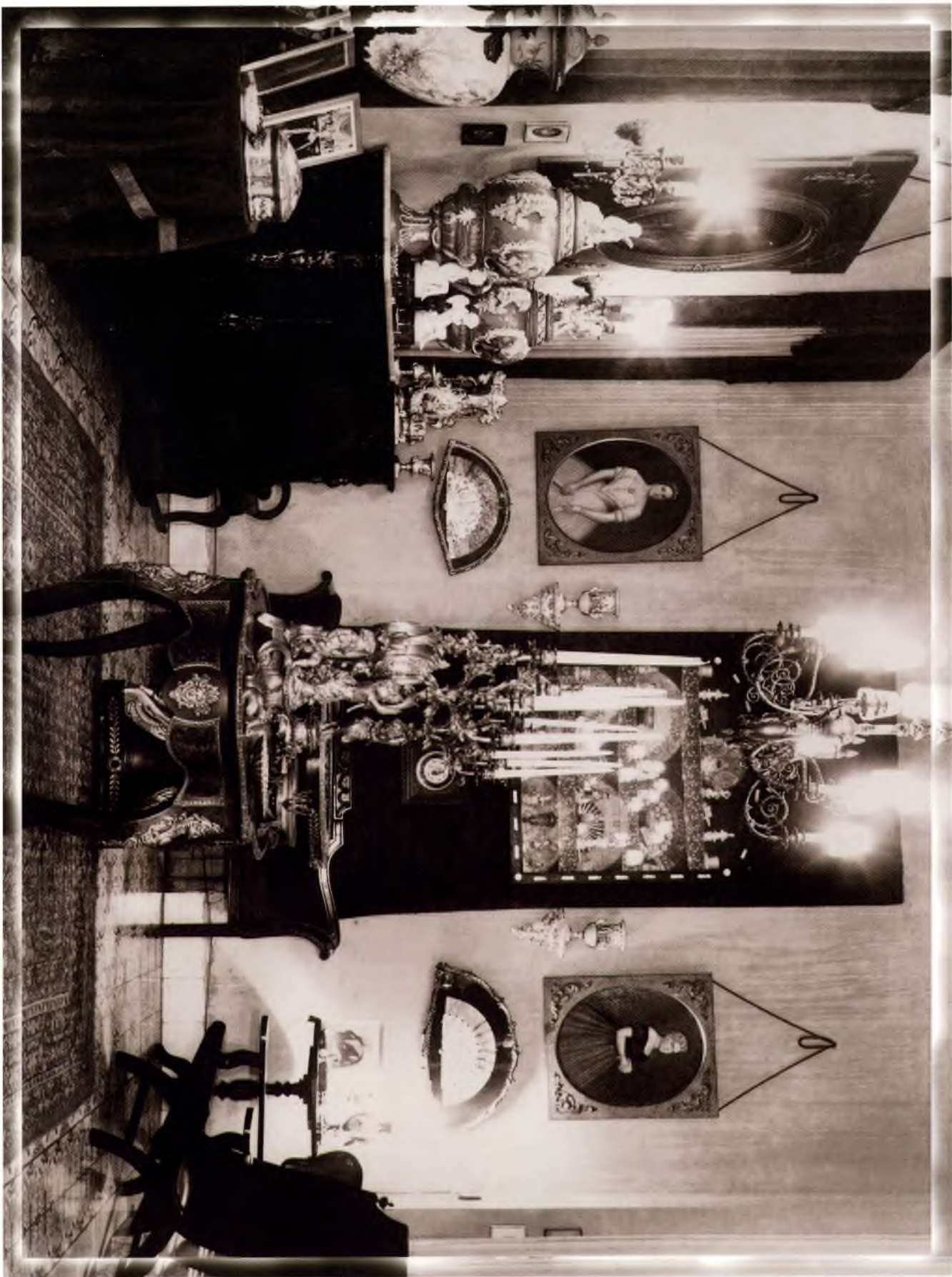
En la foto —tomada en 1923— aparecen, de izquierda a derecha: Fernando Ortiz, Chacón y Calvo, y Roig de Leuchsenring.

No dejes que la Historia Desaparezca

Contribuye
a la reconstrucción del
Centro Histórico de la
Ciudad de
La Habana



Bonos a la venta



Interior de la Casa del Marqués de Aguas Claras a principios del siglo XX.

FOTOTECA OFICINA DEL HISTORIADOR