

OPUS

# HABANA

Oficina  
del Historiador  
de la Ciudad  
Volumen VII  
Número 3 / 2003



8 500102 530846

LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE PAULA • ENTREVISTA A GRAZIELLA POGIOTTI •  
POESÍA Y ARTE DEL PADRE GAZTELU • JOSÉ LUIS FARIÑAS EN BLANCO Y NEGRO

IPD  
PATRIMONIO  
CULTURAL  
OFICINA DEL HISTORIADOR  
DE LA HABANA



*Dibujo: Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero. Carlos Vázquez, 12 años. Texto: Marbelis Zambrano, 11 años.*

En la iglesia de Paula funcionó un hospital para mujeres llamado San Francisco de la Caridad de Paula. La capilla, reconstruida en el siglo XVIII, actualmente está dedicada a la cultura de la música antigua. La iglesia de Paula es sede del conjunto de música antigua Ars Longa.



### 3 ADIÓS AL PADRE GAZTELU

por Eusebio Leal Spengler

### 4 LOS MISTERIOS DE PAULA

Tras ser restaurada en 2000, la otrora iglesia de San Francisco de Paula se erige como capilla de arte sacro contemporáneo en el Centro Histórico.

por Argel Calcines

#### ENTRE CUBANOS

### 18 Graziella Pogolotti

por María Grant

### 30 ÁNGEL GAZTELU: EDIFICAR PARA LA ALABANZA

Tributo de admiración a uno de los forjadores de la cultura cubana.

por Roberto Méndez Martínez

#### EL ARTISTA Y LA CIUDAD

### 42 José Luis Fariñas

por Juana García Abás

### 52 LOS OLVIDADOS

Sobre un óleo poco conocido de Víctor Manuel.

por Ramón Vázquez

#### Joyas de archivo

### 58 Heráldica habanera

por Alicia Melis Cappa

### 60 ROJOS Y AZULES

En torno a los orígenes del béisbol en la Isla de Cuba.

por Félix Julio Alfonso López

### 68 TELEFONOMANÍAS

por Emilio Roig de Leuchsenring

**En portada** *El guardián de la ciudad* (pincel y acuarela), obra que ha sido realizada expresamente para este número por el pintor José Luis Fariñas.

**Director** Eusebio Leal Spengler **Editor general** Argel Calcines **Editora ejecutiva** María Grant **Diseño gráfico** José Luis Vega **Fotografía** Jorge García **Equipo editorial** Lidia Pedreira; Sarahy González; Karín Morejón **Publicidad** Magda Ferrer **Asesora** Rayda Mara Suárez **OPUS HABANA** (ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad. © Reservados todos los derechos. **Redacción** Empedrado 151, esquina a Mercaderes, Plaza de la Catedral, Habana Vieja. Teléfono: (537) 860 4311-14. Fax: 66 9281 e-mail: direccion@opus.ohch.cu **Serialización** Escandón Impresores, Polígono Ind. Nuevo Calonge, calle D, Manzana 3. Teléfono +34-954 36 79 00. Fax: +34-954 36 79 01. 41007 Sevilla. España.

# Adiós al padre Gaztelu



La noticia del deceso de monseñor Ángel Gaztelu y Gorriti nos colma de tristeza. No porque la muerte, consustancial a todo ser humano, nos perturbe en demasía, sino porque es difícil resignarse a la ausencia de quien ha sido —en cuerpo y alma— parte de la historia intelectual y, particularmente, poética de la Cuba de nuestro tiempo.

Don Ángel fue ante todo un pastor de almas. Navarro de nacimiento, llegó a Cuba en 1927 y optó por el sacerdocio tras culminar sus estudios en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio, donde también ejerció como profesor. En lo adelante, llevó a cabo su ministerio en las parroquias de Bauta, Baracoa y, por último, del Espíritu Santo.

Esta última iglesia, que tenía el privilegio ancestral de asilo, lo fue para los revolucionarios en aquellos dolorosos años 50, y fue precisamente en su entorno que conocí a uno de los más fervorosos y batalladores de ellos: me refiero a Sergio González, el *Curita*.

El padre Gaztelu era un orador elocuente, un conversador inagotable, un hombre de extraordinaria simpatía. Tenía además un don ecuménico, especialmente humano y esencial en un hombre de su ministerio. Y es que no vio nunca diferencias entre confesiones, ideas, puntos de vista... Sabía siempre borrar toda muralla, quitar todo sentimiento de apartar a ese otro o considerarlo inferior porque no pensase como él.

Era un exquisito señor en su casa y lo fue en todos los salones en los cuales lo vi rodeado de los intelectuales de su gran generación. Lo veo todavía, junto a Cintio y a Fina..., en mi único encuentro con José Lezama Lima. Aquella imagen de Lezama, sudoroso, pálido, vestido con aquel traje de casimir de chaleco gris y rayitas, no se ha apartado nunca de mi memoria.

Como aquel otro día en que ingresamos en el departamento de René Portocarrero, y Don Ángel le pidió que me mostrase su habitación de trabajo, donde se apilonaban pinceles, tubos de óleo y botellas vacías de whisky, formando una especie de monumento a la vida bohemia del artista.

Gaztelu fue también muy amigo de Mariano Rodríguez, quien era un hombre de ideas radicales y de grandes explosiones de carácter; sin embargo, cuando se le mencionaba al Padre o cuando se le aparecía «el cura», como él le llamaba, se tranquilizaba y volvía a ser el noble Mariano que yo conocí y acompañé hasta el último instante de su vida.

Nuestra entrevista última en La Habana, en la habitación del hotel Nacional, fue como una despedida. El padre Gaztelu me entregó un ejemplar original de *Gradual de Laudes* que me había traído especialmente dedicado. Tengo, además, las maravillosas fotos que *Opus Habana* tomó aquel día en que regresó —por vez primera— después de muchos años y caminamos juntos por la calle de madera, explicándole yo cuánto habíamos hecho, construido y soñado en su ausencia.

Ahora que nos precede en el tiempo; ahora que ya se ha ido, preparando nuestro propio camino, quisiera evocar su recuerdo y dejar constancia de todo el cariño, todo el afecto que deja en Cuba, en La Habana y en los que le conocimos.

Ya está fundida por el maestro Antonio Grediaga una lápida preciosa que él tuvo tiempo de conocer, como un propósito mío que bendijo y aprobó: el de colocar a la entrada del malecón de La Habana su poema «Acuarela», dedicado a ese paseo inmemorial.

Ahora, cuando yo pase todos los días, cuando los habaneros recorramos ese kilómetro bello de La Habana, vamos a encontrar —como presidiéndole— uno de los poemas más hermosos que se han escrito sobre esta ciudad.

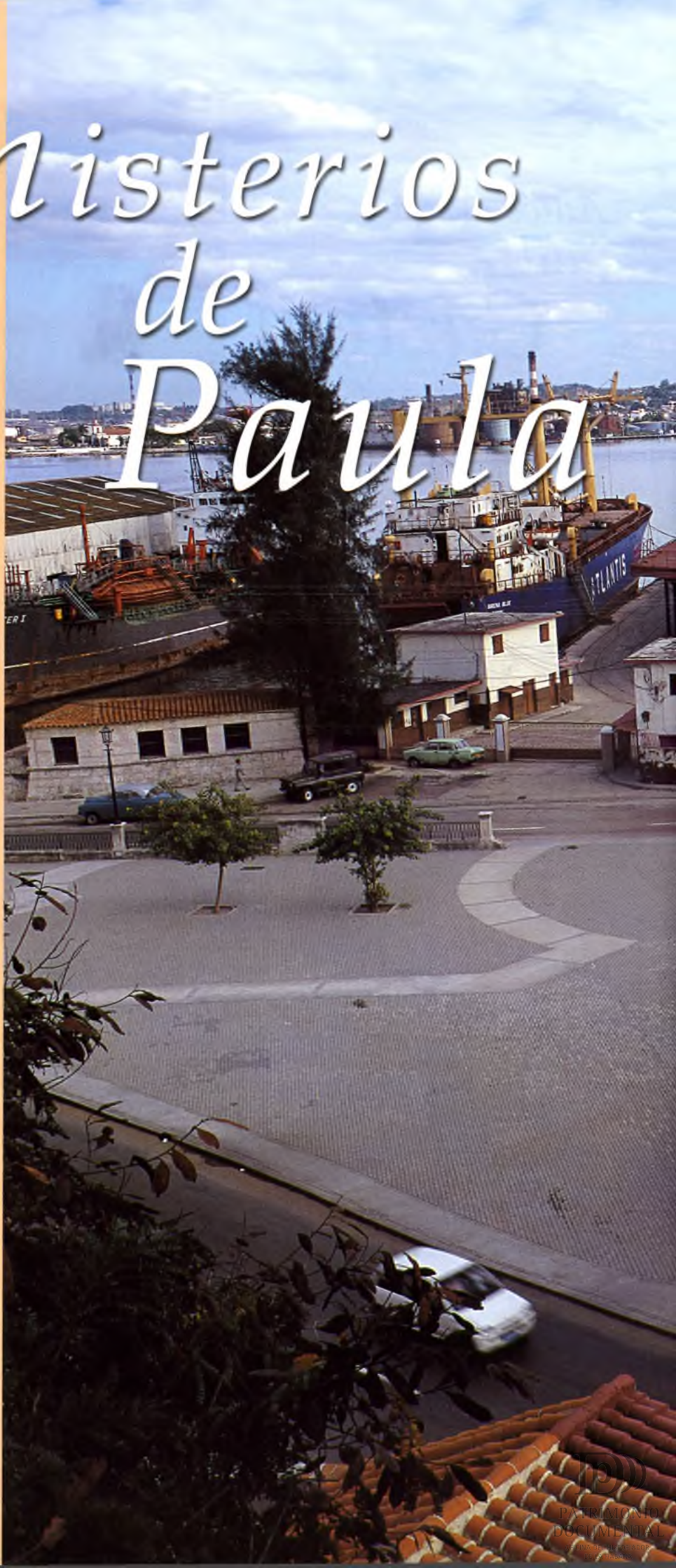
Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad desde 1967 y máxima autoridad para la restauración integral del Centro Histórico

# Los misterios de Paula

COMO NINGUNA OTRA JOYA DEL PATRIMONIO EDIFICADO HABANERO, LA ANTIGUA IGLESIA DE PAULA REFRENDA EL PRECEPTO DE QUE —DETRÁS DE CADA PIEDRA CONSERVADA— HAY EL SENTIMIENTO DE SALVAGUARDAR NUESTRA IDENTIDAD CULTURAL.

SU RESTAURACIÓN EN 2000 POR LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD, SIGNIFICÓ EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD INTELLECTUAL EN SUS ESFUERZOS SECULARES POR PRESERVAR ESE PEQUEÑO TEMPLO HASTA CONVERTIRLO EN SÍMBOLO DE LA REANIMACIÓN ESPIRITUAL (DEL INTELLECTO Y DE LAS COSTUMBRES) EN LOS PREDIOS DEL CENTRO HISTÓRICO.

por ARGEL CALCINES





Rasando plazas, templos y conventos a bordo de un quitrín fantasmal, cualquier recorrido imaginario por la Habana Vieja junto a Cirilo Villaverde terminaría siempre, una y otra vez, por todos los caminos... en la antigua iglesia de San Francisco de Paula.

Bastaría releer el epílogo de su novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* para dejarnos arrastrar por semejante *fatum*, y es que ese pequeño templo legitima con su existencia física el destino infausto de aquella mulata espiritada. Condenada como cómplice del asesinato de Leonardo Gamboa a un año de encierro en el hospital de mujeres, fuera un personaje de la vida real o no, Cecilia se quedó para siempre confinada allí... en nuestra memoria literaria.

He desandado el entramado de las calles habaneras siguiendo la secuencia de planos narrativos que estructuran esa gran novela. Tomar Compostela y subir a la Loma del Ángel, donde fue colocado alguna vez un busto de Villaverde, puede deparar ciertas sorpresas... como que alguien haya atado un gallo blanco al pie de esa estatua, junto a una ofrenda de marpacíficos color púrpura.

Alrededor de ese promontorio y sus dobles cinco esquinas, gestó Cirilo su obra cumbre, no en balde le dio tal subtítulo. Y todavía hoy, sobre todo a la caída de la tarde, es posible vislumbrar —desde el campanario neogótico— la urdimbre de la ciudad decimonónica; imaginar en lontananza el perímetro de su muralla derruida hasta que linda por el sur con la bahía...



La iglesia de San Francisco de Paula fue concebida en su fisonomía actual después de haber sido dañada por un ciclón en 1730, aunque se desconocen la fecha exacta de su total reconstrucción —junto a la del hospital aledaño, ya desaparecido— y los artífices a quienes se debieron ambos inmuebles. Al tener sus cuerpos separados por columnas dóricas con pedestales, la fachada del templo se asemeja a las de la iglesia de Santo Domingo, en Guanabacoa, y del convento de San Francisco de Asís, también erigidos durante el siglo XVIII. Según refiere Joaquín E. Weiss en su libro *La arquitectura colonial cubana*, se trata de un barroco prechurrigueresco, cuyo esquematismo de formas —más que a una influencia herreriana— se debe a la tosquedad de la piedra autóctona, que no resistía rebuscamiento de formas. En esta foto se ve la parte trasera del inmueble, con los restos del ábside.

Entonces, a manera de ilusión óptica, al lado de la iglesia de Paula, sobre la Alameda homónima vuelve a levantarse espectralmente el desaparecido hospital de mujeres... Como si en el horizonte se hubiera proyectado su imagen de 1841, litografiada en *Paseo pintoresco por la Isla de Cuba*.

Fatuidad o desvarío, fue una sensación similar de arrobamiento la que llevó al pintor Augusto G. Menocal a internarse en esas edificaciones coloniales ya en pleno siglo XX, luego de que su expropiación forzosa en 1907 por una compañía ferroviaria las había condenado a ser almacén y taller cada vez más ruinosos, sólo habitados por golondrinas y murciélagos.

El artista quería estudiar la cúpula y bóvedas de piedra dura, mas, cautivado por el misterio de la desamparada iglesita, se mantuvo durante un año y medio llevando al óleo sus detalles arquitectónicos, así como los del patio y salas del hospital aledaño.

Y cuando en 1937 se cernió por primera vez sobre ambos inmuebles el peligro de su demolición a manos de Ferrocarriles Unidos, Menocal activó la alarma pública dando a conocer sus obras, que tituló genéricamente *Las Ruinas del Hospital e Iglesia de Paula*.<sup>1</sup>

Todavía hasta ese momento, el templo sufría frecuentes profanaciones que obedecían a la leyenda peregrina de que en sus paredes o debajo de sus pisos debía esconderse el capital en onzas de oro atesorado por un prelado de apellido Borges, quien tenía negocios ocultos con los raqueros y murió sin hacerles las liquidaciones.

En una de las búsquedas —la única que produjo hallazgo— se encontró bajo el altar mayor una caja de plomo con restos humanos. Dado el carácter singular de esa urna, bien pudieran haber sido los huesos de aquel presbítero que, a mediados del siglo XVII, testamentó sus ahorros en aras de erigir tal ermita a San Francisco de Paula, así como adosarle un hospital para mujeres pobres.

Su nombre era Nicolás Esteves y Borges, de ahí presumiblemente que el cuento sobre el tesoro escondido no fuera más que una distorsión popular de la evidencia documental sobre los orígenes del templo, señalados por Arrate y otros historiadores.

Un día que Menocal se encontraba pintando, se le acercó un hombre de pueblo





que merodeaba por el interior de la ruina y que, por lo bien que conocía todos sus rincones, seguramente era uno de los rastreadores del condesijo legendario. Mostrando al artista una claraboya, le hizo saber que —a través de ella— podía accederse a una misteriosa escalera oculta, cuya entrada estaba tapiada.

Con gran esfuerzo, utilizando una reja como andamio, ambos hombres penetraron a través de esa obertura y —en efecto— comprobaron cómo aquella escalera se ocultaba en el espesor de un arco que salía de una sala del hospital y desembocaba en la parte alta del crucero de la iglesia.

Todo hace indicar que, ascendiendo por esa angostura, las enfermas y otras mujeres confinadas accedían a misa. Una o dos —a lo sumo, tres— podían asomarse al presbiterio, apoyándose en una baranda que debió existir a juzgar por las huellas conservadas en el muro.

¿Presenció desde allí Cecilia Valdés el oficio de difuntos en favor del alma de su progenitora?

En el hospital de Paula, cuenta Villaverde, «por estos caminos llegaron a reconocerse y abrazarse la hija y la madre, habiendo ésta recobrado el juicio, como

suelen los locos, pocos momentos antes de que su espíritu abandonase la mísera envoltura humana (...)»<sup>2</sup>

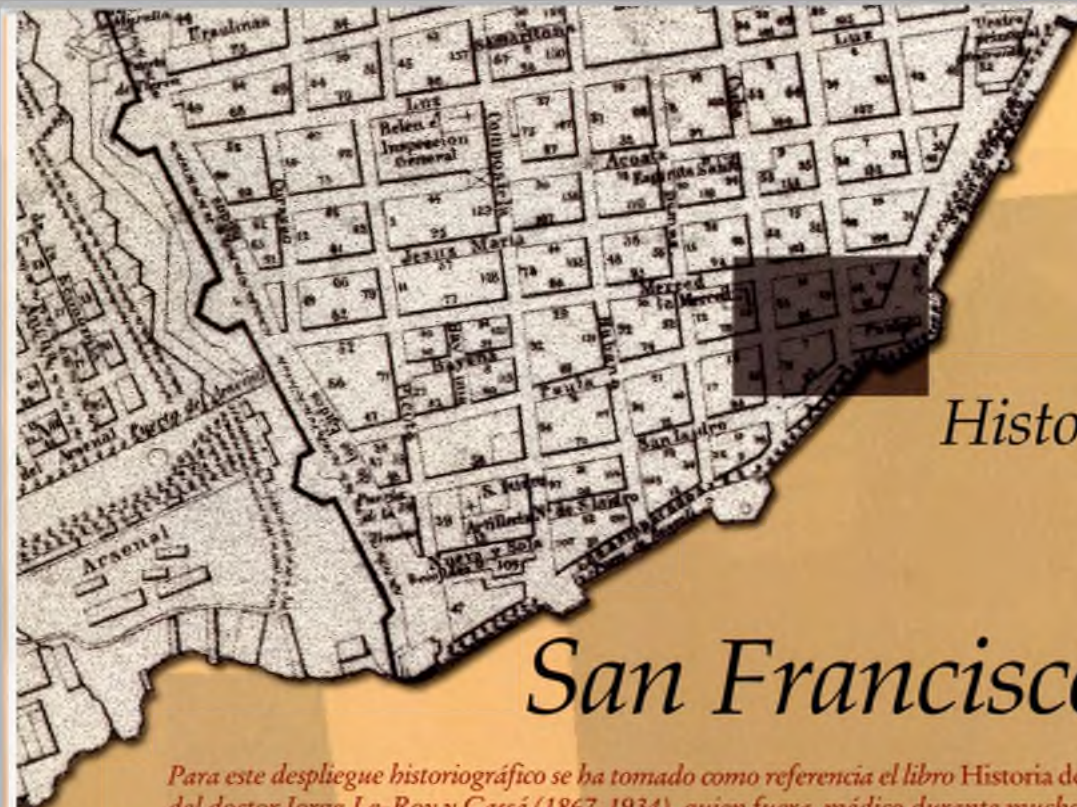
Fascina saber que, aun cuando el hospital fuera demolido prácticamente en 1937, llegaron a salvarse parte del arco y los peldaños que lo unían con la iglesia en esa suerte de «escalera de Jacob»...

Por ella subí en secreto una noche para escuchar al Conjunto de Música Antigua *Ars Longa* en su hoy sala de conciertos. Y juraría que, de súbito, presentí a Cecilia en la penumbra: «No la había más hermosa ni más capaz de trastornar el juicio de un hombre enamorado (...) por la regularidad de sus facciones y simetría de sus formas, por lo estrecho del talle, en contraste con la anchura de los hombros desnudos, por la expresión amorosa de su cabeza, como por el color ligeramente bronceado, bien podía pasar por la Venus de la raza híbrido etiópico-caucásica (...)»<sup>3</sup> (*Continúa en la página 14*).

<sup>1</sup>Sus vivencias han sido extraídas de «Entrevista con Augusto Menocal», de Armando Maribona (*Diario de la Marina*, 10 de agosto de 1937).

<sup>2,3</sup> Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 503 y 44, respectivamente.

Es pesa, plástica, movida por la luz del sol gracias a las grandes sombras que proyectan las hornacinas, los cuatro pares de columnas dóricas y los entablamentos, la fachada de la iglesia de Paula tiene un real valor estético. A partir del segundo piso, sus columnas se van empuqueñeciendo, suavizando, y el consabido frontón es reemplazado por una espadaña (campanario piramidal) que rehúye en sus perfiles de todo lo rectilíneo. De forma esférica (a pesar del tambor ochavado en el exterior), su pequeña cúpula también tiene una gran belleza. Hacia ella conduce una escalerita que, aunque mutilada en su parte inferior, todavía se conserva, escondida en el resto de una arcada que salía del desaparecido hospital (izquierda de la foto).



# Historia de la ermita, iglesia y hospital de San Francisco de Paula

Para este despliegue historiográfico se ha tomado como referencia el libro *Historia del hospital de Paula (La Habana, 1958)*, del doctor Jorge Le-Roy y Cassá (1867-1934), quien fuera médico durante muchos años de dicho hospital y secretario de la Academia de la Habana. Su autor no escatimó esfuerzos para corroborar cuanta información se hubiese escrito sobre el tema, acudiendo a fuentes originales y auténticas hasta ir conformando lo que resultó, sin dudas, una historia general eclesiástica de Cuba. Al morir Le-Roy y Cassá, el 22 de febrero de 1934, la obra se encontraba inconclusa y —luego de permanecer muchos años injustamente olvidada en el Archivo Nacional— fue publicada en su totalidad en 1958, debidamente editada por su hijo menor —Luis F. Le-Roy y Gálvez—, quien desde un primer momento había asumido esta labor como «el modo más acertado y mejor de rendirle tributo a su memoria».

Jorge Le-Roy y Cassá divide la historia de Paula en cuatro etapas, relacionándolas con cada uno de los obispos que influyeron sobre el destino de esa edificación: fundación (1664 a 1730); reconstrucción (1730 a 1799); engrandecimiento (1799 a 1909), y traslación y construcción de la nueva iglesia y hospital (1910 en adelante).

## FUNDACIÓN (1664 A 1730)

La iglesia y hospital de caridad designados con el nombre de San Francisco de Paula, fueron fundados gracias al Ldo. don Nicolás Estebes Borges, beneficiado rector de la Parroquia Mayor de la ciudad de San Cristóbal de la Habana y deán electo de la Santa Catedral de Santiago de Cuba, quien en 10 de diciembre de 1664 confirió poder para testar en su nombre al Sr. obispo don Juan de Santo Mathia Saenz de Mañozca y Murillo y al maestre de campo don Francisco Dávila Orejón Gastón, dejándoles escrita una *Memoria* con las instrucciones para revelar su testamento, lo cual estos últimos realizaron el 25 de abril de 1665 ante el escribano don Domingo Fernández Calaza.

En la cláusula 49 de dicha *Memoria* se dispone, entre otras cosas, «que se fabrique una hermita o capilla con la debida decencia al Glorioso Patriarca San Francisco de Paula donde su imagen se coloque (...)», así como que «si el dicho remanente de dichos bienes fuere suficiente para fundar, agregado a dicha Hermita y con incorporación de ella un Hospital en que se curen mujeres pobres, es nuestra voluntad ejecutarlo así (...)».

Con el legado del presbítero (45 002 pesos y 4 reales) y algunas limosnas más, se comenzó a construir la ermita, cuya primera piedra fue colocada el 27 de febrero de 1668. Se desconoce la fecha exacta en que fue concluida esta fábrica así como el hospital aldeaño, los cuales ocupaban una manzana del barrio de Campeche, con un costado pegado al mar.

Dichas construcciones tuvieron que ser reedificadas tras ser prácticamente derruidas por el furioso temporal que azotó a la ciudad el 26 de septiembre de 1730.

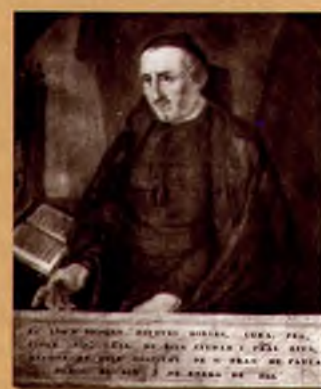
## RECONSTRUCCIÓN (1730 A 1799)

Gracias al obispo Juan Lazo de la Vega, inmediatamente se inició la reconstrucción de la iglesia y sacristía. Esta última, según rezaba una lápida sobre la puerta que la comunicaba con el patio de la iglesia, quedó concluida el 2 de abril de 1735.

En 1765, a instancias del obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, son aprobados por Real Cédula los reglamentos del hospital, en los que se disponía que el administrador y el capellán fueran habaneros y el Patronato radicase en el obispo de La Habana. También se detallan las obligaciones de los empleados de la institución, amén de los cultos que habían de celebrarse y la manera de proveer al entierro de las enfermas que fallecieran en el hospital.

Hacia 1777, por iniciativa del capitán general, marqués de la Torre, se construye la Alameda de Paula, contigua al hospital. Al otro extremo de ese paseo se había erigido el teatro Principal, concebido para destinar su arriendo al sostenimiento de la Casa de Recogidas, adonde eran enviadas las mujeres consideradas incorregibles y que muchas veces eran recluidas en Paula.

Ya bajo el episcopado de Felipe José de Trespalcios (1788-1799), la iglesia de Paula termina de ser reconstruida hasta adquirir su fisonomía actual. Con el auspicio de la condesa de Santa Clara, esposa del gobernador y capitán general de la Isla, don Juan Procopio de Bassecourts, se ampliaron y mejoraron ostensiblemente las salas del hospital, además de implementarse un nuevo reglamento.



Retrato de Nicolás Estebes y Borges, anónimo, fines del siglo XVIII.

## ENGRANDECIMIENTO (1799 A 1909)

Tras la llegada a La Habana del obispo Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa (1802), se sigue ampliando el hospital, y se crea una sala para enfermas de contagio, según acuerdo tomado entre dicho prelado y el marqués de Someruelos. También se destinan fondos para reparaciones mayores en el edificio, que el propio obispo se ocupaba de inspeccionar y dirigir. A Espada se debe que las dementes, desprovistas de un trato adecuado, fueran atendidas en Paula a partir de 1826, «bajo ciertas condiciones y sin que perjudiquen a las demás enfermas». Esta disposición se cumplió hasta 1829, cuando se instituyó un departamento para acogerlas en la Casa de Beneficiencia. A estos hechos, Cirilo Villaverde hace referencia en su novela *Cecilia Valdés*.

Pero la obra más importante de todas las relacionadas con el hospital, es la creación de la Academia de Parteras bajo el patronato de la Real Sociedad Patriótica de Amigos del País y el apoyo de Espada. Inaugurada en 1828, dicha escuela instruía a las comadronas en el «arte de partear», y siguió funcionando hasta 1833, un año después de la muerte del obispo.

En 1854 se construye la sala alta que completa la fachada principal del Hospital (calle Paula), y comienzan a prestar servicios las Hermanas de la Caridad. Para 1880 se funda la Clínica de Partos, donde aprendió e impartió esa especialidad médica el propio Le Roy y Cassá, quien es testigo del pleito que culminó en 1907 con la expropiación forzosa del antiguo

*La iglesia y el desaparecido hospital de San Francisco de Paula —junto a dos casitas adosadas a éste por el lado del mar— ocupaban una sola manzana que lindaba por el lado norte con la calle Paula; por el este y el sur con el terraplén de la antigua muralla de mar, y por el oeste con la calle de San Ignacio. En total, estas edificaciones ocupaban 2 889 m<sup>2</sup>, de los cuales 700 m<sup>2</sup> correspondían a la iglesia y 2 189 al hospital. Al tomar posesión de esos bienes en 1909, la Havana Central Railroad Co. demolió todo el fondo que daba hacia las calles Desamparados y Alameda de Paula, y estableció vías férreas para facilitar el tráfico hacia los espigones del muelle. Por su cercanía a éste, el resto de la iglesia y hospital quedaron como almacenes, totalmente abandonados y en grave peligro de ser demolidos, como sucedió —a fin de cuentas— con el segundo.*



hospital e iglesia de San Francisco de Paula por la Havana Central Railroad Co.

Mediante sentencia, quedó fijado el precio de indemnización de los edificios y terrenos en 276 989 pesos, que habrían de ser invertidos en la construcción de un nuevo hospital e iglesia, los cuales fueron erigidos en 1910, en la barriada de la Víbora.



3. Fachada del hospital en 1916, cuando servía de almacén de la Havana Central Railroad Co., compañía inicialmente norteamericana, pero que ya para esa fecha estaba controlada por la inglesa United Railways, luego llamada Ferrocarriles Unidos.



1. Fachadas del hospital y la iglesia. Tomada desde la esquina de Paula y San Ignacio en 1907, esta foto aparece en el Informe de expropiación forzosa de ese inmueble por la Havana Central Railroad Co., presentado al Juzgado de Primera Instancia del Sur por el abogado Joaquín de Freixas y Pascual, comisionado del obispo diocesano y patrono de la institución expropiada, monseñor Pedro González Estrada. Dicho documento es reproducido por Le-Roy y Gálvez en el libro de su padre.



2. Costado oeste y fondo de la iglesia y hospital en 1927. Obsérvense la sacristía ya ruinosa y las paralelas del ferrocarril de la Havana Central Railroad Co. en la calle Desamparados.



## ¡Salvemos la iglesia de Paula!

*Opuestos al diseño de que la iglesia de Paula fuera demolida a exigencia de su propietaria —la compañía Ferrocarriles Unidos—, los intelectuales habaneros encabezaron uno de los movimientos más significativos en la historia del rescate, restauración y conservación del patrimonio autóctono. Tras lograr hábilmente que dicho inmueble fuera declarado Monumento Nacional en 1944, la Junta Nacional de Arqueología y Etnología desarrolló una intensa campaña mediática en defensa de esa joya histórica y arquitectónica. Su principal portavoz fue Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad, quien publicó en la revista Carteles artículos tales como «¡Salvemos la iglesia de Paula!» (9 de agosto de 1944) y «Salvemos definitivamente la iglesia de Paula» (8 de febrero de 1945), exhortando en este último trabajo a formar la agrupación «Amigos de la iglesia de Paula».*

Desde que en 1909 —según decretos gubernamentales— la iglesia y hospital de Paula pasaron a ser propiedad de la Havana Central Railroad Co., ambos inmuebles quedaron a expensas de las decisiones de esa compañía, cuyas líneas ferroviarias estaban muy vinculadas a la dinámica portuaria y el consecuente tráfico de mercancías.

Destinados a almacenes, ya con su parte trasera mutilada y en total estado de abandono (una grieta partía el frente de la iglesia en dos mitades, por lo que había requerido apuntalamiento), tales edificios resultaban un estorbo para los planes de establecer más vías férreas que facilitarían el transporte de mercancías hasta los espigones del puerto.

Así, el 10 de junio de 1937, el administrador general de Ferrocarriles Unidos solicitó licencia del Ayuntamiento de La Habana para demoler lo que quedaba de la antigua iglesia y hospital.

### SACRIFICIO DEL HOSPITAL (1937)

Contrario a la destrucción de la iglesia, el 25 de agosto de 1937, el arquitecto municipal, jefe del Departamento de Urbanismo, Emilio Vasconcelos, rinde a la Alcaldía un informe en el que pide denegar la licencia solicitada por Ferrocarriles Unidos, lo cual logra, aunque no hace reparos a que se derruya el ya ruinoso hospital, por considerarlo de menor valor arquitectónico que aquélla.

Esa decisión permitía —según proyecto de Vasconcelos— prolongar la Alameda de Paula a través de los terrenos ocupados por el antiguo hospital y unirla con la calle Desamparados. De esta manera, sin necesidad de demoler

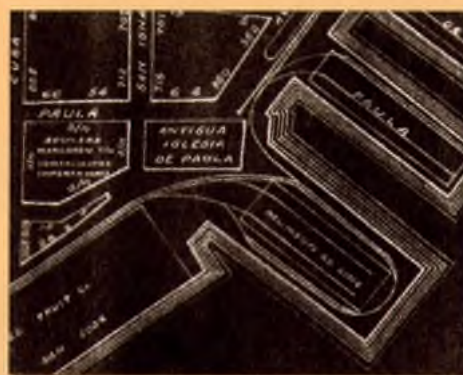
la iglesia, se podía completar el circuito de la Avenida de Circunvalación (desde la entrada del puerto, pasando por la Alameda de Paula, hasta la Avenida de Bélgica) y facilitar la descongestión de los muelles al ofrecer una amplia y fácil salida de todo el litoral.

Con este criterio estuvo de acuerdo la Comisión Nacional de Arqueología, creada el 9 de agosto de 1937 a propuesta de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

No conforme con la decisión denegatoria de la Alcaldía de La Habana, Ferrocarriles Unidos presenta recurso contencioso-administrativo a la Audiencia de esta capital, a donde son remitidos en 1939 los antecedentes y el expediente administrativo. Este litigio se dilata cinco años, durante los cuales el Departamento de Urbanismo logra frenar la demolición insistentemente pedida por aquella compañía extranjera.

Pasado ese tiempo, próximos a agotarse todos los recursos legales, la amenaza de demolición vuelve a arreciar cuando, el 20 de julio de 1944, el administrador general de Ferrocarriles Unidos —llamado F. A. Davis— dirige una comunicación al alcalde municipal, conminándolo para que sin más demoras autorice a demoler la iglesia, alegando que la empresa era dueña en pleno y absoluto de la misma, y advirtiéndole que «no se consideraba obligada a reparar, ni reedificar, ni a realizar obra alguna en el citado edificio (...)»

Mas, ya para entonces, la Junta Nacional de Arqueología y Etnología había logrado el estatuto legal que podía evitar ese fatal desenlace: la Declaración de Monumentos Nacionales.



En este plano de 1946 puede verse el tramado de líneas ferroviarias que bordeaban a la iglesia de Paula por la calle Desamparados y la Avenida contigua a la Alameda hasta internarse en los espigones de los muelles

## MONUMENTO NACIONAL (1944)

En efecto, dicha Declaración había sido aprobada por decreto presidencial del 16 de junio de 1944, en el que se disponía que a solicitud de dicha Junta «se declarará Monumento Nacional todo lugar, inmueble, conjunto, ruina, parte o adorno de inmuebles, u objeto mueble que así lo amerite, a juicio de dicha Junta, por su valor histórico o artístico».

Se cumplía así un propósito largamente acariciado por la Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos Habaneros que —fundada el 26 de noviembre de 1940 por Roig de Leuchsenring al amparo de la nueva Constitución de la República—, incidiría con su quehacer en la creación de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, según decreto presidencial del 25 de noviembre de 1942.

Al presidente de dicha Junta, don Fernando Ortiz, pidió Roig de Leuchsenring una urgente convocatoria de la misma tras saber —por intermedio del arquitecto José M. Bens Arrarte— que Ferrocarriles Unidos persistía en su aviesa intención. A fin de parar la acción demolidora de esa compañía, el 27 de julio de 1944, el Historiador de la Ciudad presentó una moción para que la iglesia de Paula fuera declarada Monumento Nacional, además de que se recomendase su expropiación forzosa por el Estado, junto a la de los terrenos en que se encontraba edificada y los circundantes necesarios para la construcción de un parque en su costado Este y la prolongación de la Alameda de Paula hasta su unión con la calle Desamparados.

*Lejos de tramitarse el decreto presidencial de expropiación forzosa a favor de la iglesia de Paula, ese ya Monumento Nacional volvió a sufrir amenaza en 1946 cuando, increíblemente, una identidad estatal —el Ministerio de Obras Públicas— manejó la idea de trasladarlo íntegramente a otro sitio —o, incluso, de demolerlo— para prolongar la Avenida del Puerto como parte de un plan de ensanchamiento y embellecimiento de la capital. Gracias a la oposición de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, ese dislate no tuvo lugar, pero el proyectado ensanche «macheteó lamentablemente la Iglesia de Paula, dejándola en su mínima expresión arquitectónica (...)», según expresión de Roig de Leuchsenring que corroboran estas imágenes de archivo.*

Dicha demolición comenzó a efectuarse el 28 de febrero de 1946 y fue interrumpida a la mañana siguiente debido a la protesta —paradójicamente— de Ferrocarriles Unidos, que era aún la propietaria de ese inmueble y terrenos.

Reunida en sesión extraordinaria, el siguiente 2 de marzo, la Junta Nacional de Arqueología y Etnología se pronunció contra la demolición de la vieja iglesia declarada Monumento Nacional, y denunció la infracción cometida por el Ministerio de Obras Públicas ante el presidente de la República, significándole que confiaba en que su intervención la relevaría del deber de acudir a los Tribunales de Justicia. Copias del telegrama emitido por la Junta al Ejecutivo fueron enviadas a los ministros de Educación y Obras Públicas, así como a todos los presidentes de las instituciones culturales y cívicas de la capital, y a sus seis más importantes periódicos.

Ese telegrama lo suscribían Fernando Ortiz, presidente de la Junta; Emilio Roig de Leuchsenring, su secretario, y el arquitecto Emilio Vasconcelos, presidente de la sección de Arqueología Colonial. Por su parte, la Sociedad de Estudios Históricos e Internacionales, a través de su presidente, Roig de Leuchsenring, se dirigió al presidente de la República el 9 de marzo del citado año, exhortándole a dar una adecuada solución al asunto.

Toda la prensa capitalina secundó la protesta, destacándose el periódico *Información*, que ya el 10 de febrero había publicado a plana entera un reportaje de Roberto Pérez de Acevedo, que incluía una entrevista a Roig de Leuchsenring.

## EXPROPIACIÓN FORZOSA (1946)

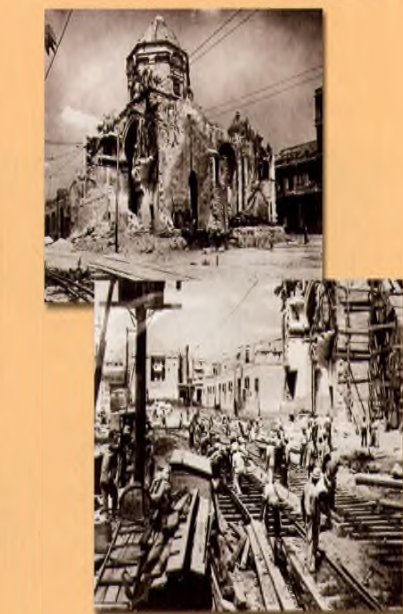
Como resultado de tal movilización, «la piqueta de Obras Públicas» fue detenida y se aprovechó para tramitar el expediente de expropiación forzosa de la iglesia de Paula, el cual fue iniciado el 29 de marzo de 1946 y quedó aprobado en auto



Ante la amenaza declarada por Ferrocarriles Unidos, dos arquitectos del Ayuntamiento —Ramiro J. Ibern y José M. Bens Arrarte— inspeccionaron el edificio, comprobando que «no ofrecía peligro inminente de ruina y derrumbe (...) a tal extremo, que la nave de la iglesia está ocupada por un taller (...)»

Para mayor certeza, el templo —tal y como muestra la foto— resistió el huracán del 18 de octubre de 1944. Nótese que ya, para esa fecha, no existe el hospital, si bien puede que se conservaran algunas de sus estructuras.

Ambas propuestas —aprobadas unánimemente en el seno de la Junta— fueron sancionadas a los pocos días por sendos decretos presidenciales del 2 y 11 de agosto. Y en virtud de la Declaración de Monumento Nacional a favor de la iglesia de Paula, la Alcaldía Municipal denegó la licencia de demolición solicitada por Ferrocarriles Unidos, los cuales interpusieron recurso de reforma contra esa resolución, el 8 de septiembre de ese mismo año, insinuando —en su defecto— el pago de una indemnización.



Tomadas en mayo de 1946, estas fotos muestran el estado final en que quedó la iglesia de Paula por su parte posterior, debido a la transformación de la calle Desamparados. Del hospital ya nada quedó, y el templo perdió su ábside.

*Para septiembre de 1946, habían concluido las obras de prolongación de la Avenida del Puerto, que incluyeron la reconstrucción de la Alameda de Paula y, por añadidura, la reparación de la iglesia homónima. Diez años después (1956), siendo ya sede del Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, el templo volvería a ser restaurado.*

Si bien el ministro de Obras Públicas negó oportunamente su intención de demoler la iglesia de Paula, lo cierto es que sólo la acción cívica de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología pudo evitar la tragedia. Para entonces, abril de 1946, había caído bajo la piqueta la parte trasera del templo, así como los restos del hospital.

Como desagravio, poco días después se acometería la reparación de la vieja iglesia, a la par que —según proyecto de ese Ministerio— la Alameda de Paula era transformada para descongestionar el tráfico por sus calles paralelas, ensanchándolas y creando zonas de parqueo en los extremos de aquélla.



En 1946 la Alameda de Paula fue acortada 17 metros por un extremo y 9,5 por el otro para dejar espacios de parqueo, ya que —a ciertas horas días— hasta 100 camiones estacionaban en su avenida paralela, congestionando el tráfico.

Como resultado de las transformaciones, desgajada de la Alameda, la iglesia de Paula quedó en el interior de un círculo, rodeada por dos anchos brazos de calles y con un aparcamiento de automóviles en sus inmediaciones. (Esta situación, como se verá más adelante, varió en 2000 cuando la Oficina del Historiador de la Ciudad culminó el proyecto de restauración de esa joya patrimonial).

El 5 de enero de 1951, el templo fue cedido —de acuerdo con la Junta Nacional de Arqueología y Etnología— al Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas (IMIF), creado en 1949 por el músico Odilio Urfé. Y al año siguiente (24 de mayo de 1952) se iniciaron las obras de restauración y adaptación de sus locales para acoger el museo y archivo de esa institución. Con ese objetivo, los asociados al IMIF aportaron recursos propios y recabaron donativos en materiales de construcción, además de asumir ellos mismos las labores de albañilería, carpintería y otras.

Esas obras concluirían el 3 de octubre de 1956, luego de recibir un préstamo (5 000 pesos) del Ministerio de Obras Públicas.



Así quedó la iglesia de Paula en 1946 y hasta casi fines del siglo XX: reducida a su mínima expresión, sin apenas terreno a su alrededor donde pudiera crearse un parque o jardín.

*Convertida desde 1956 en sede del Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, que dirigía el maestro Odilio Urfé, la iglesia de Paula acogió uno de los más importantes fondos documentales de la época, además de funcionar como sala de conciertos, exposiciones y conferencias.*

**A**l trasladarse para la iglesia de Paula en 1956, el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas (IMIF) ya tenía siete años de fundado, pues había sido inscrito —el 19 de octubre de 1949— en el Registro Especial del Gobierno Provincial de La Habana, libro 23, folio 293, No. 14906, con sede en la casa No. 617 de la calle Salud, donde viviera Odilio Urfé González (La Habana, 1921-1988), su fundador y director hasta su muerte.

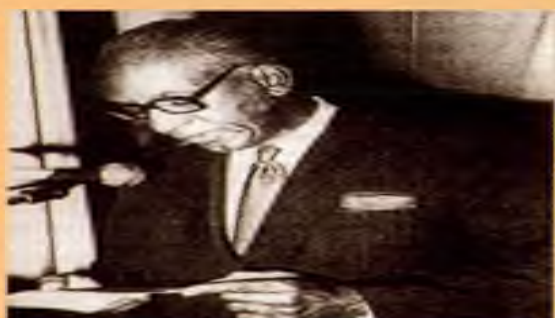
Esa asociación comenzó su labor pública con un claro y vehemente propósito, definido en el acta de fundación: «rescatar, recopilar, clasificar, estudiar, difundir y defender toda manifestación propia del patrimonio de la cultura musical cubana, sin discriminación de clase alguna, aunque poniéndose énfasis en todo lo referente a las expresiones de raíz popular».

Como tarea prioritaria llevó a cabo la compilación de una colección completa de instrumentos típicos de la música cubana, así como partituras originales de compositores cubanos de todos los géneros populares y de concierto, del cancionero patriótico, amoroso y bucólico. Incluía, además, fotografías, grabados, programas, carnés de baile del siglo XIX, revistas...

Provenientes en gran parte de la colección particular de la familia Urfé, esos fondos patrimoniales fueron depositados en 1956 en su nueva sede, la iglesia de Paula, que acogió al año siguiente la urna de bronce

con las cenizas del insigne violinista cubano Claudio José Domingo Brindis de Salas. Aquí se realizaron numerosos recitales y conciertos, exposiciones de pintura y la presentación con regularidad de la Charanga Nacional de Conciertos.

Para entonces, el IMIF había organizado eventos tales como el Primer Festival de Música Folklórica (1953) y el Primer Concurso Nacional de Danzones (1954). En junio de 1963, el IMIF fue convertido en una entidad estatal integrante del Consejo Nacional de Cultura, con el nombre de Seminario de Música Popular Cubana.



Odilio Urfé

Allí se impartieron hasta 1967 cursos en las especialidades de instrumentos, dirección de conjuntos populares, historia y formas de la música cubana. Su claustro lo integraban profesores tales como el propio Odilio, Harold Gramatges, Hilario González, Edgardo Martín, Alfredo Díez Nieto, Alejo Carpentier, Vicente González Rubiera (Guyún), Orestes y José Urfé, Manuel Suárez y Miguel Valdés, entre otros.

En 1967 se crea la Orquesta Popular de Conciertos que, dirigida por Díez Nieto, tomaría el nombre de Gonzalo Roig al fallecer éste en 1971.



Exposición-venta en el interior del IMIF (1957).

A la muerte de Urfé en 1988, el Instituto Cubano de la Música decidió convertir el Seminario en el Centro de Información y Promoción de la Música Cubana Odilio Urfé, cuyos fondos son trasladados a G y Línea en el Vedado.

La iglesia de Paula fue ocupada entonces por el Centro de la Música, que hizo dejación de la misma en 1996 a la Oficina del Historiador, en gesto de generosidad que Eusebio Leal ha agradecido públicamente al Ministro de Cultura, Abel Prieto, y —en especial— a Alicia Perea, directora de aquella institución.

Fuente: *De paciencia y pasiones. El Seminario de la Música Popular cumple 40 años*, de Jesús Gómez Cairo, en revista *Clave* (No. 14, julio-septiembre, 1989).

# Rehabilitación para un nuevo siglo


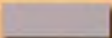


*Iglesia y Alameda de Paula quedaron nuevamente unidas en el año 2000 gracias a un proyecto de la Oficina del Historiador de la Ciudad que ha revitalizado el entorno del pequeño templo, convertido desde entonces en capilla del arte sacro contemporáneo cubano.*

La intervención en la Alameda e iglesia de Paula reviste una gran importancia urbana pues se inscribe en el plan de rehabilitación de toda la Avenida del Puerto —partiendo desde la Plaza de San Francisco—, a tenor con el nuevo carácter sociocultural que han adquirido dichos espacios como componentes del Centro Histórico.

Al unirse la iglesia a su Alameda, se permite el acceso cómodo y seguro a la hoy sala de conciertos, además de lograrse una mejor organización de la circulación vehicular. Con este objetivo, se activó el carril pegado al mar para desviar el tráfico que, hasta ese momento, se realizaba a través de una sola vía en dos sentidos de circulación, atenazando al templo como un islote o rotonda, lo cual dificultaba tremendamente el modo de acceder a éste.

Ahora, viniendo por la Alameda, se puede llegar fácilmente a la antigua iglesia a través de una explanada que —además de favorecer con su diseño la circulación vial en ese entorno— constituye en sí misma un espacio público con posibilidades de uso sociocultural, como es la creación de un sitio arqueológico donde se muestran los cimientos de la sacristía.

El pavimento de la nueva plaza —que une iglesia y Alameda— se encuentra atravesado por franjas de hormigón con paños de adoquines. Según la concepción de diseño, a medida que se alejan de la iglesia, esas franjas se vuelven menos rebuscadas, más lineales y simples, expresando el tránsito entre la filiación barroca del templo a la vocación neoclásica de la Alameda.

-  Alameda de Paula antes de 1998.
-  Plaza o explanada concluida en 2000 que une a la Alameda con la iglesia de Paula.
-  Combinación de franjas de hormigón con paños de adoquines.
-  Iglesia de Paula.



En la actualidad (foto izquierda), viniendo por la Alameda de Paula, se puede acceder a la iglesia sin que el peatón tenga que exponerse al tráfico vehicular. Ello no sucedía antes, pues el templo se encontraba en un islote o rotonda, atenazado por la vía de circulación (imagen derecha).

En el momento de iniciarse su restauración, en 1998, la iglesia de Paula tenía un aspecto abandonado y había perdido —entre otras cosas— parte de la vidriería en el ventanal del fondo, colocada por Odilio Urfé en 1956.

### RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA (1998-2000)

Iniciada en 1998, la restauración de la iglesia de Paula incluyó —entre las tareas más detalladas y precisas— el tratamiento de los muros, cuya piedra fue trabajada respetando su naturalidad, color y textura. En el caso de la fachada exterior, se dedicó especial atención a su limpieza, eliminando los repellos superfluos y salvaguardando los restos de pinturas murales. Igual tratamiento recibió la cúpula, cuyas grietas fueron selladas y recuperó su cruz de hierro en la cima. También se repusieron las tres campanas que, según fotos de época, pendían de la espadaña.



*Con el objetivo de contribuir al estudio sociohistórico de la iglesia de Paula, como preámbulo de su rehabilitación monumental, durante los años 1996 y 1997 se efectuaron allí excavaciones arqueológicas que arrojaron nuevas evidencias sobre las costumbres funerarias en el interior de los templos habaneros.*

Además de adquirir mayor información acerca de la evolución constructiva y cronológica de la edificación, las excavaciones arqueológicas en la iglesia de Paula se propusieron —en primera instancia— revelar aspectos de las prácticas funerarias que en ella tuvieron lugar, así como profundizar en la relación de este templo con su lugar de emplazamiento: el antiguo barrio de Campeche. Posteriormente se contrastaron los resultados del análisis de este sitio con los de otras excavaciones en contextos religiosos habaneros.

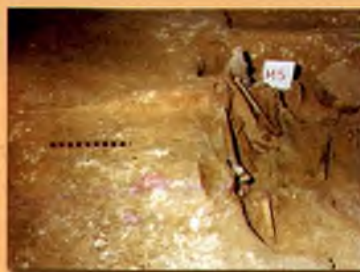
Antecedidas por la aplicación de técnicas de prospección, mediante las cuales se detectaron las zonas de posibles enterramientos, las excavaciones arqueológicas se realizaron en la entrada de la iglesia (debajo del coro), en el centro de la nave y entre las puertas laterales. En efecto, se encontraron varias sepulturas en distintos niveles, destacándose por su interés arqueológico y antropológico los enterramientos llamados primarios y primarios modificados. Al conservar en mejor estado los restos humanos, esas evidencias permitieron deducir que las inhumaciones se produjeron hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, como también parecen indicar los artefactos que aparecieron asociados directamente a los cuerpos (medallas datadas en el siglo XVIII, por ejemplo).

Gracias al estudio antropológico, quedó comprobado que la iglesia brindó servicios funerarios no sólo al aldeaño hospital de mujeres, sino que allí se enterraron individuos de ambos sexos y diferentes edades. En general, se debió dar sepultura a una población de baja condición social, ya que la mayoría de las osamentas exhumadas presentaban signos anémicos y de mala salud dental, entre otros rasgos que revelan un déficit alimentario.

Según las disposiciones dictadas por el obispo de Compostela en 1695, los niños debían ser enterrados junto al altar mayor, pero todo hace indicar que ello no se cumplía ya que se hallaron dos infantes bajo el coro. En este mismo sector aparecieron individuos con características melanodermas evidenciadas por un marcado prognatismo nasal. También se encontraron dientes en forma de pala, de lo cual se puede inferir la presencia de personas de origen mesoamericano, algo muy posible si se tiene en cuenta que la iglesia de Paula se erigió en el barrio de Campeche, llamado así por acoger las migraciones yucatecas que arribaron a La Habana en el siglo XVI.



Durante las excavaciones arqueológicas se identificaron tres tipologías de enterramientos atendiendo a que los restos humanos evidenciaban: haber sido trasladados de lugar (enterramientos secundarios); estar en el sitio original de enterramiento (primarios); haber sido parcialmente transformados —o desplazadas algunas de las partes de los cuerpos— en el mismo lugar donde se les dio primaria sepultura (primarios modificados).



También fueron identificadas las estructuras o muros que, labrados en las rocas, conformaban las seis líneas de enterramiento a lo largo de la nave de la iglesia (ver esquema de arriba).

*Equipo de trabajo de la iglesia de Paula:* P. G. Arq. Marilyn Mederos, Ing. María Buajasán, Ing. Adriana Hernández, Ing. María Elena Prieto, Ing. Eduardo Ruiz, Ing. Leticia Piña, Ing. Cecilio Sáez y D.I. Ernesto Marimón. *Equipo de trabajo de la Alameda de Paula: (Concepción inicial)* Arq. Alejandro Ventura, Arq. Dunieski Blanco e Ing. Mariela Hernández *(Proyecto ejecutivo)* P.G. Arq. Alejandro Ventura, Ing. María Elena Alea, Ing. Eduardo Ruiz y D.I. Ernesto Marimón.

*Equipo de Arqueología:* Karen Mahé Lugo, Sonia Menéndez, Lisette Roura, Luis Francés, Fidel Navarrete, Elizabeth Romillo, Anicia Rodríguez, Mabel Martínez, Alan Luis Gómez y Adel Pérez.



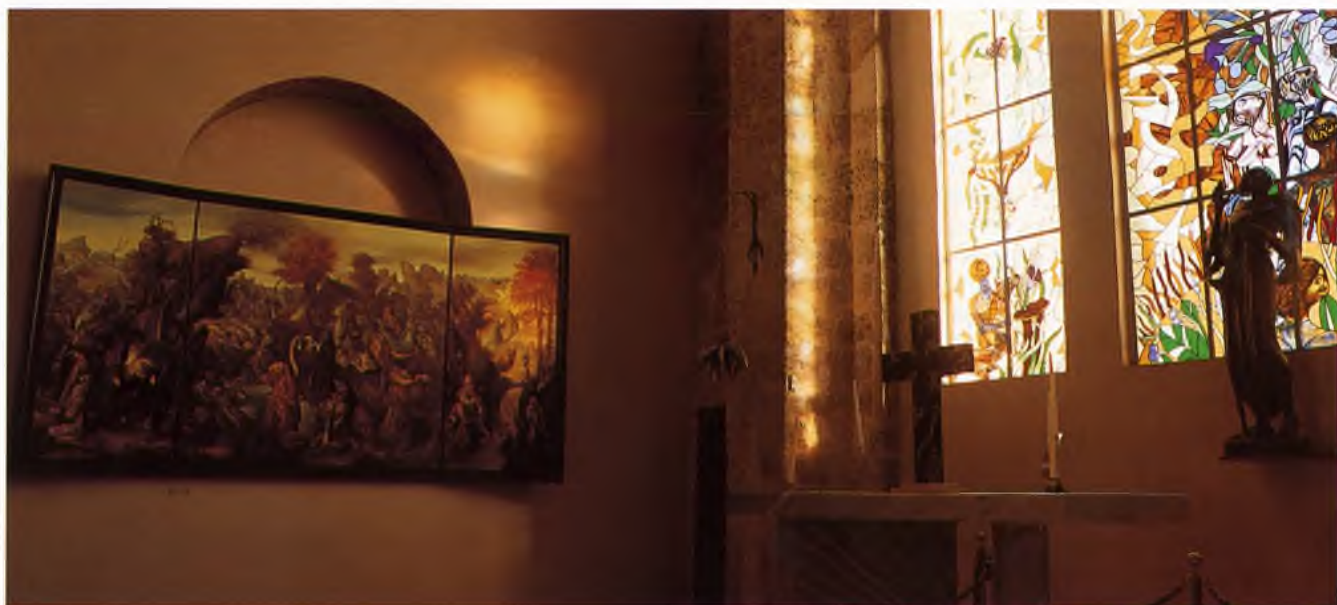
**D**urante aquella velada, al escuchar el villancico *Guerra viene declarando*, interpretado por Ars Longa y el Coro Polifónico de La Habana como parte del concierto «Esteban Salas *in aeternum*», el público experimentaba en vivo los efectos de la policoralidad barroca cuando, situados en el altar y el coro alto, los cantores alternaban —o simultaneaban— sus voces hasta fundirlas en la resonancia interior de la vieja iglesita de San Francisco de Paula.

Recortados contra el falso ábside y rodeados de velas encendidas que simbolizaban el alma estremecida de Salas —cuyo fallecimiento hacía 200 años, el 14 de julio de 1803, se conmemoraba—, los músicos restantes ejecutaban en vilo sus instrumentos antiguos: los encargados del *continuo* (clavecín, órgano, tiorba, bajón...) y los que, por puramente ornamentales, son igualmente significativos: el violín barroco, la flauta...

ne y misterioso flotaba en el aire la noche del sábado 12 de julio de 2003, dotando de sacralidad a ese espacio, pero de una sacralidad distinta, despojada de las rúbricas del culto, aun cuando gran parte del repertorio interpretado se hubiera compuesto para venerar a la virgen María.

*Salve Regina mater misericordiae, / vita, dulcedo et spes nostra, salve (...)*, cantaban los solistas con ternura, acompañados del tañido del órgano, como si no quisieran despertar al querubín dormido en el regazo del *San Francisco de Paula* pintado por Roberto Fabelo.

Y contrariamente, cuando entonaban un villancico al son de atabales y violines barrocos, hacían vibrar el aire con tal energía que —escapados de ese lienzo, situado a un costado del presbiterio— los ángeles revoloteaban sobre los músicos dándoles capirotaos de júbilo: «Guerra viene declarando/ un Niño de gran potencia/a el



En la pared izquierda del presbiterio se ha colocado este tríptico de Cosme Proenza, quien representó a San Francisco de Paula en uno de sus deslumbrantes paisajes.

Fue entonces cuando la música llegó a hacerse visible y fluir por las paredes de la otrora nave religiosa. ¿O sería que, bajo el influjo de los sonidos, las imágenes se habían desprendido momentáneamente de los cuadros alegóricos que decoran ese recinto, ya por fin rescatado en 2000 por la Oficina del Historiador de la Ciudad?

Desde mi sitio en la altura del crucero, sin que nadie me viera, yo disfrutaba de aquel improbable fenómeno de sinestesia cual si estuviera inmerso en un «estado de gracia». Y es que, visible o no, algo solem-

antigo Fuerte armado/ que dominaba en la tierra (...)

Más allá de su primigenia función pietista, ese repertorio sacro era interpretado por Ars Longa con un sentido lúdico del contraste entre lo solemne y lo festivo, entre el reposo y el movimiento, entre la contención y la soltura... que difícilmente hubiese sido aprobado por un maestro de capilla del siglo XVIII, temeroso de la censura eclesiástica.

Y es que, desprovista de fin latréutico, toda la imaginaria cristiana recreada en



Paula —incluida la sonora— responde más a un culto de lo estéticamente bello (*kalós*) que al dogma religioso en sí.

De modo que ni siquiera un devoto se postraría al cruzar su umbral, y menos se postraría de hinojos ante sus iconos: el *Vía Crucis* de Zaida del Río; el *Cristo* de Ernesto Rancaño, el *San Francisco* de Cosme Proenza o el ya citado de Fabelo...

En ausencia de liturgia, no cumpliéndose ninguna función sacramental, difícilmente sea que alguien experimentara el sentido estrictamente sagrado de la fe al escuchar la *Letanía* o el *Magnificat* de Salas, cuyos vibrantes armónicos solemnizaban el templo esa noche del 12 de julio.

En todo caso, aquel concierto conseguía refrendar una nueva sensibilidad artística que, consustancial a la restauración de la Habana Vieja, aprovecha la sugestión del espacio arquitectónico y las tradiciones para hacernos partícipes de una suerte de reanimación espiritual (del intelecto y las costumbres) en los predios del Centro Histórico, de una nueva «temperatura psíquica», al decir de Hipólito Taine.

Arte sacro, sí, pero de un sentimiento sagrado más bien laico y terrenal, pues

expresa —ante todo— esmero, deleite, fruición... en la asimilación de la catolicidad que, «significando ecumenismo y universalidad, ha sido siempre aspiración de lo cubano mejor», según Cintio Vitier.<sup>4</sup>

Es desde esta perspectiva que podría asimilarse la referencia sostenida de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, al padre Ángel Gaztelu Gorriti y sus iniciativas artísticas en las parroquias que atendió, como el antecedente inmediato de la conversión de la antigua iglesia de Paula en una verdadera capilla del arte sacro contemporáneo cubano.<sup>5</sup>

Fundador de la revista *Orígenes*, la imaginación poética de Gaztelu lo había llevado a concebir que la capilla de Nuestra Señora de la Caridad, en playa Baracoa, tuviera el ábside vidriado, de modo que la imagen de la virgen se viera en el altar como suspendida sobre las aguas que bordean ese templo por su parte trasera.

Pero el arquitecto del proyecto, Eugenio Batista, hizo desistir al prelado de tan hermosa propuesta, explicándole convincentemente que los feligreses no repararían en su prédica al confundir su figura en

Despojada de su ábside durante las demoliciones de que fue objeto hasta 1946, la iglesia de Paula requirió de una falsa pared para tapiar su parte trasera. Allí se colocó en 1950 por Odilio Urfé un juego de vitrales y, al ser nuevamente restaurado el templo en 2000 por la Oficina del Historiador de la Ciudad, ese espacio lo ocupó una nueva vidriera que, diseñada por el pintor Nelson Domínguez, fue ejecutada por Rosa María de la Terga. A ambos lados de la nave se distribuyeron las escenas del *Vía Crucis* realizado por Zaida del Río.

En 1957, por iniciativa de Odilio Urfé y con el apoyo de Emilio Roig de Leuchsenring y José Luciano Franco, es depositada en la iglesia de Paula la urna con las cenizas de Brindis de Salas. Nacido en La Habana, el 4 de agosto de 1852, este famoso violinista llegó a obtener el primer premio en el Conservatorio de París (1873) y fue nombrado Caballero de la Legión de Honor y barón y músico de cámara del emperador Guillermo II de Alemania. Muy enfermo y sumido en la extrema pobreza, Salas falleció el 2 de junio de 1911 en Buenos Aires, pero no sería hasta años después que sus restos fueran trasladados a Cuba, y depositados —el 27 de mayo de 1930— en el panteón de la Solidaridad Musical de La Habana, en el cementerio de Colón. El 20 de octubre de 2000, al quedar inaugurada la iglesia de Paula como sala de conciertos y sede del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, se develó una lápida en honor de quien fuera conocido como «el Paganini negro».

el púlpito con los elementos del entorno natural. O lo que es decir, la solución artística era muy bella, pero comprometería la eficacia del culto.<sup>6</sup>

Así y todo, la iglesita de Baracoa resultó «el más notable ejemplo de integración de arquitectura y plástica en el arte religioso cubano del siglo XX»,<sup>7</sup> además de confirmar el sentido místico que —como un manantial— alimentó el amor del padre Gaztelu por las cosas de esta Isla, aun cuando fueran tan sencillas como el sonido del mar o la visión de una tarde de pueblo.

—Padre, ¿qué es para usted la cubanía? —le pregunté en 1997, durante la primera de sus dos visitas a la Isla, luego de casi quince años de ausencia.<sup>8</sup>

—La cubanía se siente o no se siente... Yo sé que la siento profundamente —me contestó en el umbral del Espíritu Santo, último templo que reformó artísticamente con ese sentido de pertenencia afectiva a nuestras raíces.

Y fue en esa iglesia que, el viernes santo de 1960 (15 de abril), ofició el sermón de *Las Siete Palabras*, acompañado de un coro que estrenó la obra homónima de Esteban Salas, nunca —al parecer— vuelta a interpretarse desde entonces.<sup>9</sup>

En las notas al programa de aquella jornada, refiriéndose a las partituras del «extraordinario músico», Alejo Carpentier recuerda cómo tuvo «la suerte de hallar (en 1944) un cierto número de ellas en un viejo armario de la Catedral de Santiago, donde yacían ocultas tras un archivo de cuentas y papeles desprovistos de valor».

Medio siglo después, Ars Longa desempolvaba —de ese «cierto número» de *particellas*— las de la *Letanía* y el *Magnificat* para devolver esas obras al entorno sonoro por primera vez desde el siglo XIX.<sup>10</sup>

Y al escucharlas en la restaurada iglesia de Paula, el 12 de julio de 2003, recordé al padre Gaztelu y lo imaginé «oficiando» también ese concierto en homenaje al bicentenario del nacimiento de Salas.

Caía la noche y, a sus espaldas, como si fuera el agua de la bahía habanera, se oscurecía el vitral realizado para el falso

ábside por los artistas Nelson Domínguez y Rosa María de la Terga.

Precisamente al padre Gaztelu pertenece la imagen poética quizás más elocuente —casi un augurio— de la significación de ese pequeño templo para la restauración de la Habana Vieja. Clamando por el surgimiento de una institución de «amigos de la ciudad» que «impida tanto desmán arqueológico y la redima», escribió hacia 1963 el sacerdote poeta:

«(...) Por eso es que muchas veces, al pasar por la nombrada Alameda —quien te ha visto y quien te vio— y contemplar los restos de la Iglesia y Hospital de Paula —sombra de lo que eras— nos imaginamos ver los mutilados y resistentes miembros de un gigante, surgiendo, al pie de la ciudad, tras descomunal combate, alzando ante tanto entuerto arqueológico su imponente y callado muñón de piedra».

Con este símil rotundo concluye su reseña histórica de la vecina parroquia del Espíritu Santo, publicada aquel año.<sup>11</sup>

Y aunque no lo especifica, para entonces Paula era ya sede del Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas creado por Odilio Urfé, quien en 1957 había traído para la recién restaurada iglesita las cenizas del gran violinista cubano Brindis de Salas, hasta hoy conservadas allí.

Al consagrarlo como panteón del patrimonio musical cubano, con ese gesto simbólico

concluían los ingentes esfuerzos de Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad, para salvar ese templo desde que —en 1946— volvió a arriesgar el peligro de su demolición a pesar de haber sido declarado, dos años antes, monumento nacional.

Fallecido Roig de Leuchsenring en 1964, habría que esperar casi cuatro décadas —hasta 2000— para que su legitimado sucesor lograra restaurar nuevamente la antigua iglesia de Paula, reanimando los «miembros» del gigante San Cristóbal y, con él, a la vieja ciudad ya convertida en Centro Histórico.





En admirable síntesis, por encima de cualquier omisión o diferendo, el actual Historiador de la Ciudad hizo confluír los disímiles empeños culturales de todos esos ilustres defensores del patrimonio habanero (Roig, Urfé, Gaztelu, Carpentier...) al refuncionalizar la otrora iglesita como capilla del arte sacro contemporáneo cubano, sala de conciertos y sede del Conjunto de Música Antigua Ars Longa.

Además de conservar su gran valor patrimonial, el antiguo templo pasó así a formar parte de nuestro presente vivido dentro de una tradición artística, ligándonos a ella hasta sentirla como una interpelación que —llegada del pasado— resuena misteriosamente con una voz actual.

Como ese fogoso villancico de Esteban Salas cuyas *particellas* son recreadas por Ars Longa con tan desenfadada devoción, que nos hacen pensar hasta qué punto ya en el siglo XVIII había atisbos de cubanía en esa música:

«Toquen presto a fuego/suene la campana/ que el portal que vemos/ se arde en vivas llamas (...).»

Terminaba el concierto y, al *vibratio* de los violines barrocos, suspendido en la fermata de ese estribillo, cerré los ojos y sentí que me retrotraía en el tiempo... ¿O era que el tiempo se había dilatado hasta convertirse en el eterno presente de la obra de arte: musical, plástica, literaria...?

Si así era, en cualquier momento aparecería Cirilo Villaverde en la Alameda, con un ramo de marpacíficos en la mano y un gallo blanco escondido en la chaqueta...

Viene en busca de Cecilia Valdés que, sumida en la penumbra, espera todavía en lo alto del crucero de la iglesia de San Francisco de Paula.

<sup>4</sup>Entrevista a Cintio Vitier, publicada bajo el título «La memoria compartida», en revista *Opus Habana*, enero/marzo, 1997, No. 2, p.16.

<sup>5</sup>«Desde que el poeta y amigo inolvidable Ángel Gaztelu Gorriú pidiese a René Portocarrero y Mariano Rodríguez hacer obras para la iglesia de Bauta y Baracoa, nada similar había sido creado». Eusebio Leal Spengler: «La iglesita restaurada», en *Poesía y Palabra* (volumen II). Ediciones Boloña, Colección *Opus Habana*, 2001.

<sup>6</sup>Esta anécdota me la hizo el propio padre Gaztelu durante una de sus visitas a La Habana.

<sup>7</sup>Ver en esta misma revista el artículo de Roberto Méndez: «Ángel Gaztelu, edificar para la alabanza», p.40.

<sup>8</sup>Argel Calcines: «En el umbral del Espíritu Santo», en *Opus Habana*, enero/marzo, 1997, No. 2, p. 25.

<sup>9,10</sup>Estas constancias las debo a la musicóloga Miriam Escudero, quien rescata el patrimonio litúrgico de Esteban Salas.

<sup>11</sup>Ángel Gaztelu: *La iglesia parroquial del Espíritu Santo de La Habana*. Reseña histórica. Impresos Vida Habanera, La Habana, 1963, p. 82.

**ARGEL CALCINES**, editor general de *Opus Habana*.

A la figura de San Francisco de Paula se dedican, además del vitral de Nelson Domínguez y Rosa María de la Terga, la escultura del santo hecha por Duvergel en caoba hondureña y el espectacular lienzo de Roberto Fabelo. Otros artistas que contribuyeron a convertir este recinto en capilla del arte sacro contemporáneo cubano fueron: Juan Narciso Quintanilla, quien hizo el altar y las pilas bautismales en mármol gris, además de la lápida en mármol negro a Brindis de Salas; José Rafat (cruz con incrustaciones de plata, así como lámpara votiva de ese mismo metal); Aniceto Díaz e Isabel Jimeno (murales de cerámica con la Navidad y el Calvario, respectivamente), y Ernesto Rancaño, con un Cristo sobre madera. Fuera del templo, las campanas de bronce en la espadaña fueron fundidas por Kief Antonio Grediaga.

# Oficio de remembranza

MÁS ALLÁ DE SU CONSAGRACIÓN A LA CRÍTICA SAGAZ DE LAS ARTES Y LA LITERATURA, SU VOCACIÓN DE MAGISTERIO O SUS APORTES ENSAYÍSTICOS, ESTA INTELLECTUAL CUBANA SUSCITA HOY TAMBIÉN RESPETO Y ADMIRACIÓN POR SU PROBADO CIVISMO EN DEFENSA DEL PATRIMONIO HABANERO DE TODOS LOS TIEMPOS.

por **MARÍA GRANT**

**A**demás de ser ensayista y profesora universitaria, su nombre aparece vinculado con la defensa de los valores arquitectónicos de nuestra ciudad. ¿Cuál considera el mayor reto enfrentado en esa labor? ¿Cree que ha habido avances?

Hace apenas 20 años, en unas breves vacaciones en Varadero, descubrí que la fruta bomba era un árbol. Hasta entonces, mi implacable racionalidad me había inducido a pensar que todo fruto grande debe crecer en planta rastrera. Durante mi estancia en el Escambray, observé sobre todo el paisaje humano. El mar me apasiona, pero el verde es un elemento complementario del panorama. La ciudad es mi ámbito. He vivido siempre en ella: París, Turín, La Habana... son mis referencias permanentes. México era todavía la región más transparente del aire cuando recorrí Reforma y la zona colonial. En urbes cubanas y europeas he andado por calles y plazas; observado el juego de los niños en los parques; soñado junto a las márgenes de los ríos despaciosos; examinado catedrales, palacios y también las urbanizaciones periféricas donde transcurre la cotidianidad. Disfruto caminar sin rumbo fijo, *flâner* dirían los franceses. Mis estudios de historia del arte me enseñaron a descifrar claves de la arquitectura y del urbanismo. En el ambiente citadino, vida y cultura se entrecruzan, los distintos tiempos se yuxtaponen.

Me encanta La Habana que, acogedora y múltiple, alejada de la desmesura, había escapado al delirio desarrollista para conservar su dimensión humana. Las dificultades financieras han precipitado su deterioro, unido a que, lamentablemente, sus habitantes

no reconocen sus valores. Por eso, al desgaste del tiempo se añade la depredación impuesta por los hombres; más intervenciones precipitadas, según falsas propuestas de modernidad, amenazan con destruir la visualidad de sus avenidas y la armonía del paisaje citadino. Hay que restaurar una cultura urbana y rescatar los oficios de la construcción. Porque la ciudad es la obra más compleja realizada por la mano del hombre. Es la casa grande que todos compartimos. Hay que valorar sus zonas emblemáticas. Pienso en el Vedado, en el Cerro, en la Calzada de Reina, Miramar y tantos otros sitios.

El deterioro del universo construido socava la calidad de vida y corroe valores identitarios. Destruye la memoria afectiva y el patrimonio heredado. Urbe, urbanismo, urbanidad —palabra olvidada— proceden de la misma raíz, al igual que ciudad y conciencia ciudadana. Esas razones me lanzaron al debate acerca de la defensa de mi ciudad desde que introduje el tema en el Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, celebrado en 1998. Había que extender al resto de la ciudad la conciencia ganada a través del rescate de la Habana Vieja. A poco del triunfo de la Revolución, me llegó un rumor callejero. Al parecer, nunca supe si fue cierto; algunos aspiraban a sustituir por números, los nombres tradicionales de nuestras calles. Me pareció un crimen, porque el imaginario contribuye a configurar la realidad. No podía concebir que se perdieran Amargura, Mercaderes, Oficios, Inquisidor, Aguacate, Tejadillo, Cuarteles, Sol y Luz, como tampoco debía desaparecer el territorio de las Virtudes, con la calle del mismo nombre, a la que se añadían Perseverancia y Amistad. Llamé

# con Graziella Pogolotti

entonces a Pablo Armando Fernández para solicitar un espacio en el periódico *Revolución*. Escribí un artículo sobre el tema. Todo quedó ahí. Quizás había sido una falsa alarma. Hoy día no se trata de salvar nombres, sino de rescatar un enorme universo tangible, amenazado por el desgaste del tiempo, por la falta de mantenimiento y por las intervenciones irresponsables. Esta emergencia se produce en momentos de grandes limitaciones financieras. En tan compleja situación, hay que tomar el toro por los cuernos; revisar y aplicar reglamentos; establecer áreas protegidas; determinar las construcciones requeridas de un salvamento inmediato; unir voluntades y crear conciencia popular, racional y afectiva en cuanto a los valores de esta ciudad. Algo se ha avanzado en el orden conceptual, mediante talleres, encuentros nacionales e internacionales de arquitectura. Se han elaborado propuestas para el Vedado y se han publicado estudios en distintas revistas culturales. Pero falta mucho por andar.

*En muchas ocasiones, se ha referido a la significativa labor que realizara la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, creada en 1938 por Emilio Roig de Leuchsenring. ¿Cómo explica la posterior evolución y continuidad del trabajo — hasta nuestros días — de esta institución?*

Emilito — así le decían todos — entregó al modesto y fundamental trabajo de la Oficina del Historiador de la Ciudad el saber acumulado durante años, junto a su prestigio como personalidad de la cultura. Vinculado al Minorismo y a la revista *Social*, desarrolló una capacidad de convocatoria que articulaba el mundo de las ciencias sociales, el de las artes y — sobre todo — el de las letras.

En tiempos difíciles, fue un armador de la resistencia en defensa de la soberanía conculcada por el imperio. Carente de un real apoyo oficial, fomentó en la Oficina un riguroso centro de investigación bibliográfica y documental. En los años 60 conocí en la Biblioteca Nacional a Juana Zurbarán, formada en esa exigente escuela. Emilito animaba también una sistemática labor de divulgación mediante la publicación de sus *Cuadernos*.

Frecuenté en la tranquilidad nocturna de la Plaza de la Catedral, las conferencias patrocinadas por la institución. Pero Emilito distaba mucho de limitar



© ARCHIVO PERSONAL DE GRAZIELLA POGOLOTTI

Profesora consultante de la Facultad de Arte y Letras de la Universidad de La Habana, Graziella Pogolotti (París, 1932) ostenta la orden Félix Varela que confiere el Consejo de Estado a propuesta del Ministerio de Cultura.

19

Opus Habana



Graziella aparece aquí junto a sus padres, Sonia y Marcelo Pogolotti. Este último, en su libro autobiográfico *Del barro y las voces*, narra las penurias económicas vividas por el joven matrimonio en París cuando la pequeña «vino al mundo en la clínica Mirabeau, al otro lado del puente inmortalizado por Apollinaire».

su actividad a la búsqueda erudita en archivos olvidados. Era un luchador apasionado: intervenía en la vida pública cuando lo consideraba necesario. Nunca olvidaré su arenga inflamada en la radio en repudio del ultraje cometido por los marines en la estatua de Martí; la ira le atragantaba las palabras en la garganta.

Restaurar la memoria en un contexto adverso, conservar la virtud en época de latrocinio, integraban una estrategia concebida para tender puentes entre un pasado heroico y un porvenir posible.

En su segunda etapa, fiel a esa tradición, la Oficina del Historiador ha podido diseñar proyectos de mayor alcance. Sin abandonar la acción cultural, la investigación histórica y una extensa línea de publicaciones, sin aferrarse a sectarismos estrechos, ha encontrado fórmulas eficaces para el rescate del patrimonio tangible. Lo ha hecho en términos de herencia viva, atenta a la dimensión social y a la

participación ciudadana. Ofrece una respuesta eficiente a las demandas de la Revolución. Eusebio Leal nunca ha dejado de reconocer su fidelidad a la obra del maestro. No ha permitido que su nombre y su obra se sumergieran en el olvido.

*En la década de los años 60, usted tuvo el privilegio de llevar la primera exposición de pintores cubanos a los entonces países socialistas de Europa. ¿Pudiera hacerme una valoración de las artes plásticas cubanas de aquellos años?*

En los 60 cristalizó la utopía vanguardista de vincular arte y vida. Las artes visuales se volcaron sobre el ámbito de la ciudad y una nueva visualidad invadió las calles. Las espectaculares exposiciones del Pabellón Cuba, las losas vanguardistas en las aceras de La Rampa, las vallas políticas y los carteles del ICAIC y de otras instituciones culturales, la maestría de los fotógrafos, la renovación del dibujo humorístico y la ingenua creatividad de los murales populares caracterizaron el entorno de una época.

En el campo de la pintura, coexistían varias generaciones. Importantes retrospectivas mostraron el recorrido de los fundadores de la vanguardia histórica. Portocarrero, Mariano, Martínez Pedro... modificaron su modo de hacer. Los Once se movieron en direcciones diferentes. Llegado a la madurez de su obra abstracta, Raúl Martínez encontró en el *pop art* un estímulo para el viraje definitivo. Sin rupturas violentas, la obra de Servando Cabrera Moreno evolucionaba orgánicamente hacia sus milicianos y hacia el erotismo de su etapa final. Ángel Acosta León emprendía una breve, original y fulgurante carrera. Antonia Eiriz fracturaba máscaras con un sarcasmo implacable y, paradójicamente, compasivo. Con materiales arrancados a los restos de una cultura de la pobreza, Mendive reivindicaba una religiosidad popular de origen africano.

En los 60, la creatividad se desplegó en múltiples direcciones. Yo estaba involucrada en la elaboración de cursos para la licenciatura en literatura francesa; trabajaba en la Biblioteca Nacional; intervenía en los consejos de redacción de varias revistas y publicaba reseñas sobre artes plásticas.

*Sin embargo, parece que siempre ha rehuido los límites estrechos de la especialización...*

En circunstancias diferentes, Fernando Ortiz y José Lezama Lima me recomendaron concentrarme en un área delimitada de estudios. De haber seguido ese consejo, tendría una obra más extensa. La curiosidad insaciable me ha impedido hacerlo. Asumí de buen grado las tareas sucesivas impuestas por las circunstancias. Me gusta establecer relaciones entre las distintas áreas del saber. Sin desdeñar la indispensable investigación erudita, la especialización excesiva me aterra.

*En sus inconclusas Memorias, usted ha escrito: «La isla para mí siempre ha sido un puerto». Al definir a Cuba como tal, ¿sintió acaso que había llegado de Europa al país de su destino final?*

Salir a la intemperie desde la cálida protección del vientre materno es una dolorosa experiencia compartida por todos. Irrumpen entonces los ruidos, las voces, las luces, la temperatura variable, el contacto con cuerpos extraños... Es un primer y definitivo viaje. En mi tránsito de Europa hacia Cuba, volví a romper el cordón umbilical que me ataba a un mundo de afectos, de costumbres, a las lenguas aprendidas en el frecuente paso de Francia a Italia... El canal del puerto de La Habana me acogió en un abrazo estrecho, como una pausa en medio de una aventura inconclusa.

El prolongado desgarramiento se había iniciado al cruzar caminando la frontera francesa, entre Bardonecchia (Italia) y Modane (Francia). Guerra, una palabra nueva, empezaba a cobrar sentido. Para los jóvenes británicos que llenaban el tren para responder al llamado a filas, las vacaciones habían terminado. Al anochecer, París asomaba como una informe mancha oscura, silenciosa ante la amenaza de un bombardeo probable. Con el llamado de las sirenas, corríamos hacia los refugios. Yo andaba con mi máscara antigás en bandolera, mientras recorríamos oficinas para tramitar el gran viaje. Luego vendrían las sacudidas de otro tren lleno de emigrantes despavoridos. De súbito, me

deslumbraba la gran revelación: el mar infinito, apacible, hasta desembocar en el encierro forzoso de Ellis Island, las horas interminables en la gran sala de espera. Cuando las olas cedieron, el arco reverberante del Malecón anunciaba la llegada a un nuevo mundo.

*En sus primeros encontronazos con La Habana —ha escrito— se sintió agredida por ese «rumor que se convirtió en bulla», la misma que la recibió junto «al abrazo apretado de la ciudad...»*

Desde el desconcierto y la intemperie, yo tenía que reconstruir, pacientemente, mi piel desgarrada. A partir del desembarco, la bulla me rodeaba, con el vocerío de los vendedores ambulantes y el ruido de la radio que atravesaba las paredes y las conversaciones de los vecinos, de balcón a balcón. Era un mar de voces sin palabras reconocibles. Poco a poco, el castellano me iba entrando por los poros, aunque en la intimidad de la casa siguiéramos hablando francés. De regreso al país natal, mi padre recibía a infinidad de visitantes.

A través de largos meses de silencio, me fui apropiando del léxico, de la sintaxis, de la compleja conjugación de los verbos.... En los parques de la Avenida del Puerto, a los que todavía nombraban relleno, empecé a memorizar rondas infantiles: «Mambrú se va a la guerra, qué dolor, qué dolor, qué pena»; «Arroz con leche se quiere casar...» De repente, me decidí a hablar castellano con fluidez. De la bulla emergían palabras reconocibles. Algo diferente me impregnaba y empezaba a adquirir sentido.

El proceso fue lento y trabajoso. Ásperos y sensuales, los olores se sumaban al despliegue de las frutas tropicales: el mamey rojo con su semilla negrísima, el amarillo intenso de los mangos, la desafiante arquitectura de las piñas, el infinito violeta del caimito... componían una sinfonía de gustos refinados.

Empecé a asistir a la escuela, donde en ingenuos ejercicios de redacción, evocaba

*«En mi tránsito de Europa hacia Cuba, volví a romper el cordón umbilical que me ataba a un mundo de afectos, de costumbres, a las lenguas aprendidas en el frecuente paso de Francia a Italia... El canal del puerto de La Habana me acogió en un abrazo estrecho, como una pausa en medio de una aventura inconclusa.»*



las efemérides de la historia de Cuba. Arrumbado en un rincón quedaba *Corazón*, de Edmundo de Amicis, donde con tanta insistencia releí «De los Apeninos a los Andes», el relato del peregrinar de un niño en busca de su madre, instalada en algún rincón de la Argentina.

Una mañana, al regreso de mis obligaciones de mandadera, caí inesperadamente al suelo. Los lentes se fracturaron sobre mi frente. La sangre manaba y una cortina roja me cubría los ojos. «La herida es muy espectacular», dijo el médico. «No tendrá mayores consecuencias, salvo la marca de una cicatriz», añadió. Recordé entonces mis lecturas de un libro donde Santovenia recogía anécdotas de los héroes de la guerra de independencia. «No importa», respondí. «Tendré una estrella en la frente, como Calixto García». Una piel nueva recubría mi cuerpo.

Con el cambio de piel, había puesto los pies en la tierra. El refugio se convirtió en destino. Renuncié a optar por la ciudadanía a que tenía derecho por nacimiento, la francesa. Europa siguió siendo para mí sólo un lugar en el recuerdo y en la cultura.

*Al evocar a sus antecesores paternos (los Pogolotti), usted los describe como «emigrantes económicos» que salieron de su aldea para «edificar un porvenir y un espacio propios...»*

Audaz y aventurero, mi abuelo precedió a sus hermanos en el viaje a América, tierra de promisión. Después fueron llegando los restantes. Eran ocho en total. Algunos se instalaron en Estados Unidos, pero la hermana permaneció en Turín, como un ancla a la que siempre regresaban. Los que se establecieron en California y Oregón —Ignacio, Augusto y Miguel— conservaron los antiguos oficios de panaderos y granjeros. Nunca tuvimos contacto, hasta hace unos años, cuando la casualidad puso en mi camino a mi prima Jessica, descendiente de italianos y judíos, norteamericana por los cuatro costados, sensible a los temas sociales y a los grandes conflictos latinoamericanos. Ha sido un reencuentro prodigioso.

*Hábleme de su abuelo, a quien los habaneros identifican por haber sido el fundador del capitalino barrio de Pogolotti, en Marianao...*

De Dino, mi abuelo, sólo conozco su imagen legendaria, que todavía andaba por las calles en los días de mi infancia. Era el aventurero exitoso, colonizador de Marianao. Fundó repartos y tejares. Construyó el primer barrio obrero de América Latina, nombrado Redención en su origen, denominado siempre por el pueblo Pogolotti. Edificó cines, un acueducto, la tienda de víveres —actualmente una panadería— Cuba-Italia... Instaló en su territorio la caseta para el experimento de Finlay sobre el mosquito transmisor de la fiebre amarilla. Con el ingeniero Mario Calvino, investigador de la estación agronómica de Santiago de las Vegas y padre del eminente escritor italiano del mismo apellido, hizo excursiones para implantar la uva en nuestro país y para dar empleo utilitario al canchero de la tierra. Había estudiado la carrera sacerdotal, tocaba piano y dominaba las lenguas clásicas. Me contaba el poeta Tallet, su secretario durante un tiempo, que en ocasiones, agobiado por papeles y negocios, agarraba textos de Horacio y

La madre de Graziella era una muchacha de origen ruso, nacida en Kovno y que había pasado gran parte de su vida en Kharkov, antes de llegar con su familia a París. Cuando Graziella tenía seis años, su tío político Anatole Dubois —también de origen ruso— le hizo un retrato en óleo, que ella aún conserva.



Ovidio para traducirlos a simple vista. Mujeriego empedernido, al terminar sus estudios no hizo los votos definitivos y quedó sin oficio. Atesoró una fortuna considerable, volatilizada por la crisis económica y por su proyecto delirante de hacer la fábrica de muebles más grande de América Latina. Instalados en su inmensa casa del reparto Larrazábal —ya desaparecida— sus hermanos censuraron sus actitudes de cazador de mujeres y trataron de compensar el abandono de mi abuela anglonorteamericana, Grace George. En el ambiente familiar se hablaba poco de él.

¿Y de sus tíos-abuelos...?

Los hermanos de Dino siguieron sus pasos en el mundo de los negocios. Frustrado en sus ambiciones, Luis murió joven. Basilio fundó familia en Cuba y regresó a la aldea natal después de la guerra. Graduado de ingeniería en Tulane, Frank intentó desarrollar una horticultura moderna, con vistas a la exportación, en una finca pinareña llamada Sepultura. Hizo un bohío moderno con piano de cola para satisfacer los gustos de su mujer. Arruinado por la gran crisis del 29, se vinculó al comercio norteamericano International Harvester y terminó radicando en México, entre su apartamento de la calle Lerma y su casa de Ixtapan de la Sal.

José se mantuvo solitario en la inmensa casa construida por mi abuelo. Al cabo de más de medio siglo en La Habana, sus cotáneos sobrevivientes en la aldea natal le resultaban verdaderos desconocidos. Rescataba con dificultad los restos deshilachados de su lengua materna. Preservaba su fidelidad al origen campesino, con la atención al huerto en el descanso dominical. De fornida estampa y elegante vestir, los ojos azules iluminaban su rostro marcado por un bigote con guías a lo káiser. Desde la Víctor Mendoza Co., empresa dedicada a la importación de maquinarias en la que se mantuvo hasta el final de sus días, conoció el crecimiento impetuoso de la industria azucarera en el amanecer de la República.

Cunagua, Delicias, Jaronú... eran nombres que volvían con frecuencia en sus conversaciones, junto a anécdotas de hacendados y colonos, de la vida cotidiana de los centrales y de la Cuba rural de la época.



© ARCHIVO PERSONAL DE GRAZIELLA POGOLOTTI

Cuando era una adolescente, Graziella fue dibujada por el pintor Carlos Enríquez, quien estaba íntimamente vinculado a su padre, Marcelo Pogolotti, desde la infancia, pues ambos estudiaron en el Candler College de La Habana.

Reanudarían su amistad en París, consolidándola de tal forma que cuando los Pogolotti llegaron a La Habana, el 26 de noviembre de 1939, ese mismo día Carlos Enríquez los llevó a la pequeña finca de su propiedad: El Hurón Azul.

Fue durante una de las tantas visitas a ese lugar, que Graziella fue retratada a creyón por el autor de *El rapto de las mulatas*.

En el gran comedor de los domingos, junto al comedor pequeño del desayuno, reunía los restos de una familia progresivamente empequeñecida. El ritual siempre era el mismo: el vermú en el portal rodeado de verde, la reunión alrededor de la mesa según un ordenamiento estricto, y el café servido en la sala rodeada de ventanales, donde los hombres encendían los deleitosos habanos. Poco afecto a saraos y celebraciones, José separaba cuidadosamente la vida privada de los indispensables almuerzos de negocios. Mientras vivió su esposa, frecuentó el Country Club para el té de las cinco. Luego, antes de la cena en el restaurante Miami, asistían a la función de cine en el América. Arraigado en Cuba, donde reposan sus restos, nunca renunció a su pasaporte italiano.

*Durante la primera etapa de su vida en Cuba, su familia residió en un «apartamento de la calle Peña Pobre», esa estrecha y corta vía ubicada en el mismo corazón de la Habana Vieja...*

Peña Pobre fue el lugar donde se produjo mi cambio de piel. Sus tres cuadras enlazan la Avenida del Puerto, sitio privilegiado para el aprendizaje de los juegos, los paseos nocturnos con mi padre, el

café de las tertulias, y la Avenida de las Misiones, donde los patines corrían con más suavidad y se producían, frente a la terraza norte del Palacio Presidencial, acontecimientos significativos de la vida pública. El barrio me acercó a una perspectiva sociológica del país. La pequeña casa de cuatro apartamentos ofrecía un muestrario inicial. Hijo de inmigrantes españoles, los vecinos colindantes eran dependientes de tiendas, la droguería Sarrá y la sastrería J. Vallés. Ajustaban su vida a los modestos recursos disponibles. Ama de casa, la hermana se consagraba a la atención de los varones. Desde el balcón-observatorio, dominaba los movimientos de la calle y contemplaba a los enamorados que seguían «pelando la pava» junto a las ventanas enrejadas.

*«Peña Pobre fue el lugar donde se produjo mi cambio de piel. Sus tres cuadras enlazan la Avenida del Puerto —sitio privilegiado para el aprendizaje de los juegos, los paseos nocturnos con mi padre, el café de las tertulias— y la Avenida de las Misiones, donde los patines corrían con más suavidad y se producían, frente a la terraza norte del Palacio Presidencial, acontecimientos significativos de la vida pública (...).»*

Cada domingo, todos escuchaban las arengas inflamadas de Eduardo Chibás y terminaron por enrolarse en la ortodoxia. En los bajos, una prostituta por cuenta propia alternaba las madrugadas de escándalo ante clientes incumplidores con el estruendo de la radio y, algo más tarde, de la televisión. Otro griterío se desataba por los resultados, favorables o desfavorables de

la bolita. Con la dictadura de Batista, se vinculó a los esbirros y promovió acusaciones contra nosotros y contra nuestros vecinos ortodoxos. Profesora de ruso, mi madre fue tildada de agente de Moscú. Por los alrededores se congregaban trabajadores manuales, empleados públicos, profesionales frustrados... Pero la otra vecina de los bajos me enseñó los turbios manejos que sustentaban las llamadas maquinarias políticas. Allí se efectuaba la compra-venta de cédulas electorales a cambio de favores y de unos pocos centavos. Para garantizar la inversión, se implementó «la cadena de las palomas mensajeras». El votante recibía una boleta marcada de antemano. Para recibir el pago, tenía que entregar una limpia.

*¿Qué significó para usted mudarse para varios lugares de un barrio capitalino —tan diferente de aquel de Peña Pobre— como es el Vedado?*

Cuando nos mudamos al Vedado, una etapa de mi vida había concluido. Pasada la época de las residencias fastuosas de las vacas gordas, esa zona empezó a operar como centro de gravitación de la vida cultural. En el Lyceum se multiplicaban exposiciones y conferencias; en su biblioteca pública circulante, nuestra generación encontró una diversidad de libros de publicación reciente. En el Auditorium se presentaba la Filarmónica, los domingos, a la once menos cuarto de la mañana. ProArte traía reconocidísimos intérpretes extranjeros y siempre había modo de conseguir, con alguna asociada indiferente, las entradas para la ocasión. En la Escuela Valdés Rodríguez, la renovación teatral se había iniciado con el grupo ADAD, punto de partida para las salitas que se multiplicaron luego. Por lo demás, la Universidad se encontraba en sus bordes.

Dos grandes terrazas alegraban el apartamentico de la calle J, en el que, por estar encaramado sobre una azotea, la luz y la brisa del mar entraban a raudales. Supe muchos años más tarde que, instalado en la calle Calzada, Miguel Barnet me observaba en mis andanzas por los alrededores junto a mi padre. En la atmósfera ligera de la terraza principal, las tertulias proseguían. Venían viejos y nuevos amigos, los de mi padre y los míos. En sus breves visitas a la ciudad, Carlos Enríquez subía penosamente las altas escaleras; su antigua compañera Eva Fréjaville, protagonista de tantos escándalos, aparecía a otra hora con su marido, el psiquiatra Enrique Collado, casado luego con Giannina Bertarelli, la novedad del momento. La italiana, que había llegado a la Isla en busca de un puerto, de un remanso, procedía de un medio de escritores y periodistas. Con gustos literarios refinados, tenía un agudo sentido del humor, cualidad que compartía con Collado. Los tres acabaríamos por armar una familia adoptiva. Mis compañeros de estudio en la Universidad y en la escuela de periodismo también eran visita frecuente. Mi existencia había dejado de pertenecer al barrio. Se proyectaba hacia horizontes más anchos, como ese mar abierto a la violencia de las olas.

*¿Cómo ha sobrellevado su condición de ser heredera de un cubano escritor y*



En mayo de 1953, la familia Pogolotti se mudó para un apartamento en el Vedado, donde fue tomada esta foto. Años después, en 1957, Graziella viajaría a Italia para disfrutar de una beca ganada por oposición en el Instituto Dante Alighieri.

*pintor — «autoritario, exuberante, conversador...», según sus propias palabras— y de una «madre, crecida en la inmensa y continental estepa rusa»?*

Sólo la madurez de los años me ha permitido reconocer los valores de una herencia privilegiada. En la infancia, mientras se operaba mi cambio de piel, reprochaba a mis padres que me hubieran arrancado, contra mi voluntad, de un verde paraíso. Luego, en mi adolescencia afiebrada, luché con denuedo por constituir una identidad autónoma. Me molestaba el apellido, fácilmente reconocible en cualquier parte; el anonimato me parecía una conquista liberadora. Ahora empiezo a tratar de entender. Pero me resulta difícil descifrar el monto de mis deudas. Somos una amalgama, pasada por la batidora, de herencias asimiladas y de experiencias vividas...

Mi padre asumió el papel de Pigmalión. Cuando intentaba ejercer un magisterio formal, su autoritarismo lo conducía al fracaso; provocaba la resistencia pasiva. En nuestros paseos nocturnos, en cambio, la conversación fluía con toda libertad. Con su sistema de preguntas, despertaba mi espíritu crítico. Me enseñaba a pensar. Desde muy temprano, tuve que desempeñar a su lado funciones de lazari-

llo. Visitábamos librerías y exposiciones; asistíamos a conferencias. Por propia iniciativa, intentaba sustituir con la palabra su carencia de visión. Me divertía convertir a las personas en personajes, describir su comportamiento. Lo hacía también con las obras de arte. Desarrollé así mi capacidad de observación y empecé a contemplar el mundo como un espectáculo. A la hora del desayuno, se revisaba la prensa y mis padres comentaban las noticias. En un mapa de Europa colocado junto a mi cama, debía marcar con alfileres el sitio de las batallas durante la guerra mundial. Con semejante entrenamiento, creció en mí una curiosidad ilimitada, de la que no he podido curarme.

Mi madre intervenía sutilmente, a través de los intersticios dejados por la omnipresencia paterna. Puso en mis manos la gran tradición literaria rusa, desde Pushkin a Chejov. Pero su influencia operaba sobre todo en el plano de los sentimientos; se empeñaba siempre en desentrañar el fondo bueno de cada cual; limaba asperezas en las confrontaciones más agudas. Al despertar una mañana, advertí una conversación animada entre mis padres y presté atención. Descubrí que una discusión con Luis Felipe Rodríguez había desembocado en que mi padre agarrar-



En 1962, Graziella Pogolotti recorre Europa oriental al frente de una exposición itinerante de pintura cubana, la primera después del triunfo de la Revolución, en 1959.

Como en las artes plásticas de aquellos países imperaban las premisas y preceptos del realismo socialista, la irrupción de los estilos de la Isla constituyó un verdadero suceso cultural. Aquí aparece junto al pintor y dibujante Servando Cabrera Moreno (1923-1981), uno de los integrantes de dicha delegación artística.

ra a su contrincante por la camisa y, con un sentido espacial admirable, le largara un puñetazo. Ella le reprochaba la acción. «Es un hombre viejo», decía. A lo cual, colocado a la defensiva, él replicaba: «Me ofendió». Como muchos personajes de la narrativa rusa, a mi madre la movían la compasión, pasión y dolor compartidos. Desde la penumbra, se verificaba su entrega absoluta a los demás.

*Usted se graduó en 1959 de la Márquez Sterling, pero —según ha explicado recientemente— el nacimiento de su inclinación hacia la letra impresa surgió años antes cuando visitó la rotativa del periódico El Mundo junto a un amigo de su padre: el periodista Alberto Riera. Allí —ha dicho— sintió por primera vez «ese olor inconfundible de la tinta»...*

Es cierto que el descubrimiento de la rotativa del periódico *El Mundo* me vinculó para siempre con la maravilla de la letra impresa. Hace algún tiempo, visité la aldea italiana de mis mayores; quise volver a la tipografía donde Bruno, un muchacho algo mayor que yo, me había mostrado los principios del proceso de impresión. Allí hacían tarjetas de visita, obituarios, invitaciones para bodas y bau-

tizos. En un espacio pequeño y silencioso, las antiguas máquinas —entonces— dormían para siempre.

Empecé a escribir a los 15 años, movida por la necesidad de pensar en alta voz. Fueron reseñas de teatro que publiqué en algunas revistas. José Manuel Valdés Rodríguez —el Chema— me ofreció un espacio en su página de crítico teatral y cinematográfico. Envié algunas correspondencias desde Europa y, poco a poco, me fue cediendo los comentarios sobre teatro. Creo —hoy día— que esos textos tienen sobre todo un valor testimonial; corresponden a la etapa de la proliferación habanera en las salitas de bolsillo. Por otro lado, desde siempre, había frecuentado con asiduidad las exposiciones. Mis artículos se atuvieron a la oralidad de las visitas dirigidas y a la presentación de algunos artistas. Preparé un curso sobre arte para la Sociedad Nuestro Tiempo, que publicó luego, con los modestos recursos de la institución, un folleto mimeografiado con el título de *Cien años de pintura*. Con ese aval, cuando fue necesario, me lancé al ejercicio de la crítica.

*En 1952 usted terminó sus estudios de filosofía y letras en la Universidad de La Habana. ¿Qué importancia para*

*su formación intelectual y política le confiere a los años universitarios?*

Una mañana de octubre, subí por primera vez la escalinata. La bulla me acogió otra vez. En el estreno de las clases, los estudiantes pululaban por todas partes; tijera en mano, algunos se disponían a ejecutar las novatadas: dejaban horriblos agujeros en la cabellera de los varones. Los viejos se acercaban para aleccionarnos. Frente a la escuela de entonces, el edificio de Ciencias Comerciales al costado de la calle L, las oficinas de la FEU y el Salón de los Mártires, atraían muchachos y muchachas de todas partes. La insuficiencia de los programas se compensó con una nueva dimensión de la vida. En un ambiente estudiantil en ebullición, la política dejaba de ser objeto de interés intelectual y se transformaba en acción participativa. Estuve en manifestaciones callejeras; intervine en contiendas electorales, donde fracasé de manera estrepitosa. Integré varios comités. Lionel Soto presidía la asociación de estudiantes de Filosofía y Letras. Alfredo Guevara era secretario de Relaciones Exteriores de la FEU. Los temas latinoamericanos estaban a la orden del día. Entrábamos en contacto con compañeros de otros países. Allí encontramos a luchadores por la independencia de Puerto Rico y a jóvenes guatemaltecos involucrados en el movimiento de Arévalo. A través de ellos conocimos fascinantes proyectos de cambio social. La posibilidad de contribuir a modelar un país nuevo me fascinó. Era como respirar la vida a plenitud.

*¿Podría referir su visión de la Universidad de La Habana desde la posición de la catedrática que inauguró en la propia Escuela de Letras la licenciatura en Lengua y Literatura Francesas?*

*¿Qué recuerdos guarda de algunas contemporáneas en esas lides como Vicentina Antuña, Rosario Novoa... y de ciertos alumnos suyos devenidos notables intelectuales?*

La Reforma universitaria me ofreció la oportunidad de dar cuerpo a mis sueños y contribuir, desde mi pequeño espacio, a la modernización de los estudios superio-

res. Desde siempre, para conciliarme con el pasado, había dedicado atención preferente a la literatura francesa. Ahora se trataba de fundar una licenciatura orientada hacia la lengua y la cultura francesas. Mi paso por la Sorbona, mi ascenso por escaleras polvorientas hasta la mansarda del edificio, las horas transcurridas en la Biblioteca Santa Genoveva, me permitieron sistematizar conocimientos dispersos. París reencontrado fue una experiencia intensa y estimulante en el campo del teatro, de las artes plásticas, en el apasionante debate de las ideas, en medio del complejo reajuste de la posguerra.

Esa experiencia de vida atravesaba mis lecturas literarias. Pero el francés no se confinaba a su espacio europeo. Frantz Fanon había estremecido las conciencias. Su voz inducía a reivindicar la literatura que se había ido forjando en nuestra vecindad caribeña, en conexión secreta con nuestra propia cultura.

Vicente Revuelta me comentó hace años que el discípulo escoge su maestro. Fui alumna de Vicentina Antuña durante cuatro años. Estudié con ella latín, literatura latina e historia de la lengua española. Muy pronto formé parte del grupo de fieles que, después de las clases, la acompañaba junto a una tacita de café. Así adquirí el vicio, puente ideal para el disfrute de una buena compañía. Allí se hablaba de todo, de los acontecimientos del día, de los libros recientes, de los males de la República y de la Universidad. El ímpetu juvenil me volvía implacable. Sin abandonar la sonrisa, en un diálogo de igual a igual, ella moderaba nuestros excesos. *Magistra*, le decía, siguiendo la tradición establecida por las generaciones que me precedieron. Con ella, como antes con mis padres, adquirí mi formación ética y un arraigado sentido de la justicia.

Al graduarme, el diálogo se mantuvo ininterrumpido. En los febriles 60, etapa fundacional de la Escuela de Letras y Arte, día a día, trabajamos juntas. Embargada por su responsabilidad en el Consejo Na-

*«Las artes visuales se volcaron sobre el ámbito de la ciudad y una nueva visualidad invadió las calles: las espectaculares exposiciones del Pabellón Cuba, las losas vanguardistas en las aceras de La Rampa, las vallas políticas y los carteles del ICAIC y de otras instituciones culturales, la maestría de los fotógrafos, la renovación del dibujo humorístico y la ingenua creatividad de los murales populares, caracterizaron el entorno de una época. En el campo de la pintura, coexistían varias generaciones (...).»*

cional de Cultura, Vicentina llegaba puntualmente por la noche a la Universidad. Despalillábamos papeles, buscábamos soluciones para los problemas imprevistos. Su autoridad inmanente la liberaba de cualquier tentación de autoritarismo y la dotaba de una amplia capacidad de convocatoria, gracias a esa peculiar combinación de firmeza y tolerancia. Estuve junto a ella poco antes de su muerte. Sus ojos, enturbiados por las sombras, se detuvieron en mí. Era la despedida.

Conocí a Rosario Novoa desde muy atrás, cuando mi padre pintor visitaba el Departamento de Historia del Arte. Al principio sus grandes ojos claros acentuaban mi timidez invencible. Al fin, salté

*«Uno de los mayores placeres de mi vida consiste en observar el crecimiento de los jóvenes que conocí en su iniciación a la vida. En sus éxitos, que muchas veces sobrepasan cuanto he podido realizar, reconozco algo mío. A algunos nunca los tuve sentados en el aula. Recuerdo a Luisa Campuzano (...) desde que se preparaba para ingresar en la áspera licenciatura en Letras Clásicas. Más que una enseñanza formal, hemos compartido una experiencia de vida (...).»*

el obstáculo para pedirle, en nombre de mis compañeros de estudios más allegados, un curso especialmente diseñado para nosotros. Accedió de inmediato y emprendimos una feliz aventura de indagación y descubrimiento. Por primera vez el arte latinoamericano entraba en la Universidad. Los datos dispersos en catálogos y artículos de revista, servían de base para un ordenamiento de los procesos, desde el prehispánico hasta la vanguardia. Con la Reforma Universitaria cayó sobre sus hombros la articulación de una licenciatura en Historia del Arte. Fiel al cumplimiento de todos los deberes, se mantuvo en el aula hasta el último momento. Frágil en apariencia, le robaba horas al sueño para disfrutar la vida a plenitud. Cuando se iniciaron los trabajos de investigación sociocultural y andábamos albergadas en condiciones rudimentarias, nos recibía al despertar con una tacita de café caliente. Apenas nos despezábamos y ya ella había recorrido un buen trecho. Por las noches nos íbamos durmiendo y ella seguía conversando. Dejaba correr su palabra rápida. En tiempos de ley seca, descubrió en Manicaragua alambiques secretos.

El aula se complementa con una enseñanza peripatética. Empecé muy joven a ofrecer cursos universitarios. Los estu-

diantes, entonces, eran mis coetáneos. Después de las clases, salía con Ricardo Alarcón y Margarita Perea a excursiones nocturnas. Nos sentábamos en una cafetería y charlábamos hasta el infinito. Nancy Morejón ya era poeta y compartía las polémicas literarias con la vida estudiantil. En las celebraciones, cantaba textos de Prévert. Se iniciaba en el estudio de Aimé Césaire.

Uno de los mayores placeres de mi vida consiste en observar el crecimiento de los jóvenes que conocí en su iniciación a la vida. En sus éxitos, que muchas veces sobrepasan cuanto he podido realizar, reconozco algo mío. A algunos nunca los tuve sentados en el aula. Recuerdo a Luisa Campuzano —Luisilla, le decía Vicentina— desde que se preparaba para ingresar en la áspera licenciatura en Letras Clásicas. Más que una enseñanza formal, hemos compartido una experiencia de vida. Así ha ocurrido con muchos otros. Me ocupé del trabajo de investigaciones en la rama de estudios cubanos. Una suerte de tutoría me vinculó a Lillian Llanes, a Pilar Fernández. En el Escambray, el diálogo era permanente. Allí se fortaleció mi amistad con Helmo Hernández y con Margarita Mateo. Muchos otros fueron creciendo en el Instituto Superior de Arte. Quienes han construido una obra de creación me enorgullecen, pero la cultura de mi país se hace también con todos aquellos que conforman su entramado en las instituciones —editoriales, museos— y en la docencia universitaria. De aquel departamental artesanal de los 60, surgió la Facultad de Lenguas Extranjeras. Germinaron allí los estudios caribeños.

*«Cuando usted habla su discurso es muy coherente, casi listo para ser publicado. ¿Es una capacidad innata o desarrollada y pulida a través de los años?»*

Me acostumbré a la expresión oral a través de la docencia. Como suele hacerse, llevaba fichas bien organizadas, con la estructura de la clase, los datos precisos y la localización de los textos que habrían de analizarse. En otros espacios, me atañía a leer conferencias escritas de antemano. A mediados de los 60, después de



Vicepresidenta de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Graziella Pogolotti trabaja actualmente en sus *Memorias*, un fragmento de las cuales fue publicado en la revista *Revolución y Cultura*. Bajo el sello editorial Letras Cubanas, deberá salir próximamente *Experiencia de la crítica*, una recopilación de sus artículos sobre artes plásticas. También son de su autoría, entre otros títulos: *Ortografía* (1960), *Examen de conciencia* (1965), *El camino de los maestros* (1979), *Ponencias* (1981), *Oficio de leer* (1981) y *El Caribe: Iniciación y Conquista* (1984).

algunas operaciones fallidas, empecé a tener serias dificultades para la lectura. Con la ayuda de una lupa, a corta distancia de los ojos, descifraba lentamente una página escrita. Había que encontrar otra fórmula. Me pidieron entonces una conferencia sobre Romain Rolland. No es uno de mis autores favoritos, aunque respeto profundamente su conducta de intelectual comprometido con la defensa de la paz. En ese entrenamiento inicial, redacté el texto, a fin de grabar en la memoria el orden de las ideas y la estructura general. Fue una prueba de fuego y salió bien. Poco a poco, me fui desprendiendo de los comodines, iba anotando los puntos esenciales en un papel desechable. Ahora, lo sigo haciendo en ocasiones, cuando alguna circunstancia me resta concentración. Lo más importante —creo— es tener nítidas las ideas centrales para que las palabras vayan penetrando a través de los intersticios.

*Luego de quedar definitivamente privada de la visión, ¿qué fórmula ha conseguido para mantenerse actualizada sobre el quehacer cultural contemporáneo?*

No ha habido una sola manera, por lo que no tengo una fórmula. La idea es que, gracias a la generosidad de muchos colaboradores, puedo «leer» cada día, asistir a eventos y exposiciones, consultar distintas fuentes de información...

Para hacer mis trabajos —e, incluso, responder tu cuestionario— sigo utilizando mi vieja máquina de escribir, porque las computadoras y yo no hemos logrado llevarnos muy bien.

---

**MARÍA GRANT**, editora ejecutiva de Opus Habana.





Mosaico vidriado con diseño de René Portocarrero para la Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, en la playa Baracoa. Fue confeccionado en el Vaticano, Roma, por petición del Padre Ángel Gaztelu.

PORTOCARRERO  
1956



# Ángel Gaztelu

## *edificar para la alabanza*

EN LA HABANA, A DONDE REGRESÓ UNA Y OTRA VEZ —O YA, PARA SIEMPRE, EN LA AUSENCIA—, EL PADRE ÁNGEL GAZTELU NOS REGALÓ UN CLASICISMO DE BUENA LEY.

SU OBRA RESISTIRÁ EL TIEMPO, EQUILIBRADA SOBRE DOS PILARES: HONDA EXPERIENCIA ESPIRITUAL Y SERENO DOMINIO DEL ARTE.

ANTIGÜEDAD Y MODERNIDAD, HÁLITO EVANGÉLICO Y PASIÓN COTIDIANA SE FUNDIERON EN LA POESÍA QUE ESCRIBIÓ Y EN EL ARTE QUE ANIMÓ. ES EL SECRETO DE SU «ROMANIDAD CUBANIZADA», AL DECIR DE CINTIO VITIER.

---

por **ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ**



Nada más lejos del padre Gaztelu que una posición fanática o acomodaticia ante el sacerdocio. Su cristianismo tenía sabor renacentista: ponderado, optimista, libre de obsesiones, reconocía en la vida ordenada y en los gozos la integración con la naturaleza, la imagen de un orden más alto, de ahí su afinidad con fray Luis de León y, en general, con los escritores del Siglo de Oro. Con ese aliento, aportó al grupo Orígenes una sabiduría teológica, un clasicismo muy vital y un ansia ecuménica que se tradujo en poemas, partituras, edificaciones y banquetes. Al propiciar estos últimos, solía encabezar la mesa, como muestra esta foto, en que aparecen de izquierda a derecha: Fina García Marruz, Eliseo Diego, Bella García Marruz, Collazo (linotipista de Ucar García), Cintio Vitier, Gaztelu, Lorenzo García Vega, Alfredo Lozano, Lezama Lima, Julián Orbón, Mariano Rodríguez y Octavio Smith.

Para intentar conocer el pensamiento estético implícito en la obra literaria o edificadora del padre Gaztelu, es necesario recorrer su brevísima obra en prosa. En noviembre de 1937, cuando aún es seminarista, publica en la revista *Verbum* «Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas», artículo que inicia la bibliografía pasiva lezamiana. Allí se encarga, antes de enfrentarse con la suntuosidad verbal del texto, de deslindar filosofía (o terreno de la verdad) de poesía (ámbito de la sensibilidad y las emociones); mientras la primera puede ser captada por el entendimiento, la otra constituye un fluido eléctrico que deja en el lector «sacudidas y temblores» pero no permite aprehender «su verdad ni su esencia». <sup>1</sup> Esto convierte al poema en algo intuible, en el que es necesario, por su condición de misterio, penetrar con fe, para recibir la gracia de la iluminación, lo que devuelve la sacralidad a la misión del poeta: «Si a la fe inicial, como preparación, además del influjo de la gracia, se llega por la acción, campo de la voluntad, libre juego del Albedrío, no de otra manera a la poesía se llega por iluminación, pasión y entusiasmo». <sup>2</sup>

Iluminación, pasión y entusiasmo, es precisamente la tríada que conduce el quehacer de Gaztelu, cuya vía fundamental de acercamiento a lo divino es a través de la belleza, a la manera en que lo reseña el neotomista Jacques Maritain en *Aproximaciones a Dios*: «La belleza es un tras-

cedental, una perfección en las cosas que trasciende las cosas y testimonia su parentesco con lo infinito, porque les otorga el hacer la felicidad del Espíritu del que proceden, y es un nombre divino: Dios es la belleza subsistente y el ser de todas las cosas deriva de la divina belleza. [Santo Tomás de Aquino: *In De Divinis Nominibus*, cap.4, lect.5] Sabiendo esto, comprendemos que es imposible que, estando consagrado a la belleza creada que es un espejo de Dios, el artista no tienda a la vez, pero con un impulso más profundo y más secreto que todo lo que pueda saber de sí mismo, hacia el principio de la belleza». <sup>3</sup>

Una de las obsesiones de Gaztelu es la purificación de la mirada para descubrir el aspecto real de las cosas, aquel que les otorgó Dios en la creación y que ha sido velado a nuestros ojos por el pecado. Cuando, recién ordenado presbítero, traduce para *Espuela de Plata* el «Carmen de Pascua», atribuido a Lactancio Firmiano, retórico y escritor del siglo IV d.C., llamado «el Cicerón cristiano», lo acompaña de una nota donde evoca la conversión del poeta, en la que éste se desprende de los arquetipos mitológicos para entender el mundo, gana la plena visión de lo creado y, con ella, la cercanía al Creador: «Purificada la mirada con la visión esencial de Cristo, le habían saltado de los ojos las escamas, como al de Tarso, y con ellas ganadas y salvadas las formas y gracias paganas. Pura ya su mirada, podía ver la verdad honda de las cosas:



la yerba, yerba; la flor, flor; la estrella, estrella; el cielo, cielo, sin ninguna metamorfosis ni referencia mitológica. Podía verlo todo ya en estado de gracia, como recién acuñada por la mano de Dios, en su verdad esencial; allí donde la poesía y la metafísica se dan unión de paz gozosa e inefable».<sup>4</sup>

Es éste el camino que le resulta más familiar hacia la experiencia mística, por eso puede resultarle tan cercana la obra de san Juan de la Cruz; cuando comenta su *Cántico espiritual*, exclama: «El poeta está en estado de poesía gloriosa, su efusión en subido entusiasmo. Un orden y una unidad orgánica estructura y brilla por todo su verbo ardoroso. La creación, el cosmos, todo se siente movido y arrastrado por su corriente magnética, y asciende confiada y dócil, transportada del sentido y la gracia de un reconocido tributo en himno y alabanza numerosa, cantando con tembloroso e inocente balbuceo, con dichosa embriaguez, el nombre de su Creador».<sup>5</sup>

Nótese que el entusiasmo por el «verbo ardoroso», va parejo con la admiración por el orden que estructura la obra del poeta castellano. El presbítero aprecia altamente el papel del oficio que impide que la idea artística quede en un simple balbuceo; de ahí su cercanía con las estructuras clásicas, aunque esto no dificulte su aprecio y estímulo a la creación contemporánea.

En 1953, cuando valora en «Nuestra política y nuestros poetas» otra creación lezamiana, el volumen de ensayos *Analecta del reloj*, elogia el libro por estar «construido, edificado con un perfecto y misterioso ímpetu de conocimiento, de creación y recreación».<sup>6</sup>

Reconoce que la visión *sub specie poiesis* del autor penetra los hechos como la luz lo hace en las cosas para revelar sus cualidades y fijarlas como «mágica categoría», es decir, transformarlas en el mundo de la imaginación.

## Gradual de Laudes

*Todo en la sencillísima biografía de Ángel Gaztelu Gorriti (Navarra, España, 1914-Florida, Estados Unidos, 2003) parece inclinarlo al destino de un humanista: los estudios en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio, en La Habana, que le aportan la disciplina teológica y el conocimiento de los clásicos latinos y españoles; el encuentro con Lezama Lima, quien lo gana para el fervor de la poesía concebida como destino insular; la amistad con aquellos pintores empeñados en hallar una imagen arquetípica de lo cubano, quienes completaron su visión renovadora del arte religioso: Aristides Fernández, Fidelio Ponce, Mariano Rodríguez, René Portocarrero...*

*Fue este último quien ilustró con dibujos y viñetas la primera edición de Gradual de laudes (Orígenes, 1955), que, titulado inicialmente Cifra de la Granada, siguió al cuaderno Poemas (1940). Publicado con licencia eclesiástica, Gradual... comienza con el ensayo de Lezama Lima «El Padre Gaztelu en la poesía», cuyo inicio sentencia: «Conténtase La Habana defendida por el Padre Gaztelu. Ligerito palpable, la luz lo amiga...»*



Esta visión poética hace del autor un colaborador de Dios: no sólo crea en el sentido literario sino que participa en lo que san Agustín llamara «la creación continuada». Se apoya para definirlo en el misterio teológico de la Encarnación del Verbo, que hace al hombre participar de la condición divina. Así lo fundamenta en un trabajo poco conocido, de carácter apologético: «Catolicismo y temporalidad», publicado en la revista *Islas* en 1960: «La encarnación regala esta divina potestad, esta entrañable y familiar participación y filiación divinas. Lo que se efectúa a manera de nacimiento en gracia de la fe».<sup>7</sup> Encarnación y Resurrección, los dogmas fundamentales del catolicismo, son los que levantan al hombre de su desvalimiento, le hacen vencer al tiempo, le permiten adquirir la «vivencia y la sobrevivencia», irrumpen en la historia para iluminarla y llenarla de verdad. Eso no implica el triunfo de un espiritualismo desencarnado, sino que, apoyándose en la visión tomista del hombre como «hipóstasis» o unidad de cuerpo y alma, afirma junto con Romano Guardini que: «la historia y destino se cumplen en el cuerpo y no en mero espíritu».<sup>8</sup>

Esta estética teológica es la que va a alentar en su libro de poesía: *Gradual de laudes*, publicado por Ediciones Orígenes en 1955, con prólogo de Lezama y dibujos de Portocarrero. Allí se manifiesta lo que Lezama apunta en su «Sucesiva 33»: «Los que le oyeron hablar de creación y poesía, de verso y artesanía, de nombres y justezas, de amigos y distingos, no sólo lo oyeron, sino vieron una tradición que andaba y exigía, una forma muy resuelta de esencia y presencia. De esencia cristiana, fuerte, irremplazable. De presencia clásica en el sereno dominio de todas las posibilidades del hombre».<sup>9</sup>

En sus décimas, romances y sonetos, está el ansia de volcar el

fruto de su contemplación en moldes perfectos y equilibrados dignos de ella: *Azucena: tu candor/ nieva el nombre de María,/ clara alba, puerta del día,/ fuente de gracia y olor/ que ordena al hombre el amor./ En el huerto del cantar/ viste al Amado gozar,/ recreándose en tu aroma,/ cuando empezó la paloma/ con la flor a despuntar.*<sup>10</sup>

El poeta busca el paraíso perdido, un lugar propicio para el sosiego horaciano, para desde allí atisbar el alma. Esto es lo que musita en su «Canción», que viene del linaje de la canción amatoria española, volcada «a lo divino»: *Miraba la noche el alma/ y era tan fina su pena,/ que deshojaba la calma/ remota de la azucena (...)*

Sin embargo, otra vertiente de su poesía está marcada por una mayor libertad del yo, un aliento de efusión romántica, elegíaco, cósmico, cercano a los grandes momentos de Eugenio Florit y Emilio Ballagas. Así sucede en su texto más ambicioso y depurado: «Oración y meditación de la noche». En la noche rural, el poeta encuentra el marco para examinar el orden del mundo y su relación con la interioridad humana; como Platón, san Agustín, Dante, ve en el amor el motor primordial del orbe: *Quisiera callar... pero es el amor quien en mí/ levanta su canción altísima,/ su canción ardiente y perfecta y redonda como/una granada (...)*

En la poesía cubana hay textos más perfectos que éste, pero pocos han volado espiritualmente más alto, con una voz auténtica y estremecida, que reclama al final la eternidad, no de la letra impresa, sino del Libro mayor de que habla el Apocalipsis: *Y mi nombre, Señor, escríbelo con el fuego de tu sangre,/ de tu sangre imborrable, más rica que la plata y el oro,/ en el libro de la Vida./ Es todo lo que quiero pedirte, Amor, esta noche a la paz/ de tus estrellas.*

Su colaboración en la edición de tres revistas: *Espuela de Plata*, *Nadie parecía* y *Orígenes*, fue decisiva para fortalecer sus vínculos con las artes plásticas. Particularmente, la experiencia de *Nadie parecía*

(1942-1944), publicación que se autodefinía como «Cuaderno de lo bello con Dios», debió ser decisiva para Gaztelu. Era la primera vez que en la cultura cubana se procuraba sacar a la luz una revista del más alto rigor artístico, con un pensamiento estético avanzado y a la vez con un marcado carácter confesional, a pesar de que muchos de sus colaboradores no eran cristianos. Cada número contaba con un editorial, redactado por Lezama, en el que se abordaba con el esperable barroquismo un asunto teológico o metafísico.<sup>11</sup> Éstos eran habitualmente ilustrados con viñetas de Mariano Rodríguez o René Portocarrero, mientras reproducciones de otros artistas veían la luz en sus páginas; por ellas desfilaron: el suizo Robert Altmann, el ruso Bernard Redder y los cubanos Amelia Peláez, Mario Carreño y Alfredo Lozano. Fue quizá la única vez en la Isla que pudo lograrse tal confluencia de grandes figuras en un empeño que procuraba, como Maritain, descubrir a Dios a partir de la belleza.

Otra influencia que pudo gravitar sobre el presbítero fue la del crítico Guy Pérez Cisneros. Cubano de formación francesa, desde su arribo a Cuba en 1933, hasta su fallecimiento en 1953,<sup>12</sup> no sólo procuró ejercer la crítica sobre el «arte nuevo» con un máximo de rigor, sino que sirvió de difusor internacional de sus principales hallazgos. Colaborador de *Verbum*, *Espuela de Plata* y *Orígenes*, su tesis doctoral *Características de la evolución de la pintura en Cuba*<sup>13</sup> es el primer intento de leer el arte contemporáneo cubano en clave histórica, como consecuencia de una evolución que parte desde las más modestas raíces del arte religioso y el grabado en los siglos XVII y XVIII. En posesión de un instrumental crítico que debe tanto al neohegelianismo de la *Estética* de Croce como a la «historia de los estilos» tal y como fue concebida en los textos de Wöfflin y Worringer, para Guy la definición de lo cubano, más que cuestión de tradición histórica, es asunto del temperamento marcado por el

### *Verbum, Espuela de Plata, Nadie parecía, Orígenes...*

En estas publicaciones —que encabezó José Lezama Lima, y en las que colaboró Gaztelu— poetas y plásticos se nutren de presupuestos equivalentes:

- la concepción de la cultura como salvadora de la nación;
- la noción cristiana de que el arte es una especial manifestación de lo divino, lo que exige del creador una actitud ética especial, dirigida por una triple fidelidad: a lo trascendente, a la tradición y a su oficio;
- la relectura de los textos que conforman la herencia artística insular, para legitimar a partir de ellos la creación contemporánea; la certeza de que es posible el cumplimiento del ideal renacentista de la unidad coral de todas las artes;
- y, por sobre todas las cosas, el convencimiento de que sus creaciones ayudan a conformar una «teleología», un destino para el país, en el que cada manifestación, cada género, tiene una misión específica: la plástica es destinada a mostrar cuál es la imagen, el color, la luz, que han de definir el arquetipo de lo cubano, mientras que la literatura es la gran descifradora de sus esencias.



clima, por eso es capaz de emitir este juicio, basado en las constantes que aprecia en los lienzos de los artistas cubanos: «Finalmente sentimos que el temperamento cubano está más a sus anchas cuando tiene entera libertad de manifestar su sensualismo enamorado de los colores puros, de las formas femeninas, de las líneas barrocas y de todo lo que halaga la vista y crea atmósfera dionisiaca».<sup>14</sup>

Años después, cuando Gaztelu publica su artículo «La pintura religiosa en Cuba», se hace evidente, no sólo que está lleno del fervor por la lectura de la recién publicada tesis de Guy, sino que suscribe muchos de sus puntos de vista, como el papel otorgado al obispo Juan José Díaz de Espada y Landa en el desarrollo de la plástica en Cuba y en la importancia concedida al quehacer del grabador Francisco Javier Báez. En otros casos, el sacerdote se guía por sus propios criterios; así, nos resulta comprensible que vea a Nicolás de la Escalera como «descendiente del barroquismo jesuítico español; pintor de fácil misticismo y escasa imaginación»,<sup>15</sup> y que a José Perovani, autor de los frescos de la Catedral de La Habana, pueda calificarle la pintura como «seca y fría, del más yerto neoclasicismo».<sup>16</sup> Sorprende, sin embargo, que se prodigue entonces con un académico como Juan Bautista Vermay y llegue a afirmar, tras contemplar los lienzos del Templete: «Al pincel de Vermay debe La Habana las pinturas más considerables de la Colonia»,<sup>17</sup> lo que resulta una verdadera hipérbole.

La verdadera agudeza de Gaztelu está en un discernimiento de mayor alcance: no es en el período colonial, en el que la Iglesia tiene su mayor fortaleza económica y consideración social, cuando el arte religioso alcanza hitos más apreciables, sino en el siglo XX, a pesar de la «inevitable indecisión en el campo religioso» y «el frío laicismo» de los nuevos gobiernos. Cuando la Academia se desentiende de la pintura en los templos y se acercan a ellos los cultivadores del arte de vanguardia, comienza allí un verdadero renacimiento, del que son ejemplos las pinturas de Portocarrero y Mariano para la capilla del Castillo del Príncipe, encargadas por un sacerdote coleccionista y mecenas: el padre Hilario Chaurrondo, de la Congregación de la Misión (Paúles), así como el mural dedicado a san Juan Bosco que Amelia Peláez realizó para el Colegio Salesiano de Santa Clara, y los frescos de Dirube para la iglesia de los franciscanos en Santa María del Mar.

Símbolo de esa renovación es para él «un magnífico y ejemplar lienzo de honda y sentida religiosidad»: *Entierro de Cristo*, de Arístides Fernández. Esta obra, perteneciente a la colección personal del presbítero, le había arrancado ya, una década antes —cuando *Orígenes* rindió tributo al artista prematuramente desaparecido—, unos párrafos que son hasta hoy la más notable valoración de esta pieza excepcional: «hubo un

### Acuarela. Malecón de La Habana

*Incandesciendo el crepúsculo  
sobre el Malecón remonta  
la luna —bruñida de oro—  
como fúlgida toronja.*

*A su hechizo la marina  
vislumbra, como una joya,  
rielando de iris los labios  
de las trémulas ondas.*

*En el recodo del muro  
—propicio al ambiente y hora—  
apasionadas parejas  
funden suspiros y bocas.*

*Quiébrase en rizos la espuma  
en los filos de la costa,  
desbordándose en cestillos  
de cristalinas corolas.*

*Y apagando los colores  
de la tarde, limpia y sola,  
la luna bruñida en plata  
tiembla, como una magnolia.*

Para honrar al padre Gaztelu, este poema suyo ha sido reproducido en una tarja de bronce que será colocada junto al litoral habanero.

momento en que en medio de la indiferencia mayor hacia lo espiritual y total ausencia de lo religioso pictórico, el Espíritu apareció sacudiéndose el polvo o la ceniza en que yacía, si no muerto, en rescoldo, y renacía con brío y fuerza nuevos y vivientes valores: ese espíritu que soplando las cenizas del sueño y aventando polvos de muerte se expresaba, pura y extrañamente, en éste, por tantos motivos admirable cuadro de Arístides Fernández: obra impar, de excepción en toda la plástica cubana de su generación, verdadera isla pictórica, que surge a nuestros ojos con categoría de milagrosa sorpresa».<sup>18</sup> Una década después, para evaluar este lienzo inconcluso, sólo puede el Padre volver a suscribir estos últimos renglones.

Paralelamente, admira a una figura muy diversa, Fidelio Ponce, en el que resalta «una voz extraña y peculiar, voz atormentada y angustiosamente mística»<sup>19</sup> al que ve emparentado con el Goya de *Los caprichos* y *Aquelarre*, aunque reserva su fervor mayor para René Portocarrero y Mariano Rodríguez, quienes «han dejado para el arte religioso de Cuba cuadros del mayor interés como bien puede apreciarse en la iglesia de Bauta».<sup>20</sup>

Sobre este óleo de Aristides Fernández, escribió Gaztelu en *Orígenes*: «todo en el Entierro está callando, con el más perfecto y religioso silencio. Está en efecto este cuadro hecho a fuerza de silencio. He ahí su fuerza y su gracia: el silencio. Se le ve, se le siente y palpa, señoreándose con aire de gran señor, con donaire, con gran don de aire, recorriendo solemnemente el muro de Jerusalem, que asoma dramáticamente tras las gráciles y dibujadas colinas, doblándose airosamente en el paño del brazo del apuesto doncel, en la gran cabellera oscura que se derrama en primer término, sobre las espaldas de la Madre Virgen (...)»

Ha sido reproducido aquí del libro *Pintores Cubanos* (Ediciones R, La Habana).



A partir de allí, el que escribe no es el crítico de arte, sino el clérigo que por necesidades litúrgicas y pastorales ha tenido que restaurar o edificar nuevos templos para el culto. Desde su ordenación sacerdotal en 1938, debió enfrentar en su labor como párroco rural un problema que databa de fines del siglo XIX: muchos pueblos tenían sus templos arruinados, algunos desde las guerras de independencia, o simplemente carecían de ellos. Así, el pastor de almas tuvo que convertirse en arquitecto, pero la altura de su estética no le permitía soluciones convencionales. Gaztelu hará que se alcen templos que cumplan el ideal de «lo bello con Dios»; el ladrillo, la pintura, la piedra tallada... harán perdurar en alabanza del Creador los postulados estéticos de *Nadie parecía*.

Por estos años, la arquitectura religiosa, anquilosada en Europa a lo largo del siglo XIX, a causa de las convulsiones sociales y el retroceso del poder eclesiástico ante los gobiernos laicos, comienza a plantearse la necesidad de actualización para satisfacer las necesidades del mundo moderno, tal y como éste surge de las ruinas de la Segunda Guerra Mundial. No sólo se trata de restaurar el rico patrimonio dañado por la conflagración, sino de crear nuevos templos con el lenguaje del arte contemporáneo, adaptado a las necesidades celebrati-

vas. Las tendencias se multiplicaron: algunos arquitectos tomaron las estructuras tradicionales, medievales o clásicas, y las despojaron de accesorios, para lograr edificios de una belleza desnuda; es el caso de la iglesia de la Autopista del Sol, edificada por Giovanni Michelucci en Florencia en 1964, que debe producir a quienes se acerquen la impresión de un gótico pasado por el expresionismo; otros, más audaces, simplemente se valieron de las formas contemporáneas y buscaron otro modo de rendir culto a la trascendencia, es el caso de la iglesia de peregrinación de Notre Dame de Ronchamp en Francia, edificada entre 1950 y 1954 según proyecto de Le Corbusier, donde el sentido místico es dado por el contraste entre el gran volumen macizo de hormigón armado (la materia) y la luz que traspasa los grandes vidrios planos (el Espíritu).

El panorama se complejiza por la diversidad de conceptos que van surgiendo sobre la «función» simbólica de los nuevos templos: desde los que buscan empobrecer su apariencia para mostrar que la Iglesia ha hecho una «opción por los pobres» y dejan al descubierto el ladrillo y el cemento —por ejemplo, en la Madonna dei Poveri en Milán— hasta los que lo conciben como un homenaje a Dios desde la más audaz libertad formal, de la que

es ejemplo extremo la Catedral de Brasilia de Niemeyer.<sup>21</sup>

En Cuba estas polémicas resultan distantes. La necesidad de construir nuevos templos a lo largo del siglo XX, tendrá como respuesta, en unos casos, la asunción de los estilos históricos, especialmente el neogótico que marca la iglesia de San Juan de Letrán en el Vedado o la capilla de las Siervas de María, frente al barroquismo de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, en la calle Infanta.

Los arquitectos, sobre todo en las décadas del 40 y el 50, buscan dar un aspecto contemporáneo a los templos, a partir del visible empleo de recursos constructivos contemporáneos y del carácter que pueden aportar la textura y color de los materiales de que disponen. Sin embargo, clero y donantes les impiden un máximo de audacia: se permite «modernizar» el aspecto general del templo, sin modificar demasiado la planta tradicional y en algunos casos, obligándolos a aceptar imágenes, mobiliario y ornamentos tradicionales. La mayor audacia en ese sentido fue la de Leonardo Morales con el templo de San Agustín en el Reparto Almendares, así como los vecinos templos de Miramar: Santa Rita de Casia —que contó con la colaboración de la escultora Rita Longa—, y de San Antonio de Padua.<sup>22</sup>

Gaztelu, conocedor de las tendencias europeas y de las edificaciones en los barrios opulentos de La Habana, debe trabajar, sin embargo, con más modestia en sus iglesias rurales, pero quizá con más coherencia artística. Así se ha referido el sacerdote poeta a su labor en la parroquia de Nuestra Señora de la Merced en Bauta: «En la iglesia de Bauta, donde era párroco, emprendí una remodelación en los años 40, respetando la planta original de la construcción, que databa del siglo pasado [XIX], pero incorporando la mejor plástica cubana del momento».<sup>23</sup>

El escritor Rafael Marquina, quien describió en 1952 sus impresiones de una reciente visita al templo, resumió así las reformas arquitectónicas: «Desaparecidos los altares disímiles, reducidas las enormes ventanas infelices, encuadrado en mampostería lo que fuera endeble, proporcionado en rigor de euritmia y ritmo el conjunto, tras largas y provechosas ideaciones, lo que



encanta y seduce y dispone el espíritu al recogimiento es una sensación de seguridad, de sosiego de la belleza en la fe».<sup>24</sup>

Como puede apreciarse, Gaztelu fue respetuoso con aquellos elementos del pasado cuyo valor está asentado en la tradición; desde el punto de vista ingeniero los 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.

Lozano no sólo supervisó la reconstrucción del edificio sino que diseñó el presbiterio y el altar mayor para el que esculpió un bajorrelieve de la Santísima Trinidad. Cuatro pinturas en madera de grandes dimensiones fueron empotradas a ambos lados de la nave: dos de ellas correspondían a Portocarrero: *Crucifixión* y *Entierro de Cristo*; las restantes, *El Descendimiento* y *La Resurrección*, a Mariano. Estas obras se complementan perfectamente a pesar de las esenciales diferencias estéticas de ambos creadores. Portocarrero acudió a una figuración casi expresionista; su línea ondulante produce sensación de movimiento y a la vez de angustia. Es evidente que tomó en cuenta la experiencia de los maestros medievales, especialmente Matías de Grunewald. A propósito escribió Lezama en *Nadie parecía*: «Es delicioso

Desde su ordenación en 1938, el padre Ángel Gaztelu incorporó la dimensión artística —en especial, la pictórica— a su vida como sacerdote. Así, con ayuda del escultor Alfredo Lozano y los pintores René Portocarrero y Mariano Rodríguez, remodela en los años 40 la parroquia de Bauta (en la foto), conocida posteriormente como la «iglesia de Orígenes». Aún siendo párroco de allí, en 1956 funda una iglesia en el vecino pueblo de Playa Baracoa, consagrada a la virgen de la Caridad del Cobre. Concebida con la ayuda de los artistas arriba mencionados y el arquitecto Eugenio Batista, ese templo ha sido considerado el más notable ejemplo de integración de arquitectura y plástica en el arte religioso cubano del siglo XX.



que pueda darnos algunas escenas de la Pasión, como un primitivo teutón, de oscura raíz, de rico frenesí aturcido». <sup>25</sup> Y el propio pintor llegó a confesar la presencia de una veta mística en su obra. <sup>26</sup>

Por su parte, el Cristo de Mariano, dibujado de manera tan vigorosa que hace evocar los murales de Miguel Ángel, semeja más bien un héroe laico, sereno y poderoso. El artista, de pensamiento materialista, ha preferido ver el lado humano y sobre todo el valor artístico de estas escenas a las que tantos creadores se acercaron antes que él. Según Marquina, el creador «ha volcado en color — en un arrebatado casi místico de gozo de color — su gran facultad pictórica (...) con cierto estilo que viene de lo galo, pero es de romana catolicidad, ha realizado con audacia y serenidad al mismo tiempo verdadera pintura religiosa». <sup>27</sup>

La labor artística se completó con dos vitrales, diseñados por Mariano y realizados por un artífice catalán: dedicado uno a Nuestra Señora de Fátima; el otro a san José. Este último, por cierto, muestra una peculiar tensión entre la convencional figura central y el fondo, pues los fieles que pagarían esta obra se negaron a aceptar el diseño del santo que el pintor proponía y le obligaron a copiar la figura de una estampa popular. Eran los límites impuestos a la visión renovadora del arte religioso.

Bauta iba a convertirse en la parroquia del Grupo Orígenes: allí se reunirían sus miembros en banquetes memorables; allí Gaztelu presidió las bodas de Eliseo Diego con Bella García Marruz en julio de 1948; también en este sitio se leyó por primera vez el «Primer discurso» de *En la calzada de Jesús del Monte*. En «Un día del ceremonial», Lezama dejó constancia excepcional de estos encuentros. <sup>28</sup>

Aún como párroco de Bauta, en 1956 emprende otra obra más ambiciosa: la construcción del templo para la iglesia sufragánea de Nuestra Señora de la Caridad de Playa Baracoa. Los planos fueron realizados por Eugenio Batista, uno de los arquitectos más relevantes de la tendencia «neocolonial», empeñado junto con Mario Románach, Max Borges y Antonio Quintana, entre otros, en hacer confluir el lenguaje de la arquitectura moderna con las tradiciones constructivas que datan de la época colonial y que responden a condicionantes climáticas y costumbres locales. <sup>29</sup>

Esta vez fueron Lozano y Portocarrero los artistas encargados de la decoración: el primero esculpió el gran Cristo de madera para ser suspendido en el presbiterio; de él ha dicho Gaztelu, con su habitual tono hiperbólico que es «la obra escultórica más considerable de todo el arte moderno de Cuba»; <sup>30</sup> el segundo pintó las catorce estaciones del *Vía crucis*, concebidas originalmente para ser realizadas en cerámica, y un mural dedicado a la Patrona del templo. El resultado no sólo fue el más notable ejemplo de integración de

## ARTE RELIGIOSO EN CUBA (SIGLO XX)

**E**n 1960, ya párroco de la iglesia del Espíritu Santo — que también remodeló a partir de sus concepciones estéticas —, el padre Gaztelu publicó en la revista *Artes Plásticas* «La pintura religiosa en Cuba», referencia ineludible para los estudiosos del arte sacro en la Isla.

Con agudeza, ese artículo discierne que no es en la colonia — cuando la Iglesia tiene su mayor fortaleza económica y consideración social — que el arte religioso alcanza hitos más apreciables en Cuba, sino en el siglo XX, cuando la Academia se desentiende de la pintura en los templos y se acercan a ellos los cultivadores del arte de vanguardia.

Sin dudas, Gaztelu mismo contribuyó a esa certeza, como demuestran estos exponentes artísticos vinculados con su quehacer de clérigo que — por necesidades litúrgicas y pastorales — tuvo que restaurar o edificar nuevos templos para el culto.



CRISTO  
(IGLESIA DE  
PLAYA  
BARACOA)

Esculpido en caoba por Alfredo Lozano, este precioso Cristo en la cruz se encuentra suspendido sobre el presbiterio de esa iglesita rural en las afueras de La Habana.



### OBRAS DE MARIANO RODRÍGUEZ (IGLESIA DE BAUTA)

En la parroquia de Bauta aún se conservan, empotradas en la pared, estas dos obras de Mariano Rodríguez: *El Descendimiento* y *La Resurrección*. El artista, de pensamiento materialista, prefirió ver el lado humano y sobre todo el valor artístico de estas escenas a las que tantos creadores se acercaron antes que él. De hecho, no oculta en sus obras la voluntad intertextual: su *Descendimiento* (izquierda) asume la estructura y hasta algunos motivos —como las figuras que levantan el cuerpo en la parte baja de la pintura, o el Paraíso en la superior— del *Entierro del conde de Orgaz* del Greco, en tanto que *La Resurrección* (derecha), de la que emana paz, fuerza y poder, sigue la habitual convención renacentista, en la que el personaje divino ocupa la vertical al centro de la obra, mientras que en la parte inferior, alrededor del sepulcro se disponen los guardias espantados y los ángeles.



### OBRAS DE ALFREDO LOZANO (IGLESIA DEL ESPÍRITU SANTO)

A la izquierda, relieve de la *Anunciación* que se conserva en el patio de la iglesia del Espíritu Santo. Dentro de la nave, a un costado del presbiterio, yacen los restos del obispo de Cuba fray Gerónimo Valdés, en el sitio donde originalmente descansaron sus despojos mortales. Para acogerlos, a instancias del padre Gaztelu, Lozano diseñó un austero sepulcro de piedra de capellanía, con una escultura yacente en la tapa, del mismo material, que representa al prelado. Al mezclar elementos de la tradición escultórica medieval y rasgos modernos, esta obra constituye —sin dudas— uno de los monumentos funerarios más notables creados en Cuba en el siglo XX.

Desde 1957 hasta 1984, en que razones familiares le impelieron a salir de Cuba, el padre Gaztelu se desempeñó como párroco de la habanera iglesia del Espíritu Santo, que había sido erigida en parroquia en 1674, la segunda de la Isla. Aquí se le ve oficiando misa en dicho templo, el jueves 16 de enero de 1997, durante la primera de sus dos visitas a La Habana (regresó nuevamente en 2002), luego de casi 13 años viviendo en Miami, Florida. En esa ciudad murió el 29 de octubre de 2003.

arquitectura y plástica en el arte religioso cubano del siglo XX, sino que precede a un ejemplo considerado canónico en Europa: la iglesia de Assy, en Francia, concebida por el padre Couturier, sólo inaugurada unos años después.

El 25 de marzo de 1957, monseñor Gaztelu fue nombrado párroco de la iglesia del Espíritu Santo. Esta vieja iglesia de La Habana intramuros mostraba ya para esa fecha las huellas de sucesivas intervenciones en el inmueble, no siempre acertadas, a las que se habían ido sumando elementos de diversos estilos y gustos, que velaban la belleza del antiguo templo.

En 1958 emprendió el sacerdote una nueva restauración: hizo eliminar el revoque de yeso para dejar el edificio en la piedra viva, gracias a lo cual apareció en toda su belleza la cúpula del presbiterio y fueron redescubiertos en ella un luneto, una flor en el encuentro central de las nervaduras de las bóvedas y cuatro estrellas en los vértices de las mismas.<sup>31</sup> Así mismo, modificó el altar mayor para armonizarlo con la arquitectura del presbiterio; sustituyó

el moderno barandal de mármol que éste poseía por una reja de hierro al modo colonial y ubicó lucetas de colores en las ventanas.

El antiguo baptisterio, donde recibieron las aguas lustrales figuras patricias de la cultura cubana como el poeta Manuel de Zequeira, el estadista Francisco de Arango y Parreño, el polígrafo Antonio Bachiller y Morales, el pedagogo José de la Luz y Caballero y el compositor Nicolás Ruiz Espadero, fue restaurado con la colaboración del escultor Lozano, quien creó para este sitio un bajorrelieve en bronce: *El bautismo de Cristo*.

Unos años después, el 4 de junio de 1961, pudo Gaztelu inaugurar uno de los monumentos que más satisfacción le produjeron en su existencia: el sepulcro del obispo Jerónimo Valdés, cuyos restos habían sido encontrados incidentalmente al hundirse una porción del pavimento del templo en 1936 y que desde entonces eran mostrados a la curiosidad pública protegidos por un simple cristal, lo que aceleró su deterioro. Lozano diseñó un austero sepulcro de piedra de capellanía, con una escultura yacente en la tapa, del mismo material, que representa al prelado, obra en la que se mezclan elementos de la tradición escultórica medieval y rasgos modernos, que lo constituyen en uno de los monumentos funerarios más notables creados en Cuba en el siglo XX.

En medio de las difíciles circunstancias que por entonces vivía la Iglesia cubana, logró el presbítero, con su personal carisma, realizar una solemne ceremonia a la que asistieron el Nuncio Papal, el arzobispo de La Habana, el obispo de Matanzas, el historiador Luis Felipe Le Roy y Gálvez y otras personalidades. En ella los restos fueron colocados en una urna, ante la que se cantó un responso solemne, y luego fueron depositados en el nuevo sepulcro.

Conocedor de los valores atesorados en su parroquia, veló por la conservación de su patrimonio durante los años que permaneció allí, fuese la cancela barroca de madera calada a la entrada de la sacristía, de la que estaba tan orgulloso, como de la cómoda destinada en ella a guardar ornamentos litúrgicos o las antiguas imágenes que en el templo se veneraban: el Cristo de la Buena Muerte, el



Cristo de la Humildad y la Paciencia, la Virgen de los Dolores y la Santa Bárbara que procedía de la capilla de la antigua Maestranza de Artillería.

En la casa parroquial del Espíritu Santo halló temporal refugio la pinacoteca del clérigo; en su sacristía reposó por años el arquetípico *Entierro de Cristo* de Arístides Fernández. El infaltable Portocarrero dibujó con su línea barroca el patio colonial de la parroquia. Para coronar sus esfuerzos, Gaztelu redactó una reseña histórica: *La Iglesia parroquial del Espíritu Santo de La Habana*, que publicó en 1963; allí muestra una especial preocupación por el estado del patrimonio edificado en las cercanías de su parroquia, especialmente la iglesia del Hospital de Paula, para la que ya entonces reclamaba una urgente intervención restauradora.

En esta atmósfera ideal permaneció el poeta de *Gradual de laudes* hasta 1984: allí escuchó y consoló a sus fieles, alentó a jóvenes artistas desconocidos, celebró cada año, desde 1976, la misa en memoria de José Lezama Lima. Razones familiares le impelieron a salir de la Isla, a la que retornó más de una vez, porque en esa Habana donde descubrió la teología y la poesía y cuyo perfil contribuyó a edificar para la historia, se hundan con más profundidad sus raíces que en el remoto pueblo de Puente la Reina en Navarra, donde viera la luz en el ya lejano año del Señor de 1914.



<sup>12</sup> En *Gradual...* hay un soneto elegíaco en memoria de Guy: «Marchan en fría fuga de figuras».

<sup>13, 14</sup> Guy Pérez Cisneros: Cf. *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, Dirección General de Cultura, La Habana, 1959.

<sup>15, 16, 17</sup> Ángel Gaztelu: «La pintura religiosa en Cuba». En *Artes Plásticas*, año I, no.2, La Habana, 1960, s/p.

<sup>18</sup> Ángel Gaztelu: «Homenaje a Arístides Fernández». En *Orígenes*, Año VII, núm. 26, 1950.

<sup>19, 20</sup> Ángel Gaztelu: «La pintura religiosa...», s/p.

<sup>21</sup> Al respecto, puede consultarse Mauricio Bergamo y Mattia del Prete: *Espacios celebrativos*. Ediciones EGA, Bilbao, 1997.

<sup>22</sup> Joaquín Weiss: Cf. «Medio siglo de arquitectura cubana». *Lyceum*, vol VI, no.24, La Habana, nov., 1950, pp. 16-24.

<sup>23</sup> Alejandro González Acosta: «Dos iglesias, dos pintores». En *Cuba Internacional*, no. 7, La Habana, 1983, p. 80.

<sup>24</sup> Rafael Marquina: «La iglesia de Bauta». En *Carteles*, Año 33, no. 39, La Habana, 28 de septiembre de 1952, p. 68.

<sup>25</sup> José Lezama Lima: «René Portocarrero y su eudemonismo teológico». En *Tratados en La Habana*, p. 342.

<sup>26</sup> Consultar «Portocarrero nos habla». En *El arte y los artistas*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 475

<sup>27</sup> Rafael Marquina: op. cit., p. 69.

<sup>28</sup> José Lezama Lima: «Un día del ceremonial». En *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, pp. 44-51.

<sup>29</sup> Ver Eugenio Batista: «La casa cubana». En *Artes Plásticas*, La Habana, Año I, no.2, 1960.

<sup>30</sup> Ángel Gaztelu: «La pintura religiosa...», s/p.

<sup>31</sup> \_\_\_\_\_: Cf. *La iglesia parroquial del Espíritu Santo de La Habana*. Reseña histórica. Impresos Vida Habanera, La Habana, 1963, p. 82.

Quizás ésta sea una de las últimas fotos en que aparecen juntos Ángel Gaztelu y José Lezama Lima, quien falleció el 9 de agosto de 1976.

Desde entonces, cada año, en la iglesia del Espíritu Santo, el Padre celebraba una misa en memoria de su amigo.

<sup>1, 2</sup> Ángel Gaztelu: «Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas». En *Valoración múltiple de José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p.103.

<sup>3</sup> Jacques Maritain: *Aproximaciones a Dios*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1994.

<sup>4</sup> Ángel Gaztelu: «Sobre un poema de Lactancio Firmiano». En *Espuela de Plata*, no. A, agos-sep., 1939, p. 5.

<sup>5</sup> Ángel Gaztelu: «San Juan de la Cruz en su Noche». En *Nadie Parecía*, no.VI, febrero, 1943, p. 7.

<sup>6</sup> En *Valoración múltiple de José Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 324.

<sup>7, 8</sup> Ángel Gaztelu: «Catolicismo y temporalidad». En *Islas*, Universidad Central de Las Villas, no.5-6, 1960, p. 493.

<sup>9</sup> José Lezama Lima: «Sucesiva 33». En *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 255.

<sup>10</sup> Todos los poemas citados pertenecen a *Gradual de Laudes* (*Orígenes*, La Habana, 1955).

<sup>11</sup> Como poemas en prosa, estos editoriales aparecen reunidos en la tercera sección de *La fijeza*, Ediciones Orígenes, 1949.

Doctor en Ciencias sobre Arte, **ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ** fue Premio Anual de la Crítica 2001 con *La dama y el escorpión, un estudio sobre las relaciones entre literatura y plástica en Orígenes*.

*fuego negro sobre*



# fuego blanco: glosar al eje

ESPACIO DEMONIZADO, LA POÉTICA DE JOSÉ LUIS FARIÑAS SINTETIZA UNA SUMA DE EXENCIÓN, DE LINDES, DE UNIVERSOS..., DONDE CADA ESPACIO MARGINAL GENERA SUS CISMAS Y SE ELEVA TRANSITIVAMENTE A CONDICIÓN DE TOTALIDAD.

por **JUANA GARCÍA ABÁS**

*(...) todo se agita como si una corriente galvánica recorriera las sociedades y los individuos (...)*  
Fernando Ortiz<sup>1</sup>

*(...) no poseemos aún el equipamiento perceptivo para competir en este nuevo hiperespacio.*  
Fredric Jameson<sup>2</sup>

**A**l fin, en un lúcido rapto de humildad dado en estos albores inclementes del siglo XXI, hemos aceptado que habitamos cierto fragmento ínfimo —donde quizá pese más lo insignificante que lo peculiar— de un metacosmos impredecible. Ahora reconsideramos aquella idea misteriosa y estigmatizada del «éter», al descubrir cierta materia energética y transparente («¿oscura?») que quizá «organice» —¿con la gracia del caos?— conjuntos de universos regidos por leyes que responderían a estructuras dimensionales específicas. Ya sabemos que existimos entre cuerdas de gravitación; ya comprendimos que las dimensiones espaciales podrían ser muchas más de las diez que se han «comprobado» matemáticamente —¿no serán infinitas? (nadie se atrevería a afirmarlo ni negarlo). Y hasta quizá habitemos un microuniverso cerrado dentro de un metacosmos abierto, interminable... Ante esta nueva concepción de múltiples universos donde, como dijo recientemente un científico de Standford, sólo «vivimos donde podemos vivir» —afirmación perogrullesca sólo en apariencia—, la poética de Fariñas nos convoca a otear en esta economía que nos implica en la más temible de las turbulencias donde, entre cuerdas gravitatorias y cadenas helicoidales, nos desplegamos de monstruo en monstruo, de excelsitud en excelsitud, de aporía en aporía.

**Aguas tributarias** (2003). Pincel y acuarela (16 x 11 cm). Portada del libro homónimo de Virgilio López Lemus.

Enjuiciar como desastre o maravilla el fruto del desvío es asunto de la percepción humana. Esta poética que abordamos pareciera apuntar una advertencia de la crisis de lo humano por el cese del horror ante un sujeto que es su propio injerto: él mismo como objeto exiliado de sí en su propia conciencia. Y es en ese injerto (des-socializador) hacia su interior del yo, que el sujeto se desconoce como diferencia y se extingue como conciencia, al tratar luego de abarcar el hiperespacio desde su propia proyección alienada. Es el naufragio de la conciencia en el devenir lógico que auguraba Baudrillard con su *sistema de los objetos*.

Las figuras antropomórficas, zoomórficas, cuasi abstractas —desamparadas todas— que construye, no parecieran estar diseñadas para aludir a la ficción de una capacidad de ser conscientes de sus catástrofes ni de sus conflictos; porque sólo en algunas advertimos un rictus como de cierta expectativa levemente desalienada de la acción que representan y de los rigores que las involucran. Pero el injerto no es el miembro cercenado, y el horror subyace. Se clausura el trauma con la tragedia de la sustitución insuficiente pero ya sin resonancias traumáticas al estar insertada en un espacio signado por la abstracción de la margen última, ahora virtual. Alusión al metacosmos; alusión a la apertura del espacio sub-cuántico; alusión a la apertura del intercambio informatizado e hiperespacial de la nueva *Ciberia* —«ciberespacio» tan necesario pero tan alienador; tan des-socializador que no privilegia el consenso<sup>3</sup> en la realidad concreta por sustituir y desestructurar el clásico mapa de las márgenes.

Espacio demonizado, la poética de Fariñas sintetiza una suma de exención, de lindes, de universos..., donde cada espacio marginal genera sus cismas y se eleva transitivamente a condición de totalidad. Turbulencia por la que ciertos interpretantes provocan un coeficiente de incertidumbre que se magnifica ante el perceptor de estos conjuntos —figurativos con zonas de abstracción— que funcionan como *ejemplo*, como «reverso» de

la *denotación* donde el desvío incrementa el desorden inmediato. En última instancia, desde el caos se ordenan (¿espontáneamente?) los cambios. Y Fariñas nos permite evocar la posibilidad de un dios sin teodicea; un dios sin compromiso (porque no pudo elegir al generar su reino) —quizá sea la respuesta inconsciente del pintor a la interrogación ansiosa de Einstein sobre si Dios pudo o no escoger «al crear el universo». Para el pintor no hay ángeles caídos, porque no hay un arriba ni un abajo.

La lectura trágica que la figuración de Fariñas transmite, coincide con la lectura del panorama pos-posmoderno donde por la elisión del consenso en el auto-exilio virtual se podría llegar a negar la pertinencia de lo social. Es la ausencia de discurso tradicional colapsado en un presente absoluto, ya sin la dulcemente esquizoide diseminación posmoderna que aún tiene respeto por la vigencia de los discursos conscientes generados por los diversos elementos o conjuntos en los correlatos marginales. Fariñas nos revela un espacio posposmo de sujetos y objetos naturales y sociales alienados; diluida ya su auto-conciencia como sujetos de la acción, transformadores, por la propia des-socialización en la ausencia de la necesidad de consenso y aun del consenso como fenómeno en un espacio donde las márgenes se elevan, alienadas, cada una por separado, meta-diseminadas, al interior absoluto, nugatorio, de la totalidad. Se ejemplifica el caos «para-antrópico». Es una mistificación de lo concatenado: con sus islas de ordenado exilio reducidas en una angustiosa —¿salvadora?— inserción en la infinitud.

Con dicotomía semejante a la del *pharmakon* griego —en el sentido trágico de ser virtualmente veneno y remedio: tósigo que cura pero que potencialmente enferma y aun mata—, los espacios de obras de la serie sobre temas de óperas como *The magic flute*<sup>4</sup> (óleo/tela, 1997), evidencian una atmósfera conciliadora de lo contradictorio y de lo armónico, de lo dionisiaco y lo apolíneo, y también de lo punible y de lo que merece premio como



• Viñeta (2002). Pincel y acuarela (23,2 x 11,7 cm).

la figura paradójica del fármaco manipulada por Derrida en su condenación a la escritura.

En la relación de formas dependientes de elementos objetivamente dominantes por sus fronteras críticas, los linderos de subversión (constantes en la obra de este artista) se enmascaran y se condensan o abisman en dependencia de la dirección y del sentido en que se dirija la atención del espectador a las figuras en miniatura, a las medianas y a las de mayores proporciones. Y, al igual que en la ideación de la llamada *espiral de la muerte* — comprobada recientemente al borde radiante de los agujeros negros<sup>5</sup> —, se hace necesario en las márgenes de estos espacios blancos (por donde las formas colapsan o se despeñan, se adensan, y emergen transmutadas), un instrumental relativamente salvador que nos evite desaparecer como sujetos de la interpretación. Nos alertan ciertas mínimas pero significativas variaciones cromáticas y de textura del blanco, la diferencia entre el azul de ultramar y un azul de Prusia sumergidos en la oscuridad sepia del colorante de jibia, sin mezcla, o aplicados en roces rápidos y cortos tras el secado cuidadoso del óleo color tierra de Siena tostada; el barrido posterior a pincel seco, de mayor calibre y cerdas menos suaves, cargado de ocre, y luego el definitivo transparentado (sólo en muy determinadas partes) con ligeras capas de aceite de linaza refinado, hasta que se percibe la batalla final del blanco, ya con pinceles de cerdas firmes y — a veces — casi secas. Después, sólo algunas líneas finísimas marcarán derroteros figurativos sobre las texturas hasta derramarse en sugerencias sobre alguna región de lienzo velada con una ligera capa de blanco, casi siempre de cinc. Una sensibilidad que perciba estos detalles, amparada por una condición óptica que permita distinguir las líneas más sutiles con sus variaciones y los diversos valores de aquellas otras dibujadas con trazos más palpables, se impone para establecer aquí la cooperación estética necesaria.

Ya no hay consenso en el plano de la acción concreta donde tradicionalmente se situaba lo objetivo. Divorcio entre lo real



y lo virtual. El exterior de la caverna platónica se implota junto con las sombras en el perceptor: ya no hay diferenciación. Eso pareciera querer aludir el espacio sucesivamente deconstruible de Fariñas, estructurador de cierta figuración compleja que incita más a la sensibilidad que al análisis de alguna línea narratológica (discernible sólo con malabarismos semiológicos) o que a la presunción teórica, criterios absolutamente irrelevantes en cuanto a la calidad del arte visual.

**Autofagia** (2001). Pincel y acuarela (21,7 x 10,8 cm).



Tejido dentro de otro tejido. Cada cuadro como un injerto. La obra total como exilio de sí, plagada de prótesis interiores. Ya no se resuelve el discurso sólo a partir de las márgenes: se sobreescribió la posmodernidad. Y el blanco indica en esta obra el camino por donde el desvío ataca la solución de los correlatos, por donde comienzan y terminan enfrentamientos y aproximaciones peligrosas. Varía la zona del péndulo donde se inserta el compás; varían transitivamente las tesis como prótesis y en el espectador se produce la imagen del flujo. Esa es la finalidad del pintor.

De vocación particularmente sintética, la obra de Fariñas se inserta en esta crisis de las fronteras con la fuerza de *la verdad en efigie*<sup>6</sup> pero, a diferencia de la visión posmoderna de la inestabilidad, su obra refleja la paradoja de la anomalía en un sentido que enfrenta e integra lo individual versus lo natural y lo social mediante la evocación de procesos concatenados

por lo diacrítico como clave del cosmos ante la diferencia relevada en la dinámica de las lindes (los estatutos de todo orden a partir de la jerarquía de las marcas, los géneros, la marginalidad, los discursos de poder, las contradicciones, los conflictos, las paradojas, las herencias...). Todo lo natural, lo espiritual y lo social definido por el desvío. Todo el discurso humano bajo el régimen de la desviación. En sus variantes, la dialéctica encontraría en el desvío una cuarta ley que comprendiera el caos, desde la que Einstein nos conmovería con su *Dios es sutil pero no malicioso*.

El cosmos de Fariñas no es romántico, no releva un ego sostenido ni es moderno. Tampoco crea metarrelatos utópicos, espacios con estatuto estable ni respeta fronteras. No es posmoderno, no globaliza en pos de la asimilación de la diseminación ni de un concierto de la diferencia cuyo espacio de relevo se sitúa al margen, en los discursos contradictorios de género y de poder. Sólo permite la salvación individual si implica disolución y redención del todo —al mismo tiempo— por cada una de las partes. Sátira del «concierto» paradójico en eterno movimiento. La aporía de un orden del caos sin discursos de poder modelados como estables, como paradigmas. Aquí o todo es marginal y no hay un interior, o todas las márgenes se han desplomado hacia un vacío interior que se identifica con un sujeto convertido en su objeto, sin necesidad de una alteridad para reconocerse en su absoluta in-civilidad. ¿Lo po-pomo? En este sentido, su ilustración a *Circunloquio*<sup>7</sup> pudiera referirse al rescate con el gesto diádico de una desintegración y renacimiento ubicuos. Destrucción y latencia. En el posmodernismo no hay noción de progreso: sólo sucesos, discursos; lo aleatorio. La evolución, en tanto sentido de supuesto ascenso, de progreso, era el marco de referencia de la modernidad. En la posmodernidad no hay marco sino márgenes migratorias, porque no hay cabida para la estabilidad. Crisis de la Historia con mayúscula, como «macrorrelato».

El siglo XXI, con la apertura de su caja de Pandora, transmuta la ironía que recorre



**Del caos ordenador** (2003). Pincel y acuarela (22,2 x 14,9 cm).



el XX y la devuelve como sátira y la violencia, como crueldad, como terror. Vuelve la historia; pero con minúscula que la torna en vívidas crónicas del día tras vidrios de diversos colores... Los eventos van más allá de las expectativas geopolíticas y de las lógicas, aún las plurales, porque ya no hay marcos sino sólo horizontes de sucesos y, más allá, la densidad, la materia oscura (¿transparente?) y el hueco negro —ya casi producible pero puede que siempre inabordable. Se difuminan peligrosamente los marcos de la «noticia» o del «relato» como verdad comprobable. En tanto, la economía lindar de una entropía que no se

resuelve sin cisma en los linderos, insertada en las disoluciones, aporta «permanencia» en su solución de transitividad. Colapso de la «Idea» y de un «progreso» en el sentido ingenuo de la modernidad. Y dejemos la mística aparte (¿el propio blanco podría andar aludiéndola?).

En la agresión de la pincelada pastosa sobre el trazo sutil o sobre los espacios densamente elaborados y en la descomposición en líneas difuminadas o interrumpidas ya casi en técnica de esbozo, se sintetizan los tránsitos liminares de las metamorfosis —percibidos habitualmente como diacrónicos. Pero se resuelven sin

**Circunloquio** (2003). Pincel y acuarela (22,4 x 15 cm).



esperanza de preeminencia estable. Una vez más lo virtual. No es el evolucionismo moderno con su nostalgia del todo ante la fragmentación institucionalizada como resultado de un *orden racionalizado*<sup>8</sup> expreso, ni *la disolución de la nostalgia del todo*<sup>9</sup> de la posmodernidad con su *crítica de la contaminación de los campos de inmanencia*.<sup>10</sup> La virtualidad del ciberespacio actualiza un aquí y ahora diferido de lo concreto. Podría ser la condición po-pomo esa afirmación de la diferencia ubicua, que por negaciones sucesivas la reafirman en lo virtual de un ciberespacio como totalidad de un *aquí y ahora* multivalente y aún confuso. La ansiedad *po-pomo* tal vez sería la de un todo virtual que resolviera la diferencia en un ubicuo discurso de absoluto poder sincrónico de cada entidad: una nueva utopía alienada del espacio concreto de un consenso ausente —¿virtual?—, como sus sujetos. Dialéctica de la abolición del compromiso evolucionista a ultranza y deontológico unívoco; aceptación de la política del desvío como pasto de una inhumana, natural —y social— cuarta ley dialéctica. El espacio virtual es un espacio meta-humano en el sentido de la economía del cuerpo y de las geopolíticas. Y éste de Fariñas es un espacio meta-humano. Se necesita la sensación de confiabilidad que produce el blanco como referencia indiciaria a zonas de ¿equilibrio?, ¿caos de lo *in fieri*? La alusión (sin proponer las soluciones candidas o extremas de la modernidad —debidas, entre

otras cosas, a la ruptura con el romanticismo desde posiciones polares — ni la diseminación de la *pomo*, de imposible sostén perdurable) transita el relevo en tanto paradoja de lo inestable y lo virtual como exilio de una puesta en abismo. El ciberespacio apenas construye el esquema de sus prótesis como «*extensiones del hombre*» —a lo McLuhan.<sup>11</sup> Y en esa incongruencia subyace el horror de que la prótesis, en tanto gesto de expresión de una voluntad y no en tanto discurso sino como clon o como ordenador —parafraseando aquí a Derrida—, acabe por recostarnos a la pared. Eso nos advierte esta obra, en su totalidad. (Desde la mesa de trabajo de Fariñas, un ejemplar desgastado del *Demian*, de Hesse, nos asegura que *para nacer hay que romper un mundo*. Es la encarnación plástica de la poética lucreciana del desvío).

Tras del blanco invasor que interesa sus formas, o en las tierras de sombra abriantadas con aceite en sus umbrales, Fariñas afirma que la nada no existe. Con simulacros de una materia recurrente y sostenedora de estados y destinos, ampara las figuras que uno percibe y que acusa con una marca más o menos leve, como huella de herencia. No sabemos por qué canales fluyen, qué cuerdas las traicionan o conforman ni cómo claman esas latencias larvales por la corroboración de su ser desde la negación de lo manifestado. Tal vez desde algo similar a la llamada hoy «materia transparente», que el pintor pareciera evocar —gesto paradójico—

**Banquete mesiánico** (2003). Óleo sobre tela (227 x 140 cm).

con un blancor de sutiles densidades y matices, logrados con diversas condiciones de refracción según la química del material y con el grosor, la dirección y el sentido de las pinceladas atendiendo a las incidencia de la luz sobre el lienzo. Porque no da igual resultado una pincelada oblicua que una transversal, ni el óleo transparente de titanio que el de cinc —y para ciertas mezclas y texturas, ha preferido, excepcionalmente, hasta el blanco de albayalde proveniente del plomo y sus combinaciones—; todo en dependencia de si las líneas más finas quedarán afloradas o sumergidas, con sus determinados tonos y grosores, en esas particulares superficies tratadas con los óleos cuya condición depende de las características que les imparten los distintos minerales y químicas que los componen; no importa que sean similares los matices: variará la refracción, la glutinosidad, la transparencia, la textura resultante. Y cuando a las diversas blancuras les incorpore (delicadamente) variados toques cromáticos, la percepción lo asimila y la experiencia estética se enriquece. Claves del juego que permitirá, por competencia, percibir en sus discursos cómo los objetos de nuestra atención fluyen subjetivamente por la superficie pictórica: unos dentro de los otros hasta su disolución; ya sea en el blanco redentor o condenatorio, o bien derramados al interior de otra espiral que también colapsa: se muerde la cola y traga todo lo que fluye, desde el fragmento más detallado hasta el esbozo con pincel doble cero, aprehendiendo esa otra piel que provoca preconcebidas sensaciones (por elaborada desde texturas tangibles, ásperas, espesas...) hasta sobrecogernos en la virginidad membranosa del lienzo o del papel, mostrándonos figuras que no se sabe bien si brotan o colapsan, o si sufren la virtualidad de ambas emergencias en el blancor que las sustenta.

Con sus figuraciones, Fariñas pareciera dejarnos resolver las teodiceas con todo lo contrario a cualquier *krátos* comprometido con alguna parte: todo lo contrario a *un dios interesado*.<sup>12</sup> En su cosmovisión, este artista del blanco y las subversiones marginales, nos propone representar lo que hubiere parecido irrepresentable: la referencia a una totalidad que se exilia en sí misma, que se derrama en la manifestación (de modo simultáneo) con la dinámica de las metamorfosis. Una totalidad que admite toda suerte de tesis, de prótesis y de subversión por los necesarios e inocentes espacios desamparados —pero violentos— de lo diacrítico (lo que marca, lo que permite, lo que articula y engendra la diversidad). El resto es ilusión; artulugios de un entorno cuya elusión refiere el exilio del observador ante un objeto que habrá sido inevitablemente aislado de su cósmica circunstancia. La obra de Fariñas se percibe como sumida en el flujo indiferente de lo universal. En ninguno de sus rostros hay culpa ni satisfacción. No hay maldad ni bondad

en el caos ordenador de su metacosmos —sin salvación ni culpa—, donde nos confunden los reversibles horizontes de sucesos y la oscuridad de linderos que ciegan de tan blancos. (Y les confieso que he puesto apresuradamente punto final al recordar aquello que se lee en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: «Muchacho, no te metas en contrapuntos que suelen quebrar de sutiles».)

<sup>1</sup> **Fernando Ortiz**: *La santería y la brujería de los blancos* [¿1958?], Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2000, p. 60.

<sup>2</sup> **Fredric Jameson**: «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, 146, July-August 1984, pp. 53-92. (Traducción del inglés: J. G. Abás.)

<sup>3</sup> **H. Marturana**: «The Biological Foundation of Self-Consciousness and the Physical Domain of Existence», en *Physics of cognitive processes*, Singapur: World Scientific, 1987, p. 63. (Versión en español: Siglo XXI Editores.)

<sup>4</sup> Colección de George y Ana Hyman, presidente y vicepresidenta de la Society of Advancement for Latinamerican Art, SALA (Drj@salanpo.ORG).

<sup>5</sup> En reporte de Joseph F. Dolan, del NASA's Goddard Space Flight Center, en Greenbelt, MD, enero de 2001.

<sup>6</sup> **Hubert Damish**: «Sobre la Semiología de la pintura», *Criterios*, 25-28, 1-1989-XII-1990, p. 105. Traducción del francés: Desiderio Navarro.

<sup>7</sup> Datos de publicación en [www.farinhas-abas.com](http://www.farinhas-abas.com)

<sup>8</sup> **Max Weber**: «The Nature of Modern Capitalism», en *Capitalism, Bureaucracy and Religion*, S Andreski, Londres: G. Allen and Unwin, 1983, pp. 109-111.

<sup>9</sup> **Jean François Lyotard**: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1987, pp. 11-26.

<sup>10</sup> **Julio Ramos**: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 81.

<sup>11</sup> McLuhan, *Understanding Media*, McGraw Hill, 1964, New York.

<sup>12</sup> **Steven Weimberg**: (Premio Nobel de Física del 1979), *El sueño de una teoría final*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994, pp. 194-196.

Con el ensayo «Fariñas: fuego negro sobre fuego blanco», publicado en la revista Universidad de La Habana (No. 256, 2002), la escritora **JUANA GARCÍA ABÁS** obtuvo el Premio de Crítica de Artes Guy Pérez Cisneros 2003. Se reproduce aquí una versión glosada por la propia autora, quien tiene en proceso editorial el poemario Sin instrucciones para el uso bajo el sello Ediciones UNIÓN.

## La inconstante fórmula de La Habana

A José de la Luz y Caballero

*La ciudad quiere levitar  
con el frescor punzante  
de las trampas de arena.*

*Quien sigue el hilo de las puertas  
puede encontrar las ruinas de un imperio  
oscilando sobre los charcos de verano.*

*Es un río de polvo;  
sobre su venaje se desfiguran las matrices  
ávidas de no ser  
y San Cristóbal es amortajado en las esquinas  
para que no olvide su condición de forastero.  
Pero su carga crece  
hasta detenerlo de rodillas  
en mitad de la corriente.  
Nadie lo ve saltar del icono  
al fondo de los hogares avinagrados.*

*Las quimeras reptan bajo tierra  
buscando un cielo que no ha sido creado;  
la materia justa para tramarlo  
la soñó un Mesías  
del otro lado de las cosas.*

*Soñados, pasan hundidos  
en una buhardilla de Peñón  
los caballos de Weimar, los osos blancos,  
la ruta de la seda y los prostíbulos  
que educaron al Bosco entre abiertas catacumbas,  
cerca de los prestidigitadores  
que pasan trocando alacenas vacías  
en linternas mágicas.*

*Un ángel torpe escarba  
en escoriales que reverdecen.  
Busca la huella primera,  
el punto que encierra la circunferencia,  
los anales de la causalidad,  
el signo intacto que atormenta metales,  
la génesis en los calderos;  
los colores órficos que escalonan  
la incomprensible tez de las resurrecciones.  
Pero los muros acostados susurran  
cánticos de una latitud que los ignora.  
La obra inconclusa cuaja  
desnombrando lo que fue  
con un callar que no palpita.*

*Se desarma el tiempo de los ascetas  
dentro del frasco pintado por un niño  
en la humedad de cualquier tarde.  
Y mientras tú evocas*

*el engavetado sabor de té eslavo,  
las visiones de Blake se retuercen  
en los volúmenes cerrados.*

*A hurtadillas un demonio  
fabrica bitácoras para mimar  
a los viajeros inmóviles.  
Bajo la ceiba,  
los filósofos acogen las promesas y los aquelarres  
dando a cambio sus pergaminos  
manchados de blanco;  
al calor de lo ajeno sobreviven  
con sus perros mudos,  
cubiertos de hierbas pútridas,  
monedas untadas de vieja miel  
y espigas reciencortadas.*

*El lodo se filtra piel adentro y abre  
la semilla más lejana: su prisa  
no respeta la hora oval de los inmortales  
ni la angosta serenidad de los condenados.*

*Nuestros peces perduran en la trasnoche;  
sólo ellos pueden amonedar el silencio  
con un emblema impenetrable.*

*Releer a Homero entre naranjos torcidos  
no nos salvará;  
pero es un evento que no registra  
el reloj de los vigías:  
el paso de las salamandras no es más profundo.*



**Ouroboros**

(2001). Pincel y acuarela (13 x 19,3 cm).

*Anegadas de piedras huecas  
se airean las terrazas  
con vista a cualquier punto  
del infierno o del paraíso:  
esas oblicuas maneras,  
casi paralelas, de vislumbrar la nada.*

*Hay una feria de mundos disecados  
y un invierno que no cesa.  
Bulle la deserción de los santos  
cuando comienzan a llover  
dioses excomulgados.*

*No sólo a medianoche se alza la paz  
sorda de los sótanos transformados en arenas,  
en circos sin Césares ni foro  
donde se echan a pelear a los muertos.*

*Los ídolos están enfermos.  
Inútil que amanezca  
si alguien no nombra a tiempo estas alarmas.*

*Mutado el cerco y la forma de la fuente,  
el patio prometido es ya un hábito,  
una desleída torre boca abajo.  
Renovado el gnomon y el laudo,  
los criptogramas se desprenden  
como grana encubierta  
de las patas de gorrión.*

*Las rocas continúan al pie de la pendiente.  
Es preciso reiniciar la tarea  
aunque vuelvan allí otra vez y siempre.*

*Las lluvias de octubre ahogan rápidamente las calles  
de adoquines cubiertos por el corrido asfalto.  
Crecen las aguas y de una a otra plaza  
son arrastradas las entrañas  
de todo lo perdido.*

*Ante el portón de la diminuta iglesia,  
José de las luciérnagas doma la luz.  
Su clara sombra es más real  
que las noches que no vuelven.*

*Desde el centro, que es un árbol y un ojo de fuego,  
nos alerta: el libro es la mudanza; y la fórmula,  
el propio temblor de no encontrarla.*

*La estructura del hallazgo  
engarzó sus ángulos con lo inmanifestado.*



© CARLOS MORALES

**JOSÉ LUIS FARIÑAS** (La Habana, 1972).  
Graduado con Título de Oro por la Academia de  
Artes Plásticas San Alejandro, cursó cuatro años  
de estudios en el Instituto Superior de Arte.  
Ha realizado 19 exposiciones personales y 60  
colectivas e impartido talleres y conferencias en  
museos y universidades de Pittsburgh, Denver,  
Nueva Jersey y Nueva York, donde se conservan  
obras suyas.  
En 1995, obtuvo un Premio de Reconocimiento  
en el Concurso de Ilustración NOMA, UNESCO.  
Óleos y acuarelas suyos figuran en las colecciones  
de John Le Carré, A. Hyman y el Dr. J. D. Hyman,  
y Carlos Weil.  
Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas  
de Cuba (UNEAC).

*Entre la pipa en desuso,  
la cultivada memoria de otras islas  
y la cúpula de uvas ácidas  
cristaliza el canon de vedadas geometrías.*

*Que el derrumbe no te toque. Estos días  
no los apures en vanas trayectorias,  
deja atrás la nave y el planisferio  
trillado por tantos estrategias  
que hoy nada te dicen y salta  
de tu único punto al horno:  
al huevo de las madres,  
al asombro que no se agota.*

*J. Fariñas*

# Los olvidados

CATALOGADO CON EL TÍTULO DE *DIÁSPORA*, ESTE POCO CONOCIDO ÓLEO DEL GRAN PINTOR CUBANO VÍCTOR MANUEL REMEMORA LA AGONÍA VIVIDA POR LOS PASAJEROS JUDÍOS DEL BUQUE *SAINT LOUIS* FRENTE AL LITORAL HABANERO.

por **RAMÓN VÁZQUEZ**

En la revista *Bohemia* (No. 24, del 11 de junio de 1939) salió publicado un amplio reportaje de Antonio Ortega con el título «A la Habana ha llegado un barco...», que muestra imágenes de los pasajeros del *St. Louis*.

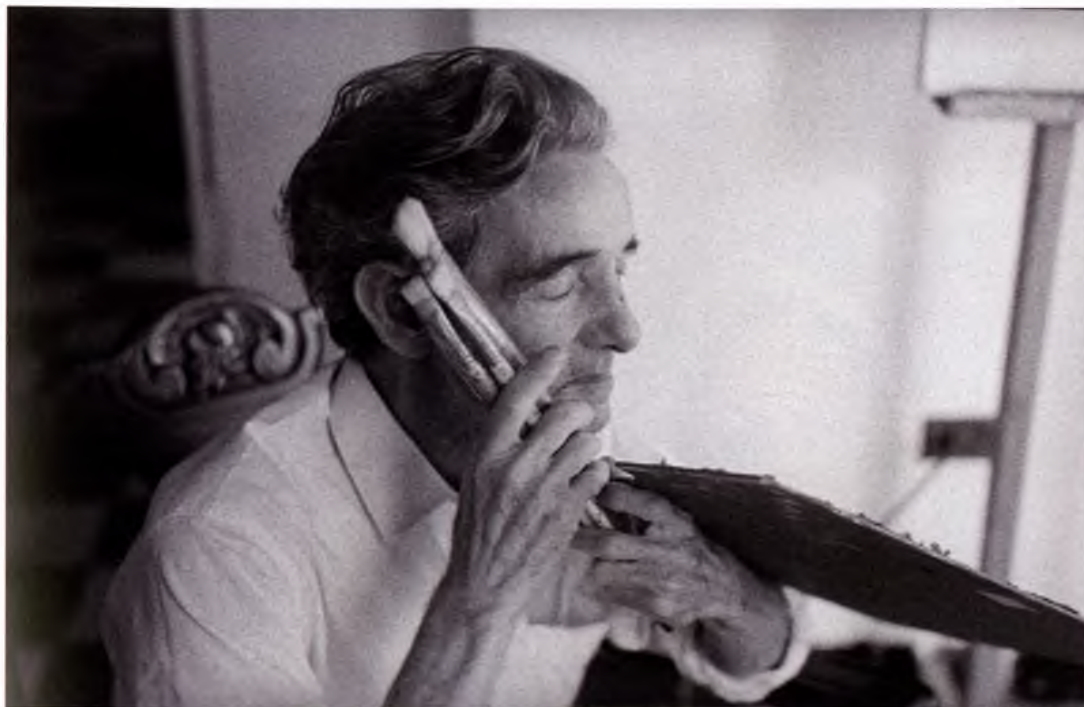
A fines de mayo de 1939, el buque alemán *SS St. Louis* se dispone a entrar en la bahía de La Habana. Viene con este destino desde Hamburgo, cargado con más de 900 judíos escapados de la persecución nazi. En la ciudad, algunos tienen familiares y amigos que los esperan en tierra junto a otros miembros de la comunidad

hebrea. Pero el presidente cubano, Federico Laredo Bru, emite una orden especial que prohíbe al *St. Louis* entrar al puerto. El barco es escoltado hacia las afueras por lanchas de la policía. Al cabo de una semana, sólo una treintena de los pasajeros ha obtenido autorización de desembarco.

Una compleja trama de intereses en la que intervienen las leyes cubanas de inmigración, la correlación internacional de fuerzas, la abstención de Estados Unidos, las contradicciones internas de la política cubana, la campaña antisemita alentada en Cuba por el régimen alemán, así como el engranaje de corrupción de funcionarios locales que venden visas y permisos, convierten el asunto en un sórdido drama.

Finalmente, los judíos no son admitidos en la Isla y el 2 de junio el barco zarpa rumbo al océano, escoltado por la policía cubana. Siguen otros incidentes de la odisea: rechazados también por





Víctor Manuel (La Habana, 1897-1969) fue de los iniciadores de la pintura moderna en Cuba. A partir de su primer viaje a París (1927) y su contacto con el postimpresionismo, transforma su estilo, que fragua ya en 1929 cuando pinta en esa ciudad su famosa *Gitana tropical*, la cual devendría símbolo de todo su arte. Desde entonces abordará dos temas fundamentales: las cabezas femeninas y los paisajes. Esta foto inédita forma parte de una secuencia que le tomara Chinolope en los años 60 y que fue presentada en la muestra «Nuevo encuentro con Víctor Manuel», durante la presentación de *Opus Habana* (Vol. 7, No. 2, 2003).

Estados Unidos, deben regresar a Europa central rumbo a un destino incierto. Pero, a punto de llegar a Hamburgo, se conoce que Francia, Inglaterra, Bélgica y Holanda acogen a los judíos del *St. Louis*...

La historiadora Margalit Bejarano ha calificado este episodio como «el portazo final en la cara de los judíos alemanes, tres meses antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial».

De este dramático suceso, que tuvo a La Habana como escenario principal, quedó la memoria viva de testigos o protagonistas, mucho material de archivo y los testimonios gráficos en la prensa de la época. Pero tendrá —además— un cronista inesperado: el pintor Víctor Manuel.

Es curioso que el creador de los paisajes cubanos ideales o de las melancólicas «gitanas», fuera del tiempo, haya sido atraído ocasionalmente por situaciones o personajes de la historia más reciente, de los que fue espectador y sobre los que dio versiones de primera mano, aunque a veces primarias o llenas de ingenuidad.

En ese sentido, Víctor Manuel fue rozado por las tendencias sociales que atravesó la pintura cubana de los años 30. (Véanse, por ejemplo, el óleo titulado *Desahucio*, o un dibujo representando un manifestante antimachadista, o la acuarela titulada *Los refugiados*, por sólo citar obras de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.)

Pero *Diáspora* — título con la que ha sido publicada en años recientes — es una pieza de mayores pretensiones. Desconocemos las circunstancias y las motivaciones precisas de este óleo, que ha permanecido siempre en colecciones privadas: ¿impulso personal o satisfacción de un encargo?

Lo cierto es que el paso del *St. Louis* por la capital cubana, la espera angustiosa y el infeliz desenlace, debieron impresionar fuertemente a Víctor Manuel, pues años después —tomándose sus licencias respecto a la precisión histórica— trasladó al lienzo sus recuerdos, llevados a la atmósfera inconfundible de su pintura.

Los testimonios del primer coleccionista de la obra y de familiares próximos, ligados además por relaciones de amistad con el pintor, no sólo permitieron identificar el tema mismo y sus inusuales protagonistas, sino que la situaron en una fecha aproximada —los años 40— y establecieron, sobre todo, su título original, que debe recuperar: *Los olvidados*.

---

**RAMÓN VÁZQUEZ** es curador del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.



© CORTESÍA DE ISAAC LIE, PRESIDENTE DE LA OFICINA PRINCIPAL DE RADIOCENTRO





*Díaspóra*, óleo sobre lienzo (94 x 96,8 cm), fue realizado en los años 40 por Víctor Manuel, según se ha podido constatar gracias al testimonio de familiares y amigos del pintor. Ellos establecieron también su título original —que debe rescatar—: *Los olvidados*.

**D**íaspóra (o *Los olvidados*) fue reproducido en su tamaño original y mostrado al público por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, durante la presentación de *Opus Habana* (Vol. VII, No. 2, 2003), el 7 de noviembre de 2003.

Según expresó Leal, «Víctor Manuel García ha dejado en esta obra casi desconocida, a todo color, la vibración de su espíritu sensible del sufrimiento humano, tocando el lienzo con el halo de espiritualidad y de delicada belleza que fue el signo de su talento».

El Historiador de la Ciudad agradeció a Isaac Lif, en República Dominicana, que «hubiese permitido reproducir esta obra de arte, perteneciente a su valiosa colección».

«Ella será colocada en la exposición permanente del hotel Raquel, como una contribución, no sólo a la memoria de la comunidad cubano-judía, sino también a la restauración monumental del Centro Histórico de La Habana», afirmó Leal al dejar inaugurada la exposición «Nuevo encuentro con Víctor Manuel» que —además del referido lienzo— incluía fotos del gran pintor cubano, tomadas por Chinolope.

«Atónito ante la revelación de ese óleo casi desconocido, el fotógrafo sacó a la luz —de lo profundo de su memoria— esta secuencia inédita en la que la mirada desconsolada del pintor refuerza el motivo del cuadro: la indefensión de los más débiles, de aquellos que padecen la historia, al decir de Albert Camus», manifestó por su parte Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, quien fue el gestor de la muestra.

# Únicos Diferentes

RESTAURANTES  
HABAGUANEX

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



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

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

500 AÑOS DESPUÉS

# R

E D E S C U B R A



SAN  
CRISTÓBAL  
AGENCIA RECEPTIVA

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

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

# breviario

▶ 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, 2003

Claves culturales del Centro Histórico

septiembre/diciembre

Alexis Pantoja,  
Serie «Las tentaciones», no. 51 (2002).  
Óleo sobre tela (48 x 64 cm).



Exposición de ALEXIS PANTOJA • Homenaje a EMILIO ROIG • Cien años de relaciones CUBA-CANADÁ • Dibujos de GARCÍA PEÑA • Arte y moda en la CASA DE LA OBRA PÍA •

# Metáfora interior de Alexis Pantoja

PLÁSTICA

El arte cubano, desde los comienzos de su trayectoria, ensaya y consigue aprehender los secretos, las contradicciones y los artistas que lo definen. Asimismo, está tipificado por el cambio, la multiplicidad, la metamorfosis y la evolución constante.

Tal empeño conduce al desarrollo y diversificación de las propuestas artísticas. Además, presupone el intento de recomponer los pedazos de un entramado cultural históricamente complejo, plural, impredecible, gobernado por la yuxtaposición de espacios y lapsos distintos —especie de «real maravilloso» o «surrealismo tropical»—, lo cual identifica nuestra idiosincrasia.

La obra de Alexis Pantoja (Manzanillo, 1970) se inscribe precisamente en la corriente neohistoricista. Esta tendencia —que comienza a desarrollarse en Cuba en las últimas décadas del siglo pasado— retoma los estilos históricos europeos para recodificarlos a otro contexto.

Con el título «Metáfora interior», Pantoja expuso —en febrero de este año— sus lienzos en el claustro sur del Convento de San Francisco de Asís. En los iconos de la muestra se aprecia un sentido atemporal que brinda la sensación de estar suspendidos en el tiempo, indiferentes a las modas y marcados por un sentido hedonista muy peculiar.

Evidentemente el rasgo distintivo de la producción de este artista es el propiamente pictórico, pero los temas de esa pintura van creando una iconografía particular que en su reiteración consigue definir su peculiar universo creativo.

Especial sutileza la de la pieza *¡Oh, la idiosincrasia!*, especie de autorretrato, en la que una figura masculina desnuda pinta —desde el interior de la obra— una fruta bomba; a su lado, una pícaro mujer —mezcla de mulata cubana y Venus renacentista— lo observa con atención. Un verdadero ajíaco visual crea Pantoja. A esta atmósfera en la que están ubicadas las figuras, le incorpora elementos como el tabaco, el sombrero de guano, los gajos de café que sobresalen detrás de la mujer...

Su discurso se ubica en las dimensiones expresivas de un imaginario que esboza situaciones y



pasajes reconocibles. Son historias que al cohabitar en el espacio iconográfico vienen a ser la «gran historia» que conforma la obra y el sustento vital de su diversidad artística.

En tal recreación, el hombre y su medio, su sociedad y su cultura, son el centro de la propia motivación creadora. En suma, son imágenes y representaciones enigmáticas, absurdas, que remedan escenas medievales y que Alexis adecua a las coordenadas sociales cubanas.

Semejante efecto se logra, por ejemplo, en la obra *El gran café*: en un primer plano podemos apreciar algo que evoca a un gran cuerno de caza, pero cuando lo detallamos, en realidad es un colador de café típico del campo vernáculo.

La autonomía de los símbolos que representa cada uno de los lienzos, engendra una realidad recogida de la propia materia. Las imágenes, los cuerpos, los objetos, los adornos, las plantas, las

telas... hablan de una cartografía donde se entremezcla la historia personal del artista con las cotidianas de la realidad criolla.

Así lo expresa el Historiador de la Ciudad Eusebio Leal Spengler en las palabras del catálogo para presentar la exposición de Pantoja: «De esta isla, son los arcos, las torres, la casi totalidad de las apetitosas frutas, los pájaros y otras criaturas que él coloca como simpáticos anacronismos en el diálogo insólito de sus personajes.

»Caballos y bajeles fulgurantes, dagas de puño de oro... hablan de la omnipresencia de los grandes maestros del color que llevan de la mano al creador para luego dejarlo solo en el umbral de su propio destino...»

TANIA PARSON  
Especialista del Centro de Desarrollo  
de las Artes Visuales



¡Oh, la idiosincrasia! (1998).  
Óleo/lienzo (2,10x1,45 cm).

Alexis

**ALEXIS MIGUEL  
Pantoja Pérez**

**Representación**

Ángel Manuel Felipe Villar

Teléfono: 40 1221

felipe@pintarte.org

<http://alexismiguelpantoja.pintarte.org>

# Emilio Roig

## in memoriam

HOMENAJE

Como cada año, este 23 de agosto, la Oficina del Historiador de la Ciudad rindió homenaje a Emilio Roig de Leuchsenring, nacido en esa fecha, en 1889, hace ahora 114 años.

Nombrado en 1935 Historiador de la Ciudad –cargo que desempeñó hasta su deceso en 1964–, Roig radicó durante 12 años en la planta baja primero y, más tarde, en el entresuelo del Palacio de los Capitanes Generales, entonces Palacio Municipal y hoy Museo de la Ciudad.

En el 2002 fue la última vez que en este lugar se reunieron sus amigos, familiares y antiguos compañeros de trabajo para evocar, junto al actual Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, el natalicio de Emilito como cariñosamente le llamaban.

Sin embargo, la sede de la conmemoración de este año fue en la Basílica Menor del Convento de San

Francisco de Asís, en cuyas inmediaciones reposan –desde principios de 2003– los restos de Roig y los de su compañera en la vida: María Benitez (Bahía Honda, Pinar del Río, 1915-La Habana, 2003).

Para esta ocasión el pianista José María Vítier preparó un concierto que incluyó –entre otras– dos piezas antológicas de la música cubana: *Quiéreme mucho*, de Gonzalo Roig, y *Longina*, de Manuel Corona. También interpretó temas de su autoría como *Habaneras del ángel* y *Canción de otoño*.

Abogado de profesión, desde muy joven Emilio Roig sintió inclinación por las letras, lo que –unido a su carisma personal y amplitud de ideas– le granjeó el respeto de las figuras intelectuales más importantes de su época, con quienes interactuó sostenidamente desde su cargo de redactor y, luego, director literario en



Al pie de una palma real, en el jardín Madre Teresa de Calcuta del Convento de San Francisco de Asís, descansan los restos de Emilio Roig de Leuchsenring y los de su compañera en la vida, María Benitez.

la revista ilustrada *Social* (1916-1933; 1935-1938).

A su empeño y dedicación se debe no sólo el rescate de las *Actas Capitulares* –lo que fue, sin dudas, un aval definitorio para que a partir de 1927 se le reconociera como historiador de mérito, además de su conocida faceta de periodista y escritor costumbrista–, sino también la publicación de los tres primeros tomos de ese fondo documental (desde 1550 a 1578), y, a partir de la información que contenía el primero de ellos (1550-1565), escribió el que fuera primer y único volumen de su inconclusa *Historia de La Habana*.

Al trasladar su oficina hacia el Palacio de Lombillo el 22 de diciembre de 1947, ya tenía publicados 34 «Cuadernos de Historia Habanera» (en total saldrían 64, el último en 1962) y siete títulos de la «Colección Histórica Cubana y Americana» (llegarían a 24), así como los libros *La Habana. Apuntes históricos* (1939) y *El Escudo Oficial del Municipio de La Habana* (1943), ambos con el mismo formato de su también inconcluso proyecto de las *Actas Capitulares*, cuyo tercer y –a fin de cuentas– último tomo había salido a la luz en 1946.

Gracias –en gran parte– a esos estudios, Roig logró legitimarse como historiador de profesión y sensibilizar a sus contemporáneos con el destino de la Habana Vieja, cuya

historia escribió desde una perspectiva eminentemente cultural, aún no superada.

Corresponde a Eusebio Leal el mérito de haber rescatado el legado de Roig y, sucediéndolo como Historiador de la Ciudad, haber potenciado legítimamente la gesta rehabilitadora del Centro Histórico de La Habana, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982.

Al evocarlo durante la conmemoración, Leal precisó que «siglos atrás, rodeado de sus libros y papeles, el historiador era sólo el cronista, el guardián de la memoria, algo así como el depositario perfecto de infinitos secretos. Mi predecesor y maestro, el doctor Emilio Roig de Leuchsenring, optó por una transformación a fondo de este menester, haciéndolo algo vivo, capaz de influir en la vida de las gentes».

Entre los aportes de su antecesor, refirió que Roig escribió sin desmayo, confió en el valor de la palabra viva y supo movilizar a la opinión pública en grandes empeños en pro de la eticidad cubana. «Es por ello que sobre mí pesa la responsabilidad moral de continuarle», concluyó Leal.

**COSME**  
Cosme Proenza  
cosme@baibrama.cult.cu

**La Habana**  
teléfono:  
(53-7) 44 4723

**Holguín**  
teléfono:  
(53-024) 46 8234

Sin título (2001). Óleo/tela (171x84,5 cm)

REDACCIÓN *Opus Habana*

# Julia Valdés y el reverso del paisaje

PINTURA

El concepto «arte abstracto» o «no figurativo» continúa siendo hoy —a casi un siglo de su nacimiento— una fuente de equívocos y polémicas si se analiza desde los diversos ángulos de la filosofía del arte. Su condición de no constituirse en una mimesis de la realidad real y, a su vez, asumirse como una realidad artística, son elementos que indican que aún hay mucho por aprender de una técnica que muchos definen como «pasada» (histórica).

Al unísono, el «arte abstracto» es «culto» y «cultivo». Culto, porque reproduce el mito de la encarnación inmovilista; cultivo, cuando niega parte de su historia anterior, en tanto reconstruye su propio texto.



De la serie «Interiores de la Habana Vieja, no. 1» (2003).  
Acrílico sobre tela (180 x 140 cm).

Julia Valdés (Santiago de Cuba, 1952) ha insistido durante muchos años en una praxis dentro del cerco de la no figuración, con el objetivo de tornarlo relativo y revisable. De ese modo, produce una visible tensión, en el orden de la estética, entre el pasado y el presente, lo viejo y lo actual...

No podemos dejar de tener en cuenta que la «abstracción», en la escena del arte cubano de hoy, muestra rasgos sospechosos. Una mirada retrospectiva convence de que como vanguardia pertenece a las décadas de los 40 y los 50 del siglo XX, pero en los decenios subsiguientes esta técnica no logra agotar todas sus posibilidades de expresión. En realidad, tal conciencia de los límites de un proyecto inacabado produce en la actualidad un debate entre el relato mismo

y su imagen, junto con la necesidad de solucionar problemas no resueltos en el transcurso del tiempo.

La muestra de Julia Valdés, «El reverso del paisaje» —expuesta en la galería La Acacia durante los meses de julio y agosto últimos—, ofrece la posibilidad de relacionar la no figuración con el paisaje real, mediante códigos visuales que dan una sensación de horizontalidad; planos de color, pinceladas y manchas en fuga ascendente, declives tumultuosos, a la vez de una paleta de color sobria y cálida. En este quehacer no todo es gestualidad y expresión, también existe un hilo constructivo marcado por el dibujo armado con líneas hábilmente trazadas.

Julia Valdés en el transcurso de su vida y su obra no se estanca en fórmulas aceptadas, sino que intenta dar a cada «vuelta de tuerca» de la



De la serie «Interiores de la Habana Vieja, no. 1» (2003).  
Acrílico sobre tela (180 x 140 cm).

obra de arte una respuesta personal y actual; de ese modo, se constituye en una de las creadoras menos afectadas por el vaivén de la moda y las incomprensiones.

El diálogo con la obra de esta artista se establece en el marco de la intimidad estética, en el diálogo entre el sujeto-uno y el sujeto-otro, mediante la obra de arte, el objeto, en el cual el crecimiento no viene dado por la fácil interpretación de un tema, sino por una continua referencia a la emoción, tal y como ocurre en la música.

LÁZARA CASTELLANOS  
*Crítica de arte*

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

**ARS LONGA**  
CONJUNTO MÚSICA ANTIGUA

**I Villancicos del Barroco Americano**

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

**III Villancicos y cantatas de Esteban Salas**

# Arte y moda

SUCESO

Convirtiendo en pasarela una de sus bellas galerías del siglo XVIII, la Casa de la Obra Pía acogió con motivo de la Octava Biental de La Habana 2003 el desfile «Arte y Moda», durante el cual 26 pintores cubanos vieron corporizados sus cuadros en espectaculares diseños de vestuario.

Organizado por Janet Quiroga, directora de esa Casa, Sussette Martínez y Rafael Méndez –quienes también se responsabilizaron con la curaduría–, «Arte y Moda» estuvo dedicado al XX Aniversario de la inauguración de esa casona colonial como institución museística, una de las primeras en ser restaurada y refuncionalizada por la Oficina del Historiador de la Ciudad.

A pesar de la lluvia, el espectáculo desbordó las capacidades del inmueble luego de ser inaugurado por el pintor y crítico Manuel López Oliva, cuyo cuadro *Estudio para baile de máscaras* fue convertido por el

arte en sí mismas gracias a la inmensa creatividad de los diseñadores.

Así, el diseñador Abraham García –por ejemplo– recreó la *Sirena* de Roberto Fabelo mediante un atuendo tridimensional con estructura metálica, látex, espuma y otras técnicas. Como salida del papel craft, la ninfa marina dejó de ser un boceto de creyón para convertirse en una modelo de grupos impresionantes que arrastraba su cola con caracoles y pescados, dejando a su paso un tufillo desconcertante.

O la mujer-pavorreal de Zaida del Río, expresada por el diseñador Ismael de la Caridad García con un traje trabajado en plumas de esa ave a partir de corsé, accesorios de plata doré y piedras semipreciosas de roca volcánica.

Sin dudas, el domingo 9 de noviembre, las obras de arte fueron desacralizadas de su panteón para integrarse en el plano terrenal en una especie de «diálogo arte-diseño» y así acreditar las intenciones de sus organizadores, expuestas en el catálogo de presentación:

«La exposición "Arte y moda", edición cubana, pretende mostrar al público la interrelación entre las artes desde un punto de vista que resulte cercano e innovador, realizando una acción plástica donde la obra pictórica sea no solamente recreada, sino integrada a un ambiente que la defina y refuerce en su mensaje».

Expuestas hasta el 10 de diciembre en la galería de la Casa de la Obra Pía, las piezas de este proyecto captan la esencia de cada una de esas manifestaciones artísticas que al fusionarse representan el arte como un todo y ocupan así un espacio en el ámbito artístico nacional.

HAYDEÉ TORRES  
Opus Habana



Eduardo Yanes. *Ángel oscuro* (2003). Diseñador: Mario Freixas Morales. Vestido columna en gasa elástica, destaca falda con rosas aplicadas y gran abanico. Orfebrería en plata de Alberto Valladares y pintura corporal de Eduardo Yanes.



Lesbia Vent Dumois. *Ángeles y demonios* (2000).  
Diseñador: Jesús M. Frías Báez, Chuchy.  
Vestido en lino y algodón, estructurado según hábito religioso, resalta capucha, mangas y cola con aplicaciones a crochet.

diseñador Alberto Leal en un mayón asimétrico y guante, tejido a dos agujas, que captaba el «puntillismo» característico de la obra de este artista.

Ya sea porque asumían el personaje de tal o más cual lienzo, o porque captaban la impronta de un estilo pictórico..., los trajes y vestidos evocaban a los artistas plásticos de referencia, pero resultaban a la vez obras de

**telepunto**  
Centro Multiservicio de Telecomunicaciones

*En línea con el mundo.*

**SERVICIOS**

- Llamadas nacionales e internacionales
- Internet
- Transmisión y recepción de fax
- Venta de tarjetas telefónicas prepagadas
- Venta de productos de telecomunicaciones e insumos
- Audioconferencia
- Videollamada
- Servicios para sordos e hipoacúsicos
- Telepuntos: Obispo y Habana - Lonja del Comercio - Águila y Dragones



# Sueño de porcelana

COLECCIONES

A través de los años, el Centro Histórico de La Habana se ha distinguido por diferentes tradiciones —entre otras, en los servicios— que suscitan en los visitantes una obligada evocación y ensoñación desde cualquier rincón del mundo donde se encuentren. Sus emblemáticos establecimientos comerciales y hoteleros han contribuido a tal reconocimiento internacional.

Precisamente la exposición «Ciudad que crece en un sueño de porcelana», expuesta en la Sala Transitoria del Museo de la Ciudad, reúne una colección de vajillas que pertenecieron a renombrados comercios habaneros.

De finales del siglo XIX e inicios del XX, las piezas se fabricaron en loza o porcelana, y cuentan con decoraciones que incluyen monogramas, cartelas y diversas inscripciones.

En la exhibición —inaugurada el 31 de julio y que permaneció hasta octubre de 2003— ocupan un lugar relevante las lozas de los hoteles Inglaterra, Plaza, Sevilla y Florida, conservados gracias al proyecto restaurador que se realiza en los predios de la Habana Vieja para rescatar el patrimonio cultural cubano.

Al contemplar estos objetos, nos parece que podemos detenemos en el tiempo y hasta evocar otros sitios. Nos transmiten el ambiente de restaurantes como El Louvre, París, De Luz, Carabanchel

y La Unión; algunos de ellos ubicados —originalmente— en los bajos de edificaciones dedicadas a empresas comerciales, sociedades, hoteles, casas de huéspedes, clubes...

Otras piezas de esta colección nos remiten a cafeterías de antaño, que acogían en sus salones a inquilinos especiales. Por ejemplo, La Reguladora —lugar de encuentro de los miembros de la Sociedad de Artesanos de la Industria del Tabaco— y el Anón del Prado, donde se ofertaron los primeros helados en La Habana.

Lo mismo ocurre con otros establecimientos como la tienda La Filosofía, de Neptuno y San Nicolás, al igual que la desaparecida locería El Globo —situada en Obrapia, entre Mercaderes y San Ignacio—, que nos cautivan hoy con la originalidad de sus piezas, identificadas con el rostro de su dueño o la impronta del servicio que ofrecían.

Entre los exponentes «raros» encontramos una bandejita concebida como *souvenir* para un día especial, confeccionada en loza francesa de la segunda mitad del siglo XIX, con una decoración de impresión por transferencia o calcomanía. Esta pieza fue dedicada a la tienda Las Ninfas que estuvo situada en la calle Obispo, donde posteriormente se construyó la Western Union, y que en la actualidad ocupa el Centro de Multiservicios de ETECSA.

La exposición «Ciudad que crece en un sueño de porcelana» posibilitó —además— la participación del público y de esa forma apoyó el proyecto de verano Rutas y Andares, organizado por la Oficina del Historiador, en el que participaron cientos de familias habaneras. La propuesta consistió en identificar una imagen fotográfica del hotel La Unión de los inicios del siglo XX, sito en la calle Cuba esquina a Amargura, y que todavía se conserva esencialmente para viviendas. Como dato histórico interesante vale decir que, según revelan manuscritos en papel de carta, en este hotel se alojó el poeta y escritor español Federico García Lorca, durante la década del 30 cuando visitó La Habana.

En el transcurso del mes de agosto se recogieron las respuestas de los visitantes, y el día 29, durante la ceremonia de premiación de las Rutas y Andares, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, escogió al ganador entre las respuestas correctas.

DIOELIS DELGADO MACHADO  
Especialista principal, Departamento de  
Historia y Museología  
Museo de la Ciudad de La Habana



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

**martes**  
10:30 am

de las páginas  
**escritas** a las páginas  
**radiales**

**OPUS HABANA**

con Argel Calcines y Miriam Escudero

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

# Secretos del tiempo

DIBUJO

El poema del cuerpo, la sugerencia de sus gestos y posiciones, la exploración en sus límites y la evocación de su infinitud, han sido recreados reiteradamente en la poética de Ernesto García Peña (Matanzas, 1949). Su quehacer se ha distinguido siempre por el hedonismo y la sensualidad con los que convoca la relación del hombre con el universo.

En sus atmósferas idílicas, creadas a partir del tratamiento de manchas, del magistral trabajo con las transparencias y de la figuración de cuerpos etéreos, el dibujo desempeña un papel protagonista.

Para el pintor y crítico de arte Manuel López Oliva, los cuadros de García Peña «aparecen estructurados a partir del recorrido, tejido y regodeo del dibujo y sus relaciones formales y espaciales, que funcionan así, como base formativa del lenguaje».

«Secretos del tiempo» se nos revela no sólo para hacernos tal distinción, sino que una veintena de dibujos, hechos a lo largo de la vida del autor y hasta ahora nunca expuestos, nos abren las puertas hacia el interior del hombre artista en la intimidad de la Sala Transitoria del Museo de la Ciudad (antiguo Palacio de los Capitanes Generales).

Según advierte García Peña, «en las más disímiles circunstancias, cuando alguna idea nos atormenta, podemos acudir fácilmente a este modo de expresión para anotar nuestras impresiones». De tal suerte, con esta muestra —abierta del 23 de octubre hasta mediados de noviembre— podemos compartir con el artista desde experiencias significativas de su vida personal, hasta los más triviales motivos que conforman la cotidianidad, en muchos casos recogidos con la frescura de la primera sensación.

Algunas de las obras que se exhiben han tenido con posterioridad una versión en pintura, pero en la mayoría de los casos, como en *A mi hermana* (1972), el dibujo ha redimido los desasosiegos del autor. Ternura y delicadeza inspiran esta pieza, compuesta en su totalidad por nueve dibujos, en la cual figuras distorsionadas en un ambiente oscuro y profuso nos transmiten los desgarramientos que sintió el autor ante la pérdida de un ser querido en plena juventud.



*A mi hermana* (1972).  
Creyón conté sobre cartulina (144 x 195 cm).

Estas confesiones que hasta hoy nos ha guardado el tiempo, revelan una visualidad variada, maneras diversas para concebir las composiciones y una amplia gama de posibilidades en el tratamiento del dibujo, aunque se distingue el trazo a veces suave, pero siempre certero.

Una obra en acrílico sobre tela, la única pintura de la muestra, nos redondea lo que bien sentenciara García Peña: «ya sea que utilice pluma, sanguina, carboncillo, pincel seco, óleo, acuarela, acrílico o cualquier otro medio, siempre estoy dibujando».

La exposición, que recorre la vida y la obra del artista, ofrece una amplia visión de sus maneras de crear y de los temas que lo han inquietado, sobre todo de aquellos que prefirió no divulgar. Alejados de estereotipos, en estos pequeños secretos se reitera algo conocido: el don particular del artista para tornar sublime, fundamentalmente a partir de la alegoría de los cuerpos, cualquier detalle del tiempo.

ONEDYS CALVO NOYA  
Especialista en Artes Plásticas  
Programa Cultural  
Oficina del Historiador

**Gala**  
Mármol negro  
y plata  
(2003)  
(42x30x25 cm)

**Pepe Rafart**  
www.peperafart.com  
peperafart@peperafart.com  
peperafart@cubarte.cult.cu  
Calle 10 # 7 apto. 5 entre 1ra y 3ra,  
Vedado, C. de La Habana

**Representante:** Jorge Luis González/jorgeluis@peperafart.com

# CUBA-CANADÁ: una mirada a cien años

FOTOGRAFÍA

Con la muestra fotográfica «Cuba-Canadá: una mirada a cien años», expuesta en la Fototeca de Cuba, Plaza Vieja, fue conmemorado —en los predios del Centro Histórico— el centenario de las relaciones comerciales y de cooperación entre estos dos países.

Inaugurada el 22 de julio reciente, la exposición incluye instantáneas de los momentos más trascendentales de los 100 años de amistad y cooperación entre ambos pueblos.

Y es precisamente la Plaza Vieja un lugar ideal para tal conmemoración, pues la Embajada del país norteamericano en la Isla contribuyó —desde el primer momento— con el proyecto de devolverle a ese espacio su imagen y funcionalidad de antaño.

En las palabras de inauguración de la exposición, el Historiador de la Ciudad Eusebio Leal Spengler afirmó: «Con intensa satisfacción celebramos

«Ya en 1945 —precisa en la introducción del catálogo Michael Small, embajador de Canadá— ambos países estaban listos para establecer relaciones diplomáticas más formales (...). Canadá emergió de la Segunda Guerra Mundial notablemente realzada y estaba interesada en establecer misiones diplomáticas en muchos países latinoamericanos. Cuba fue el primer país del Caribe seleccionado por Canadá para establecer una misión diplomática (...).»

Este proyecto para conmemorar el centenario de los nexos bilaterales, se inició en el verano de 2002 cuando la Embajada de Canadá, el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Fototeca de Cuba aunaron esfuerzos para organizar la exposición fotográfica.

A partir de entonces se comenzó una labor de investigación con vistas a armonizar lógicamente todas las



Primera oficina comercial cubana inaugurada en 1903, en el puerto de Yarmouth, Nueva Escocia. Como cónsul de Cuba fue designado Arthur W. Eakins.

tuvieran presentes en la muestra, que estuvo expuesta hasta el 10 de agosto.

El espectro de información y el sinnúmero de fotos que se obtuvieron en el proceso previo, hicieron imposible que todas estuvieran representadas. Así lo expresan —en el propio catálogo— los organizadores del proyecto: «El presente catálogo recoge sólo una selección de las fotografías que encontramos y un breve resumen de la información recopilada».

No obstante, reconocen el valor de la exposición cuando afirman: «Es mucho lo que las imágenes pueden decirnos sobre cómo dos pueblos, en un tiempo distantes, se han ido aproximando a lo largo de un siglo de amistad y respeto mutuo».

ANA PAULA MILÁN  
*Opus Habana*



Cararatas del Niágara fotografiadas por Joaquín Blez en 1915.

la apertura de la Oficina Comercial de la República de Cuba en Yarmouth, Nueva Escocia, en 1903. Ello es el motivo esencial de la exposición que hoy dejamos abierta al público (...).»

Luego de establecerse esta primera misión comercial en Yarmouth —que marcó el inicio de los vínculos cubano-canadienses—, los acuerdos se formalizaron y lógicamente se intensificaron.

imágenes, e ilustrar así los momentos cardinales de esta relación.

El proyecto —con la intención de mostrar la mayor cantidad de los materiales recopilados en la investigación— incluyó, además de la exposición, otros medios, entre ellos, un catálogo, un video, una página Web... Así, se logró que una amplia gama de nexos comerciales, culturales, científicos, deportivos y de cooperación es-

Plegaria (2003). Tinta/cartulina (36x26 cm)

**URBAY**

**JOSÉ RAMÓN URBAY**  
Estudio  
Santa Catalina # 507 entre  
Juan Delgado y Goicuría. tel. 40 5185

# En Manzanillo...

ACONTECER

Como una evocación a Manuel Navarro Luna y a la revista *Orto*, manzanilleros –de diferentes profesiones– residentes en varias provincias de Cuba, animaron durante el verano reciente el primer momento del proyecto Renacimiento, con la fundación del Grupo literario y artístico de Manzanillo, en el que estuvo presente *Opus Habana*.

Celebrado el 11 de julio, día del 211 aniversario del nacimiento de la ciudad, este suceso marcó el debut en la vida social del grupo, cuyo objetivo es apoyar el quehacer cultural de esta villa, a orillas del golfo del Guacanayabo.

A quienes nos trasladamos hasta el extremo suroriental de la Isla, no nos quedó duda de que la vida manzanillera se multiplicó durante estos cinco días en torno al parque Carlos Manuel de Céspedes, donde hubo *in situ* un sinfín de acciones culturales, sin incluir aquellas acogidas por instituciones que están ubicadas en sus alrededores.

Poblado por cuidados árboles e inusitadas palomas, el parque resultó escenario propicio para una permanente mini-feria del libro, que incluyó ventas y presentaciones de volúmenes (*Los escudos invisibles*, de Raúl Rodríguez La O; *Manzanillo, la Perla del Guacanayabo*, de Delio Orozco González y Julio Sánchez Chang, y *Fabulaciones*, de Joel Mesa Falcón, entre otros), además del primer número de la

revista manzanillera *Áncora*, así como de las ediciones correspondientes de *Opus Habana* (Oficina del Historiador) y *La Gaceta de Cuba* (UNEAC).

Sin lugar a duda, un momento culminante resultó la premiación del Concurso literario anual –con carácter nacional– Manuel Navarro Luna, que se celebró en el museo de ese municipio. Integrado por los poetas Alex Pausides, Luis Carlos Suárez y Vicky Gómez Millar, el jurado distinguió con el premio único a Pablo M. Guerra Martí, de la ciudad de Holguín, por el poemario *Tauromaquia y otras habilidades para salir del laberinto*, «por ser el conjunto de mejor factura literaria presentado», según el acta.

En una sala de la galería municipal de arte Carlos Enríquez, liderados por el reconocido pintor Ever Fonseca, un grupo de artistas protagonizaron una acción plástica que catalogaron de «reencuentro y descarga», al mezclar armónicamente trabajos de grafito en las paredes con obras de varios de ellos –Israel González Rivero, por ejemplo– y de otros ausentes como el recientemente desaparecido y principal homenajeado Julio Girona, amén de Manuel López Oliva, Roger Aguilera y Luis Lara. A la vez, el otro salón de la galería acogía una exposición con imágenes sobre Angola, del fotógrafo Juan Lara Aguilera.

Con el propio Ever los miembros del Grupo literario y artístico protagonizamos una de las actividades más significativas de esos días: el traslado y colocación de un mural de cerámica de su autoría. Bajo una pertinaz lluvia y con el suelo enfangado, llegamos la tarde del jueves 10 de julio a la escuela primaria Pedro Rivero Peña, en Ojo de Agua (Campechuela), lugar de nacimiento del ahora afamado pintor. Más de dos horas demoró la tarea de colocar la pieza en la pared principal del plantel, en tanto, impuestos de la presencia de los foráneos, alumnos y padres se acercaron para conocer la obra y al autor, el que –en un improvisado encuentro– habló de su niñez en aquellos parajes.

No menos relevante resultó esa misma noche, un desfile de modas en el Teatro Popular –ocupadas sus 900 lunetas, a más de decenas de personas de



Con su fastuosa cúpula cubierta de escamas esmaltadas, en el mismo centro del parque Carlos Manuel de Céspedes, se levanta –majestuosa– la glorieta, símbolo de Manzanillo.

pie en los pasillos– donde, ante un público mayoritariamente juvenil, diseñadores manzanilleros presentaron sus propuestas de vestuario, defendidas en el evento Diseño, Imagen y Cultura por integrantes del grupo de modelos de la ciudad, todos bajo la dirección de Magdalena Villa.

En estas multiplicadas jornadas, hubo tiempo –además– para estar presentes en el encuentro teatral del Taller regional de historia local; en un recital del pianista Carlos Faxas; en la presentación de *Viva la alegría*, por el grupo de teatro Okantomi, y hasta para disfrutar de un espectáculo humorístico en el recién restaurado Teatro Manzanillo, joya arquitectónica que data del siglo XIX.

Razones sobradas para que *Opus Habana* estuviera presente en el 211 aniversario de aquella ciudad, «anclada en el regazo de su eterno amante, el golfo de Guacanayabo», al decir de su joven historiador, Delio Orozco González.

MARÍA GRANT  
*Opus Habana*



*Los jigües de Ojo de Agua* (2003). Cerámica policromada (65 x 96 cm). Colocada en la escuela primaria Pedro Rivero Peña, perteneciente a Campechuela, municipio colindante con Manzanillo.

**OBRAS DE RAFAEL M. CALVO**

Representación: La Habana  
Tel.-Fax: (53 7) 832 5560/832 1357  
www.rafaelklvo.com  
E-mail: estudio@rafaelklvo.com/representante@rafaelklvo.com

# Manejo y gestión de centros históricos

SUCESO

Cuatro imprescindibles temas a debate: cultura, globalización y desarrollo local; gobernabilidad; sostenibilidad económica, y sostenibilidad social suscitaron el análisis de los casi 200 participantes en el II Encuentro Internacional de Manejo y Gestión de Centros Históricos, que sesionó del 16 al 18 de septiembre en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís.

«Comenzar a construir instrumentos de política de manejo de centros históricos de alcance regional, capaces de incidir en el ámbito de los decisores», constituyó el objetivo general de este foro durante el cual algunos de los conferencistas propusieron al auditorio razonamientos capaces de animar políticas defensoras del manejo de las partes más antiguas de las metrópolis.

Los doctores Gloria López Morales (coordinadora nacional de Patrimonio Cultural y Turismo CONACULTA, México), Sylvio Mutal (consultor internacional), Jordi Borja (consultor internacional de Urbanismo-UTC), Fernando Carrión (director FLACSO, Ecuador) y Eduardo Rojas (especialista principal en Desarrollo Urbano, Departamento de Desarrollo Sostenible, Banco Interamericano de Desarrollo, BID) figuraron entre las principales personalidades asistentes al evento, cuya primera conferencia magistral estuvo a cargo de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana.

En las palabras oficiales de inauguración, el director de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, doctor Francisco Lacayo, se refirió a la necesidad de mantener respeto y coherencia en la renovación del patrimonio para que esté en correspondencia con el compromiso contraído con el futuro, tal como se hizo en el pasado —quizás, sin advertirse— para el presente.

Este II Encuentro, realizado ocho años después de efectuarse el primero, incluyó siete mesas redondas sobre las temáticas: «Cultura,

globalización y desarrollo local», «Organismos internacionales», «Transferencia de innovaciones y tecnologías para el desarrollo en la Cooperación Sur-Sur. Presentación de iniciativas, IDEASS», «Gobernabilidad de los centros históricos», «Sostenibilidad económica», «Sostenibilidad social» y «Formación de recursos humanos».

Además, abarcó tres conferencias magistrales: «Desarrollo de la cultura, única certeza para un proyecto sostenible legítimo» (Eusebio Leal); «Veinte años de cooperación internacional en Latinoamérica y el Caribe» (Sylvio Mutal), y, por último, «Globalización y territorio, un replanteamiento de los derechos ciudadanos» (Jordi Borja).

En los intercambios teóricos entre los expertos quedó claro que son los gestores del patrimonio —gobiernos nacionales y locales, instituciones culturales, creativas y económicas— los responsables de fusionar estrategias que les permitan generar recursos propios para revertir el deterioro urbano y social de los centros históricos.

Los asistentes se pronunciaron por la defensa de la ciudad viva, alejada de cualquier parecido con el «parque temático» o la «ciudad museo». Por eso defendieron también la idea de que la solución está en actuar de manera integral en los centros históricos en beneficio de los ciudadanos, vigilando la imagen de su entorno, así como la accesibilidad, habitabilidad y prosperidad cultural.



Instantes de los debates en la mesa «Gobernabilidad de los centros históricos», tras la ponencia central del doctor Fernando Carrión. En la foto aparecen, de izquierda a derecha, Carlos García Pleyán, consultor internacional de Urbanismo y asesor del Plan Maestro de Revitalización integral de la Habana Vieja; Patricia Rodríguez, directora del Plan Maestro de Revitalización integral de la Habana Vieja; Jorge Ruiz de Somocurcio, coordinador del Plan Maestro del Centro Histórico de Lima; Fernando Carrión, director de FLACSO (Ecuador), y Gina Rey, profesora titular adjunta de la Facultad de Arquitectura del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría.

Como parte del programa del II Encuentro, se rindió homenaje póstumo al arquitecto Roberto López Bastida, *Macholo*, «cuyo desempeño profesional le permitió a la Villa de Trinidad alcanzar un momento estelar en su conservación», al decir de Eusebio Leal Spengler. El Conjunto de Música Antigua Ars Longa puso punto final a la velada con un concierto en la propia Basílica Menor.

MARÍA VICTORIA PARDO  
Periodista, Plan Maestro de Revitalización Integral de la Habana Vieja

## PERSONA G

Restauración de identidades

*Leopoldo López*

Estudio Caba Gallor

Tel. (53 7) 203 1175  
lochy@infomed.sld.cu

Arbol genio-lógico (2003). Instalación
Barquito de papel (2003). Instalación

# Evolutus

EXPOSICIÓN

**P**recisión y elegancia en el dibujo, dominio del volumen y rigor técnico, son cualidades que distinguen el quehacer de Pavel Valdés (La Habana, 1975), novel artista que irrumpe en el panorama plástico cubano contemporáneo haciendo gala de un exquisito ingenio creativo.

Muestra de ello fue su más reciente exposición «Evolutus», exhibida en la galería de la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, ocasión en la que esculturas y dibujos de excelente factura ratificaron las posibilidades expresivas de este artífice.



*Evolución, primer milenio* (2002). Cobre y hueso (30 x 20 x 22 cm).

Aunque desde pequeño dibujaba, Pavel se hizo biólogo, y se especializó en Entomología. Por entonces, esa afición por esbozar líneas sólo se manifestaba cuando ilustraba sus trabajos científicos. Sin embargo –él mismo confiesa– «siempre me quedaba la incertidumbre de que no era suficiente representar las cosas tal cual las veía, sin adicionarles algo más». Y añade: «es justamente a partir de esa necesidad de agregar mi propia visión a lo representado, que surge mi inquietud por el arte».

Es así que recurre una vez más a la naturaleza –el numen que suscita sus piezas– y revela algunas de sus especies tal cual las conciben sus sentidos: repujadas en metal, dibujadas sobre el papel amate que él mismo elabora, menos reales, más surrealistas...

Cangrejos, langostas y otras especies del mundo marino a las que complementan –en ocasiones– huesos y esqueletos de erizos de mar, personifican algunas de estas esculturas que a pesar de estar talladas en cobre traslucen fragilidad y movimiento, lo cual pone en duda la solidez del metal.

«Yo recurro a formas biológicas para recrear lo que deseo hacer. A veces encuentro huesos –que son como esculturas naturales– y comienzo a imaginarme lo que puede salir a partir de él; otras veces hago un boceto y empiezo a trabajar», explica el artista a quien gusta combinar los elementos naturales con remaches «para dar la idea de la cosa industrial, de la presencia de la mano del hombre».

El tema de la representación humana es también cultivado por él. Evidencia de ello son las piezas *Autorretrato*, *Heliografía*, y –fundamentalmente– sus bocetos, en los cuales es *leit motiv* el cuerpo femenino.

Si bien los dibujos no han sido concebidos como una serie, su composición geométrica y la forma en que están distribuidos es la misma. En ellos Pavel combina la figura de la mujer, insectos, animales, utensilios, trenes, barcos... a partir de las posibilidades que le ofrece el papel. Luego les da el nombre del color predominante.

«Yo soy como una especie de coleccionista, o sea, me gusta mucho eso de tener elementos de distintos tipos que no tienen nada que ver entre sí, pero que de algún modo están relacionados. Me agrada organizarlos, agruparlos, darles forma... tal como hago con mis colecciones de rocas e insectos», expresa.

Tal vez en ese armonizar procedimientos científicos y artísticos para lograr obras de arte, se halle la maestría de este joven que, a pesar de lo prematura de su



*Autorretrato* (2002). Cobre (20 x 20 x 32 cm).

labor, ya ha realizado varias exposiciones, y cuyas piezas forman parte de colecciones privadas en Cuba, México e Italia.

Y es que, como bien afirmó Rafael Acosta de Arriba al declarar inaugurada «Evolutus», «aunque Pavel hace poco decidió enrumbar su vida por los laberintos del arte, ha comenzado bien».

KARÍN MOREJÓN  
*Opus Habana*



*Detalle de Blanco* (2003). Técnica mixta sobre papel amate (70 x 240 cm).



## HABANA RADIO

106.9 fm

emisora de la Oficina del Historiador de la Ciudad

La voz cercana de una añeja ciudad

Desde la Lonja del Comercio, en la tradicional plaza de San Francisco de Asís.

habanaradio.cu

# Jardines en vidrio

ECOLOGÍA

En el Palacio del conde de Casa Lombillo —sede del Historiador de la Ciudad de La Habana— se suceden disímiles acontecimientos culturales. Así, el patio central de este inmueble acogió una exposición permanente de jardines en cristal del artista Alexander Sanabria (Camagüey, 1969).

El arte de cultivar plantas ornamentales se pierde en el tiempo. Son conocidos en todo el mundo por la utilización de diferentes técnicas de cultivos los jardines griegos, babilonios, egipcios, franceses, ingleses, asiáticos...

Pero, ¿qué es un jardín? Puede decirse que es una extensión de terreno donde un conjunto de plantas se combinan para lograr un efecto agradable. Sin dudas, la composición con piedras, aguas y otros elementos lo hacen más llamativo. Aunque también un jardín, es un macetero, una rocalla, un acuario o un terrarium. En este caso, se alude a un pequeño espacio de cristal en el que se cultivan plantas.

Lo logrado por Sanabria en cristal, demuestra que podemos tener un curioso jardín, aun en un reducido espacio. «Es una manera de perpetuar la naturaleza y el medio que nos rodea y lograr que, a la vez, el hecho se convierta en una obra de arte (...)», expresó Eusebio Leal Spengler al inaugurar la muestra.



Dentro de los recipientes de vidrio, Sanabria ha logrado cultivar helechos, begonias y violetas.

Al referirse a las posibilidades creativas que le proporciona esta técnica de cultivo, Sanabria afirmó: «Además de proteger a la planta, permite reproducir especies que se pretenden cultivar en distintas condiciones climáticas, y recrear el entorno natural en pequeña escala».

A la vez de inquietud y curiosidad ante el mundo que lo rodea, este artista demuestra perseverancia al confeccionar sus propuestas, así como el deseo de lograr —con esta jardinería en vidrio— nuevas concepciones paisajísticas y decorativas que constituyen una peculiar forma de expresarse.

Esta exhibición en el mismo centro de la Habana antigua corrobora que las plantas son el alma de la ciudad, y que cualquier lugar puede ser adecuado para cultivar la vida, sobre todo, en tiempos en que erróneos conceptos de belleza dan paso al uso de decoraciones artificiales.

«Un arreglo que imita lo natural, en modo alguno puede suplir las bondades, motivaciones, placeres... que proporciona una planta llena de vida», concluyó Sanabria.

GARY ERNESTO GARCÍA  
Colaborador de Investigación  
del Instituto de Ecología y Sistemática

## LA AUTENTICIDAD ES NUESTRA DIFERENCIA

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

FONDO CUBANO

**Bfc**

BIENES CULTURALES



CENTRO DE DISEÑO AMBIENTAL

El arte transformador  
del ambiente

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



El encanto de una ciudad  
en su arte

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

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



Lo más selecto de las antigüedades  
y la plástica internacional

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



Un capítulo en la pintura  
y la artesanía cubana

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

# Materia sufriente

CERÁMICA

Lo más emocionante del trabajo que presenta Osmany Betancourt Falcón, *Lolo* (Matanzas, 1973), es su capacidad de sumergirnos en ese mundo que se encuentra situado tras las apariencias. Luego –de manera inseparable a tal sensación– aparece el sorprendente oficio, el genio inventivo, una audacia materializada en composiciones, así como el ejercicio plástico que tiene –en uso de valores externos y logro del equilibrio (eficaz sin dejar de ser precario)– singulares opciones de proyección.

Inaugurado el 8 de agosto en el Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana –Castillo de la Real Fuerza– estará expuesto hasta el 17 de octubre, este conjunto de obras, bajo el título general



*Trono* (2003). Terracota esmaltada (190 x 100 x 70 cm).

«Materia sufriente», que se centra en siete piezas mayores: *Consuma su límite, Deleite, El sabor de lo oscuro, Espejo, Ofrenda, Trono y Sin título*.

Aquí el barro, seleccionado como elemento fundamental, hace valer su omnimoda presencia al someterse dócil –luego de convulsas rebeldías– a manos que saben extraer de él mucho de su capacidad expresiva. Seguramente por tratarse de algo de procedencia natural, se presta a una manipulación que –después de resolver la superficie– cubre el resultado de tales agresiones, con cubiertas extendidas por medio de esmaltes, engobes y pigmentos para asumir la apariencia de viscerales orígenes.

Resulta estimulante en gran medida que Betancourt, pasado cierto tiempo –en verdad corto respecto a su exposición personal «La epifanía de lo terrible» (2001)–, se mantiene elaborando ambiciosas estructuras que prolongan la eficacia de series como «Metamorfosis y comilones» (2000). Es como quien ara la tierra para obtener cada vez mayor profundidad, y continúa desbrozando la ya rota virginidad de los asuntos.

Pero lo verdaderamente conmovedor resulta encontrar siempre un ángulo nuevo, el punto de vista inédito. Por ejemplo, ver como la relación entre seres humanos y animales, así como los nexos entre ellos y los objetos cotidianos, se hacen cada vez más agresivos: trabajar sobre las posibilidades comunicativas de lo grotesco, es algo que constituye la constante en un quehacer capaz de incidir hasta en lo escatológico.

También, y no menos significativo, es enfrentarse a la presencia de los nuevos temas que explotan el carácter inorgánico del envoltorio y la vasija para descubrirnos –precisamente– todo lo contrario. Estos matices inorgánicos, que entran entonces a acentuar la ambigüedad de las medias palabras, del embozamiento, y de las cosas entrevistas en el camino de zaherir las muchas limitaciones, frenos y represiones que experimenta el ser humano en un mundo que –tras milenios de civilización– debe encontrar, en la revuelta del instinto, su vía de escape hacia la identidad.



*Ofrenda* (2003). Terracota esmaltada (210 x 50 x 75 cm).

Asistimos, pues, al despliegue de «Materia sufriente», como quien es lanzando de una representación dramática con tensiones sin cuenta. De uno a otro volumen, de un resquicio al siguiente bulto o excrecencia, la tremenda garra de estas piezas atrapan al espectador y no lo sueltan hasta que se produce la perseguida anagnórisis del héroe trágico. Este semidiós –representado por el propio Betancourt– se lanza de cabeza al cieno del muladar, y regresa con el auténtico resplandor de esa perla barroca –que es su obra– generada por la sobrecogedora personalidad de quien es increíble y arrasador intérprete del drama humano. Tal drama es escrito, precisamente, a partir de la atronadora sonoridad de una sinfonía desarrollada en tono mayor.

ALEJANDRO G. ALONSO  
*Crítico de arte*

## Poesía y palabra

Eusebio Leal Spengler

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

Un libro de memorias recíprocas; las del Historiador de la Ciudad a cada creador que dejó su impronta a las viejas piedras habaneras, y las de éstos a la gesta rehabilitadora del Centro Histórico.





# Zona de silencio

EXPOSICIÓN

Hay en el universo un espacio donde nuestros guerreros internos libran sus propias batallas. El bien y el mal se enfrentan, calculan sus fuerzas y preparan sus armaduras para vencerse —o vencerlos— en este y en ese mundo «otro».

Carlos Guzmán (*La Habana*, 1970) es de los seres que ha salido a la búsqueda de sus guerreros hasta llegar al sitio donde todo parece confluir en un equilibrio inexplicable entre las realidades visibles (o creíbles) y esas otras imágenes que se suceden y superponen sin revelar claramente el secreto de su procedencia.

He ahí la zona de silencio, frontera mágica de donde brotan los personajes de una nueva serie en su obra, expuesta en la galería La Acacia durante este verano (del 12 de junio al 15 de julio) y titulada precisamente «Zona de silencio».

Estos hombre-máquinas —representados en la muestra con una alta carga expresiva— son el reflejo de los que habitan el mundo moderno, tan inmersos en sus conflictos y los planteados por el propio medio circundante, que se sienten desprovistos de las herramientas elementales con que antaño lograban explorar y comprender el mundo.

Tal antológica preocupación, que es parte indisoluble de la propia existencia, ha sido una constante temática en la obra del pintor, expresada unas veces en el análisis de la comunicación —quién sabe incomunicación— del hombre con sus semejantes y con su entorno, así como en la relación de éste con la maquinaria como complemento comunicativo «indispensable».

Los protagonistas de la nueva serie se mueven en un entorno mecáni-



De la serie «Zona de silencio» (2003).  
Técnica mixta sobre lienzo (195 x 150 cm).

De la serie «Entre el insomnio y la espera» (2003). Collage papel antiguo (681x333 cm)

**CARLOS GUZMÁN**

Representante:  
Elvia Dieguez  
Teléfono: 203 7244  
gebofil@infomed.sld.cu

co, ya recurrido en sus muestras «Oxígeno» (1996-1997) y «Abra Cadabra» (2002). Los artefactos colocados sobre sus cabezas y rostros semejan las primeras maquinarias creadas para volar. Sólo que en tal ocasión se trata de un vuelo introspectivo, de una especie de viaje astral con y contra sus propios guerreros.

Otra vez la maquinaria lo aleja de la comprensión, lo incomunica, lo separa de la verdadera esencia de la naturaleza, lo ciega ante sus señales, y le borra su memoria primaria, esa que lo dotaba de una intuición especial para entenderla.

Una constante dualidad se manifiesta y cada cual encontrará la respuesta de modo diferente. Unos reconocerán al hombre en las gigantescas figuras que, llenas de artefactos, parecen salirse de las monumentales piezas. Otros, en cam-

bio, los verán en los pequeños personajes, armados con antiguos instrumentos de guerra, que casi son sólo una mínima pieza más en el enorme escenario que les ha tocado. De cualquier manera, son dos fuerzas en pugna por la incapacidad de conocerse y comunicarse.

Dejémoslos guiar por Guzmán en esta interminable batalla. Intentemos, pues, luchar contra nuestros demonios y reconocer a nuestros aliados; emprendamos, junto a él, nuestro viaje (dentro y fuera) dejando que nos sorprendan las señales del camino; no importa si somos gigantes o pequeños, habrá siempre un modo de aprender a escuchar mejor desde la zona de silencio.

LIZET FRAGA MENA  
Curadora y crítica de arte

# Arte milenario

## JARDINERÍA

Sometidos a caprichosas formas, los bonsáis requieren para su cultivo de un conjunto de técnicas minuciosas. Así, mediante un proceso de corte de raíces, poda, modelaje y educación dentro de los disímiles estilos, se logran con el paso del tiempo obras de gran belleza y refinamiento, dando la sensación de paisajes naturales reducidos a pequeña escala.

Con la intención de exhibir, una vez más, el resultado de los cultivadores cubanos, se inauguró en el mes de octubre la exposición «A cuatro manos» de los artistas Alejandro González (La Habana, 1967) y Jorge Guerra (La Habana, 1951) en el patio del Palacio del conde de Casa Lombillo.

Este inmueble ha devenido un reducido espacio donde plantas, pajarillos y otras especies conviven y hasta llegan a sorprender a los visitantes que no esperan encontrar, en el mismo centro de la Habana Vieja, un intento de retiro ecológico. Y es que desde comienzos de 2002, cuando la sede del Historiador de la Ciudad se

«Comencé a cultivar bonsáis como un *hobby*, pero la comunicación que se establece entre los árboles y el cultivador termina por atraparte», aseguró González al reflexionar sobre sus comienzos en tal técnica.

Dentro de los diferentes estilos establecidos, en el Palacio de Lombillo se exhibieron, por ejemplo, el estilo Jose-uye o plantación en grupo; el Han Kengai o semicascada; el Kasa-Zukuri o sombrilla...

Los bonsáis —que su traducción literal del japonés al español es «árbol en bandeja»— establecen una peculiar relación entre la espiritualidad del hombre y la impronta de la naturaleza. Se basan en la filosofía que sustenta a la cultura oriental, así como en la estética del equilibrio asimétrico y de la regla del triángulo eterno: tierra-hombre-divinidad.

Los orígenes de esta técnica se remontan a la China del siglo VII a. n. e. y no al Japón como erróneamente se asume. Los cultivadores japoneses se lo apropiaron entre los años 764 y



Árboles expuestos en la muestra «A cuatro manos». El primero, de izquierda a derecha, Cuabilla de costa (14 años de edad y 2 de educación), estilo bunjin o de literatos y, el segundo, Laurel de la India (8 años de edad y 3 de educación), estilo kengai o semicascada.

de Asia, desde 1999 se han desarrollado tres cursos-talleres, impartidos por Jorge Guerra.

Precedidas con muestras transitorias como la de la Galería Carmen Montilla, en la actualidad Alejandro González mantiene exhibiciones per-

manentes en diferentes instalaciones turísticas de la parte más antigua de la capital cubana.

SARAHY GONZÁLEZ  
*Opus Habana*



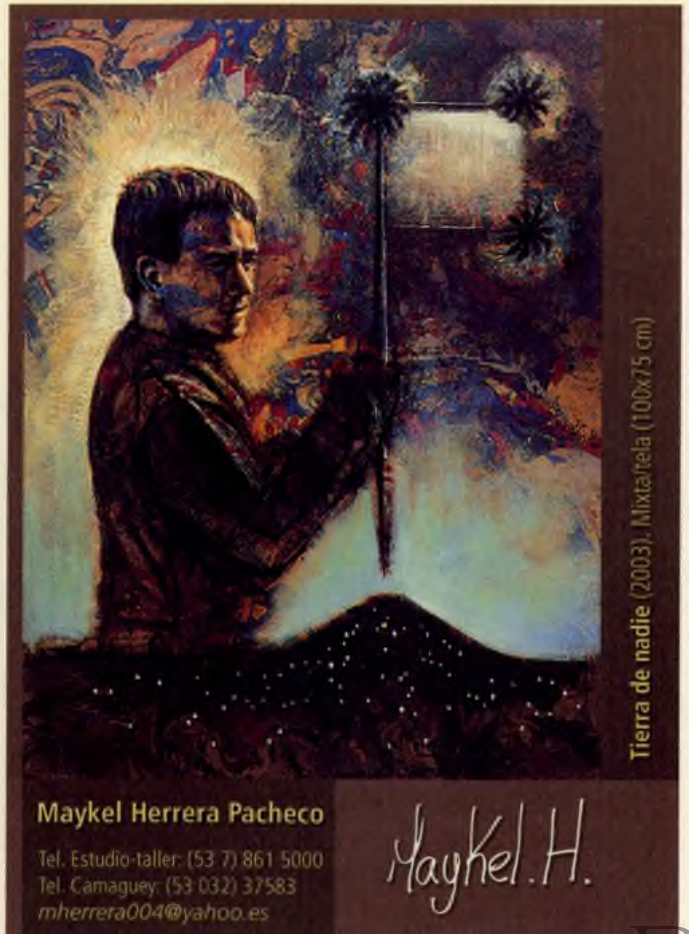
Alejandro González es miembro, desde 2001, de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (ACAA).

trasladó a esta casona colonial, existe una pequeña muestra permanente de bonsáis, la cual simboliza la labor de Alejandro González.

Compuesta por la unión de 15 obras de ambos artistas, la muestra «A cuatro manos» está conformada por árboles tropicales y especies foráneas: laureles de la India, ficus, cuabillas de costa, aralias, enebros chinos... Para su cultivo y exhibición se utilizaron algunos maceteros confeccionados en Japón y otros que fueron elaborados artesanalmente por González.

1185, y a principios del siglo XX establecen sus presupuestos académicos cuando surgen las primeras escuelas. Pero no es hasta 1889, durante la Exposición Universal de París, que irrumpen en el mundo occidental a través de una treintena de tales diminutos árboles que formaron parte del pabellón japonés.

Transcurridos algunos siglos de su surgimiento, los cultivadores cubanos encontraron en el Centro Histórico de La Habana un espacio para mostrar el resultado de su consagrada y paciente labor. Auspiciados por la Casa



Maykel Herrera Pacheco

Tel. Estudio-taller: (53 7) 861 5000  
Tel. Camaguey: (53 032) 37583  
mherrera004@yahoo.es

Maykel.H.

Tierra de nadie (2003). Mixta (tela) (100x75 cm)

# En el Café del Oriente

COCTELERÍA

Con Adán y Eva, un cóctel preparado con Havana Club 7 años y licor de manzana verde, el cantinero cubano Sergio Serrano Rivero ganó la Copa Mundial de Coctelería 2003 que otorga la Asociación Internacional de Cantineros (IBA) en el estilo clásico.

«Cuando un trabajo no es creativo, es eso, trabajo solamente, deja de serlo cuando se hace con amor», expresó Eusebio Leal Spengler, Historiador de La Ciudad, en las palabras de inauguración al homenaje que se le ofreciera a Serrano el 19 de noviembre.

Organizado por la Compañía Habaguanex S. A. —con la presencia de Meise Weiss, presidenta de su Junta Directiva— dicho homenaje tuvo lugar en el restaurante Café del Oriente, instalación que pertenece a esta compañía turística.

El Historiador de la Ciudad subrayó el significado que tiene para los

trabajadores del turismo y, en especial, para el proyecto restaurador de la Habana Vieja, el premio otorgado y añadió: «el que lucha por el honor de su patria es digno de recibir honores también».

Celebrado este año en Sevilla, España, el certamen para ganar la copa estuvo dedicado en esta edición a los cócteles aperitivos o entrantes, y contó con la participación de más de cincuenta cantineros que eran, a su vez, los ganadores de las copas de sus respectivos países.

Por primera vez, un competidor de un país latinoamericano es merecedor del premio que otorga la prestigiosa institución fundada en 1951 y que, en la actualidad, cuenta con más de 50 países miembros. Con el renacimiento en 1998 del reconocido Club de Cantineros de Cuba, ahora Asociación Cubana de Cantineros, nues-

tro país se integró a la numerosa lista de la asociación internacional.

Como parte del homenaje le fue otorgado al Chino, como muchos conocen a Serrano, un plato del pintor holguinero Cosme Proenza y un diploma de honor, mientras que la gerencia del hotel Inglaterra lo declaró «cliente ilustre».

No es la primera ocasión que Serrano alcanza merecido reconocimiento por su labor profesional y creativa. En el año 2001 resultó premiado en el Gran Prix de Ciudad de La Habana con otro trago de su creación, el Habana Pasión, disponible en la carta-menú del restaurante Café del Oriente; en el 2002, fue subcampeón nacional a la vez que lideró el torneo organizado por CubaSí y la Asociación de Cantineros de Cuba en busca del cóctel CubaSí. Este año, el Chino se llevó el tercer lugar en el campeonato panamericano celebrado en Uruguay y fue declarado campeón nacional con el Adán y Eva.

«Lo más difícil de esta última competencia era el nivel de preparación de todos los participantes; en otros eventos se podía notar el nerviosismo de algunos y eso te ayuda un poco a ganar confianza, a sentir que tú no eres el único que tiene un poco de



0,5 cl de Campari Bitter  
2 cl de Martini Bianco  
2 cl de licor de manzanas verdes  
2,5 cl de Havana Club 7 años  
2 pedazos de manzana cortados en forma de corazón.  
Una vez revuelto, servir en copa de cóctel baja, decorada con dos corazones de manzana verde atravesados por un palillo a manera de flecha.

del mundo, a la vez que declaraba a La Habana como la ciudad con la mayor variedad de tragos para tantilizar el curioso paladar del viajero.

## andar la Habana

Colección de videos y discos compactos, en venta en todos los museos, casas y otras instituciones del Centro Histórico.

Gran premio al mérito Ava Clarke de la Caribbean Broadcasting Union (1977).  
Mejor programa iberoamericano (1977).  
Diploma 160 aniversario del Gran Teatro de La Habana.

Contiene los programas:

- Sinfonía habanera
- Iglesia de La Merced
- Fuentes de La Habana
- A la izquierda del noble
- Duendes en el museo
- La casa de los Artes



Momento del homenaje ofrecido a Sergio Serrano Rivero en el restaurante Café del Oriente. En la foto, de izquierda a derecha, Meise Weiss, Sergio Serrano y Eusebio Leal Spengler.

miedo», declaró Serrano en entrevista concedida a *Opus Habana*.

Adán y Eva se suma a los tragos que avalan nuestro prestigio internacional: Mojito, Daiquirí, Jaimanitas, Lobo de Mar, Plaza Presidente, Sloppy Joe's, Tango Obispo, Habana Ópera, Isla de Pinos, Casa Bella, Habana Special, Bello Monte...

En los años 40 el escritor cubano Alejo Carpentier consideraba que los cantineros cubanos eran los mejores

La premiación de Adán y Eva demuestra que la coctelería cubana vuelve a enriquecerse con la inventiva de nuestros cantineros, que han heredado del pasado no sólo un rico caudal de recetas propias, sino también una técnica que se distingue por su elegancia y complejidad.

KAREL NEGRÍN  
*Opus Habana*

Clase y Encanto en el Corazón de La Habana

# NH PARQUE CENTRAL

COLLECTION



HABANA, CUBA

ESTE LUJOSO HOTEL SE ENCUENTRA UBICADO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA HABANA, FRENTE AL PARQUE CENTRAL, A UNOS PASOS DEL GRAN TEATRO DE LA HABANA Y EL CAPITOLIO, A SOLO 20 KM DEL AEROPUERTO INTERNACIONAL " JOSÉ MARTÍ ". EN EL SE COMBINAN EL ELEGANTE ESTILO COLONIAL ESPAÑOL EN UNA INSTALACIÓN MODERNA.

DESDE EL ÚLTIMO PISO, EL SALÓN DE REUNIONES " VIEJA HABANA ", LA TERRAZA MIRADOR Y EL BAR PISCINA " NUEVO MUNDO ", NUESTRO HOTEL ENTREGA A SUS HUÉSPEDES UNA SOBRECOGEDORA VISTA DE LA HABANA.



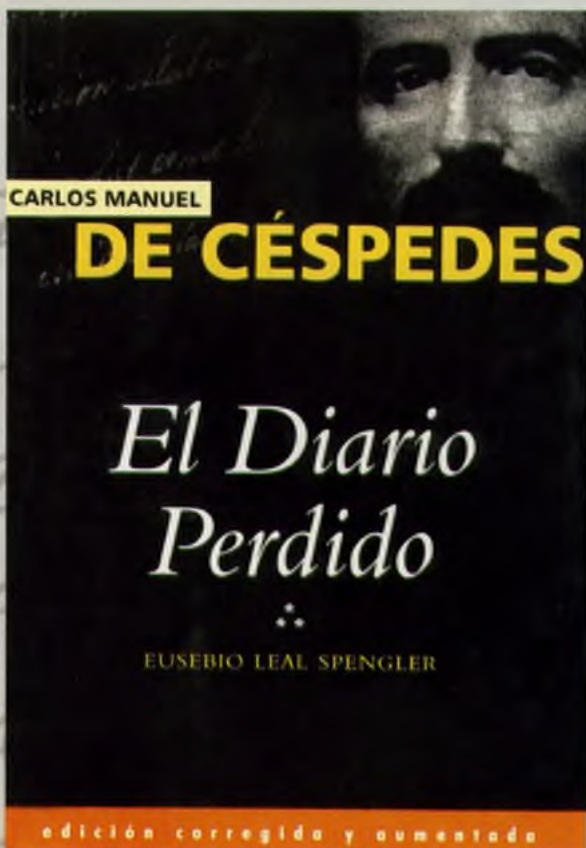
PART OF THE **NH** WORLD

Neptuno e/ Prado y Zulueta, Habana Vieja, Cuba.

Tel.: +53 (7) 860 6627 / Fax: +53 (7) 860 6630

Email : sales@nh-hoteles.eu Website: <http://www.nh-hotels.com>

Clase y Encanto en el Corazón de La Habana



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

*M. de Céspedes:*



PATRIMONIO DOCUMENTAL  
OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

# Joyas de ARCHIVO heráldica habanera

NUMEROSOS Y DISÍMILES ESCUDOS REPRESENTARON A LA HABANA DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL, Y EN TODOS —COMO DEMUESTRAN ESTOS EJEMPLOS— PRIMÓ SU CONDICIÓN DE CIUDAD FORTIFICADA, POR ENCIMA DE LA DIVERSIDAD DE ESTILOS Y ADITAMENTOS.

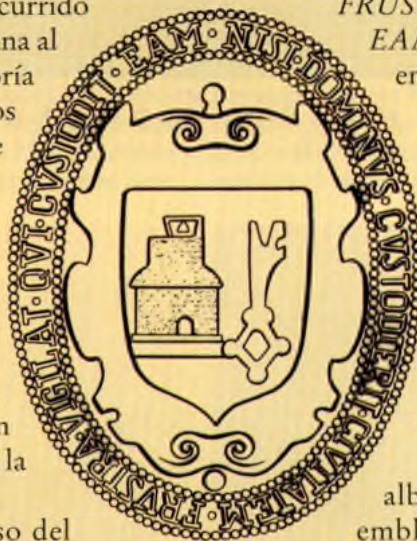
Investigando en los primeros años de la década del 70 del pasado siglo en el Archivo General de Indias, en Sevilla, España, encontramos en el Legajo 116, Ramo 3 del fondo Audiencia de Santo Domingo, una serie de documentos emitidos por el cabildo habanero en el período transcurrido entre 1581 y 1588 —etapa muy cercana al ascenso de nuestra capital a la categoría de ciudad (1592)— que están calzados por sendos sellos de cera en los que aparece el escudo usado por la entonces villa.

Al percatarnos de la importancia de este descubrimiento, nos dimos a la tarea de revisar más de una docena de comunicaciones que mostraban —al dorso— una imagen en forma semejante a la que se obtiene con un cuño seco al ser estampado sobre la cera caliente.

En este caso, por efecto del paso del tiempo y deterioro natural de la cera, las estampas se hallaban incompletas, particularmente en los bordes. Por suerte, el fragmento que faltaba en una se había conservado en otras y esto permitía su total reconstrucción tras una labor paciente y nada fácil, en la que pusimos todo nuestro empeño, al considerar que constituía un valioso aporte al conocimiento de nuestro pasado.

El tamaño original del sello es de 46 por 62 milímetros y según la autorizada opinión del lamentablemente desaparecido doctor Jorge du Bouchet, a quien consultamos debido a su experiencia en la materia: «El sello es elipsoidal y del tipo heráldico, y luce en su centro, sobre una cartela de bordes arrollados, un escudo apuntado (que quiere ser a la francesa), un castillo y una llave pareados, el primero a la

diestra y la segunda a la siniestra, con las guardas hacia arriba, mirando también a la siniestra; grabada alrededor de la figura que ocupa el campo del sello, entre dos hileras de finas perlas, la leyenda latina *NISI DOMINUS CVSTODIERIT CIVITATEM FRUSTRA VIGILAT QVI CVSTODIT EAM* (Si el Señor no custodiare la ciudad, en vano vigila quien la custodia)».



Presumimos que el mencionado castillo es una representación —más o menos fidedigna— de la fortaleza construida por el capitán Mateo Aceituno hacia 1538 y destruida por el corsario francés Jacques de Sores, cuando tomó La Habana en 1555. De ser así, la antigüedad de este escudo se remontaría, quizás, a la primera mitad del siglo XVI.

El hecho de que se desconozca el albalá que honraba a la villa con este emblema no es extraño. De acuerdo con García Enseñat, hasta «Madrid perdió la Real Cédula en que Felipe II la exaltaba a capital del reino [y] Zaragoza, Valladolid, Cuenca, Gerona, Ciudad Real, Córdoba y otras ciudades españolas, no conservan documentos ni noticias referentes a la concesión de sus blasones».

Nos queda la esperanza de que, del mismo modo que se descubrió este escudo, entre los millares de documentos intocados que duermen en los archivos de la Península, alguien halle tan importante pragmática.

La licenciada **ALICIA MELIS CAPPA**, quien es coautora de varios libros, ha realizado investigaciones en archivos nacionales y extranjeros, y publicado trabajos históricos en diversas revistas.

## El dilema de los escudos

En 1943 fue publicado por la Oficina del Historiador de la Ciudad *El escudo de La Habana. Consideraciones relativas a las armas y ornamentos usados antiguamente y en la actualidad por el Ayuntamiento de La Habana*, estudio realizado por el Dr. Ezequiel García Enseñat a petición de Emilio Roig de Leuchsenring para dotar al Municipio de La Habana de un nuevo escudo oficial, acorde con el status político iniciado el 20 de mayo de 1902.

Según el entonces Historiador de la Ciudad, el informe histórico-heráldico de Enseñat «constituye un acabado estudio sobre la materia, que esclarece por completo toda la confusión existente hasta hoy sobre los escudos usados en los pasados tiempos coloniales y en la época republicana por el municipio de La Habana, y demuestra documentalmente la inexactitud de las muy numerosas afirmaciones que se han hecho por autoridades, historiadores y pseudo-especializados en heráldica, sobre la autenticidad o legalidad de este o aquel escudo, o sobre las armas y ornamentos de los mismos, estableciendo (...) la urgencia con que el Municipio de La Habana está obligado a fijar en definitiva cuáles son las armas de la ciudad capital de la República».

Tras la venia del Historiador de la Ciudad, el informe de García Enseñat fue aprobado en diciembre de 1937 por el alcalde municipal Antonio Beruff Mendieta, quien envió un mensaje al Ayuntamiento, recomendando también su aprobación. Pero no sería hasta el 11 de noviembre de 1938 que el Ayuntamiento adoptara como Escudo Oficial representativo del Municipio de La Habana el modelo sugerido por García

Enseñat, quien por triste coincidencia había fallecido el día antes, 10 de noviembre.

Al morir, era uno de los miembros numerarios de la Academia de Historia, para la cual había sido designado desde su misma creación, en 1910, por el presidente de la República, José Miguel Gómez. También había ocupado la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes (1913-1917) durante el gobierno de García Menocal, y fungido como embajador en México e Italia. García Enseñat dirigió los periódicos *El Sport* y *El Liberal*, fue redactor de *Patria* y colaborador de *La Habana Elegante* y *El Fígaro*.



### EL SUPUESTO ESCUDO PRIMITIVO

Escudo en colores que aparece adosado a la versión trasuntada del acta original correspondiente al 20 de mayo de 1666, cuando los miembros del Cabildo habanero leyeron la Real Cédula que —firmada por la reina gobernadora Mariana de Austria, el 30 de noviembre de 1665— aprobaba que la ciudad tuviera un escudo de armas con «tres castillos y una llave en campo azul».

García Enseñat demostró que este escudo había sido diseñado *a posteriori*, posiblemente a fines del siglo XIX, basándose en un croquis también sospechoso de anacronismo y que —realizado a lápiz— aparece adjunto al acta auténtica. De modo que se trata de un escudo apócrifo, aun cuando se tuviera oficialmente por el blasón primitivo.



### PROPUESTA DE GARCÍA ENSEÑAT

Inspirándose en un escudo que se hallaba en una de las casas aledañas a la Plaza de San Francisco, y que reprodujo el historiador José María de la Torre, García Enseñat diseñó su propuesta: «un blasón sencillo, austero, libre de fantasías y de símbolos inadecuados (...)», pues sólo asume como símbolos los tres castillos y la llave. Aceptado por el Ayuntamiento de La Habana en 1938, aún es empleado como el escudo oficial del Municipio de La Habana.



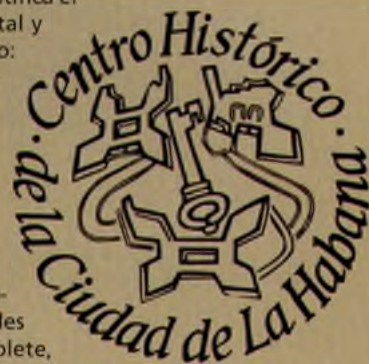
### CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE LA HABANA

Diseñado en 1997 por la diseñadora Juliet Barclay, el logotipo que identifica el Centro Histórico incorpora la representación del puerto habanero tal y como aparece en la cabeza o nudo de las Mazas del Cabildo habanero:

«visto a modo de perspectiva caballeresca, o más bien en croquis de posición del castillo del Morro, del 'fuertezuelo' de la Punta y de la Fuerza (...)», al decir de García Enseñat.

Consideradas entre las obras más antiguas de la orfebrería en Cuba, las Mazas fueron confeccionadas en plata en 1631 a petición del entonces Capitán General de la Isla, Juan Bitrián de Viamontes, según reza una inscripción en ellas.

Utilizadas en las ceremonias que realizaban la Alcaldía Municipal y el Ayuntamiento, actualmente forman parte de la colección del Museo de la Ciudad, de donde se sacan cada año durante las festividades por la fundación de La Habana. Conducidas por niños hasta El Templete, las Mazas rigen simbólicamente tal celebración.





Adolfo Luján, el  
pitcher más  
destacado del Club  
Habana durante la  
década de 1880.

# ROJOS y AZULES

## Béisbol, espacios públicos y luchas simbólicas en La Habana de 1880

por FÉLIX JULIO ALFONSO LÓPEZ

A inicios de la década de 1950 entraron al Salón de la Fama de la pelota cubana cinco nuevos miembros, tal como era costumbre desde hacía tres lustros, cuando la entonces Dirección General Nacional de Deportes, en claro gesto nacionalista, decidió honrar la memoria de los más grandes jugadores de la historia del béisbol en la Isla.

En esa ocasión, al lado de nombres tan familiares y famosos como el de Martín Dihígo, elegido en vida, aparecían propuestos otros menos conocidos o probablemente ya olvidados por los seguidores del pasatiempo nacional, como eran el caso del *out fielder* almendarista Alfredo Arango o el *pitcher* del Club Habana José María Teuma, ambos peloteros de fama y renombre durante el último tercio del siglo XIX.

Para el lanzador habanista, su elección al salón de la fama criollo podría interpretarse como una reparación histórica, no exenta de cierta ironía, pues a diferencia de otros beisbolistas contemporáneos suyos como los hermanos Zaldo, Wenceslao Gálvez o Perfecto Lacoste, quienes se convirtieron en figuras importantes de la política y los negocios de la naciente República, el lanzador y receptor Teuma terminó sus días como rector de un tren funerario, oficio que dicen realizaba con la misma inteligencia y honradez de sus mejores años en el *box*.<sup>1</sup>

Es preciso decir que un final humilde para un otrora gran jugador no era un destino original, pues el pionero Nemesio Guilló trabajó como tenedor de libros y el célebre Antonio María García, considerado por muchos el mejor jugador de su época, acabó como un simple árbitro, impartiendo justicia detrás del *home*, donde tantas veces se ganó el aplauso con

la fuerza de sus batazos. Pero el caso de José María Teuma tenía una singularidad, aunque quizás pocas personas recordarían entonces la tarde del 27 de marzo de 1887 en que —herido en su amor propio de jugador— decidió retar a duelo a la directiva de su club, los poderosos rojos del Habana, tras ser suspendido de su posición de lanzador después de perder un juego en el octavo *inning* contra el único equipo con que no se podía haber dado aquel lujo: el Almendares.

Los dirigentes habanistas estimaron que la derrota, cuando apenas faltaban tres *outs*, se debió al cansancio del lanzador o a su «temperamento demasiado nervioso», y tomaron la drástica medida de entregar la posición de Teuma a quien consideraban su legítimo propietario: Adolfo Luján, por lo demás el primer curveedor de la pelota cubana y cuya fama de jugador «pirata» corría pareja con la de su capacidad como lanzador.<sup>2</sup>

Para completar la humillación sufrida por Teuma, los directivos del club decidieron que el duelo no era pertinente, pues se había actuado de acuerdo a los reglamentos de la corporación.<sup>3</sup> A fin de cuentas, el ofendido *pitcher* no había sabido mantenerse dentro del *fair play*, es decir: «la manera de jugar el juego de aquellos que no se dejan llevar por el juego al punto de olvidar que es un juego, de aquellos que saben mantener la distancia respecto del papel».<sup>4</sup>

Esta anécdota, cuyo estilo de época no disminuye su dramatismo, nos pone ante uno de los temas más apasionantes de la historia de los deportes en Cuba, específicamente en los orígenes del béisbol: el funcionamiento de sus primeros equipos organizados, las características del juego en su etapa «romántica» («la



*Belle époque* de la pelota en Cuba», al decir del crítico Roberto González Echevarría), y sus conexiones con los sistemas simbólicos, rituales de poder y surgimiento de nuevos espacios de sociabilidad dentro de la sociedad cubana de fin de siglo.

Para ejemplificar esta relación, hemos escogido la poderosa rivalidad existente entre el Habana Base Ball Club y su homólogo Almendares, la cual puede incluso ser interpretada como el reflejo de una violencia contenida a otros niveles de la sociedad cubana de posguerra.

El primero de estos equipos fue creado en 1868, integrado por cubanos blancos de clases medias y altas, afines en su mayoría al imaginario nacionalista en sus variantes moderada o radical, identificados por el color rojo y cuyo símbolo era la fiereza del león. Con sus terrenos para jugar béisbol ubicados en una zona cercana al mar en el boscoso Vedado, la sociedad habanista fue uno de los primeros clubes conformados en la Isla, y entre sus fundadores y miembros estuvieron jugadores muy destacados de la época, como los hermanos Nemesio y Ernesto Guilló, introductores del juego en el país; Esteban Bellán, quien había jugado en los Estados Unidos y era muy hábil; Beltrán Senarén, Roberto Lawton, Ricardo Mora y el llamado «patriarca» de la pelota cubana del siglo XIX: Emilio Sabourín.

De hecho, el Club Habana inaugura la mitología insular del deporte de las bolas y *strikes*, al ser uno de los protagonistas del primer juego del que se tiene noticia en la Isla, enfrentando al equipo de Matanzas la tarde del domingo 27 de diciembre de 1874, en plena Guerra Grande, en el mismo espacio que hoy ocupa el estadio de Palmar de Junco. La victoria de los rojos fue aplastante, iniciando así una tradición ganadora que los llevaría a obtener la mayoría de los campeonatos disputados en Cuba desde 1878 hasta los primeros años de la República, aunque no siempre estas victorias se lograran en el terreno de juego ni respetando las reglas establecidas, como veremos más adelante.

Un análisis de lo sucedido en aquel partido nos revela algunas características del juego en sus orígenes, así como del funcionamiento de los equipos en esa etapa inicial. Una de las cuestiones de mayor interés radica en la manera de hacer los lanzamientos del *pitcher* de Matanzas, considerada ilegal por sus contrarios, por lo que fue sometida la cuestión a decisión del árbitro. Este consideró que el matancero debía «*to pitch*» en lugar de «*to throw the ball*», pero los directivos del club argumentaron que era el único lanzador disponible y por tanto seguiría en el *box*. Ante esta irregularidad, los habanistas ordenaron a su lanzador, Ricardo Mora, que hiciera lo mismo que su contrario, y esta singular táctica los favoreció enormemente por la velocidad y fuerza de Mora, que unida a las habilidades técnicas del receptor Esteban Bellán, anuló casi totalmente la ofensiva matancera, que sólo logró anotar nueve carreras por 51 sus rivales.<sup>5</sup>

Como es conocido, en los inicios del béisbol, el *pitcheo* era una labor de gran esfuerzo físico pues el lanzador debía «satisfacer» al bateador con el envío que éste le solicitara; además, la base por bolas se obtenía luego de nueve lanzamientos malos, que se redujeron después a siete y finalmente a cuatro. Ello explica el cansancio de los lanzadores en los partidos, así como que recurrieran a maneras no autorizadas de lanzar. Agravaba tal situación la escasez de serpentinos en los equipos, por lo que el juego se hacía extraordinariamente ofensivo, de lo que dan fe los tres jonrones de Bellán en el mencionado partido, el jonrón de Mora, quien anotó siete carreras, y las ocho veces que Emilio Sabourín pisó el *home* del Palmar de Junco.

Otro asunto curioso en aquel juego «fundacional» se relaciona con la deficiente preparación del terreno, lo que dificultó la labor del *umpire*. No obstante, los jugadores le concedieron «un voto de gracia por la solicitud y buen deseo de que dio pruebas», razón explicable si se tiene en cuenta que los árbitros impartieron justicia gratuitamente hasta 1889, en que comenzaron a cobrar 15 pesos en la liga de invierno y 10 pesos en la de verano. También sabemos que asistió una gran concurrencia, atraída por la novedad del juego, que llamó la atención la sencillez y



Durante la década de 1880, el Club Habana había logrado consolidarse como el equipo más importante, atrayendo a los mejores jugadores —incluso, estadounidenses— y estableciendo un control real sobre la institución rectora de la actividad beisbolera: La Liga General de Base Ball de la Isla de Cuba. El presidente de esta sociedad, Alfredo Maruri, era miembro vocal de la junta habanista; su secretario, Alberto Coya, lo era también dentro del Habana BBC, y su órgano de difusión, *El Pitcher*, el periódico de los habanistas.



funcionalidad de los trajes habaneros, en particular a la afluencia femenina que solía ser elevada, y que se tuvo que suspender el duelo a las 5 y 35 minutos de aquella tarde invernal, pues la oscuridad impedía continuar.

Había comenzado ya una pasión beisbolera por toda la Isla, que involucraría a más de 200 equipos de provincias, pueblos y ciudades, integrados por blancos, mestizos y negros. A pesar del racismo imperante, estos últimos pudieron organizar sus propios clubes después de la abolición de la esclavitud y utilizar el béisbol como un mecanismo eficaz para aumentar su autoestima personal y ascender en la escala social, gracias a las habilidades demostradas en el popular juego.<sup>6</sup>

Pero aun así, hasta fines del siglo XIX, la mayoría de los jugadores eran cubanos blancos adinerados quienes disponían del capital económico y cultural necesarios, además del tiempo libre para practicar y participar en los encuentros, amén de haber sido algunos de ellos educados en los Estados Unidos, donde se familiarizaron con el juego y sus requerimientos técnicos, como eran los casos de los hermanos Guilló y del citado Bellán.

La supremacía al club rojo —o sea, el Habana— era disputada mayormente por

un encarnizado adversario, el equipo Almendares, que escogió como su sede un terreno cercano a la Quinta de los Molinos, accesible por la Calzada de Carlos III. Sus organizadores y simpatizantes provenían de la aristocracia local, adoptando como su color simbólico el azul, emblema de poder y abolengo. La rivalidad entre ambos clubes se convirtió en parte de la mitología popular de la capital, cantándose coplas a favor de uno u otro bando, como aquella que rezaba su fe almendarista con motivos galantes: *Por ser del color del cielo/ y por no ser de los rojos/ por ser azules los ojos/ de Josefina y Consuelo,*<sup>7</sup> al tiempo que un testigo ironizaba con el hecho de que hubo almendaristas que jamás usaron una corbata roja...Y viceversa.

Sería ingenuo no sospechar que esta competencia escondía también diferencias en el plano político insular: dos de los más importantes jugadores del Almendares, Antonio Alzola y Leonardo Ovies, eran españoles... Y al contrastar la «fuerza» de los azules (simbolizada por el bate o traca) frente a la «razón» de los rojos, orgullosos de su moral y disciplina en el juego, una muy popular obra del teatro bufo ponía en boca de los tradicionales personajes del gallego y la mulata los siguientes bocadillos:

Atraída por la novedad del juego, a los partidos de béisbol asistía una gran concurrencia, incluidas muchas mujeres, que se sentían atraídas por los trajes de los peloteros. Al respecto, ha señalado el ensayista y crítico Roberto González Echevarría en su artículo «Literatura, baile y béisbol en el (último) fin de siglo cubano»: «si se ven en el contexto de la ropa tan conservadora de la época, eran provocativos en extremo (...). Los peloteros (...) llevaban pantalones bombachos, en su mayoría blancos y muy ceñidos al cuerpo, medias largas de colores, camisa holgada con pechera en la que, en letras góticas casi siempre, aparecían las iniciales o emblemas del club, pañuelo de seda de color apropiado y gorra. Era una indumentaria que destacaba el contorno físico del jugador, y adornaba su cuerpo (...)»

La leña roja tarda pero llega

# HABANA

Creado en 1868, el Club Habana estaba integrado por cubanos blancos de clases medias y altas, afines en su mayoría al imaginario nacionalista en sus variantes moderada o radical, identificados por el color rojo y cuyo símbolo era la fiereza del león. Con sus terrenos para jugar béisbol ubicados en una zona cercana al mar en el boscoso Vedado, la sociedad habanista fue uno de los primeros clubes conformados en la Isla, y entre sus fundadores y miembros estuvieron jugadores muy destacados de la época, como los hermanos Nemesio y Ernesto Guilló, introductores del juego en el país.



Equipo de veteranos del Club Habana. Entre otros, aquí aparecen Ignacio García, Adolfo Poo, Carlos Chávez, Francisco Alday, Adolfo Luján, Gustavo Aróstegui, Alfredo Arcaño, Carlos Hernández, Carlos Galván, Filiberto Azcuy, Ramiro Guerra, Lázaro Bruzón.

INGRESOS.	PESOS.		EGRESOS.	PESOS.	
	FEHA.	CTH.		FEHA.	CTH.
Recibido por venta de camisetas...			Pago para sueldos de empleados del Club...	1489	40
\$ 742 que son billetes.....	\$ 1691.40		Id. id. de otros del Base Ball.....	467	07
Id. id. en billetes.....	700		Id. id. gastos menores de todas clases.....	2104	16
Id. id. de socio PROTECTOR.....	2456	82	Id. id. Comisión de cultura al extranjero.....	562	40
Producción bruta de varios campos verificados.....	2074		Id. id. gastos de todas clases en desfilas verificadas en nuestro terreno.....	3228	83
Id. de helios y otros arcos.....	20	03	Impuesto de los «Obras nuevas» cobradas en el Club durante el año.....	\$ 7416.67	
Recibido de Joaquín Oro, saldo que se sirvió.....	180	80	De cuya suma hay pendiente de pago al importe de un pagaré otorgado a D. Manuel E. Ríos valor al 22 de Agosto de 1887.....	2505.40	
Id. id. Excmo. Baharín id. id.....	21	10	Pagado a Francisco Tiant por saldo de lo que se le adelantó al año pasado.....	892	44
Id. id. Federico Carrera id. id.....	21	...	Pagado por una obligación recogida.....	25	...
Id. id. Lázaro Bruzón id. id.....	32	...	Id. id. intereses de préstamos.....	75	...
Id. id. papelerías vendidas para el tren de vacías a la Habana en la noche del baile en «Protector».....	180	...	Entregado a la Liga del Base Ball como depósito convalido para entrar en ella y optar al Campeonato con \$ 75.00 con el 127 p.º.....	160	30
Recibido de la Liga de Base Ball por el premio del Campeonato de 1886 a 87 obtenido por nuestro Club \$ 277 con el 127 p.º.....	633	76	Pagado por el seguro de incendio de la «Oficina» hasta Febrero 16 de 1888, suma \$ 75.25 con el 127 p.º.....	171	19
Alquiler de terreno a varios Clubes.....	681	72	Id. por arrendamiento de terreno hasta Julio de este año \$ 50 con el 123 p.º.....	114	...
Industria «Protector» hecha a la Sociedad por varios miembros para la construcción de las Obras nuevas.....	3110				
Pap. «Protector» de D. Francisco Tiant.....	485	64			
	14,917	68		14,917	68

Este estado de cuentas demuestra que, detrás de los esfuerzos disciplinarios y de orden interno, funcionaba también una maquinaria económica para sostener el Club Habana.

Perfecto: Como almeñadorista que soy, el Almendares no tiene más que hombres de razón y de fuerza. Tranca y decencia (...)

Severina: Y el Habana, razón, campo, disciplina y moralidad! Hurra por los colorados (...)<sup>8</sup>

En La Habana de 1880, además de rojos y azules, existían decenas de pequeños y efímeros conjuntos, destacándose entre ellos un club llamado Fe BBC y que tenía su sede en los terrenos de Jesús del Monte. Este equipo fue muy inestable, cambiando incluso su denominación original por la de Alerta, y muchos de sus jugadores solían pasarse a los equipos rivales, preferentemente al Habana. No obstante, los del Fe les jugaban muy bien a los habanistas, a quienes lograron derrotar varias veces y arrebatárselos la hegemonía que detentaban como campeones de la Isla, proclamándose vencedores en 1888 por primera vez.

Los primeros torneos celebrados para elegir el campeón de Cuba fueron bastante irregulares en sus calendarios y en la propia definición de los campeonatos. Había terminado la Guerra de los Diez Años y se vivía una tensa calma, interrumpida por nuevos estallidos, como el conocido por Guerra Chiquita (1879-1880), al tiempo que se tenían noticias del desembarco de expediciones aisladas por varios puntos costeros. La esclavitud tenía sus días contados; la industria azucarera se concentraba y el autonomismo ganaba apreciables espacios en la sociedad civil.

En este convulso escenario, el Habana —dirigido por Emilio Sabourín— fue el gran contrincante a derrotar durante diecisiete años: desde 1878 hasta 1895, en que empezó de nuevo la guerra. En total sumó ocho títulos, por dos sus antagonistas de Fe (1888 y 1891) y uno el Almendares (1894). Durante los años de 1880, 1881, 1883 y 1884 no se celebraron campeonatos, y en 1882 los dos finalistas, Habana y Fe, no terminaron la serie.

Tenían tanta importancia estos torneos para sus organizadores, que todavía un lustro después, en 1887, la nueva directiva del Club Habana, compuesta por Leopoldo Sola (presidente), Ignacio Díaz Rico (vicepresidente), Luis Someillán (tesorero) y Nemesio Guilló (secretario), acordó como el primer acto de aquella junta «la protesta

levantada y publicada, en contra de cualquier resolución que dictase la Liga (...) en el asunto relativo al *Championship* de 1882, por creer que no era posible dictar resolución justa, después de cuatro años, en un asunto en el que no podía oírse a personas que en él tomaron parte muy activa».<sup>9</sup>

La filosofía ganadora de este club, y el hecho de pretender alcanzar siempre el lugar de mayor prestigio a cualquier precio, puede ser interpretada quizás como parte de una concepción mucho más amplia, donde están presentes los intereses de sus miembros, no ya sólo como jugadores que se divierten, sino como representantes de un poder alternativo y desafiante al poder real de la Colonia, simbolizado en sus aristocráticos rivales del Cerro. Por eso la maquinaria de juego debía funcionar como un verdadero ejército que se prepara para una batalla.

Era notoria la severa disciplina de ese equipo, el cual tenía que jugar siempre completo, y en los pocos casos de ausentarse un jugador — como sucedió tras el repentino cambio de Teuma por Luján, al encontrarse este último fuera de la ciudad —, la decisión tomada fue «que aun a costa de algún sacrificio se hiciese venir al referido Sr. Luján a ocupar su posición en el Club; acordando asimismo la directiva imponerse el sacrificio que fuese necesario a la consecución de ese fin».<sup>10</sup>

Hasta el mismo Emilio Sabourín, que presentó excusas para no participar en esa temporada, fue conminado a que retirara su negativa. El 7 de marzo de 1887, después de perder el primer desafío frente a Almendares, dos jugadores fueron multados «por haber asistido a un baile en vísperas de un juego»,<sup>11</sup> y esto provocó una fuerte discusión entre los directivos, que llevó a la renuncia de su presidente, Leopoldo Sola. Restablecida la paz, y tras sustituir a Sola por el señor Francisco Tiant, la política fue de no perder otro partido con los azules, y sobrevino entonces el ya mencionado incidente con Teuma, que caldeó los ánimos hasta el borde de un duelo en el campo del honor.

Detrás de estos esfuerzos disciplinarios y de orden interno en el equipo, funcionaba también una maquinaria económica que compensaba los forcejeos represivos con gratificaciones a sus miembros de 50 pesos en los desafíos en que las sumas percibidas por el club fuesen inferiores a 250 pesos y, en casos de sobrepasar esa cifra, hasta el 20% de todo lo recaudado.

También era necesario mejorar la imagen del espacio público donde los habanistas hacían gala de su poder, y por eso lograron concluir en apenas 15 días previos a comenzar el torneo de 1886-1887, la rehabilitación de su diamante, con cercas en todo el perímetro, un nuevo tramo de graderías y la ampliación de su glorieta. Dicha obra estaba presupuestada en 3 000 pesos oro, de los cuales sólo se pudo reunir 2 500 por

préstamos y donaciones, pero el poderío económico de sus miembros se hizo sentir cuando el Sr. Tiant, futuro presidente de la sociedad, consignó para su club un préstamo de 1 000 pesos a uno por ciento de interés. Era tal el poderío del Club Habana en este momento que, después de descontar sus deudas por diversos conceptos de su capital activo, todavía tenía a su favor 10 361 pesos y 86 centavos.<sup>12</sup>

Queda claro también que el empeño habanista por remozar y modernizar su glorieta de béisbol, y ponerla al nivel de sus triunfos, es otro elemento de su guerra simbólica contra el Almendares, que ya contaba desde 1882 con un nuevo terreno, el cual incluía — además del diamante de béisbol — un hipódromo y un tiro de pichón, inaugurados «con un suntuoso baile al que asistió lo que más brillaba y valía en La Habana», según un testigo.<sup>13</sup>

A continuación del *affaire* Teuma, la dirección habanista se empeñó en que el campeonato 1886-1887 no podía ser disfrutado por sus eternos oponentes, que ya les llevaban ventaja, y trazó una nueva estrategia de aliento a sus jugadores, convocándolos a un succulento almuerzo y «entregándoles diplomas conmemorativos del buen desempeño de sus respectivas posiciones»,<sup>14</sup> lo que sin duda hizo «reaccionar» a los miembros y prometer solemnemente entregar a su equipo el ansiado trofeo. Los hechos que se sucedieron demuestran hasta qué punto estaban dispuestos a hacerlo, dentro o fuera del terreno.

Hay que decir que el equipo azul, eterno aspirante al título, había realizado hasta ese momento un gran campeonato, venciendo dos veces al Fe los días 23 de enero y 27 de febrero, en ambas ocasiones sin permitir carreras, mientras que al Carmelitas le habían dado una paliza de 38 carreras, con 32 *hits*, cuatro dobles, tres triples y un jonrón. Junto a esta brillante actuación, que hacía peligrar la victoria habanista, pesaba el antecedente de la victoria almendarista en la Liga de Segundo Premio, celebrada en el verano de 1886, donde había alcanzado una victoria sensacional sobre los rojos en extra *innings*, dejándolos al campo y obteniendo el premio del tabloide *El Sport*.<sup>15</sup>

Por último, si lo anterior no fuera suficiente para echar leña al fuego de la exacerbada controversia entre rojos y azules, estaba la figura de Adolfo Luján como titular en el montículo del Habana, pérdida que lamentaron mucho los azules.

Según la versión habanista, la derrota de sus rivales comenzó a tejerse cuando éstos desconocieron una decisión del árbitro en el juego del 1ro de mayo, expulsándolo de su puesto y cancelando el partido, que se encontraba en ese momento favorable a los rojos. Un nuevo enfrentamiento, el día 29, dio la victoria al Habana y propició el empate en la serie, que debía terminarse con un partido extra. Pero nuevos problemas



La supremacía del club rojo —o sea, el Habana— era disputada mayormente por un encarnizado adversario, el equipo Almendares, que escogió como su sede un terreno cercano a la Quinta de los Molinos, accesible por la Calzada de Carlos III. Sus organizadores y simpatizantes provenían de la aristocracia local, adoptando como su color simbólico el azul, emblema de poder y abolengo.



El Almendares tenía excelentes jugadores, como el lanzador Carlos Maciá, los hermanos Zaldo, Alfredo Arango, Ramón Hernández, Aquiles Martínez, Ignacio García y Francisco Delabats, considerado este último «el más temible y temido *batsman* de *low ball*». En esta foto aparecen ya veteranos a inicios del siglo XX.

CLUB HABANA.	Voces al bat.	Carreras.	B. jugadas.	Asistencias.	Errores.	Hits.
P. Ronquillo.....12 b.	6	2	0	0	1	2
G. Aróstegui.....8. b.	6	2	1	1	1	2
R. Hernández.....22 b.	5	4	2	0	0	3
A. Luján.....10 b.	4	1	0	1	0	0
A. Castillo.....32 b.	5	3	1	3	0	1
A. García.....c.	5	2	9	1	0	0
F. Santana.....l. f.	5	1	5	0	2	2
J. Luján.....19.	5	0	0	4	0	1
V. Flana.....rf.	5	3	0	0	0	0
F. Saavedra.....c. f.	5	2	0	0	0	3
Totales.....	51	20	27	10	4	14

CLUB ALMENDARES.	Voces al bat.	Carreras.	B. jugadas.	Asistencias.	Errores.	Hits.
C. Maciá.....p.	4	3	1	1	2	3
R. García.....lf.	4	0	3	0	1	1
R. Martínez.....32 b.	4	0	2	0	2	0
F. Delabats.....c. f.	3	0	1	0	0	1
W. Galvez.....8. b.	4	1	0	2	3	1
R. Hernandez.....22 b.	4	1	2	1	3	1
A. Arango.....f. f.	4	0	0	0	1	1
I. García.....c.	3	0	2	4	4	0
L. Cortés.....12 b.	3	0	14	0	2	0
A. Martínez.....rf. b.	2	0	2	6	0	0
Totales.....	35	5	27	14	18	8

ANOTACION POR ENTRADAS.

Habana.....	0-0-7-0-2-0-1-0-4-20
Almendares.....	1-0-0-0-0-1-2-1-0-3

Publicados en *El Figaro*, estos resultados pertenecen a uno de los partidos celebrados entre el Habana y el Almendares por la disputa del campeonato 1886-1887.

surgieron al negarse los almendaristas a dividir en partes iguales el producto de las entradas y repartir los ingresos de las mismas según sorteo, que también favoreció al club rojo.

A pesar de estas irregularidades y del ambiente enrarecido por discusiones y desacuerdos, todo estaba listo para el último juego, a celebrarse el 12 de junio, cuando sucedió algo que nadie podía imaginar. Llegó a manos de los directivos habanistas una carta del Almendares, el día 11, a las tres de la tarde, negándose a jugar sino era en privado, argumentando cuestiones de seguridad a consecuencia de «las manifestaciones tumultuarias de una parte del público»<sup>16</sup> en el último partido celebrado.

Quizás fuera cierta la aprensión de los azules, pero también es verdad que las riñas y peleas eran bastante frecuentes en aquellos desafíos finiseculares, donde las apuestas formaban parte del espectáculo y se reunían individuos de todas las capas sociales, los que solían discutir con inusual pasión y fanatismo.<sup>17</sup>

Lo cierto es que la oportunidad que necesitaban los habanistas para humillar a sus oponentes les fue «regalada» con aquella inesperada misiva, y no fue desaprovechada; negaron la petición azul pues, a su juicio, «daba a comprender claramente los pocos deseos del Club Almendares de encontrarse nuevamente con el Habana»<sup>18</sup> y proclamaron el juego como *forfeited* a su favor. Es decir, despojaron a los almendaristas de la posibilidad legal de acceder a disputar el trofeo de campeones.

La narración de este insólito final de temporada, en voz del secretario del club, no deja lugar a dudas sobre la resonancia de aquel lauro, obtenido a tan bajo costo, en las huestes coloradas: «No era posible Señores, que la directiva de este Club pudiera contener el entusiasmo por tan glorioso triunfo (...). De aquí surgieron las brillantes fiestas que este club llevó a cabo en celebración del *Championship* de 1886 a 1887; fiestas en que se manifestó espléndida la unión de todos los habanistas y el inmenso entusiasmo que en todos y cada uno de ellos despiertan las glorias imperecederas del valeroso Club Habana al que se honran en pertenecer».<sup>19</sup>

Los rojos disfrutaron su conquista en grande, y todavía se permitieron ese año

facilitar a otros equipos que entrenaran y jugaran en sus remozados terrenos, optando por el premio «Pelotero habanista». Eran poderosos, tenían prestigio y se sabían los mejores, mientras las muchachas habaneras en flor les regalaban moñas rojas con música de danzones al fondo...

Sus eternos rivales del Almendares, derrotados y burlados, «y a fin de evitar conflictos de gravísima consecuencia», acordaron la disolución del club,<sup>20</sup> con todo y que habían sido el equipo más bateador ese año, superando ampliamente al Habana en los departamentos de carreras y extrabases.

Pero esta desaparición de la sociedad deportiva fue breve, tan sólo para tragar en silencio su desventura, y volvieron a la carga en 1889 con Oscar Conill al frente, quien se las arregló para reforzar su equipo contratando a jugadores habanistas como Moisés Quintero, Rafael Hernández y Miguel Prats. Finalmente, cuatro años más tarde, pudieron saborear las mieles del triunfo al conquistar su primer campeonato, dirigidos por Ramón Gutiérrez.

Sin embargo, resulta interesante constatar que poco tiempo después, en el escenario bélico de la lucha anticolonial, muchos de aquellos jugadores, que tan ardorosamente habían defendido los colores de sus respectivos clubes, marcharon al exilio o al campo de batalla. Entonces las banderas rojas y azules abandonaron momentáneamente su antigua rivalidad, y los implementos de la guerra simbólica en el terreno: guantes, bates y pelotas, fueron trocados por las armas y caballos del Ejército Libertador.

Esa zona secreta de la cultura cubana que comenzaba a ser el béisbol, por encima de cualquier intolerancia o fanatismo, demostró en la práctica su condición excepcional de agente aglutinador de un imaginario y una voluntad nacionalistas.

celebrada por dicha sociedad el día 18 de agosto de 1887, con objeto de dar cuenta de los actos llevados a cabo por la directiva, durante el año que termina en dicha fecha. Habana, Lit. e Imp. La Habanera, 1887, p. 7.

<sup>4</sup> Pierre Bordieu: «¿Cómo se puede ser deportista?», en *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1990, p. 196.

<sup>5</sup> Tomamos la descripción del partido hecha por Enrique Fontanils para el diario *El artista*, reproducida por Wenceslao Gálvez y Delmonte en su libro *El base ball en Cuba; historia del base ball en la Isla de Cuba sin retratos de los principales jugadores y personas más caracterizadas en el juego citado, ni de ninguna otra* (Habana, Imprenta Mercantil de los Herederos de Santiago Spencer, 1889).

<sup>6</sup> En 1887 se celebró el primer campeonato con equipos integrados por negros, pero sólo en 1900 un equipo de aquel circuito, el San Francisco, se incorporó al torneo profesional de los blancos.

<sup>7</sup> Manuel S. Pichardo: «Manifiesto. Al país pelotero», en el *El Figaro*, mayo de 1887.

<sup>8</sup> Ignacio Sarachaga y José M. de Quintana: *Habana y Almendares o los efectos del Base Ball*, Habana, Imprenta La Moderna, 1892, p. 11. La obra se estrenó en 1889.

<sup>9</sup> *Memoria...*, op. cit., p. 4.

<sup>10</sup> Ídem, p. 7.

<sup>11</sup> Ídem, p. 6.

<sup>12</sup> Además de los señalados, la sociedad tenía otros gastos por concepto de las cuotas que debía abonar a la Liga de Béisbol para optar por el título, seguros contra incendios, arrendamiento de terrenos, sueldos de los empleados del club y mantenimiento de sus instalaciones, que incluían el terreno, la glorieta, el kiosko del score y las nuevas ampliaciones.

<sup>13</sup> J. F. Prieto: «El Almendares BBC», en: Ramón S. Mendoza..., op. cit., p. 21.

<sup>14</sup> *Memoria...*, op. cit., p. 8.

<sup>15</sup> J. F. Prieto: op. cit., p. 23.

<sup>16</sup> Ídem.

<sup>17</sup> Una descripción del ambiente de los partidos señala: «la gente se entusiasmaba, palmoteaba, daba gritos, discutía fogosamente. En las gradas de sol comenzaba ya el mal de las apuestas, que más tarde ha corrompido al base ball, alejando de él al elemento femenino, que es el que más enaltece y alegra todo espectáculo público». Carlos Loveira: *Generales y doctores*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 76.

<sup>18</sup> *Memoria...*, op. cit., p. 9

<sup>19</sup> Ídem.

<sup>20</sup> J. F. Prieto: op. cit., p. 22.



Siendo integrante del Club Almendares, Wenceslao Gálvez estimaba que era el Habana «el verdadero club. Todo está perfectamente organizado. Tiene terreno propio y los jugadores gozan de muchas comodidades, como guardarrropía, duchas (...)» Quizás por ello, Gálvez le dedicó a sus rivales su libro *El base ball en Cuba; historia del base ball en la Isla de Cuba sin retratos de los principales jugadores y personas más caracterizadas en el juego citado, ni de ninguna otra* (Habana, Imprenta Mercantil de los Herederos de Santiago Spencer, 1889). Éste fue el primer libro escrito sobre el tema en la Isla.

<sup>1</sup> Ramón S. de Mendoza, José María Herrero y Manuel F. Calcines: *El Base Ball en Cuba y América*, Habana, Imprenta Comas y López, 1908, pp. 43-44.

<sup>2</sup> En apoyo de la teoría de que fue nuestro primer curvador puede verse Raúl Diez-Muro Barbosa: *Historia del Base Ball profesional en Cuba*, Habana, s.e., 1949, p. 48.

<sup>3</sup> *Memoria leída por su autor D. Alberto Coya, secretario del Habana BBC, en la Junta General*

El historiador FÉLIX JULIO ALFONSO LÓPEZ tiene en preparación el libro *La letra en el Diamante por Editorial Capiro (Santa Clara)*.

# Telefonomanías

Por ROIG DE LEUCHSENTRING

*El autor (1889-1964) fue Historiador de la Ciudad de La Habana desde el primero de julio de 1935 hasta su deceso.*



Es un estudio curioso el observar cómo aplica y usa determinado grupo social (en nuestro caso los habaneros) algún invento de tanta importancia y trascendencia en la vida moderna como el teléfono.

El teléfono, en teoría, es el medio de comunicación, rápida y eficaz, a distancia, con otras personas. Debe abreviar y acortar tiempo y lugares y contribuir al mejor desenvolvimiento de los negocios y las relaciones sociales y ahorrar criados y mensajeros.

Pero, de la teoría a la práctica; de la intención y fin que se propusieron los inventores y constructores, a lo que en la realidad sucede va una gran diferencia.

Lo primero que hace falta es que el teléfono responda cada vez que se le necesite y que cuando se descompone sea arreglado inmediatamente; y ambas cosas no suceden ni con mucho. Y resulta que cuando más urgente es la llamada que Ud. quiere hacer menos funciona el dichoso aparato, y que a lo mejor se cansa uno de avisar a la compañía para que le arreglen su teléfono, y se pasan los días y hasta las semanas sin que esto ocurra; pero, eso sí, a fin de mes le pasarán la cuenta como si Ud. hubiese usado durante los treinta días su aparato.

Además, en Cuba, generalmente, cada abonado y hasta sus amigos y conocidos, se creen que el teléfono es patrimonio de ellos exclusivamente.

Las muchachas y también las niñas, cuando no tienen nada que hacer —y esto sucede muy a menudo— llaman a sus amigos o sus compañeras de juego o colegio, «para conversar un ratico», ratico que dura dos o tres horas.

Es clásico ya que los jóvenes novios, además de ir él por las noches, tener entrada en la casa y llevar relaciones «de sillones», se llamen por teléfono durante la mañana y el día, diez o doce veces, desde la oficina, desde su casa o algún café o establecimiento. Y menos mal que estas llamadas fueran rápidas y breves, pero lo corriente es que se prolonguen durante horas y horas.

Las solteras que después de haberse encomendado inútilmente a San Antonio de Padua, perdida la esperanza de encontrar quien cargue con ellas y las lleve a la sacristía... o a cualquier otro sitio, echan mano del teléfono como única áncora de salvación que les queda. Y valiéndose del ministerio que les dan los automáticos, se ponen a enamorar a sus

amigos o conocidos, y, como siempre hay bobos y desocupados para todo, muchos hombres, creyéndose que se trata de una «hembra pasada», aguantan y siguen la lata, para ver lo que pescan; hasta que, al fin, descubren que, efectivamente, la mujer que los llama está pasada, pero es... de moda.

Hay otras que se dedican a dar bromas, ya a particulares o a los establecimientos, pidiendo encargos o mercancías o metiéndose con las familias de sus infelices víctimas, insultándolos o diciéndoles pesadeces; otros a llamar a una casa durante horas y horas sin contestar quién es.

Y ¡cómo se revela y descubre en esos casos el verdadero fondo moral y educación de una persona! Seguros del anónimo, hombres que en sociedad aparecen correctos y finos, se transforman en groseros, violentos, ordinarios; y muchachas y señoras, que creíamos modelos de delicadeza e inocencia, se convierten en mal habladas y concedoras de todo el repertorio de palabras gruesas y de doble sentido que posea el más experto carretero o habitante.

Existen también muchos que se consagran al deporte de «coger cruces», deporte que no se practica, ni mucho menos, en los campos de batalla ni en torneos, pues no son las cruces sino los cruces los que cogen, o sea telefónicos (...)

Pero las personas que más dificultan y hacen casi imposible el uso normal, adecuado, rápido y eficaz del teléfono, aparte de los abandonos y deficiencias de la compañía, son las amigas, grandes y pequeñas, viejas y jóvenes, y los novios.

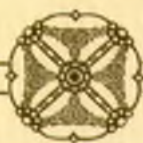
Éstos son la pesadilla y la rémora de todo el atraso que se nota aún en nuestra vida social (...)

En lo que se refiere al teléfono, son los que más dificultan su rápido funcionamiento, pues se pasan las horas y las horas de palique interminable diciéndose toda esa serie de boberías amorosas que si dichas cara a cara y, acompañadas del gesto y la acción, resultan interesantes y agradables (¡cómo no!), dichas por teléfono resultan insoportables.

Puede afirmarse, como artículo de fe, que en la casa donde hay novios es inútil llamar por teléfono, pues el 95 por ciento de las veces se encuentra éste ocupado.

Córranse y no estorben.

*(Fragmento de Telefonomanías, publicado en Carteles, 29 de noviembre de 1925.)*



HOTELES  
HABAGUANEX  
LA HABANA VIEJA

# Únicos y Diferentes

Habaguanex S.A. Oficina No. 110 e/ Lamparilla y Amargura,  
Plaza de San Francisco, La Habana Vieja.  
Tel.: 967 1029, Fax: 960 9761, E-mail: gerencia.comercial@habaguanex.com,  
www.habaguanex.com

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

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

LA HABANA VIEJA, CUBA

Fénix: Ave fabulosa que según la tradición era única en su especie y renació de sus cenizas.

# Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja



## FÉNIX S.A.

**INMOBILIARIA CENTRO HISTÓRICO**  
APARTAMENTOS · OFICINAS · LOCALES COMERCIALES

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

**COMERCIALIZADORA DE MUEBLES**  
OFICINAS · APARTAMENTOS

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

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



Gerencia Comercial Fénix S.A. Tels.: 962 7406 y 962 0598. Fax: 96 9546. Correo-e: cfenix@fenix.ohch.cu

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

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





*Iglesia de San Francisco de Paula en 1947, luego de las transformaciones realizadas en su entorno y en la Alameda homónima.*