

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad

Vol. XIII / No. 2
agos. 2010/
ene. 2011



8 500102 530846

• CENTENARIO DE JOSÉ LEZAMA LIMA • ENTREVISTA A ALICIA ALONSO • EL REAL ARSENAL DE LA HABANA • PAISAJES DE ERNESTO ESTÉVEZ •

100
PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Dibujo y texto: **Javier Borrero Batista, 10 años** (Escuela Primaria Ormani Arenado Llonch).

Empinando en el Morro el papalote
que significa el número 40 de la
Revista Opus Habana.



Opus Habana testimonia la **Obra** de restauración de La Habana Vieja, Patrimonio de la Humanidad

3 POR AMOR A CUBA

por Eusebio Leal Spengler

4 MUJER, FIJAS LA LEY DE TODOS LOS DÍAS

Varias mujeres resultaron imprescindibles en la vida y obra de José Lezama Lima.

por Yamilé Limonta Jústiz

ENTRE CUBANOS

16 ALICIA ALONSO

por Mario Cremata Ferrán

26 REAL ARSENAL DE LA HABANA: ARBOLANDO UN SUEÑO

Sobre el proceso constructivo de bajeles en el Real Arsenal de La Habana durante el siglo XVIII.

por Fernando Padilla González

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

36 ERNESTO ESTÉVEZ

por María Grant

44 LOS ZANCOS EN EL DÍA DE REYES

La práctica de andar sobre zancos formaba parte de la principal festividad afrocubana en La Habana colonial.

por Roberto Salas San Juan

FILATELIA DE COLECCIONES

50 ROIG Y LOS SELLOS

por Daniel Vasconcellos Portuondo

PINTURA SACRA HABANERA

52 MARTÍNEZ ANDRÉS

por Argel Calcines y Celia María González

56 LA INSÓLITA RUTINA DE LA MANIGUA

Valiosos documentos para la historiografía cubana son atesorados por el Fondo Moses Taylor de la Biblioteca Pública de Nueva York.

por Cristina Taverna

63 UN CHIQUITO DE SOCIEDAD

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *El susurro del arroyo* (2010). Óleo sobre lienzo (60 x 80 cm), detalle de la obra realizada expresamente para este número por Ernesto Estévez.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Equipo editorial

Lidia Pedreira

Fernando Padilla

Celia María González

Karín Morejón

Susana Camero

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Osmany Romaguera

Promoción

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

© Reservados todos los derechos.

Redacción

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

Teléfono: (537) 860 4311-14

Fax: (537) 866 9281

e-mail: opushabana@opus.ohc.cu

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

Serialización

Escandón Impresores, Polígono Ind.

Nuevo Calonge, Manzana 3.

Teléfonos 34-5-954 36 7900

Fax: 36 7901

41007 Sevilla.



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Por amor a Cuba

Presentamos el número 40 en orden consecutivo de nuestra revista, que así alcanza su signo cabalístico. Me he preocupado porque su forma, que ha de ser bella, se corresponda con el contenido, en tanto sea capaz de transmitir las novedades de nuestra obra restauradora, de nuestro quehacer intelectual y educativo, del significado que los museos tienen en el ámbito cultural y para la sociedad en su conjunto.

El Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, nuestro predecesor, supo hallar un espacio en su vida, tan colmada de deberes, para legarnos páginas que nos complacen hoy reproducir en cada número. Supo retratar las costumbres de los habaneros, con la mirada puesta en los intereses esenciales de la nación.

En aras de continuar su ejemplo, a ella —patria amantísima— consagramos el cuidado de las piedras, de los documentos y de cada prueba válida que permita sustentar nuestra identidad.

Siempre, por amor a Cuba.

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

Mujer, fijas la ley de



José Lezama Lima junto a las mujeres de su infancia. De izquierda a derecha: Eloísa (su hermana menor), Rosa (su madre), Rosita (su otra hermana) y Baldomera (su nodriza). La foto fue tomada en la década de 1960 por Chinolope.



PATRIMONIO DOCUMENTAL

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

todos los días

LA CONSIDERACIÓN Y TERNURA DE JOSÉ LEZAMA LIMA HACIA LA MUJER DEVIENE GRATITUD Y PROFUNDO RECONOCIMIENTO.

AL SUBRAYAR ESTA FACETA DEL AUTOR DE *PARADISO*, EL PRESENTE ENSAYO PROPONE UN ATAJO EXPEDITO PARA PENETRAR EN SU NOVELA Y, POR EXTENSIÓN, EN TODA LA OBRA DE QUIEN CONMEMORAMOS, EN 2010, EL CENTENARIO DE SU NATALICIO.

por YAMILÉ LIMONTA JÚSTIZ



La amistad fue para José Lezama Lima disfrute y valioso estímulo. Ella animó el surgimiento de la revista *Orígenes* y de otras publicaciones anteriores fundadas por el escritor, aun cuando a veces la amistad se tornara «laberíntica, hecha de avances y retrocesos». ¹ En el *Álbum de los amigos*, celosamente guardado por el poeta, personas de gran renombre expresaron admiración y afecto hacia él. Junto a ellas compartió Lezama celebraciones, tertulias, intensas pláticas. A su vez, prodigó muestras de simpatía en sinceros versos, como aquellos que componen *Primera glorieta de la amistad* y *Décimas de la querencia*.

En diversas anécdotas relacionadas con el escritor sobresale su trato amable y generoso con las mujeres. A varias dedicó refinados poemas y tiernas dedicatorias: Fina y Bella García Marruz, Cleve Solís, Lydia Cabrera, María Zambrano... La consideración y ternura de Lezama hacia la mujer deviene gratitud y profundo reconocimiento. Su obra *Paradiso* así lo confirma, al presentar una elocuente muestra de significativas mujeres. El propio escritor aclaró que algunos personajes femeninos de la novela provienen de la realidad y son perfectamente reconocibles: «En la señora Rialta hay mucho de mi madre, y en la novela están también mi abuela, mi tía Leticia y muchos personajes menores que conocí o traté». ²

Por ende, la obra, sin llegar a ser un texto que abarque las memorias de José Lezama Lima, parte de su realidad más inmediata. La biografía del escritor aparece enlazada a la trayectoria de un joven que busca el conocimiento universal. José Cemí, *alter ego* del poeta, vence diferentes etapas hasta llegar al encuentro de la poesía, al mundo de la imagen.

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero. ³ Al conjuro de esta frase comienza *Paradiso*. Una mujer introduce al lector en la gran aventura que significa leer esta obra. Desde el primer capítulo, ella se muestra desesperada por el estado de salud del niño José Cemí, aquejado de un ataque de asma. Aterrada y llorosa, logra auxiliar al pequeño, acompañada de Truni y Zoar, sirvientes de la casa. Los padres están ausentes; angustiada, Baldovina aplica un remedio casero y hace una especie de exorcismo para contrarrestar la enfermedad. La escena, de marcada agitación, revela un sentido místico:

Baldovina, descarnada, seca, llorosa, parecía una disciplinante del siglo XVI. El torso anchuroso de Zoar, lucía como un escaparate de tres lunas y parecía el de otro animal de tamaño mayor, situado como una caja entre las piernas y los brazos. Truni, Trinidad, precisaba con su patronímico el ritual y los oficios. Sí, Zoar parecía como el Padre, Baldovina como la hija y la Truni como el Espíritu Santo. Baldovina, como una acólita

endemoniada, ofrecía para el trance su reducida cara de tití peruano, sudaba y repicaba, escaleras arriba y abajo, parecía que entraban en sus oídos incessantes órdenes que le comunicaban el movimiento perpetuo.

Los tres disparaban sus lentas y aglobadas miradas sobre el garzón, aunque no se miraban entre sí para no mostrar descarnadamente sus inutilidades. Sin embargo, los tres iban a ofrecer soluciones ancestrales, lanzándose hasta lo último para evitar el jadeo y las ronchas.⁴

Cada uno de los personajes hará lo que esté a su alcance para salvar al niño. La enfermedad causada por un espíritu maléfico debe ser expulsada inmediatamente del interior del cuerpo. El bien tiene que imponerse, y en el poder de Dios se centra entonces la eficacia de la función curativa. Conjuros, ensalmos y determinadas acciones que forman parte de la religiosidad popular matizan la ceremonia, en la que el niño renace. Finalmente, el temor de Baldovina es disipado luego de la orinada pantagruélica de Cemí y el estado de somnolencia en que éste cae. Ella manifestará su alegría al percutir en el extremo de la cama, pues recordó *que en su aldea había sido tamboritera*,⁵ y se sumerge también en un profundo sueño.

Baldovina nos resulta simpática, tierna. El personaje está inspirado en Baldomera Mazo Anton, señora que acompañara a la familia Lezama Lima desde 1910 y fuera la nodriza del poeta. Sus orígenes se inscriben en Cerezal de Aliste, provincia de Zamora, en Castilla y León. Forma parte de la oleada de emigrantes hispánicos llegados a Cuba, y la distancia hace surgir en ella vívidos recuerdos de su terruño natal. Recuerda el cargo asumido en las romerías de su aldea castellana: *con dos amigas percutía en unos grandes tambores*.⁶

Baldomera ejemplifica la integración del emigrado a la sociedad cubana, y diríamos más, a la familia cubana.



Lezama Lima visitaba regularmente a Baldomera Mazo Anton en el Hogar de Ancianos Santovenia, en el Cerro. La foto fue tomada en la década de 1970.

Esta mujer, inquieta y conversadora, pasa sus últimos días en el asilo de Santovenia, adonde el escritor acudía a visitarla regularmente. Ella fallece el 17 de diciembre de 1979. Lezama sintió un gran apego hacia su nodriza. En la novela, el Coronel reconoce, refiriéndose a su hijo: *Si no es con Baldovina a su lado* [entiéndase Baldomera] *no se puede quedar dormido*.⁷ Ella vigila todo el tiempo el sueño del pequeño, lo cuida y socorre en la madrugada con oportunos jarabes para el asma. Le relata cuentos incansablemente.

Leyendas, fábulas, versos, refranes... conforman la rica literatura popular castellana de tradición oral. Baldomera, convertida en la Baldovina de *Paradiso*, fue portadora de ese amplio potencial creativo y ejerció una marcada influencia en el escritor cubano, quien así lo hizo constar: «fue una preconciencia parlante, consejera, que sólo veía peligros inmediatos o peligro en salmuera. Su principal preocupación era mi pecho. Su dedo tocando mi costillar fue una primera forma de identidad. Si tengo pecho luego tengo costillas y cosquillas, luego soy un vertebrado risueño. Y junto con los miedos, ella me lanzaba dentro, con voz algo estrujada y parpadeos herrumbrosos, un concepto desmesurado y amenazante del mundo. Aunque en ese mundo suyo, los peligros al fin eran superados, conjurados, malogrados y se imponía un colofón alcanforado, una poltrona ennubecida. Sus palabras de consolación eran equivalentes a los ungüentos y bálsamos que untaba a mi pecho. En algún instante de aquellas charlas crepusculares, Baldomera deslizaba verbos o palabras insólitas, que luego con el tiempo sorpresivamente iba encontrando en Góngora, en Quevedo, en Lope de Vega, en Cervantes».⁸

Baldomera sigue junto a la familia del futuro escritor cuando ésta se traslada de Prado a Trocadero. Atendía los quehaceres domésticos y, en incontables ocasiones, recibió a las personalidades del ámbito de la cultura que visitaban al autor de *Paradiso*, así como a noveles creadores, estos últimos ante el reclamo de Lezama: «Si es un joven poeta, déjalo pasar».⁹

Entre las mujeres que influyen en la vida de Lezama hay que reservar un sitio privilegiado a su madre, personificada sabiamente en Rialta, sonoro nombre que hace referencia a uno de los puentes que cruzan el Gran Canal de la ciudad italiana de Venecia. Y es que Rialta es precisamente eso: un puente de unión entre el mundo cerrado de la familia y el mundo externo que pronto conocerá Cemí a través de la amistad. Representa amparo, protección, imprescindible refugio del joven poeta.

Un acontecimiento de cuando era estudiante de Derecho en la Universidad de La Habana deja profundas impresiones en Lezama. Se trata de la manifestación estudiantil del 30 de septiembre de 1930 contra el régimen machadista, en la que él participó enérgicamente. Entonces fue herido de gravedad Pablo de la Torre



Lezama Lima y su madre, Rosa Lima Rosado, en la vivienda de Trocadero 162, en 1960.

Brau, y muere Rafael Trejo. Esta experiencia personal es llevada al *corpus* narrativo de la novela. José Cemí se une a la manifestación, como mismo lo hiciera el escritor en aquella fecha memorable. Sobre ese suceso dijo Lezama en determinada ocasión: «Ningún honor yo prefiero al que me gané en la mañana del 30 de septiembre de 1930».¹⁰

Su capacidad imaginativa logra relacionar esta vuelta con otra ocurrida en 1925, en la que no tomó parte, aunque sí presencié cómo Julio Antonio Mella, líder estudiantil, encabezaba la protesta. En *Paradiso* visualizamos, fundidas, ambas marchas y la participación de José Cemí, a la vez que conocemos de la inquietud y desesperación de Rialta, quien aguarda en la casa por su hijo. A su llegada al hogar, asistimos a uno de los parlamentos más tiernos y concluyentes de la novela:

Mientras esperaba tu regreso, pensaba en tu padre y pensaba en ti, rezaba el rosario y me decía: ¿Qué le diré a mi hijo cuando regrese de ese peligro? (...) Óyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa,

La madre

*Vi de nuevo el rostro de mi madre.
Era una noche que parecía haber escindido
la noche del sueño.
La noche avanzaba o se detenía,
cuchilla que cercena o soplo huracanado,
pero el sueño no caminaba hacia su noche.
Sentía que todo pesaba hacia arriba,
allí hablabas, susurrabas casi,
para los oídos de un cangrejito,
ya sé, lo sé porque vi su sonrisa
que quería llegar
regalándome ese animalito,
para verlo caminar con gracia
o profundizarlo en una harina caliente.
La mazorca madura como un diente de niño,
en una gaveta con hormigas plateadas.
El símil de la gaveta como una culebra,
la del tamaño de un brazo, la que viruta
la lengua en su extensión doblada, la de los relojes
viejos, la temible
y risible gaveta parlante.
Recorría los filos de la puerta,
para empezar a sentir, tapándome los ojos,
aunque lentamente me inmovilizaba,
que la parte restante pesaba más,
con la ligereza del peso de la lluvia
o las persianas del arpa.
En el patio asistían
la luna completa y los otros meteoros convidados.
Propicio era y mágico el itinerario de su costumbre.
Miraba la puerta,
pero el resto del cuerpo permanecía en lo restado,
como alguien que comienza a hablar,
que vuelve a reírse,
pero como se pasea entre la puerta
y lo otro restante,
parece que se ha ido, pero entonces vuelve.
Lo restante es Dios tal vez,
menos yo tal vez,
tal vez el raspado solar
y en él a horcajadas el yo tal vez.
A mi lado el otro cuerpo,
al respirar, mantenía la visión
pegada a la roca de la vaciedad esférica.
Se fue reduciendo
a un metal volante con los bordes
asaltados por la brevedad de las llamas,
a la evaporación de una pequeña
taza de café matinal,
a un cabello.*

Mayo y 1971

*Todos los poemas seleccionados aparecen publicados en *Fragmentos a su imán* (1977).

*aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad (...) La muerte de tu padre, pudo atolondrarme y destruirme, en el sentido de que me quedé sin respuesta para el resto de mi vida, pero yo sabía que no me enfermaría, porque siempre conocí que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil (...) También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el hecho potencial de la vida de mis hijos. A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que ésa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has inventado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú seguirás diciendo después que me haya muerto (...)*¹¹

Rialta alerta al hijo sobre los peligros del mundo exterior, pero no se interpone, lo orienta y le advierte. Estas palabras son las *más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírán otras que lo pongan tan decididamente en marcha.*¹²

La muerte del teniente coronel de artillería e ingeniero civil José María Lezama y Rodda resultó para todos los suyos un duro golpe. El padre del poeta muere el 19 de enero de 1919 a causa de la influenza cuando realizaba ejercicios de entrenamiento en Fort Barrancas, La Florida. Su carrera se hallaba en pleno ascenso. A principios de 1917 había recibido órdenes de ir a Camagüey para sofocar una sublevación del Partido Liberal. Como reconocimiento al valor demostrado, fue promovido a teniente coronel por el gobierno de Mario García Menocal y enviado a los Estados Unidos, donde fallece al contraer la «epidemia del siglo».

Rosa rendirá desde entonces permanente culto al esposo dentro de la familia; nunca más volverá a casarse. Años después, Lezama relataría que, en cierta ocasión, cuando era un niño y jugaba a los yaquis junto a su madre y hermanas, vieron cómo las crucetas diseñaron la imagen inconfundible del padre. De las losas del patio emergió la figura del Coronel, ataviado con su uniforme militar; por un instante volvió de la lejanía para juntarse con los suyos.

El autor cuenta cómo el hecho los unió a todos en apretado abrazo, y así surge el mandato de la madre:

«Tú tienes que escribir la historia de la familia».¹³ Este episodio es descrito en el capítulo VII de la novela:

*Las losas eran para los cuatro jugadores de yaquis un cristal oscilante, que se rompía silenciosamente, se unía sin perder su temblor, daba paso a fragmentos de telas militares, precisaba rípidos tachonazos, botones recién lustrados. Desaparecían esos fragmentos, pero instantáneamente reaparecían, unidos a nuevos y mayores pedazos, los botones iban adquiriendo sus series. El cuello de la guerrera se iba almidonando con más precisión y fijeza, esperaba el rostro que lo completaría. Rialta, tranquilamente alucinada, iba aumentando en la progresión de los yaquis, se iba acercando al número doce, como quien adormecida sube una escalera, llevando un vaso de agua con tal seguridad que sus aguas permanecen inmóviles. El contorno del círculo se iba endureciendo, hasta parecer de un metal que se tornaba incandescente. De pronto, en una fulguración, como si una nube se rompiera para dar paso a una nueva visión, apareció en las losas apesadas por el círculo, la guerrera completa del Coronel, de un amarillo como oscurecido, aunque iba ascendiendo en su nitidez, los botones, aun los de los cuatro bolsillos, más brillantes que su cobrizo habitual. Y sobre el cuello endurecido, el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía, como si le alegrase, en un indescifrable contento que no podía ser compartido, ver a su esposa y a sus hijos dentro de aquel círculo que los unía en un espacio y en un tiempo coincidentes para su mirada (...)*¹⁴

Testimonios de personas que estuvieron cerca de Lezama señalan el amor que él y su madre se profesaban. Ellos siempre vivieron juntos, y, en muy pocas ocasiones, se separaron, como cuando el escritor acudió en octubre de 1956 a ocupar la cátedra de Literatura francesa en Santa Clara. Esta brevísima separación dejó afligida a Rosa, quien recupera la alegría al regresar su hijo. Tiempo antes, éste había realizado un viaje a México (1949), y otro a Jamaica (1950), breves travesías que causaron fuertes impresiones en su sensibilidad poética. De su paso por la isla caribeña, atestigua su extenso poema *Para llegar a Montego Bay*. Entretanto, el corto periplo por las ciudades de Cuernavaca, Puebla y Taxco sirvió para que, más tarde, estructurara la serie de ensayos que conforman su libro *La expresión americana*. Fue tan considerable su admiración por la cultura, el paisaje y la arquitectura del país azteca, que sintió la necesidad de contarle a su madre la nueva experiencia, en carta fechada el 18 de octubre. En ella no deja de expresar lo mucho que la recuerda.

Según Lezama confiesa, todo lo escrito por él fue dedicado a su madre. Su temor a perderla subyace en el pasaje donde José Cemí es enterado de la enfermedad que padece Rialta y teme por su vida. Así la muerte de Rosa fue presentida por el poeta, meses antes de que ocurriera. Ella enferma y es recluida en una clínica. Fueron días de espera angustiada, en los cuales no se apartó de su lado. Su deceso se produjo el 12 de septiembre de 1964; el hijo quedó en el más completo desamparo. «Cuando se muere la madre, se rompe la cuerda más alegre del corazón».¹⁵

Lezama no volverá a usar el cuarto escritorio. Se traslada a escribir a la pequeña sala frente a los retratos de los padres, pues ya no se sentía cómodo en el sitio habitual. Éste se convirtió en lugar triste y oscuro. Desde entonces intuyó la presencia invisible de su madre; a ella dedicó expresamente poemas que abarcan recuerdos de su niñez, adorables vivencias que compartieron. Son versos en los cuales la trae de vuelta a la vida, como en el texto *La madre*.

Sobre este poema el escritor aseveró: «Es la alusión a la madre. Una constante, la madre. Yo estaba atravesando entonces unos momentos de gran desolación. Mi madre hacía pocos meses que había muerto y, en el recuerdo, en la evocación, escribí ese poema. Refleja posiblemente el momento más angustiante de mi vida. Es una escena familiar... Ese cangrejito... Sí. Porque, cuando yo iba a la playa, me gustaban mucho esos cangrejos chiquitos, que se duermen en la orilla del mar, y mi madre, en un pañuelo, me traía cuatro o cinco, y a mí me agradaba mucho. Por eso, cuando la evoqué de nuevo —y toda evocación es propicia a los momentos infantiles—, inmediatamente recordé su bondad al acercarse con algo que ella sabía me resultaba gracioso, me era favorable, ¿no? y luego viene “o lo profundizaba en una harina caliente”... Comernos la harina casera, muy sabrosa, con cangrejos dentro. Es que también se veía muy bonito en la harina, en el dorado de la harina, el caparazón nadante, ¿no?».¹⁶

Fue Rosa Lima mujer fina y sensible que supo afrontar todas las dificultades que la vida le deparó. Su infinito amor materno quedó grabado en la dedicatoria de la fotografía que le regalara en 1962 y que actualmente se conserva en la casa museo: «Para mi hijo Joseíto, que me acompañó toda mi vida, con el eterno cariño de su madre».

La muerte de Rosa en 1964, una mujer ayudará a Lezama a rehacer su vida. Su nombre: María Luisa Bautista Treviño, profesora de Literatura, quien era amiga de Eloísa, hermana del poeta, y visitaba frecuentemente a la familia. Juntas habían estudiado la carrera de Filosofía y Letras.

La formalización del matrimonio con el escritor se realizó el 5 de diciembre de ese mismo año en la

notaría de Octavio Smith. Posteriormente el casamiento fue consagrado en una sencilla ceremonia oficiada por el padre Ángel Gaztelu en la iglesia del Espíritu Santo, ante la presencia de Alejo Carpentier, Agustín Pí, Mario Parajón, Cintio Vitier y Fina García Marruz, madrina de la boda, entre otros.

María Luisa se convierte en apoyo imprescindible para Lezama. Con diligencia atiende las visitas que recibe el poeta. Gusta de ofrecer té o café en finísimas tazas de porcelana. Reynaldo González la describe como mujer «aquiescente y serena, preocupada, reservada, un poco guarda de cuerpo».¹⁷

A instancias de María Luisa, Lezama retomó la escritura de *Paradiso*. No se debe soslayar su labor junto al poeta: ella mecanografiaba los manuscritos y hacía tres copias de cada texto, las cuales guardaba en una carpeta. Perseveró, además, en organizar la biblioteca del esposo, pues los miles de libros que la componían estaban diseminados por toda la casa. En esta ingente tarea la ayudaría Roberto Pérez León,¹⁸ quien la comenzó, pero no pudo concluir, debido al fallecimiento de María Luisa, el 20 de febrero de 1981.

La mujer que fuera de extraordinario sostén para el escritor, mantuvo un interesante intercambio epistolar con María Zambrano, la cual había conocido a Lezama en la cena de bienvenida que la intelectualidad cubana le ofreciera al pasar por La Habana en octubre de 1936, con destino a Santiago de Chile, junto a su esposo, el diplomático Alfonso Rodríguez Aldave.

En la distancia siente la filósofa española una profunda nostalgia de aquellos encuentros en casa del músico Julián Orbón, de los paseos por la ciudad, del paisaje... Y al enterarse de la muerte de Lezama, le escribe el 19 de septiembre de 1976 a María Luisa, de quien ya tenía referencias: «No tema que vaya a aventurarme en ofrecerle palabras de consuelo, las necesitaría también yo»,¹⁹ y acto seguido le brinda su sincera amistad: «Quisiera que me considerase Ud. amiga suya. Él en todas sus cartas se refería a Ud. y a menudo hablaba en plural. Y aun con mayor precisión le diría: siéntame en el campo de la hermandad. Disponga pues, de mí para todo aquello en que pueda servirla».²⁰

El 14 de octubre, María Luisa le responde desde su casa de Trocadero 162: «Cómo no considerarla mi amiga, si fue Ud. tan entrañablemente amiga de él y una de las grandes —y pocas— alegrías que tuvo en los últimos años, eran sus maravillosas cartas tan admirables y esperadas. Por las mañanas, cuando yo venía a la sala y veía que el cartero las había echado por debajo de la puerta, iba corriendo con ella a su cama y a veces lo despertaba para darle la buena nueva, pues sabía que ese era para él un día de fiesta. ¡Que Dios la bendiga por todo esto!».²¹

María Luisa se entregó por entero a ordenar los manuscritos inéditos del esposo. A ella se debe el cotejo



Junto a su esposa María Luisa Bautista Treviño en la sala de su casa, en la década de 1970.

de los originales de *Oppiano Licario* y *Fragmentos a su imán*, publicados en 1977. Un ejemplar de cada título será enviado a la filósofa y al poeta gallego José Ángel Valente, amigo de María Zambrano y de Lezama.

Por la autora de *La Cuba secreta* conoce María Luisa del homenaje que se le hace al escritor en Europa con la edición de sus textos, labor en la que colaboró Zambrano, que persistía en dar a conocer la obra poética del creador de *Paradiso*. También es informada María Luisa sobre la posible publicación del epistolario de Lezama con Valente y la intelectual malagueña, proyecto que no llegó a concretarse en un libro. No obstante, varias cartas fueron dadas a conocer en publicaciones periódicas de carácter literario.

Por correo estas mujeres intercambiaron fotografías, libros... En misiva del 28 de noviembre de 1977, a petición de Zambrano, María Luisa adjunta los salmos preferidos del poeta (23 y 91), que en la noche leían juntos. Un disco que comprende una lectura de poesía en la voz de Lezama es enviado también.²² Distanciadas geográficamente, ellas llegan a hermanarse a través de la relación epistolar, cada vez más necesaria. En una ocasión, cambia el tratamiento de Zambrano hacia María Luisa, notándose cómo la relación se hace mucho más cercana, aunque por fuerza de la costumbre, en mensajes posteriores, vuelva a adoptar un modo más respetuoso:

«Me está saliendo el llamarte de tú en las conversaciones que mentalmente mantengo contigo desde hace algún tiempo, al no poder escribirte, te hablo. Con Lezama durante algún tiempo nos hablamos de tú y luego volvimos al usted. Ello tiene su causa recóndita muy sutil y no hay que analizar».²³ A lo que María Luisa responde con una pregunta: «Me encanta que me llame de tú, ¿por qué había de ser de otro modo?».²⁴

Ya sea desde Francia o Ginebra, siempre una muestra de cariño llegó a la cubana, a pesar de la irregulari-

Mi esposa María Luisa

*En la azotea conversable,
con riesgo de tu vida,
lees la Biblia.
Era toda su casa
que ahora tropieza con el humo.
Lees la Biblia
donde una hoja
traspasa el agua
y las generaciones.
Lees con temblor,
recordando los hermanos
muertos, el Salmo 23.
Tu madre se lo leía
al hijo que se va a morir.*

dad del correo; y ésta lo agradece: «Ud. no es capaz de imaginarse cómo las cartas de Ud. me alivian, querida María; siento como si Ud. tuviera un don, una gracia, un conocimiento de lo invisible que a la mayor parte de los demás mortales no nos fue dado y yo creo que Lezama también lo tenía».²⁵

Por su parte, Zambrano reconoce continuar unida en la amistad con el poeta gracias a la esposa: «Con la simplicidad propia de las criaturas predestinadas, ha sido su ala y su columna; su claridad, su certeza. Y por Ud. nuestra amistad sigue siendo real (...)».²⁶

En la carta del 8 de septiembre de 1979 asoma el lado pícaro de María Luisa Bautista: «le digo también a Valente que había una caja de bombones que no tenía el nombre de la persona a quien iba dirigida y por las dudas yo di cuenta de ella. Si cometí un pecado, perdóneme, pero la tentación pudo más y estaban exquisitos».²⁷ María Zambrano contesta a los pocos días con tono maternal y guiño risueño: «La cajita de bombones que según dice a Valente llegó sin destinatario era para usted María Luisa, de mí. La carta se separó de la cajita. Cómo me gusta que le gustaran los bomboncitos».²⁸

El diálogo epistolar entre estas mujeres representó un alivio espiritual para ambas. Las cartas delatan verdadero regocijo por tener la oportunidad de escribir y relatar sus vivencias. Reflejan a dos personas abatidas por la soledad y el dolor debido a la pérdida de sus seres queridos; en ese panorama de desconsuelo logran reconfortarse mutuamente valiéndose de la palabra más oportuna.

María Luisa Bautista nunca se adaptó a la ausencia de Lezama. Sus cartas hablan del vacío y la desesperación. María Zambrano, por su parte, también se resistió a creer en la partida de su apreciado amigo.

Legitimando la permanencia de Lezama durante 47 años en Trocadero 162, la placa de bronce que actual-

*La hija se lo lee
a la madre a la hora
de la paz de Dios.
Eres la hermana que se fue,
la madre que se durmió
en una nube frente a la ventana.
Las cuatro, a mi lado,
me levantan todos los días
para fortalecer la mañana
y comenzar el hilo de la imagen.
Lenta, con dignidad silenciosa,
rompes la silla de los escarneadores.
Cuando sacudes las almohadas
llenas de plumas de ángeles,
recuerdo en lontananza y repito
con precisión: en delicados
pastos me hará yacer.*

*Cuando la muerte sopla la puerta
de entrada, en la muralla momentánea,
traes la vara y el cayado.
Así mido la nueva extensión,
allí hay que caminar como un ciego.
Con el cayado sorprendo
la altura de la marea desconocida
y palpo la esponja de entresueño
para volver a la tierra.
Contigo la muerte fue anterior
y efímera y la vida prevalece
por amor de su nombre.*

Enero y 1972

mente muestra la fachada de esa vivienda fue regalada por los amigos del poeta a María Luisa, quien tuvo la intención de conservar dicho lugar. En carta dirigida a Zambrano, ella refiere: «Tengo días muy malos, aunque no disfruto de ningún ocio. Ahora estoy tratando de arreglarle la casa y ver si se puede reconstruir como él la tenía, sobre todo sus libros y cuadros que tanto él amó, a semejanza de lo que hacen en Europa con la casa de los escritores y poetas».²⁹

De cierto modo se avizora la idea, que le fuera comunicada al escritor, sobre la posibilidad futura de crear un museo que perpetuara su presencia en la citada casa. Algunos años más tendrían que transcurrir para que este anhelo fuera cumplido. Sobre el asunto, Lezama ya había expresado su agrado: «esta sala y esta penumbra fueron las cobijas de mis páginas. ¿Tendrá algún valor museable desde ya esta casa de Trocadero 162? Si se cumple que lo sea, yo habré tenido el privilegio de escribir en mi propia casa y en el museo que me legarán la nación y los compatriotas. Es como vivir en una catedral del futuro (...)».³⁰

De vuelta a las páginas de *Paradiso*, la atención se centra en Violante y Eloísa, hermanas de José Cemí. Ellas aluden a las verdaderas hermanas del poeta: Rosa y Eloísa. El nombre de la primera hace pensar en Violante de Aragón, hija de Jaime I y esposa de Alfonso X, El Sabio. Violante protagonizará en la novela una escena significativa, junto a su padre, el Coronel.

El nombre Eloísa recuerda una historia de amor acaecida en la Edad Media. En el siglo XII, el célebre teólogo francés Pedro Abelardo se convirtió en tutor de Eloísa, sobrina de Fulbert, quien era canónigo de Notre Dame en París. Ambos se enamoran y casan en secreto. El matrimonio enfurece a Fulbert y éste decide la separación de los amantes. Eloísa entra a una or-

den de religiosas y Abelardo se refugia en la abadía de Saint-Denis. Desde entonces mantuvieron una relación a través de cartas, las cuales son apreciadas como verdaderos clásicos de la literatura romántica. Coincidentemente Lezama conservó el nombre de esta hermana, con la cual mantendrá sólida correspondencia.

En 1961 Rosa y Eloísa Lezama Lima³¹ abandonan el país. Este hecho dejó desolado al escritor, pues siempre consideró esta salida como algo absurdo e inexplicable. En la relación epistolar iniciada con Eloísa le sugiere determinados sitios culturales que debe visitar en New York, y ofrece indicaciones para la traducción inglesa de *Paradiso*. Por sus cartas conocemos de su alegría por las múltiples ediciones de la obra, su estado de salud, pormenores de la enfermedad y fallecimiento de la madre: «Estuvimos en la clínica 9 días, los más sombríos e inolvidables de mi vida. Durante esos días, nos acompañaron todos los amigos de la familia y el comportamiento de mis amigos fue maravilloso».³² Para luego agregar: «su constante preocupación final fue la ausencia de ustedes, y lo solo que yo me quedaba, lo cual será una verdad eterna, mis hermanas, hasta que me muera, me quedo en una soledad desesperada hasta que, si Dios quiere, las vuelva a ver pronto».³³

Este anhelo de Lezama nunca se cumplió; el poeta muere el 9 de agosto de 1976 sin haber visto a sus hermanas. Rosa Lezama Lima había fallecido cuatro años antes, lo cual le había causado hondísimo pesar. Cada carta dirigida a ellas es constancia de la necesidad de afecto familiar y comunicación. Dan a conocer, además, el cariño que sentía el escritor hacia sus hermanas, evidente en el tratamiento cálido que les dispensa: Eloy, Rosita.

Un par de zapatos enviados como regalo de Navidad desata en Lezama un torrente de recuerdos sobre su infancia y los años transcurridos en la casona de Prado 9. Escribe un poema sumamente emotivo,

titulado *Para mis dos hermanas que me regalaron un par de zapatos*. Con nostalgia rememora un período alegre, de convite y unión familiar. También regresa el recuerdo del padre.

Un exquisito almuerzo dominical preparado por Rosita y una celebración en 1957 por el Día de San José, que unió, como era habitual, a los tres hermanos junto a la madre, fueron reseñados por Lezama en su diario. La inconformidad de Rosita con la presentación de un plato y la promesa de Eloísa de que la fiesta sería mejor el año venidero, cierran la feliz jornada del 19 de marzo. Lezama reconoció experimentar inmensa alegría por presenciar la comunión de todos los elementos que formaban parte de su mundo más cercano.

Otro personaje que conserva su nombre en la novela es la tía Leticia, hermana de Rialta. Está caracterizada como histérica, autoritaria, desdeñosa..., aunque en determinado momento ofrece muestras de cariño. Es la hija que vive lejos de la familia. Casada con el doctor Santurce y madre de dos hijos, suele venir desde Santa Clara, acompañada de muchísimas maletas y baúles, para visitar a doña Augusta en la casa de Prado.

De indiscutible importancia en *Paradiso* es doña Augusta, personaje singularísimo inspirado en Celia Rosado, abuela materna de Lezama. Es mujer majestuosa que se deleita cuando cita frases de la mitología, y salpica con símiles y refranes la conversación. Como si estuviera sentada en un trono, ordena con refinamiento. Por el nombre adjudicado a este personaje y su actitud de «altivez romana», queda asociado con Augusto, primer emperador de Roma, quien estableciera un gobierno eficaz y estable.

Vela doña Augusta afanosamente por la quietud del hogar. Es amante de adquirir y coleccionar curiosos objetos de diversas culturas, que luego muestra satisfecha a la familia. Quizás la sensibilidad de Lezama hacia esas cosas y el placer por coleccionar piezas decorativas se debió a su abuela. Disímiles objetos como ceniceros, esculturas, cofres... formaron parte del ámbito familiar del escritor. Son piezas que, bien recibió como presentes, las obtuvo por herencia o fueron compradas por él en tiendas de anticuarios. Creó también Lezama una valiosísima colección de libros y obras pictóricas, en la que destacan importantes nombres de pintores de la vanguardia plástica cubana.

En el capítulo VI, el narrador presenta a una orgullosa doña Augusta mostrando tres piezas que acababa de comprar: un cofre alemán, una mayólica que representa a una limosnera argelina junto a su hija y una figura de biscuit. Su satisfacción es manifiesta cuando presenta este último y señala la firma que ostenta como garantía de autenticidad y valor.

Como gran repostera que se considera a sí misma, Doña Augusta moviliza a toda la familia en su afán por

hacer una natilla. Para ello comprueba exhaustivamente la autenticidad de los ingredientes empleados y emite órdenes que son cumplidas de inmediato, incluso por el Coronel. Concluida la elaboración del dulce, su orgullo se acrecienta y, ante los elogios de la familia, queda inmutable. Es un personaje apegado a la tradición, a costumbres de antaño, y para ella la elaboración del postre se convierte en esmerado ritual. Las acciones que emprende son importantes para lograr una natilla, *no como las que se comen hoy, que parecen de fonda, sino las que tienen algo de flan, algo de pudín*.³⁴

Vuelve a señorear doña Augusta en las páginas de *Paradiso* cuando ofrece una opípara cena a la familia, referida en el capítulo VII. A través del lenguaje lezamiano, dicha cena alcanza su máximo esplendor:

Hizo su entrada el segundo plato en un pulverizado soufflé de mariscos, ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unidos por pareja, distribuyendo sus pinzas el humo brotante de la masa apretada como un coral blanco (...) Formaba parte también del soufflé el pescado llamado emperador, que doña Augusta sólo empleaba en el cansancio del pargo, cuya masa se había extraído primero por círculos y después por hebras; langostas que mostraban el asombro cárdeno (...) Presentó en las copas de champagne la más deliciosa crema helada. Después que la familia mostró su más rendido acatamiento al postre sorpresivo, doña Augusta regaló la receta:

*—Son las cosas sencillas —dijo—, que podemos hacer en la cocina cubana, la repostería más fácil, y que enseguida el paladar declara incomparables.*³⁵

La abuela materna del escritor es descrita como anciana venerable y sagrada, en perfecta armonía con su nombre. En la escena aludida distribuye a la familia en los asientos y preside la mesa. Sus acciones adquieren una connotación sublime. Visualizamos el orden en que son llevados los alimentos a la mesa, la forma delicada en que se sirven, la vajilla utilizada. Una intensa riqueza sensorial subraya dicha cena, pues diferentes colores y sabores confluyen en ella. Son presentados variados platos pertenecientes a la cocina cubana, y otros, a la cocina internacional, los cuales traslucen un auténtico proceso de transculturación.

El mestizaje étnico y cultural distintivo de lo cubano queda claramente evidenciado en otros personajes femeninos de la obra, como Truni y Chacha. Con énfasis, el narrador subraya también la identificación con lo criollo en personajes como Mamita y la vieja Mela.

Mamita, delicada, bondadosa y tierna, es de origen espiritano, conserje de la escuela del campa-



Lezama Lima conduciendo a su hermana Eloísa al altar, en la iglesia de Monserrate, en 1937.

Eloísa Lezama Lima

*Una sonrisa que no termina.
Una sonrisa que sabe terminar admirablemente.
La sonrisa se agranda como la noche
y los ojos se reducen a una pequeña piedra
escondida. Calidad de un mineral
que se guarda en un paño de aceite
milenario: Saber reírse y dar la mano.
Las pausas y los hallazgos de la risa
transcurren con la sencillez de una silla pompeyana.
La mano ofrece la brevedad del rocío
y el rocío queda como la arena tibia del recuerdo.
Ofrecerá así siempre la sencillez compleja de la risa
y el acuoso laberinto de su mano en el sueño.*

mento militar y ha criado a tres nietos. Es «la abuela» y sugiere aguda intuición y amplia sabiduría. Demuestra fidelidad y agradecimiento al Coronel, a quien considera un dios.

Lezama destaca de forma muy singular la participación de la mujer en la lucha por la independencia de Cuba a través de Mela, nonagenaria que vive aún en el pasado y rememora pasajes de la guerra mediante himnos y cantos heroicos. El poeta hace un homenaje a aquellas féminas que fueron a la manigua para luchar por la soberanía de su país. La remembranza del exilio y la actitud tenaz de este personaje recuerda más la generación de Brunhilda que la de Penélope, evoca a las Amazonas que perseguían a los guerreros hasta hacerlos desfallecer.³⁶

En una escena del capítulo XIII, José Cemí visita a Chacha, una señora espiritista, con el propósito de indagar por un amigo pintor ya fallecido. Estamos ante una mujer sabia y madura, perteneciente a la clase más humilde, poseedora de un don que le permite comunicarse con el mundo esotérico. La escena en cuestión, sirve para explorar en nuestra idiosincrasia:

En la calle General Lee vivía la espiritista mestiza, con ese rostro sabio y bondadoso adquirido por nuestras cuarteronas, donde la pobreza, la magia, la desigualdad anárquica de la familia, las recetas de plantas curativas, los maleficios, la cábala onírica, la pobreza arrinconada y sin salida, la esquina de parla municipal y cominera, el diálogo último, para desesperación conversacional y fatalista, con los ídolos, han dejado tan penetrantes surcos. El rostro de la mujer cubana, blanca o mestiza, al llegar a sus sesenta años, cobra como un blanco enigma de bondad.³⁷

Casi aparejado al tema del mestizaje, es tratado en *Paradiso* el tópico de la sexualidad femenina, el cual se evidencia explícitamente en el polémico capítulo VIII, donde se describen tres relaciones heterosexuales (además de dos homosexuales).

El primer acto se produce entre Farraluque y la joven cocinera del director de la escuela, quien finge estar dormida. La segunda relación heterosexual ocurre con la criadita española, coqueta y zalamera, la cual cuidaba teológicamente su virginidad, pero se desprecupaba en cuanto a la doncellez, a la restante integridad de su cuerpo.³⁸ Y el tercer acto, con la esposa del director, mujer madura que, insatisfecha con el marido, desea desesperadamente saciarse con el adolescente.

Luba Viole, Roxana, Lupita, Lucía... se añaden a esa galería de mujeres que, dentro de *Paradiso*, sirven al autor para hiperbolizar el amor físico. Y es que para Lezama Lima, «todo lo que haga el cuerpo es como tocar un misterio, superior a cualquier maniqueísmo modulativo, pues es absolutamente imposible descubrir nuevos vicios y nuevas virtudes, ellas estuvieron desde el inicio y estarán en las postrimerías (...)».³⁹

Las mujeres de *Paradiso* tributan a un personaje femenino que en la obra solamente es presentado, pues alcanzará un mayor realce en su otra novela: *Oppiano Licario*, obra póstuma e inconclusa.

En el capítulo XIV que marca el final de la primera de esas obras, Cemí se adentra en la noche por diferentes calles, precisamente en busca de Oppiano Licario, quien yace muerto. Ante sus ojos surge una casa de tres pisos espléndidamente iluminada. Luego continúa hacia un parque de diversiones en el que un tiiovivo deja escapar una musiquilla eterna, hasta llegar a un bosque donde su estado de alucinación mantenía en pie todas las posibilidades de la imagen.⁴⁰

Al llegar al sitio donde se halla Oppiano, Cemi es recibido por la hermana de su preceptor:

Trigueña, pálida, con ojos azules que parecían una balanza que soportase un peso desconocido, tal vez un pez entrevisto entre el claroscuro de su plata y la noche posada en el árbol de coral. Su piel, extremadamente pulimentada, mostraba el contrapunto de sus poros, hecha invisible la entrada y salida de la aguja que había elaborado esa malla. Su piel era la defensa de su intelligere, su órgano de visión, penetración y rechazo. Desde el aire hasta la mano que ceñía su mano, daban una excusa o se justificaban en su piel. Su nombre era Ynaca Eco Licario, le decían sus familiares, Ecobé, mostraba, como su hermano, una total confianza religiosa en sí misma y ese sí mismo estaba formado por dos líneas que se interceptaban en un punto. Y ese punto era el encuentro entre su azar y su destino. Su misterio estaba en que a veces su piel temblaba, sin saber quién dictaba ese temblor.⁴¹

Eloísa Lezama Lima afirmaba: «Ynaca Eco Licario es una mujer enigmática, tal vez una sacerdotisa, simbiosis de las mujeres que estuvieron cerca de la vida de mi hermano. Es un ejemplar soñado, perfecto, novelable y novelado, creado para el texto, de una realidad irreal».⁴²

¹Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 15.

²José Lezama Lima: *Diarios*. Ediciones Unión, La Habana, 2001, p. 133.

³José Lezama Lima: *Paradiso*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1991, p. 3.

^{4,5,6,7}Ibíd., pp. 8, 10, 10 y 148, respectivamente.

⁸Félix Guerra: *Para leer debajo un sicomoro*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 130.

⁹Carlos Espinosa: *Cercanía de Lezama Lima*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 283.

¹⁰José Lezama Lima: *Diarios*, op. cit., p. 141.

¹¹José Lezama Lima: *Paradiso*, op. cit., p. 264.

¹²Ibíd., p. 264.

¹³José Lezama Lima: *Diarios*, op. cit., p. 124.

¹⁴José Lezama Lima: *Paradiso*, op. cit., p. 185.

¹⁵Carlos Espinosa: op. cit., p. 196.

¹⁶Reynaldo González: *Lezama Lima: el ingenuo culpable*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 127.

¹⁷Ibíd., p. 113.

¹⁸Testimonio de Roberto Pérez León en *Cercanía*, op. cit., p. 295.

¹⁹Javier Fornieles: *Correspondencia José Lezama Lima-María Zambrano; María Zambrano-María Luisa Bautista*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006, p. 209.

^{20, 21}Ibíd., pp. 210 y 212, respectivamente.

²²El disco pertenece a la Colección «Palabras de esta América». Casa de las Américas, La Habana, 1978.

^{23, 24, 25, 26, 27, 28, 29}Javier Fornieles: Ob. cit. (pp. 241, 248, 261, 218, 25, 258 y 217, en ese orden).

³⁰Félix Guerra: op. cit., p. 107.

La mujer y la casa

*Hervías la leche
y seguías las aromosas costumbres del café.
Recorrías la casa
con una medida sin desperdicios.
Cada minucia un sacramento,
como una ofrenda al peso de la noche.
Todas tus horas están justificadas
al pasar del comedor a la sala,
donde están los retratos
que gustan de tus comentarios.
Fijas la ley de todos los días
y el ave dominical se entreabre
con los colores del fuego
y las espumas del puchero.
Cuando se rompe un vaso,
es tu risa la que tintinea.
El centro de la casa
vuela como el punto en la línea.
En tus pesadillas
llueve interminablemente
sobre la colección de matas
enanas y el flamboyán subterráneo.
Si te atolondraras,
el firmamento roto
en lanzas de mármol,
se echaría sobre nosotros.*

³¹Rosita y Eloísa Lezama Lima emigraron a Miami en 1961. La primera falleció el 15 de mayo de 1972; mientras que Eloísa murió el 25 de marzo de 2010, a los 91 años de edad. Había residido por varios años en Puerto Rico, donde se desempeñó como profesora en la Universidad de San Juan. Ofreció conferencias y publicó varios libros sobre su hermano.

³²José Lezama Lima: *Cómo las cartas no llegan...* Ediciones Unión, La Habana, 2000, p. 25.

³³Ibíd., p. 26.

³⁴José Lezama Lima: *Paradiso*, op. cit., p. 13.

^{35, 36, 37, 38}Ibíd. (pp. 207-211; 131, 479 y 232).

³⁹Recopilación, op. cit., p. 24.

⁴⁰José Lezama Lima: *Paradiso*, op. cit., p. 529.

⁴¹Ibíd., p. 533 y 534.

⁴²José Lezama Lima: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Editorial Verbum, Madrid, 1998, p. 233.

La filóloga **YAMILÉ LIMONTA JÚSTIZ** es autora del libro *Las mujeres en Lezama (Ediciones Extramuros, La Habana, 2009)*. Aquí se publica la versión de uno de sus ensayos, realizada especialmente para Opus Habana.

LA CASA DE JOSÉ LEZAMA LIMA: MONUMENTO NACIONAL

Como colofón de las múltiples actividades dedicadas a homenajear el centenario de José María Andrés Fernando Lezama Lima, conocido sencillamente como José Lezama Lima (La Habana, 19 de diciembre de 1910 - 9 de agosto de 1976), fue declarada Monumento Nacional la casa Trocadero 162, donde el gran escritor viviera desde 1929 hasta su muerte.



HONRANDO AL AUTOR DE *PARADISO*

Instituciones y organismos culturales convirtieron el año en que este escritor cumpliría un siglo de vida en una extensa jornada de celebraciones e iniciativas editoriales.

Visitar las seis salas de esta casa puede ser la oportunidad única de entrar al mundo lezamiano por una senda privilegiada. Fundada como museo el 30 de junio de 1994, actualmente conserva parte importante del patrimonio lezamiano: libros, documentos, otros objetos personales y familiares.

Sobresale la colección de artes plásticas reunida por él entre 1929 y 1976, que cuenta con piezas únicas de maestros de la vanguardia pictórica cubana como Aristides Fernández, Víctor Manuel, Jorge Arche, Mario Carreño, Mariano Rodríguez..., junto a algunos artistas extranjeros, entre los que destaca el español Antonio Saura.

Con puerta a la calle, la vivienda de Lezama Lima se encuentra en la planta baja de un edificio de tres plantas, mandado a construir por Blanca Maruri de Hornedo en 1929 bajo la dirección facultativa del arquitecto Emilio Juncosa. Es una construcción ecléctica habitacional que exhibe el repertorio decorativo empleado en muchos de los edificios habaneros de la época. El inmueble se habilitó en los antiguos números 20 y 22, actuales 160 y 162, cada uno con entrada independiente, patio interior y la misma estructura espacial.

Trocadero 162, bajos, se usó como vivienda hasta la muerte de la viuda de Lezama en 1981. Luego de un breve período en que radicó allí la biblioteca José Lezama Lima, cerró sus puertas nuevamente hasta la apertura del museo. Desde entonces la institución mantiene viva la memoria del poeta a través de un amplio programa cultural que incluye charlas, conferencias, exposiciones transitorias, visitas guiadas, además de otras propuestas de interés.

Coloquio internacional «A partir de la poesía: la era de Lezama»: Convocado por el Instituto de Literatura y Lingüística (ILL) y la Casa-Museo José Lezama Lima, sesionó del 1 al 4 de noviembre. Incluyó la develación de una tarja que recordó el paso del escritor por el ILL y la peregrinación a su tumba en el Cementerio de Colón, donde se colocó una nueva inscripción sobre la lápida.



Medalla conmemorativa «Centenario de José Lezama Lima»: Fue otorgada a Fina García Marruz (en la foto con el Ministro de Cultura, Abel Prieto), Roberto Fernández Retamar, César López, Pablo Armando Fernández, Reynaldo González, Guillermo Fernando López (Chinolope) y Alicia Alonso, así como al académico francés Alain Sicard, de la Universidad de Poitiers; al ensayista y poeta peruano Julio Ortega, y a la narradora Margarita Junco Fasolari.



Ciclo de conferencias «Centenario de José Lezama Lima»: Auspiciado por la Academia Cubana de la Lengua, tuvo lugar entre los meses de octubre y diciembre en el Aula Magna del Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana. Dictaron conferencias Roberto Fernández Retamar, Rogelio Rodríguez Coronel, Luisa Campuzano, Roberto Méndez, Delio Carreras, Margarita Mateo, Pablo Armando Fernández, Enrique Saíenz, Reynaldo González, Mons. Carlos Manuel de Céspedes, Marlen Domínguez, Ana María González Mafud, Antón Arrufat y Eusebio Leal Spengler.

Obras Completas: A cargo de la Editorial Letras Cubanas, constituye un esfuerzo editorial sin precedentes que pretende abarcar toda la producción del autor de *Paradiso*, incluida su novela inconclusa *Oppiano Licario*.

Gala-homenaje del Ballet Nacional de Cuba: Durante el XXII Festival Internacional de Ballet fueron presentados dos estrenos mundiales de la *Prima Ballerina Assoluta* en honor a Lezama Lima, uno de ellos inspirado en su poema *Muerte de Narciso*.

Alicia Alonso, *presencia real y viva*

MUJER-ÍCONO DE LA DANZA A NIVEL MUNDIAL, HA SIDO EMBAJADORA DE LA CULTURA CUBANA Y DE TODO EL CLASICISMO AUTÉNTICO QUE LA EMPARENTA CON LA MEJOR TRADICIÓN EUROPEA Y AMERICANA.

por **MARIO CREMATA FERRÁN**

«No hay color en ella, no hay gesto ni contornos, apenas una sonrisa tan imperceptible como la de Gioconda. Y el milagro está en que llegando ella a esta total ausencia de sí misma, produzca sin embargo una tan definida sensación de presencia real y viva».

Dulce María Loynaz

Sólo escuchándola, aferrado a la cuerda de su ya largo periplo vital —que es el camino a ratos demorado o tortuoso que hubo de recorrer la Artista—, uno puede tener la certeza de aquella sintética advertencia carpenteriana: «el espíritu de la danza es inseparable de la condición humana».

Aunque rechaza los absolutos, no ignora que tras su sonoro nombre, en parte resultante de ese «azar concurrente» de que nos hablaba el poeta, se esconde la dama de los infinitos atractivos, que con toda justeza es reclamada como la artista cubana más universal.

Pero Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez y del Hoyo, o mejor dicho, Alicia Alonso, se libra de toda culpa aduciendo que su fama no es más que la consecuencia inevitable de su trabajo, al ofrecer «algo» que otros admiran y valoran. Es en este punto donde su interlocutor, pensando en voz baja, realiza involuntariamente una asociación que lo remonta a la sensibilidad del enjambre origenista.

Y es que miembros de ese grupo, henchidos por la emoción, «descubrieron» tempranamente en ella algo más que la voluntad y la poesía hechas cuerpo, o la criatura que desarrollaría precozmente condiciones excepcionales para la danza, que le facilitarían, andando el tiempo, convertirse en un mito viviente insular y en una leyenda a escala internacional.

¿Quién pondría en tela de juicio la palabra hecha verso de Eliseo Diego cuando aseguró haber visto, sólo

música encarnada, a cierta lumbrecilla humana, fiesta de Cuba, tramando «divinas aventuras sobre el borde insaciable de la nada»?

¿Y quién se atrevería a contradecir a otro cubano cabal que se llama Cintio Vitier por el simple hecho de que la Musa cubana se le antojara al unísono palma pez e isla pez, o porque diera fe de que su sola voz era un concierto, una «danza esbozada de palabras»?

Ciertamente, hace mucho que habita en Alicia aquella «seguridad de que una idea o una sensación pueden ser danzadas», como advirtió Lezama, incluso antes de reparar en que constituía portadora actuante de un arte que se sitúa «entre todas las posibilidades de futuridad», y que sólo ella era capaz de bailar toda la historia nuestra relacionada con la historia universal.

¿Cuántos misterios encierra esta dama que ha brillado y sigue brillando, que pudo fundar una escuela y ha dirigido hasta el presente el Ballet Nacional de Cuba (BNC), sin perder el equilibrio, la autoridad y el rigor con que se lució mientras calzó las zapatillas de punta?

Hace un tiempo la poetisa Fina García-Marruz nos hacía notar, más que la entrega y la incomparable destreza de nuestra danzarina de ojos egipcios y boca rajada, la plasticidad del perfil, en el instante en que la sublime expresión de su rostro también flotaba y se movía graciosamente por el escenario.

Dicho así, tal pareciera que el milagro viene a apartarse, forzosamente, de toda «noble medida humana». Y sin embargo, ahora que cumple nada menos que 90 años, Alicia Alonso es cada día más presencia real y viva.

Decía Isadora Duncan que la bailarina debía «posarse en la tierra con la naturalidad de un rayo de luz». Nuestra Dulce María Loynaz iba más allá cuando alababa a la auténtica «bailarina», capaz de alcanzar lo que ningún otro artista, ni siquiera el





La pequeña Alicia (borde inferior izquierdo) y sus hermanos Cuca, Elizardo y Antonio, junto a su padre, don Antonio Martínez, durante una visita familiar a Carlyde, Estados Unidos, en 1925. A la derecha, foto tomada a la joven Alicia por el reconocido artista del lente Joaquín Blez después de su debut escénico como bailarina en el «Grand Vals» de *La bella durmiente del bosque*, en el Teatro Auditorium de La Habana, el 29 de diciembre de 1931. En la otra página, imagen izquierda, a los catorce años, posando para una sesión de fotos en Pro Arte Musical. Derecha: en una clase impartida por el búlgaro George Milenoff, quien asumió la dirección de la Escuela de Ballet de Pro Arte entre junio de 1939 y agosto de 1941. La bailarina inclinada en el centro es Alicia, e inmediatamente detrás, vestida de negro, su hermana Cuca.



poeta: convertirse en una luz que se desprende de su propio foco, de su materialidad, de su carne, para vivir unos instantes sin asirse a nada. ¿Cuál es el misterio de esa luz que solamente a Alicia, todavía, le es dable irradiar?

Primero, tengo que agradecer que se me vea de esa forma, lo cual me deja pensativa y hasta preocupada, por la responsabilidad de no defraudar a una forma tan bella de apreciar mi arte. Le aseguro que si esa irradiación existe, no es consciente ni voluntaria. Si fuera un secreto, dominado por mí, tendría en mi mano la maravilla de poder transmitirlo a los demás.

Usted se ha confesado incapaz de precisar, con certeza, el momento en que la danza se convirtió en una fuerza determinante. Sin embargo, reconoce su predilección por el acto de bailar desde edad temprana, sacrificando, incluso, las actividades propias de la mayoría de los infantes. ¿No siente añoranza por esa etapa fugitiva, por aquellos años que ya no volverán?

Creo que empecé a bailar desde que me encontraba en el vientre de mi madre. Así de inquieta he sido yo. Quizás por eso, ahora que he llegado a esta edad que tengo, estoy más convencida de que tuve una infancia feliz, siempre bajo un régimen de disciplina que dista mucho del actual.

Desde el principio pude contar con la comprensión de mi madre, Ernestina del Hoyo, quien me respaldó en todo lo que me proponía en relación con el ballet. Papá

se resistió primero, por aquello de que no alcanzaba a imaginarme «mostrando las piernas en un escenario», pero finalmente el entusiasmo y el orgullo por los triunfos de su hija se fueron imponiendo.

Por eso más que añorar, prefiero prolongar, eternizar aquella etapa. La danza, como acto creativo, requiere de una pureza, de una inocencia esencial. Esto, tanto para bailar como para transmitir el impulso del baile a otros, o crear una frase coreográfica.

En un medio donde por muchos años se subestimaron las potencialidades de los bailarines de nuestra región —su capacidad, por ejemplo, para brillar en los grandes clásicos—, ¿cómo logró sortear ese y otros escollos, imponerse a semejantes prejuicios?

Trabajando, y trabajando cada día más; tratando siempre de ir un poco más lejos, consciente de que lo perfecto es inalcanzable pero sí es posible mejorar. No fue fácil y todavía hay mentalidades recalcitrantes, atavismos y complejos en relación con los clásicos. Pero nunca me doy por vencida, y además, por suerte, la mayoría de las personas aman la expresión clásica en el baile, y el clasicismo no es un corcel ni un conjunto de normas rígidas y congeladas. Es una disciplina que capacita para todo lo demás, y es punto de partida para toda aventura estética válida.

«No fue hasta que empecé a bailar con Ígor (Youskévitich) que comencé a construir mi propia caracterización de Giselle, con la cooperación de mi compañero, que insufló inteligencia e integridad a sus interpretaciones dramáticas», escribió usted, 35 años después de haber asumido ese protagónico el 2 de noviembre de 1943, en el antiguo Metropolitan Opera House de Nueva York. ¿Lo considera a él su mejor partenaire? A lo largo de una carrera tan larga como la suya —donde, por fuerza, tuvo muchísimos pares masculinos—, ¿cómo se lograba la perfecta compenetración entre ambos?

No diría que Ígor Youskévitich fue mi mejor partenaire, pues prefiero no hablar en términos tan absolutos. Pero sí fue uno de los mejores, y con él logré una compenetración artística excepcional. He



tenido la suerte de tener grandes compañeros de baile, y cada uno aportó lo suyo. Tuve, en efecto, una carrera larga e intensa, y en cada época la relación con los *partenaires* fue distinta, pero siempre enriquecedora.

Definitivamente creo que lo esencial es no perder la sintonía, la armonía en escena; comprender que la pareja tiene que fundirse por completo, como si estuvieran danzando el uno para el otro, atentos siempre a la música, a cada giro o pose... Podría decirle que reconozco la legitimidad de la obra en esa voluntad debidamente compartida.

En otra ocasión hemos conversado acerca del valor que le concede a la música, de su capacidad para sentirla y llevarla al ballet, de la influencia que ejerció George Balanchine en este sentido; pero quisiera saber: ¿de qué manera se comporta y alimenta eso que podríamos llamar su conciencia musical?

La música es para mí algo vivo, orgánico, que habla a mi interior. Por eso me cuesta trabajo, a no ser que esté montando una coreografía, escuchar música durante mucho tiempo, porque me agota emocionalmente. Además, sin darme cuenta, la oigo en función del movimiento, me sugiere espontáneamente expresiones corporales, pasos, acentos expresivos dancísticos...

Toda gran música me impresiona. Una vez le insistí en que si la música existe es justamente para bailar con ella. De hecho, cuando monto una coreografía es como si bailara, y cuando voy a una función bailo muchísimo, porque el conocerme todos los papeles que están siendo representados, tanto masculinos como femeninos, hace que al escuchar la melodía se me contraigan automáticamente las articulaciones. Entonces mi cuerpo funciona. Es un estado de gracia que no puedo evitar; así que, como comprenderá, termino extenuada.

¿Cuál es el paralelismo, si existe, los puntos comunes que pueden haber entre María Callas, su manera de concebir la voz, y Alicia Alonso y su metodología de la danza?

Conocí a María Callas en los Estados Unidos, porque en una etapa nuestras carreras se desarrollaron paralelamente en el tiempo. Debo decirle que algunas personas nos confundían por cierto parecido entre nuestros rostros en aquella época, y, al encontrarnos, bromeábamos sobre esto, porque a ella le ocurría lo mismo. Luego conocí más su arte y su forma de pensar en cuanto a la escena operística. Surgió la idea del ballet *La Diva*, con coreografía de Alberto Méndez, y trabajando en él conocí aún más sus conceptos sobre la escena teatral, que coincidían mucho con los míos.

Afirmaba Rudolf Nureyev que Alicia hablaba con el cuerpo, y que gesticulación y movimientos decían lo posible y lo imposible. ¿Es en sus ademanes, a veces leves, otras más acentuados, donde reside esa extraña fuerza que percibimos no ya en escena, sino en su cotidianidad?

Vuelve usted a los terrenos de su primera pregunta. Rudolf Nureyev, con quien bailé una sola vez en mi vida —en un inolvidable encuentro escénico en el *Poema del amor y del mar*, con música de Ernest Chausson—, fue un gran admirador mío desde muy joven. Cuando visité la Unión Soviética por primera vez, en 1957, él era un joven estudiante en la Escuela Coreográfica de Leningrado. Me seguía a todas partes y atisbaba mis ensayos sin que yo lo supiera. Luego de ser una estrella internacional, declaró en varias ocasiones que el verme bailar en aquella oportunidad había cambiado su concepto de la danza; que había aprendido cuánto podía decirse por conducto del movimiento y el gesto.

Nunca imaginé que bailarí conmigo en un escenario, lo cual ocurrió en 1991 en Palma de Mallorca, poco antes de su muerte. Por lo demás, me reconozco incapaz de contestar a su pregunta; póngalo también, si quiere, en el cofre de los misterios.

Dicen que usted tiene un método infalible para montar las coreografías, y que cuando supervisa los ensayos permanece atenta al compás de la música, al movimiento de los bailarines... ¿Podiera compartir esos secretos?

Bueno, no sé si ese método es infalible. Cuando tengo listo el ballet, para hacerlo, me siento aquí [se refiere a un saloncito de su casa] y entonces, con la música puesta, le voy indicando al *maître* que me ayuda a montarlo. Unas veces con uno solo me basta; otras, necesito dos: uno con una cámara, y el otro, nada más para seguir la música y anotar los pasos.

Con el equipo formado, primero les cuento el argumento, como quien narra una película, y les voy dando los detalles. Acto seguido les pongo los pasos: aquí entra fulano, aquí mengano, a los tantos compases viene zutano... Dividimos la música de acuerdo a la cantidad de personajes. Es como un rompecabezas cuyas piezas se van armando.

También les doy los movimientos, el giro de los brazos [en este punto ella misma ofrece la demostración.] En el ballet, de acuerdo a las posiciones que se conocen, los brazos se enumeran: primera, segunda, tercera, cuarta, quinta posición... Igual sucede con las piernas.

Cuando todo ya fue llevado al papel, me van explicando lo registrado en la grabación y lo chequeamos; vamos confrontando; o sea, que cuando se va a montar, a trabajar con los bailarines, no viene a una la inspiración. Casi todo está hecho. En ese momento, el bailarín sólo tiene que aprenderse.

Por lo regular, casi todos los coreógrafos que he conocido, se inspiran en medio del ensayo, y entonces piden al bailarín: muévete más a la derecha, haz un *grand changement de pied* (saltar y cambiar de pie), vírate y da una vuelta... Como la creación tiene lugar in situ, se pierde mucho tiempo; en esa espera el bailarín se impacienta.

Finalmente, en el salón empiezo a sentir el estilo. Hay momentos en que quiero lograr una posición específica, como, por ejemplo, una suave expresión de la cabeza, una ligera inclinación del cuerpo, y entonces todo va siendo filmado.

¿Cómo imagina los ballets?

[Se lleva la mano derecha a la frente y sus dedos la presionan con firmeza.] Aquí en mi mente, bien adentro. Todo va dibujado en mi cabeza. Algunos se me ocurren cuando escucho una música determinada, que

me inspira la historia. Otras veces Pedro, mi esposo, me dice: ¿no te gustaría esto? Y me pongo a pensar. En mi caso, la inspiración tiene diferentes formas.

De cualquier manera, el baile entra por los ojos. ¿Cómo lo veo, con tanta falta de visión?, pues, en primer lugar, siento cuándo y cómo el bailarín está danzando. Es algo, tal vez un reflejo, que me permite inmediatamente darme cuenta de que no se está moviendo bien, si su cabeza está quieta cuando lo que va es un movimiento más grave, más exagerado, más amplio... En ese sentido, vivo marcándolos.

También me percató de que no están bailando con la música, porque además de atender a ella, escucho sus pisadas. Enseguida digo: están bailando fuera de música. De verdad que soy temible. No resisto esa desincronización, y muy a menudo, en muchas compañías, los bailarines incurrían en esta falta. Hay que ser más riguroso.

Cuando hace muchos años sufrí mi accidente de la vista y tuvieron que operarme, estuve un año acostada con los ojos vendados. Para que no se me olvidaran, repasaba en mi mente todos los ballets. No podía bailar físicamente, pero lo hacía en mi cabeza: se abría la cortina, organizaba el cuerpo de baile, veía la entrada y salida del príncipe, el duque, los campesinos... Escogía cualquiera de los grandes clásicos, de los que yo misma bailaba. Ese ejercicio me dio un entrenamiento fantástico. Me acostumbré a ver y registrar al mismo tiempo en mi mente cualquier idea, para poderla proyectar más adelante. Cuando le hablo del ballet, es como si viese una película.

Cuando prepara sus versiones coreográficas, apelando a ambientes, símbolos o referentes de la herencia romántica y clásica, ¿de qué métodos se vale para que, sin perder esa esencia, el ballet sea recibido en esta época como una verdadera creación moderna, renovada y al mismo tiempo fiel al estilo?

Ah, esta pregunta es tema para un largo ensayo. Es la relación dialéctica entre lo permanente y lo nuevo. El talento del creador que revive los clásicos en la escena contemporánea, se verifica cuando éste consigue aprehender y expresar los valores universales y eternos, todo aquello que constituye un logro artístico perdurable. Al mismo tiempo, resulta imprescindible hacerlo válido para el receptor de hoy. Desde luego, hay que partir de una preparación, de una educación en el público al que nos dirigimos, para el cual trabajamos.

De todas formas no hay que confundir lo novedoso, la renovación del lenguaje, con el valor estético, con el logro artístico. La renovación puede conllevar —o no— una plasmación artística. Y en lo clásico puede conseguirse —o no— una obra de arte. Tenga en cuenta, por ejemplo, que podemos recrear *Giselle* o *El lago*

de los cisnes, fieles al estilo y al lenguaje del romanticismo, y lograr mantenerlos como obras maestras. Y también podemos hacer una obra mediocre intentando formas y lenguajes vanguardistas.

¿Cree resueltamente en la diversidad?

La diversidad es una realidad objetiva, y no depende de que creamos o no en ella. Además, qué aburrido y monótono sería lo contrario, ¿no?

Se lo preguntaba porque llevar por muchos años las riendas de una compañía sólida, reconocida y posicionada internacionalmente como el BNC no resulta empresa fácil. ¿Cómo alcanzar un equilibrio en las decisiones, para que no se confunda lo sabio con lo autoritario?

Como dice, no es nada fácil. Todo ser humano se equivoca; además, a mi pueden gustarme más ciertas cosas y no por eso otras dejan de ser buenas. Siempre escucho la opinión de los *maîtres*, que son bailarines que se quedan para ensayar y se convierten en maestros; por último, añado mi decisión. Todo es consensuado según sus criterios y los míos. Creo que sé escuchar las demás posiciones, los criterios. Necesito eso para que, como usted dice, no surjan «confusiones».

Sé que usted, además de grandes satisfacciones, ha tenido momentos amargos, como, por ejemplo, la sensación de pérdida cuando alguien que formó decide abandonar la compañía. ¿Cómo pudieran Alicia y el BNC evitar esas situaciones?

No creo que podamos hacer algo. Hacemos todo lo posible, no para que no se vayan —esa es una decisión personal—, sino para que su carrera se desarrolle, para que adelanten. Nosotros les proporcionamos cuerpo, alma y conocimiento y, de la misma forma, a los profesores les exigimos que se entreguen.

Considero que la nuestra es una de las pocas compañías del mundo donde se le enseña tanto a un bailarín. Porque éste necesita no sólo aprender la técnica, sino que se le ayude en su desarrollo, y mostrarle, además, la experiencia que una ha tenido en



escena, el estilo con que se bailan los diferentes clásicos. Eso no lo hacen en ningún lugar del mundo. Algunas veces enseñan la coreografía, para aprenderla de forma mecánica; el resto lo pone en bailarín. Si lo hace bien, bravo; si no, allá él.

Cuando los bailarines salen del BNC tienen una preparación tremenda; incluso, acerca de cómo montar coreografías y ser ensayadores. Eso ellos no lo saben, no están conscientes hasta que no se enfrentan con la realidad de otras academias y dicen: «¡Ay!, ¿pero esta gente no conoce las reglas de escena?» Claro, ellos sí las saben porque nosotros se las mostramos. Pero muchos creen que eso es natural, que es normal en todas partes. Ese cocotazo se lo dan cuando se enfrentan con la vida.

Nosotros ponemos un bailarín en escena y resaltamos sus cualidades y, como nadie es perfecto, cualquier defecto que tenga se lo «tapamos», tratamos de que el

Arriba: con Royes Fernández en el segundo acto de *Giselle*. Debajo: junto a Ígor Youskévitich, uno de sus más famosos *partenaires*.



A la década del 40 corresponde esta secuencia del ballet *Caprichos*, con coreografía de Herbert Ross, inspirada en la serie de dibujos y aguafuertes de Francisco de Goya.

En la otra página, junto a Pablo Picasso en 1961, durante los festejos internacionales por el aniversario 80 del pintor, quien recibió en su residencia de Niza a los invitados cubanos. En primer plano, Alicia Alonso y el bailarín Rodolfo Rodríguez. Detrás (con gafas), el compositor y pedagogo Harold Gramatges, a la sazón embajador de Cuba en Francia.

público no se dé cuenta. Desde el personaje más sencillo hasta el más complejo, va de acuerdo con la primera figura, tanto en tamaño como en la forma de moverse, para que la obra tenga coherencia y alcance credibilidad. Es un trabajo grande, pero así lo hacemos. ¿Se imagina a la mamá de Giselle más pequeña que la hija?

Recientemente, numerosos intelectuales dentro y fuera de Cuba, reflexionando sobre los años difíciles en que se tergiversó nuestra política cultural y se dañó a artistas valiosos, refieren, sin embargo, que existió una especie de refugio, un núcleo formado por la Casa de las Américas, el ICAIC y el BNC, que acogió y brindó apoyo a muchos de ellos. Al mismo tiempo, con frecuencia se repite que eso se debió al coraje y a la gestión personal de Haydée Santamaría, Alfredo Guevara y Alicia Alonso. ¿Pudiera ofrecer su valoración sobre aquella dramática coyuntura?

Perdóneme, pero honestamente prefiero no referirme a temas tan complejos, polémicos y dolorosos. En vez de eso le propongo que miremos el presente y el futuro, con luz larga y optimismo.

¿Qué es para Alicia la cubanidad? ¿A caso el valor expresivo de su gesto, la síntesis teatral que consciente o inconscientemente consigue con cada movimiento?

En alguna ocasión en que me interrogaron al respecto, admitía que lo cubano en la expresión artística existe, ¿quién lo duda? Pero al mismo tiempo, ¿quién es capaz de definir algo tan esencial, volátil y cambiante?

Seguramente conoce usted el bello libro de Cintio Vitier sobre *Lo cubano en la poesía*, y los muchos intentos de definir ¿ese sentimiento? en nuestra pintura y en nuestra música. En la danza ocurre otro tanto. Por lo que a mí respecta, me lo reservo. Es una tarea que no me corresponde. Creo útil que se estudie qué es lo cubano en el ballet, y sobre todo en la danza en general. Aunque presumo que las razones últimas, las definitivas, siempre se nos escapan.

¿Cuál es la misión social de un artista de la danza clásica?

La misma de todos los artistas de esta época y de este país. Existimos para crear belleza y, a través de ello, hacer que el mundo y los seres humanos sean un poquito mejores. Nos toca contribuir decididamente a la paz, a la creatividad y al mejoramiento humano.

Desde el lado del público, tengo la impresión de que lo que eleva y hace particularmente atractivas a nuestras primeras figuras es el milagro que sólo se reconoce en lo resultante; esto es, el modo irreplicable en que cristalizan en escena cada gesto, acento, movimiento... ¿Coincide con esta apreciación? ¿Cuáles son los rasgos distintivos, el sello de la «escuela cubana de ballet»?

En ese resultado a que usted se refiere inciden muchos factores: la personalidad, la técnica, el dominio de los estilos y de los aspectos dramáticos y las características físicas. Y dentro de eso, un hálito común, que es la escuela cubana de ballet, que incluye todo lo anterior, dentro de

una estética y una forma de proyectarnos escénicamente, que nos caracteriza.

Precisamente, quisiera saber hasta qué punto la gloria artística, además de las condiciones físicas y el rigor técnico, depende del carácter, del temperamento.

En buena medida toda realización artística nueva suele ser el triunfo de un carácter. Sin disciplina y fortaleza espiritual, no hay cualidades que se desarrollen.

¿Y a usted no le mortifica, o ni siquiera le preocupa que la imiten un poco?

No trato de que me imiten, sino más bien de que me comprendan. Como maestra y ensayadora, siempre intento descubrir y desarrollar la personalidad y la idiosincrasia de cada bailarín, pero dentro de una disciplina, y una cultura teatral. La imitación es una acción externa, vacía. La expresión legítima viene del interior del artista, lo que hay es que encaminarla por el camino adecuado.

Alicia, ¿le seduce la fama? ¿Cómo asume el ser una figura pública?

Bueno, es algo muy agradable; si le digo lo contrario es mentira. Una disfruta que reconozcan su trabajo, porque mi fama viene por eso, por mi trabajo. Ofrezco algo que otros admiran y valoran.

En ciertos momentos, por ejemplo, me encantaría sentarme en el Malecón, que me seduce particularmente, a sentir el aire, a escuchar el mar... Pero si lo hiciera, al poco rato tendría alrededor mío a varias personas que vienen a conversar, lo cual no me disgusta, pero entonces ya no podría gozar tranquilamente, allí, sentadita en el muro sin que me perturben. Algunas veces digo: quisiera ponerme algo en la cabeza para que no me reconozcan, mas temo que no serviría de mucho.

Sí le digo que es muy hermoso, para cualquier ser humano, que alguien se acerque a decir algo agradable, que lo distinguen. ¿No se da cuenta que me da el sentido de que soy parte de este mundo, de que no estoy sola?

¿Cuál es su valoración sobre el desconocimiento de los códigos del arte danzario, y concretamente el ballet, en una parte de las llamadas «élites cultas», no sólo en Cuba sino también en el extranjero?

Ésa es una vieja problemática, bastante superada en nuestro país, donde afortunadamente una gran parte de nuestros intelectuales de hoy conocen y valoran el ballet, lo cual no siempre fue así. La paradoja está en que muchos critican al ballet y no saben ni el «abc» de este arte. Lo atacan por pura ignorancia. No se perdonarían desconocer quién fue Goethe, Beethoven o Picasso,



pero no tienen idea de quién es Noverre, Fokín o Galina Ulánova. Crean que atacar o bromear sobre el ballet clásico, y elogiar la danza moderna, es algo que los muestra como espíritus muy avanzados, sensibilidades muy contemporáneas. Y es un engaño porque atacan el ballet por lo que el ballet no es. En Cuba, por suerte, también hemos tenido grandes intelectuales muy cercanos y conocedores del ballet, como Alejo Carpentier y José Lezama Lima, por ejemplo.

¿Qué recomendaría a aquellos que no han alcanzado la «sensibilidad» para admirar y valorar al ballet como arte?

En primer lugar, les diría que se están perdiendo la mitad de sus vidas. En el ballet hay mucha imaginación; y verlo es un bálsamo, un descanso, un reposo mental de todas las preocupaciones, los dolores de cabeza. Y al mismo tiempo, una demostración muy grande de lo que se puede hacer con el cuerpo humano, que es bien complicado. Eso es un gran estimulante, así que no pierdan más tiempo: vayan a disfrutar de una función de ballet.

¿En qué medida se ha logrado en el siglo XXI la conjunción de factores que garanticen un «luminoso porvenir para la danza»?

Un «luminoso porvenir de la danza en el siglo XXI» puede estar garantizado o comprometido dependiendo de muchos factores. En primer lugar, sin paz en el mundo, no habrá Arte, y ni siquiera Humanidad. Tampoco podemos obviar que en muchos países el apoyo institucional o estatal a la danza es muy precario; es tratada la danza como una «cenicienta» entre las artes. Por otra parte, en América Latina hay países donde continúan arraigados grandes prejuicios contra el ballet, en relación con temas que hemos abordado antes. Pero la danza sigue siendo una expresión de enorme importancia cultu-

En la Plaza de la Catedral, durante la filmación por el ICAIC del *pas de deux* del tercer acto de *Don Quijote*, junto a Azari Plisestki. Debajo, a la izquierda, en el ballet *La Diva* (María Callas *In Memoriam*) en los años 80. A la derecha, tomando un descanso en el Bosque de La Habana, donde se filmaba el segundo acto de *El lago de los cisnes*.



ral para los pueblos; alcanza un desarrollo y variedad ilimitados en muchas naciones. Creo que el ballet continúa teniendo una gran preferencia entre los públicos. Por lo tanto, soy optimista en cuanto al futuro de la danza.

Evocando su ciudad, como el sitio donde está «asegurada la continuidad de nuestro ser, la prolongación de cada uno de nosotros hacia el pasado y hacia el futuro», ha asegurado que se trata de una obra que todos los días se levanta y que jamás dejaremos de construir. ¿Es una suerte de capricho privativo de esta urbe o una cualidad que se proyecta en otras plazas?

vo que siempre se está renovando y enriqueciendo. Y si me pidieran que evocara una imagen de mi ciudad, yo recordaría a ese andariego caballero que recorre y ennoblece La Habana con su palabra viva y su ejecutoria, ayudando a este pueblo a entenderla, cuidarla, respetarla, amarla... Por supuesto que me estoy refiriendo a nuestro entrañable amigo Eusebio Leal, supremo guardián de la villa.

Alicia, ¿y qué peso tiene en su vida la condición de habanera?

Bueno, para mí La Habana representa la prolongación de mi propia casa. A veces, en los fugaces momentos de reposo de que puedo disfrutar, se acumulan en el recuerdo aquellas noches de calor, cuando mi padre me llevaba con mi madre y mis hermanos Elizardo, Blanca y Antonio al Malecón. No hay duda de que aquellos momentos marcaron mi predilección por ese paseo, que es también barrera de contención de las aguas caribeñas. Admito que el

paisaje visto desde allí, el olor del aire salado, todo crea para mí una atmósfera de paz y belleza.

Podría añadir que La Habana Vieja constituye otro escenario especial. Aunque nací en Marianao, específicamente en el reparto Redención, y más tarde viví muchos años en El Vedado, fui bautizada en la Iglesia del Ángel, la misma que Cirilo Villaverde tomó como espacio ideal para desarrollar su *Cecilia Valdés*. Tampoco pude ocultar mi emoción cuando supe que, en este sitio de cubanía, fueron igualmente bendecidos el padre Varela y José Martí, el Apóstol de Cuba.

Además, asociadas a mi carrera como artista están la Plaza de la Catedral, donde bailé tantas veces y estrené ballets como *Paganini*, y también la Plaza Vieja, donde más recientemente la compañía presentó mi coreografía *Shakespeare y sus máscaras*.

En esta rememoración a la que usted me ha llevado, no quisiera que faltara el agradecimiento al poeta Lezama Lima, que en un texto maravilloso me imaginó bailando en el «centro de imantación de La Habana» —para él, el Castillo de la Real Fuerza—, «entre las hogueras y las primeras auroras» de la naciente San Cristóbal, justo el día de los comienzos, en la hora fundacional de la nacionalidad cubana.

En fin, son tantos momentos que me unen a La Habana que me sentiría indefensa si me apartaran súbitamente de ella. La Habana, nuestra Habana, es mi entorno, mi hogar, no me imagino sin ella. Es un orgullo; en ella está la huella de nuestro pasado y la semilla del porvenir.

La vida de una bailarina no sólo implica entrega; es una vida de renuncia. ¿Cómo es su dieta, un día cualquiera, ahora que, aunque no retirada, ya no calza las zapatillas de punta?

[Se me aproxima, todavía más, como quien busca a su cómplice para hacer la confesión. Se lleva la mano derecha al rostro.] ¡Ay, mis zapatillas!, si usted supiera cómo las extraño. [Se detiene unos segundos.] Mi vida entera la he pasado bailando. Sigo haciendo muchos ejercicios, calentamientos, y algunas veces le digo a Pedro: hoy tengo ganas de pararme en punta. Quizá un día lo haga, aquí en casa, para asombro de todos.



Como toda la vida he debido ser estricta con mi dieta, la verdad es que ya estoy acostumbrada. No sufro con eso. Siempre he tenido excelente apetito, pero, de cierta forma, aún sé lo que debo o no debo comer. Hay que saber llevar vida de bailarina, no trasnochar, cuidar la figura, las piernas...

¿Ha pensado alguna vez en abandonar el magisterio, en despedirse de sus alumnos?

Soy de las que piensan que se necesita vivir intensamente. Creo que hay tanto, pero tanto por qué vivir, que sólo espero que la ciencia me ayude y que descubra cómo estimular toda la fibra del cerebro, los músculos, para resistir y seguir andando. Ése es mi gran anhelo. Espero que se dediquen a eso en vez de inventar tantas formas de cómo matar lo más bello que tenemos: la vida. Como pienso vivir doscientos años, supongo que, cuando se agote ese tiempo, tendría que retirarme. Para entonces, ya no estaré aquí, estaré en otro planeta.

De todo su legado, de lo que su figura representa no sólo en el universo de la danza, ¿qué le gustaría que fuese conservado con mayor celo?

Lo que quisiera es que me recuerden..., pero que me recuerden como soy.

MARIO CREMATA FERRÁN cursa el último año de la carrera de Periodismo en la Universidad de La Habana.

El 21 de diciembre de 2010 Alicia Alonso cumplió 90 años y se le prodigaron múltiples homenajes. Así, durante el XXII Festival Internacional de Ballet de La Habana (28 de octubre-7 de noviembre), donde se homenajeó también a Galina Ulánova en el centenario de su natalicio, el bailarín Vladimir Vasiliev, presidente de la fundación que lleva el nombre de la excelsa bailarina rusa, entregó a la directora del BNC el Premio Galina Ulánova. En la foto, al lado de Alicia, su esposo Pedro Simón, director del Museo Nacional de la Danza y de la revista *Cuba en el Ballet*.

REAL ARSENAL DE LA HABANA

arbolando un sueño

por **FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ**



La quietud habita hoy los márgenes de la bahía habanera, pero en el siglo XVIII, al poniente de la ciudad, en el extremo hacia el sur, a continuación de la muralla de mar, carpinteros de ribera, calafates, fundidores, tallistas, veleros, buzos, peones, militares, esclavos y forzados fueron protagonistas de una épica realidad: dotar de los mejores bajeles a la Armada española.

Corren los últimos días del año 1765 y una enardecida muchedumbre se agolpa en las cercanías del Convento de San Francisco de Asís y la Casa del Comandante de Marina. La expectación crece minuto a minuto en consonancia con cada nueva onda que surca el reluciente navío. Inmersas en una coreografía marina, las embarcaciones de pequeño porte lo escoltan hasta los pies de La Machina.

El populacho, forasteros de paso y autoridades militares no pierden ni un solo movimiento del majestuoso bajel. En muchos rostros se deja ver el beneplácito y la satisfacción por tal acontecimiento. Aún están vívidos los recuerdos del tronar de las bocas de fuego y el ondear de la bandera británica en los pedestales más elevados de la ciudad. Por su parte, los oficiales de marina nunca olvidarán la destrucción del «palo de La Machina» y la sierra hidráulica del Arsenal durante los once meses en que La Habana fue inglesa, desde el 13 de agosto de 1762 hasta el 6 de junio de 1763, cuando fue devuelta a España en cumplimiento del Tratado de Versalles.

En primera fila se encuentra uno de los testigos de aquellas jornadas aciagas, el intendente de Marina Lorenzo Montalvo, quien sucumbiera a los designios del conde de Albemarle cuando éste ordenó destruir la Armada enemiga «y cuanto pueda conducir a la construcción de los navíos españoles». Como resultado, todo hacía indicar que en La Habana nunca más se fabricaría un bajel; sin embargo, ahora se acudía a un hecho trascendental: la arboladura del primer navío botado del reconstruido Arsenal tras la toma de la ciudad por los británicos.

Unos meses después, a la sombra del Castillo de los Tres Reyes del Morro, será despedido el gallardo bajel bajo la advocación de San Carlos. Y al verlo alejarse en el horizonte, los habaneros de entonces

El Real Arsenal de La Habana fue construido hacia 1724 en los terrenos comprendidos entre el Castillo de La Real Fuerza y los muelles de San Francisco. Pronto resultó pequeño, carente de forjas y fábricas, mientras que su cercanía a la villa y el libre acceso de sus vecinos al recinto limitó su pretendido carácter militar. Por ello, en 1747 se decidió trasladarlo a un nuevo emplazamiento, situado al sur de la ciudad y a continuación de la muralla (espacio que hoy ocupa la Estación Central de Ferrocarriles). Esta obra estuvo a cargo del comisario de Marina Lorenzo Montalvo y concluyó a mediados de 1748.

En 1762, el astillero fue derruido por las tropas británicas luego de que éstas ocuparan La Habana durante un

debieron preguntarse con la misma curiosidad que lo hacemos hoy: ¿por quiénes y cómo era construido un navío de semejante calado?, ¿cómo era la vida tras la muralla del Real Arsenal de La Habana?

Hacia finales del siglo XVIII, la cadena de mando de aquella industria naviera estaba constituida por el Comandante General del Apostadero; un subinspector con la categoría de Capitán de Navío; un comandante, con la de Capitán de Fragata; cuatro oficiales subalternos a las órdenes del anterior; un Capitán de Navío como ingeniero principal, y tres subordinados encargados respectivamente de los ramos de carenas, almacén y obras civiles; dos constructores navales; tres oficiales del Cuerpo Administrativo de la Armada, y un Capitán de Fragata o de Navío con cinco oficiales a cargo del ramo de cortes de madera en La Habana, Matanzas, Casiguas, Sagua y Alquizar.

Los maestros de oficios eran 759 hombres, que llegaban a 1 000 en casos excepcionales y que comprendían maestros mayores, carpinteros de ribera, calafates, cerrajeros, fundidores, veleros, tallistas, albañiles, buzos y peones. Cada mañana ellos se abocaban a la grada, integrándose en una sinfonía de manos e ingenio.

Bajo su égida había una plantilla integrada por trabajadores libres a jornal, forzados y esclavos. Estos últimos, a pesar de ser diferente su situación jurídica, recibían el mismo trato, tanto en lo referente a la ración alimenticia, como a la jornada laboral. Se establecía el desempeño de ambos en la fundición de pernos, en la fábrica de lona y jarcia, la carga y transporte de las tozas de madera, en el acondicionamiento y limpieza de las gradas de construcción naval y en la carena de los bajeles infectados por la broma o teredo. Una buena parte de la fuerza de trabajo esclava pertenecía a los propios maestros, los cuales conseguían

año. Una vez devuelta la ciudad a manos españolas, fue restablecido y se mantuvo activo hasta que en las Ordenanzas de Arsenales, fechadas el 7 de mayo de 1889, se caracterizó como poco propicio para continuar con sus labores de construcción. Antecedida por la Real Orden de prohibición de 1834, ese documento destinó ese recinto exclusivamente a la reparación y mantenimiento de los navíos, en su mayoría de pequeño porte y destinados a la pesca y el comercio de cabotaje. Como rémora de aquella industria quedó el Palo de La Machina (en la foto), para ese entonces ya con estructura de metal. En 1903 se deshabilitó pues no cumplía función alguna.

LA MACHINA

Salidos del Real Arsenal de La Habana, los bajeles completaban la última fase de la construcción naval en La Machina, un mecanismo de torre-grúa para colocarles la arboladura.

Una vez que navíos y fragatas estaban en rosca —o sea, bien calafateados—, eran botados al agua desde las gradas de construcción del Arsenal y, guiados por embarcaciones auxiliares, trasladados a los pies de La Machina para la colocación del bauprés, trinquete, mayor y mesana, el velamen y el resto de los aparejos.

Instalado en 1740, a pocos metros de la Comandancia de Marina, ese mecanismo de torre-grúa estaba compuesto por dos cabrestantes que enrollaban la polea encargada de proporcionar los movimientos al eje central de la gran rueda-torno. El cable pasaba a dos motones, y de ahí se elevaba directamente al pescante, tensado por tres vástagos de madera en forma de trípode.

Destruída por los ingleses en 1762, al igual que las instalaciones del Real Arsenal, La Machina fue reconstruida inmediatamente después de concluir el dominio británico sobre La Habana, el cual duró once meses. Esas labores de reconstrucción estuvieron dirigidas por Lorenzo Montalvo, bajo cuya responsabilidad se había efectuado el emplazamiento del mecanismo original y que, para ese momento, había sido elevado al cargo de intendente de Marina.



Arriba: Maqueta de La Machina que, realizada con madera de la estructura original, se exhibe en el Museo Castillo de La Real Fuerza. A la derecha: grabado realizado por Frédéric Mialhe en 1840. En su extremo superior izquierdo, puede observarse ese mecanismo-grúa y, a sus pies, un navío en proceso de ser arbolado. Entre las edificaciones, aparece la Comandancia de Marina.

Abajo: Postal impresa en 1900 por la compañía Detroit Photographic en la que se aprecia La Machina y su cuarto de máquinas (casa amarilla). Al fondo, la torre campanario del Convento de San Francisco de Asís. En cuanto a la fotografía, fue tomada a inicios del siglo XX, cuando ya el mecanismo-grúa posee los tres vástagos metálicos en forma de trípode que sustituyeron en 1854 a su anterior estructura de madera.



mayores contratos con sus negros iniciados en las prácticas de oficios.

El número empleado en cada labor variaba de acuerdo a las necesidades específicas de la obra, sin perder de vista la fisonomía, salud y edad del esclavo o forzado. Los de avanzada edad o lisiados por accidentes de trabajo, previo examen médico, se destinaban a las galeras, donde tejían y hacían estopa; en última instancia, se vendían a particulares o canjeaban por mercancías. Los menores de 15 años eran puestos al servicio de los oficiales, mientras que los comprendidos entre esa edad y los 18 se empleaban en las labores más llevaderas del Arsenal, como la fabricación de lona, o para urdir, encanillar y traer el agua que se consumía.

La duración de la jornada laboral era proporcional al esfuerzo que debían realizar. Las obras en la carena de bajeles se es-

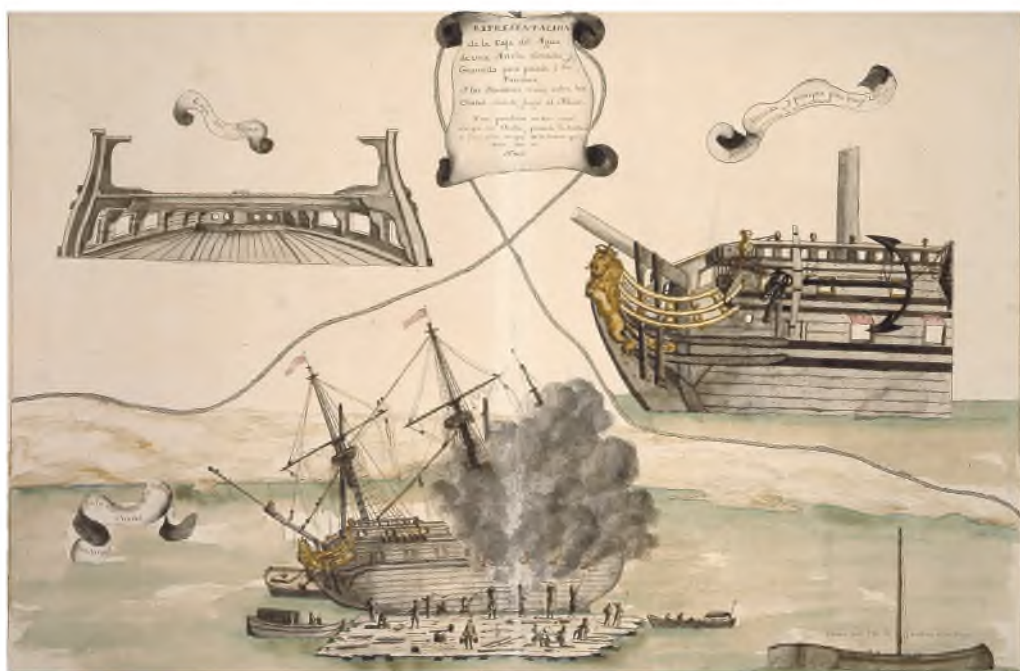


tablecían para ocho horas diarias, separadas en dos turnos de cuatro horas. El resto de las tareas se reducían a seis horas en turnos corridos. En verano se prolongaba el relevo de turnos mientras duraba la luz natural, con tres horas de descanso intercaladas, mientras en invierno el descanso se reducía a una hora y media, dictada por el tañer de la campana, que indicaba el final y el comienzo de un nuevo grupo de labores, así como cuando debían retirarse a las galeras, una vez que caía la noche.

Las galeras eran sitios húmedos, poco ventilados y de escasa iluminación. Noche tras noche, forzados y esclavos, con grilletes aferrados a sus pies, extensión de una cadena engarzada en la pared, dormían celosamente custodiados por centinelas armados. Sólo en la temporada de lluvias, en que el agua se filtraba de las techumbres o emanaba por la saturación acuífera del suelo rocoso, se les entregaba una manta a cada uno para que pudieran abrigarse, pues sus precarias vestimentas eran receptoras de la alta humedad.

Los esclavos practicantes de la Regla de Palo Monte —«llámese mayombero (palero) al hechicero de tradición conga, oficiante de la regla (...) Palo Monte, la cual rinde culto a los muertos y a los espíritus de la naturaleza»¹ acudían al cementerio del Arsenal, ubicado en el extremo sur, detrás de las galeras y fundición, donde preparaban la *nganga*, entendida como «prenda, fundamento, *nkisi* o caldero».²

Carenar un navío era una de las tareas más engorrosas en el Arsenal. El bajel debía ser conducido por botes y fuerza de tracción animal hacia el varadero (ver área sombreada en el extremo inferior derecho del plano del Real Arsenal de La Habana aquí reproducido). Con las anclas sujetadas por calabrotes a los mástiles, el navío era bandeado a babor y, luego, a estribor, dejando descubierta la obra viva (parte de la embarcación sumergida bajo el agua). Esta acción se ejecutaba con varios fines: alistar el forro del casco, repasar la impermeabilidad de la estopa entre las juntas, y, esencialmente, para eliminar la broma o *teredo navalis*, parásito xilófago marino que carcomía la madera, lo cual debilitaba su estructura con riesgo de producir entradas de agua al interior del bajel. La única opción era prender fuego controlado a las secciones dañadas, retirarlas y sustituirlas por nuevas tracas (ver dibujo inferior, reproducido del *Diccionario demostrativo* del Marqués de la Victoria. 1719-1756). Una vez aplicada esta técnica, se debía ladear hacia la banda opuesta y repetir el mismo procedimiento.



En el rito, el Padre Nganga interrogaba al muerto a través de la *fula* —pólvora para la adivinación—, la cual era preparada en pequeños montoncitos dispuestos de diversas maneras, a los que se prendía fuego con un tabaco y, según el número de pilitas que eclosionaban, así se interpretaba la respuesta. La pólvora utilizada era sustraída del parque de baterías y pertrechos, ubicado en la cercanía a la Puerta de la Tenaza.

El trabajo de carpinteros y calafates no estaba exento de peligros, ya que con frecuencia ocurrían accidentes en plena faena. Los hombres podían caer de las vigas de acceso a las gradas, o sufrían dramáticas cortaduras en el aserradero, en la carpintería de lo blanco o en la sierra de agua. Otros quedaban sepultados bajo maderos mal apilados en la nave de arboladura y aparejo.

Los lesionados tenían la buena fortuna de ser trasladados con presteza al hospital naval del propio arsenal, uno de los mejores que existían en toda la ciudad. Equipado con el mejor instrumental de la época, este recinto no sólo acogía a los laborantes del astillero, sino que su amplia capacidad le permitía prestar servicios sanitarios —con carácter obligatorio por ordenanza— a las tripulaciones de todo navío de guerra que llegaba a la rada.

Entre sus varias salas, la de cirugía era quizás la de mayor actividad, puesto que las fracturas óseas más delicadas exigían la amputación del miembro como único tratamiento. Ello era inevitable dado que las posibilidades de infección y futura gangrena se presentaban en porcentajes elevados, con la consiguiente muerte del paciente.

Contrario a las prolongadas cirugías modernas, las de entonces sólo tardaban un aproximado de dos minutos, suficientes para darle al doliente una ración de ron como anestésico, colocarle una caña en su boca y un torniquete en el miembro a amputar. En los segundos finales, el cirujano, auxiliado por el sangrador, tomaba en su mano la afilada sierra y daba un corte limpio y preciso.

Otras veces se requerían cirugías más complicadas, sobre todo cuando se trataba de heridas perforopunzantes, ya fuera por arma blanca o de fuego. En tales casos era frecuente la introducción de tejidos o hebras de hilo, causantes a la postre de mortales infecciones si no se extraían en su totalidad. La complejidad del proceder se hacía presente también en las fracturas de cráneo. Había entonces que rapar el cuero cabelludo y, con un instrumento similar a un sacacorchos, con punta a manera de jarro invertido, se hacía la incisión y se retiraban la sangre coagulada y los restos astillados del hueso; en su lugar, era colocada una moneda de dos reales —en ocasiones de mayor cuantía— a manera de implante.³

En otro espacio del hospital se ubicaban los marinos que padecían de enfermedades como escorbuto, fiebre amarilla, trastornos gastrointestinales, tifus,

viruela, tuberculosis..., todas ellas producto de las largas estadías en alta mar, la precariedad higiénica de los bajeles, la mala alimentación y la contaminación del agua.⁴ El inmueble poseía su propia cocina, en la cual se preparaba una ración especial sobre la base de bizcocho, gallina y carnero.

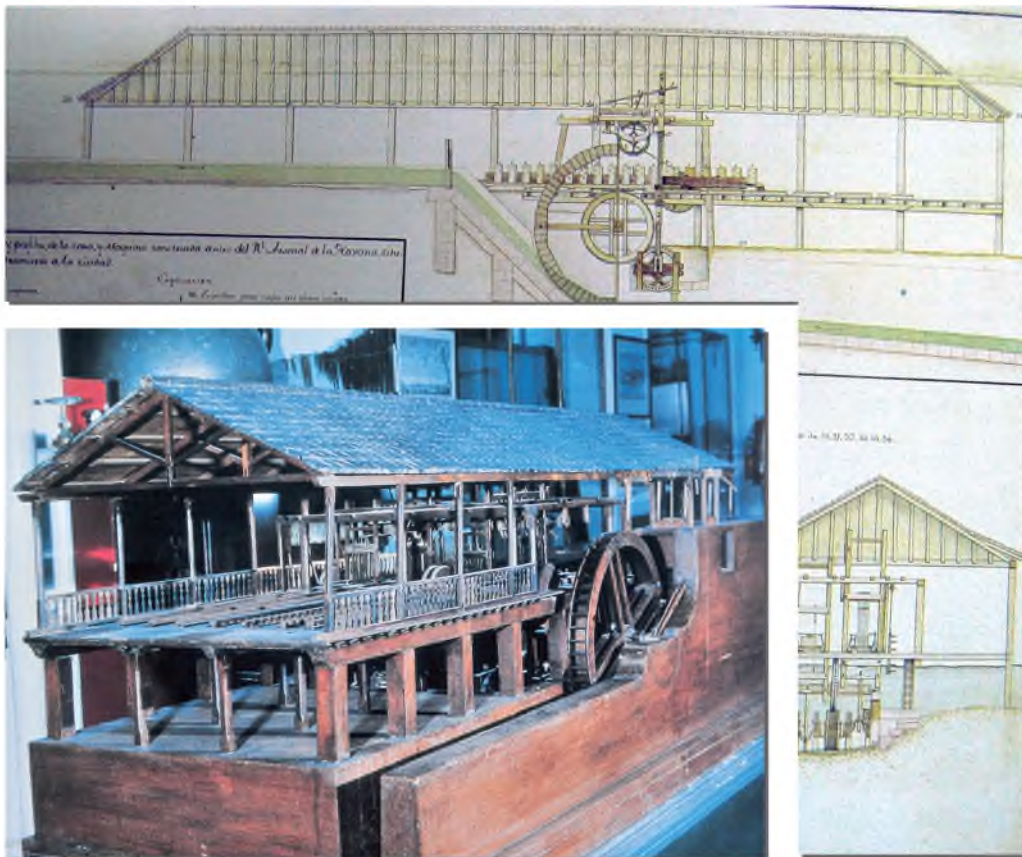
La alimentación de forzados y esclavos se reglamentaba en correspondencia con el trabajo que realizaban, de manera tal que esa inversión fuera amortizada con un elevado nivel de rendimiento productivo durante el mayor tiempo posible. Confinados en los cuarteles de galeras —incluso en los días que no ejecutaban labor alguna—, cada forzado o esclavo recibía siete onzas de leguminosas, 24 onzas de bizcocho y un cuarto de ron para mojarlo y suavizarlo. Además, esa ración de alimentos se acompañaba con un cuarto de onza de aceite y 0,16 onzas de sal.

En cambio, la marinería y guarnición —por separado— gozaban de dos tipos de raciones, servidas en las escudillas de madera en días alternos: la primera, integrada por carne salada y tocino; la segunda, por bacalao, aceite y vinagre. Ambas se acompañaban con bizcocho, ron, agua y sal.⁵ Por su parte, la alta oficialidad encargaba traer desde suelo español para sus festines: chorizos de la Sierra de Huelva, jamones de Algarrobillas y de Extremadura, salchichón de Génova, queso de Flandes, nuez moscada, avellanas, almendras, aceitunas y aceite de oliva de Sevilla...⁶

Un aspecto que denotaba la autonomía legal del Real Arsenal —con respecto a la Capitanía General— lo constituía el poseer un cementerio con capilla y oficiante dentro de sus terrenos.

El principal problema que enfrentaba el Real Arsenal de La Habana era el abastecimiento de maderas, las cuales, en un principio, se cortaban en las cercanías del astillero. Sin embargo, la sobrexplotación pronto llevó a la búsqueda de nuevas zonas de tala, ubicadas en hatos y corrales distantes de la capital. Para acarrear esta madera fue necesario abrir caminos que dieran paso a las boyadas que transportaban las pesadas tozas. En los cortes fueron surgiendo modestas tiendas de abarrotes, tabernas y pequeños caseríos de boyeros y leñadores que, con el tiempo, dieron origen a nuevas poblaciones. Ejemplo de ello fue el hato de Ariguanabo, donde se creó un bodegón y caserío, cuna del futuro poblado de San Antonio de los Baños.⁷

Una vez llegadas las tozas al arsenal, se depositaban en el tinglado de maderas, donde eran clasificadas y alistadas para su corte en la sierra hidráulica. Las piezas cortadas se almacenaban de acuerdo con la función que cumplirían en el depósito de tablas y, en particular, en la sala de gálibos. En esta última los carpinteros hacían uso de sus herramientas: hacha inglesa, regla plegable de 1½, cortafríos, azuela, compás de patas, berbiquí y



La sierra hidráulica se ubicaba adyacente a un ramal de la Zanja Real, al que se le había diseñado un salto de agua artificial que proporcionaba el movimiento a la rueda vitruviana de paletas (ver imagen superior: plano de Ignacio González Tascón). Otra rueda —dentada— ponía en acción un tambor, unido por ejes excéntricos a dos cigüeñales que producían el desplazamiento alterno de las afiladas hojas de la sierra (imagen inferior: maqueta de la sierra hidráulica del Real Arsenal de La Habana exhibida en el Museo Naval de Madrid).

Debido al incesante calor del trópico, se hizo necesario crear una canaleta superior que vertía agua de continuo sobre el punto de mayor fricción con el fin de mantenerlo lo más fresco posible. Tan importante era la Zanja Real para el Arsenal que, cuando la primera se disponía a realizar labores de saneamiento en sus canales y conductos, había que esperar por la aprobación de la Comisaría de Marina, pues ésta debía programar la detención de la sierra hidráulica del astillero. Para ese momento ya había sido dictado un bando exhortando a la población a almacenar agua para 15 días.

broca, escuadra holandesa, serrucho, cepillo... La madera se colocaba en el suelo, donde previamente se marcaban a tamaño natural las piezas (cuadernas, curva coral...) utilizando las plantillas establecidas y descritas por el armador; los carpinteros dibujaban sobre la madera los diseños para luego cortarlos con precisión.

El contrabando fue la única salida ante el recio monopolio comercial impuesto por la Corona española. Mucho se ha escrito sobre la venta y canje ilegal de cueros, tasajo y caudales no declarados a la hora de embarcar rumbo a España, pero apenas se conoce que las maderas preciosas cubanas (cedro, caoba...) no escaparon al contrabando.

El procedimiento utilizado para burlar la vigilancia de aduana tenía lugar en el propio arsenal, donde a los bajeles carenados se les sustituían piezas de madera ordinaria por otras de maderas preciosas, ubicadas generalmente en la cubierta alta, lo cual permitía, una vez llegadas a su destino, retirarlas con facilidad. El caso más frecuente y practicado desde la Carrera de Indias —no sólo en La Habana, sino en toda América— fue la sustitución de los cepos de las anclas, imperceptibles ante los ojos de la ley.⁸

El Real Arsenal de La Habana no sólo propició que las maderas de la Isla se trans-

formaran en exquisitos muebles dispersos por las naciones del Viejo Mundo, sino que su mano de obra especializada franqueó los muros de la muralla para dejar su impronta en la fisonomía de la ciudad. Los carpinteros de ribera fueron los anónimos realizadores de las armaduras de par y nudillo de las techumbres de los inmuebles coloniales.

Por su parte, los maestros vidrieros se encargarían del cierre de ventanales y arquerías realizados por medio del embotellado de madera, tal como se hacía en las cristalerías de los alcázares y jardines de popa de los navíos. Las obras de imaginiería religiosa igualmente tuvieron como sus precursores en La Habana a los diestros maestros tallistas de mascarones de proa.⁹

Baste decir que en el barrio de extramuros nombrado del Arsenal y en el intramural de San Isidro vivían 881 carpinteros de los 2 004 que existían en toda la ciudad; 44 calafates de un total de 142; 34 cordoneros; 9 aserradores; 1 865 pintores; 41 veleros; 15 aparejadores y un buzo.¹⁰

En los arsenales españoles era frecuente la utilización de diques para la construcción de bajeles; sin embargo, las características del suelo rocoso del litoral habanero no beneficiaban la implementación de este método, por lo que debió adoptarse el de gradas



En la forja situada en el interior del Real Arsenal de La Habana se fundían las piezas de metal necesarias para construir un bajel, entre ellas: los pernos destinados a la clavazón y las anillas para anclas; los «machos y hembras» que sujetaban la pala del timón; las bombas de achique, y otros aditamentos destinados a los cabestrantes, a las cureñas de los cañones y a la herrería de las portas.

navales. En el Real Arsenal, luego de su reconstrucción tras la toma de La Habana por los ingleses, se habilitaron cuatro de estas estructuras. Las gradas poseían un trazado rectangular con una longitud aproximada de 50 metros y un ancho de 19. Para su realización se excavaron zócalos en la roca con una pendiente de 5° a 10° de buzamiento hacia la antegrada que penetraba con un ángulo ligero en las aguas de la rada.¹¹

El espacio acotado poseía zanjas en las que se colocaban las vigas para el acceso y desplazamiento de los carpinteros y calafates. De vital importancia eran los picaderos, gruesos troncos encastrados en hoyos irregulares, cuya función era la de sostener la quilla y el resto de la obra viva en grada.

Curiosamente, cuando escaseaban los recursos, como la estopa de cáñamo para calafatear, era necesario entonces recurrir al ingenio de la tradición. La falta de archivos y documentos privados de los armadores del siglo XVIII nos imposibilita afirmar que en

el Real Arsenal de La Habana se implementara el recurso alternativo —utilizado en los astilleros y careneros americanos— de sustituir la estopa por la fibra de coco, la cual, al decir de Jorge Juan, experto oficial de la Armada: «es tan propia para las costuras de bajo del agua, que no reconoce corrupción y, una vez puesta, dura tanto como la tablazón: se endurece y, uniéndose a las maderas que la comprimen, forma un cuerpo con ellas».¹² La abundancia de cocotoreros en la Isla pudiera apuntar al uso de esta solución en el astillero habanero.

Uno de los adelantos del siglo XVIII fue el forrado de los cascos con planchas de cobre con el fin de impedir los devastadores daños causados por la broma, al tiempo que le proporcionaba mayor velocidad al bajel. Los navíos obedecían con rapidez al impulso de las velas al verse prácticamente libres sus carenas de escaramujos y lapas. No obstante, los forros de cobre sobre madera se desintegraban, y las planchas se destruían en torno a los pernos de hierro. Con posterioridad los ingleses descubrieron que ello se debía a la acción electrolítica del agua de mar, por lo que sustituyeron los clavos de hierro por los de bronce. En el Real Arsenal de La Habana se conoce que en un bajel de tres puentes se utilizaban cerca de 1 990 planchas de cobre.¹³

El próximo paso era enlucir las obras de madera, aún resplandecientes por su corte y lija. La disposición del color obedecía a las Ordenanzas de Marina, que con rigurosidad estipulaban el blanco a la obra viva; una amplia franja negra sobre la línea de flotación, y las baterías de amarillo, alternadas con cintas negras.

El interior de las portas, cubiertas y cureñas lucían un intenso cromatismo rojo en los navíos de línea, con el objetivo de disimular la sangre derramada por los hombres en combate. Sobre la regala también se añadía una línea negra o azul, decorada en ocasiones con una guirnalda en oro.

Siempre hubo excepciones como los casos del *Santísima Trinidad* (1769-1805) y el *Santa Ana* (1784-1816): en la batalla de Trafalgar, el primero exhibía cintas negras y galones rojos, mientras el segundo lucía cintas blancas y galones verdes.

La botadura del bajel al agua era en extremo compleja, pues los hombres debían maniobrar esos colosos, que pesaban to-

neladas, con precisión milimétrica, a fin de evitar el quebranto y la curvatura de la quilla. Con ayuda de fuerza animal y complicados sistemas de poleas, el navío debía transitar con lentitud por los «santos, cuna e imada», y de ahí a la antegrada, donde el casco se deslizaba por el talud hasta quedar finalmente a flote.

Más de una centena de navíos y fragatas fueron botados de las gradas del Real Arsenal de La Habana. Estos bajeles eran reconocidos por la calidad de sus maderas, y su durabilidad triplicaba a la de los construidos en astilleros españoles.

Habaneros fueron los navíos del almirante Andres Reggio que derrotaron a la escuadra inglesa de Charles Knowles en 1748, así como también el *Santísima Trinidad* (el mayor bajel de su tiempo), el *Rayo*, el *Bahama* y el *Príncipe de Asturias*, los cuatro participantes en la batalla de Trafalgar, entre otros que izaron el estandarte del honor en el Mediterráneo, Gibraltar, Espartel, San Vicente, Finisterre...

Para tener un criterio fundado sobre la productividad del Real Arsenal de La Habana, basta decir que ocho de los 12 navíos de tres puentes construidos entre 1769 y 1794 para servir en la Armada española fueron realizados en este astillero.

Su historia es la de sus trabajadores, labrada con sus propias manos sobre las maderas de un centenar de bajeles que partieron allende los mares, luego de ser arbolados en el inconfundible Palo de La Machina.



El primer emplazamiento del Real Arsenal de La Habana (desde 1724 a 1747) estaba ubicado en el litoral comprendido entre el Castillo de La Real Fuerza y la Comandancia de Marina (1), y de allí fue trasladado al sur de la ciudad, tras la muralla de tierra (2). Para facilitar la botadura de los bajeles, se decidió emplazar La Machina fuera del astillero, a continuación del muelle de San Francisco (3), como representa este plano, confeccionado en 1794 por el comandante general de Arsenales, Juan de Araoz.

Durante los siete años (1776-1783) en que el comandante Juan Bonet dirigió el apostadero, surgieron contradicciones entre éste y el capitán general de la Isla, el marqués de la Torre. El mayor conflicto fue el cierre de la Puerta Nueva (5) de la muralla por Bonet. En represalia, el gobernador hizo lo propio con la Puerta de la Tenaza (4), la cual se conserva en la actualidad (foto inferior). Fue necesaria la intervención del Ministro de Indias para poner fin a tan absurda situación que obligaba a los trabajadores del Arsenal y a los comerciantes a recorrer una distancia mayor, pues el único punto de acceso disponible a la ciudad intramural era la Puerta de Tierra (6).

¹¹Roger Arrazaeta, Antonio Quevedo: «Tras las huellas de los primeros astilleros cubanos», en revista *Mar y Pesca*, no. 306, dic. 1997.

¹²Alejandro Alamillo: *Jorge Juan y el Arsenal de Ferrol*. Fundación Jorge Juan, 2003.

¹³Francisco Pérez de la Riva: *Ibidem*.

¹Natalia Bolívar: *Ta Ma Duende Yaya y las Reglas de Palo Monte*. Ed. Unión, La Habana, 1998.

²Lydia Cabrera: *Reglas de Congo, Palo Monte, Mayombe*. Ed. Universal, Miami, 1986.

³Patrick O'Brian: *The far side of the World*. Ed. Harper Collins, UK, 1984.

⁴Fernando Padilla: «Tras las portas del *Santísima Trinidad*», en revista *Opus Habana*, vol. XII/no. 2, mar./agos, 2009.

⁵José Ignacio González-Aller: «El navío de tres puentes en la armada española», en *Revista de Historia Naval*, no. 9, 1985.

⁶Archivo General de Indias: *Ultramar*, leg. 987.

⁷Francisco Pérez de la Riva: «La construcción naval en Cuba», en revista *Mar y Pesca*, no. 103, abril de 1974.

⁸Comunicación personal con Alessandro López, jefe de la Sección naval del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

⁹Ovidio Ortega: *Real Arsenal de La Habana*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1998.

¹⁰Ídem.

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



CONSTRUYENDO UN BAJEL

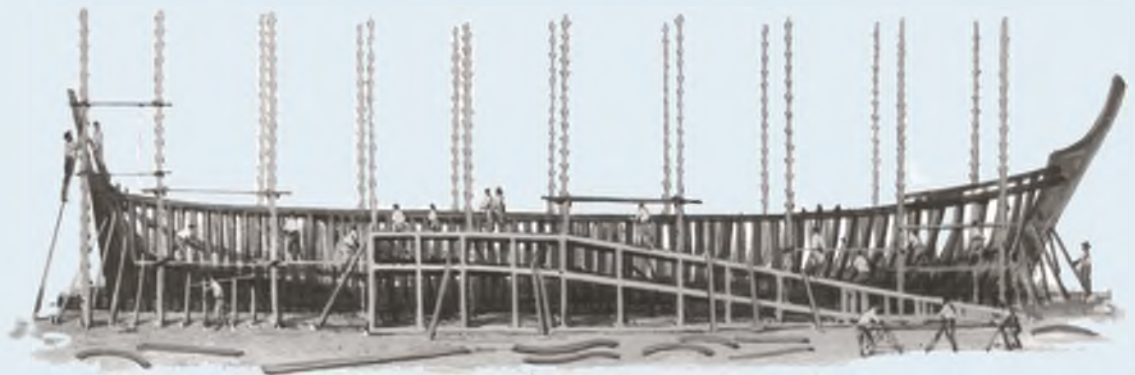
La construcción de un navío en el Real Arsenal de La Habana requería de cuatro etapas fundamentales: la colocación de la quilla en grada; la conformación del plan maestro, proa y popa; la impermeabilización y calafateo del casco, y, por último, la ubicación de la arboladura.



Una vez que el ingeniero o armador delineaba en planos la futura estructura del bajel, se procedía a la selección y corte de las maderas. Curiosamente esta labor, junto a la colocación de la arboladura, eran las únicas acciones que tenían lugar fuera del astillero. En toda Cuba existían bosques reservados por Ordenanzas a los cortes del Rey. La elección de las maderas estaba en correspondencia con su posterior uso en la construcción del navío. No sólo se prestaba atención a la dureza o resistencia, sino también a las formas que simularan piezas como orcas, varengas, curvatonos... Otro aspecto que se tenía muy en cuenta era las fases de la Luna, pues de ello dependía —al decir de los maestros carpinteros— la resistencia de la madera a plagas e insectos nocivos, así como su durabilidad e inocuidad a la humedad.

I. COLOCACIÓN DE LA QUILLA EN GRADA

Unida por empalmes y pernos, la quilla sostenía —como columna vertebral del navío— al conjunto de la sobrequilla y el plan maestro.

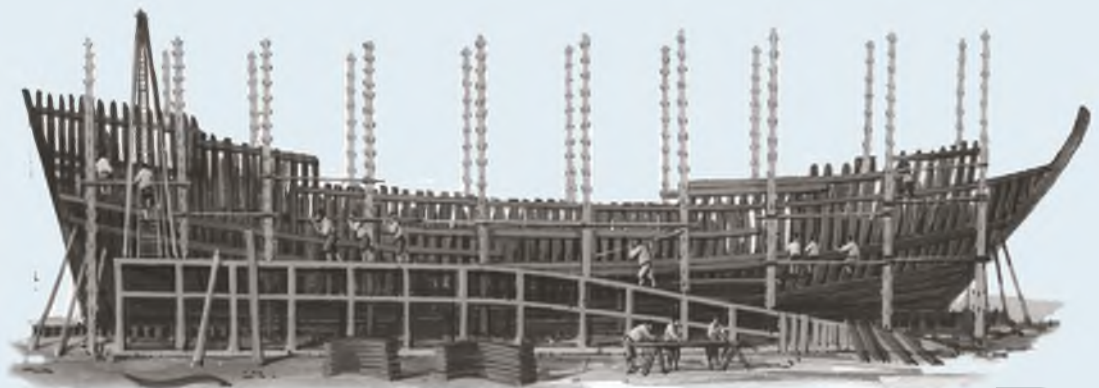


Las diferentes piezas que conformaban la estructura de un navío eran rigurosamente diseñadas mediante una técnica antiquísima que, ideada por los romanos, consistía en el empleo de plantillas a tamaño real, las cuales se conservaban en la sala de gálibos. Ya delineadas, las piezas era trasegadas para su corte en la sierra hidráulica. Por último, con el auxilio de un mecanismo de poleas y fuerza de tracción animal, eran colocadas en los alrededores de la grada naval.

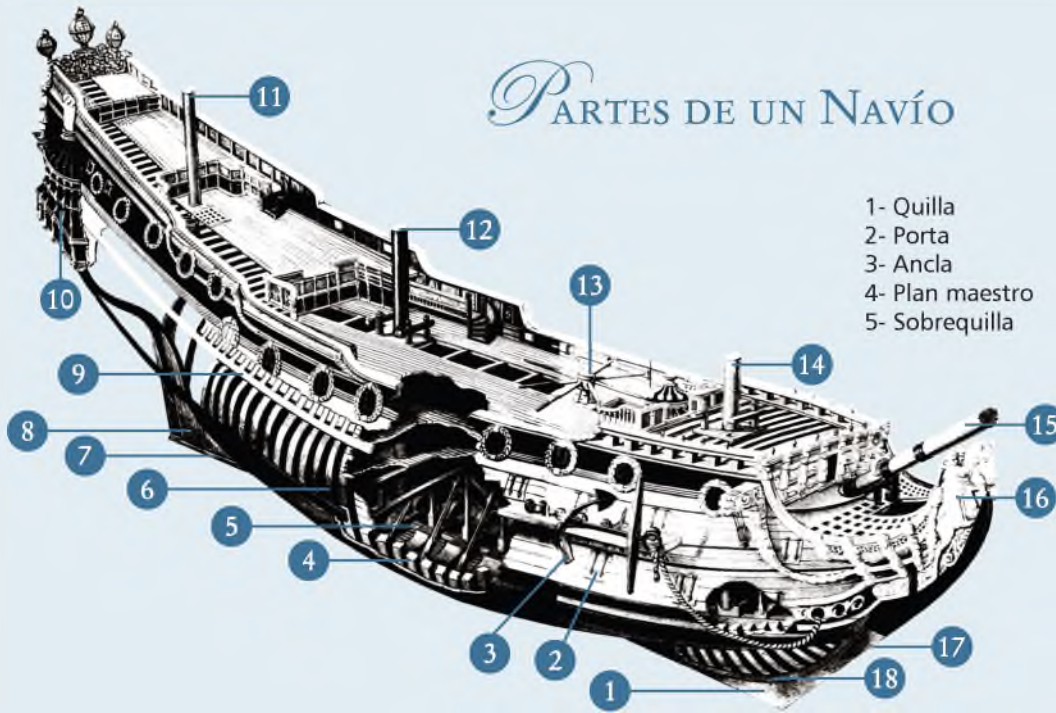


II. CONFORMACIÓN DEL PLAN MAESTRO, PROA Y POPA

En esta etapa se situaban las estructuras de los extremos del bajel, la proa y la popa, compuestas por múltiples piezas: tajamar, roda, curva coral, codaste... Las cuadernas —dispuestas en tres cuerpos por varengas, genoles y ligazones— conformaban el casco del bajel, mientras que la popa se estructuraba con la unión del codaste a las últimas cuadernas. A proa, el tajamar se complementaba con un mascarón.



Partes de un Navío



- 1- Quilla
- 2- Porta
- 3- Ancla
- 4- Plan maestro
- 5- Sobrequilla

- 6- Cuadernas (Varengas, Genoles, Ligazones)
- 7- Curva coral
- 8- Codaste
- 9- Tracas
- 10- Aleta de popa
- 11- Mesana (mástil)
- 12- Mayor (mástil)
- 13- Cabrestante
- 14- Trinquete (mástil)
- 15- Bauprés
- 16- Mascarón de proa
- 17- Tajamar
- 18- Roda

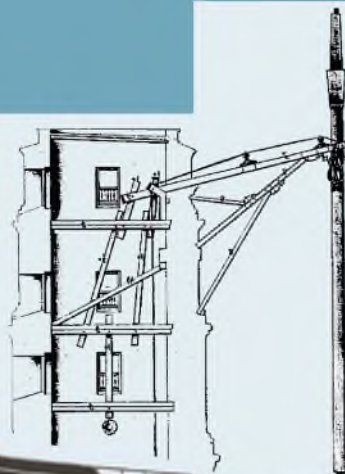


III: IMPERMEABILIZACIÓN Y CALAFATEO DEL CASCO

El casco se cerraba por medio de tablones denominados tracas. Con posterioridad se realizaba la costura del casco, repasado por los calafates, quienes rellenaban las juntas con estopa y luego la impermeabilizaban con brea seca derretida.

IV. UBICACIÓN DE LA ARBOLADURA

Superadas las tres primera etapas, se enlucía toda la obra con los colores establecidos por las Ordenanzas. El casco se botaba al agua y, guiado por embarcaciones auxiliares, se situaba a los pies de La Machina para la colocación de la arboladura y el resto de los aparejos. Luego se le dotaba con anclas y se hacía a la mar para ser artillado en España, ya que La Habana carecía de grandes forjas para fundir el centenar de piezas de artillería que requería cada uno de estos bajeles.



Para realizar esta infografía se emplearon las siguientes fuentes bibliográficas:

Gervasio Artiñano: *La arquitectura naval española en madera*. Madrid, 1920.
 Marqués de la Victoria: *Diccionario demostrativo de toda la arquitectura naval moderna, 1719-1756*. Archivo del Museo Naval de Madrid.
 M. Ramírez Gabarras: *La construcción naval militar española, 1730-1780*. Ed. Bazán, 1980.

Ignacio González Tascón: *Ingeniería española en Ultramar (siglos XVI-XIX)*. Ed. Servicio Histórico Militar, 2 t.
 Jacobo de la Pezuela: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba*. Imprenta del Establecimiento de Mellado, Madrid. 1863-1866.
 Planos del Real Arsenal de La Habana. Archivo del Museo Naval de Madrid.

ERNESTO ESTÉVEZ

Lo divino tras la neblina



Desde finales de los 90 del siglo XX, el movimiento paisajístico en Cuba ha cobrado un auge incuestionable, incorporando cada vez más a jóvenes creadores que, con formación académica o autodidacta, optan por ese género pictórico de profunda entraña identitaria.

A esa reciente hornada de paisajistas cubanos pertenece Ernesto Estévez García, de quien Eusebio Leal Spengler expresara en 2007: «Sabe captar la realidad circundante para hacer arte original y distinto... A la vez sostiene la paleta y de ella toma el secreto mágico de los colores y los lleva al lienzo para que perduren en el tiempo los idílicos parajes de nuestra tierra, apenas perturbados por la presencia del hombre: el pintoresco bohío, la Ceiba altiva, el valle esquivo entre nubes, la sierra que desciende en riscos hasta la orilla de la mar, el alba que disipa el manto de nubes sobre el monte misterioso y poético...».

Al recordarle esas palabras elogiosas para con su obra, tímidamente y casi como excusándose, Ernesto

me confesó que nunca antes había sido entrevistado por la prensa escrita. «Sólo lo hizo en una ocasión un colega suyo de la emisora Habana Radio (Oficina del Historiador de la Ciudad), cuando en 2002 inauguré mi primera exposición personal “Metáforas del paisaje”, en la galería La Acacia», reconoce.

Nuestra conversación formal tuvo lugar un domingo de diciembre de 2010, en Santa Catalina y D’Strampes —en Santos Suárez, municipio 10 de Octubre—, donde tiene un pequeño estudio, muy próximo a la vivienda de su madre. En ese barrio ha vivido durante varios años; una zona que, aunque capitalina, cuenta con frondosos árboles en sus amplias avenidas y calles, por las cuales transita diariamente, recibiendo el saludo de vecinos y amigos.

Un poco entre sorprendida y orgullosa —pues no siempre se tiene el privilegio de ser la primera—, se me revela este «hacedor» de paisajes: un hombre más bien de pocas palabras, como suele suceder con los artífices que, al igual que él, manejan otros lenguajes.

MÁS ALLÁ DE LA CUALIDAD FOTOGÉNICA DEL PAISAJE CUBANO, ESTE JOVEN ARTISTA SE PROPONE TRANSMITIR EN SUS CUADROS UN SENTIMIENTO ECOLOGISTA QUE NACIÓ PRECISAMENTE GRACIAS A SUS EXPERIENCIAS COMO FOTÓGRAFO.

por **MARÍA GRANT**



Sierra de Guacamaya
(2008). Óleo sobre lienzo
(90 x 250 cm).

En su caso, el de las imágenes, tanto las captadas con ayuda del lente de una cámara fotográfica, como las de aquellas campiñas que transmuta al óleo, manipulándolas a su antojo: colocando brumas por aquí, añadiendo verdes por allá...

Pero, ¿cómo sería su vida de pequeño? ¿Cuáles fueron las circunstancias que lo llevaron a convertirse en fotógrafo? ¿Por qué la fotografía pasó, de ser la actividad fundamental en su vida, a herramienta imprescindible de trabajo para su carrera de pintor? ¿En qué aspectos su poética paisajística se diferencia de las de sus contemporáneos? ¿De quiénes se considera deudor?... Fueron algunas de las interrogantes que comenzamos a dilucidar durante aquella mañana dominical.

ENTRE MITOS Y LEYENDAS

«Tuve una infancia muy feliz», asegura el pintor, para añadir que, como casi todo niño, era inquieto, alegre, activo... Amaba la libertad, la aventura y las travesuras. Con sólo ocho años se escapó de su casa para

ver el malecón habanero. «Por hechos como éstos, yo recibía castigos, y créame que no fueron pocos. Enclaustrado en mi cuarto, privado de juegos y de televisión, entonces, como única opción, recurría a los libros de aventuras e historias fantásticas. Junto a Julio Verne, Emilio Salgari y Jack London —mis autores preferidos— escapaba de mi tediosa prisión y emprendía nuevamente viajes. Libros como *Oros Viejos*, con sus llamativas estampas; *Mitos y leyendas de la Antigua Grecia* y *Los conquistadores del fuego*, entre muchos otros, sirvieron de inspiración para mis primeros dibujos; abonaron mis fantasías y sueños infantiles».

Fue temprana su afición a las cámaras fotográficas, porque nació prácticamente en el estudio de su padre, en los laboratorios de fotografía de los Estudios Fílmicos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Como residían en el mismo edificio, desde muy pequeño frecuentaba el lugar. «Siempre estaba metido en el cuarto oscuro. Me gustaba, sobre todo, aquella magia de ver cómo del papel en blanco salían las imágenes...

Mucho papel que le eché a perder a mi papá por el instinto infantil de, en medio de la oscuridad, ver la lucecita y encender la luz principal —¡tac!— en el momento en que él estaba trabajando...»

En la casa ocurría igual, pues su padre llevaba las cámaras y el pequeño Ernesto sucumbía ante su encanto: «Despertaban mucha curiosidad; quería cogerlas, palparlas, intentar tirar fotos, tratar de capturar mis propias imágenes...» Por otro lado, el ambiente en general que se respiraba en el hogar resultaba propicio, ya que la madre era editora también de aquella dependencia de las FAR. Y se reunían los amigos del papá y de la mamá para conversar sobre cine, fotografía... «Todo aquello formó parte de mis ideas y de mi visión del mundo».

Hacia 1985, cuando Ernesto tendría unos 18 años, el padre decidió llevarlo a trabajar con él. «Hubo un momento de mi vida que me “regué” un poco; me gustaba mucho la música rock; deambular con grupos de amigos... y me “descarrilé”. Entonces el viejo mío, que sabía de mi inclinación hacia la fotografía, cargó conmigo. Comencé a aprenderla de manera seria; pasé algunos cursos; busqué literatura... en fin, me prepararé hasta que, ahí mismo, en los Estudios Fílmicos de las FAR, enfrenté mi primera evaluación como fotorreportero».

Posteriormente cursaría un curso de fotografía con fines de investigación científica y, enrolado en un grupo de jóvenes que practicaban la Espeleología, iniciaría su periplo por cuevas en Matanzas y Pinar del Río. En tiempo de vacaciones se la pasaban hasta 15 o 20 días metidos en el monte, cocinando con leña, pescando en el río, comiendo frutos, casi en régimen de sobrevivencia. Ernesto asumía aquellas excursiones como aventura y pura curiosidad, sin sospechar realmente la connotación y los cambios que traerían a su vida.

«Desde el primer viaje quedé fascinado ante ese mundo nuevo para mí, que desprendía un cierto misterio. Era como cruzar el inframundo o el reino de Hades. A cada paso corríamos peligros reales; había mucha adrenalina en todo aquello, lo que contribuía a darle más emoción. Era un vínculo fuerte; disfrutaba mucho ese ambiente; me sentía como parte de él y, después, al regresar a la ciudad, extrañaba el campo...».

Siempre iba con su cámara al hombro, intentando documentarlo todo. Encontró en ese universo una verdadera oportunidad para poner en práctica lo aprendido. Era un verdadero reto, pues lo hacía en condiciones difíciles de luz, pero que, a la vez, le brindaban una oportunidad única. Ernesto se muestra más locuaz que de costumbre al rememorar aquella experiencia:

«De pronto podíamos encontrarnos en salones inmensos como grandes catedrales, entre corredores de imponentes columnas blancas como de mármol de Carrara o el más fino alabastro. Con trípodes, *flash* en mano, filtros de colores y uno o dos faroles chinos, me gustaba convertir el mundo de las tinieblas en un mun-

do de luz y color, salpicando las paredes, columnas, estalactitas y estalagmitas con flashazos de colores».

Lo que en principio era divertimento, se convirtió en algo muy serio, que él califica como una «verdadera experiencia espiritual, pues cambiaron mis conceptos y prioridades; empezó a formarse no sólo en mí, sino también en todo el grupo, una conciencia ecologista: queríamos proteger esos santuarios naturales».

En 1988, en respuesta a una convocatoria del Salón Nacional de Fotografía 26 de Julio, sin muchas expectativas, Ernesto se decidió a participar con un reportaje sobre el mundo de las cuevas y, para sorpresa suya, ganó el primer premio en la Categoría de color.

«Sería el primer reconocimiento a mi trabajo y definitivamente un gran estímulo para mi vida».

EL SALTO A LA PINTURA

En 1990 pintó su primer óleo —que todavía conserva—, con el tema de Charlot, el emblemático personaje de Charles Chaplin. Ya para ese momento era fotógrafo en la Casa Central de las FAR, y había llegado a la pintura motivado por el favorable ambiente para la creación existente en esa institución. Allí conoció a varios artistas, entre ellos al escultor y pintor Leo D'Lázaro, quien impartía un taller y le proporcionó los conocimientos básicos: cómo dominar los soportes del óleo, cómo mezclar los colores, cómo preparar un lienzo...

Pero en lo adelante, de una forma u otra, apareció siempre la naturaleza, lo que él justifica con la huella tan favorable que le dejó la Espeleología. «A través de la pintura, no sólo podía contemplar la naturaleza sino revelarla, darla a conocer desde mis perspectiva y visión, con el deseo que el espectador pudiera experimentar también las mismas emociones que yo sentía cuando estaba parado frente a un paisaje. Era algo que no lograba con la simple fotografía. También tenía la oportunidad de modificarlo, de hacer más énfasis en uno u otro elemento, quitando o añadiendo lo que deseaba, manipulando las luces, las brumas y los colores, dándole dramatismo o alegría, según quisiera».

De esa manera, la fotografía dejó de ser en Ernesto Estévez un fin para convertirse en un medio, en una herramienta necesaria que le permite acumular cientos de imágenes, hacerse de un rico archivo que, a la hora de componer y estructurar un cuadro, le posibilita incrementar elementos en el proceso creativo. «Puedo traer el paisaje al taller, más allá de las inclemencias del tiempo, la lluvia, el viento, el polvo, el sol abrasante...»

Por no tener formación académica alguna, considera que fue muy duro el proceso de aprendizaje; incluyó tanto el ensayo como el error, y, en la práctica, cada pieza se convertía en una verdadera escuela. «Fueron tiempos de estudio y de mucha consagración, pero también de perfeccionamiento y satisfacciones».



*...me complace más
que el mar. (2007).
Óleo sobre lienzo
(120 x 80 cm).*

«(...) la Naturaleza no es resultado de la casualidad, y, por ese razonamiento, desde muy joven, llegué a Dios. Un poco trato de expresar esa presencia en todos los elementos que incluyo en mis cuadros. Mi credo religioso también influyó en mi preferencia por el paisaje. A través de mi obra pretendo dar a conocer la creación divina que está en cada piedra, arroyo, cielo, árbol...»



Paisaje nublado
(2000) Óleo sobre lienzo (100 x 150 cm).

Tuvieron que pasar diez años desde el momento en que apostó por la pintura, hasta que pudo realizar su primera exposición personal: «Metáforas del paisaje» acogida por la galería La Acacia, en 2002. Entonces, el galerista y crítico de arte Toni Piñera escribió: «Penetrar en los paisajes de Ernesto Estévez resulta una experiencia repleta de bucólicas reminiscencias y familiares impresiones, con las que el creador habanero regala una muestra de su vocación y búsqueda constante. Estos paisajes suyos, cubanos, tropicales, idílicos... son pequeños fragmentos de una monumentalidad de formas y detalles que se presentan en la opacidad y contrastes cromáticos, en la elaboración de los planos y la equilibrada verticalidad en su conjunto».

POÉTICA PAISAJÍSTICA

Quien no esté al tanto de la pintura cubana más reciente, pudiera extrañarse de que un creador nacido y criado en la ciudad —en este caso, en la capital— apueste por el paisaje rural, en vez de cultivar, digamos, el urbano o las marinas.

Sin embargo, hay muchos jóvenes creadores cubanos que se inspiran en el campo para materializar su arte poética. Son tantos y tan similares en sus propuestas que, a veces, resulta difícil distinguir el quehacer artístico de uno u otro.

El crítico Jorge R. Bermúdez sostiene en *La bella estrategia del paisaje*, un texto que mantiene aún inédito: «Sin escapar de los esquemas que caracterizan al género, el paisajismo de Estévez tiene su sello más personal en los primeros planos de sus composiciones, así como en las atribuciones esteticistas que le concede en los mismos a aquellos valores propiamente cromáticos y dibujísticos, en aras de una atmósfera natural más intimista, donde lo humano no se ve, pero se siente».

Otros opinan que el procedimiento para las luces, es lo que hace distinta su obra. A propósito, en el catálogo a la exposición «Nueve artistas cubanos en Mónaco» de agosto de 2005, el crítico e investigador cubano Rafael Acosta de Arriba refiere: «Cuando Tomás Sánchez vio por primera vez sus cuadros, exclamó: “¡La luz! ¡Es la luz lo que los hace diferentes!” Y por supuesto, ese gran paisajista cubano sabía lo que decía. Ernesto Estévez García dota a sus composiciones de un tratamiento muy particular de la luz y de una mística y una atmósfera que son auténticamente suyas».

¿En qué crees que se diferencia tu poética paisajística de la asumida por tus contemporáneos?, pregunto tajantemente al joven pintor.

«Fue un sentimiento ecologista —que permanece en mí— lo que despertó mi preferencia por pintar paisajes. Quería eso, motivar que el espectador pudiera también impresionarse, de la misma manera que yo, al ver un paisaje. Pero no me he propuesto concebir una obra diferente. Creo que mi paisajismo es el tradicional, el de siempre. Sólo que cada quien le imprime un sello en la pincelada, en la forma de resolver los colores, a la hora de dar los matices, de difuminar, de darle ese ambiente velado... En la



mayoría de mis obras se pueden ver brumas densas, que representan a la naturaleza en su estado más puro, virgen y natural. Como el velo en la novia».

A Ernesto le hubiera gustado estudiar en una escuela de Arte. Hubo un momento en que hizo el intento: se presentó a un examen de ingreso en San Alejandro, pero no clasificó. «No me preparé, como hacen ahora los aspirantes, que hasta tienen profesores repasadores. Después ya estaba casado, tenía muchos problemas personales, y la responsabilidad de mantener un hogar».

Como el fotógrafo que nunca ha dejado de ser, viaja al campo en busca de imágenes, pero lleva una concepción previa de lo que quiere. «Después, voy extrayendo elementos y componiendo de acuerdo con lo que pretendo. Trato de no usar fríamente la fotografía, sino de escudriñar en los elementos con los cuales voy a trabajar en el taller; compongo esa idea que tengo y quiero expresar a través de mi obra».

Para lograr, por ejemplo, esas brumas que son tan frecuentes en sus lienzos, se levanta muy temprano y sale en busca de lugares altos hasta encontrarlas. «Siento una satisfacción profunda, tremenda cuando las encuentro... Eso para mí es tan idílico, bello.... Pero cuando no las hay, cuando no lo logro, de todas maneras las incorporo al trabajo; siempre trato de dar esas neblinas, esos ambientes...».

Su zona preferida son los campos de Pinar del Río, cuna de diversas generaciones de paisajistas cubanos, entre ellos, Tiburcio Lorenzo y Domingo Ramos. Antes, simultaneaba esos recorridos con el territorio matancero, particularmente sus cuevas, para hacer fotografías con fines espeleológicos.

«Le reitero que empecé a ir a la más occidental provincia cubana mucho antes de dedicarme a la pintura como oficio. Me quedé como prendido a esa tierra tan linda, a esa zona que es la Sierra de los

La loma del cimarrón (2006). Óleo sobre lienzo (120 x 150).



La roca II (2007).
Óleo sobre lienzo
(100 x 150 cm).

Órganos. Aunque también voy a la del Rosario; prefiero la primera. Siempre ha sido mi lugar de expediciones, el escenario donde me muevo. Y con el tiempo, allá he cosechado muchas amistades, sobre todo en el Valle de Viñales».

Esa fruición por la naturaleza tiene un trasfondo espiritual, pues a pesar de haberse criado en un medio ateo, siente que «la Naturaleza no es resultado de la casualidad y, por ese razonamiento, desde muy joven, llegué a Dios. Un poco trato de expresar esa presencia en todos los elementos que incluyo en mis cuadros. Mi credo religioso también influyó en mi preferencia por el paisaje. A través de mi obra pretendo dar a conocer la creación divina que está en cada piedra, arroyo, cielo, árbol...».

ESPIRITU Y ESENCIA

En cuanto a la deuda que tiene con figuras del paisajismo en general, Ernesto Estévez confiesa que se ha nutrido de múltiples fuentes. Incluso, de alguna manera se siente parte de ese movimiento romántico que tuvo sus bases a principios del siglo XIX y que se caracterizaba por expresar —a través del paisaje— determinados estados de ánimos, sentimientos muy intensos o místicos.

«Creo que en Cuba este movimiento ha logrado sobrevivir al paso del tiempo, reinventándose, renovándose y redescubriéndose. No va a morir nunca, ni debe, porque mientras exista una belleza natural, siempre habrá un artista que se inspire en ella, que quiera atesorar ese momento único para develar la sustancia, el espíritu y la esencia».

A la hora de particularizar, si de alguien se considera deudor, es de Tomas Sánchez. Sin embargo, confiesa que no supo de la obra del notable paisajista villaclareño hasta principios de la década de los años 90. «Hasta aquel momento no la conocía. Tampoco yo hacía paisajes, pero sí estaba vinculado a la naturaleza. Y me cautivó descubrir su visión novedosa del paisaje. Realmente estaba acostumbrado a otro, muy bucólico, a la escuela de Esteban Chartrand, del propio Ramos, Tiburcio...»

Pero Ernesto Estévez abre más el diapasón y en la relación incluye, además, a paisajistas rusos como Iván Shishki e Iván Aivazovsky, de quienes —recuerda— tuvo referencias cuando a Cuba llegaban desde la antigua Unión Soviética diversos materiales culturales para exhibirlos por la televisión y/o venderlos en las librerías.

Tampoco exceptúa al movimiento artístico estadounidense de la Escuela del río Hudson (mediados del siglo XIX), o al inglés Joseph M. William Turner... «Creo que sí, que me siento deudor de todos, porque de todos aprendí, tomé algo, pues he tratado de estudiar la obra de cada uno».

En cuanto a contemporáneos suyos, no olvida a Raymundo López, su amigo de juventud, de la vida, de la fotografía..., a quien conoció como espeleólogo, aunque también pintaba. «Su obra era ecologista, preciosa...; fue para mí una fuente de inspiración. Con él aprendí mucho...»

Estévez se integró al grupo de jóvenes paisajistas «Nuevos horizontes» en sus inicios, ya que —según explica— se sintió motivado por esa propuesta de juntarse para fortalecer al renacido movimiento paisajístico cubano, tan injustamente subestimado, a su juicio.

«Lo hice, por aquello de que en la unión está la fuerza y porque, quizás, como colectivo, podíamos asumir el montaje de exposiciones y reunir medios financieros para hacer nuestros propios catálogos. Todos teníamos inquietudes ecologistas y queríamos, además de hacer nuestra obra como un homenaje permanente a la naturaleza, ir al campo, sembrar árboles... en fin, tener alguna participación activa y no sólo decir somos ecologistas, sino demostrarlo».

Para Ernesto, una pieza nunca está acabada. A veces siente dolor porque sabe que debe terminarla, pero tiene permanentemente la sensación de que nunca concluye. Y le pasa con todas, por esa insatisfacción infinita que le hace, incluso, pensar que quizás no llegue, que no pueda entregar más. «Porque todavía considero que me falta mucho por aprender. Siempre las veo inacabadas, no estoy conforme. No hay un cuadro ante el cual yo haya dicho: “Esto era lo que soñaba; hasta aquí llegué; es todo lo que yo quería lograr y expresar”. Es una batalla campal; a veces, mi familia, mis amigos, las personas que me rodean consideran que la pieza ya está bien. Y yo les respondo: “No, no me gusta este color”... Creo que es parte de esa inconformidad del ser humano en busca la perfección».

Y también es permanente el propósito de que su obra propicie un diálogo con el



espectador, de transmitir una idea o su visión del mundo. Para eso, explica, se vale de la mayor cantidad de recursos posibles: «Elementos que incorporo, efectos cromáticos, luces, perspectiva o una elaborada y rigurosa factura en los primeros planos, buscando una sensación sugestiva, para que cualquier persona pueda sentir y palpar el paisaje».

Quizás por ello en muchas de sus obras hay un camino o una abertura en el bosque por donde se discurren las fugas, las líneas y la perspectiva, que invitan al espectador a entrar, a explorar, a ver qué hay más allá... hasta perderse en lo recóndito.

Porque coincide con lo que él considera la esencia de las ideas que se ha propuesto expresar en su quehacer artístico, es que Estévez califica de muy preciso el juicio de Jorge R. Bermúdez, cuando escribe: «Su sombra, siempre propicia a la luz, al cromatismo más altivo, comparte los primeros planos con la humedad de los helechos y las ramas más rastreras... justo allí, donde el agua del arroyo se sosiega, luego de su habitual carrera loma abajo».

Ya sea en el gorgotear del agua o tras el vapor de la neblina, el paisajismo de este joven pintor invita a superar lo fotogénico para atisbar lo divino. He aquí su singularidad.

Ernesto Estévez (La Habana, 1967). En la foto aparece en la Sierra del Infierno, parte de la cadena montañosa de los Órganos, en la provincia de Pinar del Río. Obras suyas integran colecciones privadas en Estados Unidos, Guatemala y España.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.



LOS ZANCOS EN EL DÍA DE REYES

ANDAR SOBRE ZANCOS PUDO HABER SERVIDO PARA IDENTIFICAR A LA MÁS ALTA JERARQUÍA DEL CABILDO AFROCUBANO DURANTE SUS FESTIVIDADES PÚBLICAS. ADEMÁS DEL SIMBOLISMO QUE SUGIERE EL ESTAR A UNA MAYOR ALTURA, AL SER CLARAMENTE VISIBLE, ESA PRÁCTICA DEBIÓ FUNCIONAR COMO REFERENCIA INMEDIATA PARA AGRUPAR A LOS MIEMBROS DE UNA MISMA «NACIÓN», O DISTINGUIRLAS A UNAS DE LAS OTRAS.

por **ROBERTO SALAS SAN JUAN**

Los zancos se emplean desde hace miles de años, pero difícilmente se pueda conocer con exactitud cuándo fueron introducidos en Cuba. Dado el protagonismo que adquirieron durante las fiestas del Día de Reyes, hay constancia de que ya eran utilizados a mediados del siglo XIX. Sin embargo, no hay por qué excluir la posibilidad de que se usaran con anterioridad a esas celebraciones afrocubanas, de las que no se conoce la fecha exacta de sus inicios, pero sería lógico suponer que comenzaran tras la fundación del primer cabildo de «nación», en 1598.

Según la investigadora Martha E. Esquenazi, «los cabildos eran asociaciones constituidas, en su mayoría, por negros horros o libres; por ley debían agrupar negros de una sola “nación” —o sea, de un mismo origen étnico—, pero generalmente estaban integrados por varias etnias y tomaban el nombre del grupo mayoritario. Dichas instituciones ejercían una función social de socorro y ayuda mutua. Además, en ellas se mantenían los cultos a sus deidades, aunque para ello debían preservar, como fechas festivas, las autorizadas por los gobernantes y la Iglesia».¹

La costumbre de andar o bailar sobre zancos fue practicada por los integrantes de esos cabildos afrocubanos, aunque no debe descartarse la posibilidad de que algunos españoles radicados en Cuba también hicieran uso de ellos. Durante la baja Edad Media, los zancos eran un juego tradicional de gran aceptación en toda Europa, donde también estuvieron integrados a espectáculos y fiestas callejeras.

Sin embargo, no hemos encontrado referencia a los zancos en las festividades religiosas que se celebraban

en las villas fundacionales de la Isla, aunque sí hay un dato curioso relacionado con la celebración del Corpus Christi en Barcelona: algunos documentos sugieren que los gigantes —esas enormes figuras de cartón y madera— estaban representados por un hombre subido a unos altísimos zancos, al menos en sus inicios.

En Cuba, el Corpus Christi organizó peregrinaciones desde 1520, a las que se sumaron los gigantes en el siglo XVII, que bien pudieron haber tenido características similares a los barceloneses.

De modo que la introducción de los zancos en nuestra Isla está asociada a los esclavos africanos. También gracias a ellos llegaron a destinos cercanos como Trinidad y Tobago, Haití, Jamaica o la antilla inglesa de Saint Kitts, donde «los negros, desde Nochebuena hasta Año Nuevo, bailan todos los días en la calle, ataviados con máscaras y trajes grotescos. Otros negros llevan cuernos, otros semejan indios, etc. Allí se ven hombres vestidos de mujer, y otros que andan en zancos».²

Los zancos alcanzaron esplendor el día *Kimifé*. Así llamaban los carabalís a las fiestas de Reyes: «Ese día vivían la ficción de una ansiada libertad, que les era escamoteada, en medio de un carnaval de indudable impronta orgiástica, que funcionaba como un mecanismo de desahogo y equilibrio social, y que, en sus tierras de origen, realizaban desde tiempos inmemorables».³

En aquellas jornadas, los cabildos invocaban la organización tribal de las naciones africanas; en procesión llevaban a sus reyes y dignatarios; repetían ritos que antaño habían practicado, y así se reencontraban con sus dioses, sus cantos, sus bailes, sus costumbres...

Rescatada a partir de 1996 por la Casa de África (Oficina del Historiador de la Ciudad), la fiesta afrocubana del Día de Reyes constituye una de las grandes atracciones del Centro Histórico de La Habana. Cada 6 de enero se revitaliza esta tradición de procesión, bailes y cantos, cuya riqueza etnográfica se debe a la confluencia de diferentes elementos de carácter mágico-religioso, tanto de origen africano como hispano, incluidos los relacionados con la celebración del Corpus Christi. Grupos como Gigantería se incorporan a la recreación de esa festividad, aprovechando su imaginería desde una perspectiva contemporánea que integra el andar sobre zancos como un elemento genuino de amplia proyección escénica.

Una de estas tradiciones eran los zancos, que —al parecer— eran usados por los reyes de algunos cabildos. Más allá del simbolismo que sugiere el estar por encima de todos, según el rango o jerarquía superior, estos dignatarios adquirían algunas facilidades prácticas y se convertían en una referencia inmediata para agrupar a los miembros de una misma nación, o distinguirlas a unas de las otras, porque, al caminar sobre zancos y estar a mayor altura, eran claramente visibles y reconocibles, incluso desde lejos.

Sin llegar a especificar si, jerárquicamente, eran reyes o no, Fernando Ortiz se refiere a estos bailadores sobre zancos como *diablitos*; así nombró también a muchos de los atractivos personajes que reaparecían en aquellas fiestas. ¿Por qué les llamó así? Al parecer se hicieron analogías entre los abigarrados disfraces y el comportamiento de estas personas, con los diablitos que acompañaban las procesiones del Corpus Christi en Cuba, quienes iban abriéndose paso entre la multitud, haciendo sonar vejigas de vacas llenas de viento, con el propósito de espantar a la gente.

Dos ilustraciones de la época confirman la presencia de zanqueros en La Habana colonial. Una, muy conocida, fue realizada por el francés Frédéric Mialhe hacia 1853 y refleja un pasaje de aquel «carnaval de negros» en la Plaza de San Francisco de Asís, donde sobresale la figura de un enmascarado por encima de la multitud. Existe una versión en la que se distingue un listón de madera amarrado a su pierna, y una segunda, donde se insinúa que un hombre está cargando a otro sobre sus hombros.

Más claramente se observa al diablito sobre zancos en algunas litografías y pinturas del vasco Víctor Patricio de Landaluze. Alrededor de su prominente altura, la gente se dispone como puede, alegre y eufórica. Su apariencia no es precisamente la de un rey: su máscara puntiaguda y su vestuario sugieren que se trata de algún tipo de *ireme* o diablito ñañigo, que representaba la aparición de un espíritu. Estos personajes eran interpretados usualmente por actores-oficiantes, quienes bailaban fuera de los templos, en las fiestas públicas, donde por puro divertimento simulaban el regreso de sus antepasados africanos.

El zanquero dibujado por Landaluze forma parte de una serie de estampas y pinturas que representa a varios de los fantásticos personajes que animaban las calles y plazas de la ciudad cada 6 de enero, durante la celebración del Día de Reyes.

No obstante, la cristiandad otorgaba un significado completamente diferente a esas celebraciones. Según el calendario litúrgico de los católicos, este día se conmemora el bautismo de Cristo en el río Jordán. Durante las fiestas de la Epifanía, «el ritual principal consistía en la consagración del agua en los templos, al sumergir la cruz en un recipiente que contenía este

líquido. La festividad fue conocida popularmente como Día de Reyes, fecha en que los niños recibían sus regalos, supuestamente traídos por los Tres Reyes Magos». ⁴ Como parte de las fiestas de Epifanía, el rey repartía dinero entre sus soldados y esclavos, lo que pudiera explicar la razón por la cual los cabildos africanos iban hasta el Palacio del Capitán General para que el gobernador —en tanto representante del monarca— les diera un aguinaldo.

Era natural que los cabildos eligieran a sus reyes aquel día. Éstos se conocían también con el nombre de capataces o capitanes. Fernando Ortiz sugiere que dicha elección tiene un equivalente con la costumbre de los blancos, muy difundida en España y otros países de Europa, de elegir un Rey de Bobos en el día de Epifanía.

Los Congos, por ejemplo, elegían a sus reyes cada cuatro años, y no eran reelegibles. Se seleccionaban los candidatos en juntas, pero se escogían los reyes al azar. Éstos poseían un considerable poder en la vida legal de los cabildos, teniendo, entre otras cosas, que responder ante las autoridades españolas por las faltas de los suyos. Algunos se engalanaban durante la fiesta de Reyes a la usanza de los europeos, con grandes corbatas, camisas almidonadas, bandas sobre el pecho, sombreros de picos... Otros, en cambio, lucían sus atavíos ceremoniales y montaban sobre zancos.

Así los describe un visitante francés, Xavier Marmier: «De un extremo a otro de la ciudad, artesanos, obreros, criados, se reúnen en diferentes grupos, en torno a un negro que representa al jefe de sus tribus (...) Los jefes son espléndidos. Unos avanzan subidos en altos zancos, como los vascos, y cuando se fatigan de su aérea marcha, caen en brazos de sus seguidores, que los llevan cargados complacientemente, mientras que un tercero toma sus pesadas piernas de madera y las sostienen a sus espaldas, con tanto respeto como antaño las damas de honor portaban la larga cola de las grandes damas». ⁵

Más adelante, Marmier se refiere a jefes cubiertos por un manto de fibras que imitaba la piel de un oso, mientras que otros llevaban en la cabeza un castillo de plumas o se cubrían con máscaras. «Bajo éstas, se escuchan gritos de lechuzas, silbidos de víboras, ladridos de perro. Es la señal del baile. El jefe, montado en sus zancos, salta y cabriolea como un mono (...) Después, el séquito se pone en movimiento. Hombres y mujeres se sitúan unos delante de otros y bailan. No, bailar no es la palabra que puede dar idea de esta escena. Es un temblor de todos los miembros. Los cuerpos se agitan, se tuercen, se repliegan, se levantan, saltan como salamandras en el fuego».

Resulta natural que estos reyes, equivalentes de lo que antes fueron los líderes espirituales de cada pueblo, tuvieran una apariencia majestuosa y pintoresca. Ellos representaban a grupos étnicos diferentes, los cuales se distinguían por sus atuendos: los Congos



y Lucumíes, con grandes sombreros de plumas; los Arará, con sus collares de caracoles y colmillos de perro o caimán; los Mandingas, con anchos pantalones y chaquetas cortas... Sin embargo, al salir a la calle, los diversos componentes culturales y religiosos se simultaneaban, fusionando los ritos que eran practicados en cada nación: cantos y danzas, divertimentos profanos, máscaras, hechiceros, zancos...

Pudiera dudarse razonablemente sobre la veracidad de los puntos de vista de Marmier, en el sentido de que era un extranjero que estaba de paso por estas tierras. ¿Acaso creyó que eran reyes quienes no lo eran, por el solo hecho de sobresalir por encima de la multitud?

No obstante, quince años después, al describir esas mismas fiestas, el periodista español Aurelio Pérez Zamora afirma: «los reyes negros tienen por vestidura una piel de carnero con cola, el rostro lo llevan matizado con colores vivos que le dan un aspecto aterrador; algunos empuñan en sus manos un gran báculo; otros se levantan sobre zancos como gigantes».⁶

Reyes o no —aunque es muy probable que algunos de esos recién elegidos capataces los montaran ocasionalmente—, lo que



sí parece ser cierto es que quienes andaban sobre zancos llegaron a tener determinada celebridad en aquellas fiestas callejeras.

Pero, si los reyes eran elegidos entre los ancianos integrantes de los cabildos, ¿hasta qué punto aquellos hombres —los cuales ya habían sobrepasado el esplendor de sus capacidades físicas— podían aprender una técnica tan difícil?

No es que la vejez impida dominar los zancos; mas, se requiere de resistencia y un mínimo de habilidades para atenuar los peligros lógicos que se derivan de ca-

Este grabado de Frédéric Mialhe (1853) es un referente para el rescate de la tradición del Día de Reyes en el Centro Histórico, en cuyos diferentes entornos reaparecen los personajes de esa fiesta afrocubana. Abajo, a la izquierda: recreación de una *culona*; a la derecha, sobre zancos, miembro del Grupo Gigantería.



Las procesiones actuales del Día de Reyes integran diferentes manifestaciones culturales: desde comparsas hasta agrupaciones de teatro callejero. Ellas remedan las llamadas «cuadrillas» que integraban los diferentes cabildos en su paso por las principales plazas y espacios públicos de la ciudad, como puede verse en esta pintura de Víctor Patricio de Landaluze.

minar o bailar sobre dos estrechas vigas de madera. Además del desgaste físico, el grado de dificultad está asociado al modo de cómo vencer el desequilibrio.

Dicho así parece sencillo, pero, antes de aprender a mantenerse estable en las alturas, se corre el riesgo de caer estrepitosamente al suelo una y otra vez. ¡Imagínese el resentimiento de los huesos en cada una de estas caídas! Otro inconveniente era que se trataban de zancos bastante rústicos, los cuales ofrecían poca seguridad cuando se amarraban a las piernas descalzadas.

Por todo ello, parece improbable que aquellos venerables ancianos iniciaran este

tipo de práctica en el otoño de sus vidas. A no ser, y ésta es otra posibilidad, que aprendieran a montar zancos en sus años mozos. ¿Dónde? En sus naciones de origen.

En *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Fernando Ortiz explica que los zancos eran muy conocidos en Camerún y otros pueblos de la costa occidental de África, donde eran usados en iniciaciones, funerales y ritos de fertilidad. Así, durante siglos, las danzas sobre zancos han formado parte de diversos aspectos de la vida social en ese continente. Todavía en algunas pequeñas tribus de Nigeria se realizan complejos movimientos a más de diez pies de altura.

Generalmente estos bailes han sido entendidos como una mediación entre la vida y la muerte. También en las aldeas del pueblo Punu, dispersas entre el Congo y Gabón, se conoce de la existencia de bailarines altísimos que, en las ceremonias fúnebres de personas importantes, usan vistosas máscaras de madera y sobresalen por encima de las casas, representando así al «otro mundo».

Las máscaras constituyen otro elemento recurrente en las danzas rituales africanas, por la facilidad con la que trastocan la identidad de quienes las usan. Según Ramiro

Guerra, «el baile sobre zancos es propio de las sociedades de máscaras ceremoniales, donde los acróbatas y los bufones de la misma son los encargados de efectuar estas danzas fuera del ritual mágico religioso. Se sientan en los techos de las casas con el propósito de hacer extrañas piruetas en un solo zanco, abriendo los brazos como alas, recorriendo las plazas en grandes zancadas para el disfrute de las comunidades de las aldeas».⁷ Al menos ésta es una costumbre de la etnia yoruba en la Costa de Marfil, y no sólo allí, sino que también se practica en Ghana, Malí, Angola, Tanzania, Sudán, Zimbawe..., entre otros países.

En Cuba, durante las fiestas del Día de Reyes, los zancos también fueron usados por cuadrillas de saltimbanquis y gimnastas. Al menos, en 1859, Ontiano Lorca habla de esas cuadrillas: pequeños grupos de personas que recorrían las calles de la ciudad, lideradas por diablitos, entretenidos en hacer «evoluciones, carreras, contorsiones, movimientos grotescos, suertes de zancos, bailar ruedas de gran diámetro y otras faenas por el estilo».⁸

El dato no deja de ser curioso, pues ubica a los zancos en un contexto completamente ajeno a los rituales sagrados y/o espirituales, en tanto son utilizados sólo por simple diversión. Es de suponer que esas cuadrillas deambulaban por La Habana luego del desfile de los cabildos por la Capitanía General, lo que reafirma que los zancos no estaban asociados únicamente a sus reyes.

Los diablitos sobre zancos formaron parte de una extensa y pintoresca galería de personajes fantásticos. También fueron muy populares: la *culona*, que vestía un ancho aro a la cintura con una saya de fibras vegetales; las *mojigangas*, verdaderos títeres callejeros y supuestos intermediarios del espíritu; los *peludos* y enanos, que se cubrían casi todo el cuerpo con un saco de harina; y también los *Anaquillés*, ídolos o figuras que permanecían fijos en el extremo de una vara y que se articulaban por medio de hilos. Ya fuese en zancos o no, el comportamiento libre de esos diablitos por la ciudad tenía un basamento teatral que evidenciaba las habilidades para el juego y la danza. Lo confirman estos versos publicados en *El Faro Industrial de La Habana*:⁹

*Pues hoy la gente africana
Corre por toda La Habana
Dando gritos de placer,*

*Y entona cantos salvajes,
Grita, ríe, hace visajes,
Sin cesar en su correr (...)*

*Se ve en los zancos elevado
El diablito engalanado
Cual un feo mascarón:*

*Para él la calle es poco,
Se agita, se vuelve loco
Bramando como un león.*

En un ensayo sobre los orígenes del teatro en Cuba, Osvaldo Cano enfatiza que, si bien «el inicio de nuestro teatro se localiza en las procesiones del Corpus y las fiestas del Día de Reyes, también es cierto que esas manifestaciones iniciales corresponden a lo que solemos llamar Teatro Callejero. Ahí está su génesis».¹⁰ Se conoce que estas fiestas se celebraban por todo el país, y que la última se realizó en 1880, año en que fue decretada la abolición de la esclavitud.¹¹

Los zancos hoy forman parte de la vida cultural del Centro Histórico de La Habana. Ello se debe al empeño de un grupo de artistas para revitalizar una antigua tradición, una pequeña parte de nuestro patrimonio no tangible, una costumbre que antaño se practicó en África y en la otrora villa de San Cristóbal de La Habana.

¹Marta E. Esquenazi: «Fiestas de antecedente africano», en *Fiestas populares tradicionales cubanas*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1998.

²Fernando Ortiz: *La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes*. Departamento de Asuntos Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960.

³Osvaldo Cano Castillo: «Teatro, calle y sociedad en Cuba colonial», en *Una mirada callejera al teatro cubano*. Ediciones Matanzas, 2005.

⁴Virtudes Feliu Herrera: *Fiestas y Tradiciones cubanas*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.

⁵Xavier Marmier: «Lettres sur l'Amérique», en *La Sociedad Secreta Abakuá narrada por sus adeptos*. Ediciones C.R., Colección del Chicherekú, 1969.

⁶Aurelio Pérez Zamora: «El Día de Reyes en La Habana», en *El Abolicionista español*, 15 de enero de 1867.

⁷Ramiro Guerra: *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.

⁸Ontiano Lorca: «Los diablitos y el día infernal en La Habana», en *Prensa de La Habana*, 6 de enero de 1859.

⁹Vicente: *El Faro Industrial de La Habana*, 6 de enero de 1842, citado por Fernando Ortiz en «La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes», op. cit., p. 51.

¹⁰Osvaldo Cano Castillo: op. cit., p. 54.

¹¹Fernando Ortiz: op. cit., p. 50-52.

ROBERTO SALAS SAN JUAN dirige el grupo de teatro callejero *Gigantería*.

filatelia de COLECCIONES Roig y los sellos

por DANIEL VASCONCELLOS

El vínculo de Emilio Roig de Leuchsenring con la filatelia cubana tiene su más conocido antecedente en la emisión conmemorativa que, integrada por dos sellos de correos, recuerda el cincuentenario de la muerte de José Martí y que comenzara a circular a partir del 10 de noviembre de 1948, según la Orden No. 13 del Ministerio de Comunicaciones, con fecha 26 de octubre de aquel año.

Precisamente en su carácter de Secretario General de la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales (SCEHI), Roig dirigió una carta, fechada el 28 de diciembre de 1948, al ministro de Comunicaciones, Virgilio Pérez, en la que le comunica el contenido de la Moción aprobada en el Séptimo Congreso Nacional de Historia, que había sesionado el mes anterior en la ciudad de Santiago de Cuba. En dicho documento se abordan «los errores históricos y de otro orden en los sellos emitidos por ese Departamento»,¹ en especial, en la serie representativa del desembarco de Martí en Playitas, en la provincia de Oriente.

Entre las imprecisiones que aparecen en el valor de cinco centavos, el entonces Historiador de la Ciudad señala: «Martí lleva el remo de popa, cuando la verdad es que fue de proa, con César Salas de compañero»;² así como repara en la distribución errática de los pasajeros en el bote; además, que aparece el timón, cuando se conoce que éste se zafó y desapareció.

En cuanto a la estampilla de dos centavos, la Moción declara que la frase martiana empleada como leyenda («Los grandes derechos no se compran con lágrimas sino con sangre»), «no es la más adecuada en estos momentos de la República».³

Otro nexo de Roig con la filatelia se registra cuando la Administración Postal de Cuba decidió sacar a concurso el diseño de los sellos para la emisión conmemorativa por el Centenario de la Bandera cubana, que circuló a partir del 3 de julio de 1951. A tales efectos se organizó un jurado calificador que, conformado por 16 personalidades cubanas de diferentes instituciones, lo incluyó en representación de la SCEHI. De los 153 dibujos concursantes, los ocho premiados integraron dicha serie.

Se hace explícita la autoridad ganada por la SCEHI en esta materia cuando, en carta al director de Correos Juan A. Castro Cabrera, con fecha del 26 febrero de 1951, Roig le comunica que «la Sociedad, en sesión celebrada el viernes 22, estudió ampliamente el asunto (emisión del Cincuentenario de la República) y acordó recomendar al Ministerio»⁴ los temas siguientes: Cambio de poderes entre el gobierno interventor

norteamericano y el nuevo gobierno de la República de Cuba; Palacio Presidencial, Capitolio; Constitución de 1940; Carretera Central; Ferrocarril Central; central azucarero; Universidad de La Habana; escuela pública cubana; sanidad cubana; Banco Nacional, y Liga contra el Cáncer, Hospital Curie.

De las 12 sugerencias, diez serían aceptadas, como le informara Castro Cabrera en carta el 15 de marzo de 1951. Sólo se eliminó la referida a la Constitución de 1940, y se sustituyeron las relacionadas con el Ferrocarril Central y la Liga contra el Cáncer: una, por los retratos de Tomás Estrada Palma y Luis Estévez, y la otra,



Sello de la serie conmemorativa de ocho valores por el Centenario de la Bandera. Retrato del creador de la bandera cubana, Miguel Teurbe-Tolón y de la Guardia.



Sobre personal del publicista Alberto Joffre, franququeado con la emisión postal puesta en circulación el 10 de noviembre de 1948, con motivo del «Cincuentenario de la Muerte del Apóstol José Martí». Presenta gomígrafo de Primer Día, de color negro, y matasellos con cancelador parlante en uso del correo.

por la representación del escudo y notas del Himno Nacional cubano.

En lo que sería la más significativa participación de Roig en el tema filatélico cubano, a propósito de los acuerdos adoptados por el Noveno Congreso Nacional de Historia, a nombre de la SCEHI, le escribe al presidente Carlos Prío Socarrás en marzo de 1951, comunicándole aquellos «tendientes a lograr una oportuna y digna conmemoración del Centenario del Nacimiento de Martí»,⁴ como el décimo tercer acuerdo, que incluía una emisión de sellos de correos.

Posteriormente, en carta con fecha enero de 1952, Castro Cabrera le solicita propuestas temáticas. «Teniendo en cuenta la necesidad de armonizar la presentación de lo más relevante de la vida y la obra de Martí con las modalidades características de los sellos de correos»,⁵ la SCEHI recomendó temas para los 21 valores previstos, según contesta Roig el 23 de febrero de 1952.

Esos temas incluyen la Casa natal; Martí ante el consejo de guerra; con el traje de presidiario; Rincón Martiano; casa de vivienda de la finca El Abra; Martí poeta; Martí americanista; Martí escritor; vivienda donde se fundó el Partido Revolucionario Cubano en 1892; primer número del diario *Patria*, y el retrato de Martí en Kingston, Jamaica, en 1892.

También, Martí y los obreros; retrato de busto; casa de Máximo Gómez en República Dominicana; última página del Manifiesto de Montecristi; Martí orador; obelisco de Dos Ríos; tumba en el cementerio de Santa Ifigenia, Santiago de Cuba; actual panteón en dicha necrópolis; primer monumento a Martí en Cuba, en el Parque Central de La Habana, y la Fragua martiana.

El Expediente de emisiones postales de 1953 registra que los diseñadores de la serie del Centenario fueron Juan H. Giró, Enrique Caravia, Eladio Rivadulla, José e Isidro Martín Losada.

¹Carta de Emilio Roig a Virgilio Pérez. Colección facticia núm. 1249. Fascículo 84. Biblioteca Histórico-Americana Francisco González del Valle.

²Idem.

⁴Documentos Archivo Museo Postal Cubano. Expediente de Emisiones postales. Año 1952.

⁵Documentos Archivo Museo Postal Cubano. Expediente de Emisiones postales. Año 1953.



Tres sellos de la serie conmemorativa por el Cincuentenario de la República: Alma Mater, Capitolio, Escudo y notas del Himno Nacional



Selección de sellos de la serie conmemorativa de 21 valores por el Centenario del Natalicio de Martí.



Sobre del Primer Día dedicado al XX aniversario de la muerte de Emilio Roig de Leuchsenring. CANCELACIÓN EFECTUADA EL 8 DE AGOSTO DE 1984 EN EL PALACIO DE CAPITANES GENERALES, ACTUAL MUSEO DE LA CIUDAD. SELLO DE CORREOS DE CINCO CENTAVOS DISEÑADO POR ROMÁN COMPANYY. APARECEN LAS FIRMAS DE PERSONALIDADES ASISTENTES A LA ACUÑACIÓN FILATÉLICA; DE ARRIBA A ABAJO: ÁNGEL AUGIER PROENZA, MARÍA BENÍTEZ CRIADO, HORTENSIA PICHARDO VIÑALS, JUAN JIMÉNEZ PASTRANA Y JOSÉ LUCIANO FRANCO.

DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO es investigador histórico del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador y colaborador del Museo Postal Cubano José Luis Guerra Aguilar.

pintura

SACRA HABANERA

Martínez Andrés

Importantes exponentes del patrimonio religioso habanero conservan las pinturas de Antonio Martínez Andrés, un pintor apenas conocido, incluso para los especialistas en arte cubano del siglo XX. Es el caso de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, en Centro Habana; la parroquia del Carmelo y el Convento San Juan de Letrán, en el Vedado; la iglesia de San Francisco, en La Habana Vieja, y el hogar de ancianos de Santoventia, en el Cerro.



El significado que tiene el Escapulario para la Orden de los Carmelitas es abordado por Martínez Andrés al emprender la realización de sus obras sacras más importantes en ocasión de celebrarse el VII centenario de la aparición de la Santísima Virgen a san Simón Stock, sexto general de esa organización religiosa, lo cual se supone ocurrió en Cambridge, Inglaterra, en 1250. Con ese motivo, el Papa Pío XII envió un mensaje a la Orden en 1950 que, conocido como *Neminem profecto latet* («nadie ignora ciertamente»), aprobó la devoción del Escapulario como signo de consagración a María. Ello debió inspirar al artista, quien se autorrepresentó en esta pintura mural de la iglesia del Carmelo, en el Vedado, junto a su esposa y dos hijas, a una de las cuales dedicó esta obra por cumplir su primer aniversario de vida.

Si partimos del referente que constituye el artículo «La pintura religiosa en Cuba», escrito en la década del 60 por el padre Angel Gaztelu Gorriti, resulta significativo que, entre los pintores dedicados a esta temática entre mediados de la década del 40 y finales de los años 50 del pasado siglo, no mencione a Martínez Andrés, cuando sí hace referencia a Hipólito Hidalgo de Caviedes y Eberto Escobedo, por ejemplo.

Tras hacer un recuento de la pintura de asunto religioso en la Isla desde tiempos de la colonia, Gaztelu reconoce la ausencia por varios lustros de un interés artístico por esa temática. «El frío laicismo que implanta el nuevo Gobierno de la naciente República repercute también en el arte y la pintura, que vivirá años sin la menor preocupación religiosa»,¹ afirma el miembro del grupo Orígenes.

El propio mecenazgo del padre Gaztelu influyó en la realización de un tipo de arte sacro que, conocedor de las más recientes tendencias contemporáneas, debió «trabajar, sin embargo, con más modestia en sus iglesias rurales, pero quizás con más coherencia artística»,² al decir del crítico Roberto Méndez. En el caso de la parroquia de Bauta —por ejemplo— «fue respetuoso con aquellos elementos del pasado cuyo valor está sentado en la tradición; desde el punto de vista ingeniero lo fortaleció, y los actualizó desde el lado artístico, dejando actuar allí a tres artistas de la órbita de Orígenes: el escultor Alfredo Lozano, y los pintores Mariano Rodríguez y René Portocarrero».³

Paralelamente se desarrolla otra vertiente de la pintura religiosa que, realizada también por encargo, suscita gran interés por responder a los gustos y preferencias de la amplia feligresía católica que, el 25 de diciembre de 1945, hubo de congratularse cuando el Papa Pío XII anunció la designación del primer cardenal cubano: monseñor Manuel Arteaga Betancourt, arzobispo de La Habana.

Su elevación al rango de «Príncipe de la Iglesia» propició que, entre aquel año y 1954, la capital cubana fuera sede de varios congresos, reuniones y seminarios

con la presencia de eclesiásticos de otras naciones.⁴ Ello reanimó el interés por enaltecer los espacios de culto, construyéndose nuevos templos y decorándose algunos de los ya existentes. Dentro de esa atmósfera de júbilo —«de conquista de Cuba para Cristo, según las románticas expresiones de la época y el popular himno *Clarínada*»—,⁵ puede entenderse el significado otorgado por la Orden de los Carmelitas a las celebraciones por el VII Centenario del Escapulario del Carmen, que incluyó la decoración total de su sede parroquial en La Habana.

Iniciadas en 1950, en vísperas de dicha conmemoración, esas obras estuvieron a cargo de Martínez Andrés, quien realizó las pinturas murales que hoy todavía se conservan en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, así como la de su cúpula, lamentablemente desaparecida al igual que la del frontis y algunas de sus laterales.

También a este artista pertenecen las obras de la parroquia del Carmelo, terminadas en 1954 y que recrean escenas de la aparición de la Virgen María a san Simón Stock, sexto general de la Orden; de la vida de santa Teresa de Ávila —como la huida junto a su hermano para ir en busca del martirio— y otros motivos carmelitanos, como la primera misa de san Juan de la Cruz.

UN PINTOR ACADEMICISTA

Nacido en Madrid, el 30 de enero de 1917, Antonio Martínez Andrés comenzó su formación pictórica en 1934 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual le otorgó en 1947 una de las pensiones que, fundadas por el conde de Cartagena, permitían a los artistas españoles «ya formados y con personal renombre la ocasión de ponerse en contacto con el arte plástico o moderno de otros países».⁶ De ahí que se trasladó a Estados Unidos para disfrutar de esa beca en la especialidad de Pintura.

Un año después expone en la Newton Gallery, situada en la 57 Avenida de Nueva York. Según una reseña aparecida en *La Hora* (Semanario de los estudiantes españoles), tuvo «un éxito completo, tanto de público como de crítica, con sus obras basadas las más en motivos españoles y alguna mostrando algún característico aspecto de Nueva York (...)».⁷

Terminada la beca en Estados Unidos, y habiendo mantenido su noviazgo con la



cubana Silvia García Nava —a quien había conocido en Madrid—, el pintor decide no regresar a España y viaja a La Habana, donde inmediatamente tiene lugar su debut artístico en el Lyceum Lawn Tennis Club.

Muestra retratos, paisajes y temas de la llamada «pintura de género», que le permiten ser calificado como «todo un pintor» por Armando Maribona, profesor de la Academia de Bellas Artes (San Alejandro), y el doctor Luis de Soto, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Habana.

Según reseña crítica de Rafael Marquina, «Martínez Andrés está inserto plenamente en la tradición, en la escuela, en el clasicismo de la pintura española» y «se advierten evidentes en su obra (...) las huellas de sus maestros Chicharro y Benedito (...)».⁸

La referencia a esos dos pintores españoles representativos del cambio de siglo XIX al XX —ambos discípulos de Joaquín Sorolla—, induce a pensar que el estilo de Martínez Andrés se atiene a «lo que podríamos denominar un eclecticismo dentro de tendencias plásticas modernizadas»,⁹ al igual que sus maestros de la Real Academia madrileña. O sea, responde a un afán de modernidad no rupturista que trató de elaborar «un nuevo academicismo desde otros valores, en los que el valor emblemático de la pintura era un contenido fundamental»,¹⁰ con tal de no alejarse demasiado de los gustos del público que todavía recelaba de las tendencias vanguardistas más radicales.

Es desde esta perspectiva que puede justipreciarse su pauta estética hispanizante y, sin lugar a dudas, su gran oficio, sin el cual no hubiera podido acometer los murales religiosos que marcan su paso por La Habana,

Escenas del *Vía Crucis* que, pintado por Martínez Andrés, se conserva en la iglesia del Convento San Juan de Letrán, en El Vedado.



Antonio Martínez Andrés (Madrid, 1917-Saint Petersburg, Florida, 1965). Arriba: detalle de su pintura mural —ya desaparecida— en la cúpula de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen: una alegoría de los orígenes e historia de la Orden, resuelta a modo de *apoteosis*, tema característico de la iconografía barroca que glorifica a las órdenes religiosas y sus miembros más representativos. Así, junto a la Virgen del Monte Carmelo y el profeta Elías, considerado el «padre espiritual» de los carmelitas, aparecen —entre otros— santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz.

donde no se conservan —al menos expuestas— piezas suyas de carácter profano.

Al recuperar las fórmulas barrocas para representar los temas carmelitanos, el estilo de Martínez Andrés fluctuará entre la corriente «clasicista» desarrollada a partir del paradigma Velázquez y una vena expresionista que evoca a El Greco.

Mirando hacia esos maestros del pasado, sobre todo el primero, intenta apropiarse de esa tradición para dotarla de actualidad. Así se gana el beneplácito de los superiores carmelitas en la Isla, en su mayoría de origen español como él: «Dejémosle rematar su obra pictórica en nuestro templo carmelitano, y creemos con fundamento que, a la vez que él se consagra como los grandes en esta parte de América, también los Padres Carmelitas de La Habana podemos regocijarnos de haber dado a la Orden y a Cuba uno de los momentos religiosos más artísticos y seguramente más visitados».¹⁰

Para la realización de las pinturas de la iglesia del Carmen necesitó dos años, teniendo en cuenta el inicio de las labores (1950) y la fecha que plasmó el pintor junto a su firma en el lateral izquierdo del templo (1952). En 1954 acomete los murales de la parroquia de El Carmelo.

Hasta 1960 Martínez Andrés vivió en la capital cubana, de donde partió con su esposa e hijas —Silvia y Teresa— a Saint Petersburg, Florida, Estados Unidos. Allí falleció el 23 de julio de 1966. Nunca dejó de pintar.

¹Ángel Gaztelu: «La pintura religiosa en Cuba», en *Almanaque de la Caridad*, La Habana, 1965.

²Roberto Méndez Martínez: «Ángel Gaztelu: edificar para la alabanza», en revista *Opus Habana*, Vol. VII, No. 3, 2003, p. 37.

³La realización del Seminario Interamericano de Estudios Sociales (enero de 1946), promovido por la National Catholic Welfare Conference, y el Congreso Interamericano de Educación Católica (1954), entre otros.



⁵Augusto Montenegro González: «Historiografía de la Iglesia en Cuba (1902-1952)», en *Anuario de Historia de la Iglesia*, Vol. XIV, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2005, p. 340.

⁶«Ocho becas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *La Vanguardia Española*, domingo, 26 de octubre de 1947.

⁷Antonio Iglesias: «Un pintor español en la 57 Avenida», en *La Hora*, No. 13, 28 de enero de 1949.

⁸Rafael Marquina: «Exposición Martínez Andrés», en periódico *Información*, s/f. Esta reseña aparece publicada en la sección «Vida cultural y artística».

⁹Carlos Reyero y Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1995, p. 357.

¹⁰Ídem, p. 375.

¹⁰Padre Aurelio de la Virgen del Carmen: «El decorado de la Iglesia del Carmen de La Habana», en revista *Aromas del Carmelo*, feb-mar de 1951, p. 9.

Este trabajo ha sido elaborado por **ARGEL CALCINES**, editor general de *Opus Habana*, y **CELIA MARÍA GONZÁLEZ**, miembro del equipo editorial de esta revista.





La devoción mariano-filial del Santo Escapulario es interpretada por Martínez Andrés en esta gran pintura mural que cubre el techo de la bóveda central de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, en Centro Habana.

Consistente en dos piezas de color marrón unidas por una cuerda, esa forma reducida del hábito religioso —sostenido por un ángel con sus manos en el detalle reproducido a la derecha— tiene valor sacramental y significa la plena consagración del portador a la Virgen María para pertenecer completamente a Dios por mediación de ella, lo cual ha sido solucionado por el artista representándola a los pies de la Santísima Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo (paloma).

Diferentes escenas colaterales tributan radialmente hacia esa imagen central de la bóveda, reafirmando la tradición carmelitana que atribuye el rango de «promesa» al Escapulario, sobre la base de que —al ofrecer ese signo a san Simón Stock— la Virgen del Carmen profirió la frase: «quien muriere con él no padecerá el fuego del infierno». De ahí que, entre los temas representados por Martínez Andrés, aparezca *El Purgatorio*, con las ánimas penitentes en expiación y, luego, transitando



hacia la salvación gracias a la intercesión mariana (ver extremo inferior derecho de su pintura, encima del detalle).

Con fuerte arraigo entre religiosos y laicos, el Escapulario fue bendecido en 1950 por Pío XII en su ya mencionada carta apostólica y es considerado, junto al Rosario, una de las manifestaciones más difundidas de piedad popular entre los católicos.

Desde el fondo Taylor, los ecos de una carga al machete

LA INSÓLITA RUTINA DE LA MANIGUA



«La victoria de Las Tunas» se titula esta pintura mural de Armando Menocal, colocada en una pared, debajo de la gran cúpula del otrora Palacio Presidencial, hoy Museo de la Revolución. Este episodio de la última guerra independentista (1895-1898) fue protagonizado por el Mayor General Calixto García, bajo cuyo mando los mambises lograron tomar ese enclave militar español, el 28 de agosto de 1897. Durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878), la región de Las Tunas se mantuvo como baluarte de la República en Armas y, durante mucho tiempo, allí radicó el gobierno del Departamento de Oriente, que Calixto García dirigiera. La pintura destaca el significado redentor del machete para los patriotas cubanos.

LA BÚSQUEDA DE DOCUMENTOS PARA PROFUNDIZAR EN LA HISTORIA DE CUBA, DEPARA NO POCAS GRATIFICACIONES, COMO ESTA CARTA INÉDITA DEL MAYOR GENERAL CALIXTO GARCÍA.

por **CRISTINA TAVERNA**

Han pasado más de cuatro décadas desde que los documentos de Moses Taylor (1806-1882), atesorados por la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL), fueran rescatados por Roland T. Ely tras un arduo y profundo trabajo de varios años. Sin embargo, muy lejano está aún el día en que se pueda decir que el estudio de dicho fondo, en lo concerniente a Cuba, esté siquiera en un punto intermedio. Antes bien, una parte muy importante se encuentra prácticamente inexplorada.

Debido a la naturaleza de mi investigación actual, conducente a mi tesis doctoral, tuve la necesidad de hurgar en los disímiles documentos que integran esta colección. De manera inteligente, la División de Archivos y Manuscritos de la citada NYPL tiene organizada la colección en siete series. Y cada serie, a su vez, organizada en cajas y volúmenes. En total, se trata de un fondo con 326 cajas y 1 167 volúmenes.

De esas siete series, la número Cinco destaca por su peculiar contenido, muy diferente del resto: para mi sorpresa pude constatar que se trata de un conjunto amplísimo de documentos relacionados con Cuba y con el movimiento independentista cubano entre 1868 y 1878.

La riqueza de los materiales hallados para la historia de la Isla era de tal magnitud que, a partir de ese momento, y durante otras muchas visitas realizadas a esa División de Archivos y Manuscritos, me dedicaría a revisarla minuciosamente. Descubrí que los documentos asentados en esa serie Cinco del Fondo Taylor son, en su mayoría, cartas manuscritas de cubanos y cubanas ilustres, patriotas, relevantes figuras de la Guerra Grande y del exilio cubano en Estados Unidos durante el siglo XIX. Otras plasman las transacciones financieras con la compañía de Moses Taylor, de las que se encargaba mayormente Carlos del Castillo, interesante figura.

Este último y Manuel de Quesada, miembros de la Agencia Confidencial de la República de Cuba en el extranjero, estaban a cargo de la tramitación de fondos para apoyar la Guerra Grande. De ahí que sus huellas aparezcan de modo recurrente en esta colección epistolar de extraordinario valor histórico documental.

En líneas generales, y para ilustrar al lector, digamos que la correspondencia asentada en la serie Cinco, denominada *Cuban Independence Movement (Ten Years War)*, 1868-1878, se puede agrupar como sigue:

Cartas de Carlos del Castillo a diferentes cubanos del exilio y de la Isla.

Cartas personales de Carlos del Castillo a Ana Quesada de Céspedes.

Cartas de Carlos del Castillo a Moses Taylor.

Cartas de Carlos del Castillo al general Manuel de Quesada.

Cartas de Carlos del Castillo a Carlos Manuel de Céspedes.

Cartas de diferentes personas cubanas a Moses Taylor.

Correspondencia cruzada entre otros cubanos, tanto del exilio como de la Isla.

Serie de cartas dirigidas al Secretario de la Guerra, escritas desde el Cuartel General del Ejército de Oriente y firmadas por el Mayor General Calixto García Íñiguez, quien da parte de los principales acontecimientos de la guerra protagonizados por los oficiales y soldados del Ejército Oriental bajo su mando.

Cartas al Secretario de la Guerra en Bayamo, del Jefe de Operaciones.

Serie de cartas dirigidas al Secretario de la Guerra desde Bayamo y firmadas por el Mayor General Ignacio Agramonte Loynaz. Aparecen en forma de un diario de campaña, donde se relatan de manera extensa y detallada los acontecimientos cotidianos en el frente de batalla.

Difícil resultó escoger, entre correspondencia tan interesante, un original que permitiera al lector captar las virtudes y atractivos de la serie. Al fin seleccioné una carta que destaca por sus valores histórico, anecdótico y documental. Se trata de la escrita y firmada por el Mayor General Calixto García Íñiguez, el 22 de abril de 1873, en su campamento de La Yaya, Cuartel General del Ejército de Oriente, dirigida al Secretario de la Guerra de la República de Cuba en Armas.

He de advertir que, si bien conservé al transcribir la ortografía y signos de puntuación utilizados por el Mayor General, no mantuve las abreviaturas de los cargos de los oficiales mencionados. En aras de la legibilidad vertí la palabra completa; es decir, en vez de Cap., escribí Capitán; General por Gral., y así sucesivamente.

Como se podrá apreciar, se trata de un informe, un sencillo parte militar rendido a un oficial de la Guerra Grande, que pudiera considerarse rutinario o incluso burocrático. Sin embargo, condensa en sus casi 10 páginas manuscritas tres meses de combate en la Manigua Oriental y una Carga al Machete.

He aquí, pues, fragmentos de esta carta de gran valor e interés historiográfico.

La investigadora **CRISTINA TAVERNA** se dedica al estudio del Fondo Moses Taylor.



Calixto García Íñiguez (Holguín, 1839-Washington, 1898). Combatió en las tres guerras independentistas cubanas, en las que se destacó por su arte para atacar y defender las plazas fuertes. El 6 de septiembre de 1874, para no ser apresado, intentó suicidarse en San Antonio de Baja. Gravemente herido, fue capturado y sufrió prisión en España.

Al término de la última contienda, en 1898, escribió una carta de protesta al serle negado el ingreso a las tropas cubanas en Santiago de Cuba por el ejército interventor norteamericano.

*Cuartel General del Ejército Libertador de Oriente «La Yaya». Abril 22 de 1873.
C. Secretario de la Guerra.*

Tengo el honor de comunicar a V. los partes de las operaciones militares llevadas a cabo en el Departamento de mi mando.

El General Manuel Calvar me dice lo siguiente: Con fecha 5 de Enero me comunica el Teniente Coronel Limbano Sánchez Jefe occidental del 1er Batallón de Holguín, haber atacado el día 4 del mismo mes el campamento de Bariay destruyendo parte del caserío y apoderándose de algunos efectos y reses sin haber tenido novedad. El enemigo debió sufrir algunas pérdidas en las salidas que intentó, habiendo sido rechazado.

.....
El 2 de Marzo reunidos en mi Cuartel General de Dos Ríos, parte de las fuerzas de Holguín al mando del General Calvar y los Batallones 1ro de Siguaní y 3ro de Cuba emprendí marcha acampando a una legua del pueblo de Siguaní, en cuyo lugar ordené al Teniente Coronel Wenceslao Saladrigas marchara con un Batallón y simulando un ataque al pueblo, repartiera proclamas, con objeto de atraer al enemigo fuera de sus fuertes y batirlos en [Caña...], donde los esperaba yo con el resto de la fuerza. Hízolo así el citado Teniente Coronel, retirándose después de tres cuartos de hora de fuego en el que tuvimos 7 bajas. El día siguiente ordené al Teniente Carlos Suarez que con cincuenta hombres pasara al potrero del Retiro situado a un cuarto de legua de Siguaní y extrajera todo el ganado que pudiera. Así lo verificó sin que el enemigo intentara perseguirlo, por lo cual di orden al General Calvar para que mandara al Teniente Coronel Limbano Sánchez al mismo potrero (único lugar donde tienen ganado los españoles en toda esa comarca) a extraer reses, quemar las cercas y matar los animales que no pudiera

Original de la carta aquí reproducida del Mayor General Calixto García, quien entre 1872 y 1874 fungió como máximo jefe del Departamento de Oriente, el cual llegó a estar integrado por más de 1000 mambises. Su segundo al mando era el general Manuel Calvar y, entre sus subordinados, estaban Antonio Maceo, Bartolomé Masó y Flor Crombet, todos coroneles.



conducir. Salió el oficial el 6 y cuando después de concluida su operación se retiraba trayendo como cien reses recibió a quema ropas el fuego de una fuerza enemiga que lo esperaba emboscada en Las Guacamayas. Trabose el combate y después de tres cuartos de hora de fuego, dio ese jefe la orden de cargar al machete, poniendo en completa dispersión al enemigo que dejó treinta muertos en el campo, apoderándonos de 16 rémingtons, 25 cananas, 1300 cápsulas y tres cornetas. Por nuestra parte tuvimos muertos al Subteniente Gustavo Díaz y seis heridos entre ellos al Capitán Pedro Vázquez, Teniente Agustín Moya y Subteniente Rafael Solís. A su regreso al campamento destruyó esa misma fuerza parte de la línea telegráfica de Jaguaní a Bayamo.

El 7 volví a mi Cuartel de Dos Ríos, a esperar se me incorporara la fuerza de Guantánamo, lo que se verificó el 10; presentándose el 14 una columna enemiga que se contentó con hacer cuatro disparos de cañón, retirándose precipitadamente. El Coronel Maceo dispuso (pues yo no me encontraba en el campamento) salieran fuerzas a hostilizarlos, a cuyos efectos marcharon el Comandante Salvador Rosado y Capitán Rafael Maceo, persiguiéndolos hasta Baire Abajo, donde sostuvieron un fuego que duró como media hora, sin novedad por nuestra parte.

El 18 después que el Coronel Maceo marchara a destruir la línea telegráfica de La Caridad a Palma Soriano y que el General Calvar trasladara su Cuartel a Las Dos Bocas, destacando 150 hombres que a las ordenes del Teniente Coronel Limbano Sánchez atacaran algunos de los fuertes de la línea oriental de Holguín, distrayendo la atención del enemigo que reunía grandes fuerzas para operar sobre la zona que yo ocupaba. El 23 dos gruesas columnas atacaron al General Calvar que los esperaba con cortas fuerzas apostado en Champa [no está claro el nombre] donde después de un vivo fuego que duró una hora cayó sobre la retaguardia del enemigo persiguiéndolo hasta Dos Ríos. Los españoles sufrieron muchas bajas, por nuestra parte un muerto y dos contusos.

El 25 atacó otra fuerte columna el campamento de Pedregalón a cargo del Coronel Bartolomé Masó [está escrito con doble "s"]. Poca fuerza tenía este jefe pero sostuvo su posición valerosamente, replegándose hasta El Salto donde se incorporó al Cuartel General que solo tenía la Escolta de custodia. Sostuvo el

combate por más de dos horas continuando el enemigo su marcha en dirección a Cuba. En esta acción tuvimos dos heridos y un contuso.

El 26 se me incorporó el Coronel Maceo que me dice lo siguiente: "En cumplimiento de sus ordenes he destruido 8 leguas de la línea telegráfica comprendida entre La Caridad y Palma Soriano. A mi llegada al camino real, ya estaba preparado el enemigo porque había sentido un reconocimiento que envié al primer cantón citado. En la madrugada del 22 ppdo [próximo pasado] comencé a destruir el telégrafo, a la vista de aquel campamento, sin que se echase fuera la guarnición a pesar de haber enviado una guerrilla a foguear el caserío. Continué trabajando en la destrucción de la línea. Al llegar en la obra al frente del campamento El Descanso, nuestra descubierta hizo fuego a varios españoles que estaban fuera, y que, a eso se refugiaron a las trincheras. Al llegar al campamento de Arroyo Blanco hubo algunos disparos con un reconocimiento del enemigo, que huyó al fuerte dejando a su lado dos muertos. El enemigo no había salido ni una cuadra de sus atrincheramientos. Hubo un fuego regular y les tomamos dos caballos. Continué la operación hasta el Paso Real de Cauto. Se veía entrar en esos momentos en el pueblo de la Palma una grande columna de infantería y caballería (...)"

El 30 se me incorporó el Teniente Coronel Limbano Sánchez y me dice el General Calvar lo que copio: "El Teniente Coronel Limbano Sánchez me da cuenta de la operación que de orden de V. le mandé practicar en la línea oriental de Holguín. El referido Teniente Coronel determinó atacar el ingenio de Guabajaney verificándolo del modo siguiente: El Capitán Miguel Masferrer con 20 rifles ocupaba la vanguardia, apoyada esta por el 1er Batallón de Holguín, a cuyo frente iba el Teniente Coronel Sánchez, dirigiéndose sobre las trincheras: el Comandante Ruiz se dirigió con sus fuerzas sobre la casa del botiquín: el Comandante Silva sobre la de depósito y el Capitán Berrillo quedó encargado de la reserva. La embestida se hizo con valor y decisión hasta el extremo que los rifles de los nuestros se introducían por las aspilleras de la casa fuerte. El ingenio fue destruido en su totalidad, se extrajeron varias reses, 21 caballos y muchos efectos de valor, haciendo algunas bajas al enemigo. Por nuestra parte tuvimos seis heridos leves (...)"

Incorporadas a este Cuartel General las fuerzas que sobre distintos puntos había enviado con objeto de distraer la atención del enemigo, emprendí marcha el 5 acampando el 6 en Camasán de cuyo lugar después de haber recibido los informes que necesitaba para la operación que proyectaba, salí el 8 y marchando por Guayabal, Mijial, Piedra Blanca, El Lirio, Perronal [no está claro el nombre del lugar] y Guayacán, caí sobre el pueblo de Auras en la madrugada del 10. Las fuerzas de vanguar-

dia al mando del Coronel José Antonio Maceo ocuparon después de algún fuego las dos trincheras que defendían el poblado, huyendo el enemigo desordenadamente, dejando cinco muertos en una trinchera. Apoderado de todo el pueblo dispuse su destrucción, lo que se verificó por completo, reduciendo a cenizas seis casas tiendas de mampostería y teja y un gran número de casas de guano. Tomé en la primera trinchera situada en la casa de Argudín, 6 remingtons, 28 carabinas, 3000 cápsulas y 12000 cartuchos y en la segunda situada en la Iglesia, 9 remingtons, 17 carabinas, 2000 capsulas y 8000 cartuchos. También ocupé en los varios establecimientos que se saquearon 420 machetes garantizados como 300 cuchillos y un considerable botín de ropa y víveres. Como había dado orden de no matar ningún cubano, como cincuenta prisioneros que hice los puse en libertad. Por nuestra parte tuvimos dos muertos y tres heridos.

.....
 Destruído también el caserío de Las Bocas, donde solo quedaron dos tiendas al lado de la trinchera que no quise atacar y después de recoger todo el ganado vacuno y caballar en número como de doscientos animales sin que el enemigo quisiera salir de sus atrincheramientos; dispuse la retirada que se verificó pasando toda la columna a menos de cuatrocientos metros del fuerte, sin que de este se atrevieran a hacer sino alguno que otro disparo. Llegué a la Aguada del Fraile a las cinco de la tarde acampando en este lugar.

En esta excursión C. Secretario se han causado al enemigo mas de \$ 500,000 de perjuicio, se ha destruido una zona riquísima que los godos creían imposible de ser atacada y se ha hecho comprender a los cubanos que viven allí, la falsedad de las noticias que propalan los españoles, para hacerles creer que la insurrección ha concluido.

Todos los cubanos hechos prisioneros en la excursión fueron puestos en libertad, volviéndose los que así lo quisieron para sus casas e incorporándose a nuestras filas los que lo pidieron.

El 11 acampé en el Yarey de la Peña, marchando el 12 por la línea telegráfica de Maniabón que destruí en mas de 2 leguas, acampando en la Cana de San Antonio, en este punto tuve aviso que una fuerza enemiga venia por mi retaguardia, por lo que de-

terminé esperarla. Presentóse esta en número como de 1000 hombres el 13 a la una del día siendo recibida por un nutrido fuego que le hicieron los comandantes Narciso Silva y Pablo Amabile que la detuvo media hora, generalizándose luego el combate que duró por mas de tres horas, logrando al fin el enemigo ocupar mi campamento en el que no permaneció un cuarto de hora, siendo hostilizado en su retirada por los Coroneles Sánchez y Crombet. Creo haberle causado bajas de consideración, teniendo en cuanta los grandes rastros de sangre que dejaban y lo precipitado de su retirada. Por nuestra parte tuvimos tres muertos y quince heridos contándose entre los primeros el Comandante Celestino Serrano y entre los segundos el Teniente Coronel Mariano Torres y Capitán Miguel Masferrer.

El 14 emprendí marcha, y al llegar a la línea telegráfica de Las Tunas rompió el fuego sobre mi vanguardia mandada por el Coronel Masó que llevaba a sus órdenes a los Tenientes Coroneles Crombet y Herretero y a los Comandantes Ruiz, Rosado Silva y Amabile, una fuerza enemiga que nos esperaba apostada a nuestro paso. Cargada por nuestros valientes, fue puesta en completa dispersión, dejando siete muertos en el campo y apoderándonos del armamento y parque que portaban. En este lugar hice alto por mas de dos horas, por si intentaba volver el enemigo, continuando mi marcha después de destruir una gran parte del telégrafo, llegando a este Cuartel General el 17 de corriente.

No puedo C. Secretario hacer mención especial del comportamiento observado por los Jefes y Oficiales en la excursión de que dejo hecha mención pues cumplieron con su deber de una manera admirable, tanto las fuerzas de Holguín que mandaba el General Calvar, como las de Cuba mandadas por el Coronel Maceo; llenando también cumplidamente su encargo el Cuerpo de Sanidad cuyo Jefe C. Félix Figueredo me acompañó en toda la operación.

Reciba V. C. Secretario el testimonio de mi consideración distinguida

Calixto G. Íñiguez
 Mor. Gral. J. de Ops

The New York Public Library
 Astor Lenox and Tilden Foundations

Moses Taylor
 Papers, 1793-1906



Copyrighted Material

Conservado en la Biblioteca Pública de Nueva York, el fondo documental de Moses Taylor (1806-1882) contiene la correspondencia de este poderoso banquero y comerciante neoyorquino con los representantes del gobierno de la República en Armas, que presidió hasta octubre de 1873 Carlos Manuel de Céspedes. Taylor mantuvo durante aproximadamente cinco décadas vínculos económicos y comerciales con Cuba, especialmente en el rubro del azúcar. Hay constancia de que su firma comercial fungió como agente para el movimiento libertador cubano durante la Guerra Grande en la obtención de armamentos y otros tipos de suministros.

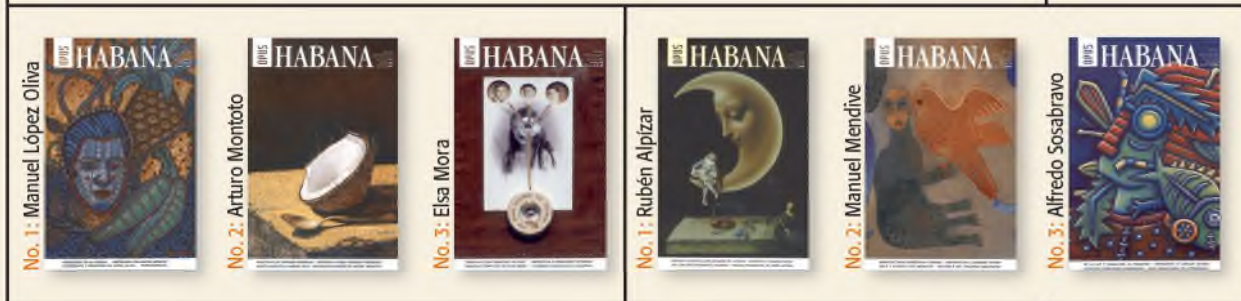
VOLUMEN I
año 1996-97



VOLUMEN II
año 1998



VOLUMEN III
año 1999



VOLUMEN IV
año 2000

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

VOLUMEN V
año 2001



VOLUMEN VI
año 2002



VOLUMEN VII
año 2003



No. 1: Agustín Bejarano



No. 2: Flora Fong



No. 3: José Luis Fariñas

VOLUMEN VIII
año 2004



No. 1: Ever Fonseca



No. 2: Carlos Guzmán



No. 3: Adigio Benítez

VOLUMEN IX
año 2005



No. 1: Alicia Leal



No. 2: Pepe Rafart



No. 3: Ernesto García Peña

VOLUMEN X
año 2006-2007



No. 1: Vicente Hernández



No. 2: Isavel Gimeno
y Aniceto Mario



No. 3: Eduardo Abela

VOLUMEN XI
año 2007-2008



No. 1: Léster Campa



No. 2: Moisés Finalé



No. 3: Sandra Ramos

VOLUMEN XII
año 2009-2010



No. 1: Mario García Portela



No. 2: Yaro López



No. 3: Lidzie Alvisa

Para efectuar suscripción
o adquirir números ante-
riores de la revista impresa,
comunicarse con el teléfono
(537) 8 669281
o la dirección de correo
electrónico
suscripciones@opus.ohc. cu

Opus Habana radica en
Empedrado 151, esquina a
Mercaderes, Plaza de la Cate-
dral, Habana Vieja.



No. 2: Ernesto Estévez

VOLUMEN XIII
año 2010-2011



No. 1: Ania Toledo



sentir
la habana vieja

con

 Habaguanex
COMPAÑÍA TURÍSTICA



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

Un Chiquito de Sociedad

por Roig de Leuchsenring

Fue realmente para Chicho Olalla, uno de los días más felices de su vida aquel en que vio por primera vez su nombre en la Crónica de Sociedad de uno de los diarios de nuestra capital, precedida de la clásica frase «el conocido joven».

Y creo que él la consideraba como una gran victoria, como un señalado galardón; esto que significaba para él lo que para los señores de la edad media el espaldarazo que los armaba caballeros; esta frase que, unida a su nombre y apellido por un cronista social, venía a ser como la carta de naturaleza, la patente y contraseña de que era un chiquito de sociedad; o, mejor dicho, el salvoconducto que le permitía asistir impunemente a fiestas y diversiones de nuestro gran mundo. ¡Cuántos esfuerzos, cuántos disgustos, cuántas humillaciones y hasta dolores físicos —producidos ya por llevar los zapatos muy apretados, o los cuellos muy altos, etc.— no le había costado!

Porque Chicho Olalla, si no miente su partida de bautismo, no había nacido, ni mucho menos, en esa sociedad elegante y distinguida, en esa *high life*, en la que ahora, muy a su gusto, aunque como uno de tantos advenedizos, se encontraba. Su cuna no podía ser más humilde. Hijo de Don Pancho Olalla, comerciante, según rezaba la citada partida bautismal —aunque el tal comercio quedaba reducido a un modesto puesto de frutas y viandas—, y de Doña Eufemia Cortiña, lavandera, había pasado Chicho su niñez, confundido entre los mataperros del barrio.

Cuando entró en la pubertad, sus padres, de posición entonces algo más desahogada, y que siempre habían preferido que su hijo, de no poder estudiar en un colegio de paga, permaneciese sin enseñanza, antes de ir a esas escuelas públicas, donde, como ellos afirmaban, no aprendían los niños más que a cantar el himno o hacer ejercicios gimnásticos o calisténicos; sus padres, repito, consiguieron, por mediación de una familia de influencia en las esferas religiosas, una beca gratuita para Chicho en el Colegio de Belén y así, de la mañana a la noche,

quedó convertido en alumno de nuestro más aristocrático plantel de enseñanza.

Dos años nada más estuvo con los jesuitas. Al cabo de ellos fue expulsado del Colegio, no tan sólo por su mala conducta, sino principalmente por su falta de aplicación y de inteligencia.

Pero, si no para su ilustración y cultura le sirvió su estancia en Belén, sí sirvió para ir conociendo y tratando allí íntimamente a multitud de jóvenes de posición social mucho más elevada que la suya, para que se despertase en su mente el deseo, que había de ser después la obsesión de toda su vida, de introducirse y vivir en esa sociedad que con tan risueñas perspectivas, con tantos atractivos y encantos, se presentaba ante su vista.

Y esos anhelos de abandonar su condición humilde y pobre crecieron aún más cuando, después de haber salido de Belén, lo colocó su padre primero en una casa de comercio y, más tarde, en un Banco de esta capital, y ya entonces, ganando un sueldo, bien reducido en realidad, pero que para él, que en otras épocas había llegado a pasar hambre, era casi fabuloso, empezó a dar sus primeros pasos en la vida social.

En el Banco contrajo amistad íntima con un antiguo condiscípulo de Belén, Ernesto Cortadas, joven de buena familia, que conocía y trataba a lo mejor de nuestra Habana elegante. Empezó Chicho por ir al Malecón las tardes de retreta, con su amigo Ernesto. Sentados en esas cómodas, artísticas y hasta pintorescas sillas de

hierro que, para provecho de sastres y lavanderos, ha colocado y sostiene allí el más flamante de

nuestros Mayores, veían ambos amigos el desfile interminable de coches y automóviles, cargados de mujeres encantadoras.

Chicho procuraba estar muy atento a los saludos que a diestro y siniestro hacía Ernesto a sus lindas amigas, para saludarlas él también, muy ceremoniosamente y poder ya seguir haciéndolo después cuando se las volviese a encontrar estando solo. Y así, poco a poco, fue conociendo de vista —aunque ellas ignoraban quién era él— a todas las bellas amigas de Ernesto.



massaeter

Se arriesgó más tarde a ir los Domingos a la misa más concurrida o las noches de moda a algún teatro; o a las veladas del Plaza.

Pero hasta ahora no había pasado Chicho en sus relaciones con las muchachas de sociedad, de los saludos y las sonrisas a larga distancia. Y él no podía conformarse con esto. Quiso luego visitar a las señoritas que ya conocía. Y Ernesto lo acompañó también a las primeras visitas. Después fue él solo. Y como su conversación era bastante aburrida, le ocurrieron lances realmente cómicos que sus nuevas amigas se encargaron de propagar. En una casa, cansados ya de tanta lata, cada vez que iba, tocaban la pianola; en otra, siempre que llegaba, salía la mamá diciéndole que las niñas se habían acostado ya, porque se sentían algo indispuestas; en aquella, lo sentaban en algún sillón roto para que, al ir a mecerse, cayese al suelo. Pero él seguía impertérrito hacia delante su carrera social, importándole poco los desaires de sus amigas, y las bromas de sus amigos.

Y Chicho iba progresando cada vez más. La lista, que desde los primeros tiempos de su vida social empezó a llevar de las amigas que iba adquiriendo, era ya bastante numerosa. No dejaba pasar ninguna mañana sin leer detenidamente en las crónicas sociales las fiestas del día, a las que procuraba siempre asistir. Y ya su nombre había salido varias veces en letras de molde. Los cronistas contaban a menudo que «el conocido» o «el simpático» joven Chicho Olalla se encontraba en tal o cual baile u otra fiesta, o paseaba del brazo por los salones a la espiritual Cusita ZZ.

Jugó al tennis; aprendió a bailar el *one sep, two-step, hesitation*, y hasta el tango, aunque donde estaba más en carácter era en el *turkey-trot*; fue a las Playas, paseó varias veces en tranvía por la ciudad; asistió a algunas excursiones a la Cabaña La Tropical y otros sitios campestres; fue a fiestas oficiales y gratuitas y hasta a un baile en Palacio...

Como complemento de su carrera, Chicho se había aprendido de memoria varias frases y palabras francesas, que citaba frecuentemente aunque no vinieran al caso ni él supiera lo que significaban, palabras que llevaba siempre apuntadas en su libreta para poder consultarlas en caso necesario. Por otra parte, su conversación no podía ser más insustancial y vacía. Con sus amigos no hablaba de otra cosa que de: «Si había visto a Fulanita» o «como estaba vestida la señorita X» o «si mañana era el santo de Z»; y con sus amigas no salía nunca de ese repertorio que suelen usar los jóvenes tontos de: «qué linda estás hoy, qué calor hace» etc., etc.

El día se lo pasaba en su oficina. Por las tardes solía llamar por teléfono a sus amigas, antes de salir a dar una vuelta por Obispo o Prado. Pero por las noches era cuando se encontraba más en carácter.

Vestido siempre con trajes de colores llamativos; el pantalón muy ceñido; la americana corta y entallada; el

sombrero echado hacia atrás y metido hasta las orejas; una cañita en su diestra; tal podía contemplarse a Chicho, luciendo orgulloso en los cines su figura irresistible, sus «andares» que según él hacía furor, y reparciendo satisfecho sonrisas y miradas entre sus amigas y conocidas. Se consideraba entonces el más feliz de los mortales. Y en cada una de esas veladas de moda —azules o rosas— añadía a los ya adquiridos, nuevas conquistas y nuevos triunfos. Y rara era la noche en que, al retirarse a su casa, no se figurara llevar ensartados, en las anchas cintas negras de sus gafas, media docena de corazones femeninos, trofeo, el más glorioso que pudiera apetecer un Don Juan Moderno.

Cupido, ese loco chiquillo que, a veces, cuando más desprevenidos nos encontramos, nos lanza sus dardos envenenados, hirió a su vez el tierno corazón de Chicho Olalla, quien se enamoró rendidamente de Cusita Martínez, antigua novia y amiga íntima de Ernesto Cortadaz. Temerosa aquella, que pasaba ya de los 26 abriles, de quedarse para vestir santos, aceptó los galanteos de Chicho, y, después de unos cortos amores, «sellaron ante el Dios de los altares las promesas que tiempo ha se hicieran sus apasionados corazones».

El primer impulso de Chicho al enterarse que Cusita le era infiel, que le faltaba con su amigo Ernesto, fue dirigirse inmediatamente a casa de éste, ya no para pedirle, como otras tantas veces, consejo y dirección, sino, al menos, para oír de sus labios la verdad de lo sucedido.

—Parece increíble, Ernesto— le dijo, medio llorando, una vez en presencia suya—, que tú, mi amigo del alma, tú que me presentaste en sociedad, tú mi mejor compañero, mi mentor, me hayas engañado de esa manera... ¿qué has hecho?

—Pues muy sencillo —le contestó Ernesto—. ¿No fue la obsesión de toda tu vida el ser un joven de sociedad? ¿Y no estuve yo siempre dispuesto y contribuí a que vieras satisfechos tus anhelos, tus deseos? Eras ya un joven de sociedad. No te faltaba más que la apoteosis. Y me creí el llamado a proporcionártela. Y te la he proporcionado también... ¿De qué te quejas?...

Este artículo fue publicado primeramente en Gráfico (1914) y, luego, en Carteles, diez años después. Como sería habitual en sus crónicas costumbristas, Emilio Roig de Leuscherling satiriza a la incipiente clase media con pretensiones de ascender en la escala social a cualquier precio. Desde muy joven desarrolló el género costumbrista, que le granjeó en 1912 —cuando apenas tenía 23 años— el premio de la prestigiosa revista El Fígaro. Esa vocación le llevaría a escribir La literatura costumbrista cubana (1962), una de sus obras postreras, la cual no ha sido superada hasta el momento.

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

breviario

▶ es agradable por la brisa marina y la oscilación que confirma a la noche como el invierno del trópico. A esta peculiaridad obedece en gran parte que los cafés y restaurantes del Centro Histórico permanezcan abiertos las 24 horas.

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

agosto 2010/enero 2011

© ARGEL CALCINES

Títere confeccionado en 1978 por Antonia Eiriz, Armando Morales y los niños del taller de *papier maché* que la destacada artista organizó en su natal Juanelo, municipio de San Miguel del Padrón, Ciudad de La Habana. Es uno de los personajes del espectáculo *Los viajes de Gulliver*, que dirigiera Roberto Fernández.

• Y El Arca va • Ars Longa en Viena • Reabre Museo Napoleónico • Cena lezamiana en la Plaza Vieja • Escuela cubana de Wushu • La guayabera: prenda oficial • Un santo ruso en La Habana • Para no olvidar III • Tribuna del Historiador •

Y El Arca va

TEATRO

En el palacio hoy conocido como Casa Pedroso, cuyo origen data del siglo XVII, tiene su sede la compañía teatral El Arca. Este nombre no fue escogido al azar, pues sus miembros —liderados por Liliana Pérez Recio— querían interrelacionar la labor que ellos realizan y el significado patrimonial de esa edificación, erigida sobre los restos de uno de los primeros astilleros navales de la ciudad.

Cuenta Liliana que, después de mucho pensar, vino la idea de El Arca, significante que designa, a la vez, un barco grande (que recuerda los vestigios arqueológicos de aquella grada) y las cajas o cofres que simbólicamente podrían servir para preservar el patrimonio títere cubano y universal atesorado por esta institución.

Éste es precisamente uno de los propósitos fundamentales del grupo, que, a cargo del Teatro-Museo de Títeres, se constituyó de manera oficial el primero de marzo de 2010 bajo el auspicio de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Cuenta, además, con el apoyo del PDHL de las Naciones Unidas en Cuba.

Para ello se ha concebido un proyecto museístico que acoge dos colecciones: una cubana y otra universal. «Confiamos en que donde mejor pueden estar los muñecos es en el museo. Ya es triste de por sí el instante en que un títere deja de salir a escena. Logremos que, al menos, sea mostrado, que perdure su esencia de una generación a otra, que sea evidente todo el esfuerzo y el sudor que exigió su realización...». Y agrega Liliana: «Son colecciones que palpitan, que crecen, que son punto de referencia para nuevas investigaciones».

Precisamente de ese palpitante comienza a nutrirse el Centro Histórico al ser invadido por muñecos que cobran vida en manos títereas. Proviene de diferentes parajes cubanos e internacionales, y todos poseen una historia que contar. Muchos traen en sus rostros las huellas de haber desandado los caminos del espectáculo. Pudieran haber sucumbido tras el progresivo deterioro material, mas fueron rescatados y traídos a la Casa Pedroso, donde, tras ser restaurados, «se les admirará no sólo por su valor plástico, ya fuera del contexto teatral, sino también por cómo devinieron personajes gracias al títere que los animó, cómo funciona la técnica que les concede vida».

Pero en El Arca no sólo vivirán los títeres de antaño; los nuevos muñecos también se abren paso en un medio que incentiva su desarrollo. Ahora sólo depende del empeño y espíritu de creación de las nuevas generaciones de títereos. A este propósito se unen los integrantes de la recién creada compañía teatral, quienes ya han aportado una nueva obra al repertorio de este género en el país: *El gato de Lilo*, escrita por el dramaturgo del grupo, Maykel Rodríguez de la Cruz.

Cuenta la historia de un niño que logra superar sus propios miedos con la ayuda de su abuela, quien, al leerle el cuento «El gato con botas», le hace comprender que lo verdaderamente importante en las personas son sus cualidades y sentimientos, no su apariencia exterior.

La obra resulta atractiva a un amplio público: a los niños les llaman la atención los juegos de luces y sombras, el gato con botas —que tiene un papel muy dinámico— y las canciones que acompañan la puesta; los adolescentes se identifican con la relación que se establece entre Lilo y



la niña de ojos verdes, y a los adultos les conmueven los cuidados que la abuela profesa a su nieto y la empatía que existe entre ambos.

Tras el telón, en constante movimiento, se acomete el proceso creativo. Al conjugar títeres con actores en la escena, los intérpretes necesitan tener mucha agilidad, destreza y poder de concentración para realizar la puesta. El espacio se convierte así en un panal de laboriosas abejas, pues el escenario tiene apenas 4 m², con un hombro muy estrecho. ¡Es impresionante observar cómo en un área tan pequeña se pueden lograr cosas tan grandiosas!

Pero el reducido espacio de trabajo está comenzando a adquirir dimensiones mayores. La compañía tiene la voluntad de extender su labor artística a diferentes partes del Centro Histórico e incluir a varios sectores de la comunidad y de la propia Oficina del Historiador de la Ciudad en su vorágine creadora. O sea, El Arca amplía su puerto.

De la mano de sus principales tripulantes —los títeres—, ofrece a todos la posibilidad de navegar por el fascinante mundo teatral. Anhelan dramatizar historias vivenciales contadas por los vecinos de la tercera edad, e involucrar a los estudiantes de las escuelas-talleres de oficios en la producción de espectáculos.

Inspirados en el legado de títereos mayores, como los hermanos Camejo y Pepe Carril, se proponen implementar programas de aprendizaje mediante talleres de creación, para los cuales han recibido apoyo de UNICEF. El primero está dedicado a la animación de figuras y es impartido por Liliana Pérez Recio. Sus clases han sido concebidas para niños, los que —al terminar el curso— habrán vivido la experiencia de elaborar su propio títere, crear una historia y escenificarla.

Quien asista a una de esas clases podrá quedar altamente impresionado al ver, por ejemplo, como luego de ensayar reiteradas veces un esquema rítmico con palmadas, los niños logran cantar melodiosamente la estrofa de una canción: «Haz el bien/ y no mires a quién/ que la vida es vivir/ y es querer». O cuando, sentados en el parque Diana —anexo a la Casa Pedroso— dieron rien-



Arriba: escena de *El gato de Lilo*, teatro de sombras que fue estrenado por El Arca en septiembre de 2010. Abajo, de izquierda a derecha: Jorge Luis Ramírez, Miriam Sánchez, Mario Cárdenas, Mario González, Liliana Pérez Recio, Maykel Rodríguez de la Cruz y Merlin Lorenzo. A la compañía pertenecen también Yudd Favier y Ramón Lezcano.

das sueltas a su imaginación e interpretaron diferentes personajes de uno de los cuentos más populares de los hermanos Grimm: «Los músicos de Bremen».

—A ver Gustavo, tú serás el burro —dijo Liliana a uno de sus alumnos. Y rápidamente el niño adoptó tal posición.

—¡Profe, yo quiero ser el gallo!

—¡Y yo el gato!

Emocionados por el activo ritmo de la clase, varios chicuelos desbordantes de emoción pusieron al resto fuera de control por un instante. Este incidente provocó que la directora de El Arca tuviese que disertar sobre la importancia del respeto hacia los demás y hacia uno mismo; sobre la disciplina, el cumplimiento del deber y el sentido de la responsabilidad ante las tareas que asumimos. No es difícil comprender que, más allá de las lecciones de técnicas teatrales, los talleres tienen un contenido humano y ético.

Porque el trabajo con las nuevas generaciones constituye una prioridad para los integrantes de la compañía. Ésa es la meta de su labor reivindicadora del teatro de títeres como una faceta del patrimonio histórico-artístico.

Enrumbada hacia esos horizontes, ¡El Arca va!

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

Ars Longa en Viena

MÚSICA

El Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que dirige Teresa Paz, se presentó por primera vez en la Wiener Konzerthaus (Casa de Conciertos de Viena) durante la 19 edición del Festival Resonanzen (Resonancias), que tuvo lugar del 15 al 23 de enero de 2011.

Bajo el título de «Glänzende Geschäfte» («Negocios de éxito»), el prestigioso encuentro contó con diez conciertos, y Ars Longa fue una de las seis agrupaciones invitadas por primera ocasión, junto a Vincent Dumestre y Le Poème Harmonique (Francia); Michele Pasotti y su ensemble La Fonte Música (Italia); Lars Ulrik Mortensen y Concerto Copenhagen (Dinamarca), y Louis Peter Grijs y la Camerata Trajectina (Holanda), así como la Holland Baroque Society (juvenil), bajo la dirección de Veronika Skuplik.

El domingo 23 de enero, a las 11 de la mañana, fue el concierto de Ars Longa, denominado «El Renacimiento Musical en la Nueva España», con repertorio misional y catedralicio de finales del siglo XVI y principios del XVII: los manuscritos anónimos del Códice 7 de Santa Eulalia (departamento de Huehuetenango, Guatemala), y obras de Pedro Bermúdez, Gaspar Fernandes y Hernando Franco, autores de piezas que constituyen un testimonio pionero de la polifonía religiosa en América.

El debut de la agrupación insignia de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana tuvo lugar en la Sala Mozart; fue presenciado, a lleno total, por más de 700 personas y grabado para la Radio ORF (Austria) y la Deutschlandradio Alemania. Desde el inicio del concierto, el público premió al conjunto cubano con calurosos aplausos por su característica entrega a la interpretación.

La convergencia de culturas (indígena, europea y africana) que se dieron cita



Momentos de la presentación de Ars Longa durante la 19 edición del Festival Resonanzen (Resonancias), en la sala Mozart del Wiener Konzerthaus (Casa de Conciertos de Viena).

y coexistieron en el mundo descubierto por Colón, fue recreada por Ars Longa con su ya acuñado estilo, resaltando las marcadas diferencias entre los repertorios de función litúrgica y paralitúrgica.

El concierto adquiría cada vez mayor complejidad debido al constante cambio de carácter de las piezas, pues alternaba la polifonía sacra (en latín) con la interpretación de villancicos, cuyos textos originales fueron cantados en español castizo, portugués, gallego, lenguas aborígenes —como el náhuatl— y la característica parla de los negros africanos recién llegados de sus diferentes naciones.

La versatilidad musical y cuidadoso movimiento escénico hicieron de esta

presentación un evento único que fue ovacionado por el público vienés, en tal magnitud, que exigió de Ars Longa sumar cuatro bises al programa.

Viena es, en verdad, la ciudad de la música. Cada una de sus salas y teatros se especializa en un repertorio, y el público elige su preferencia a partir de una vasta educación musical, que le permite aquilatar la calidad de cada concierto.

Situada en el centro de la capital austríaca, la Casa de Conciertos de Viena (en alemán, Wiener Konzerthaus) fue construida entre 1911 y 1913 y es la sede de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad. Diversos ciclos de concierto se desarrollan en las cuatro salas que posee: La Gran Sala (1865 plazas), la sala Mozart (704

plazas), la sala Schubert (366 plazas) y la sala Berio (400 personas).

Desde 1993 se celebra el Festival Resonanzen, que ha resultado ser el evento más exitoso de ese centro musical. Cada año, renombrados conjuntos e intérpretes integran la propuesta de los diez conciertos que se organizan a partir de un tema general.

De sus invitados habituales, participaron en esta 19 Edición: Vivica Genau, Sara Mingardo, Roberta Invernizzi, Rinaldo Alessandrini, la Capilla Flamenca, Fabio Biondi y Europa Galante.

REDACCIÓN *Opus Habana*



ESTUDIO
CARLOS GUZMÁN
www.cguzmanarte.com

Altos de "La Mina". Oficio 6 esq. Obispo 3er Piso, La Habana Vieja.
Teléf: (057) 870 74 15



Programa Cultural: 10^{mo} aniversario

ENTREVISTA

Es un hecho que el décimo aniversario de la publicación de la nueva etapa del *Programa Cultural* no remite a glorias anquilosadas, sino a etapas de un proceso evolutivo que se actualiza constantemente. Editado por la Dirección de Gestión Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, el tabloide es el resultado de una labor divulgativa heredera de los años fundacionales de esta institución patrimonial, erigiéndose en un reflejo del trabajo sociocultural que bulle en el Centro Histórico.

La MsC. Katia Cárdenas, directora de Gestión Cultural y fundadora del proyecto, comparte con *Opus Habana* recuerdos y perspectivas de un afán que se apoya en el trabajo de equipo con un denominador común: el amor por lo que se hace.

¿Cuál fue la semilla que hizo surgir el tabloide del Programa Cultural?

El *Programa Cultural*, como concepto, es tan antiguo como la existencia de la Oficina del Historiador, desde su fundación por Emilio Roig de Leuchsenring.

Yo comencé a trabajar aquí en 1995, cuando vine a realizar mi práctica laboral después de graduarme en la Facultad de Periodismo. Entonces, surgió la necesidad de compilar todo lo que estaba sucediendo en el Centro Histórico. Al principio no tuvo un diseño adecuado, pero respondía a la necesidad de que los medios de comunicación, que todavía no tenían identificada a la Oficina como un espacio cultural de la ciudad, conocieran y promovieran las actividades que se comenzaban a celebrar aquí; sobre todo, porque la percepción que tenía el público de la Oficina del Historiador era la Compañía Turística Habaguanex, que, además, había desarrollado una gran campaña publicitaria.

Ahí surge la idea de reunir en una hojita de papel todas las actividades que se desarrollaban en cada institución del Centro Histórico. Ya en el año 2000 se había conformado un pequeño equipo; había comenzado a trabajar la compañera Lilibeth Bermúdez, también graduada de Comunicación, yo paso a dirigir el departamento de Programas Culturales con la convicción de que esa publicación debía dar un salto y decidimos otorgarle un soporte más digno, con un mejor diseño.



Katia Cárdenas, directora de Gestión Cultural de la Dirección de Patrimonio de la Oficina del Historiador de la Ciudad. En la foto, durante la emisión del programa *Vitales*, del cual es una de las conductoras y que se transmite cada lunes, de 2 a 5 de la tarde, por Habana Radio.

Se puede constatar que el Programa no sólo divulga actividades, sino que presenta una propuesta visual a través del diseño, propuesta destacada por el propio Historiador Eusebio Leal Spengler como un objeto coleccionable... ¿Fue eso una inquietud creativa, desde la comunicación, o una necesidad comunicacional en sí misma?

Yo creo que fue una combinación de ambas cosas. Era una necesidad comunicacional el ubicar los diferentes lugares que servían de sede a las opciones culturales de la Oficina y destacar lo más importante que sucedía en éstos. Por otra parte, fue una necesidad creativa, pues, como egresadas de la Facultad de Comunicación, también queríamos dar las coordenadas informativas de la Oficina con un nuevo tono.

Cada vez que desarrollábamos un proyecto, se trataba de darle esa visión comunicativa, con una definición de destino; por ejemplo, las instituciones culturales de la ciudad, de la propia Oficina, los medios de prensa, las representaciones diplomáticas. Entonces, Lilibeth Bermúdez y yo le presentamos la idea a ese excelente diseñador que es Carlos Alberto Masvidal y, entre los tres, comenzamos a crear lo que sería ese *Programa Cultural* que conocemos hoy. Lo más importante es que nadie nos orientó sobre cómo hacerlo. Nosotros pensamos que era importante y lo llevamos adelante –con el apoyo de Raida Mara Suárez y Pedro Juan Rodríguez–, gracias a esa política de la Oficina de darles espacios a

los jóvenes para que puedan crear. Sobre todo, porque Leal es parte del consejo editorial, nos sugiere temas e informaciones, además de valorar junto a nosotros las portadas. Leal también es un enamorado del proyecto. Este *Programa Cultural* no surge como algo aislado, algo distanciado que sólo se limita a informar. Desde el principio nos planteamos la necesidad de que la información que obtuviéramos debía ser procesada, editada, maquetada antes que comenzara cada mes. Proceso este que obligó a todas las instituciones del Centro Histórico a entrar en ese sistema de planificación. Ya contábamos con un departamento de investigaciones socioculturales que orientó la metodología de cada proyecto institucional. Estamos hablando de un trabajo muy complicado, pues se deben integrar las actividades de las más de 60 instituciones que conforman la Oficina del Historiador, en su Dirección de Patrimonio. A esto se deben agregar las actividades en espacios públicos y los eventos importantes que escogen como escenario el Centro Histórico. Pienso que funcionó tan bien, porque hicimos un pequeño equipo de trabajo, enamorado de lo que estaba haciendo y que, bajo ciclones y mal tiempo, sacábamos el *Programa Cultural* en tiempo para que pudiera circular.

Cuando tenemos en cuenta los avances de la Dirección de Gestión Cultural, ¿qué perspectivas tiene para el futuro el Programa Cultural de la Oficina del Historiador?

Actualmente el *Programa* tiene una versión web que se puede encontrar en los sitios Habana Patrimonial y Habana Radio. Estamos desarrollando, a partir del Centro de Información, una nueva versión web, más interactiva, más actualizada que la que ha salido hasta ahora. De esa renovación han nacido boletines digitales, mensuales y semanales.

En un momento determinado surgió el proyecto «Con vara y sombrero» –suspendido por problemas de financiamiento–, que era la ampliación del programa cultural infantil que aparece en la contraportada. O sea, que estamos en el desarrollo de alternativas web para difundir más los contenidos del *Programa Cultural*. Ahora diseñamos una estrategia comunicativa destinada a los jóvenes, pues ya les hemos dado cabida en los programas socioinfantiles y del adulto mayor.

También tenemos productos radiales, como el programa *Vitales*, que se transmite todos los lunes, a las 2:00 p.m., en la emisora Habana Radio. Se trata de una opción semanal, en vivo, que conduzco y dirijo, pero en el que intervienen varios especialistas de la Dirección de Gestión Cultural.

Hay que destacar que el *Programa Cultural* es considerado como uno de los más importantes referentes informativos de la dinámica cultural de la Oficina del Historiador, del cual se nutren un considerable número de medios informativos, dentro y fuera del Centro Histórico. Habana Radio y la revista *Opus Habana*, por ejemplo, se apoyan en él para conformar sus noticieros y semanarios digitales con lo más importante de lo que ocurre en La Habana Vieja. Y digo lo más importante, porque los proyectos socioculturales de la Oficina del Historiador son tan amplios que no alcanzarían las páginas de varios programas para abarcarlos a todos. Hablamos de una tirada de 1 500 ejemplares que deben repartirse en varios lugares. Debemos tener en cuenta que la Oficina ha ido creciendo, ya ha trascendido los límites de La Habana Vieja y llegado a Centro Habana, el Vedado, Miramar... y esto también se refleja en el *Programa Cultural*. Tenemos la pretensión de aumentar la cantidad de páginas del tabloide para darle cobertura al creciente número de proyectos; algo que implica un reto editorial

RODOLFO ZAMORA
Opus Habana

Reabre Museo Napoleónico

MUSEOLOGÍA

El Museo Napoleónico de La Habana volvió a abrir sus puertas al público, luego de una restauración capital en la que intervinieron los especialistas de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

La carpintería, vidrios, metales, pinturas y maderas preciosas renacen gracias a un minucioso trabajo de los gabinetes de Restauración y de Pintura de Caballete, así como de los conservadores de esa propia institución museal.

Así, por ejemplo, la biblioteca —que cuenta con casi 100 m² de superficie de madera— fue sometida a una ardua labor para borrar las huellas de una aplicación errada y tratar adecuadamente los recubrimientos.

A su vez, se devolvió el esplendor al resto del mobiliario, el cual presentaba un alto grado de deterioro; a las lámparas, algunas de gran tamaño; a la cerámica y a la colección de armas.

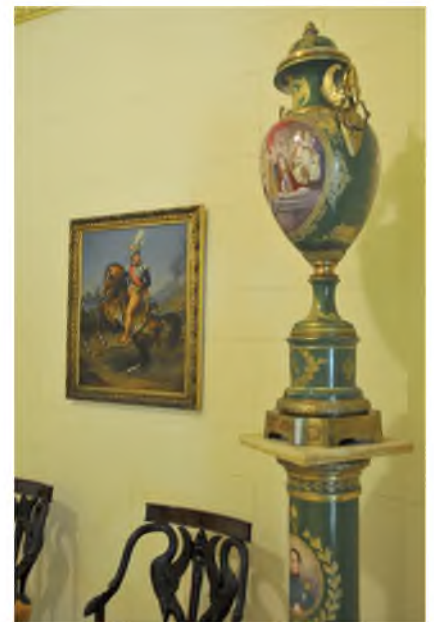
Casi todas las piezas de la colección fueron intervenidas durante este proceso, que significó —sin dudas— todo un reto. Obras de pintores franceses como Robert Léfèvre, Bosio, el Barón Gérard, Meissonier y Belanger, que representan algunos sucesos de la vida de Napoleón, fueron tratadas por los especialistas del Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete.

Los expertos tuvieron que eliminar bastidores dañados y maderas maltratadas. En otros casos, la intervención fue más profunda, eliminando repintes y restos de anteriores restauraciones.

En esa valiosa colección —que en gran medida proviene del hacendado azucarero cubano Julio Lobo— aparecen exponentes representativos de la etapa comprendida entre la Revolución Francesa y el Segundo Imperio; en su mayoría relacionados con la leyenda creada alrededor del emperador Napoleón I.



Arriba: fachada principal de la sede del Museo Napoleónico, palacete de estilo neoflorentino que constituye un edificio único en su contexto. Con entrada por la calle San Miguel, a través de un amplio corredor puede accederse a su bello patio interior, ubicado en la parte posterior de la vivienda (abajo).



El Museo Napoleónico figura entre los más importantes del mundo en su materia. Posee más de 7 400 obras de arte, casi todas de primera categoría: pinturas, grabados, esculturas, muebles de estilo, trajes, equipo militar y armamento, artes decorativas y una extraordinaria colección de libros raros y valiosos en francés, inglés y español. La mayoría de esas obras perteneció a la colección privada del hacendado cubano Julio Lobo. Otras piezas han sido adquiridas a través de donaciones y compras.

El museo se encuentra en un inmueble también de gran valor patrimonial, que, inspirado en un palacio florentino del Renacimiento, fue bautizado como *La Dolce Dimora* por su dueño, el político cubano-italiano Orestes Ferrara, quien encargó su construcción a los arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas.

Ubicado en la calle San Miguel No. 1159, entre Ronda y Masón, en el municipio Centro Habana, el Museo Napoleónico pertenece desde hace algunos años a la Dirección de Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Entre sus piezas más significativas exhibe la mascarilla mortuoria de Napoleón, traída por el último médi-

co que lo atendió en Santa Elena, el doctor Francesco Antommarchi, quien murió en Santiago de Cuba.

También se conserva un catelejo que utilizó Napoleón, una casaca de cuando era Primer Cónsul y un retrato realizado por Andrea Appiani, uno de sus pintores de corte.

Además de la extensa biblioteca dedicada al emperador, la institución guarda una importante colección numismática y una amplia muestra de pinturas de la época.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Saborear lo cubano

EVENTO

A los múltiples homenajes que, con motivo del centenario de su natalicio, se prodigaron este año a José Lezama Lima, se sumó el Primer Encuentro de Rescate y Promoción de la Cultura Culinaria de Cuba. Con el título de «Saborear lo cubano», este evento fue convocado por la Compañía Turística Habagüanex y se celebró del 17 al 20 de noviembre en varios escenarios del Centro Histórico de La Habana.

Andaban los gastronómicos de la Oficina del Historiador de la Ciudad con el volumen de *Paradiso* bajo el brazo. Es cierto, comenzaron a leerlo por el capítulo VII. La razón: tenían que asegurar el preámbulo de ese «primer encuentro de rescate y promoción de la cultura culinaria de Cuba», según rezaba en los anuncios promocionales.

A ritmo vertiginoso se preparó el Complejo Plaza Vieja, bajo la dirección de Arnoldo Ramón Marrero Lugo, su experimentado gerente. La famosa cena de Doña Augusta inspiró al restaurante Santo Ángel y a su chef Alexander González Aldama. Todos hablaban de José Lezama Lima con tal desenfado, que hasta el propio poeta de *Orígenes* se sonrojaba con inusual pudor. Citaban fragmentos de su tan famosa —como difícilmente leída— novela, y le invocaban cual venerado maestro: «¿Qué le pareció este plato de tan lograda apariencia de colores abiertos?», escuchamos que le preguntaba uno de los dependientes del restaurante Benny Moré a una turista argentina que había terminado de comerse un succulento «Mar y Tierra».

En el centenario de su natalicio, pareciera que el gordo de Trocadero acabaría por resucitar y, acompañado de Julio Cortázar, volvería a deambular por La Habana Vieja. Les sorprendería a ambos que en el lugar donde antaño había un monstruoso anfiteatro al aire libre con parqueo soterrado, de pronto encontrasen una réplica de la fuente del grabado de Garneray. Hoy puede recorrerse la Plaza Vieja —que alguna vez fue Nueva— por debajo de las galerías de sus casonas coloniales del siglo XVIII, como si se tratara de la Plaza de San Marcos, en Venecia...

Así, en otra de sus cuatro esquinas, bulle La Taberna de la Muralla, con cerveza producida *in situ*, y, desde hace unos meses, también malta; y en la otra, el café El Escorial... «Pero hay algo más —afirma Marisel Rodríguez Cancio, subgerente del Complejo—: aquí confluyen todos los aromas. Junto al café y la cerveza, se respiran el ron, el tabaco, el chocolate...». Y para rematar lo dicho, apela a una metáfora de resonancia lezamiana: «En esta plaza es imposible quedarse profundamente adormecido».

Por su parte, Gilda Núñez Gandolss, otra de las subgerentes del Complejo, asevera: «Como un referente, la cena lezamiana plantea a quien se arriesgue a materializarla el desafío de armonizar lo tradicional y lo inventivo». Y citando a doña Augusta, el personaje de *Paradiso*, arguye: «Sin renunciar a su exuberancia barroca, puede sorprenderse al comensal más exigente con las cosas sencillas que podemos hacer en la comida cubana...».

Al escucharlas, uno siente que puede acercarse a las estrellas, oportunidad que —dicho sea de paso— es posible tener visitando el Planetario, oculto dentro de uno de esos palacios coloniales, al lado de la Fototeca de Cuba.



Trasapas el arco de su entrada y, ¡ibig-bang!, puedes remontarte a los inicios del Universo.

Si la obra de Lezama Lima ha logrado encumbrarse, se debe precisamente a esa voluntad frutiva de extrapolar lo cubano a un rango universal, remontándose a los orígenes: ya sea comparando al río Almedares con el Nilo o el Támesis, o eternizando una simple cena familiar realizada *bajo el friecito de noviembre cortado por rafagazos nortños que hacían sonar la copa de los álamos del prado* (...)

Precisamente una noche de noviembre —la del miércoles 17 de 2010—, los profesionales de Habagüanex asumieron el reto de convertir ese pasaje literario en ofrenda gastronómica. Menudo empeño, porque se trata —valga la redundancia— de un menú clásico que incluye casi todos los grupos culinarios a la usanza en Cuba: una sopa (de plátano), un entrante (*soufflé* de mariscos y pescado), una ensalada (de remolacha y espárragos), un cónico o comida principal (pavón sobredorado), un postre (crema helada) y varias frutas. Por último, café y habanos para la sobremesa. *Discretamente Doña Augusta habla eliminado los vinos de la comida* (...) para no encender discusiones excesivas...

No tanto discusiones excesivas, pero sí intensos debates caracterizaron el Primer Encuentro «Saborear lo cubano», el cual propuso «el intercambio de experiencias desde el punto de vista conceptual y práctico sobre la gastronomía cubana y su situación actual, así como el análisis mediante conferencias, talleres y clases prácticas de las principales acciones que los restaurantes e instalaciones gastronómicas realizan para la preservación, valoración y gestión del patrimonio cultural culinario».

Cuando la noche de la última jornada se realizó la cena de despedida —la cual estuvo dedicada a las elaboraciones estilizadas a partir de los platos de la cocina cubana, a tenor con las nuevas tendencias a nivel



El Complejo Plaza Vieja tuvo a su cargo la inauguración del Primer Encuentro de Rescate y Promoción de la Cultura Culinaria de Cuba «Saborear lo cubano», el cual fue convocado por la Compañía Turística Habagüanex. Para ello se escogió el menú de la famosa cena de Doña Augusta, uno de los pasajes más conocidos de la novela *Paradiso*, de José Lezama Lima. Entre los platos preparados para la ocasión, destaca la cuajada sopa de plátanos, sobre la que —explica ella a sus comensales en el capítulo VII— «he puesto a sobrenadar una rositas de maíz, pues hay tantas cosas que nos gustaron de niños y que sin embargo no volveremos a disfrutar».

mundial—, concluía un serio intento de valorizar el arte culinario como una de las manifestaciones de nuestra idiosincracia.

¿El lugar escogido para esa cena final? El restaurante El Patio, el mismo que Lezama y Cortázar visitaran junto al fotógrafo Chinolope, quien retrató a los dos colosos en su conciliábulo habanero. Y aunque repetía la mítica sopa de plátanos de nuestra infancia, esta vez el menú —a cargo del chef Eduardo Santana— nos deparaba nuevas sorpresas... que quisiéramos volver a disfrutar en otra edición de «Saborear lo cubano».

HAYDEE NOEMÍ TORRES
Opus Habana

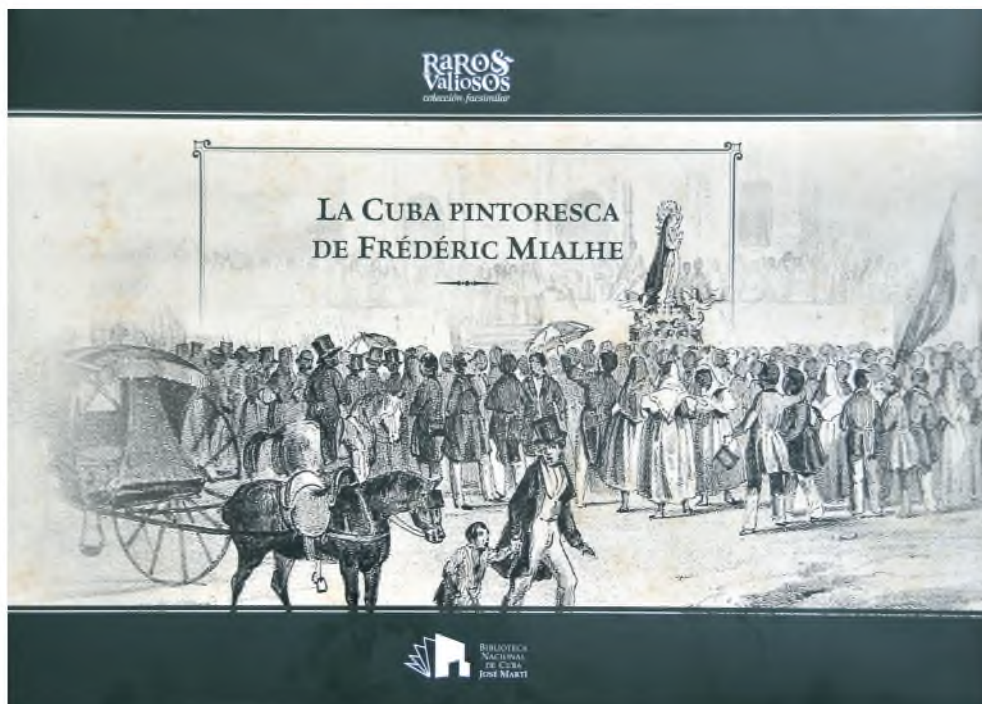
Raros y valiosos: Mialhe

LIBROS

Con la presentación de *La Cuba Pintoresca de Frédéric Mialhe*, la Biblioteca Nacional José Martí (BNCJM) estrenó su colección «Raros y Valiosos», un ambicioso proyecto de ediciones facsimilares que sacará a la luz los tesoros bibliográficos de esa institución.

Resultado del colosal trabajo que, por más de tres décadas, ha realizado el investigador Emilio Cueto en la Isla y varias naciones del mundo, este libro redimensiona la figura de Pierre Toussaint Frédéric Mialhe (1810-1881), artista de origen francés radicado en La Habana, pues dispone de un catálogo razonado de su obra gráfica cubana, así como una cronología de su vida, obra, contexto e impacto.

Según refiere Cueto en el prólogo al libro, ese artista «fue un sagaz observador del entorno social de la época (...) un verdadero historiador de nuestros hábitos, tradiciones, ocupaciones, modos de vestir y transportarnos; por ello es el Mialhe costumbrista el más copiado en publicaciones extranjeras».



Paisaje de Mialhe sin título, firmado y fechado en 1862. Óleo sobre lienzo (70 x 50 cm). Adquirido en 1982 por el Dr. Guillermo Pérez Mesa (Nueva York) y perteneciente a Teresa de Anchorena (París).

De enorme valía es el cotejo realizado entre los grabados primigenios de Mialhe y el empleo de los mismos —o sus detalles— en infinidad de soportes (portadas de libro, partituras musicales, tarjetas navideñas, vajillas...) que el investigador ha localizado en Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Alemania, Holanda y otros países.

Sumamente curioso es también su explicación del litigio que enfrentó al artista francés y al impresor Louis Marquier contra la casa editorial B. May y Cía, debido a que en 1853 esta última reprodujo 26 de las 30 vistas del libro *Viage pintoresco al rededor de la Isla de Cuba*, que Mialhe había publicado por entregas desde 1839 hasta 1842.

Aunque se trató indudablemente de un plagio con fines mercantiles, Frédéric debió ceder en el juicio al no contar con los requerimientos legales que —exigidos por la Casa May— ampararan su autoría sobre esa obra: específicamente el recibo del depósito de los ejemplares que, según el artículo 13 de la ley de propiedad intelectual vigente en 1847, debían ser entregados a la Biblioteca Nacional y al Ministerio de Instrucción Pública.

Así, aunque apoyado por Felipe Poey y Victor Patricio de Landaluz —entre otras personalidades amigas—, Mialhe y Marquier tuvieron que contentarse con 18 onzas españolas, cuando ya el juicio languidecía sin esperanzas

Bajo la autoría de Emilio Cueto y con prólogo de Eduardo Torres Cuevas, director de la Biblioteca Nacional José Martí, *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe* fue coeditada por esa institución, Ediciones Imagen Contemporánea, la Casa de Altos Estudios Fernando Ortíz, la Universidad de La Habana y la Editorial Boloña de la Oficina del Historiador.

de ganarlo. Por su parte, la compañía acusada quedaba libre de seguir vendiendo esas vistas.

Como resultado, afirma Cueto, «los álbumes de May fueron muy exitosos y se esparcieron por Europa y Norteamérica. Eso hizo que las escenas de Mialhe fueran cada vez más conocidas —bien por los originales, bien por los plagios de May— y comenzaron a aparecer en las publicaciones extranjeras, con tal frecuencia y en tantos sitios, que hoy puede asegurarse que la imagen que tuvo el público ilustrado del XIX, fue la de Mialhe».

Además de reproducir esos grabados —los cuales han sido «punto de referencia imprescindibles sobre nuestro quehacer decimonónico»—, esta suerte de *opera omnia* contiene tres óleos pintados por Mialhe en Cuba entre 1860 y 1870, hasta ahora prácticamente desconocidos.

Constituye este libro, sin dudas, una de las contribuciones más importantes al patrimonio visual cubano.

LYSBETH DAUMONT ROBLES
Colaboradora de *Opus Habana*

Escuela cubana de Wushu

ENTREVISTA

Corría el año 1995 y un joven de andar presuroso transitaba los senderos del barrio Chino habanero. Por aquellos días, una difícil empresa le ocupaba la mente y conquistaba sus sueños: crear en Cuba una escuela de artes marciales de tradición china. Quince años después, la Escuela Cubana de Wushu cuenta con filiales en todo el país y más de 5 000 practicantes.

Luego de la sesión matutina de entrenamiento, con una taza de té entre las manos, los acordes de una flauta en el fondo y sentado en torno a una mesa de estilo asiático, Roberto Vargas Lee, elegantemente ataviado con su traje típico de Wushu, nos relata cómo el sueño se convirtió en reto, y éste en realidad.

En 1994, usted es seleccionado para estudiar Wushu en la República Popular China. ¿Cómo fue elegido?

La historia se remonta a mi infancia, cuando me sentí atraído por la práctica del Karate-Do. Con perseverancia y disciplina alcancé la categoría de cinturón negro, y decidí que era hora de enseñar –especialmente a los niños– los saberes acumulados durante largos años. Poco después, el maestro en artes marciales Ramiro Chirino organizó una demostración de mis pequeñines en la Sociedad de Instrucción y Recreo Long Sai Li, en el Barrio Chino.

Sin embargo, el Karate do es un arte marcial de origen japonés. Nace entonces la sugerencia, por parte del personal diplomático chino, de iniciar la práctica en Cuba del Wushu. La idea se materializa con la beca para cursar estudios en la Universidad de Cultura Física de Beijing.

Sería atinado afirmar que su estadía en la República Popular China no sólo le reportó un crecimiento en su formación marcial, sino que además enriqueció notablemente su visión de la vida.

Sin lugar a dudas. Hoy Roberto Vargas Lee es quinto Dan Cinturón Negro en Karate-Do Hyoshinmon Shoryn Ryu; sexto Dan en Daoyin Yang Sheng Gong; sexto Dan en Wushu..., pero hoy también soy un ser humano que ama la cultura oriental, su seriedad, respeto y sentido del deber hacia lo ancestral. Nuestra filosofía cambió; sentimos el arte marcial no sólo como un medio para la defensa, sino también como una escuela para la vida. En mi andar cotidiano me acompañan las costumbres chinas: el idioma, la música, el té...

¿Cómo fue el comienzo de la actual Escuela Cubana de Wushu?

Recién llegado al país, año 1995, comenzamos a dar los primeros pasos. Y es en octubre de ese propio año que –teniendo como base el Grupo Promotor del Barrio Chino de La Habana, y bajo la supervisión de la Federación de Karate-Do y Artes Marciales afines– que se crea la Asociación Cubana de Wushu, basamento para la Escuela Cubana de Wushu, tal y como la conocemos hoy.

El inicio fue difícil. Nuestro primer reto fue la búsqueda de un área que nos permitiera la práctica sistemática. Así llegamos a un local abandonado en la calle Manrique, que desde 2007 lleva el nombre de Agustín Rizo, en me-



El maestro Roberto Vargas Lee dirige una de las presentaciones de la Escuela Cubana de Wushu en la Plaza Vieja, durante las celebraciones de la Fiesta de la Primavera, acto tradicional chino que se efectúa entre los días finales de enero y principios de febrero.

moría del insigne maestro. Sin embargo, no bastaba con el espacio físico; era necesario crear un ambiente espiritual basado en la cultura de la naturaleza. Emprendimos la tarea de acondicionar el lugar con plantas, entre ellas el bambú. Los muros se decoraron con motivos alegóricos a la cultura oriental y, en especial, al milenar arte marcial del Wushu. Hoy nos sentimos satisfechos de contar con un área de práctica donde se puede sentir la energía positiva de los elementos de la naturaleza.

Durante estos 15 años usted ha formado a discípulos que hoy son maestros en las filiales de todo el país. ¿Considera este logro como su mayor conquista?

En un comienzo éramos apenas diez personas. Actualmente el Wushu se practica en las 14 provincias de nuestro país y el municipio especial Isla de la Juventud. Nuestra Escuela cuenta con unos 5 000 practicantes; de ellos, 1 700 en Ciudad de La Habana. El mayor por ciento lo representan niños y jóvenes. Es de destacar la acogida que ha tenido esta disciplina en la Escuela Latinoamericana de Medicina.

Desde 2001, nuestra Escuela es reconocida por la Federación Internacional de Wushu en China, la Federación Cubana de Artes Marciales y el INDER. Contamos con un equipo nacional y dos «preselecciones», respaldados por niños talentos que son la cantera y varios proyectos especiales: «Futuros del Wushu»; integrados por alumnos de diez a 14 años de edad; «Pinos Nuevos del Wushu», comprendidos entre los seis y diez años, y los más pequeños, de dos a cuatro años, llamados «Retoños de Bambú».

Especial satisfacción ha sido para nosotros haber podido abarcar personas de todas las edades y razas, practicantes de las más diversas costumbres y religiones, unidas en una sola filosofía: hacer el bien. Es un orgullo para la Escuela el haber rescatado la cultura china en nuestro país, sus costumbres, el idioma, la danza del león y del dragón, los bailes típicos, la celebración del Año Lunar y la Fiesta de la Primavera, así como la integración del traje típico de Wushu entre los practicantes.

Somos acreedores del respecto de la comunidad china, al tiempo que nos hemos erigido en puente de amistad entre las naciones de Cuba y China, hemos tenido el honor de recibir con la danza del León al presidente chino Hu Jin Dao en dos ocasiones. Hoy, nuestro principal compromiso es con la comunidad del Barrio Chino, apoyados por el trabajo que viene desarrollando la Oficina del Historiador de la Ciudad, con la premisa de defender la hermandad entre todas las personas. Es ése el único camino para el desarrollo de la cultura y la tradición. Todas ellas, son grandes conquistas.

En 2003 fue presentado su libro TaiChi Chuan, Salud y Vida, en el que usted destaca la influencia terapéutica de esta disciplina. ¿Qué exige la práctica del Wushu?

Amanecer bien temprano en la mañana, es esa la principal demanda. Este es un trabajo que depende mucho de la energía del amanecer; es como dicen los chinos: levantarse con el canto de los gallos. No se debe olvidar la disciplina, la humildad y el respeto por la vida.

¿Soñar ha sido su principal inspiración?

Claramente. Por ejemplo, inspirados en la tradición china, la práctica ha salido de las áreas de la Escuela y se ha extendido a los parques. En tal sentido se han realizado presentaciones en las plazas Vieja y de San Francisco; la Fiesta de la Primavera ha llegado al Centro Histórico; hemos participado en programa Rutas y Andares; además, existe un estrecho vínculo con la Casa Museo de Asia. Contribuir con las causas nobles es nuestra motivación. No es un secreto que nos sentimos identificados con el proyecto cultural que impulsa la Oficina del Historiador de la Ciudad; admiramos a Leal como a un maestro y seguimos su obra como una guía.

FERNANDO PADILLA
Opus Habana

Memoria de Quintana Martelo

EXPOSICIÓN

El último día del mes de septiembre de 2010 fue inaugurada en el complejo expositivo Factoría Habana una muestra personal del español Quintana Martelo, titulada «Memoria». Según palabras de Miguel Fernández-Cid (curador de la exposición) que aparecen en la postal de invitación, cuando se le propuso al artista «realizar una revisión global de su obra, rechazó ordenar una retrospectiva que permitiera seguir la evolución de sus imágenes, defendiendo una opción más arriesgada y feliz: representar el momento de la aparición de la pintura, incluyendo la imagen del estudio, sus objetos y al artista dando al conjunto la condición de taller».

Si tomamos en cuenta que se trata de un creador con una obra madura y un reconocido desempeño artístico, renunciar a la oportunidad de mostrar una selección panorámica de toda su creación –más en un país que le conoce poco– es un gesto que habla por sí mismo de su pertenencia a un linaje de artistas para los que el presente angustioso del que emana el arte es el objetivo supremo a alcanzar, no las ceremonias de autocomplacencia. También hay que agregar que esta exposición ya había tenido un periplo previo: fue inaugurada en Santiago de Compostela, para luego ser exhibida en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, en 2008, y en 2009 en la QCC Gallery (The City University) en Nueva York, lo cual sólo es un argumento más a favor de lo antes dicho.

Pero para comprender en profundidad por qué Quintana Martelo no tiene tiempo para ceremonias de autocomplacencia, había que asistir a esta exposición y dejarse seducir por el tiempo del arte, que es sustancialmente distinto al tiempo de nuestra automatizada cotidianidad. Digo dejarse seducir por el tiempo del arte, porque la obra plástica (más aún la contemporánea), como todo proceso de diálogo mediado por la intención estética, exige un esfuerzo intelectual, de imaginación y disposición al goce; exige un dejarse provocar por la ambigüedad sinuosa de los mensajes, un interrogar a las preguntas, sin miedo a fabular las respuestas, y cargar con las preguntas, no olvidarlas.

En el centro del salón de la planta baja, el artista nos recibe con una gran instalación escultórica, la cual recrea un fragmento de su estudio –allí donde «surge la pintura»–: él, de pie, al lado de un viejo sillón, una mesa abarrotada de pinceles, tubos de óleo, platos manchados de pintura desperdigados por el suelo también manchado, salpicado del trabajo... Frente a dicha instalación, un gran lienzo titulado *Memoria*, en el que el artista se pintó a sí mismo, todo el cuerpo suspendido sobre la superficie bidimensional, con la cabeza hacia abajo y los pies hacia arriba: el mundo invertido; mira a su derecha (nuestra izquierda), donde se desparrama el color, creando una superficie abstracta sobre la cual se amontonan los objetos de trabajo del pintor; también se ve una puerta. Ambas representaciones plásticas (la tridimensional y la bidimensional) se miran, se tantean, son como otredades que se interrogan mutuamente sobre el cómo plasmar un fragmento del devenir: la memoria del artista. La memoria que recupera los desechos del trabajo artesanal de la creación y, al recuperarlos, los convierte en tema del arte.



Memoria (2007). Óleo sobre lienzo (400 x 700 cm).

Éste parece ser un artista obsesionado con los límites que el lenguaje le impone al pensamiento, consciente de que no existe la idea pura, pues la idea ya es lenguaje. Por eso, cuando se ascienden las empinadas escaleras para acceder a las obras emplazadas en el segundo y tercer nivel del espacio expositivo, entonces descendemos a las interioridades del mundo que el creador nos comparte. Un mundo de necesidad y ansiedad, donde la ansiedad del cómo decir parece ser más angustiada que la necesidad del decir; un recorrido donde el acto creativo es replanteado una y otra vez, y de ese movimiento en círculos se desprende el objeto, inconforme, inacabado, imperfecto... Es un forcejeo con el lenguaje lo que habita en estas obras.

Martelo arrastra con la tradición sembrada por las vanguardias históricas de una forma autorreflexiva. Esto quiere decir, una tradición que se ocupa de pensar el arte antes que otro fenómeno de la cultura. El arte como tema y preocupación fundamental de la reflexión estética. En el caso que nos ocupa, más que la esencia del arte, intuyo que lo que le interesa al artista es el cómo pensar desde el arte. De ahí que su pintura sea metáfora de sí misma, cognición sobre las posibilidades expresivas del formato bidimensional. En gran parte de los óleos sobre lienzo, o en las obras de formato menor realizadas en técnica mixta sobre papel, se repite una y otra vez el mismo procedimiento. El artista divide el cuadro en dos secciones: en una se da la libertad de la abstracción; en la otra se somete a la figuración. La abstracción es de corte expresionista; la figuración se ocupa de recrear especies de bodegones donde se mezclan frutas y objetos de trabajo, tales como brochas, pinceles, vasijas con pintura, tubos de óleo... ¿Qué se pretende con esta dualidad de miradas, con este juntar en una misma obra dos tradiciones de representación plástica radicalmente opuestas? ¿Es la manera que tiene el artista de conciliar este montaje de condiciones estético-culturales (modernidad/posmodernidad) en un presente histórico signado por la simultaneidad legítima de todas las formas posibles de expresión estética?

Parados frente a una obra hermosa, titulada *Portrait* (2006-09), pasamos de un plano abstracto de fondo ne-

gro y algunos brochazos en la superficie, a un plano de fondo blanco donde se trabaja en el retrato de una mujer de mediana edad, pero vital. El retrato está inconcluso; sólo el rostro de la dama nos mira, rebosante de un exquisito realismo; «work in progress», leemos en el extremo inferior de esta sección. Pudiera ser que, en el plano a nuestra izquierda (el abstracto), el artista trabaje desde sus latencias profundas, donde la mano se libera y sólo responde a un impulso interior; mientras, en la sección a nuestra derecha, es llamado por la belleza que le motiva del mundo exterior, pero trabaja sometido a normas, se debe a la gramática de un lenguaje que es convención. Esto último pudiera explicar el por qué del estado inacabado del retrato. Al artista le interesa que percibamos que esa apariencia es lenguaje, que es construcción, en pleno proceso. Entonces, ¿hacia donde nos lleva esta metáfora? Se me ocurre que así andamos por la vida, escindidos entre nuestros impulsos más profundos y esos mundos exteriores que nos intentan conquistar y someter.

En el tercer piso asistimos a dos instalaciones singulares, montadas en dos pequeñas habitaciones que nos llaman a una experiencia más íntima con el espacio. En ambos casos se trata de una escenografía armada con objetos físicos (la recreación de un cuarto de motel, o una especie de rincón de baño con taza sanitaria), más una pintura donde vemos la misma imagen pero representada plásticamente. En cada instalación se confrontan las dos «realidades» perceptibles (la pictórica y la instalativa-objetual). Ambas son construcciones: ¿cuál es más «real»?

Después de haber sucumbido al juego de espejismos representacionales que plantean estas instalaciones, un nuevo espacio iluminador nos aguardaba aún. Al salir a un estrecho balcón corredizo que da a la calle O'Reilly para tomar un soplo de la humedad citadina del atardecer, una especial vista desde lo alto de la irregularidad de la línea urbana de aquella calle centenaria, nos arroja abruptamente a otra dimensión de lo «real»...

HAMLET FERNÁNDEZ
Crítico de arte

La guayabera: prenda oficial

NOTICIA

Declarada en octubre de 2010 prenda oficial para los actos del ceremonial diplomático del Estado y del gobierno de Cuba, la guayabera tendrá a partir de este momento infinitas posibilidades de crecer y fortalecer su presencia dentro del país donde se originó. Junto al hecho de que se haya legitimado su significado patrimonial, los artesanos y creadores de Cuba tienen ahora la oportunidad de consagrar esa pieza —fabricada y comercializada actualmente en muchos lugares del mundo— como un sello distintivo de la cubanidad.

La guayabera tradicional cubana —la más importante y la declarada oficial— es blanca, con cuatro bolsillos y dos hileras de alforzas (plisados finos y minúsculos hechos como adornos) al frente y detrás. El lino y el algodón —aunque también el poliéster— son los materiales más usados para confeccionarla. Sin embargo, cabe destacar que esta prenda, con aproximadamente unos 300 años de existencia, ha sufrido constantes transformaciones. La más importante, seguramente, es la de haber evolucionado en formas y colores, pero sin perder de vista su forma primigenia.

Tanto la masculina como la femenina —aunque originariamente fuese una camisa para el hombre— destacan por su frescura y elegancia. «Es una prenda con la que puedes presentarte en cualquier sitio y a cualquier hora, especialmente si es de mangas largas, y vas a estar tan elegante como si llevaras un traje», asegura el sastre habanero Emiliano Nelson, técnico de nivel superior en confecciones textiles, especializado en guayaberas.

La leyenda más conocida cuenta que en 1709 arribó a la villa de Sancti Spiritus una pareja conformada por los andaluces José Pérez Rodríguez y Encarnación Núñez García. Un buen día el matrimonio recibió una pieza de tela de lino o hilo que le llegó desde España, y José pidió a Encarnación que le confeccionase con ella camisas sueltas, de mangas largas, para usar por fuera del pantalón y con bolsillos grandes. La mujer acometió el encargo y, a los pocos meses, aquellas camisas se popularizaron en la comarca.

El columnista del diario *Juventud Rebelde* Ciro Bianchi Ross afirma que la mencionada versión que ubica el origen de la guayabera en Sancti Spiritus —una de las historias sobre el nacimiento de la prenda, aunque no la única— «no parece pasar de ser una mera propaganda comercial, ya que la



«Los guajiros», grabado de Víctor Patricio de Landaluz reproducido en *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881), acompañando a un artículo de costumbres de J. Q. Suzarte. Aunque en su descripción de la indumentaria, el autor no menciona a la «guayabera» como tal, esta imagen quizás constituya uno de sus primeros referentes visuales.

echó andar con fuerza en los años 50 del siglo pasado La Casa Vázquez, una sastrería espirituable».

Bianchi explica que este suceso tiene varios detractores, en tanto «resulta inconcebible que un hecho meramente doméstico quedara registrado en la historia y con todo lujo de detalles, como la fecha, los nombres de los protagonistas o el diseño de la ropa, y que por lo tanto los historiadores del futuro pueden proclamar, sin sombra de duda, que ahí nació la guayabera». «Sin embargo —añade el destacado periodista—, es una historia tan perfecta que no deja más alternativa que la de dudar de su veracidad».

La han llamado yababera, camagueyana, camisilla o yucateca, entre otros nombres, pero el más importante, y que ha permanecido hasta ser declarado como oficial, ha sido guayabera. Supuestamente por el hecho de que, en tiempos pasados, los campesinos guardaban las guayabas en los bolsillos de tal camisa.

Al ser esta prenda un ejemplo de tradición cubana, puede adquirirse sin salir del Centro Histórico de La Habana. Además de disfrutar de la música, la

arquitectura y la gastronomía, la ciudad antigua ofrece la posibilidad de adquirir esta pieza. Paseando por Obispo, una de sus calles más antiguas, nos encontramos con el Centro de Desarrollo Artesanal El Quitrín, situado frente al Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Taller y tienda a la vez, este establecimiento pertenece a la Federación de Mujeres Cubanas y pone a la venta sus propias creaciones, además de ofrecer la posibilidad de hacerse una guayabera a la medida. Asimismo, aquí las propias artesanas imparten cursos sobre confección.

Si subimos por la calle Tacón, nos topamos con la pequeña tienda La Guayabera, la que, perteneciente a Habaguanex (Oficina del Historiador de la Ciudad), oferta guayaberas de tres marcas: *Habaneras* y *Compay II*, originales de Panamá, y *Criolla*, de confección cubana.

Desde hace pocos años la guayabera ha ido ganando terreno en la Perla de las Antillas y sus habitantes vuelven a apostar por ella, quizás por el interés turístico que ha generado esta prenda, ya que en la década de los 90 del siglo pasado no era frecuente en la vestimenta de los cubanos. Lo que sí es evidente

—y así lo afirman los sastres y artesanos del patio— es que, con la declaración de oficialidad, aumentará la demanda de la pieza y, a su vez, también la oferta. «Sin olvidar la calidad», precisa Nelson, una premisa muy importante para los sastres cubanos ya que reivindican su valor artesanal frente al comercial, tan evidente en otras partes del mundo.

Desde el 6 de octubre la guayabera es prenda oficial en Cuba por ser «una de las más auténticas y legítimas expresiones de cubanía» y por «combinar elegancia y comodidad para un clima tropical como el nuestro», detalla la *Gaceta Oficial*. Unido a las razones culturales que envuelven estas afirmaciones, esa oficialidad impulsará también la creación y confección de esta pieza en la Isla.

Más allá de cómo evolucione el futuro de la guayabera, lo que sí está claro es que actualmente ya forma parte del patrimonio cultural e histórico, siendo otro símbolo que representa la cubanía, las tradiciones, el país... como una de sus imágenes más sugestivas.

ANAÍS VILA CASANOVAS
Colaboradora de *Opus Habana*

Retorno a lo invisible

EXPOSICIÓN

La galería del Palacio Lombillo acogió, durante los meses de octubre y noviembre de 2010, la muestra «Retorno a lo invisible» de la pintora María del Pilar Reyes Ricardo (Holguín, 1970). Trece obras de mediano formato, en acrílico sobre lienzo, nos abrieron la puerta al mundo interior de la artista. Es el suyo universo pictórico *sui generis* donde, según ha explicado ella misma, «hay criaturas que habitan los extraños espacios, en que la quietud posee movimiento y el tiempo fluye indeterminado».

El bosque, que ha sido escenario de innumerables leyendas y cuentos infantiles, deviene hilo conductor de las historias que, protagonizadas por esos seres fantásticos, inventa María del Pilar.

Personajes y escenas de antiguas fábulas cobran vida en sus lienzos. Inundadas por árboles multicolores, ramas y troncos secos, casas en las colinas o flotando en el aire, astros humanizados..., sus historias parecen evocar aquellas ilustraciones de cuentos rusos de nuestra infancia. Su lenguaje poético denota una capacidad de introspección, una filosofía



Luz de estrellas (2010). Acrílico sobre lienzo (129,8 x 93,8 cm).



Habana nuestra
Portal de la Oficina del Historiador
de la Ciudad de La Habana
www.habananuestra.cu



de vida muy particular, que otorgan a su obra un sello distintivo

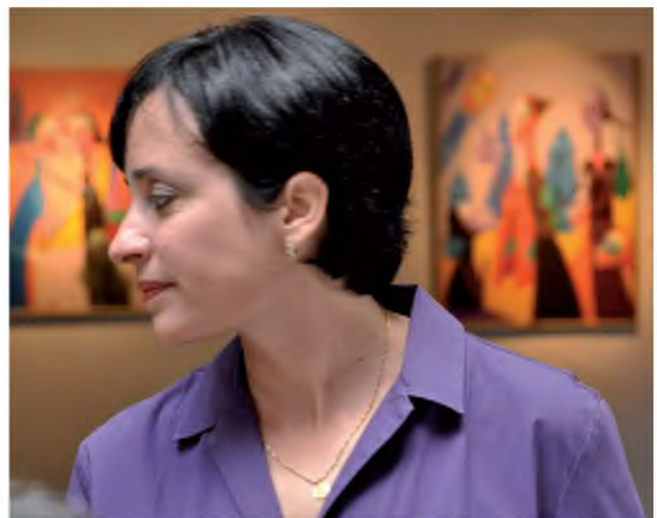
En una de las escenas de *El Principito*, del célebre Antoine de Saint-Exupéry, la zorra asevera: «He aquí mi secreto, que no puede ser más simple: no se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible para los ojos».

Esta frase fue citada por Argel Calcínes, Editor general de *Opus Habana*, en las palabras de inauguración de la exposición, refiriéndose al imaginario

etéreo, y a veces misterioso, de María del Pilar.

«Reminiscencias eslavas saltan a la luz en sus figuras alargadas. Otras veces, como salidas del mundo onírico, sus paisajes parece detalles de los cuadros de Brueghel el Viejo, que han sido amplificados tras pasar por el tamiz de una singular sensibilidad femenina», concluyó Calcínes.

REDACCIÓN *Opus Habana*



María del Pilar Reyes Ricardo (Holguín, 1970).



Mujer, música y naturaleza

EXPOSICIÓN

De un tiempo a la fecha, se han corrido los límites de la obra plástica hasta más allá de lo que, supuestamente, parecía inadmisibles. Sin embargo, en el ámbito pictórico nacional de inicios de siglo, de evidente raigambre ecléctica, ello no desdice el interés de un hacer desde el oficio, que busca manifestarse en presupuestos estéticos factibles de relacionar con una figuración más o menos figurativa, pero de evidente intensidad poética, en la que subsisten apropiaciones y cánones de belleza sustentados en la más ilustre tradición pictórica y gráfica de la cultura occidental.

De esta condición es la obra de Lorenzo Santos (Losama). La suya se particulariza por un sistema referencial asumido a partir de su vocación temprana por la música y la teología, con la que se complementa, últimamente, un interés de evidente sesgo erótico, ecológico y hasta existencial, el cual alcanza su integración plena en un canon de belleza muy personal –diríamos neo-ovival–, nacido de su no menos personal sentido de la espiritualidad.

En esta línea, y con la exposición «Proyecto biogénesis», Losama nos presenta una breve pero intensa muestra de personajes femeninos, cuyos atributos de poetización y distinción pasan, indistintamente, por instrumentos musicales como la tuba o el laúd, o por insectos en estado larvario o ya mutados.

Todos, sin excepción, devienen accidentes aptos para el ejercicio plástico, el que tiene como objetivo último estrechar la relación entre forma y contenido, sin detrimento de una intimidad mediada por la realidad, cual reclamo clarificador de un tiempo: el que vivimos; y de un tema eterno: la mujer.

Desde el *Concierto campestre* de Giorgione, la música –entiéndase el instrumento musical–, el desnudo femenino y la naturaleza, se integraron en aras de un ideal de belleza cualitativamente superior, en tanto más humano. A no dudar, la realidad de Losama, aunque distante de la renacentista, no carece de este ideal. De él le viene su poesía; también allegarse hasta los límites de la ficción, para develarnos los diseños de una naturaleza primi-



De la serie «Vitales». *Renacimiento* (2008). Óleo y acrílico sobre lienzo (96 x 96 cm).



De la serie «Vitales». *Barroco* (2008). Óleo y acrílico sobre



Sueño de agua (2008). Óleo y acrílico sobre lienzo (12 x 26 cm).

genia, que aspira trasplantar élitros y colores sobre la matriz misma de nuestra especie.

De ahí su cromatismo, caracterizado por una escala que va de los colores terrosos a los más cálidos, los que si bien parecen ceñirse al dibujo característico del vitral medieval, no por ello dejan de mostrarse en toda su sensualidad, al dictado propicio de la línea curva en la plasmación de los cuerpos; así, también, se corrobora –hasta con mayor vehemencia–, en las piezas expuestas concebidas a partir de la talla en madera.

El mundo plástico de Losama se ha venido nutriendo de referentes esenciales, donde no faltan los propios de nues-

tro muy diverso y actualizado ámbito plástico. Y aunque no pueda decirse que estemos... que esté satisfecho con lo hecho, la unidad formal y conceptual de la presente muestra es la mejor evidencia de una poética visual que no ha dejado de crecer y rehacerse con los años, para suerte suya y de los que la seguimos desde hace ya más de una década, cual sombra inevitable y compañera.

JORGE BERMÚDEZ
Escritor y crítico de arte

Un santo ruso en La Habana

ACONTECIMIENTO

La tarde del lunes 22 de noviembre de 2010, en la Catedral Ortodoxa Rusa de la Virgen de Kazán, tuvimos la oportunidad de percibir el profundo significado del icono (del griego *eikon*, «imagen») para los cristianos ortodoxos. Tratándose de la imagen de san Serafín de Sarov, las muestras de devoción y júbilo eran notorias por ser uno de los santos más venerados en Rusia y también en Occidente.

Con partículas de reliquias sagradas, el importante icono es un regalo de Kiril, Patriarca de Moscú y Todas las Rusias, quien a fines de 2008 consagró ese templo ruso en La Habana. Con sus cúpulas doradas, situado en las inmediaciones del puerto, dicho edificio es un exponente genuino de la cultura bizantina y remanso de espiritualidad, incluso para quienes no profesan el credo ortodoxo en específico.

La presente imagen de san Serafín fue «escrita» —pues el icono no se pinta, sino que se escribe (isógrafo)— en el complejo conventual Serafimo-Diveevsky, cuya fundación se encuentra estrechamente relacionada con la vida del santo, de ahí la simbiosis de su nombre con la denominación del lugar donde está emplazada esa comunidad monástica femenina: el poblado de Diveevo, a 12 kilómetros de Sarov.

Situada en Nizhny Novgorod Oblast, en el centro de la parte europea de Rusia, esa ciudad recuperó el nombre en 1995, luego de haberse conocido secretamente como Arzamas-16 por iniciarse allí en 1946 los trabajos para dotar a la Unión Soviética del arma atómica, única alternativa defensiva tras la barbarie de Hiroshima y Nagasaki.

Era todavía un joven hierodiácono (diácono monje) en el monasterio de Sarov cuando, en 1789, Serafín fue elegido para cuidar a la primigenia comunidad de devotas que, tan sólo unos años antes, se había instalado en aquellos parajes. En lo adelante, durante toda su vida, se convertiría en el protector espiritual de aquellas mujeres, a las cuales les auguró que construirían un gran convento, lo cual se cumplió en 1862 acorde con su predicción de que ello ocurriría cuando escogieran a su duodécima superiora.

Es por ello que allí, en la iglesia de la Trinidad (Troisky), se conservan los restos de san Serafín —entre ellos, su cráneo—, los cuales fueron hallados fortuitamente en 1990 en los fondos de reserva del Museo de la Historia de la Religión de Leningrado (hoy, San Petersburgo) y devueltos a las autoridades eclesiásticas. Dicho relicario, junto a varios de sus objetos personales —considerados igualmente sagrados—, son reverenciados con un amor sin límites sobre la base de que, para el cristiano ortodoxo, los santos tienen la capacidad de acercar la gente a Dios.

Dentro de esa misma lógica, al constituir una representación que invita a trascender el símbolo y a comulgar con la hipóstasis —o sea, con el arquetipo que ha sido representado—, el icono es como una ventana que posibilita al creyente tratar de comunicarse con el misterio de la divinidad; en el caso de san Serafín, a través de alguien que estuvo más cercano a ella por poseer dones y virtudes superiores a las de los simples mortales.



Recibieron el icono de san Serafín el padre Viacheslav, abad de la Sacra Catedral Ortodoxa Rusa Nuestra Señora de Kazán (a la derecha), y el archimandrita Athenágoras, vicario de Cuba, con sede en la Catedral Ortodoxa Griega de San Nicolás de Mira, acompañados por miembros de sus respectivas feligresías, unidas ambas en el acto de acoger esa imagen sagrada.

Lejos de cualquier forma de idolatría, debe entenderse que estas manifestaciones de amor genuino hacia el icono —trátese de Cristo, la Virgen o un santo— enraizan en una sólida teología y surgen de un crisol de luchas ideológicas y físicas (persecuciones y destrucciones de imágenes).

Esa larga contienda entre iconoclastas e iconómulos (defensores del icono) arrecia durante el segundo concilio de Nicea, celebrado en 787, y no llega a resolverse hasta marzo de 843, cuando por fin son aceptadas las imágenes sagradas.

Habiéndose obtenido esta victoria durante el primer domingo de Cuaresma, todos los años es celebrada como la fiesta del triunfo de la Ortodoxia, pues se logró vencer a las herejías de los primeros siglos que negaban la encarnación de Cristo (o sea, su naturaleza humana) y, por tanto, rechazaban cualquier representación de su imagen.

SERAFÍN, EL STARETS

De este monje ruso se cuenta que a los 35 años de edad inició su experiencia eremítica (del griego *eremos*, «desierto») retirándose a una cabaña en el bosque, a unos cinco kilómetros del monasterio donde había abrazado el sacerdocio en 1793.

Vestía una sola muda de ropa, tanto en verano como en invierno; él mismo se procuraba el alimento y apenas dormía, dedicándose a leer el Evangelio y a rezar largamente. Raras veces era visitado por algunas personas —entre ellas, las ya mencionadas devotas—, que respetaban su profundo ascetismo. Un día le vieron dar de comer pan con su mano a un oso.

Creyendo que recibía dinero y alhajas de sus visitantes, en 1804 fue herido de gravedad por unos salteadores que le golpearon con un hacha hasta dejarlo inconsciente. Salvó milagrosamente, aunque quedó

maltrecho: de ahí que su figura aparezca algo encorvada en los iconos, todos los cuales han sido escritos tomando como referencia un retrato que le hicieron en vida, cinco años antes de su deceso.

Ya curado, intercedió por sus victimarios cuando éstos fueron apresados. Tras regresar a su ermita, vivió tres años como estilita (una de las formas más drásticas y originales del ascetismo oriental) sobre una pequeña piedra, rezando miles de horas por un mundo convulsionado por las guerras napoleónicas. Durante un año mantuvo voto de silencio, sin encontrarse ni conversar con nadie. Aunque regresó en 1810 temporalmente a su monasterio de origen, poco tiempo después volvió a su cabaña y allí vivió hasta que en 1825 dio por concluida su vida en solitario.

A partir de entonces, con 66 años de edad, se convirtió en un guía en el que los creyentes reconocían un ejemplo de santa virtud, fe incondicional y paz espiritual; como alguien a quien el Espíritu Santo había provisto de dones especiales, entre ellos, la habilidad de leer los corazones (cardiognosis) y curar a los enfermos, además de realizar profecías. O sea, era escuchado y consultado como un *starets*, el más famoso de Rusia durante el siglo XIX.

Ejemplo de humildad y sabiduría, recibía de la misma manera tanto a la gente pobre y enferma, como a las altas dignidades del Estado y de la Iglesia, entre las que se cuenta el zar Alexander I. A todos saludaba con una expresión jubilosa en el rostro y la frase: «¡Alegría mía, Cristo resucitó!» Se conserva testimonio escrito de sus conversaciones, encuentros y experiencias místicas, gracias a un tal Motovilov, a quien curó de una parálisis de sus piernas. También hay una *Vida de Serafín*, obra de Sergio, monje de Sarov.

Murió Serafín el 2 de enero de 1833 mientras rezaba de rodillas ante el icono de la Virgen María, de la cual había tenido varias visiones, y fue canonizado el 19 de julio de 1903. Tras el triunfo de la Revolución de Octubre, a tenor con la convulsa situación en Rusia debido al enfrentamiento entre ateos y creyentes, sus reliquias fueron requisadas en 1922 y enviadas a Moscú.

Aparecieron en Leningrado en 1990, como ya se ha dicho antes, y fueron expuestas en varias ciudades antes de ser llevadas al complejo conventual Serafimo-Diveevsky. De allí ha llegado a Cuba este icono como un regalo a su comunidad ortodoxa y no sólo a ella, sino también a quienes guardamos un cariño especial por la cosas de Rusia, tras haber vivido allí en una etapa de nuestras vidas.

Desde 2007, san Serafín es también venerado como el protector de los trabajadores de la esfera nuclear por aquello de que, gracias a los trabajos en Arzamas-16 (hoy, Sarov), se logró la paridad atómica entre las potencias después de la Segunda Guerra Mundial.

¡Ojalá y su carisma asista al mundo para que siempre sea la paz!

ARGEL CALCINES
Opus Habana

Para no olvidar III

LIBROS

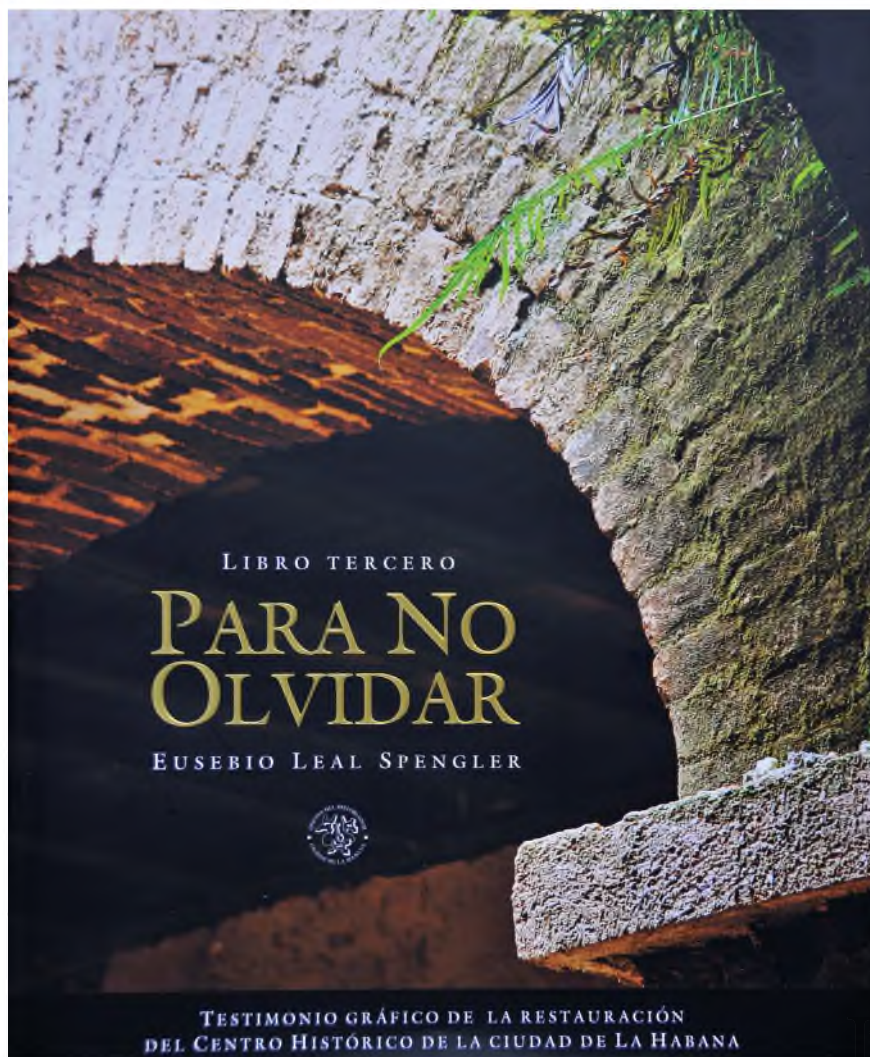
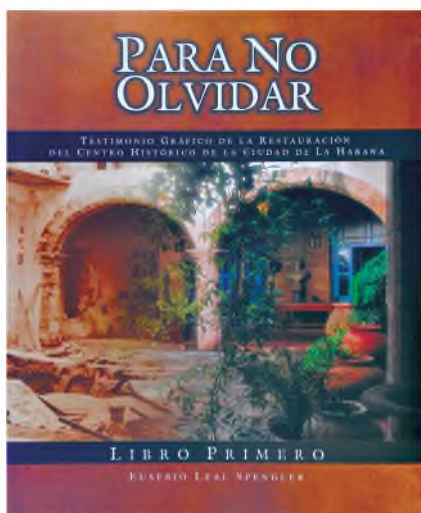
Imagen y texto se conjugan para ofrecer pasado y presente de los más significativos proyectos de restauración emprendidos por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana desde la década del 60 del siglo XX hasta la actualidad.

Con el título *Para no olvidar*, este empeño editorial —que acaba de sacar a la luz su tercer tomo— constituye el testimonio gráfico más importante del rescate patrimonial de La Habana antigua, considerado entre las más grandes de su tipo en América, pues ha permitido preservar la ciudad histórica en su riqueza cultural y humana.

Según explica el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, en su proemio al primer volumen de esta colección, no fue fácil encontrar un título adecuado para ella: «Tentativamente habíamos escogido *Antes y Después*, teniendo en cuenta el valor de las imágenes que, tomadas en el decurso de los años, se acumularon durante tres décadas desde aquella mañana del 11 de diciembre de 1967, cuando se me confiara la tarea de coordinar las labores de restauración del antiguo Palacio de los Capitanes Generales y Casa Municipal, en la Plaza de Armas».



Antes y después de la restauración del Arco de Belén, anexo al convento homónimo, hoy sede del Centro de Atención al Adulto Mayor (Oficina del Historiador de la Ciudad). Esta construcción comenzó a edificarse en 1772, con el objetivo de trasladar a los convalecientes y enfermos reducidos en la institución religiosa hacia las casas contiguas adquiridas al otro lado de la calle.



Honores bienvenidos

ACONTECIMIENTO

Durante el pasado año, el Historiador de la Ciudad de La Habana recibió varios premios y reconocimientos, entre ellos dos distinciones otorgadas por prestigiosas entidades académicas: la Universidad Veracruzana, en México, y la Academia de Ciencias de Suecia.

HONORIS CAUSA

En víspera del 491 aniversario de la villa de San Cristóbal de La Habana, en el Aula Magna del Colegio Universitario de San Gerónimo, Eusebio Leal Spengler fue investido con el título Honoris Causa de la alta casa de estudios veracruzana.

La ceremonia se efectuó el 15 de noviembre de 2010, con la presencia de Abel Prieto Jiménez, Ministro de Cultura; Gustavo Cobreiro Suárez, Rector de la Universidad de La Habana; Raúl Arias Lovillo, Rector de la Universidad de Veracruz, y Roberto Fernández Retamar, Presidente de Casa de las Américas.

En sus palabras de elogio a Leal Spengler, Arias Lovillo expresó las motivaciones por las que se otorga tan alta distinción: «Estamos hablando de una figura intelectual y moralmente indiscutida (...) un hombre de convicciones, defensor de los ideales y los procesos políticos de su patria en ejercicio de su autodeterminación como nación soberana. Su compromiso social es su seña de identidad como hombre de su tiempo».

En otro momento de su intervención, Arias Lovillo destacó: «Nos enaltece y llena de orgullo que el Historiador de la Ciudad de La Habana, el Embajador de Buena Voluntad de la ONU y Presidente del Grupo Parlamentario de Amistad Cuba-México, forme parte hoy del claustro de profesores de nuestra universidad. Eusebio Leal es un verdadero sabio, un erudito de la historia y, en particular, del grandioso acontecer de su amada ciudad».

Agradecido, el Historiador de la Ciudad de La Habana afirmó: «En el año en que se cumple el centenario de la Revolución Mexicana, me siento orgulloso de ser uno de aquellos que no solamente aprendió en el aula universitaria, sino en la vida real, en el diálogo con los políticos, en la historia de mi patria, que México era tan importante para Cuba que no podía escribirse nuestra historia sin mencionarlo».

MEDALLA LINNEO

El 25 de noviembre, Leal Spengler fue distinguido con la Medalla Linneo,



Raúl Arias Lovillo, Rector de la Universidad de Veracruz, entregando el título Honoris Causa de esa alta casa de estudios al Historiador de la Ciudad de La Habana. Detrás, de izquierda a derecha: Roberto Fernández Retamar, Presidente de Casa de las Américas; Gustavo Cobreiro Suárez, Rector de la Universidad de La Habana, y Abel Prieto Jiménez, Ministro de Cultura.

que entrega la Real Academia de Ciencias de Suecia, reconociéndose así su contribución a la promoción de la vida y la obra del destacado científico sueco Erik L. Ekman (1883-1931), quien consagró su vida al estudio de la botánica del Caribe y especialmente de Cuba.

La entrega de la distinción se realizó en la Casa Alejandro de Humboldt, ubicada en el Centro Histórico, en el acto inaugural de una jornada de homenaje a Ekman en La Habana, con la presencia de la Excelentísima Embajadora del Reino de Suecia en Cuba, Caroline Fleetwood, y del Profesor Emérito del Instituto Ekman de Suecia, Bertil Nordenstam, quien fue portador de la Medalla.

La Medalla Linneo fue acuñada en 2007 en honor a Carl Nilsson Linnæus (en latín, Carolus Linnaeus, 1707-1778), en ocasión del tricentenario de su nacimiento. Considerado el precursor de la taxonomía moderna, este naturalista y médico sueco estableció en 1731 los fundamentos del sistema de nomenclatura binominal, un intento de describir la totalidad del mundo natural conocido dándole a cada especie (botánica o zoológica) un nombre compuesto de dos partes.

Así, lo que designa inequívocamente a la especie es la combinación de dos pa-

labras: en mayúscula la primera (correspondiente al género), y en minúscula el descriptor específico, que funciona como adjetivo calificativo.

En el caso de Ekman, quien contribuyó al conocimiento de la flora de las Antillas más que ningún otro científico de su época, muchos géneros y especies colectados por él llevan su nombre (*Ekmania* o *ekmani*).

Al margen de la botánica, Ekman se interesó por la geografía de la Isla, en especial del Pico Turquino, al cual ascendió con el objetivo de medir su altura. Se le atribuyen, asimismo, el nombramiento de dos cumbres importantes de la Sierra Maestra: el Pico Cuba y el Pico Suecia.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Momentos de la develación de la tarja en homenaje al botánico sueco Erik Ekman en la fachada de la Casa Museo Alejandro de Humboldt. En el acto participaron: Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad; Caroline Fleetwood, embajadora de Suecia en Cuba; Claes Ahlin, descendiente de Ekman y presidente del Instituto Erik Ekman, y el profesor Bertil Nordenstam, catedrático del Museo Nacional de Historia Natural de Estocolmo.

Solos sería imposible

Muchas veces me pregunté cómo en el pequeño pueblo de San Juan y Martínez vinieron al mundo dos talentos tan extraordinariamente relevantes, aunque tan temprano se fueron. Ello indica que no hay nada pequeño que no pueda ser grande, y que el azar puede dispersar por el universo talentos que caen como estrellas, ya sea en un pesebre, en un bohío, en cualquier parte. Sirven de ejemplo, además, para que entendamos que la nueva generación debe ser el centro de nuestra vida inmediata.

Quizás se ha dicho tantas veces qué es lo histórico, qué es lo importante, que repetirlo parece casi un desliz del oficio, algo que haría impopular cualquier mensaje. Pero a nadie se le oculta que estamos en un momento muy particular. Hay evidéntisimamente una inflexión en este momento, y hay que percatarse de que eso es así. Tal vez nunca percibimos tanta inquietud, ni se percibió tanta expectativa, ni tanta esperanza.

Recuerdo que la última capacidad de la monarquía francesa, antes de la Revolución, fue la convocatoria de los Estados Generales. Entonces, de pronto, a la puerta de la Convención, se rompieron muchos atavismos de la sociedad y ocurrió un hecho extraordinario: el florecimiento de los que ellos llamaron el árbol de la razón humana. Exactamente igual ocurre hoy.

Hace ya algún tiempo, hace casi dos años, los «estados generales» fueron convocados. ¿Y cuáles eran esos «estados generales», sino los estados de opinión? Y los estados de opinión reflejaron, desde los distintos estamentos de la sociedad, una serie de angustias y preocupaciones, cuando durante casi medio siglo se había luchado por una utopía, de la cual todos nosotros hemos sido partícipes y también, en muchos casos, afortunados testigos. Era lógico que, en medio de esa gran borrasca, ocurriese hechos a veces impredecibles. Y muchos de los que están presentes nos vimos vapuleados, sin estar preparados para un cambio social que alcanzaría jerarquía mundial. Cuando ocurren las grandes revoluciones, el mundo se pone de cabeza. Y es casi un propósito de los revolucionarios el que todo tiene que cambiar, el que todo tiene que ser cambiado.

Alguien exclamó que se armaría un rollo de tal magnitud, que sería imposible recomponer el pasado. Pero cuando el tiempo devino, llegamos a la conclusión de que, para ir al futuro, era indispensable tomar el hilo conductor del pasado. Eso se hizo más evidente para los cubanos en aquel año crucial de 1968. Se pronunciaron entonces unas palabras que lograron poner en su lugar las estatuas que temblaban sobre sus pedestales: «Nosotros entonces habríamos sido como ellos; ellos, hoy, como nosotros».

A la necesaria presencia delirante de lo jacobino, ese pensamiento iluminador antepuso la prudencia necesaria, quizás más revolucionaria y radical. El tiempo ha pasado desde entonces y la inflexión tiene lugar ante nosotros. Hay que decir, para no caer en parábolas innecesarias, ni hacer hipérbolos: después del discurso en la Asamblea del General Presidente, el General Presidente Raúl Castro Ruz, se abrió una nueva situación en Cuba. Era distinto en la víspera a lo que es, ahora, en las postrimerias.

Yo me preguntaría: ¿qué debemos y que tenemos que hacer nosotros, inquietos pensadores, pintores iluminados, artistas que han logrado hacer lo que se propusieron hacer? A veces fuimos incomprendidos, a veces

soportamos juicios equívocos, pero a nadie se le pidió que hiciésemos una interpretación fría de la realidad y que la trasladásemos a la literatura, al arte de la pintura, a la música, a la poesía, a la propia arquitectura.

Cuando muchos lloraban en el mundo porque las Escuelas de Arte estaban quebrantadas, en un debate internacional en el que había tantos que criticaban la supuesta desidia sobre esos monumentos, los cuales eran considerados la obra más representativa de nuestro tiempo, se me ocurrió pensar en la bella imagen de la crisálida y la mariposa. ¿Qué era más importante, en última instancia? ¿Una montaña de ladrillos o la mariposa que había volado del interior de aquellos espacios? Todo cuanto valía en la música, en la danza, en el pensamiento... había surgido precisamente del seno de la hermosa crisálida ruinosa. El tiempo nos ha demostrado que fue muy importante vivir para verlo.

Cuando hace unos días celebrábamos el 90 aniversario de Alicia (Alonso), resulta que para muchos ella es —y no hay quien no lo piense— la perseverancia de vivir, de sobreponerse a las limitaciones físicas, de sobreponerse inclusive a la percepción de la realidad. Yo recordaba un pensamiento de Dulce María (Loynaz), quien me dijo una vez: «Cuando se vio, queda una luz interior que nos permite interpretar las cosas. Entonces no importa dejar de ver. Lo importante es que hay quienes ven y no entienden. Hay quienes escuchan y no oyen».

Es por eso que hoy tenemos que escuchar y sentir. Y quizás nuestra máxima urgencia es pensar que cada uno de nosotros está rodeado de quienes nos han de dar continuidad, de quienes han de defender con la misma fortaleza lo que nosotros hicimos en nuestro momento. Cuando la Nueva Trova impulsó en sus melodías y en sus poemas el pensamiento de su generación, muchos no lo entendieron. Hoy están consagrados. Cuando muchos consideraban que la danza era una especie de eco espectral de un pasado elitista, Alicia fue reconocida en el mundo entero y se colocaron laureles al pie de un monumento vivo. Cuando muchos consideraron algunos libros y versos prácticamente como herejías, quienes los escribieron o recitaron demostraron el estoicismo y la lealtad suficientes para ser reconocidos por su fortaleza.

Por eso, en este momento, cuando el cine cubano presenta una obra tan bella como *Martí, el ojo del canario*, nos sentimos todos muy contentos porque esa película hermosa no es más que la continuidad de obras anteriores, de los que hicieron *El Mégano*, de los que soñaron el Nuevo Cine Cubano, de los que viajaron por el mundo para hacer lo suyo: las creaciones maravillosas de Santiago Álvarez, de Julio (García Espinosa), de Alfredo (Guevara), quien, por cierto, en las próximas horas celebrará también su cumpleaños. Desde aquí le enviamos un saludo a ese poderoso pensador joven, que supo hacer de su vida un ejemplo, demostrándonos que, además de la sabiduría, era importantísima la singularidad.

Porque cada uno de nosotros somos singulares. Y esa singularidad es hoy reconocida. Singularidad en el género, en la forma de ser y de vivir, en la forma de esperar y de soñar. Yo creo, verdaderamente, y lo digo con convicción: la hora de Cuba actual no sería suficientemente esperanzadora, si ustedes no estuviesen convencidos en su corazón de que ésta es la oportunidad.



El Presidente no dijo «es quizás la última oportunidad», sino «ésta es la última oportunidad». Cuando lo dijo hizo una apelación a muchos, a millones, pero particularmente a quienes nosotros representamos. Creo que nuestro deber más profundo y más grande es hacer el último esfuerzo para que nuestro tiempo no se pierda.

No puede haber Restauración, como decían los revolucionarios de la Comuna de París. No puede haber restauración del pasado, con sus iniquidades, discriminaciones y miserias. No puede haber, de ninguna manera, regreso de los Borbones, porque sería espantoso para nosotros, tan espantoso como haber perdido el tiempo de una sola vida de cualquiera de nosotros.

Considero, sin egoísmo y egolatría, que nuestras vidas en este estado han sido importantes. Todos hemos tenido que estar armados durante mucho tiempo para defendernos de un adversario real, pero también para defendernos de esas poderosas fuerzas internas, a veces negativas, a las que se refiere Fidel en el último e iluminado pensamiento sobre el concepto de Revolución.

Cuando leí esas palabras, vi que muchos se detienen en el concepto de que «hay que cambiar todo lo que sea necesario cambiar», pero hay una frase que es un poco más críptica y enigmática: «había que enfrentar poderosas fuerzas externas e internas». ¿Cuáles eran las internas? Los que están con la cabeza, pero no con el corazón.

Un día le preguntaba un diputado al doctor Raúl Roa en la Asamblea: «¿Qué quiere decir usted, doctor, cuando habla “estar concorde?”» Estar concorde quiere decir «estar con el corazón». Viene del latín corde, y decir concorde quiere decir fraternidad. Pero también quiere decir compromiso.

En este día, cuando el año termina y vamos a comenzar el 2011, estamos a las puertas del puente y del camino. Vamos a atravesarlos juntos. Solos, por separado, sería imposible. Vamos a acompañar a los que nos precedieron en el tiempo y cuyos sufrimientos e iluminaciones no fueron menos importantes: a los artistas, a los pintores, a los poetas... A los que les tocó vivir otra época.

¿Qué habría ocurrido si, en vez de tocarnos vivir ahora, hubiésemos vivido en el 68, cuando el Capitán General reunió a los intelectuales y les dijo «el que no está conmigo, está contra mí», y comenzó la terrible diáspora? ¿Qué habría sido de nosotros si hubiésemos encarnado la suerte de Heredia o de Plácido? ¿Qué habría sido de nosotros si hubiesen recaído sobre nuestra obra tan terribles acusaciones?

Algunos de nosotros que, en cierto momento, pudieron verse en un laberinto de incomprensiones, han logrado vencerlas y, por su tesón, están hoy aquí. Tienen sobre sus sienes una luminosa corona de laurel, y aun sus heridas ya sanadas son, más que lamentos, condecoraciones. Felicidades a todos y luchemos.

(Versión autorizada de las palabras pronunciadas por Eusebio Leal Spengler en el encuentro con los intelectuales y artistas, el 29 de diciembre de 2010, en víspera del 52 Aniversario de la Revolución.)

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

BOLONIA
LIBRERIA



Muelle de San Francisco, con el Palo de La Machina, hacia finales del siglo XIX.