

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad

Vol. XV / No. 1
feb. / jun. 2013



8 500102 530846

• DE DONDE CRECE LA PALMA REAL • ENTREVISTA A BEATRIZ MAGGI • PATRIMONIO DOCUMENTAL
• LA MAESTRANZA DE ARTILLERÍA • ABSTRACCIONES DE RIGOBERTO MENA • OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA



Dibujo: Ihara de la C. Torres Guzmán, 9 años Escuela Primaria Simón Rodríguez.
Texto: Amelie Pagés Solar, 9 años Escuela Primaria Simón Rodríguez.

Los campos de Cuba son hermosos
y no puede haber paisaje cubano
sin Palma Real. Quisiera ser como
las Palmas grandes y libres.



3 FIDELIDAD Y FE

por Eusebio Leal Spengler

4 DE DONDE CRECE LA PALMA REAL

Intrínseca a la noción de cubanía, la palma real es el único elemento de la naturaleza que forma parte de un símbolo nacional: el escudo.

por Celia María González

ENTRE CUBANOS

16 BEATRIZ MAGGI

por Mario Cremata Ferrán

28 LA MAESTRANZA DE ARTILLERÍA DE LA HABANA

Aunque su principal cometido era militar, contribuyó a la regeneración industrial de la ciudad en tiempos de paz.

por Fernando Padilla

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

38 RIGOBERTO MENA

por Alex Fleites

46 PRIMER ENCUENTRO DE JÓVENES PIANISTAS

Reunidos en La Habana Vieja, egresados de la Manhattan School of Music de Nueva York compartieron con sus homólogos cubanos.

por Claudia Fallarero

50 LUCES Y SOMBRAS DE FRAY CANDIL

Batallador, polémico, y controversial para sus contemporáneos, Emilio Bobadilla estuvo siempre a favor de la independencia de Cuba.

por Dino Amador Allende

58 EL JUEGO DE HABILITACIONES

Este conjunto de etiquetas representa el apogeo de las artes gráficas en función de la comercialización del habano.

por Yadir Calzadilla

67 LOCOS FELICES

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: De la serie «Caminando por La Habana» (2013), mixta sobre tela (130 x 130 cm). Detalle de la obra realizada expresamente para la portada de este número por Rigoberto Mena.

IpD

PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Milaisys Pino

Equipo editorial

Fernando Padilla

Celia María González

Mario Cremata Ferrán

Karin Morejón

Vitalina Alfonso

Lidia Pedreira

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Osmany Romaguera

Andrés Díaz

Promoción

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

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

Redacción

Empedrado 151, esquina a

Mercaderes, Plaza de la Catedral,

Habana Vieja.

Teléfono: (537) 860 4311-14

Fax: (537) 866 9281 / 863 9343

e-mail: opushabana@ohc.cu

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

Escandón Impresores, Polígono Ind.

Nuevo Calonge, Manzana 3.

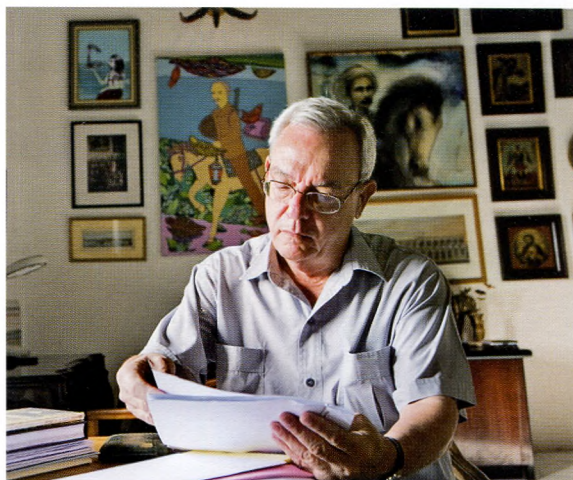
Teléfonos 34-5-954 36 7900

Fax: 36 7901

41007 Sevilla.



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Fidelidad y Fe

A l arribar este verano al número 45 de *Opus Habana*, se agolpan en el recuerdo la revista *Orígenes*, que alcanzó más de cuarenta ediciones, y la miríada de gestores de ese empeño sociocultural, a muchos de los cuales me fue dado conocer. Aunque enemigo de las comparaciones, y pese a que una y otra difieren en sus meridianos, ambas publicaciones se me antojan hermanadas, abrazadas a un mismo principio cénital: unir los hilos, en el anhelo de tocar el alma invisible de Cuba.

Tampoco nosotros podríamos renunciar a la poesía, a la búsqueda incesante de las razones últimas o al cultivo de lo bello, como le dije en una ocasión a la queridísima Fina García Marruz, amiga y poeta mayor, quien en su 90 cumpleaños acaba de ser distinguida con el más alto reconocimiento del Estado, coincidiendo con el 160 aniversario del Apóstol. Tan aparentemente frágil como una florecilla silvestre afincada a la sombra, pero sabiéndola «paloma acerada», como diría Lezama Lima, discreta y definitiva, su luz genuina continúa indicándonos el camino hacia «ese misterio que nos acompaña».

Por Martí y por Cuba, contra viento y marea, nosotros continuaremos llevando adelante *Opus Habana*, empeñados en el rescate de la memoria y el culto a la patria. Este impulso de fidelidad y de fe nos guía. En esa dimensión de la ética habitamos.

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



Esteban Chartrand: Paisaje (1880)

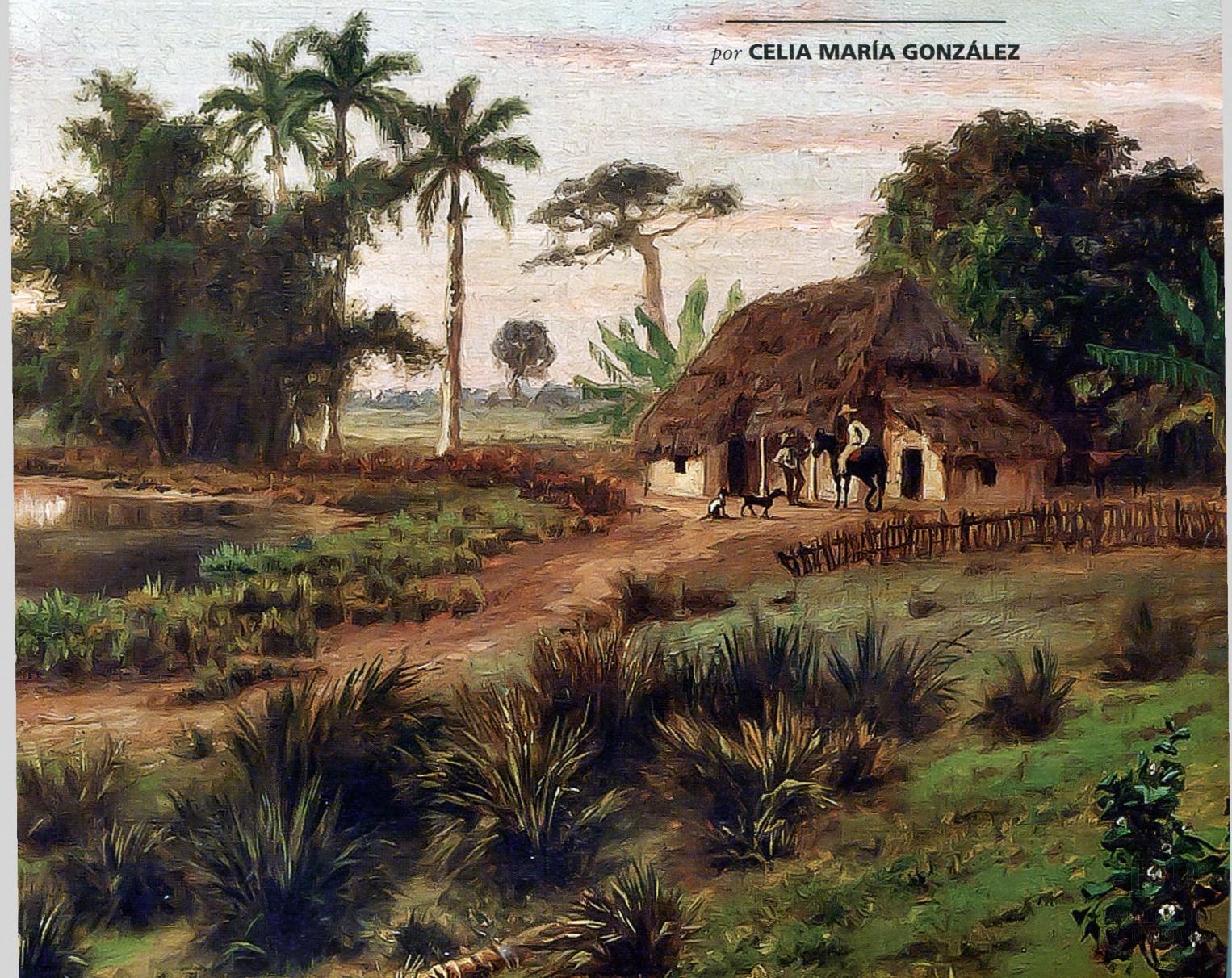


INSTITUTO DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

De donde crece la palma real

INTRÍNSECA A LA NOCIÓN DE CUBANÍA, LA PALMA REAL (*ROYSTONEA REGIA*) EJEMPLIFICA CÓMO LAS IDENTIDADES COLECTIVAS SUELEN MOLDEARSE DE ACUERDO A CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS QUE PUEDEN ESTAR IMBRICADAS EN LAS EXPERIENCIAS PAISAJÍSTICAS. EN EL CASO CUBANO, ESTO SIGNIFICA EL PROTAGONISMO DEL ENTORNO CAMPESTRE COMO ESPACIO DE ACTUACIÓN DURANTE SU GESTA EMANCIPADORA.

por CELIA MARÍA GONZÁLEZ



La palma real (*Roystonea regia*) es intrínseca a la noción de cubanía, no solo por su indiscutible belleza o magnificencia como componente distintivo del paisaje insular, sino porque conjuga dos tipos de valores: el utilitario y el simbólico. A su primigenio empleo para satisfacer determinadas necesidades humanas relacionadas con la gestión del hábitat, sucede su asimilación como uno de los referentes visuales que acompañan el proceso de formación y consolidación de la cubanía. Como resultado, la palma real devino símbolo de identidad, siendo el único componente de la flora y la fauna que integra el escudo nacional, además de ser refrendada como Árbol Nacional por la Ley Forestal de la República de Cuba.¹

Los pormenores de este proceso durante el cual un exponente del patrimonio natural (forestal) se convierte también en patrimonio cultural, pudieran ser enfocados de manera evolutiva, teniendo en cuenta que ambos valores, el utilitario y el simbólico, se reforzaron recíprocamente, si bien el uno pudo prevalecer por encima del otro, en dependencia de las necesidades y exigencias de cada momento histórico. Es lo que pretende abordar este trabajo, sobre la base de que la palma real ejemplifica cómo las identidades colectivas suelen moldearse de acuerdo con circunstancias históricas que pueden estar imbricadas en las experiencias paisajísticas. En el caso cubano, esto significa el protagonismo del entorno campestre como espacio de actuación durante su gesta emancipadora: «La lucha por la emancipación individual y nacional, ha tenido en el entorno natural de los campos de Cuba su escenario principal. Los combatientes indios, negros, mambises y guerrilleros tuvieron que adaptarse durante cinco centurias a las condiciones de vida que imponía su naturaleza tropical».²

En su calidad de recurso de subsistencia ancestral, empleado por la población aborigen, la palma real fue retomada por los independentistas cubanos al internarse en los campos («alzarse en la manigua») para satisfacer las necesidades más perentorias de la vida en campaña: vivienda, comida, abrigo... Estos factores de carácter antropológico fueron redimensionados en las condiciones de enfrentamiento bélico contra el colonialismo español, llegando a alcanzar los palmares una fuerte connotación simbólica: al ser elegidos —por ejemplo— para enterrar a los mambises caídos en combate.

Tras lograrse la independencia de España, con el advenimiento de la República en 1902, continúa el proceso de construcción simbólica de la nación cubana a partir del legado de las guerras de independencia, en el que se incluye el significado de la palma real, cuya preeminencia resultará inobjetable sobre los demás «atributos nacionales»: la mariposa, Flor Nacional, y el tocororo, Ave Nacional.

DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA

La palma real se encuentra raigalmente vinculada a la evolución de los patrones de hábitat en el Caribe insular desde la etapa precolombina. Este árbol endémico era plenamente identificado por los indocubanos y habitantes de otras islas, como demuestran los aportes de la antropología lingüística, la cual nos permite «vislumbrar algunos de los procesos mentales de los aborígenes antillanos a través de las palabras que nos han dejado (...) Y de ese proceso inferir cómo se veían a sí mismos y a sus semejantes, cómo identificaban las islas adonde llegaban y nombraban los accidentes geográficos que en ellas descubrían, cómo se situaban ante su organización social y cómo percibían y caracterizaban la flora y la fauna que les rodeaba».³ Así, entre los topónimos arahuacos que han pervivido hasta nuestros días aparece *guano*, que en español significa «palmar»,⁴ y múltiples variantes del mismo: *guanabo* (palmares), *ariguanabo* (el río del palmar), *guanababo*, *guanajay*, *guanamón*, *guanabacoa*, *guanahacabibes*...

Por otra parte, las principales fuentes documentales primarias del descubrimiento, conquista y colonización de Cuba (diarios de navegación, cartas de relación, memoriales y ordenanzas...) testimonian el asombro de los españoles ante la abundante presencia de las palmas en el paisaje insular. Según relata en *Historia de las Indias* el fraile dominico Bartolomé de las Casas, basándose en las descripciones del propio Cristóbal Colón,⁵ durante su primera exploración por el territorio cubano, este «vio un cabo de tierra lleno de palmas, y púsole Cabo de Palmas».⁶ Pero será al establecer una comparación de la flora autóctona con los referentes conocidos de España, que el Almirante pudo haber reparado en la *Roystonea regia* —distinguiéndola de otras palmáceas— al dejar constatado el empleo de ese árbol por los aborígenes en la gestión del hábitat: «Dice el Almirante que nunca tan hermosa cosa vio; todo el río cercado de árboles verdes y graciosísimos, diversos de los nuestros, cubiertos de flores y otros frutos, aves muchas y pajaritos que cantaban con gran dulzura (...) vio verdolagas y muchos bledos de los mismos de Castilla, palmas de otra especie que las nuestras, de cuyas hojas cubren en aquella isla las casas».⁷

Según la jerarquía de sus habitantes, esas viviendas diferían en su tipología: mientras que los *caneys*, de forma redonda, estaban destinados a los caciques, el resto de los miembros de la comunidad vivían en los *bohíos*, contruidos de manera rectangular.⁸ Esos habitáculos resumen el uso ancestral de la palma real, cuyas partes más significativas —morfológicamente hablando— eran empleadas también en el resto de las modalidades constructivas aborígenes (*barbacoas*, *cansí*, *conucos* o *jubos*, *baqueques*,

bajare o *bajarete*...): «Todas se construían de yagua ó jagua, que entrelazaban por arique (la tira de una yagua), cabuya (cordel delgado) ó bayahe (cuerda fuerte de bejuco), y techadas exteriormente por el bijao (bihao) ó por el guano, resto de hojas, corteza, etc., que se desprendían de las palmas».⁹

Durante el proceso de conquista y colonización de la Isla, independientemente de cuál fuera su tipo, esas viviendas ya eran reconocidas por los españoles con el nombre genérico de *bohío*, como se evidencia en el propio testimonio del fraile dominico. En diversos pasajes de su *Historia*..., De las Casas describe cómo los conquistadores recurrieron a las palmas como materia prima, al arribar por primera vez a un medio geográfico que les resultaba desconocido y, en gran medida hostil, sin tener los medios y recursos necesarios para hacerle frente. Sobre todo en Cuba, donde la escasez de metales preciosos no favoreció un rápido poblamiento europeo, «la primera respuesta edilicia de los españoles asumió las formas precarias de los aborígenes a partir de los materiales naturales de más fácil y directa obtención».¹⁰

De mayor estatura que los indios, los nuevos habitantes introdujeron modificaciones en el bohío, como es el aumento en el puntal libre de los espacios y el incremento del moblaje, pero conservaron —entre otros elementos— la cubierta hecha con las hojas secas de la palma, llamada *cobija*, y las paredes de yagua o tabla. Solo con el paso de los años, y hasta de los siglos, se renunciará a esos materiales al introducirse la técnica de embarrado para construir paredes y tabiques interiores, además de que la teja de barro sustituye a la cobija en las casas de madera.¹¹ Sin embargo, en las zonas rurales más apartadas siguió predominando el bohío en su versión primitiva, intrínsecamente asociada a la predominancia de la *Roystonea regia*.

Otras utilidades confirman la dimensión antropológica de la palma real, pudiendo afirmarse que ese árbol fue creado por los dioses o la naturaleza para beneficio del hombre (ver infografía en página 15). En dependencia de cuáles sean las propiedades de sus partes (físicas, alimenticias, medicinales...), estas permiten satisfacer importantes necesidades vitales, convertidas en utensilios domésticos o como fuente de subsistencia. Transmitidas de generación en generación por tradición oral, esas prácticas subsistieron luego de que la población indocubana quedara prácticamente exterminada durante el régimen de encomiendas, si bien hubo indígenas que se mezclaron con españoles y africanos, o lograron supervivir en forma aislada y tener descendencia.¹² Pudo suceder también que esas prácticas fueran transferidas por los aborígenes fugitivos a los negros esclavos que llegaron a partir del siglo XVI para suplantarlos como mano de obra: «La misma desgracia une en un comienzo al indio y al negro, por esta razón,

los primeros cimarrones y palenques iniciales no fueron de negros, sino de indios. Ellos enseñaron a los negros la forma de salir al monte y buscar la libertad».¹³

Sin dudas, el hecho de que los negros cimarrones establecieran sus palenques en zonas de difícilísimo acceso, aprovechando los obstáculos naturales para que sus perseguidores no pudieran apresarlos, debió influir en que las bondades de la palma real fueran apreciadas en toda su magnitud. A favor de esta hipótesis contribuyen los estudios etnológicos que destacan el significado de la *Roystonea regia* en los cultos religiosos afrocubanos, tanto en el Palo Monte, denominación desarrollada por los congos de origen bantú, como la Regla de Osha, por los lucumíes de origen yoruba. Así, para estos últimos, «el más popular de los orishas, Changó, “Alafí-Alafí”, rey de Oyó y rey de reyes, Changó, Santa Bárbara, es inseparable del árbol más bello y sugestivo de Cuba. Changó Olúfina, como hemos visto, mora en las ceibas, pero a la incomparable palma real, que imprime al paisaje de la isla el encanto de su gracia altiva y melancólica, le cabe el honor de ser “la verdadera casa de Alafí”, su vivienda predilecta».¹⁴

En un sentido semejante debe asumirse el aprovechamiento de la palma real en la llamada «medicina popular», en la cual confluyen los conocimientos de la «herbolaria, santería, curanderismo, y otros elementos que no están suficientemente estudiados».¹⁵ Preparadas a modo de infusión, la raíz y corteza del árbol son recetadas para combatir las afecciones renales, así como la arterioesclerosis, el asma, los calambres, el catarro, la mala circulación sanguínea, las hemorragias y la lepra. Aunque no existen evidencias científicas que amparen sólidamente esas propiedades curativas, existe una larga tradición que refrenda también esos aprovechamientos.

De todo lo visto pudiera argüirse que, debido a su dimensión antropológica, la palma real es un recurso natural que devino objeto de contacto cultural, al imbricar —gracias a su utilidad— el componente aborigen con lo africano y lo hispánico. En ese sentido, bastaría reconocer el bohío como «nuestro exponente de arquitectura más relevante del proceso de transculturación».¹⁶ Pero se necesitarán otros argumentos y circunstancias para que la *Roystonea regia* llegue a ser elegida símbolo nacional; en primer lugar, que fuese identificada como un referente visual, lo que se produce a partir de que la naturaleza insular es invocada como eje temático por la poesía romántica de contenido patriótico e independentista.

APROPIACIÓN ROMÁNTICA

En la medida en que, a través de los siglos, se fue acrecentando la escisión entre campo y ciudad a lo largo de toda la Isla, la cultura de la metrópoli española se hizo omnipresente en la mentalidad colectiva:

lenguaje, religión, vestuario, hábitos alimentarios... Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XVIII comienza a fomentarse un sentimiento patriótico, el cual responde a los intereses, necesidades y aspiraciones de los criollos, o sea, de los ciudadanos ya nacidos en Cuba. Manifestaciones de ese amor patrio aparecen en el ámbito de la literatura, cuando la atención de los poetas cubanos se vuelve hacia el entorno natural en busca de signos que refrenden una identidad propia, diferente a la española: «el poeta insular, apoyado necesariamente en las actitudes y orientaciones estéticas que le suministra la Metrópoli, se va acercando paulatinamente a su realidad. La realidad inmediata y primera que lo tienta, ya lo hemos dicho, es la naturaleza».¹⁷

Si bien están los antecedentes de «Oda a la piña», de Manuel de Zequeira y Arango, y «Silva cubana», de Manuel Justo de Rubalcava, como ejemplos de recurrencia a la naturaleza autóctona por parte de los poetas neoclásicos, el sentimiento de cubanía solamente se afianzará cuando los autores románticos se viren de manera decidida hacia el guajiro y el campo, integrándolos a su yo poético como portadores de los ansiados rasgos diferenciadores. Trátese del criollismo o el siboneyismo, este último con su exaltación de la «raza indígena», ambas corrientes literarias comparten la creación del paisaje insular, ya que «este nace cuando el ojo humano actúa conscientemente sobre la naturaleza envolvente y comienza a discernir determinados fragmentos del escenario natural, caracterizándolos, definiéndolos, particularizándolos. Es un lento, largo, secular proceso».¹⁸

La palma real es uno de esos fragmentos paisajísticos y, como tal, constituye motivo recurrente en las obras de todos los poetas románticos cubanos desde la primera mitad del siglo XIX, sean considerados populares o cultos. Junto a la ceiba, el cedro, el jagüey, el guayacán, la caoba, la yagruma, el jurey..., la *Roystonea regia* integra el amplio repertorio de árboles que, con vocación naturalista, los bardos mencionan prolijamente, caracterizándolos mediante adjetivaciones líricas. Pero serán únicamente las palmas las que evoca José María Heredia cuando, fuera de su patria, recurre al paisaje en busca de una imagen entrañable, como no han logrado hacerlo todavía los escasos pintores cubanos, centrados hasta ese momento en la temática religiosa o el retrato. Ningún ejemplo supera su *Oda al Niágara*, escrita en 1824 mientras vivía exiliado en Estados Unidos, adonde tuvo que marchar luego de ser descubierta la conspiración separatista a la que pertenecía: Los Caballeros Racionales, rama matancera de los Soles y Rayos de Bolívar. A la impetuosidad de la famosa cascada, Heredia contrapone la ausencia del apacible paisaje insular:

*Mas ¿qué en ti busca mi anhelante vista
con inútil afán? ¿Por qué no miro
alrededor de tu caverna inmensa
las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,
que en las llanuras de mi ardiente patria
nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
y al soplo de las brisas del Océano
bajo un cielo purísimo se mecen?*¹⁹

La jerarquización de la palma real por encima de otros elementos de la floresta cubana debe mucho a ese extrañamiento del desterrado con respecto a la realidad natural. Es la misma sensación que embarga a Miguel Teurbe Tolón, cuando en su poema *¡Volver a Cuba!* se lamenta del invierno de Nueva York y añora el *susurro de las yaguas*, entre otras fruiciones tropicales. Antes de plasmar gráficamente la palma real en un escudo de armas, ese patriota logró visualizarla en su obra poética; por ejemplo, cuando otea el paisaje de su Matanzas natal en *El valle del Yumurí*, describiéndolo con suaves pinceladas: *Apenas de tus índicos palmares/ Los penachos se ven, en lontananza/ Altivos montes de azulada cumbre/ Te ciñen en redor (...)*.²⁰

Estos versos permiten señalar otro factor importante: la palma real es tan originaria de la Isla como los indocubanos, por lo que puede sintetizar la esencia natural y humana del paisaje insular, de ahí la metáfora «índicos palmares», que es como decir «aborígenes palmas». Con un hálito tardío de siboneyismo, ambas expresiones serán empleadas por el bayamés José Fornaris y Luque, impulsor de esa tendencia literaria, en un mismo poema que —con el título *Las palmas*— escribió en 1874, cuando vivía en París, sin asomo de regresar a Cuba. Ajeno a la contienda independentista, el autor de *Cantos del Siboney* (1855) evoca a Heredia y Teurbe Tolón, además del «tierno Plácido», como poetas que le antecedieron en su nostalgia patriótica.

*¿Qué cubano si respira
Bajo el cielo de la patria
No goza oyendo en las tardes
El murmurar de las palmas?
Y si adolorido gime
Por las extranjerías playas
No recuerda con tristeza
Sus racimos de esmeralda?
Heredia, triste expatriado
Al borde de la cascada,
No tiene la vista ansiosa
Buscando las verdes palmas?
Y en las márgenes del Hudson,
¿Tolón no se imaginaba
Verlas surgir tras el seno de
De las ondas azuladas?*²¹

Fornaris se refiere al poema que Teurbe Tolón dedicara a su hermana Teresa, en el que describe su añoranza por el valle del Yumurí, al contemplar repetidamente las puestas de sol desde el oeste de Manhattan, a orillas del río Hudson, sobre Nueva Jersey. Una vez más el poeta desterrado se ufana en trasponer los elementos del paisaje cubano, visualizándolo internamente, sobre el entorno adverso que le rodea: *Y con este amable engaño/ Hago que el alma recuerde/ Mi valle de gualda y verde (...).*²² Pero versos más adelante, al atenerse a la realidad, este recurso poético le resulta insuficiente: *Mas ¡ay! qué triste me es luego/ No ver aquel techo mío/ En medio este caserío/ Que es todo extranjero hogar (...)* *Ni divisar cien palmares/ De la sabana al confín (...).*²³

De este fermento poético emergió la palma real para convertirse finalmente en símbolo, luego de ser uno de los atributos elegidos por Teurbe Tolón para integrar el escudo de armas que diseñó en 1849 y que fue «adoptado por el general [Narciso] López para sellar los despachos y bonos que como jefe del gobierno provisional de Cuba emitió en 1850 y 1851»,²⁴ según testimonio del novelista Cirilo Villaverde. A este último, secretario de López, se debe también la explicación de por qué eligieron ese árbol como parte del emblema: «el cuartel de la derecha representaba la libertad e independencia de la joven república cubana por medio de una gallarda palma, símbolo de la lozanía y feracidad de su privilegiado suelo, al mismo tiempo que es el más útil de sus árboles».²⁵

¿Pudieron haber sido escogidos otros elementos naturales para integrarlos a la heráldica cubana? Existe un antecedente que demuestra esa posibilidad, al priorizarse las plantas de tabaco, junto a la imagen de una india y la forma del archipiélago cubano, en el artículo 100 del proyecto constitucional de Cuba realizado por Joaquín Infante en 1812. Sin embargo, de este sello o escudo no hay noticia siquiera de que fuera objeto de diseño alguno.²⁶ Sin dudas, el hecho de que Teurbe Tolón fuera un buen dibujante resultó determinante en que su escudo de armas perdurara como compendio gráfico capaz de aunar lirismo patriótico e intencionalidad simbólica, esta última conteniendo implícitamente determinados códigos masónicos, al igual que la bandera de las cinco franjas y una estrella en el triángulo rojo equilátero.²⁷

Por constituir un mismo sistema simbólico, así concebido bajo la égida de Narciso López, bandera y escudo fueron adoptados por otros movimientos separatistas de filiación masónica, como lo prueba la adopción del emblema por Andrés Cassard, en 1857, para los cuños de la Logia del Gran Oriente Cubano.²⁸ Durante ese proceso, el escudo es despojado de los atributos anexionistas: las banderas de Estados Unidos



Despojado de los atributos anexionistas relacionados con el movimiento separatista de Narciso López, el escudo de la palma real fue proclamado símbolo oficial por el gobierno de la República en Armas en la Asamblea de Guáimaro (1869). Estos bono y moneda (*souvenir*) son prueba del uso de ese emblema, con el árbol en el cuartel derecho, tal y como lo concibió el patriota Miguel Teurbe Tolón en 1849.

y las trece estrellitas que, colocadas encima del penacho de la palma real, evocan igual número de colonias estadounidenses independientes, por lo que la décimocuarta sería la joven república cubana... Pero no será hasta el inicio de las guerras de independencia que ese sistema simbólico quedará definitivamente reconocido, lo que ocurrió en la Asamblea de Guáimaro, celebrada del 10 al 12 de abril de 1869, cuando fue proclamada la República de Cuba (en Armas), con su constitución, símbolos e himno oficial. Los bonos y documentos oficiales firmados por Carlos Manuel de Céspedes, en su calidad de presidente, llevan el «escudo de la palma real», como sería reconocido en lo adelante.

REAFIRMACIÓN SIMBÓLICA Y UTILITARIA

Durante las guerras independentistas contra el coloniaje español (1868-1898), el valor utilitario y simbólico de la palma real alcanzó su máxima expresión, pudiéndose establecer una correspondencia entre la significación de ese árbol y el proceso de acrisolamiento de la nación cubana. En la manigua, la *Roystonea regia* fue retomada por los mambises como portadora de cualidades materiales imprescindibles para poder enfrentar las nuevas condiciones que exigía la vida en campaña. Asimismo, adquirió una connotación simbólica más profunda, que superaba con creces a la apropiación romántica del paisaje en lontananza, pues los palmares formaban parte del espacio de actuación donde se decidía el destino de Cuba independiente y la sobrevivencia de los propios patriotas en las situaciones límites de la guerra.

De la palma real salieron casas de campaña, muebles, calzados, jolongs, catauros y sombreros, por solo citar algunos ejemplos. A estos enseres tradicionales, se sumaron otros usos emergentes con el objetivo de satis-

facер las necesidades impuestas por el escenario bélico. Con la corteza del árbol fueron creados hasta cañones, al igual que se hicieron de cuero desde los primeros días de la insurrección. En el antiguo Museo de Artillería de Madrid llegaron a exhibirse varios ejemplares de ese armamento, hechos con madera de palma, cogidos a los mambises y enviados como trofeos de guerra a la península durante la Guerra Grande.²⁹

Otro ejemplo es el aprovechamiento de la yagua para fabricar monturas de caballo cuando escaseaba el cuero, o para hacer el llamado «papel de yagua», en el que la oficialidad escribía órdenes y mensajes. Con esa materia vegetal también se improvisaban camillas,

muy socorridas durante los combates para agilizar el traslado de los heridos, y se confeccionaban ataúdes, cuando no había madera. Precisamente en relación con las prácticas mortuorias, la palma real adquiere una especial significación, no ya solo por el empleo de yaguas y troncos para envolver los cadáveres, sino porque los enterramientos eran realizados al pie de los palmares, para dejar señalado el sitio donde eran depositados los restos mortales de los mambises.

En su libro *Con la pluma y el machete*, Ramón Roa deja entrever ese tipo de práctica: «Entonces resolví, y lo llevé a cabo, como medida preliminar, grabar mi nombre en una palmera criolla, con este consolador aditamento: “No se presentó. ¡Murió en el monte!” (...) Redimido ya mi nombre, cifrado de una vez en aquella palma, con el cuchillo que llevaba al cinto, cortando renuevos y cogollos de los árboles, logré hacer un cómodo colchón que separara mis descarnados huesos de la esperanza del inhospitalario suelo. De su tallo separé una yagua que serviríame de mortaja, sobre todo para proteger mis ojos del insaciable pico de las aves de rapiña, cuidado a que seriamente induce, aun al borde del abismo, la incontrastable vanidad humana».³⁰

El protagonismo de la palma real adquiere incluso una dimensión épica, como cuando José Miró Argenter hiperboliza el drama de los caídos en combate en sus *Crónicas de la guerra*: «Hubo territorios en los que ningún ser humano sobrevivió a la catástrofe, y no hay estadísticas mortuorias. Sin embargo, las últimas defunciones dejaron una inscripción bien elocuente: el osario sobre el campo ¡entregado a la misericordia de Dios! ¡Tal vez la naturaleza entonó el de *profundis* moviendo el follaje del palmar!»³¹

Esa veneración se manifiesta en el cuidado y respeto que otorgan a la *Roystonea regia* los mambises más conscientes y sensibles a la naturaleza, aun cuando esa especie fuera aprovechada con fines prácticos. Entre ellos se impuso la costumbre de desmochar la palma, valiéndose de un instrumento artesanal conocido como trepadera. Este permitía sustraer sus hojas y frutos, sin tener que derribar el árbol. En las fotografías tomadas por los corresponsales de guerra puede observarse cómo se conservan los palmares —altivos, aunque desmochados— junto a los campamentos mambises improvisados con guano, pencas, yaguas...

Uno de los oficiales adeptos a esa práctica, y que incluso aprendió a ejecutarla, fue el Generalísimo Máximo Gómez. En su ya mencionado libro, Roa deja testimonio al respecto: «Un rancharo camagüeyano tenía por allí cerca su bohío, con techo de guano, sin que apareciese que las pencas habían sido cortadas después de derribado el árbol como se practicaba por todas partes bajo la acción de la fiebre destructora que desarrolló la guerra. El general

Aunque las fotografías tomadas durante los últimos años de la guerra de independencia (1895-1898) muestran un entorno apacible, con los mambises posando, los fotoreporteros dejaron testimonios gráficos que revelan detalles de la vida cotidiana en la manigua. Aquí puede constatar la práctica de prolongar la vida útil de las palmas reales, desmochándolas con un utensilio llamado trepadera. Esto permitía extraer sus pencas y yaguas para construir campamentos improvisados, sin necesidad de derribar el árbol.



hubo de preguntar quién desmochaba las palmas que allí eran muy altas, a lo que el ranchero le contestó que él mismo, pero con trepaderas. Enterado el general de cómo se hacía y de cómo funcionaba tal ingeniería hecha de sogas de majagua, no tardó en preparar unas, y al día siguiente se levantó muy temprano y nos sorprendió a todos con el espectáculo de subir él a una palma como todo un desmochador de oficio (...).³²

Pero será José Martí quien entroniza definitivamente a la palma real como signo de dignidad y gallardía, tanto en la vertiente lírica de su obra, como en la prosa política. En su discurso «Con todos, y para el bien de todos», pronunciado en el Liceo de Tampa, el 26 de noviembre de 1891, expresa a los emigrados que lo aclaman: «¡Es el sueño mío, es el sueño de todos; las palmas son novias que esperan: y hemos de poner la justicia tan alta como las palmas!».³³

Ese mismo sentido de altivez aparece en la semblanza que —con el título «Un cubano»— publicara en *Patria* para homenajear a Carlos Roloff, ascendido a general en la contienda de 1868 y a ministro de guerra en 1895. De este patriota cubano de origen polaco, dice Martí: «es persona que tiene ganada la palma



alta sobre su sepultura». ³⁴ La imagen se repite cuando, al reclamar tributo para el sargento Pablo Martínez, escribe: «es justo que haya aún palmas en Cuba, porque cuando la tiniebla se acabe, y seamos dignos de poner la mano en ellas, al mulato Pablo, ¡de la palma más alta le hemos de tejer una corona!». ³⁵

La representación de palmares en la pintura histórica cubana sirve para identificar los escenarios de combate, como es el caso de *Muerte de Maceo* (1908), obra de Armando García Menocal que reconstruye la caída del Titán de Bronce, ocurrida en el palmar de San Pedro. En 1938, otro de los representantes de esa tendencia pictórica, Esteban Valderrama, representó a José Martí tan alto como las palmas en un cuadro hecho por encargo para la embajada de Cuba en México.



Carlos Enríquez: *Caballos salvajes* (1941).

La exaltación martiana de la palma real como símbolo de cubanía llega a hacerse personal en uno de sus más conocidos *Versos sencillos* (1891): *Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma/ y antes de morirme quiero/ echar mis versos del alma*.³⁶ Con Martí ya no se trata de la palma «llorosa» del desterrado, ni de preconizar su procedencia «índica», sino que ese árbol encarna el sentido de ascensión hacia la meta redentora, incluso, cuando derribado, se aferra a la vida: «una palma caída, con mucha raíz del hilo que la prende aún a la tierra»,³⁷ anota en su *Diario de campaña. De Monte Cristi a Cabo Haitiano*. Y por último, en una de sus cartas escritas antes de morir, dirigida a Carmen Miyares de Mantilla e hijos, les ofrece con ternura esa visión cenital de la *Roystonea regia*: «una palma y una estrella vi, alta sobre el monte, cuando llegué aquí antier».³⁸

EXALTACIÓN DE LA PALMA

La estatua de José Martí es el primer monumento erigido tras la proclamación de la República en 1902, e incorpora como parte del conjunto escultórico a las palmas reales: 28 en total, para señalar la fecha del nacimiento del Apóstol, en enero de 1853. De este modo, la *Roystonea regia* es elegida desde un inicio para «la construcción de una metanarrativa que localiza en las luchas por la independencia los orígenes gloriosos, las hazañas fundacionales y las imágenes emblemáticas de la nación».³⁹

Aparece el paisaje épico de la pintura histórica, donde la palma real es jerarquizada para identificar los escenarios de combate, como hace Armando García Menocal en su cuadro *Muerte de Maceo* (1908). El pintor mambí se basó en los diarios de campaña de Miró Argenter y de Alberto Nodarse, con tal de reconstruir

la caída del Titán de Bronce en el palmar de San Pedro. El protagonismo del entorno campestre como espacio de actuación durante la gesta emancipadora contrasta con la imagen apacible del campo cubano que Esteban Chartrand y otros paisajistas románticos cultivaron en el siglo XIX.

En términos visuales resulta muy significativo que la *Roystonea regia* comience a ser integrada en el paisaje urbano a mediados de la década de los años 20, al ponerse en marcha el Plan Director de La Habana, dirigido por Jean-Claude Nicolas Forestier. Encaminado a la modernización de la urbe habanera, el proyecto del arquitecto francés incluyó la edición de una trama diversificada, con algunas preeminencias monumentales, así como la renovación de viales, elementos de mobiliario urbano y áreas verdes. Dentro de estas últimas sobresalió la alineación múltiple de palmas reales en la Avenida de las Misiones y en la Avenida del Puerto, conformando «un sistema monumental natural que define la antesala de La Habana, primera perspectiva de la ciudad desde el acceso marítimo».⁴⁰

A medida que tiene lugar su reapropiación simbólica, la *Roystonea regia* es cada vez más asociada en el imaginario popular con las virtudes deseadas para una cubanidad que se debate entre sus propias miserias y desencantos. Como símbolo de honor y resistencia, la ve el compositor Sindo Garay en su canción *El huracán y la palma*, que compusiera tras el paso del devastador ciclón de 1926: *Pero hay una palma/ Que Dios solamente,/ Le dijo al cubano/ Cultiva su honor./ Que erguida y valiente,/ Con blanco capullo,/ Que sirve de espada/Doblada hacia el suelo,/ Besando la tierra/Batió el huracán*.⁴¹

Llega un momento en que esa metanarrativa nacionalista se resiente por la retórica coyuntural y vacua de los políticos de turno, quienes aprovechan el sentimiento patriótico popular para dotar de algún sentido a sus campañas, como es el caso de las llamadas «cenas martianas». Contra este tipo de práctica demagógica se pronunció en innumerables ocasiones Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad de La Habana, quien se preocupó siempre por el respeto de los símbolos patrios, incluida la palma real, a la que veía como el principal vehículo para inculcar en la sociedad, especialmente en niños y jóvenes, el cuidado y protección de la naturaleza.

Al promover la celebración de la Fiesta de la Palma como «la exaltación anual, solemne y pública de nuestro árbol más típico y característico»,⁴² enumeraba sus «señaladísimos beneficios (...) al mismo tiempo que fue en nuestras épicas contiendas libertadoras, atalaya, parapeto y escudo de nuestros héroes de la independencia, así como tumba y cruz de nuestros mártires».⁴³ Como una singular simbiosis de valores (utilitario y simbólico), así ha de verse el significado de la palma real, cuya salva-

guarda en la actualidad trasciende el ámbito del patrimonio forestal, para convertirse en profesión de cubanía.

¹**Gaceta Oficial de la República de Cuba:** Edición Ordinaria, La Habana, 31 de agosto de 1998, Año XCVI, Número 46.

²**Antonio Núñez Jiménez y Liliana Núñez Velis:** *La comida en el monte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, p.9.

³**José Juan Arrom:** «La lengua de los taínos: aportes lingüísticos al conocimiento de su cosmovisión», en *La cultura taína*. Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1989, pp.53-63.

⁴**Sergio Valdés Bernal:** *Las lenguas indígenas en América y el español de Cuba*. T.I. Editorial Academia, La Habana, 1991.

⁵*Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, es considerada la principal fuente documental sobre el diario de a bordo de Cristóbal Colón y su copia de Barcelona (1493), ambos extraviados.

^{6,7}**Bartolomé de las Casas:** *Ob. cit.*, pp. 228 y 226.

⁸**Alicia García Santana:** *Baracoa, la ciudad primada de Cuba*. Greta editores, p. 24.

⁹**Nicolás Fort y Roldán:** *Cuba indígena*. Imprenta de R. Romano y R. Rojas, Madrid, 1881, p.58.

¹⁰**Luis Lápídis:** «Sombras y luz en la ciudad vieja. La vivienda colonial cubana». *Arquitectura y Urbanismo*. Vol. XXII, no. 2, 2002.

¹¹**Daniel Taboada Espiniella:** «El bohío y el patrimonio intangible. Relaciones peligrosas», en *Oralidad, para el rescate de la tradición oral en América Latina y el Caribe*, Anuario 16, 2009, p. 60.

¹²**Manuel Rivero de la Calle:** «Supervivencias de descendientes de indoamericanos en la zona de Yateras, Oriente», en *Cuba arqueológica*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1978, pp. 149-176.

¹³**Lourdes S. Domínguez:** «Fuentes arqueológicas en el estudio de la esclavitud en Cuba», en *La esclavitud en Cuba*. Instituto de Ciencias Históricas, La Habana, 1986, p. 268.

¹⁴**Lydia Cabrera:** *El monte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 247.

¹⁵**Enrique Beldarraín Chaple:** «Los retos de la antropología médica en Cuba». En *Cuba Arqueológica* (www.cubaarqueologica.org).

¹⁶**Lydia Cabrera:** *Ob. cit.*, p. 247.

^{17,18,19}**Cintio Vitier:** *Lo cubano en la poesía*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

^{20,21,22,23}**Samuel Feijóo:** *Cantos a la naturaleza cubana del siglo XIX*. Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1964.

^{24,25,26,27,28}**Enrique Gay-Calbó:** *Los símbolos de la nación cubana*. Ediciones Boloña, La Habana, 1999.

²⁹**Ismael Sarmientos Ramírez:** «La artesanía popular tradicional cubana: del legado aborigen al utilaje mambí». Centro de Investigaciones de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, p. 109.

³⁰**Ramón Roa:** *Con la pluma y el machete*. Academia de la Historia de Cuba, La Habana, 1950.

³¹**José Miró Argenter:** *Crónicas de la guerra*. Editorial Lex, 1899.

³²**Ramón Roa:** *Ob.cit.*

^{33,34,35,36,37,38}**José Martí:** *Obras completas*. Centro de Estudios Martianos, La Habana.

³⁹**Marial Iglesias Utset:** *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. Ediciones Unión, La Habana, 2010.

⁴⁰**Roberto Segre:** «El sistema monumental en la Ciudad de La Habana», en *La Habana Elegante* (www.lahabanaelegante.com).

⁴¹**S. Cabrera:** «El alma entre el huracán y la palma», en *La Jiribilla* (www.lajiribilla.cu).

^{42,43}**Emilio Roig de Leuchsenring** (El curioso parlanchín, pseud.): «La exaltación de la palma», en *Carteles*, no. 2, 9 de noviembre de 1927.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ integra el equipo editorial de Opus Habana.



© LARRAMENDI

Palmar, en la provincia de Pinar del Río.



Palma Real

TESORO DE LA NATURALEZA

La palma real se encuentra en Cuba, Haití, Belice, Bahamas, así como en algunas regiones de México y de las Islas Caimán. Su nombre científico se debe al botánico Orator Füller Cook, quien, teniendo en cuenta sus características, creó para ella un género en 1900: Roystonea, nombrada así en homenaje a su amigo Roy Stone, general del Cuerpo de Ingenieros de Estados Unidos. En un inicio se creía que solo existía una especie de palma real (Roystonea regia), pero los estudios minuciosos de las palmas cubanas demostraron que existían otras tres especies: la Roystonea le-

nis León (palma de seda), la R. violácea León (palma criolla azul) y la R. stellata León (palma blanca). El empleo de este árbol en la gestión del hábitat, así como para confeccionar objetos de carácter utilitario, se remonta al período precolombino. Puede afirmarse que todas las partes de la palma real —hasta sus raíces— son aprovechadas en dependencia de sus propiedades físicas, alimenticias, medicinales... Esta infografía demuestra que estos usos todavía perviven y forman parte de la vida cotidiana en poblaciones rurales de Cuba, como es el caso de Baracoa, provincia de Guantánamo, y Los Palacios, Pinar del Río, donde fueron tomados estos testimonios.

(fotos: Julio Larramendi)



PENCAS O GUANO

Cuando la hoja de la palma real está seca suele denominársele penca o guano. Al estar constituida por materia vegetal fibrosa, resulta muy resistente y flexible. Es por ello que alcanza gran demanda para la confección de sombreros y cestos. También es aprovechada para techar las casas y dar sombra al tabaco en las vegas, entre otros usos.



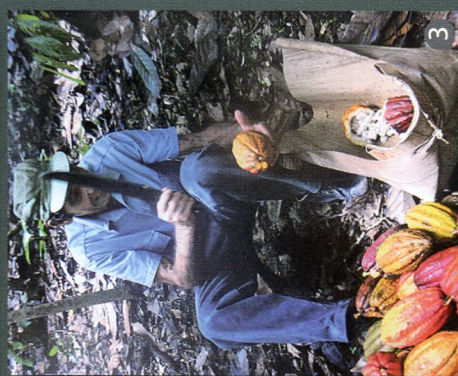
PALMICHE

El fruto de la palma real, llamado palmiche, constituye un alimento ideal para la ceba del ganado porcino, además de emplearse como complemento de ensaladas y guisos en muchas recetas culinarias de regiones del Caribe y América Latina. Las ramas del



YAGUA

La yagua es empleada para hacer objetos de carácter doméstico y comercial. Entre los primeros están los zapatos conocidos por cutaras (1), los cenidores o jibes (2), utilizados en la elaboración de casabe, y los recipientes o catauros (3). De uso comercial son los tercios (4), paquetes para trasladar las hojas de tabaco, y los cucuruchos de Baracoa (5), que contienen confituras de coco o cacao, productos típicos de esa región. También son hechos con yagua los techos de las casas para la fermentación del cacao (6).





y América Latina. Las ramas del palmiche, una vez despojadas de sus frutos y ser sometidas a un proceso de secado, son empleadas como escobas, idóneas para barrer suelos de tierra.



PENACHO

Hojas o pencas. Nacen de la parte superior del tallo, formando un conjunto o corona.

YAGUA

Pecíolo envainador que une las hojas al tallo de la palma.

PALMICHE

Fruto en racimos. Es ligeramente alargado y ancho, de color violáceo.

TRONCO

Tallo de la palma. Su altura puede alcanzar entre 25 y 40 m, y su diámetro 50 o 60 cm.

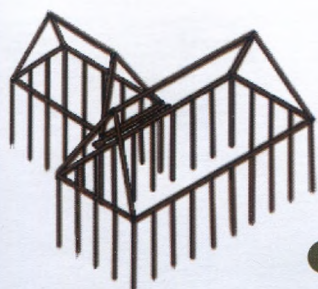
Junto al penacho, el palmiche, la yagua y el tronco, hay otras partes de la palma real que son de mucha utilidad para el hombre. Son los casos del palmito (cogollo y corazón tiernos de la planta), que es comestible, y de las raíces, tanto internas como externas, muy demandadas para la cura y/o alivio de enfermedades renales. Sus propiedades medicinales son reconocidas por Juan Tomás Roig y Mesa en su Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos, una de las principales fuentes de consulta para la realización de esta infografía, al igual que el libro Geopoética, de Antonio Núñez Jiménez.

TRONCO

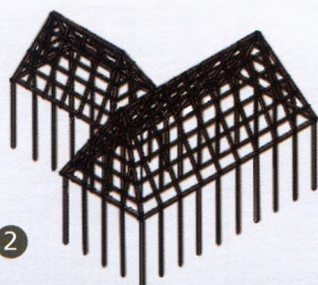
Por su forma cilíndrica, además de su gran altura, el tronco de la palma real es aprovechado como árbol maderable en la construcción de bohíos y mobiliario doméstico: sofás, sillas, mesas... Cortado a la mitad en trozos medianos y pequeños, ahuecándolo posteriormente, también se emplea como bebederos y comederos de animales de cría. Desde hace algún tiempo, los artesanos cubanos también emplean el tronco de la palma real para elaborar objetos utilitarios con valores artísticos o decorativos. Con la corteza del tronco también se hacen infusiones con fines medicinales.



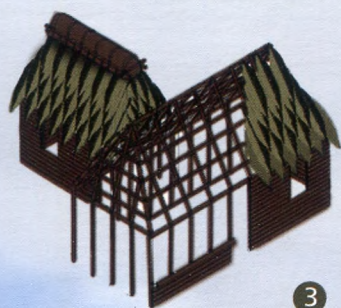
EL BOHÍO: PATRIMONIO VERNÁCULO



1. Colocación de la estructura principal: Comienza fijándose al suelo los horcones, a los que se añaden las soleras, tirantes, tijeras y zuncho.



2. Completamiento del techo: Se montan las viguetas y cujes, elementos que soportarán la cobija.



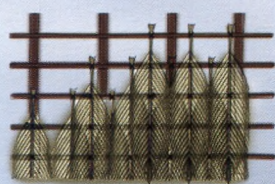
3. Cierre de la estructura: Se efectúa el entablado de las paredes y la colocación del guano o pencas en la cubierta, la cual es rematada con un caballete.



Caballete: Para impedir que el agua de lluvia entre por la parte superior de la cubierta, se hace este sellaje con yagua y cujes amarrados con ariques.

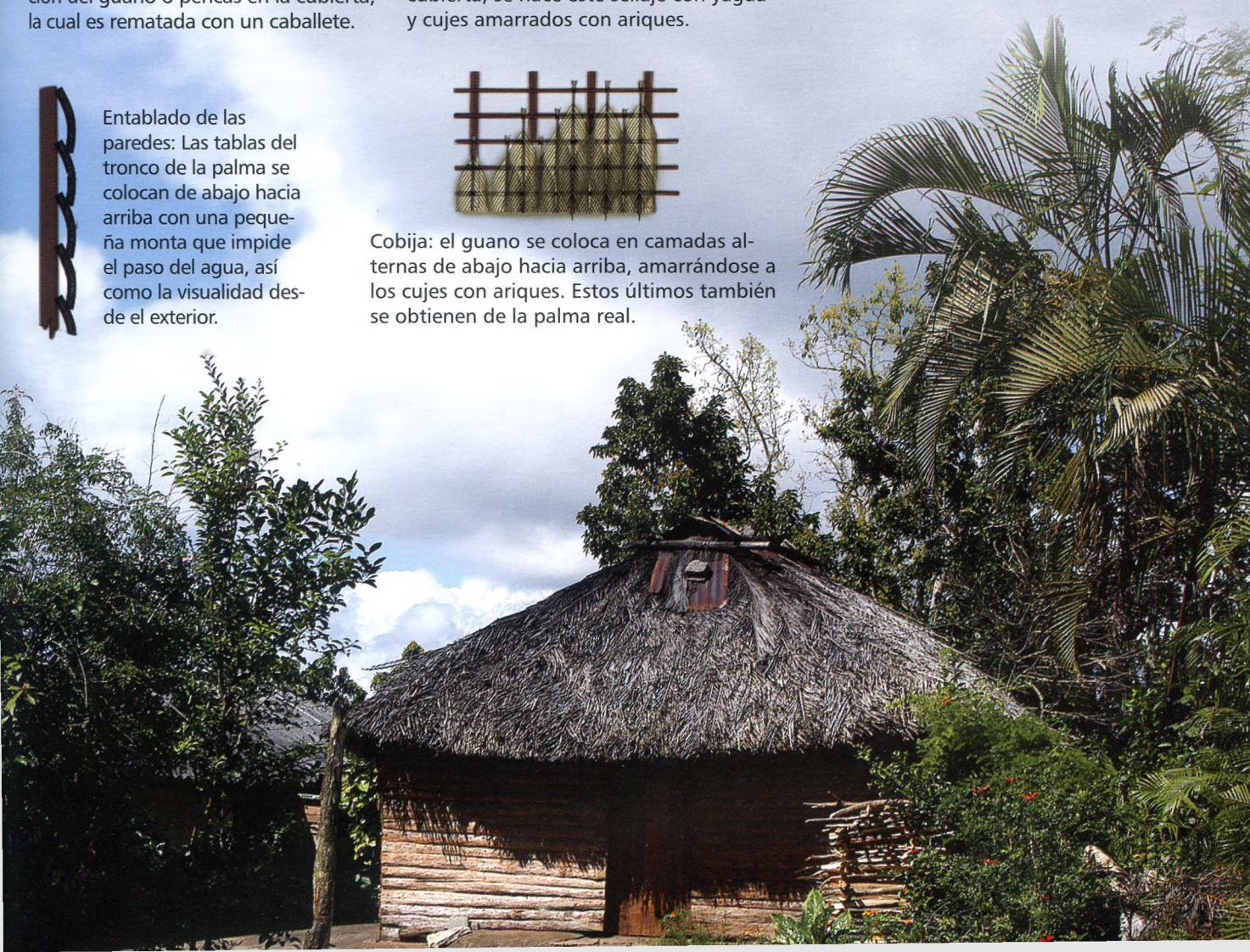


Entablado de las paredes: Las tablas del tronco de la palma se colocan de abajo hacia arriba con una pequeña monta que impide el paso del agua, así como la visualidad desde el exterior.



Cobija: el guano se coloca en camadas alternas de abajo hacia arriba, amarrándose a los cujes con ariques. Estos últimos también se obtienen de la palma real.

El bohío constituye el elemento más representativo del uso ancestral de la palma real, cuyas partes más importantes son aprovechadas para construir ese tipo de vivienda vernácula: el tronco, como madera para la estructura, y sus hojas —el guano o penca— para la cubierta. No existe una única forma de construir un bohío, por lo que aquí solamente se sugiere una versión, con el interés de subrayar el aprovechamiento íntegro de la Roystonea regia. Los pasos representados son: montaje de la estructura principal (1), completamiento del techo (2), y cierre de toda la estructura del bohío hacia el exterior (3). A continuación se señalan algunos detalles que ilustran la originalidad de ese método que ha pervivido hasta nuestros días.



BEATRIZ MAGGI

o la fecunda levitación

NUNCA SE HA ADHERIDO A NADA, COMO NO SEA AL FRUTO MÁS EXCELSO DE LA CONCIENCIA HUMANA: LA PALABRA. TAMPOCO HA INTENTADO APROPIARSE DE ALGO, A NO SER DEL LENGUAJE, ESA ENTIDAD QUE NOS CONVOCA A ASUMIR SU PODERÍO ENERGIZANTE. INTENSIDAD, CULTO AL SABER, MAGISTERIO Y ENSAYISMO DE ALTO VUELO SE FUNDEN EN ESTA MUJER QUE TIENE LA FACULTAD DE ELEVARSE A FUERZA DE VOLUNTAD, CUAL «ENSOÑACIÓN FECUNDA», SEGÚN ELLA MISMA ASIENTE CON PÍCARO DELEITE.

por **MARIO CREMATA FERRÁN**
fotos **ARGEL CALCINES**



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA ARQUITECTURA

«Una palabra muere / al ser pronunciada / dicen algunos. / Yo digo que justamente / empieza a vivir / en ese instante».

Dictum de Emily Dickinson

Las escaleras, laberínticas, conducen a espacios austeros ajenos a lo *chic*. Cubren las paredes blancas primitivas pinturas de Oscar, el padre autodidacta, y las acuarelas de Horacio, el hermano. Fuera de esto, todo parece desolado, cual cosmos de penumbras, típico hogar de una intelectual.

El que no haya cómo medir el tiempo incrementa los vaivenes de la atmósfera y condiciona los estados de ánimo, tanto de sus moradores como de los que allí pululan. Solo en los ratos de poco ruido ella se ocupa con detenimiento en contar las campanadas del gran reloj de la Quinta Avenida —distante a unos pocos pasos— y logra enterarse de la muerte de las horas. No porque le interese particularmente, y mucho menos vaya a perturbar su rutina; es parte de la curiosidad.

Irreverente, pero magra en el vestir, a la usanza de su época de esplendor, percibe hasta el más inusitado detalle y detesta las lisonjas. Narra con el mismo fervor que precede a los juicios más temerarios, y el cariz de su voz exhibe firmeza. Su conversación resulta bastante armonizada con el tratado escrito, impregnado de imágenes poco usuales, si bien en la transcripción del diálogo, con la carencia de sonidos y de gesticulación, se pierden otros deleites.

Aunque no le complacen los cuestionarios, esta vez el entrevistador tiene un tanto a su favor: cuenta con la edad que la entrevistada añora tener ahora. Lo admitiría, pero pude descifrarlo desde el cara a cara inaugural, cuando, pese a sus reticencias a hablar de sí misma y a variados resquemores respecto a aquella cita, se esmeró en no espantarme del todo, para finalmente dejarse «seducir». Recordé entonces una frase de Malcolm Cowley: «Los escritores son a veces como los gatos viejos: desconfían de todos los demás gatos, pero son bondadosos con los gatitos».

Fueron... ¿cinco?, ¿siete?, tal vez once encuentros en los cuales unas veces tomé al dictado las ideas fundamentales que escuchaba, o ella me entregaba las contestaciones: interminables manuscritos y, adosados, un sinfín de agregados y retoques, comportamiento del todo explicable en alguien que respeta en grado sumo la palabra y valora profundamente la letra impresa, inmarcitable. No escasos días, con la socorrida excusa de algún olvido, nos llamábamos por teléfono.

Tildada de severa, esta experta del *off the record*, que acompaña puntualmente cada respuesta con vivencias y juicios que clasifica de antemano como impúblicables, con frecuencia pugnaba por asumir el rol de su interlocutor. En esas sesiones que podían tardar seis horas, la he visto reír a raudales y, mayormente, con esa mueca contenida, preámbulo de una combinación

de burla siniestra, sople mordaz, satisfacción plena... Una risita socarrona, casi repentina, incisiva, que horada, que no tiene desperdicio. Alguna vez, brotaron unos no tan invisibles hilos de lágrimas. Justificados.

Cada encuentro era revitalizado, superados los silencios con nuevas confesiones, ¿sensatas?, ¿ricas en villanías?; no podría decirlo con exactitud, pero sí doy fe de que nunca inocentes, y de que fueron desbaratando su aura enigmática, revelando su humanidad.

Eso sí, las dilatadas charlas pusieron sobre aviso a Freya, la hija mayor, quien periódicamente le reclamaba que se alimentara e hiciera lo mismo con el visitante. Pero como padece de una inapetencia crónica, ante tales recriminaciones solo atinaba a compartir más de un café —que muchas veces colaba ella, el cual bebía a sorbos cortos y monótonos, con gesto de aburrimiento— y unos platanitos «hawaianos».

Si un timbre agudo interrumpía, abandonaba el balance como un resorte, desplazándose a pasos apurados, incompatibles con una casi nonagenaria. Quizás lo único que conservan su vigor, impolutas, son las piernas animosas, la lengua, y su ridiculización de lo sublime, con cierto aire inglés, que se manifiesta con esa agudeza cognoscitiva que la distingue, y que es motivo de envidia o de espanto. Aunque en ocasiones puede llegar a ser ríspida, no cuesta identificarse con su modo de ser, pues irradia simpatía.

Sin desdeñar la reciedumbre de su carácter, eludo deliberadamente referirme a la «personalidad» suya, dado que para ella eufemismos tales como una «gran personalidad» o «fuerte», «brillante» u «original» es cubrir al «beneficiario» de un manto banal: «la envoltura más superficial y frívola de la persona humana». No en balde decía Truman Capote que se trata de un vocablo envilecido.

Más que «aguantona», es una estoica a quien le gusta provocar, con un ingenio desarrollado. Su histrionismo le permite imitar voces de sus conocidos, vivos y muertos, así como repetir parlamentos de sus personajes favoritos con una fidelidad pasmosa. Todavía puede, incluso, cual peregrina, recitar en inglés normando largas parrafadas de *Los cuentos de Canterbury* (s. XIV), de Geoffrey Chaucer.

Más que mito, ella encarna —al decir de Lina de Feria— una «realidad altamente ilustrada», que por largas décadas incentivó el diálogo fecundo de sus alumnos con las obras cumbres de la literatura universal. Hoy, a la vuelta de todos los caminos, se me antoja fugitiva de esos textos inmortales que tanto se complacía en enseñar a abrazar.

Cual Julieta de estos tiempos, parapetada en el «sabroso» balcón de su habitación, esta *rara avis* que se hace llamar Beatriz Maggi no teme asustar. Al cabo de tantas angustias y quebrantos, tal vez ha arribado a la edad de la impertinencia.

Usted repele las entrevistas, ¿por qué?

No las «repelo», solo que nunca las he echado de menos, ni deseado, ni buscado, ni leído siquiera las que hacen a otros. No puedo concebir a alguien que se interese en mi vida. No soy una Hedy Lamarr, ni una Marilyn Monroe... Autobombo para qué. ¿Para exaltar mi ego hasta la cúspide? No me parece atinado. Pero bueno, henos aquí. ¿Por dónde empezamos?

Aunque quizás no sea del todo conveniente, le propongo ir al principio. Tengo entendido que su padre era venezolano y su madre de ascendencia española, y que si bien usted nació en Chaparra, su infancia transcurrió en Santiago de Cuba. ¿Qué recuerdos conserva de esas influencias?

La historia de mi padre y de su arribo a este país que hizo suyo, daría pie a una novela fascinante, que no pretendo ni siquiera sintetizar ahora. Oscar Maggi Requena, que en 1900 había llegado a La Habana con apenas 18 años, una vez graduado en Odontología, cortejó y casó con la joven y bella estatua viviente de origen canario Natalia Bethencourt Rodríguez.

Con el propósito de ejercer la profesión de él, partieron hacia la provincia de Oriente y se establecieron, en Banes primero, y luego, en Chaparra, donde nacimos sus cuatro hijos y donde Oscar fracasó en su intento aleatorio —ajeno a su ser— de hacerse propietario de cañaveral. Cuando yo tenía unos tres años, nos mudamos a la acogedora ciudad de Santiago de Cuba, donde muy gustosamente vivimos y estudiamos.

Las influencias del matrimonio sobre sus hijos fueron muy diversas. Él nos preparaba para una vida de estudio y trabajo; a ella le interesaba alimentarnos bien. Se sentía ajena a la ciudad y a las amistades, solitaria y hacendosa, entregada a las tareas hogareñas. Cada vez más, sus hijos fuimos siendo su única frecuencia.

Imagina una casa dividida en dos: el profesional y hombre cabal en la parte delantera, y detrás, la esposa, doméstica en ocupaciones y aristocrática en gustos y nostalgias. Era inevitable que la formación de nuestros caracteres estuviese a cargo de él, quien dejó una huella imperecedera.

¿Quisiera retratarlo en alguna coyuntura de esta etapa, esencialmente formativa?

Empiezo por decirte que en la puerta de su cuarto había colgado un letrero que decía: «Vive como quieras»; y él cumplió con darnos absoluta independencia a todos. Una vez, cuando lo eligieron presidente del Club Rotario de Santiago de Cuba, expresó en su discurso inicial: «Quisiera sugerir algo para las escuelas. No un premio al niño que demuestre



ser el más inteligente, pues ya veo que los cubanos lo son bastante. Lo que les falta es carácter. Propongo un Premio al escolar con más carácter».

Como futura profesora que iba a ser, creo que esta otra anécdota me obligó a pensamiento profundo: Llego un día de la escuela y digo a mi padre, delante de un buen amigo suyo: «¡papá, papá, saqué 5 en todo!». El amigo le dice: «¡Maggi, le tienes que hacer un regalo!». Y papá, mientras yo permanecía oyendo, añadió: «¿Yo?, ¿un obsequio a mi hija porque sacó 5 en todo? No, no, no. El regalo se lo hace ella a sí misma. ¡Ahora sabe más aritmética, más gramática, más geografía, más anatomía!».

Creo que esa ejemplaridad ha influido tremendamente en mi vida y la de mis tres hermanos; también pienso que he trasladado en mis clases, a mis alumnos, esa noción. Y resplandece en mis dos hijas el saber dónde reside el verdadero mérito.

¿Y la rebeldía de dónde le viene?

Tiene que ser de mi padre, prodigio de ejemplar masculino, un verdadero carácter, una inteligencia clara. No es que mi madre no fuera rebelde, porque ella se erguía e imponía para conseguir lo que quería, pero hacia el mundo exterior era anticuada.

No solo como hija, sino como estudiante, me acuerdo de gestos que suenan a «Maggi». Cierta día, en el colegio Juan Bautista Sagarra, el director, Francisco Ibarra, me castigó al terminar las clases por haberme despistado al responder sobre un método llamado «imitación al riego», pues me confundí con el título de una película de estreno: *Imitación a la vida*. Como sanción, me puso a hacer mil copias de la consabida «No debo distraerme en clase». A la hora, le entregué los mil renglones: «Mi director

es un Mussolini», «Mi director...». Se sonrió dulcemente y me dejó ir.

El desacuerdo de mi carácter con todo lo impuesto puede en parte atribuirse a Oscar Maggi. Él fue un regalo que me hizo Venezuela: que hombre tal viniera y se integrara a nosotros y formara ciudadanos aquí; no es de extrañar, no, un ciudadano ejemplar es siempre un regalo. Recordando en todo a mi padre, lo llamaría «hombre telúrico».

¿Cómo obtuvo la beca para cursar una Maestría en Literatura inglesa y norteamericana en Wellesley College, Massachusetts, Estados Unidos?

Por algún motivo, que no recuerdo, mi padre me trajo a La Habana, donde él conocía a Mr. Ruston, director de la Academia de ese nombre, quien le cobró especial afecto y le presentó a Herminio Portell Vilá, interesado de maneras que nunca me preocupó saber, en las relaciones con los Estados Unidos.

Papá me llevó a conocer a Mr. Ruston, lo cual se propició de modo fácil porque yo venía periódicamente a exámenes parciales en la Universidad. Lo cierto es que se interesó mucho en mi buen conocimiento y pronunciación del idioma inglés (¡[Leonardo] Sorzano Jorrín: «Tom is a boy, Mary is a girl!»), tanto que me contrató para que enseñara en su Academia las diferentes asignaturas en inglés a niños de cuarto grado, de las familias norteamericanas que vivían en esta ciudad.

Me desenvolví aptamente en esa actividad —supongo—, porque tiempo después, habiendo vuelto a Santiago, recibí una planilla —intuyo que motivada por Mr. Ruston— para aspirantes a becas de estudio en los Estados Unidos, con un cuestionario detallado, al que respondí con toda seriedad. Una de mis consideraciones fue que «yo tenía deseos de conocer escritores norteamericanos e ingleses, porque no entendía por qué razones un escritor cubano debería imitarlos», etc.

Solo me respondió un college: Wellesley; por cierto —junto con Vassar—, uno de los dos más acreditados para las jóvenes estudiantes en ese país.

Ah, se me olvidaba añadir que, al despedirme en la estación de ferrocarril de Santiago, mi padre lloró.

¿Fue allí donde surgió la pasión por Shakespeare?

En Wellesley tuve la dicha de tener como profesora a Katherine Balderston, una genialidad viviente que ocupaba la jefatura de la Cátedra de William Shakespeare. Era mi curso favorito; yo me sentaba en primerísima fila, porque quería escuchar y entender bien cómo Shakespeare contempló al hombre y su época con dos pares de ojos simultáneos.

Un día ella nos leyó un fragmento, creo que de *El mercader de Venecia*, y luego inquirió: ¿a quién les

suenan esto? La clase entera calló. Nos adentrábamos en el teatro isabelino, y hacía poco habíamos estudiado a Christopher Marlowe, el autor de *La trágica historia del Doctor Fausto*. En vista de que aquel era un parlamento florido, ampuloso, rimbombante, de mucha palabrería —en inglés, *bombastic*—, yo, exaltada, solté: «¡Marlowe!». Ella se sorprendió («Class, can you see!...») y se lamentó de que una extranjera que apenas dominaba el idioma respondiera.

Un par de meses después, mientras estábamos enfocados en el monólogo «To be or not to be», me requirió: «Miss Maggi, venga a verme tan pronto suene el timbre». Entonces me pidió que abandonara su curso, porque yo «no tenía nivel». Me quedé denuddada. Le pedí un voto de confianza —tres meses—, con la condición de que, si al término de ese plazo continuaba pensando igual, yo me retiraría. Accedió.

Te cuento que mi trabajo final fue sobre la tragedia *Coriolano*. La Balderston me lo devolvió, calificado, junto a una carta que conservo en la que me dice: «No solamente la felicito por este trabajo, sino que se lo agradezco». Todavía esas palabras a mí me emocionan tremendamente.

Usted formó parte de una época dorada en la Escuela de Letras y de Arte de la Universidad de La Habana, donde por las décadas del 60 y 70 del siglo XX coexistió una legión femenina de verdaderas lumbreras en el espacio de la docencia, atentas a un conocimiento más global de la cultura. Pienso en Camila Henríquez Ureña, Vicentina Antuña, Mirta Aguirre, Rosario Novoa... ¿Cuánto le debe a cada una de ellas?

Mencionas cuatro estupendas profesoras a las que guardo afecto y respeto. En este grupo de lumbreras hermanadas, aunque era algo más joven, quisiera incluir a Graziella Pogolotti, cubana culta y patriota. No quisiera dejar pasar la oportunidad de expresar mi orgullo en ser su contemporánea en aquel claustro docente.

Con Rosario Novoa tuve menos contacto, pues ella pertenecía al Departamento de Arte y no teníamos trabajo en común, pero visité su casa; además, estuvo en el tribunal que me otorgó el título universitario en 1946.

Vicentina y Mirta me distinguieron con su afecto y su simpatía. Cuando salíamos de clases, las tres a la misma hora y juntas, subíamos al automóvil y yo las dejaba en sus respectivos hogares. De arriba abajo, nuestros comentarios eran sabrosísimos y abundantes.

La *magistra* me incluyó en el curso especializado en que impartió literatura latina a un selectísimo grupo y, de Mirta, pude apreciar su «pico de oro», aparte de sus bellos poemas y su sensibilidad. Un día, ante mi desesperación por la salud de un hermano distante, me espetó: «(...) Pues si su hermano está gravísimo y la Universidad no puede sufragar el viaje, yo se lo pago».

Sin embargo, en esta ocasión a quien me interesa referirme es a la dominicana Camila Henríquez Ureña. Siendo yo chiquilla de unos 15 años acompañé a mi hermana mayor a visitarla, pues ella tenía que hacerle una consulta académica y, de repente, pasó a un tema íntimo y se grabó en mi mente esto: «Evangelina, no olvides lo que te voy a contar. Yo fui de niña a estudiar, interna, a Suiza, y después me hice novia de un joven al que amaba. Cuando su país entró en la guerra vino a verme una noche y me dijo: "Camila, parto para el frente; ya llamaron a mi Regimiento. Casémonos esta noche". Yo le respondí: "Lo haría, pero no puedo tomar una decisión tan importante sin la aprobación de mis padres. Hay que llamar a Santo Domingo". Él me contestó que no podía esperar; se marchó y supe que había muerto al día siguiente, en el primer combate. Te lo cuento para que nunca vaciles. Cuando ames a un hombre, y él a ti, no pierdas tiempo en consultas. Yo me he arrepentido toda mi vida». Camila le habló a Evangelina con tal convicción que —llegado su momento—, mi hermana se decidió *ad hoc*.

Existen leyendas en torno a su gestión pedagógica, a la manera de encarar y espabilar al auditorio. ¿En qué consistía su metodología docente?

Hay que sentir la desazón que da el no abarcar todo el conocimiento, y la incapacidad para transmitirlo a los demás. No obstante, he gozado mis clases. No daba lecciones, ni conferencias; dialogábamos. Era obligatorio haber leído el texto señalado en el programa oficial, que cumplía hasta cierto punto, con cordura, pero, si me parecía, lo burlaba, lo saltaba con olímpica desobediencia, como sucedió en repetidas ocasiones.

Cuando presentaba un nuevo texto, en los primeros cinco minutos hacía una «comprobación de lectura» escrita que, si no la aprobaban, les restaba puntos en la calificación final. Yo misma me obligaba a hacer una lectura fresca del texto a discutir, para tenerlo en las yemas de los dedos, así como en la mente o el corazón.

Las preguntas eran lo más intrascendente del mundo: ¿Qué sucede en la escena primera del primer acto de *Macbeth*? ¿Qué hace Macbeth cuando llega al palacio real? El alumno tenía que responder: «que golpea fuerte el portón con el puño».

No pedía ninguna cosa trascendental; solo comprobar que leyó la obra. Solía preguntar «detallitos», no escenas que en conversaciones pre-clase uno podía contarle a otro. Nunca se me hubiera ocurrido, por ejemplo, preguntar qué diálogo importante tiene Hamlet con su madre cuando penetra intempestivamente en su alcoba, dado que ese es un vuelco dramático de situación que amerita «discutirse» en colectivo, y no es apropiado para «pillar» al incauto, o sea, no es idóneo para una comprobación.

Después, preguntaba a uno la opinión basada en su lectura: cuestiones generales como qué le parecía el argumento, o los personajes, o el tema, o el desenlace. Y de inmediato me centraba en otro: ¿qué opinas de lo que dice fulano? Ah, disientes, ¿y por qué disientes? O, ¿por qué lo apruebas? ¿Qué desenlace hubieras dado tú?; ¿por qué?; y mil veces por qué. Yo no me adaptaba necesariamente, pero daba la mía.

Nunca quise dar una disertación, o informar, sino hacerlos pensar. Como me tocaban muchachos de primero y segundo años, muchos de ellos venían del preuniversitario cual si fueran camadas vírgenes, ignorantes. A esos los tenía que ganar, para que pudieran ser capaces de justificar por qué les gusta esto o no comparten aquello, lo cual también formaba parte del superobjetivo.

Siempre me propuse que la clase fuera creativa, y que la lectura fuera eficaz, que despertara o promoviera las ganas de saber más. No me hace ninguna gracia impartir o imponer el conocimiento y menos objetarlo, sino compartirlo, discutirlo. Detesto la unidireccionalidad. Aplauzo al que, aunque sea desmayadamente, busca y encuentra.

Ese saltar fronteras nunca alcanzó a los 60 estudiantes, pero la mayoría se coronaba de lucecitas. Ello me ha dado el sustento y la satisfacción todos estos años.

En resumen, no quería sabidillas ni cultos memorísticos, sino que aprendieran a explicar sus opiniones. No me animan los sabios *per se*, sino los ecuménicos; gente ávida del ejercicio del pensar, que razone con su cabeza, y esta sirva cada vez más para algo.

De lo antes expuesto, ¿es permisible inferir que las conferencias y las lecciones le fastidian, que le resultan en cierta medida censurables?

Yo no desapruero las conferencias ni las lecciones. Pero nos ha tocado formar parte de un periodo revolucionario y «post». El Ministerio de Educación cambiaba sus programas y su personal. Muchos no dominaban los textos de los planes docentes; improvisaban. Los alumnos llegaban a la Universidad sin haber leído libros, ni buenos ni regulares; incultos. ¿Qué sentido tenían las conferencias, o hablar de características del Renacimiento o del romanticismo, o del cubismo, etc.?

Había que enriquecer no solo las mentes, sino también los espíritus y... las... almas (?), sí, las almas, con lo que nos legaron los grandes pensadores y escritores. De manera que, de vuelta a mis clases —no supongo que solo yo lo hacía—, allí se debatían las piezas y textos leídos por toda el aula.

No me arrepiento de esto, aunque de haber sido yo más «leída y escrita», lo hubiera hecho mejor. No creo, como decía, que he sido única u original en esto. En épocas no agitadas por revoluciones de todo tipo,



los jóvenes llegan con más lecturas hechas; pero en estos cincuenta años, ¡vaya!, excuso decirte. Aunque siempre, siempre, ha habido quienes desde temprano habían preferido leer que jugar pelota o sentarse frente a la T.V.

Años atrás, en una de las contadas entrevistas que ha concedido a lo largo de su ya larga existencia, usted reconoció que la «levitación» ha sido un rasgo constante en su proyección pública. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de ese «vivir flotando»?

[Con tímido esbozo de ironía] Bueno, yo agregaría que la levitación no solo me ha acompañado en ciertos momentos de mi proyección pública, sino también en la privada. Entre un padre de carácter recio, admirable, con los pies en la tierra, humano, y una madre aristocrática de alma, sin ella misma saberlo, me parece evidente que mientras admiré y sentí siempre la fuerza del primero, heredé algo de la sustancia etérea de la segunda.

Tuve, como ella, un cuerpo ágil y esbelto. En la escuela siempre me escogían para los deportes que exigieran buen desarrollo físico, especialmente estatura (el «saque» en volley-ball, por ejemplo). Por tanto, en básquet yo siempre era *center*.

Pues bien, en el Instituto, más de una vez, después de empujar la pelota para mi equipo, yo, insensiblemente, iba dejando de participar con mi bando y me quedaba a un lado del terreno para contemplar (!) cómo continuaban disputándose la bola, cuyo curso observaba con la cabeza oscilando de lado a lado hasta que el *coach* me gritaba: «Beatriz, ¡al banco!».

Siempre preferí la natación porque era un deporte individual: no perteneces a un equipo. Yo gozaba el mar, sobre todo las olas formidables. Pero en

vez de esperar la concavidad que se forma cuando la cresta, espumosa, se levantaba, yo me ponía de pie para que el fragor y la espuma me envolvieran, me zarandearan, y brutalmente me golpearan contra la orilla; mientras más salvaje era el empujón, más gloriosamente enajenada me sentía, y casi perdida de mi misma iba a dar muchos metros atrás, en plena arena. Lo que yo gozaba era la revolcada, casi sin sentido. Esto, naturalmente, entrañaba peligro.

[Ironía a pulso] Para terminar, confieso que la «levitación» que «gentilmente» evocas —me parece— me viene de mi mamá; a las dos: de perillas.

Pretendía hacer notar —más que cierto afán contemplativo o viaje al espacio— acaso el vuelo del espíritu que, cual preludio, exalta, inflama, contamina, hace vibrar... en el instante justo en que el éxtasis de la literatura la arroja, se apodera de usted y la lleva a sucumbir. Para ello, quizás resulte bastante apropiada la definición del Larousse, que remeda una cualidad de los monjes tibetanos, y enfatiza que levitar es «el acto de levantar un objeto por la sola potencia de la voluntad».

Quien sabe si me complazca esta analogía, y hasta agradezca tu percepción. De igual manera que en la actualidad los científicos están estudiando el vínculo entre genio y locura, me parece lícito suponer una eventual relación entre sensibilidad y levitación, así que no me asustan esos frecuentes vuelos míos al espacio o al océano distante. Entre nos: ¡miro tanto el mar que un día se me va a escapar la tierra bajo los pies!

Ahora bien, si —como parece— «levitar» y «flotar» son sinónimos, eso último no va conmigo. No; no he «flotado» nunca. He dedicado mi vida a aprender y enseñar. No ha habido un solo día en que no haya yo estado en esos menesteres, cuyos resultados pueden haber sido modestos, pero quiero creer que han servido a alguien para enriquecer su espíritu y su cultura. Abrigo la esperanza de que algún alumno me salve de esa imputación y me reconozca como aplicada maestra.

Tal vez ese sea el caso de Fernando Pérez, quien le dedicó su última película (2010), José Martí: el ojo del canario...

Debo aclararte que me enteré cuando la vi en el cine, y todavía no salgo de mi asombro. Hoy, recordando unas amables letras que me envió por esas fechas su realizador, me complace que el antiguo alumno guarde gratitud a quien, según él, le descubrió caminos, enriqueció su sensibilidad y su pensamiento hasta tal grado que todo lo que le enseñé está no solo en sus películas, sino también en su vida.

Aparte de los innumerables méritos de esa cinta, lo que considero hazaña irrepetible —lujosa y fastuosa—,

contundente, es la atención a la adolescencia y primera juventud de José Martí, escogiendo con gran selectividad y sensible esencialidad los acentos —subrayados—, los elementos que fueron variadas simientes: el hogar, la escuela (condiscípulos y gran maestro), la naturaleza, la experiencia de los esclavos, el bar de un gallego, el barullo de las calles, el descontento popular de los jóvenes... Son miles de fogonazos. No se deja escapar ni una de las experiencias que pueden impregnarse en la mente y el pecho de un muchacho con sensibilidad.

Como lenguaraz profesora, en contraste con esta película, llamo «psicologuierías» a los solemnes tratados sobre «Psicología del adolescente»: Fernando Pérez no los necesita; él ilustra cómo se formó el patriota. Hago esta ¿irrespetuosa? comparación sometida al efecto de esa propuesta originalísima donde se nos devuelve al Martí joven de mirada intensa camino a la madurez, hombre en ciernes, haciéndose hacia Hombre.

A propósito, ¿y para usted qué representa el Apóstol?

Esta pregunta no puedo responderla por respeto a la vida de aquel inmenso cubano que fue José Martí. No me considero con facultades para expresar ningún juicio original; me resulta valiosísimo lo que ya nos han informado los estudiosos sobre el hombre, el libertador, el poeta.

A manera de comentario: por consejo del doctor Jorge Mañach al doctor Pedro Cañas Abril —decano de la Universidad de Oriente, de la cual fue febril y dignísimo promotor—, fue nombrada al frente de la cátedra de Literatura cubana en ese centro de estudios la profesora Hilda Orosa. Nacida en Camagüey, muy pocos la conocieron bien sin que de inmediato la admiraran, como le sucedió, por ejemplo, al filósofo español [José] Gaos.

Un día le dije: «Hilda, a mí me parece que las cosas son más verdaderas cuando las dice José Martí». Y ella, vibrándole el rostro, me impugnó: «Beatriz, ¿y tú no tiembles al decir eso?». Yo no me atrevería a hablar de José Martí sin conocerlo con la profundidad con que ella lo estudió.

¿Qué reflexión pudiera ofrecer acerca del valor de la palabra?

El sonido, la imagen y la palabra son las vías a través de las cuales se expresa el espíritu humano, los tres caminos al oro, que hacen del hombre, Hombre; homínida.

Supongo que las tres tienen igual totalidad, pero de estas, la que encuentro más aguda, o permanente, abarcadora y afín es la palabra. No es que yo la haya elegido; es que se me ha hecho más evidente, porque para la música soy bastante sorda, no así para la pa-

leta, pues a mí un Da Vinci, un Goya, un Van Gogh, un Gauguin..., me estremecen.

La palabra tiene un consorcio entre la emoción, el sentimiento y el pensamiento. Es el vehículo expresivo más profundo y modulador, capaz de evidenciar las diferencias —o bien en su entraña lingüística, o en la capacidad de énfasis, de diluirse— entre dos cosas iguales y los parecidos entre dos distintas. La riqueza de conceptos, de sinónimos, la abundancia de tenues matices que pueden expresarse... La realidad de lo irreal y la naturalidad de lo sobrenatural. Para mí no hay nada más exquisito que dos «casi» sinónimos; me parece que estoy jugando ajedrez.

En mi experiencia, mediante la palabra siento el goce, la exuberancia que nos rodea. Cuando doy con la palabra justa siento una alegría que es casi pedante. ¿Sabes quién era así? Mirta Aguirre, la tremenda.

Aunque es harto sabido que el ensayo ha sido su reino, teniendo en cuenta su identificación con los versos de la Dickinson, ¿por qué no incursionó en otros géneros, la poesía, por ejemplo, ya que usted ha estado casi a punto de escribirla, como aseveró en su prólogo a El ojo milenario, de Lina de Feria? Además, en una deslumbrante carta-ensayo, Fina García Marruz le ha manifestado su regocijo al comprobar «cuán hondamente recibe (s) la poesía».

¡Qué pregunta! En efecto, en ese prólogo que re-fieres, afirmaba yo que la buena poesía nos tantaliza, nos sobreviene, y nos impregna de ella; acelera e imprime energía al metabolismo entre nosotros y el mundo. Durante ese estado sí podemos envalentonarnos y escribir, pero no poesía, ya que, al menos en mi persona, ese «casi a punto» designa un estado permanente, una condición que no progresa.

Jamás he escrito un poema, y ni siquiera he intentado hacerlo. Hay una tendencia faciloides a escribir poesía. Y te tropiezas con cada poeta mediocre y malo, gente que podría ser útil en cualquier otra cosa... ¡Qué va! En mí, admirar es lo más legítimo; al menos, mi única disposición espontánea, casi con vehemencia, diría. No me veo, lápiz en mano, en semejante trance creador, pero no sería absurdo decirte cuánto poema escribe mi espíritu cuando leo lo inmarcesible que otro creó. Y sobre todo, me he auscultado cuando leo algo bello y he comprobado que no envidio (¡feo defecto!) lo que estoy admirando, escrito por otro.

Inclusive, desconfío de ese «incursionar» que sugieres; al escribir poesía no se incursiona. Es como decir: «deja ver si echo un paseito... un vistazo». ¿Te imaginas «echar un vistazo» a Hegel, a Martí, a Darío?

En literatura, ya sea escribiendo o leyendo, no «incursiono». Lo que disfruto con intensidad es esa condición, más que situación, de estar «casi a punto»; en ma-

tería de hacer ensayos o percibir el arte, es lo óptimo: después, a reflexionar, y todo lo demás que se quiera. Pero el hecho de que atisbe —repito— no quiere decir que pueda hacer poesía. ¡Qué pueril fuera yo si me diera por parir una cuarteta, teniendo al Cid Campeador!

¿Existe una fórmula o modelo preestablecido para concebir el ensayo, tal como lo cultiva?

¿Cuál tuvo Montaigne? El ensayo no es la crítica, no es la conferencia; brota —como la poesía— de un «yo» que piensa, o que siente, o que duda, o que admira y, en todas esas diversas funciones, con éxtasis. Y que dialoga; inventa a su lado un «yo» distinto que lo interroga, le disputa, lo asiente; lo emplaza...

No me guía un modelo u otro. En todo caso, te diría que me propongo una suerte de conversación íntima con el autor, los personajes y conmigo misma, o con mis lectores posibles. Cómo levantan mi alma o me la adormecen. Eso es, en el mejor sentido de la palabra, una ensoñación fecunda, donde ese autor genial escribió «para ti».

Es tan peculiar e intenso su vínculo con la literatura, que ha llegado a proponer en el lector un afán abrasivo, «quemante» —si se quiere—, en la interacción con el libro. ¿Cree que este «dejarse absorber» es indispensable para un aprovechamiento cabal de la obra literaria?

No siempre, no con todo tipo de texto; no todo el tiempo. Depende de lo que se lee. A veces lo que se requiere es aprehender con la inteligencia. El texto creador te absorbe, te quema, se te mete dentro, vibra dentro de ti. O lo alejas para divisarlo mejor y se resume, se contrae, se restringe.

¿Cuáles autores, además de Kafka y Balzac, requieren un lector «cejijunto», que lea hacia dentro, que persiga las entrañas del creador y su texto en una especie de sometimiento consentido?

Pienso que todos los grandes creadores suscitan sometimiento, consentido o con reservas. Puede que no medie la disposición o voluntad del lector, y el sometimiento se obtenga sin tú saberlo o proponértelo. Yo diría, con unos, consentidos; con otros, arrastrados. ¿Se puede leer de otro modo a Cervantes, a Stendhal, ¡a Dostoievski!? Te sugiero que no solo pienses en Kafka o Balzac. ¡Son muchos más! ¿Te imaginas a Dostoievski? ¿Consentido?, ¿el sometimiento? ¡Bah! ¿Te imaginas a Dostoievski? Consentido o no consentido, él te zambulle, te mete debajo del agua la cabeza, te hunde, te asfixia, te ahoga, te emperrea. Dostoievski te somete —consientas o no consientas. Llámale «el titán del sometimiento».

¿Tiene usted un libro que prefiera? ¿Dostoievski?

Son muchos, y los motivos de elección variables. No pudiera desprenderme de *El Quijote*, de Cervantes; *El Infierno*, de Dante; *Macbeth* y *Coriolano*, de Shakespeare; y *El idiota* y *Crimen y castigo*, de Dostoievski.

¿Cuáles son sus personajes literarios favoritos? ¿Acaso los masculinos? Lo digo, a tenor de que sus valoraciones están pobladas de referencias al hombre, a la hombría...

Cada vez que me expreso de esa manera me refiero al ser humano, a la humanidad; no estoy planteando «hombría». Me encantan Don Quijote y Sancho, Antonio y la seductora Cleopatra, soberbia en ese momento de fuerza intensamente poética en que ella se prende al áspid, para suicidarse...

También Paolo y Francesca, la famosa pareja de *La Divina Comedia*. En el Canto V, en el círculo del infierno están girando los lujuriosos, a merced de un cono de viento. Dante pregunta qué pecado cometieron, y se ve inclinado a la piedad, pues ella ofrece una visión maravillosa, perfecta, completa de cómo se instala el amor...

Hablando de amor, ¿Romeo o Julieta?

Siempre la mujer es más osada, intempestiva, descubre más pronto. Fíjate que Julieta se asoma al balcón y le lanza la cuerda a Romeo para que suba. Shakespeare expone bien cómo esas dos criaturas, de solo verse, sabían qué era el amor verdadero. No es un amor platónico; implica lo sexual, lo carnal.

La chiquita modosita, muy metida bajo las sábanas de sus padres —quienes le tienen reservada una boda aristocrática conveniente—, con sus bríos, va revelando la modernidad. Se casa con el hombre que ama y se acuesta con él esa misma noche. Y cuando ve que él se ha tomado el veneno, pone fin a su vida. Es la forma drástica, certera de hacerse mujer. Le sirve al dramaturgo de manera inmejorable para expresar el espíritu de liberación femenina en la Edad Media.

Ya no son las medievalistas a que literariamente nos tenían acostumbrados. Son mujeres de arranque, de iniciativa, de personalidad. Inclusive, si vienes a ver, Romeo es un poquito más apagado. Si te descuidas, al margen de sus pasos elocuentes, está conduciendo; es más poético. Julieta es puro Renacimiento.

Ahora bien, que me «arrebate»: Mercucio, quien es asimismo portador del mensaje renacentista que trae el gran William a Inglaterra.

Usted sostiene la opinión de que la obra de Ezequiel Vieta —quien fuera su esposo— no ha sido lo suficientemente valorada, cuando no ninguneada.

¿Qué aspectos de su narrativa pudiera señalar para que sean tomados en cuenta algún día?

Desconozco y me intriga el por qué usas la palabra «sostiene». ¿Dónde «sostengo» yo eso? Dígaseme dónde, cuándo, a quién. No lo he dicho en ningún lado, pero así lo pienso. ¿Acaso habrás sido mi compañero de viaje en alguna de las aludidas «levitaciones»?

Es casi una forma de perogrullada decir, por ejemplo, que la novela *Pailock* y su autor debieran estar —y no están— en todas las librerías. Ese tipo de vaivén forma parte de nuestra idiosincrasia. El «ninguneo» es flor de muladar, de alto rendimiento y beneficio para los que lo practican.

Ahora bien, subrayar sutilezas y el costado perdurable de este narrador no me compete a mí, sino a quienes emprendan una historia de la cultura cubana. No soy crítica; supongo que puedo aspirar a ensayista.

En «Suite Habana: ¿Canto o llanto? Llanto y canto», que apareció en el primer número de la revista Temas en 2004, afirma: «Fernando Pérez no solo pensó a La Habana, sino que en su filme La Habana se piensa a sí misma y nos obliga a los que vivimos en ella a todas las fundamentaciones, indagaciones, respuestas y contrarrespuestas, a las que un pensar inteligente —digno de su etimología— induce y obliga». Desde su individualidad, ¿qué sentimientos despierta La Habana? ¿Cuánto le ha «arrancado» a la urbe en el último medio siglo, o cuánto de ella ha quedado impregnado en su piel?

De no hallarme yo —dirías tú— en plena ancianidad, este tema provocaría un pequeño ensayo. Porque, al igual que aquella inolvidable ¡y tan distinta! ciudad que es Santiago de Cuba, tiene La Habana personalidad propia, y no necesariamente debido a que propicia el turismo.

Si se concede como verdadero ese otro punto del presente cuestionario, referido a mi capacidad para «levitar», habrá que conceder —si vamos a ser consecuentes— que aquí he «levitado» y, por tanto, no he saboreado lo sabroso de «ser habanera» o haber vivido en «mi Habana».

Además, para decir verdad, he trabajado entre 1951 y 1961 en la Universidad de Oriente, y a partir de 1962 hasta 1993 —¡perdón!— bestialmente tanto, como de manera simultánea, en Institutos de Segunda Enseñanza (Arbelio Ramírez, [Raúl] Cepero Bonilla) y en la Universidad de La Habana, preparando clases, calificando exámenes, y desde 1982 en adelante, dando a imprenta cuatro libros de ensayos, cuyos méritos no debo ser yo misma quien evalúe.

Hago este comentario por cuanto la cinta me ayudó mucho a intuir las ausencias que hubieran podido convertirse en experiencias intensas. Mi perma-



nencia y lealtad a Santiago y luego mis estancias en el extranjero, me habían impedido conocer La Habana. Aún no me han permitido solazarme como para un acceso directo, profundo y constante a la tantalizante capital, como para arrancarle sus esencias.

Pero no olvido que me jacto de ser intuitiva y de tener afiladas terminaciones nerviosas o —como suelo decir— de poseer sutiles dendritas y neuronas: el numen de La Habana me hiere, así sea de lejos, aunque sea en ráfagas.

Beatriz, ¿qué la distingue como intelectual cubana?

No creo tener ningún distingo. Además, con la edad, me ha fallado también la capacidad de discernir; me asalta una especie de actitud egoísta.

Figúrate..., vamos por negaciones a ir definiendo: no padezco de animosidades, aunque sigo siendo una fiera para criticar; no aspiro a ningún cargo, ni a una casa mejor; no renunciaría a mi método de clases, ni a escribir mis ensayos; no me gusta dar discursos ni admiro demasiado a los discursantes...

Me viene a la mente con frecuencia la palabra justa; me complace sentir la voz de la escritura; disfruto cuando leo a un buen autor, y en los distintos géneros: la novela, el cuento, el diálogo dramático, la poesía... Te diría que me siento genuina, aunque, ¿no resulta jactancioso este auto-elogio?

«Reír... risa... ridiculizar. La risa es, por excelencia, la fusta para castigar la estulticia humana», ha dicho en su ensayo Ridere. ¿Algún otro provecho destacable?

La risa surge espontánea por diversos motivos: ante algo cómico; cuando algo causa alegría, y a veces, porque la estupidez es descomunal; entonces el detonante es la burla, el escarnio. En buena gramática, reírse de... es la mejor fusta, pero, sin el «de», reírse es lo mejor: ¡hasta para gozar!

Su sostenida afición por la ironía ha provocado que todavía en el ámbito académico se suela invocar su nombre para ilustrar, a veces mediante un adjetivo, un epíteto, una frase..., sin necesidad de la anécdota puntual, el buen uso de lo que es considerado «un ademán de la inteligencia». ¿Es el empleo de lo irónico el único sello distintivo en el humor depurado «a lo Maggi»?

Permíteme alguna digresión momentánea, esta vez haciendo uso de la «anécdota puntual». Si te resulta prescindible, nada más omítela.

Recuerdo una vez, mientras enseñaba Dante [Alighieri] —y disertaba animadamente sobre güelfos y gibelinos—, que al culminar mi curso los alumnos se quejaron con el decano de que, pese a mi calidad como profesora, no les había presentado la ideología del autor. Cuando me llamaron al despacho a rendir cuentas, le refuté con desgana: «Tiene razón, doctor, se me olvidó esclarecerles a qué CDR pertenecía el compañero Dante». Él se echó a reír y me acompañó hasta la puerta de salida.

En otra ocasión [1978], cuando la editorial Arte y Literatura iba a publicar *El crimen del padre Amaro*, de Eça de Queiroz, me pidieron un prólogo, que compuse concienzudamente. En una de sus partes decía, en alusión al protagonista: «...mientras él elevaba su órgano hasta el cielo». Todavía espero respuesta de por qué no lo incluyeron.

¿Ha sentido con igual ímpetu la tentación de pronunciarse a través del sarcasmo demoledor, o tal vez de la sátira rotunda?

Difícil es decir si prefiero la ironía, el sarcasmo o la sátira profunda. Diría que el sarcasmo es lo que menos admiro; tiene —creo— algo de despecho, de secreta experiencia de fracaso; no es un latigazo generoso. Además de ser un latigazo puede ser solo una gran perreta de alguien que no se ha salido «con la suya». El sarcasmo no enseña a abrir los ojos; no es aleccionador como la sátira o la ironía. Estas dos —que no sé si son solo «ademanos» de la inteligencia— sí pertenecen al reino de la inteligencia. ¿Se puede ser un gran ironista o un gran satirista si se es un gran estúpido?

Por esto admiro tantísimo a Jonathan Swift. Ironía y sátira implican amor. Solo amando el Bien, la Verdad, la Virtud, la Justicia... se puede escribir como lo hace él cuando el tópico es Irlanda. La cena de Gulliver en la vivienda de los «Houyhnhnm» [nombre onomatopéyico que Swift da a los caballos en *Los viajes de Gulliver*] es un verdadero banquete.

¿Que si he sentido la necesidad de expresar un demoledor sarcasmo, o una rotunda sátira? Claro

que sí, pero en uno y otra hay una mitad de «sabia» y otra mitad —faltante— de talento.

Resulta sintomático y atrayente para mí el hecho de que, dominando con profundidad la creación de Cervantes y de Shakespeare —paradigmas del idioma español e inglés respectivamente—, con insistencia declare su incapacidad para descubrir el enigma del milagro cervantino y rechace que se le cite como la más grande «shakespeareóloga» insular. Ello me lleva a un asunto que imagino también prefiera obviar, pero que no me parece justo hacerlo...

[Interrumpe] Sé por dónde vienes. Ese tipo de pregunta encaja perfectamente en las que suelo clasificar como formuladas «con mala leche». Son de las que salto, de esas que me hacen perder el tiempo...

Es que ni la han elegido miembro de la Academia de la Lengua, ni ha recibido el Premio Nacional de Literatura, y ni siquiera un doctorado Honoris Causa en Letras. Honestamente, ¿no se considera merecedora de esas distinciones?

[Esbozando una risita martilleante] Sí lo creo, pero hay muchos otros que pueden optar. Además, ¿sabes lo que sucede?, que yo paso por rara; y para rematar, no tengo res-pe-to por los premios. No es que sea una antagonista o criticaona por definición. Algunas veces aciertan. Sin embargo, todos son dados según el estudio de la zona que se quiera alumbrar, opacar o apagar. Estoy muy vieja para andar con la adarga al brazo; soy un Sancho sin barriga. Ya no tengo edad ni ánimo para nada de eso.

Pero, ¿cómo explicaría semejante comportamiento?

Hace veinte años hubiera podido dar respuesta pronta a tu pregunta, pero ahora, favorecida por la cadencia que causan los olvidos, no lo pretendo; quiero usar bien el poco tiempo que me queda.

De alguna manera, en momentos precisos de nuestra vida adulta, a todos nos ha perseguido cierto afán de trascendencia. ¿Cómo le gustaría ser recordada?

Es muy súbita esa pregunta, por no decir lúgubre. Como no me lo he planteado, propongo invertir el matiz: ¿cómo no me gustaría que me recordasen? Con mala voluntad, con desprecio, o burla. Que disculpen mis defectos y errores, y aprecien mis aciertos, si los tuve.

Frisando las nueve décadas de vida, ¿hasta qué punto todavía resulta el acto de leer una experiencia



emancipadora y enriquecedora para un espíritu, más que «contaminado», saturado de edificantes lecturas?

No olvides nunca el valor ancilar de la lectura: leer para apropiarse de la lengua, o leer y, en consecuencia, apropiarse de la lengua. Todavía me emancipa y enriquece leer, pero las vértebras dorsales, fracturadas, no me permiten ni contaminación ni saturación. Ya mi única satisfacción profunda está en haber traído al mundo dos hijas, por igual —y en alto grado— talentosas, honradas, veraces y socialmente justas. Lo mismo una, especializada en el Centro de Investigaciones Agronómicas de Tours, y la otra, en la Universidad de Lovaina, luego de haberse graduado ambas en Cuba. Y un montón de estudiantes y de lectores que hoy son útiles en sus desempeños, cuando no impregnados de signos de interrogación.

Hoy me refugio en mi mundo interior, y me divierto —si es que es dado esto a alguien como yo— de esa ocurrencia de elevar anclas de la realidad.

Estoy consciente de lo que son 89 años y pico. Ya mis dedos están, como puedes comprobar examinando mi caligrafía, «en garra». Yo era una excelente mecanógrafa, lo hacía a una gran velocidad y sin una falta. Ahora no puedo ni acercarme a la máquina de escribir, y las computadoras y yo tampoco nos entendemos.

Fíjate cómo todo en la vida tiene su haz y su envés: si yo no hubiera sido la

gran mecanógrafa que fui, habría perfeccionado al extremo la escritura a mano, y te ahorraría ahora el agobio, por este aluvión de jeroglíficos a los que te someto, con recurrentes apuntes y observaciones.

En fin, que aunque la mucha edad y la poca salud sin dudas me limitan, podemos aclarar dudas diciendo que, si bien no me saturó, me siguen contaminando las lecturas.

Asomarme a la letra impresa es quizás mi mayor sensación de plenitud. Cada obra que la fama del tiempo ha perpetuado, tiene pasajes inmortales. No se explica una, por ejemplo, cómo el guasón más formidable de la lengua española supo arropar su descomunal socarra en tan tenue velo de dulzura, en tan tibio claroscuro, tan suave relente... Se ha afirmado que el español es la lengua que sirve para comunicarse con Dios. Dícese mal: es Dios, que habla en español. Y lo hace por boca de don Quijote y Sancho. Esos diálogos al pie de los molinos de viento se pueden escuchar. Creo que en la tumba los oiré y exclamaré: ¡qué belleza!

Y termino, porque aunque la culpa es tuya por entrevistarme a estas alturas, haces preguntas que exigen una extensión enorme y no quiero continuar abrumando tus oídos. Además, el monólogo no es nada bonito...

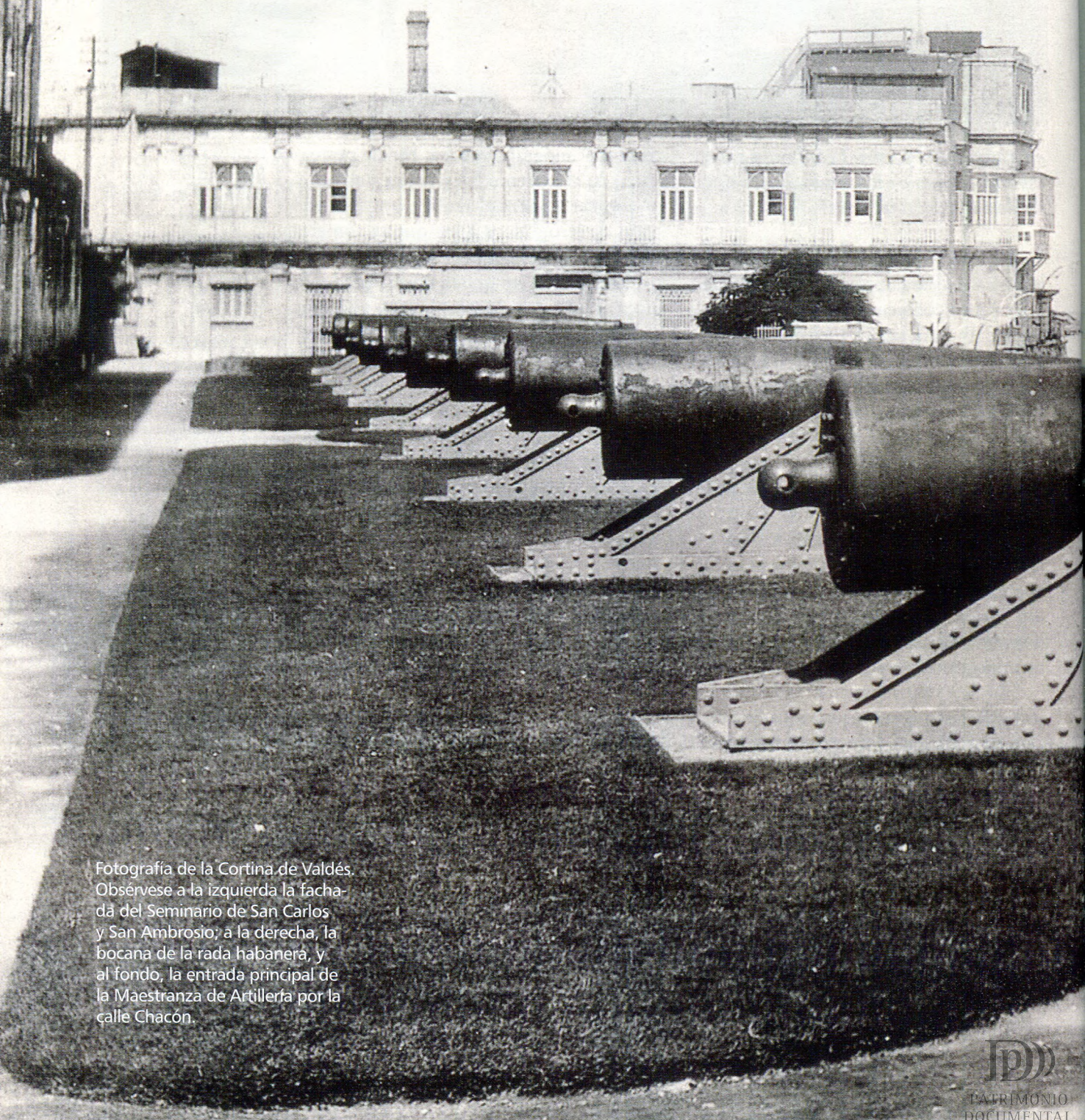
MARIO CREMATA FERRÁN integra el equipo editorial de Opus Habana.

Beatriz Maggi Bethencourt (Chaparra, 27 de febrero de 1924) es Doctora en Filosofía y Letras, Máster en Literatura inglesa y norteamericana y Doctora en Ciencias Filológicas. Ha publicado los libros *Panfleto y literatura* (1982), *El cambio histórico en William Shakespeare* (1985), *El pequeño drama de la lectura* (1988), *La voz de la escritura* (1998) y *Antología de ensayos* (2008), reeditada en 2012.

CRÓNICAS EN BRONCE



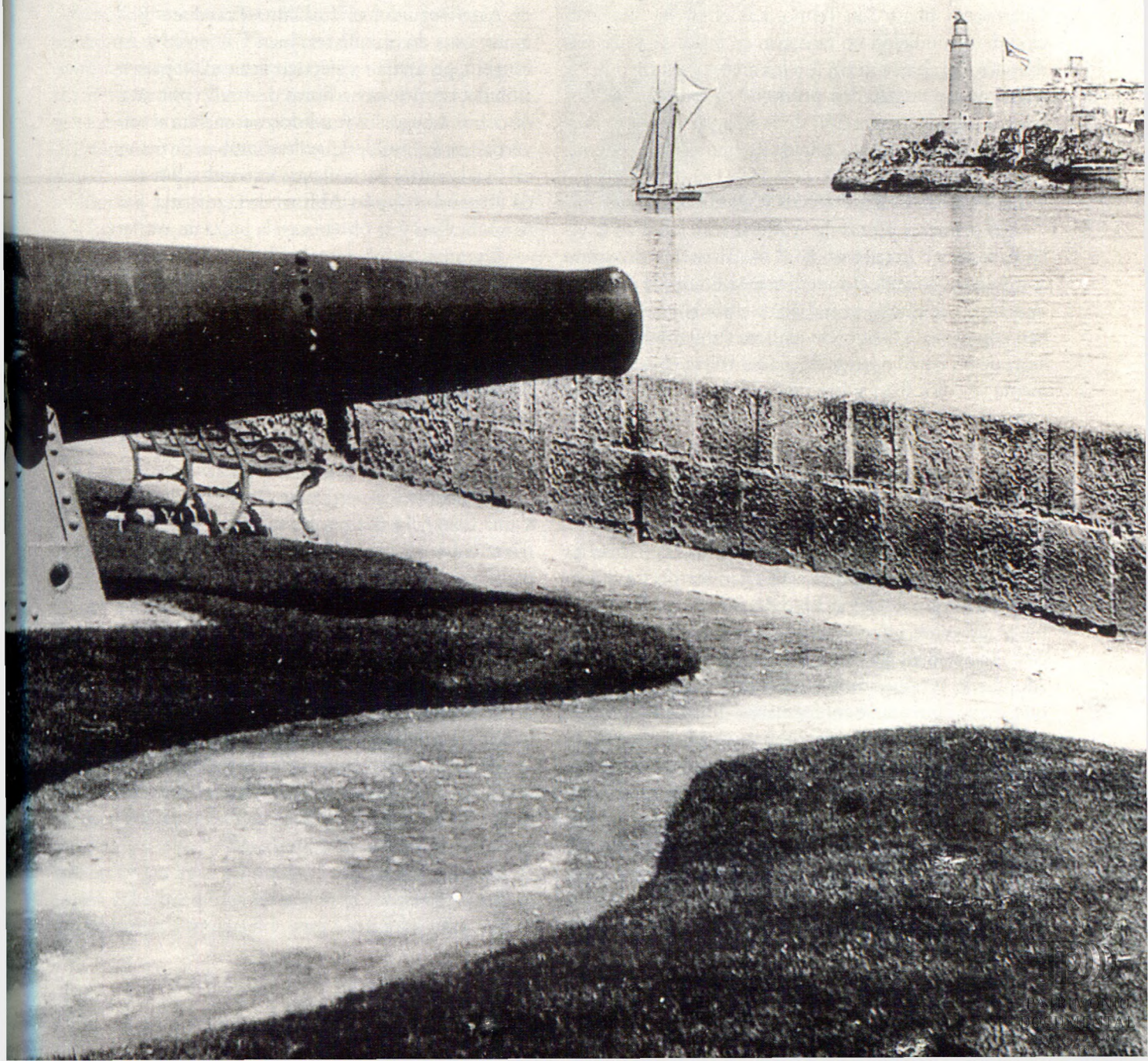
LA MAESTRANZA DE ARTILLERÍA DE LA HABANA



Fotografía de la Cortina de Valdés. Obsérvese a la izquierda la fachada del Seminario de San Carlos y San Ambrosio; a la derecha, la bocana de la rada habanera, y al fondo, la entrada principal de la Maestranza de Artillería por la calle Chacón.

AUNQUE SU COMETIDO PRINCIPAL FUE RESPONDER
A LAS NECESIDADES DE LA GUERRA, ESTE ENCLAVE
MILITAR CONTRIBUYÓ A LA REGENERACIÓN INDUS-
TRIAL DE LA CIUDAD EN TIEMPOS DE PAZ.

por **FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ**



La potencial amenaza británica que se cernía sobre las posesiones hispanas de ultramar, principalmente de Las Antillas, en medio de los conflictos entre las cortes de Isabel I de Inglaterra y del monarca español Felipe II, así como la derrota de la Armada Invencible en 1588 frente a su homóloga británica, obligaron a que España fomentara varias estrategias defensivas, entre ellas: la explotación de las minas de cobre de Santiago de Cuba, conocidas desde 1529, junto a la prospección y valoración de otros yacimientos cupríferos de la Isla, y la construcción de una fundición de artillería en La Habana capaz de proveer a la ciudad y a la Armada de los cañones necesarios.

Para cumplir estas encomiendas se nombró al capitán de artillería Francisco Sánchez de Moya, quien zarpó de Cádiz el 25 de junio de 1597 en la flota de Nueva España. A su llegada a la villa habanera recibe la autorización del gobernador Juan Maldonado Barnuevo para la obtención y cierre del camino medianero de los bohíos de negros esclavos, ubicado entre las actuales calles Cuarteles, Cuba y San Telmo. Las obras de construcción de la fundición no tardaron en iniciarse y, un año después, llegaban a su fin. En los albores del siglo XVII salían de las fraguas los primeros cañones habaneros bajo la sagrada protección de la imagen de Santa Bárbara y la experimentada mirada de Francisco de Moya.

LA PRIMIGENIA FUNDICIÓN HABANERA

Las primeras piezas de artillería realizadas en la villa habanera correspondían al viejo sistema de cañón compuesto, construido mediante la unión de duelas y zunchos. Las duelas se soldaban entre sí y se zunchaban con aros de hierro, de manera similar a la morfología de un barril o balde de madera de la época. Finalmente se colocaban sobre una cureña de caja. Debido a su método de construcción, el cañón compuesto era en extremo peligroso, con frecuencia se agrietaba por las soldaduras y, tras una docena de disparos, se calentaba hasta explotar, provocando heridas severas a los serviolas de artillería.

Los ingenieros militares europeos de las industrias fabriles de armamento y metalurgia idearon un nuevo procedimiento: el cañón fundido, mucho más confiable y resistente, aunque tenía el inconveniente del alto coste del bronce. La fundición habanera no tardaría en adoptar la producción de cañones de una sola pieza, que, esencialmente, se conformaban de un tubo cerrado por un extremo, con los muñones situados cerca de su medianía, los que le permitían el apoyo sobre la cureña. En su parte posterior poseían un orificio para prender la pólvora que hacía detonar el cartucho, y un cascabel cuya función era la de sostener el cabo que frenaba a la pieza en su retroceso luego de realizar un disparo.

En principio, el no conservar los moldes motivó que no existieran dos cañones idénticos, pues variaban

sus longitudes, grosor y peso. Con el paso del tiempo, estos inconvenientes fueron subsanados a partir de la delineación en dibujos y planos de las piezas, según medidas específicas y orientaciones para los fundidores; la estandarización de los moldes, y la fundición maciza del cañón, al cual se le perforaba su ánima con una barrena.

En La Habana de comienzos del siglo XVII, justo a las cuatro y treinta —cuando la madrugada era más fresca— comenzaban las labores en la fundición. El maestro carpintero Gonzalo de la Rocha, apoyado en mano de obra esclava, alistaba los moldes de barro, los que se confeccionaban a tamaño real, envolviendo un núcleo de madera que formaría el ánima del cañón, centrándolo todo lo posible con vueltas de sogas que luego se cubrían de arcilla. Antes de su fraguado, el molde era dotado de las formas y los refuerzos definitivos, se le atravesaban los muñones y se le agregaban decoraciones de heráldica y la inscripción: «don Felipe III, rey de España. Francisco Sánchez de Moya, su capitán de artillería en esta Isla de Cuba, año de 16...».

Acto seguido, el fundidor Francisco Ballesteros, junto a sus dos auxiliares, Juan Gutiérrez y Ambrosio Hurbin, procedían a efectuar la aleación para la obtención del bronce: ocho libras de estaño por una centena de cobre. Luego, los fundidores tomaban el bronce y lo vertían en los moldes que descansaban de manera vertical con la culata hacia abajo, sostenidos por estructuras en forma de trípode. Al final de la jornada, los moldes se quebraban y se obtenía así la pieza de artillería.

En tanto, el sobrestante Toribio de Sua se encargaba de contabilizar los residuos de la fusión metalúrgica, los cuales no podían ser extraídos o vendidos a particulares «so pena de la vida», de acuerdo con las ordenanzas reales. En su aposento, el contador Pedro Redondo, tomaba nota de cuanto se hacía en la fundición y se encargaba de notificar al Rey sobre la nobleza del cobre cubano, pues tan solo bastaban once horas para la fundición de una pieza de artillería.

Los cañones recién salidos de las fraguas reposaban a una distancia óptima hasta su consolidación y enfriamiento. La primigenia instalación fabril habanera carecía de un espacio donde probar las piezas, según la Ordenanza Naval del Almirantazgo, la cual exigía que cada cañón fuese estresado con varios disparos en breve tiempo y doble carga de pólvora. Pero eso sí, contaba con un estanque de agua donde se sumergían las piezas de artillería en busca de posibles agujeros, proceso supervisado por el sobremayor Juan González de León, quien en su responsabilidad de certificar la calidad de las bocas de fuego, haciendo valer su aguzada mirada y sensibilidad al tacto, no dejaba escapar imperfecciones a nivel superficial.

La contratación de la mano de obra en las minas, los embarques de cobre y estaño, el pago a los maestros de oficios, entre otras obligaciones, descansaban

sobre el tesorero Marco de Valero Arceo. Cerraban la nómina de la fundición el médico licenciado Cárdenas, y el barbero cirujano Hernando de Spina, quienes estaban prestos a socorrer a los hombres ante las frecuentes quemaduras, los cortes con herramientas perforpunzantes y la caída en los ojos de cuerpos extraños volátiles, producto de la fundición a altas temperaturas.¹

La fundición dependía del abasto constante de cobre. A ello obedece el viaje emprendido por Francisco Sánchez de Moya hacia el oriente de la Isla, con el objetivo de recorrer y valorar las potencialidades de las minas que bautizó bajo la advocación de Santiago del Prado. En ellas trabajaban la población indígena y los negros esclavos del Rey asentados en los hatos de Puerto Pelado y Barajagua, quienes años después erigirían un santuario consagrado al culto a la virgen de la Caridad del Cobre. Tras ser sacado de las canteras, el mineral se conducía a unas pequeñas forjas para lograr su mayor pureza. Como resultado, tan solo una cuarta parte se embarcaba como producto final en las flotas de la Carrera de Indias con destino a la plaza habanera y la Corona española, respectivamente.

Las dos primeras piezas de artillería salidas de la fundición habanera, el 11 de mayo de 1600, fueron una culebrina de cien quintales de peso y un pedrero de 55.² A estos seguirían: cañones de batir, medias culebrinas, sacres y falconetes. El loable empeño no tardaría en despertar recelos en comerciantes y autoridades de Sevilla, quienes vieron disminuidos sus ingresos con la fabricación de artillería en La Habana, así como por la producción de las minas de Santiago de Cuba. El 26 de marzo de 1607 se prohibió a las autoridades habaneras continuar la fundición de cañones; esa orden fue acatada, pero se elevaron justificadas apelaciones para que se revocara tal decisión de la real ordenanza.³

La razón para el cierre de las fraguas la brindó el Oidor de la Audiencia de Santo Domingo, el licenciado Alonso Manso de Contreras, quien en carta al rey de 11 de agosto de 1607 señala el estado de desgobierno, ante la ausencia de su capitán, y la satisfacción de intereses privados en la fundición. Aunque nunca se incumplieron los compromisos de artillar las fortificaciones de la ciudad y los bajeles de la armada, el auge de la construcción naval y de templos religiosos, entre otros rubros, hallaron provecho en la fundición habanera.

Durante el período de 1600 a 1607, en dicha fundición se obtuvieron seis mil quintales de cobre procedentes de las minas de Santiago del Prado, y se fundieron 45 cañones, útiles de artillería, cámaras, dardos, cojinetes, una corona, un escudo de armas y una cam-



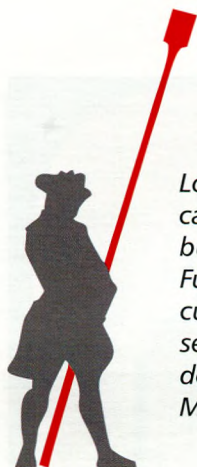
A la izquierda: fotografía al carbón tomada en 1888 de Santa Bárbara, patrona de los artilleros, la que presidía los trabajos en la Maestranza de Artillería. A la derecha: imagen de esa virgen que, al cierre de la institución fabril, pasó al santuario del Espíritu Santo, en La Habana Vieja, Abajo, campana de la Maestranza (fundida en 1794), hoy conservada en el claustro norte del convento de San Francisco de Asís.

pana para el Castillo de La Real Fuerza.⁴ A ello deben añadirse las producciones no oficiales destinadas a herrajes e imaginería religiosa para las iglesias, pernos e instrumentos de carpintería de ribera, y menaje utilitario para la producción azucarera.

MAESTRANZA DE ARTILLERÍA

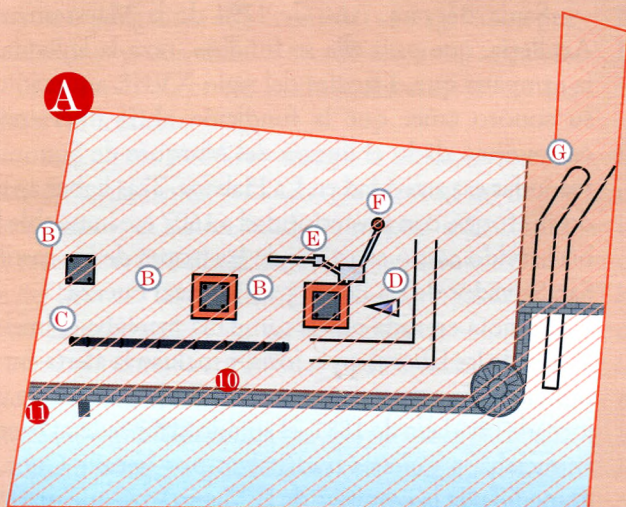
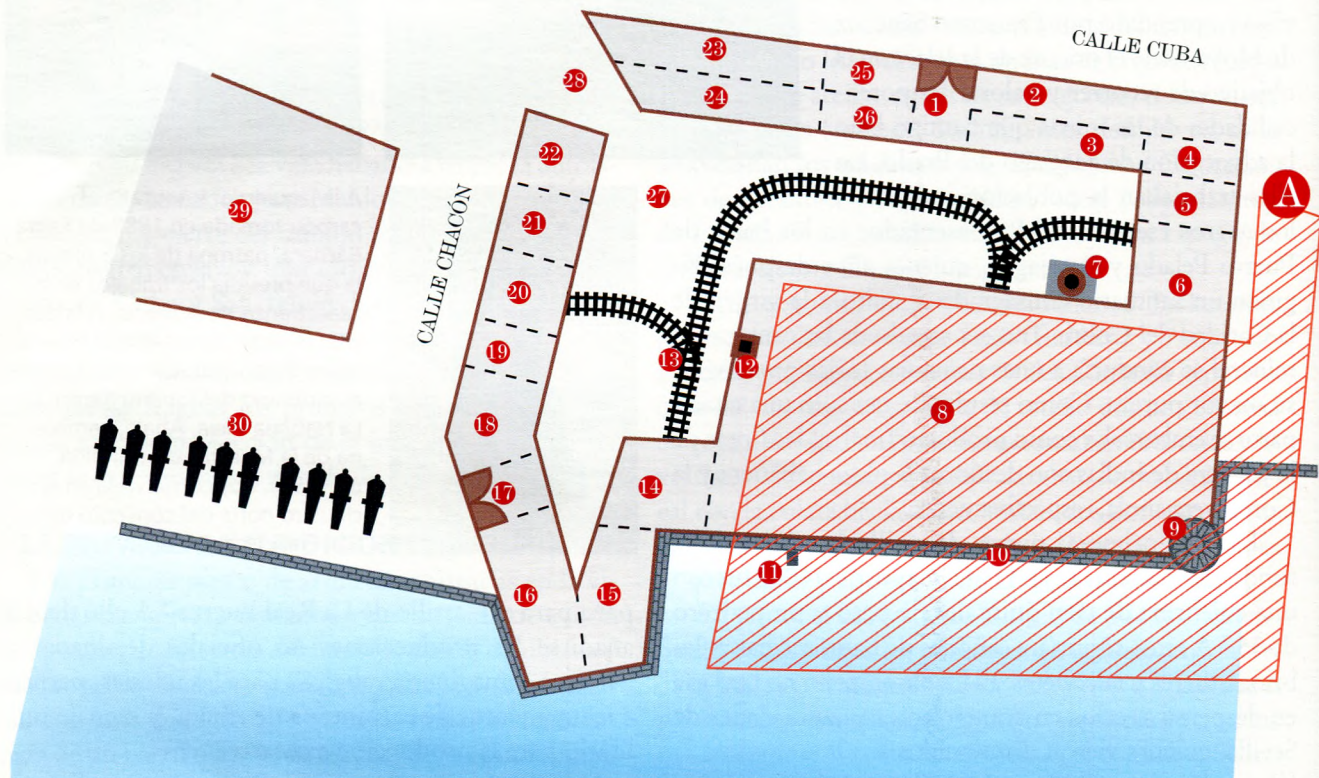
«Santa Bárbara. Año de 1794 de la Maestranza de Artillería, que para ella se fundió», reza la leyenda de la campana que, a finales del siglo XVIII, anunció con su sonoro tañer que la fundición abría nuevamente sus puertas, dado el interés del Marqués de Sonora en reanudar esa actividad en La Habana. Tras haber apagado sus forjas, con posterioridad a 1607 ese inmueble había servido como cuarteles de las tropas de los castillos San Salvador de La Punta y de La Real Fuerza.

La nota emitida por la campana marcaba el inicio y el cese de las labores en la forja, e incluso la alerta ante la presencia de un nefasto incendio. En la mañana de una jornada olvidada de 1881, el sonido arrancado al bronce anunciaba, a quienes transitaban por la calle Cuba, la despedida de la comitiva de la Maestranza que marchaba a la Exposición Industrial de Matanzas. Tirados por caballos, los carretones levantaban una nube de polvo, mientras atrás quedaba el imponente edificio de estilo neoclásico de tres plantas, con sus dos chimeneas, ferro-



FALANSTERIO MILITAR

Los restos de la Maestranza de Artillería de La Habana fueron encontrados durante las excavaciones arqueológicas realizadas por la Oficina del Historiador en 1984. Entonces eran buscados los cimientos de la primera fortificación de la villa de San Cristóbal, conocida como Fuerza Vieja, cuando afloró —entre las calles Cuba y Chacón— el basamento de hornos de cubilotes, entre otras estructuras correspondientes a este falansterio militar que, desde 1846, se había asentado en los antiguos cuarteles de milicia de San Telmo y de la primaria fundición de cañones (siglo XVII). En la actualidad, el sitio forma parte del gran parque temático de la Muralla de Mar, a los pies de un castillo neohistoricista construido con la sillería de la propia Maestranza, cuyo nombre se ha conferido a un parque infantil en dichos predios.



A. ÁREA ARQUEOLÓGICA

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| B. Base de hornos | E. Canales de fundición |
| C. Tubería de agua | F. Base de molde de cañón |
| D. Base del fleje | G. Ramal de la Zanja Real |



◀ Excavación arqueológica iniciada en 1984 por el especialista Leandro Romero y el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler.

Arriba: castillo neohistoricista erigido en 1941 con sillería de la propia Maestranza, actual sede de la Policía Nacional Revolucionaria en La Habana Vieja. Abajo, parque infantil La Maestranza, inaugurado en 1996, el Día de los Niños.





LEYENDA

- | | |
|--|---|
| 1. Entrada calle Cuba | 16. Talabartería |
| 2. Alojamientos de oficiales y maestros de oficios | 17. Entrada calle Chacón |
| 3. Oficinas | 18. Ajuste del hierro |
| 4. Laboratorios | 19. Hojalatería |
| 5. Depósito de madera | 20. Pintura |
| 6. Industria Remington | 21. Carpintería |
| 7. Chimenea | 22. Sierra y Velerías |
| 8. Fundición | 23. Armería |
| 9. Garita de San Telmo | 24. Imprenta |
| 10. Muralla de Mar | 25. Sala de modelos |
| 11. Desagüe de la muralla | 26. Biblioteca |
| 12. Chimenea | 27. Patio |
| 13. Línea Férrea | 28. Acceso al patio |
| 14. Herrería | 29. Seminario San Carlos y San Ambrosio |
| 15. Sala de Máquinas | 30. Cortina de Valdés |

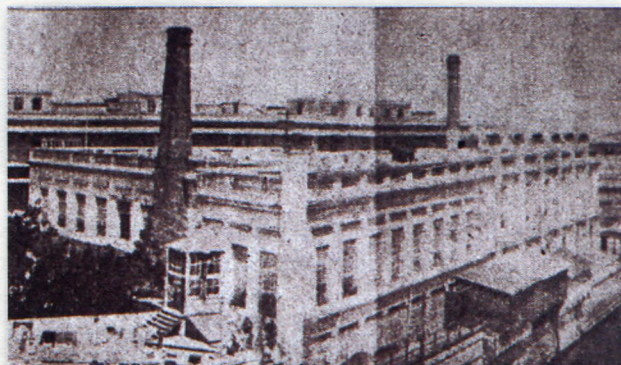
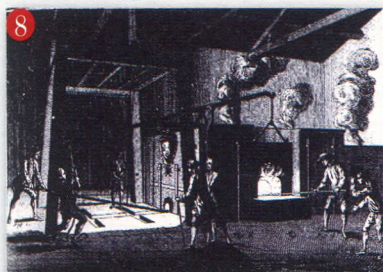
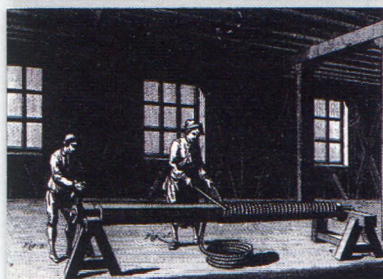


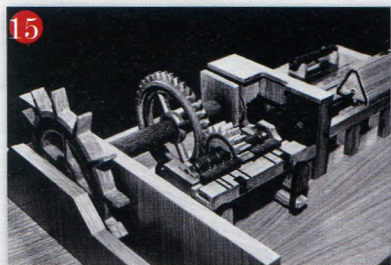
Foto perspectiva de la Maestranza tomada en 1899, presumiblemente desde una embarcación surta en la rada. En la imagen se aprecia la edificación neoclásica de dos pisos, con su par de chimeneas, situadas al norte y sur del área industrial o de fundición. (*Annual Report of the War Department of the Fiscal Year Ended June 30, 1899. Report of the Major-General. Commanding the Army. Part 1, Washington, Government, printing office.*)



◀ Proceso de la primera colada para la obtención del bronce (arriba). Luego, se procedía a una segunda fundición para verter el metal en los moldes. Previamente, los maestros de obras centraban la pieza que contendría el cañón mediante vueltas de sogas (abajo).



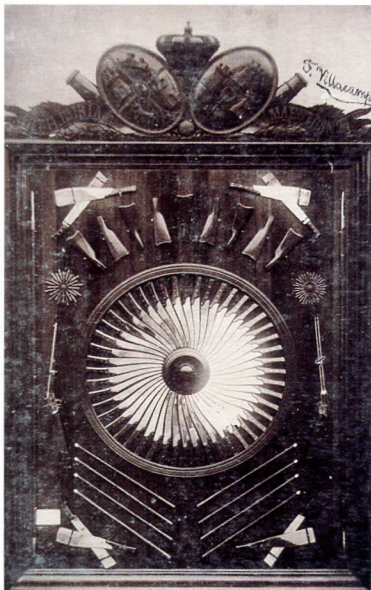
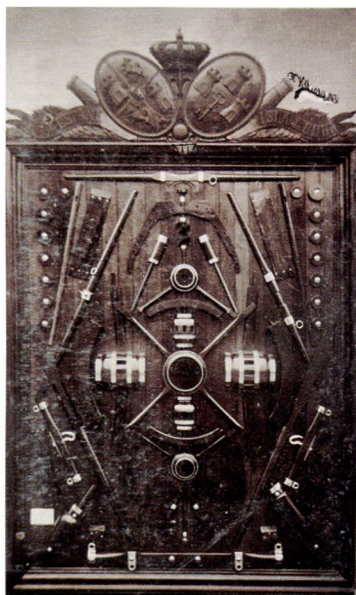
En la sala de máquinas se procedía a la perforación del ánima del cañón con barrenas. ▶



◀ Fachadas a la calle Cuba y Chacón, cerradas con posterioridad a 1900 (arriba). De 1846 a 1898, ese lateral del edificio permanecía abierto como acceso al patio interior (debajo).



◀ Accesos a la fundición y la herrería. Obsérvese los raíles de la pequeña línea férrea que operaba en el interior de la Maestranza.



Fotografías al carbón de los dos cuadros presentados por la Maestranza de Artillería de La Habana en la Exposición de Ámsterdam. Muestran la producción de artillería e instrumentos de trabajo a escala natural realizados en esa institución fabril.

carril interno y múltiples locaciones: talleres de carpintería, fragua, fundición, máquinas, ajuste de hierro, talabartería, armería, hojalatería...; salas de modelos, pintura, sierra y velería; imprenta, sala de la industria Remington, depósito de maderas, biblioteca y laboratorios, oficinas y alojamientos de oficiales y maestros de obra.

La Maestranza de Artillería de La Habana acudía a la Exposición Industrial con una variedad significativa de sus productos, avalados por la calidad de haber sido confeccionados con la mejor tecnología e instrumentación de la época. Habían sido adquiridos en Gran Bretaña un torno moderno para hierro, una tijera con sacabocados, una sierra de rodear, y varias máquinas: de escoplear, para fabricar balas a presión, y para rayar cañones y fusiles de todos los calibres; además de fresas, mordientes, escantillones, hornos, calderas y bombas... Esas herramientas permitieron ampliar las producciones del establecimiento fabril habanero y cumplir con la premisa de la Exposición Industrial de Matanzas: «presentar al público observador todos los elementos de que un país puede disponer, ser fiel reflejo del estado de su industria, dar cuenta de

la riqueza de una nación o de una provincia, riqueza a veces oculta e inapreciable».⁵

Con su presencia en ese «primer gran certamen de la Industria» efectuado en Matanzas, la Maestranza de Artillería evidenció que no solo podía responder a las necesidades de la guerra, sino que su cometido iba mucho más allá de «construir con los recursos propios de la nación —a excepción de pocas materias primas— todas las partes constitutivas del fusil, desde el más pequeño tornillo hasta el cañón. La fundición habanera contribuyó con sus producciones, además, a la regeneración del país en tiempos de paz, sin serle gravosa y entendiendo la necesidad de su cooperación en pro de los intereses patrios.

»Por eso la Maestranza de Artillería, al lado del cañón y del fusil, junto con la lanza, el sable o la tercerola, y en unión de los elementos de fuerza de que, como material de guerra, puede disponer y construir, presenta ya un molino de viento y otro hidráulico, con que poder aprovechar las innumerables aguas que con harta facilidad aquí se pierden y tan necesarias son; ya machetes de gran fuerza y excelente temple tan útiles en nuestros campos; ya suelos de fundición de gran provecho en ingenios, establecimientos industriales y aun casas de recreo y particulares; ya órganos de máquinas de diferentes clases, con que poder atender las necesidades de la industria fabril; ya bastes y atalajes en su diversa variedad y tal cual a las necesidades de cada territorio; y pudiera presentar otra multitud de objetos que como carruajes, carros o vagones, carretillas de carga, escaleras de toda clase, verjas, balcones, suelos de maderas y hierro, toldos, fundas de lona, velas, banderas y otros mil objetos que sería inútil detallar aquí, y que no se presentan por la premura con que ha habido que arreglarlo todo y lo exiguo de los recursos con que se ha contado».⁶

Siendo la más avanzada de su tipo en el continente americano, la Maestranza fa-



bricaba proyectiles de varios calibres para las piezas de artillería pesada y ligera de mayor renombre entonces: Krupp, Rodman, Parrot, Barrios, Plasencia, Obús, Remington y Elorza. Su capacidad de fundición le permitía operar con partes de hasta seis toneladas de peso o refundir aquellas que habían quedado ociosas y abaratar así el coste de la producción. La aplicación de innovaciones técnicas se revertió en carruajes que mantenían su estabilidad, aun con la caída de los caballos o mulos, y mecanismos capaces de humanizar la monta y descarga de las mercaderías.

La fuerza de trabajo de la Maestranza superaba con creces a la plantilla laboral de la primera fundición habanera. Aprobada por ordenanza de 1804, ratificada en la ciudad el 3 de julio de 1816, el establecimiento militar contaba con un Coronel Director, dos Capitanes, un Comisario de Guerra interventor, un oficial de primer grado y tres de tercer grado, un pagador, nueve escribientes, cuatro peones de confianza, dos porteros e igual cantidad de Maestros mayores, un aparejador, un mayoral, 44 eventuales y una compañía de obreros.

Quizás uno de los mayores atractivos de la Maestranza de Artillería habanera era su museo, donde se exhibía buena parte de las producciones y otras piezas, generalmente de carácter bélico, procedentes de las afamadas Real Fábrica de Armas de Trubia y Real Fábrica de Artillería de Liérganes y la Cavada. Exquisita era sin lugar a dudas la colección de maquetas de cureñas en sus diferentes clasificaciones y los modelos a escala de cañones Krupp, Barrios, Rodman, Obús y Plasencia, así como el despiece de fusiles Remington, las cajas de municiones y juegos de armas. Se exhibían además representaciones didácticas de la confección de un fusil con sus diferentes piezas de madera y metal, formaciones de armeros con 42 fusiles, 20 tercerolas, igual número de lanzas y cuatro escobillones, sacatrapos y alisadores.⁷

El buen arte y la tecnología de la Maestranza habanera quedaban a disposición de los intereses del Estado, con ventajosos precios para el erario y la certeza de poder satisfacer la demanda de utensilios para hospitales y cuarteles, la conservación o reposición del material de oficina como armarios, mesas, sillas, sillones...; el niquelado de espadas y revólveres; la construcción de miras para agrimensores e ingenieros, de reglas graduadas y trípodes, encerados, camas y tiendas de campaña...; en fin, cuanto se relaciona con las artes de la ebanistería, la

carpintería, la cerrajería, la talabartería y la impresión y encuadernación de libros, folletos y documentos.

El ideario ilustrado de los oficiales españoles y criollos, vinculados a la Maestranza de Artillería de La Habana, cargaría con el lastre impositivo de una metrópoli inmersa en sus rezagos medievales, resentida por las sucesivas gestas de liberación nacional en América Latina y en la propia Isla de Cuba, y que cedía terreno comercial ante la agresiva política de los monopolios norteamericanos. La llegada del siglo XX, la intervención militar de Estados Unidos en la mayor de las Antillas y la instauración de la República borraron todo vestigio del otrora esplendor de la fundición. Las labores de construcción de la Avenida del Puerto y posteriormente de un castillo neohistoricista para el Cuerpo de Policía sepultaron en estratos arqueológicos toda evidencia de aquella institución fabril y militar habanera.

¹A.G.I.: Audiencia de Santo Domingo, leg. 129.

²Archivo Nacional de Cuba (A.N.C.): Fondo Academia de la Historia. Caja 85, signatura 323; procede del A.G.I. Fondo Audiencia de Santo Domingo, estante 54, caja 1, leg. 16.

³Leandro Romero: *Memorias del Segundo Simposio de Cultura*. Dirección Provincial de Cultura, La Habana, noviembre de 1984, p. 107.

⁴Isabelo Macías Domínguez: *Cuba en la primera mitad del siglo XVII*. Sevilla, 1978, p. 75.

⁵Maestranza de Artillería en la Exposición de Matanzas. Imprenta de la Maestranza de Artillería, La Habana, 1881. Colección cubana de la biblioteca Gener y del Monte, Matanzas.

^{6,7}Ídem.

También fueron consultados:

Emilio Roig de Leuchsenring: «Sobre la construcción de la Estación de policía». Colección facticia. (tomo 52/83 y 85), «Sobre la cortina de Valdés» (tomo 129/108).

Giovanni Francesco Gemelli Careri: *La Habana a fines del siglo XVII vista por un italiano*. Notas por Juan Pérez de la Riva. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, mayo-agosto 1971, pp. 63-85.

Jacobo de la Pezuela: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*. Imprenta Mellado, 1983, tomo 3, p. 157.

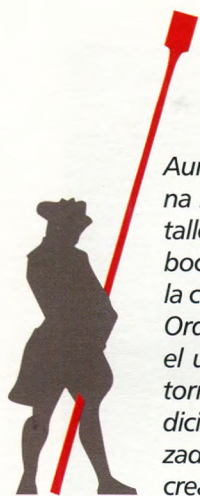
Irene A. Wright: *Historia documentada de San Cristóbal de La Habana en la primera mitad del siglo XVII*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1930.

Samuel Hazard: *Cuba with Pen and Pencil*. Hartford Publishing Company, 1871.

FERNANDO PADILLA integra el equipo editorial de Opus Habana.

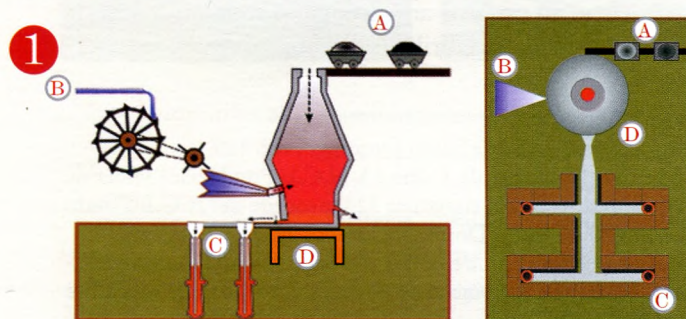


LA FORJA Y EL TIEMPO



Aunque en la Maestranza de Artillería de La Habana no se fundieron cañones de Ordenanza, en sus talleres se procedió al estriado de las ánimas de las bocas de fuego existentes en las fortificaciones de la ciudad. Consideradas obras de arte, las piezas de Ordenanza muestran una exquisita decoración en el uso de la heráldica, el nombre y las viñetas en torno a las inscripciones que reflejan el sitio de fundición, la datación y la procedencia del metal utilizado. Los antiguos maestros fundidores llegaron a crear una verdadera iconografía asociada al cañón.

EL ARTE DE HEFESTOS



Las plumillas de carga vertían los minerales en los hornos. En la imagen, una barra de cobre procedente de las minas de Santiago de Cuba.



El Ramal de La Zanja Real proveía el agua para refrescar los hornos y al mecanismo hidráulico del fuelle que suministraba oxígeno al proceso de combustión.



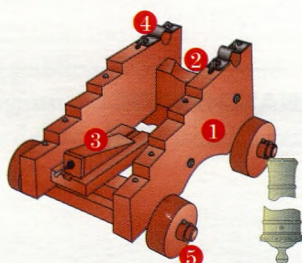
Hacia **cuatro moldes de cañones** corría el metal fundido mediante canales ubicados en la base del horno de cubilote.



Base de sillería sujeta por angulares, tirantes y pernos de hierro que brindaba estabilidad y sujeción al horno de cubilote.

2 En la carpintería de la Maestranza se reparaban o fabricaban nuevas cureñas de madera para los antiguos cañones aún en servicio en las fortificaciones coloniales cubanas. Las dimensiones de las cureñas variaban de acuerdo con el calibre del cañón y se componían de gualderas (1), telerón (2), cuñas de puntería (3), sobremuñonera (4) y ruedas (5). En las forjas se fundieron, además, cureñas de hierro para piezas de artillería modernas (Parrott, Ordoñez, Barrios, entre otros) y sus municiones.

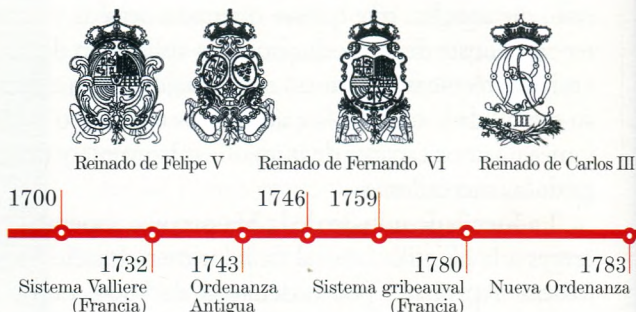
CUREÑA DE PLAZA



CUREÑA DE CAMPAÑA



ICONOGRAFÍA DE UN CAÑÓN



En los inicios, el principal problema era la no uniformidad de los cañones en cuanto a tamaño, calibre y proyectiles. Ello motivó el surgimiento de las Ordenanzas de Artillería en España (1609, 1718, 1728, 1743 o Antigua Ordenanza, 1765 y 1783 o Nueva Ordenanza), basadas la Antigua y la Nueva Ordenanza en los sistemas de los generales de Artillería franceses De la Valliere (1732) y Gribeauval (1780). Las Ordenanzas disminuyeron el número de calibres a piezas de 24, 16, 12, 8 y 4 libras. El calibre del cañón estaba dado por el diámetro del ánima y se expresaba de acuerdo con el peso (libras) del proyectil. La clasificación de las piezas respondía a: cañones de sitio y plaza, cañones de campaña, obuses y morteros.

BAUTIZO

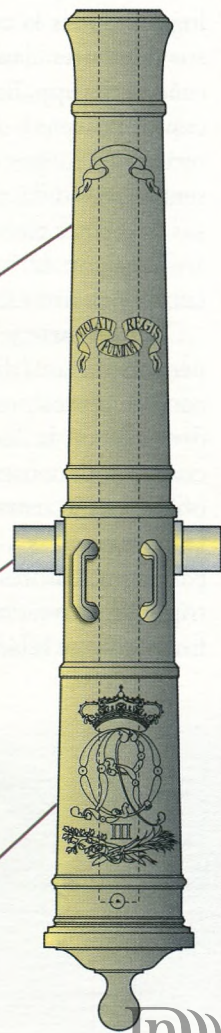
Tras su fundición, el cañón era bautizado con un nombre que se inscribía en el tercer cuerpo de la pieza, siendo este una alegoría de la cultura grecolatina, un referente mitológico o sinónimo de respeto y temor. Acompañaban a estos las divisas: *Violati fulmina regis, Ultima ratio regis, Fugite a me omnes quia preceptum mei domini facio, Ave Maria gratia plena.*

MUÑÓN

En ambos muñones se grababa el material utilizado en su construcción (bronces viejos y cobres nuevos de la América), el calibre (L 12, o sea, de 12 libras) y el peso expresado en quintales (qq).

HERÁLDICA

En el primer cuerpo de la pieza se estampaba el blasón del monarca regente (Felipe V, Fernando VI, Carlos III...), mientras en la faja alta se inscribía el nombre del maestro, el lugar y el año de fundición (Iosephus Barnola fecit Barcelona. 1747).



CAÑONAZO DE LAS 9 PM

Esta ceremonia es una recreación cultural y, al igual que otras tradiciones, tiene un fundamento real. La construcción de la muralla defensiva de La Habana dio origen a los disparos de cañón que indicaban la apertura matinal y cierre nocturno de sus puertas, así como la retirada y colocación de la cadena a la entrada de la bahía habanera. Emplazadas entre el semibaluarte de San Lorenzo y el flanco este del baluarte de San Ambrosio, participaban 21 piezas de artillería de ordenanza fundidas en Barcelona y Sevilla en el siglo XVIII: La Hermosa, La Parca, Finca, Fronterizo, Frontispicio, Ganimedes, Garzota, El Fuerte, Átropos, El Veloso, Perpena, Cepionio, Capitolino, Caudillo, Fimbria, Galo Greco, Lu-perto, Herennio, Pondaro y una que no presentaba nombre.

Soldados ataviados de blanco, rojo y azul, en representación de los tres cuerpos militares de la colonia española: Infantería, Caballería y Artillería, marchan al ritmo marcial del toque del tambor.



En torno al cañón y bajo el antiguo estandarte de las aspas de San Andrés, que sostiene el abanderado, el jefe de la dotación exclama con voz recia: «¡Para el cañonazo de las nueve, carguen!».

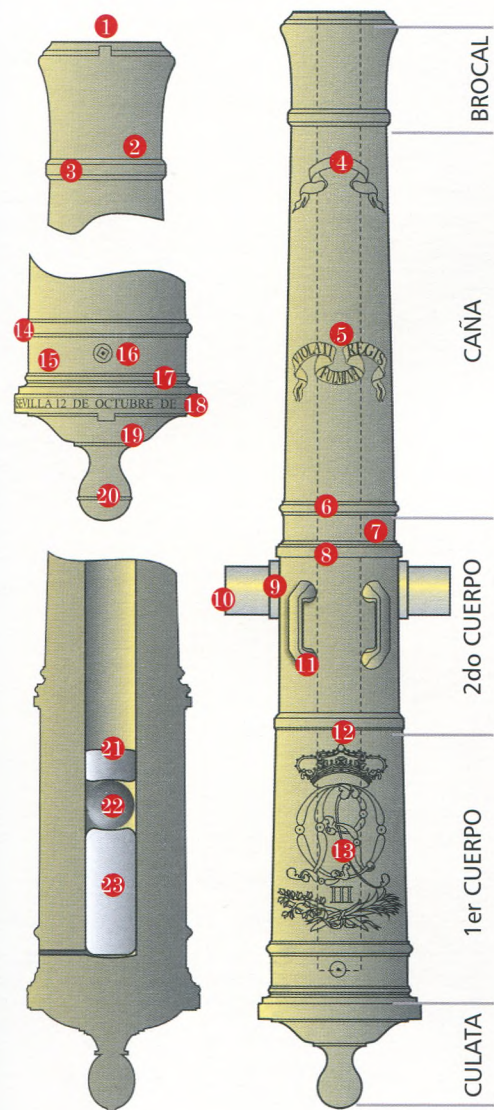
De inmediato, los serviolas toman la cuchara para la avancarga, introducen un saquete de pólvora y la salva, y comprimen ambos con la baqueta, mientras otro soldado, situado tras el cascabel, seba el fogón.



A la orden de «¡Elevación máxima! ¡Encender botafuego! ¡Para una salva, a mi orden!, ¡Fuego!»), tras un redoble de tambor, el serviola prende la mecha del oído del cañón y la pólvora detona.



Son las nueve en punto de la noche y el estallido, con ligeras diferencias, se escucha en los distintos lugares de la ciudad. Gracias a ese acto de cronométrica exactitud, muchos habaneros verifican la fidelidad de relojes. Muy lejanos quedaron los tiempos cuando, a fines del siglo XVII, se hacían sendas detonaciones desde un buque a la entrada de la bahía: la primera, a las 4:30 de la madrugada, y la segunda, a las ocho de la noche. Con ellas se hacía cumplir el régimen de apertura y cierre de la bahía y de las puertas de la muralla, como indicaba una lápida sobre la Puerta de Tierra: «A solis ortu us ad occasum».



PARTES DEL CAÑÓN

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Boca | 11. Asa o delfín |
| 2. Cabeza | 12. Astrágalo del primer cuerpo |
| 3. Astrágalo del brocal | 13. Escudo real |
| 4. Cintillo grabado con el nombre del cañón | 14. Astrágalo del fogón |
| 5. Cintillo grabado con divisa | 15. Campo del fogón |
| 6. Astrágalo de la caña | 16. Oído |
| 7. Banda de la caña | 17. Astrágalo del faja |
| 8. Astrágalo del segundo cuerpo | 18. Faja de la culata |
| 9. Hombreira del muñón | 19. Lámpara |
| 10. Muñón | 20. Cascabel |
| | 21. Taco de fieltro |
| | 22. Bala de hierro |
| | 23. Saquete de pólvora |

El autor de este trabajo desea agradecer a Daniel Vasconcellos, historiador del Gabinete de Arqueología, y al escultor fundidor Pavel Valdés, por la colaboración prestada para la realización de esta infografía.



S/t. De la serie «Recuerdos de Cojímar»
(2009). Mixta sobre tela (150 x 200 cm)

**CON UNA ACTITUD REVERENTE HACIA
LA TRADICIÓN EN LA CUAL SE INSER-
TA: LA ABSTRACCIÓN INFORMALIS-
TA, ESTE PINTOR CUBANO HA SABIDO
GANARSE UN ESPACIO PROPIO EN LA
MÁS RECIENTE PLÁSTICA CUBANA.**

RIGOBERTO MENA:

HABLA LENGUA QUIEN PUEDE

por **ALEX FLEITES**
Fotos **ERNESTO GRANADO**



**PATRIMONIO
DOCUMENTAL**
OF CULTURAL HERITAGE
DOCUMENTATION

Una cadena de azarosas circunstancias hicieron de Rigoberto Mena (Artemisa, 1961) el artista que ahora es. Entre el hombre que se formó en el barrio habanero de Versalles y el que exhibió una obra en la muy selecta muestra «Perspectiva»,¹ se traza un arco de intensas búsquedas, definiciones, certezas «inamovibles» que pronto se abandonan, y entusiasmos «pasajeros» que se afirman y llegan a convertirse con el tiempo en sustancia nutricia más que de la obra, de la mirada nada complaciente que la propicia.

Si hoy Mena ha arribado a una muy personal poética, ello se debe, en primer término, a su inagotable curiosidad humana; también al trabajo dedicado para transformar la superficie con rayas y pigmentos, y a su actitud reverente en cuanto a la tradición en la cual se inserta: la pintura, la abstracción informalista, la cultura cubana. Y así anda por la vida, acumulando ancestrales saberes —que puede beber de cualquier cultura— y ejerciendo con limpieza un oficio que lo hace feliz y lo transporta a esa dimensión otra que sólo conocen quienes viven en, de, por y para el arte.

La capacidad de detener el mundo es uno de los atributos que distinguen a los guerreros en la tradición yaqui. Se trata de ese momento de extrema lucidez don-

de tiempo y espacio se convierten en una sola dimensión, y el hombre puede verse por dentro, en absoluta armonía con el universo que parece caótico, pero que, en realidad, está regido por exactas leyes: desde su centro —su sitio de poder— al guerrero le es dada la gracia de reinventar la sucesión de las noches y los días, y también de disponer de manera inédita los elementos entrañables que conforman el hábitat del hombre. ¿Acaso la condición del guerrero yaqui no es la misma que la de un artista como Mena?

PICTOGRAFÍAS, PETROGLIFOS

Cuando en 1993 Mena aparece con sus obras incipientes en el atrio de la Plaza de la Catedral habanera, ya venía trabajando la simbología propia de las culturas primitivas.² De los petroglifos cubanos —que descubriera a través del antropólogo Rivero de la Calle— pasó a interesarse por el arte aborigen de Perú, Australia y África. Le exaltaba por igual la capacidad simbólica de las imágenes y la envejecida condición de las superficies trabajadas, talladas por el paso de los siglos y la humedad de las cavernas. Símbolos trazados con gran economía de recursos y, al mismo tiempo, con una densa carga semántica: por ahí había tela artística por donde cortar. Y por si esto fuera poco, lo subyugaba la pureza del acto de aquellos seres sin rostro que, como los niños, dibujaban en serio no para representar, sino para conjurar.

Lo más conseguido en ese tiempo lo mostró Mena en *Yo ecléctico*.³ Obra abierta, permeable, fértil para cualquier influencia genésica —como la del chileno Matta—, nos muestra un artista que valida el ensayo *per se*, pues lo que pueden parecer resultados parciales ya son piezas con vida propia que las mareas curatoriales y el mercado se encargaron de dispersar en muchas direcciones. «Todo se reduce a un eterno ensayar» —pensó en esa ocasión—. «Y la alarma se enciende cuando ya el cuadro se sabe hacer, cuando no presenta resistencia ni misterio; entonces es el momento de ensayar por otro rumbo».⁴

El año de 1995 sería definitorio en la vida artística de Mena. Viaja por primera vez fuera de nuestras playas, y nada menos que a México, ese ámbito de magia y dolor abigarrados, de cultura viva y anti-

ADN (2011). Mixta
sobre tela
(200 x 200 cm).



gua, donde a cada paso se reta la imaginación y la capacidad de asombro. Expone en Puebla, Guadalajara y en el Distrito Federal, más precisamente en la Galería Nina Menocal, rampa de lanzamiento para muchos jóvenes artistas cubanos de la época.⁵ Visita museos como el de Antropología, el Carrillo Gil, el Rufino Tamayo... Es justamente en el DF donde, a través de un libro que le muestra el crítico cubano Osvaldo Sánchez, colisiona con la obra de Philip Guston. Y a partir de ahí ya nada para Mena sería igual.

El célebre miembro de la Escuela de Nueva York le abriría definitivamente los ojos al cubano. De Guston, Mena apreció su capacidad de evolucionar desde el expresionismo abstracto hacia formas mayormente relacionadas con la cultura *pop*. El espíritu libérrimo del norteamericano le mostró algo que apenas intuía: «En la pintura cabe todo; la regla principal es que no hay reglas, y lo único válido es la obra como resultado de la búsqueda sensible». Abstracción, figuración ya no serían términos antagónicos. Entonces cada pieza, en lo adelante, tendría su gramática propia, por más que algún elemento (la gama, los implantes de materia...) pudiera operar como componente unificador.

Si es cierto que la abstracción es el desasimiento de la realidad reconocible, en lo sucesivo en la obra de Mena se ampliaría hasta límites insospechados el concepto de «realidad» a vulnerar en un todo que amalgama el ámbito material y el subjetivo. Como pedía Guston, Mena ajustaba, ponía en fase, fundía dos actividades no siempre relacionables: el pensar y el sentir.

Por esa misma línea de exploración llega a la obra de Cy Twombly y de Mark Tobey. Del primero asimila la desaparición de las fronteras entre pintura y dibujo, el libre trazado y la estética del *graffiti*, que remiten directamente al mundo de la infancia. Tobey, en cambio, lo pone en la estela del arte oriental, los preceptos del Zen y las caligrafías de esas remotas culturas como elementos no meramente compositivos, sino más bien como herramientas para la auto contemplación.

OH, LA HABANA

Le pregunté a Mena si su obra hubiera podido hacerla en otro ámbito geo-



gráfico. Lo pensó un momento y me respondió: «Bueno, sí. En una isla, específicamente del Caribe, y debería ser exactamente como Cuba».

De esa manera estaba aludiendo directamente a su campo de observación y de trabajo: los muros de la antañona ciudad. Si pudiera hablarse de un tema dentro de la abstracción, el de este artista sería el paso del tiempo, el cual ve reflejado en la erosión de los edificios donde el orín se asienta por encima de varias decenas de capas de pintura. Su mirada descubre la superposición de pigmentos (los cobaltos y los naranjas en explosivo diálogo, por ejemplo), la presencia de generaciones que fijaron carteles, esquelas, rayaron e inscribieron, como los hombres primitivos, los signos —ora esotéricos, ora de la más chata cotidianidad—, con que pretendieron oponerse, sin saberlo, a la finitud de la vida.

Mena no es un pintor que trata de exaltar la pobreza. Por el contrario, aspira a un ordenamiento «estético» de la agresiva supervivencia diaria. Quiere, además, educar la mirada de los otros, descubrirles aquello que está a nuestro alrededor, sepultado por la rutinaria aproximación pero que, en cambio, es un testimonio cálido del devenir. Urbano por formación y vocación, su trabajo en ocasiones sugiere la visión rápida de quien pasa en un vehículo por la rever-

Sin título (2013). Mixta sobre tela (200 x 200 cm).

berante ciudad; en otros momentos las sucesivas transparencias hablan del efecto delusorio de las apariencias.

Nada lo estimula más que «replantearse» una mancha accidental, el trazo de una de sus hijas, el pedazo de cartón de embalar abandonado del que irán saliendo visiones fulgurantes. El artista, cualesquiera sean su práctica o filiación estética, es un reciclador por convicción. Claro que después de Duchamp y la enunciación del *ready-made* esto se hace más visible, pero en esencia siempre ha sido así: se reciclan los temas, las estrategias representacionales, los iconos y hasta la historia misma del arte. ¿Qué es la posmodernidad y su vocación paródica sino un inmenso acto de reciclaje?

LEGITIMADO EN CASA

Tengo para mí que las exposiciones personales más importantes de Rigoberto Mena son «De la nada al infinito»,⁶ «Cambio de bola»⁷ y «Hablando lenguas».⁸ En ellas puede seguirse una línea ascendente de maestría, entendido este término no como «bien hacer», sino como espacio legítimamente ganado para la libre expresión. Lo significativo es que de muestra en muestra Mena va dejando la piel, va mutando de espaldas a lo convencionalmente bello. Sorprende que de pronto abandone un camino que parecía promisorio para literalmente aventurarse por una senda que desconcierta, en un primer momento, al público y al crítico. Luego, aquello que resultaba «inusual» (la división del cuadro en planos de textura y color perfectamente estructurados) se incorpora como elemento distintivo para pronto difuminarse bajo manchas que recuerdan el sugestivo interior de las células.

Con un currículo abultado de exhibiciones en Estados Unidos, Inglaterra, Alemania o México, Mena se ha distinguido, además, por sumar y sumarse a empeños con artistas cubanos de otras promociones, como es el caso de Julio Girona, Antonio Vidal, Carlos García, Ronaldo Encarnación, Julia Valdés y Ángel Rivero. Ha ejercido de ese modo la confrontación que estimula y obliga a la superación constante, al tiempo que participa del necesario diálogo con visiones y procederes en nada excluyentes.

En 2006 Rigoberto Mena fue invitado a participar en la Novena Bienal de La Habana, lo que constituyó para él un importante reconocimiento de su trabajo por parte de la crítica. Se propuso en esa ocasión la intervención de un espacio público enclavado entre edificaciones vetustas.⁹ Convirtió por un mes un parqueo en una galería al aire libre, y sometió a la obra —planchas metálicas envejecidas, fotos de los muros, composiciones con contadores de electricidad y contenedores abandonados— a los mismos rigores de exposición al sol y a la brisa corrosiva del entorno.

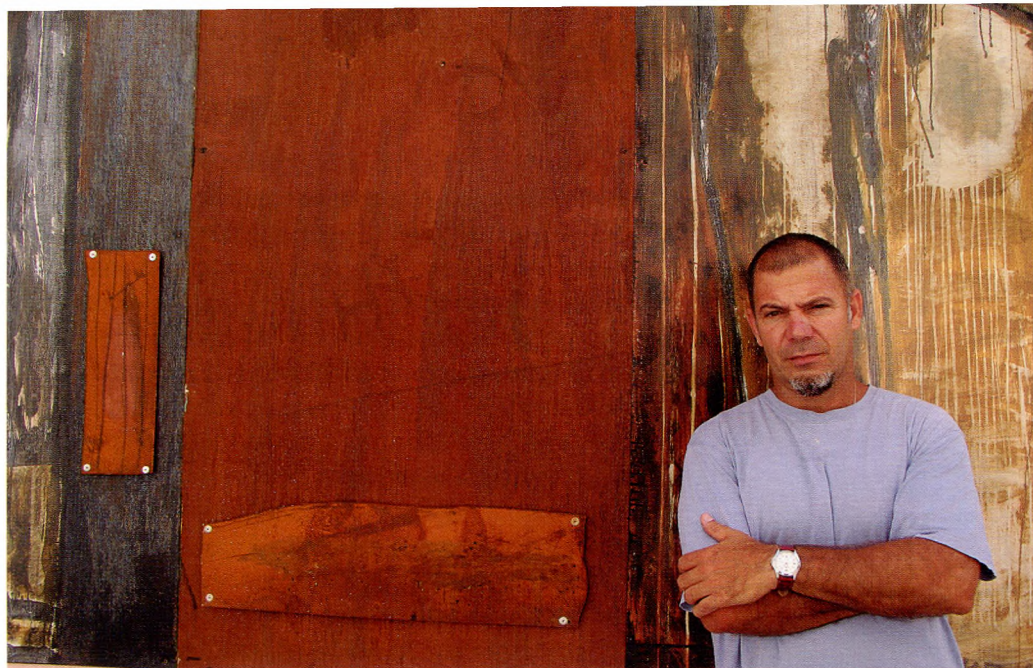




*Buda, Amberes,
Panamarenko y La
Habana (2005).
Mixta sobre tela,
(200 x 200 cm).*

Pensar en nada
(2005). De la serie
«Memorias de la
ciudad que me tocó
vivir». Mixta sobre
tela (195 x 104 cm).





Rigoberto Mena (Artemisa, 1961) es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y del Taller Experimental de Gráfica de La Habana. Aquí posa frente a su estudio, en San Ignacio 154, La Habana Vieja.

La operación artística estaba animada de un propósito profundo: mostrar el proceso mediante el cual el sujeto toma de su ámbito los elementos que le sirven para expresarse estéticamente, para luego devolverlos enriquecidos al espacio original donde, con el paso incesante de los días, volverán a constituirse en materia primigenia para artistas del futuro.

«Hablando lenguas» encontró acogida en el Museo Nacional de Bellas Artes, nuestro máximo espacio legitimador. Bajo la curaduría de Elsa Vega, Mena expuso otro punto de giro en su trayectoria. Ahora se trataba de composiciones explosivas, de cinetismo interno, abiertamente gestuales, arrebatadas, líricas de esa peculiar manera que tiene él de convertir una paleta ácida en fuente de amables sensaciones. Trabajó nuevamente los formatos cuadrados (200 x 200 cm) que le son tan afines, y se extendió en dos obras monumentales, tanto por las dimensiones como por el alcance estético: *La forma sin forma* (150 x 300 cm) y *Sacrificio* (200 x 400 cm).

No sería exagerado asegurar que dicha muestra ubicó definitivamente a Rigoberto Mena en el pelotón de vanguardia del arte cubano de esta hora. Cabe esperar ahora su próxima inclusión en la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, la que, a partir del dinamismo y riqueza del panorama artístico nacional, está demandando mayor espacio físico y una relectura de nuestra tradición más reciente.

«Hablando lenguas» se refiere al instrumento que usa Dios para comunicarse con los escogidos. No es un idioma aprendido, sino aprehendido en muy singulares cir-

cunstancias. Idea antigua esa la del artista como un médium a través del cual se expresa algo o alguien que lo supera en misterio. Solo puede hablarse lengua en el máximo grado de inspiración, de lucidez, de gracia. De dónde viene el estro no es asunto importante. Lo verdaderamente trascendente es que un creador como Rigoberto Mena siga encontrando cada mañana suficientes preguntas que lo motiven a buscar nuevos cuestionamientos, y que estos se traduzcan en obras espléndidas —¿la consabida metáfora de la ventana?— a donde podamos asomarnos gozosos.

¹Museo de Arte Imperial, Ciudad Prohibida, Beijing, China; dedicada al arte latinoamericano producido entre 1950 y 2012. La nómina incluía a consagrados artistas como Diego Rivera, Álvaro Obregón, Jesús Soto, Cruz Diez y Fernando de Szyszlo, entre otros. Por Cuba estaban presentes Arturo Montoto y Rigoberto Mena.

²Jesús de Armas ya había incursionado en esa temática entre nosotros, pero Mena no contaba aún con esa referencia.

³Galería Habana, La Habana, 1994.

⁴Fragmentos de la entrevista sostenida con el artista en abril de 2013, como parte de la preparación para este trabajo.

⁵Sala Ximénez de las Cuevas, Puebla, junto con el artista cubano Orestes Gaulhiac; Casa del Escritor, Guadalajara. Con Nina Menocal expuso pintura y grabado.

⁶Galería La Casona, La Habana, 2004.

⁷Galería La Casona, La Habana, 2005.

⁸Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2011.

⁹«Convivencia». Empedrado entre Villegas y Aguacate, La Habana Vieja.

El periodista, crítico de arte, editor y poeta ALEX FLEITES publicó en 2011 el libro de cuentos Canta lo sentimental.



DEL 25 DE MAYO AL 9 DE JUNIO, TUVO LUGAR ESTE ACONTECIMIENTO CULTURAL EN LAS SALAS DE CONCIERTOS IGNACIO CERVANTES Y BASÍLICA MENOR DE SAN FRANCISCO. JÓVENES PIANISTAS DE OCHO PAÍSES INTERPRETARON SUS MEJORES REPERTORIOS, AQUELLOS CON LOS QUE HAN GANADO PUESTOS CIMEROS EN LOS MÁS IMPORTANTES CONCURSOS INTERNACIONALES. PERO ESTA VEZ NO HABÍA TENSIÓN COMPETITIVA, TODO LO CONTRARIO: LA MÚSICA FUE DISFRUTADA DURANTE MEMORABLES JORNADAS QUE ANIMARON LAS TARDES LLUVIOSAS EN EL CENTRO HISTÓRICO HABANERO.

por **CLAUDIA FALLARERO**

Pensado, auspiciado y dirigido artísticamente por el pianista cubano Salomón Gadles Mikowsky, el Primer Encuentro de Jóvenes Pianistas fue convocado como una temporada temática de conciertos dedicada a ese instrumento universal en el Centro Histórico. De ahí que este evento internacional fuera organizado y coordinado por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de la Ciudad), el cual combina las labores de investigación con la gestión del hecho musical en la parte más antigua de la ciudad.

Mikowsky era ya reconocido en la Isla por su desempeño como jurado del Concurso Ignacio Cervantes, así como por su referencial libro *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba* (Letras Cubanas, 1988), reeditado en 2013 por Ediciones Boloña, precisamente en vísperas de la celebración del Primer Encuentro. A este último arribaron algunos de los mejores alumnos de su escuela de piano en la Manhattan School of Music de Nueva York. Para el profesor cubano, radicado allí desde 1957, se cumplía un sueño.

El sábado 25 de mayo, antecedido por las palabras del Historiador de la Ciudad, tuvo lugar el concierto de apertura por la pianista china Wenqiao Jiang, de sólo 15 años. Una sorprendente demostración de precisión, destreza y sensibilidad fueron puestos a consideración de los oyentes en la Sala Ignacio Cervantes durante esa y la siguiente jornada dominical. Jiang expuso su resistencia y temple para enfrentar la interpretación de complejas obras de la pianística universal (Liszt, Bartók, Granados, Menotti y Chopin) y del repertorio cubano de salón del siglo XIX, este último a través de la integral de las *Danzas para piano*, de Cervantes. Su interpretación acertada y el carácter lírico que subrayó en algunas de esas danzas, dejaron la impresión de que su *Adiós a Cuba* —título de una de ellas— era sentido con verdadero pesar.

En lo adelante, el Primer Encuentro se desarrolló en la sala de conciertos de la Basílica Menor de San Francisco de Asís, adonde el público acudió regularmente a pesar de la pertinaz lluvia de verano. El lunes 27, la pianista bielorrusa Alexandra Beliakovich exhibió un cuidadoso trabajo sobre el impresionismo francés y una interpretación cargada de dramatismo en la *Fantasia quasi Sonata «Después de una lectura de Dante»*, de Liszt. Concluido el intermedio, Beliakovich propuso algunas obras cuya filosofía entiende perfectamente, pues forman parte de su tradición cultural: la *Sonata n° 4 en do menor* de Prokofieff, la *Polka* de Rachmaninoff, y la compleja transcripción para piano de la *Suite del ballet El pájaro de fuego*, compuesta por Stravinski, de la que interpretó la *Danza infernal del Rey Kastchei*.

El martes 28 se escuchó por primera vez en Cuba la versión completa de *Iberia, doce impresiones para*



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

piano, de Albéniz, igualmente ejecutada por un pianista avezado en la comprensión del trasfondo cultural de las mismas, el español Gustavo Díaz-Jerez.

Merece destacarse el concierto de la pianista estadounidense Simone Dinnerstein, con un excelente currículo de presentaciones mundiales y éxitos discográficos amparados por SONY Records. El miércoles 29, ella interpretó la versión integral de las *Variaciones Goldberg* de Bach, antecedidas de la *Suite francesa N° 5 en sol mayor* del mismo compositor alemán. Con la tapa del piano a medio cerrar, a fin de mitigar la intensidad del sonido; descalzada para poder controlar la pedalización y haciendo gala de la posesión de una amplia gama de colores en el rango de los pianísimos, Dinnerstein tocó las *Variaciones* con la organicidad formal de una única pieza, a riesgo de que fuera sumamente extensa. Logró, no obstante, que esos cincuenta minutos transcurrieran sin que la dimensión del tiempo fuera real.

El concierto de Yuang Sheng, el viernes 31 de mayo, fue una oportunidad única de reencontrarse con este dotado pianista, tal como lo esperaban los oyentes que hace trece años lo escucharon en el contexto del Concurso Cervantes. Sheng asumió con una altísima calidad interpretativa la integral de los *Preludios*, op. 28, de Chopin; la *Suite bergamasque*, de Debussy, y dos piezas de Lecuona, una de ellas, *Abí viene el chino*, cual si fuera concebida para esta ocasión.

Aun cuando cada intérprete dejó un sabor particular en los oyentes, puede asegurarse que entre todos ellos Alexandre Moutouzkine resaltó como un pianista de innegable madurez interpretativa. Muy comunicativo y carismático, el artista ruso inició su concierto del día primero de junio con el estreno en Cuba de una serie de piezas del compositor estadounidense John Corigliano, bajo una propuesta performativa y efectista necesaria para cubrir las necesidades de ejecución de la obra contemporánea de ese autor, una de ellas compuesta solo para la mano izquierda. En este mismo estilo, la segunda parte de su programa incluyó el *Estudio de concierto en fa mayor*, homenaje a la maestra Margot Rojas, del cubano Juan Piñera, presente en la sala.

Durante la segunda semana subieron a escena otros dos alumnos de Mikowsky y los cubanos Daniel Rodríguez y Liana Fernández, estos últimos herederos de sendas improntas de interpretación de reconocidos pianistas locales: Víctor Rodríguez y Frank Fernández, respectivamente. El concierto de Daniel, quien tiene solo 19 años de edad, tuvo lugar el martes 4. Recorrió compositores de la tradición pianística alemana, junto a Chopin y las *Tres burlescas*, de Bártok, recomendadas por el propio Salomón, que quedó muy complacido con la propuesta interpretativa de Rodríguez.

En el Primer Encuentro de Jóvenes Pianistas participaron 17 intérpretes procedentes de ocho naciones. La inauguración de este evento estuvo a cargo de la joven china de 15 años Wenquiao Jiang.



Alexandra Beliakovich
(Belarús)



Gustavo Díaz-Jerez
(España)



Simone Dinnerstein
(Estados Unidos)



Khowoon Kim
(Corea del Sur)



Yuan Sheng
(China)



Alexandre Moutouzkine
(Rusia)



abajo: Willanny Darias
Martínez (Cuba)



Ruiqi Fang
(China)



Daniel Rodríguez Hart
(Cuba)



Wael Farouk
(Egipto)



Liana Fernández Neira
(Cuba)



Tatiana Tessman
(Rusia)



Fidel Leal y Víctor Díaz
(Cuba)



Harold López-
Nussa y Aldo
López-Gavilán
(Cuba)



El concierto del miércoles 5 de junio fue dedicado a Rachmaninov en la interpretación del pianista egipcio Wael Farouk. Pocas veces se sintió en este Primer Encuentro una comunicación artista-público tan íntima como la que vivimos esa tarde. La ejecución de Farouk, influida por la enseñanza salomónica, fue un derroche de control técnico y exquisita sensibilidad.

La tarde siguiente llegó el momento a Liana Fernández, muy acertada al plantearse el contraste entre el pianismo «clásico» de Beethoven y Mozart y un segundo enfoque de interpretación con obras entre «clásicas» y «populares» de Ernán López-Nussa, Vitier, Ginastera, Guastavino y Frank Fernández. Antes del esperado cierre del tercer fin de semana, donde alternarían Harold López-Nussa y Aldo López-Gavilán, lo hicieron también los pianistas locales Víctor Díaz y Fidel Leal, ambos a punto de culminar sus estudios en el Instituto Superior de Arte. El sábado 8 de junio, Leal tuvo la oportunidad de estrenar la integral de los *Diez Bocetos para piano* de Leo Brouwer, en presencia de este último.

La jornada de clausura fue, sin lugar a dudas, un espectáculo diferente. Tanto López-Nussa como López-Gavilán pertenecen de por vida a la clase de la prestigiosa maestra cubana de piano Teresita Junco, favorecida a su vez por la estricta escuela rusa de piano. Ambos, con una sólida formación como pianistas clásicos, decidieron alternar su quehacer profesional con el de la interpretación del jazz, que imprime otra visión y relación con la música. Con una desprejuiciada proyección en escena, presentaron durante la primera parte una pieza de la pianística universal y, en la segunda, obras de su autoría, tocando Harold el *Shona* de Aldo y este la *Herencia* de Harold.

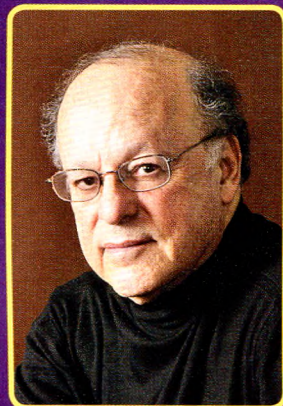
Así finalizó este Primer Encuentro, gracias al cual conocimos la indudable maestría de los alumnos de Salomón, manifiesta en una increíble flexibilidad gestual, el uso de una discreta articulación, la obtención de un potente sonido, que nunca —aunque fuerte— llega a ser hiriente; un dominio exacto y mesurado de la pedalización y los contrastes de dinámica, así como una comprensión estética de los estilos musicales que el maestro trabaja a partir de las personalidades propias de cada pianista. Mikowsky, por su parte, pudo actualizar su visión con respecto a la escuela cubana de piano, conociendo a sus nuevos jóvenes intérpretes, así como constatar la existencia de una danzística más contemporánea que la de Cervantes y Lecuona, como por ejemplo, las creaciones de Ernán López-Nussa, Frank Fernández y José María Vitier.

La máster en musicología **CLAUDIA FALLARERO** integra el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de la Ciudad).



Salomón Gadles Mikowsky: la clase de las sutilezas

CATEDRÁTICO DE PIANO EN MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC DE NUEVA YORK DESDE 1969, MIKOWSKY HA CONDUCIDO A VARIAS GENERACIONES POR EL DIFÍCIL Y VIRTUOSO CAMINO DEL PIANISMO INTERNACIONAL.



por **INDIRA MARRERO***

Nacido en La Habana en 1936, frente al Capitolio, como gusta decir, Salomón Gadles Mikowsky realizó estudios de piano en Cuba con el maestro César Pérez Sentenat, quien fue discípulo de Joaquín Nin. Este último recibió clases en París de Moritz Moszkowski, a su vez discípulo del gran Franz Liszt. Con tal estirpe pianística, Mikowsky pertenece a la escuela cubana de piano que ha tenido siempre un vínculo con lo universal.

El piano y la literatura pianística han sido, desde el siglo XIX, uno de los legados más significativos de la música cubana. ¿Cómo se manifiesta esto en el Primer Encuentro de Jóvenes Pianistas?

Uno de los intereses culturales que he defendido en este Primer Encuentro ha sido, precisamente, la difusión de la música cubana. He logrado que una alumna china toque todas las danzas de Cervantes, más las seis danzas afro-cubanas de Lecuona. Otros alumnos míos han interpretado música cubana más contemporánea, de Juan Piñera y Tania León. Leo Brouwer me ha dado la partitura de los *Boceos para piano*, y tengo mucho entusiasmo de que alumnos míos interpreten y conozcan a nuestro gran compositor. En general se trata de beneficiar a la cultura cubana, a los estudiantes cubanos, de que pianistas de bastante renombre internacional toquen en Cuba y sean apreciados, y que también los pianistas cubanos participen y se encuentren unos con otros e intercambien impresiones.

¿Cuál es su método para enseñar a sus alumnos?

En realidad yo no tengo un método, porque cada alumno es diferente. Tengo principios y, como maestro, reacciono a lo que el alumno me ofrece, ya sea en la primera audición, o después de un año de clases. En el momento en que el alumno toca, siento que hay que hacer esto y aquello para poder mejorar. Si un alumno tocara ante diez maestros, los diez maestros dirían diez cosas diferentes. El problema es que soy muy conservador en cuanto a la dificultad del repertorio. Creo que no es pertinente enseñar obras demasiado difíciles que requieren de mi ayuda constante. Quiero que los alumnos abarquen un gran repertorio lo más rápido posible, aunque sea relativamente más fácil, porque el más difícil lo van a hacer ellos mucho mejor si tienen una buena base. En realidad, lo que más me interesa es la personalidad de cada estudiante. No

tengo una respuesta final de cómo debe interpretarse una obra. Cualquier interpretación es el resultado de una combinación de factores, como son la partitura, el estilo de la época, la interpretación tradicional que han ofrecido diferentes pianistas con diferentes estilos... Yo familiarizo a mis alumnos con una gran discoteca que tengo de referencia y uso constantemente. Esto les permite identificarse con el estilo que más les atraiga. El resultado final es que todos mis alumnos tocan diferente, y es lo que más satisfacción me da.

¿Cuáles son las condiciones imprescindibles que debe poseer un alumno de piano?

Musicalidad es lo más importante, y el deseo de tocar con belleza; no deseos de ganar concursos. Muchos alumnos llegan y yo les pregunto: «¿Por qué quieres estudiar conmigo?» Y me dicen: «Bueno, sus alumnos han ganado tantos concursos, y yo quisiera estudiar con usted porque quiero ganar concursos». Entonces respondo: «Pues estudiaría con otro maestro, porque los que están ahí en la pared, sus fotos, sus diplomas... han ganado concursos porque han venido aquí a aprender cómo tocar con belleza, no a tratar de elogiarse a sí mismos».

¿Qué respondería usted si se le propusiera impartir clases magistrales a jóvenes pianistas cubanos en Cuba?

¿Qué respondería yo?... Bueno, yo quiero que todo el mundo sepa que no soy un mago y no hago magia, que soy un maestro como cualquier otro que haya aquí con la misma dedicación. El otro día, un niño me enseñó las piezas que estaba estudiando, y me pareció que estaban muy bien escogidas. Si yo vengo a dar una clase magistral tiene que ser en un plano de que somos iguales, con el respeto máximo a los maestros, señalando la labor que hacen, el agradecimiento que los alumnos deben tener. No me interesa el plano de ahí viene el maestro de Nueva York que sabe más que nadie; eso no lo quiero. Yo quiero ayudar si puedo, pero en un plano de igualdad con mis colegas cubanos.

Entonces, ¿eso es un sí?
Sí, sí claro.

**Fragmento de la entrevista concedida a la musicóloga Indira Marrero (Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas).*



INSTITUTO DEL PATRIMONIO
CULTURAL DE ESPAÑA

LUCES Y SOMBRAS



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
INSTITUTO DE PATRIMONIO
CULTURAL DE ESPAÑA

DE FRAY CANDIL



BATALLADOR Y POLÉMICO, EMILIO BOBADILLA (*FRAY CANDIL*) RESULTÓ UNA FIGURA CONTROVERSIAL PARA SUS CONTEMPORÁNEOS POR LO TAJANTE Y AGRESIVO EN MUCHOS DE SUS JUICIOS. SIN EMBARGO, NO DEBE ALBERGARSE DUDAS SOBRE SU POSICIÓN POLÍTICA CONSECUENTE A FAVOR DE LA INDEPENDENCIA DE CUBA.

por **DINO AMADOR ALLENDE GONZÁLEZ**

En los meses posteriores al inicio de la primera ocupación militar norteamericana en Cuba, la revista habanera *El Fígaro* publicó una larga edición con el título de «Número-Álbum consagrado a la Revolución Cubana, 1895-1898», en el que aparecía una amplia relación de personas que habían estado vinculadas al proceso independentista a lo largo de la guerra del 95. Durante toda la contienda, este semanario había sido un defensor de las posiciones integristas; sin embargo, en esa edición aparecían retratos y referencias de los más destacados jefes mambises, así como escenas de soldados del Ejército Libertador en las primeras semanas de posguerra. Además, ocupaban un lugar destacado numerosas personalidades civiles relacionadas con la insurrección, residentes en Cuba o emigradas.

En el último grupo aparecía un retrato del intelectual cubano Emilio Bobadilla, acompañado de una escueta mención: «Popular e intencionado crítico (...) a quien se debe una muy esforzada campaña en *La Estrella de Panamá*». ¹La referencia resultaba acertada, por cuanto era cierta su participación en el periodismo revolucionario desarrollado desde la emigración, pero en realidad su quehacer en esa publicación periódica no fue la única y ni siquiera la principal incursión de Bobadilla en ese perfil.

Para entender la trayectoria de esta figura en el panorama de la cultura cubana en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, resulta necesario hacer hincapié en un conjunto de aspectos relacionados con su vida y obra. En primer lugar, pueden encontrarse ambigüedades, imprecisiones e

inexactitudes en cuanto a su fecha de nacimiento y nacionalidad, al punto de que en una prestigiosa enciclopedia hispanoamericana aparece presentado de la siguiente forma: «Bobadilla (Emilio): Escritor, crítico literario y poeta y novelista español. n. en Cárdenas, Cuba (1868-1921). Popularizó el seudónimo de Fray Candil». ²Pero lo cierto es que Bobadilla nació el 24 de julio de 1862 —y no 1868—, siendo hijo legítimo de José Sixto Bobadilla y Adelaida Lunar, ambos naturales de La Habana. Fue el segundo hijo de ese matrimonio y tuvo cuatro hermanos: Virginia Carlota, Olimpia Ángela Juana, Honorio José y Mario Alberto Sixto. ³

La posición social de la familia era la propia de los sectores acomodados: el padre estaba vinculado estrechamente a la vida económica, política y profesional cardenense, así como también habanera. Profesor de Derecho Romano en la Universidad de La Habana, desde joven se aficionó al estudio gramatical del castellano; entre 1846 y 1847 editó los manuales *Elementos de gramática castellana, arreglada al uso de los niños* y *Tratado elemental de prosodia y ortografía*, amén de colaborar con *El Faro Industrial de la Habana*. ⁴Ocupó diversas responsabilidades, entre las que sobresalió como Caballero Síndico del primer Ayuntamiento de Cárdenas; miembro de la directiva del Museo; alcalde mayor de esa ciudad y director literario del Colegio de Segunda Enseñanza «El Progreso». ⁵

A partir de estos antecedentes, no resulta desacertado plantear la influencia paterna en el temprano interés del pequeño Emilio por los temas culturales y literarios, además de crearle una sólida base para

perfeccionar sus conocimientos sobre gramática y desarrollar un estilo personal en sus obras, sobre todo en la ensayística y la narrativa. El futuro Fray Candil solo vivió en Cárdenas durante los primeros años de su infancia, ya que en octubre de 1868 estalla la primera guerra de independencia contra el colonialismo español, y, en ese contexto, la familia tuvo que marcharse al extranjero, debido a que José Sixto aparecía involucrado en los trabajos conspirativos en esa ciudad, los cuales eran dirigidos por Miguel Bravo y Senties, quien mantenía contactos con los patriotas orientales. Entre ambos hombres existía una relación muy estrecha, sobre todo si se tiene en cuenta que el segundo fue padrino del hijo menor del primero.⁶

Como resultado, en febrero de 1869, Bobadilla padre es apresado por las autoridades españolas y, aunque logró evitar ser deportado con el primer grupo de prisioneros políticos rumbo a la isla de Fernando Poo, se vio obligado a partir al exilio junto a su familia, mientras que sus propiedades eran embargadas.⁷ Primero se trasladaron a Baltimore, Estados Unidos, y posteriormente a Veracruz, México. Regresaron a la Isla en fecha no precisada, y en 1872 el nombre de Emilio Bobadilla apareció en la lista de alumnos matriculados en el Instituto de La Habana. Allí terminó sus estudios de segunda enseñanza, y en 1877 matriculó la carrera de Derecho en la Universidad de La Habana.⁸

Fue a partir de estos años que inicia su participación activa en la vida cultural de la Isla, especialmente las vinculadas con la literatura, pues desde su adolescencia participó en las tertulias y debates ofrecidos en el Liceo de Guanabacoa, donde tuvo ocasión de conocer y escuchar a José Martí.⁹ En 1881, con solo 19 años, escribió un bosquejo cómico-serio en un acto y en prosa, titulado *D. Severo el literato*, y publicó el libro de epigramas *Sal y pimienta*, este último bajo el seudónimo de Dagoberto Mármara. La importancia de dichos textos radica en que fueron importantes para la conformación de un estilo muy personal, caracterizado por la sátira burlesca mediante el uso del epigrama.

Con un tono costumbrista, Bobadilla criticaba actitudes consideradas como frívolas y de doble moral. Sus víctimas eran, entre otros, los cobardes, los usureros y los malos escritores, con un énfasis que en ocasiones tenía carácter ofensivo. En no pocos casos su argumento abordaba personajes y situaciones referidos al pasado reciente de la colonia. Un ejemplo de ello se aprecia en *D. Severo el literato*, cuando arremete contra los diletantes en literatura, encarnados en el personaje de Severo. Critica la frivolidad de un sector de la juventud cubana de su época, representándola a través de Pepillo, uno de los hijos del protagonista, quien gasta grandes cantida-

des de dinero en juegos y apuestas. Señala cómo los métodos empleados por este último, para tratar de poner orden en la familia, pueden volverse finalmente en su contra. Con ese fin utiliza el personaje de Homobono, hermano de Severo, y pone en boca de sus personajes frases empleadas por figuras políticas de la metrópoli, como el general Arsenio Martínez Campos.¹⁰ De hecho, varias escenas de la obra fueron censuradas por las autoridades españolas, entre las que sobresale este bocadillo en boca de Homobono: «Las familias, como los pueblos, se regeneran; y desechan el régimen que creen contrario a su honor y prosperidad, buscan violenta o legalmente, otro que les nivele a la altura de los demás pueblos».¹¹

A la par de su labor como escritor, Bobadilla colaboraba en diversos periódicos y revistas habaneros, y dirigió los semanarios satíricos *El Carnaval* y *Habana Cómica*, con una perspectiva muy cercana a las posiciones del Partido Liberal Autonomista. Desde 1883 comenzó a firmar sus trabajos con el seudónimo de Fray Candil, y al año siguiente se dio a conocer en el campo de la poesía lírica al editar el libro *Relámpagos*, con una carta-prólogo de Rafael Montoro. A la promoción de este último, junto a otros candidatos autonomistas como Rafael María de Labra, Rafael Fernández de Castro y Emilio Terry,¹² el joven crítico dedicó esfuerzos en la primera de las publicaciones mencionadas, entre cuyos artículos se destacan «Los ingratos» y «Los parias», a favor de las libertades públicas y los derechos de los cubanos. Por su parte, *Habana Cómica* prioriza la crítica literaria, si bien no faltaron alusiones a los vicios de la sociedad colonial.

Sobre esta etapa de su vida, el mismo Fray Candil expresaría: «Yo, señoras y señores, he hecho algo por mi país. He dicho perrerías á los integristas y he combatido con ardor contra los malos literatos que siguen tan campantes (...) Si no he conseguido nada, cúlpese al Gobierno que no me ha hecho caso (verdad es que el Gobierno no le hace caso a nadie) y al público que quiere convencerse de que los más de nuestros escritores son guaracheros. Yo no he expuesto mi fortuna... porque no la tengo; pero he expuesto el pellejo. En un tris he estado de ir a la cárcel. Léanse los artículos de *Habana Cómica* y *El Carnaval* (q.e.p.d)».¹³

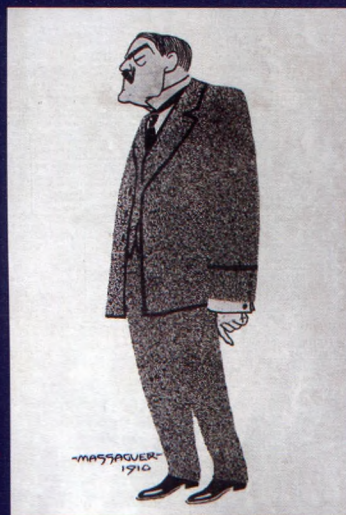
Sería erróneo colocar a Bobadilla en las corrientes más tradicionales del autonomismo, así como debe señalarse que no solo mantuvo vínculos con figuras de esta vertiente política, pues entre los que reconocieron y estimularon su quehacer en esos primeros años juveniles estuvieron Enrique José Varona y Manuel Sanguily. Incluso, este último aceptó escribirle una carta de recomendación dirigida a Marcelino Menéndez Pelayo, que Bobadilla llevó consigo

cuando se trasladó a España en abril de 1887.¹⁴ Pero, antes, publica en La Habana su libro *Reflejos de Fray Candil* (1886), con una carta de Emilia Pardo Bazán y un juicio de Antonio Escobar.

Fray Candil residió en la metrópoli entre 1887 y 1895, principalmente en Madrid, aunque también visitó otras ciudades y regiones de la península. En los últimos meses de 1894 e inicios de 1895 viajó a Bruselas y París, donde contrajo matrimonio con la cubana Piedad Zenea, hija del poeta Juan Clemente Zenea.¹⁵ Este acontecimiento fue reflejado por el periódico *Patria*, que publicó en diciembre de 1894 una nota relativa a la boda en su sección «En casa», con la firma de José Martí.¹⁶

Durante esos años ejerció sus dotes de articulista y crítico literario, con las que pronto alcanzó fama de observador agudo y polémico. Salen publicados sus libros: *Escaramuzas* (1888), con prólogo de Leopoldo Alas, *Clarín*; *Capirotazos* (1890), *Críticas instantáneas* (1891), *Triquitraques* (1892), *Solfeo, crítica y sátira* (1893) y *La vida intelectual o Baturrillo* (1895). También publica un libro de poemas: *Fiebres* (1889). En la península, Fray Candil consolidó una posición destacada como periodista y crítico cultural, pero en ningún momento puso en segundo plano el hecho de haber nacido en Cuba e identificarse como tal. Desde que se dio a conocer en los círculos de la intelectualidad hispana, cuestionaba la postura predominante en la metrópoli al tratarse el tema de la Guerra de los Diez Años, y, dentro de la misma, el papel de los cubanos. Así, en *Escaramuzas* emprendió contra el autor de una pieza teatral llamada *Cuba libre*, identificado como el Sr. Jaques, ya que ofrecía una visión falseada sobre dicha contienda: «El señor Jaques ha tratado de ridiculizar aquella revolución que costó a la madre patria, al decir del general Jovellar, 100 mil hombres. Ni el soldado español era cobarde, ni el insurrecto un marica.

»La revolución de Yara, señor Jaques, fue una revolución muy seria en la que hubo rasgos de valor espartano de parte de unos y de otros. (...) Si el señor Jaques hubiera visto, á los siniestros resplandores de un cañaveral chisporroteando, pelear á los unificadores y á los separatistas, los unos á la bayoneta, los otros al machete, pue-



Según explica el propio Emilio Bobadilla en *Reflejos de Fray Candil* (1886): «Me firmo Fray, porque los

frailes gozan de cierta inmunidad para decir cuanto les venga al hábito, y *Candil*, porque gusto de hacer luz donde imperan las sombras». Quienes conocieron a Bobadilla destacaron siempre su estampa inconfundible, la cual puede apreciarse gracias a esta caricatura que le hizo Massaguer en 1910. «Alto, bien plantado, de pocas carnes, ojos negros y vivos, bigote retorcido, aire resuelto», lo describe el periodista Antonio Escobar Laredo, y añade con cierta dosis de humor que si Fray Candil hubiera vivido en la Francia de Luis XII, se hubiera llamado monsieur de la Rechenoire y hubiera sido soldado del Rey, pero «como nació en Cuba, en el siglo de las letras de molde, en vez de andar a estocadas con los guardias del Cardenal, persigue a los poetas ramplones».

Al decir del historiador y profesor cubano Elías Entralgo, Bobadilla poseía un «temperamento bilioso», en el sentido de tener un carácter sumamente emotivo y dado a la polémica. De ello dan muestra sus críticas intempestivas a Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y el severo desencuentro con Leopoldo Alas, *Clarín*, (1852-1901), figuras ambas que el cubano había elogiado en su momento. «Yo soy admirador de Alas y leo con envidia sus críticas», afirma en *Escaramuzas (Sátiras y críticas)*, libro que publicara en 1888, ya estando en España, prologado precisamente por el gran escritor asturiano. Sin embargo, años después, luego de proferirse ofensas mutuas a raíz de una polémica sobre un libro de *Clarín*, solo entonces se conocerían personalmente al acudir a un duelo pactado y llevado a vías de hecho en Madrid, el 21 de mayo de 1892, teniendo los sables como arma de combate. Aunque Alas había alardeado de que sería un «asunto de coser y cantar», la balanza favoreció rápidamente a Fray Candil, quien logró herir a su rival en un brazo y la boca. Se dice que, tras haber concluido el lance, mientras uno de los médicos atendía las heridas de su oponente, Bobadilla canturreaba una canción. Al terminarla, comentó: «El pronóstico de *Clarín* se ha cumplido; a él le están cosiendo mientras yo canto».

A partir de ese momento, la relación entre ambos escritores resultó dañada de forma irreparable y, según Entralgo, «los elogios de antes trasmutáronse en censuras ahora». Aunque es la más conocida, existen otras anécdotas sobre la propensión de Fray Candil a entablar duelos, aunque no siempre le depararan un final tan feliz.





En la foto superior, momentos del banquete ofrecido en honor a Bobadilla por sus amigos y seguidores de La Habana, en el hotel Sevilla. Debajo, los comensales tomando café en el patio andaluz del propio inmueble, según reseña *El Figaro* en su edición del 29 de mayo de 1910 (Año XXVI, núm. 22, p.261).

de que el señor Jaques no se burlase hoy de aquella larga y encarnizada riña entre hermanos, cuya historia se escribirá algún día, acaso con lágrimas del corazón».¹⁷

Es indudable que, en ese momento, Bobadilla todavía se hallaba influenciado por la visión típica de los autonomistas; de ahí que —en esencia— presentara a españoles y cubanos en un plano de igualdad, cuestionando la manera en que eran tratados estos últimos, pero ignorara el papel de la metrópoli en el conflicto y las causas que lo habían provocado. Sin embargo, para mediados de los años 90 del siglo XIX, su percepción sobre la situación de las relaciones entre España

y Cuba lo identificaba con los puntos de vista más cercanos al independentismo.

Prueba de ello es *La vida intelectual* o *Baturrillo*, cuyo título sugiere el predominio de temas literarios, aunque el autor aborda con un enfoque crítico la situación social de España. Tras caracterizar positivamente la figura de Enrique José Varona, sobre la situación cubana expresa: «Los males económicos y los desaciertos políticos no se combaten con protestas retóricas, sino con una administración honrada y entendida y una política de “ancha base” (...) los conflictos sociales no se arreglan con solo subirse á la parra. Si todos, republicanos y monárquicos, convinimos en que aquello está pésimamente gobernado y que sigue siendo, como pensaba Cervantes, “refugio y amparo de los desesperados de España”. ¿Por qué alarmarse de que la tendencia á la libertad, ingénita en el hombre, se rebelle contra las imposiciones arbitrarias?».¹⁸

Esto explica el hecho de que, si bien fue en la península donde su obra obtuvo el reconocimiento a los ojos de la intelectualidad hispanoamericana, Fray Candil terminara abandonando España, pues tal y como expresó en carta dirigida a Rafael Montoro, «mi dignidad me prohibía permanecer en un país donde á diario se inju-

ría á mis compatriotas». ¹⁹ Salió en los últimos días de mayo de 1895 rumbo a Francia, y estableció su residencia en París, donde se vinculó de manera activa con los revolucionarios cubanos residentes en esa ciudad. Antes de terminar ese año, había efectuado una contribución a los fondos de la causa independentista por la suma de cien francos, y su actuación fue resumida en una investigación sobre la colonia cubana en París de la manera siguiente: «Bobadilla Lunar, Emilio: Nacido en Cárdenas el 24 de julio de 1862, muere en Biarritz el 2 de enero de 1921. (...) Franca actividad patriótica desde 1895: entregas, sin embargo, escasas. Su seudónimo: *El Mambí*. Uno de los principales redactores de [*La República Cubana*], bajo seudónimos humorísticos diversos. (...) Vive en la calle de Courcelles, París 8». ²⁰

En cuanto a su colaboración con la prensa revolucionaria, la más sobresaliente se encuentra en *La República Cubana*, publicación bilingüe que editaban los revolucionarios cubanos en París bajo la dirección de Domingo Figarola Caneda. Acerca de este periodo no resulta exagerado plantear que, desde la aparición de esta revista a inicios de 1896 hasta su desaparición en el segundo semestre de 1897, Bobadilla fue uno de sus colaboradores más activos. Entre artículos de corte analítico y epigramas satíricos, estos últimos publicados en las secciones «Choteo» y «Al Machete», Fray Candil dio a conocer más de 70 trabajos, de los cuales 16 aparecieron con los seudónimos de El Mambí, el Arzobispo de Magarabomba, Perfecto, Antonio Cánovas de la Chozza, Grito de Yara, Pausanias y Miguel de Cervantes Saavedra. ²¹

En el caso de sus trabajos satíricos, los blancos de estas andanadas impresas solían ser personajes políticos y periodistas españoles que escribían sobre Cuba y su lucha contra la metrópoli, amén de las declaraciones, comunicados y partes oficiales que defendían los intereses del bando colonialista. Entre los primeros se cuentan el periodista Luis Morote, el Capitán General Valeriano Weyler y el jefe de gobierno Antonio Cánovas del Castillo, al que dedicara los siguientes versos: *Y se atreve el Imparcial/ Llamar sabio a ese... animal/ Que su vanidad siniestra/ Ha causado tanto mal/ A su patria y á la nuestra*. ²²

De sus colaboraciones con un enfoque más cercano al análisis de la guerra hispano cubana, sobresalen «El odio al cubano» y «El asesinato de Maceo», publicados en enero y diciembre de 1896, respectivamente. En el primero de ellos, Bobadilla argumentó las razones por las que el gobierno de Madrid persistía en su empeño de mantener el control sobre la Isla, al tiempo que analizaba objetivamente el papel desempeñado por Martínez Campos, y alertaba sobre lo que significaría el mandato de Weyler para los cubanos, al considerar que «sería implantar en Cuba, en la persona del general Weyler, el régimen del terror». ²³

Por su parte, en el artículo sobre la muerte de Maceo, Fray Candil intentó explicar las causas que provocaron su caída en combate, a partir de la información disponible en ese momento sobre el combate de San Pedro y las contradicciones mostradas por las fuentes españolas al abordar el suceso. No es descartable que, en algún momento, Bobadilla habría viajado a España con el fin de acopiar sobre el terreno la información necesaria para su trabajo en el periodismo revolucionario y, en particular, la relacionada con este suceso. En ese caso, la principal virtud de este artículo estaría en el hecho de haber sido, hasta donde se conoce, el único material que reflejó desde la metrópoli la muerte de Maceo, con la óptica de un periodista cubano que escribía para un órgano de prensa favorable a la independencia. ²⁴

A la par de su desempeño en el periodismo independentista, Bobadilla estrechó relaciones con los revolucionarios cubanos y puertorriqueños establecidos en Francia, entre los que se hallaban Ramón Emeterio Betances, Domingo Figarola Caneda y Vicente Mestre Amábile. Hizo amistad con el Mayor General Calixto García Iñiguez, a quien ayudó económicamente después de que escapara de Madrid, y con el que mantuvo correspondencia, una vez que este último se trasladó a Estados Unidos para organizar la expedición que lo regresaría a Cuba en 1896. ²⁵

En septiembre de 1897, coincidiendo con el cierre de *La República Cubana* por falta de fondos, Fray Candil partió rumbo al continente americano, con escala en Nueva York. Llevaba una carta de Betances que lo presentaba ante el Delegado del Partido Revolucionario Cubano, Tomás Estrada Palma, y durante su estancia fue abordado por el vicecónsul español en esa urbe para proponerle que colaborase en el periódico integrista *Las Novedades* con artículos a favor de la autonomía, que le serían reenumerados con un salario de 200 dólares mensuales. ²⁶

Esta oferta fue rechazada por Bobadilla y en una carta que le escribiera desde Panamá a Enrique Trujillo, director del periódico independentista *El Porvenir*, expresa: «Yo estoy contra los que matan á mis hermanos. Es cuestión más de decoro que de patriotismo». ²⁷ Finalmente embarcó hacia Colombia, tras aceptar un empleo ofrecido por la New York Life Insurance Company como corredor de seguros, por lo que le pagaban el mismo salario que le ofrecían en *Las Novedades*, más algunas comisiones. ²⁸ Al llegar a Panamá —por entonces una provincia colombiana—, Fray Candil comenzó a colaborar en el periódico *La Estrella de Panamá*, encargándose de publicar una crónica semanal de crítica literaria y otros trabajos que aparecieron en una columna titulada «Política al vuelo». Aquí publicaría artículos a favor de la independencia de Cuba, como el que tituló «El carácter

cubano», del que reproducimos este fragmento: «Pocos pueblos han dado pruebas de un heroísmo tan grande como el pueblo cubano. Una sola generación se ha sublevado tres veces en el espacio de treinta años, contra la dominación española. El fenómeno merece estudiarse. Cuando un pueblo insiste, hay que admitir que debe serlo. Cada país tiene el gobierno que se merece, se ha dicho, y es verdad. El cubano se niega a seguir bajo el yugo español. No se resigna mansa y servilmente a llevar una vida de ilota, no quiere seguir arrastrando la existencia miserable del siervo. Tiene sobrada personalidad —digan lo que digan los que no conocen la índole del temperamento cubano— para regirse por sí mismo».²⁹

La reacción de la legación española en Colombia fue presionar al gobierno de la época, presidido por Miguel Antonio Caro, del Partido Conservador, a fin de que obstaculizaran la presencia de Bobadilla en el país. Una vez aceptadas estas gestiones por parte de las autoridades colombianas, el ministro de Relaciones Exteriores de ese país «ordenó directamente al gobernador del departamento de Bolívar, que le prohibiera el acceso a lo interno del territorio nacional», bajo la acusación de ser un anarquista y, basándose en ello, llegó a plantearse su expulsión del país.³⁰

Esta situación derivó hacia una polémica que repercutió en la prensa colombiana e, incluso, trascendió hacia el exterior.³¹ De hecho, con el caso de Fray Candil se creaba un precedente, pues a la arbitrariedad de esta medida se agregó la circunstancia de que el canciller colombiano se había extralimitado en la aplicación de funciones que correspondían al Ministerio de Gobernación. Entre los participantes en la discusión del caso no faltaron quienes, de hecho, emplazaron al poder ejecutivo a explicar las verdaderas razones por las cuales se habían tomado medidas tan severas.

A fin de cuentas, estas intrigas no prosperaron y no pasó mucho tiempo sin que el mismo gobierno levantara la prohibición de ingresar al interior del territorio nacional, por lo que Bobadilla pudo recorrerlo a su antojo y acopiar informaciones y experiencias que posteriormente le sirvieron en su labor como escritor. Por otro lado, en el tiempo que permaneció en Colombia, no perdió el vínculo con los que, desde ese país suramericano, respaldaban la lucha de los cubanos contra España, como lo demuestra un anuncio impreso en abril de 1898 por los miembros del Club Cubano «Rius Rivera», con sede en Barranquilla. En este aparece Fray Candil como invitado de honor a uno de sus actos, amén de las actividades de agasajo y reconocimiento que le hicieron en otras ciudades, incluyendo Bogotá, donde fue recibido por el representante del Partido Revolucionario Cubano en Colombia, Rafael María Merchán.³²

Tras terminar la guerra de Cuba con la derrota española y el inicio de la intervención y primera ocupación militar por parte de Estados Unidos, Bobadilla no regresó a su patria, sino que continuó viaje por el continente americano y, el 20 de julio de 1900, volvió a París. En la capital gala continuó desarrollando su quehacer como escritor y crítico, llegando a publicar en 1905 la novela *A fuego lento*, considerada la más lograda de sus obras en el campo de la narrativa y que fuera traducida al francés, en 1913, por Glorget. Durante esos años fue asiduo colaborador de varias publicaciones cubanas, entre las que sobresalen *La Discusión*, la entonces flamante revista *Bohemia*, y, de manera muy especial, *El Fígaro*, a la que entregó varios artículos identificados con el apéndice «Notas en el puño de la camisa». Desde 1909 trabajó vinculado a la Secretaría de Estado, como representante de Cuba en el consulado de Bayona, y ese mismo año publica en París su libro de crónicas *Con la capucha vuelta*.

Entre abril de 1910 y enero de 1911, Fray Candil regresó a su Cuba, donde vivió cerca de un año, en un periplo sazonado por homenajes de instituciones habaneras y varios de sus conocidos, entre los que se destacaron Manuel Sanguily y Rafael Montoro. Fue elegido miembro de las recién creadas Academia de la Historia de Cuba y Academia Nacional de Artes y Letras. Asimismo, en el transcurso de su estancia, se familiarizó con el ambiente político, la vida social habanera y viajó por varias poblaciones de la provincia de Las Villas, incluida Santa Clara.³³ Sería esta la única vez que Bobadilla visitó su patria, pues a inicios de 1911 embarcaba hacia Europa y se reintegraba a sus funciones como diplomático. Posteriormente asumía la responsabilidad de representante consular en Biarritz, ciudad donde falleció en enero de 1921, víctima de una enfermedad respiratoria. Sus restos quedaron en el cementerio de esa localidad. Poco antes de su muerte, dispuso que los casi 1200 ejemplares de su biblioteca personal fuesen donados a la Biblioteca Nacional de su patria.³⁴

Emilio Bobadilla (Fray Candil) fue sin dudas alguien con una trayectoria compleja. Su personalidad era la de un hombre prolífico en su interés artístico y humano; ferviente admirador de la modernidad y con un pensamiento filosófico marcado por las corrientes del naturalismo, el realismo y el positivismo. Convencido de la necesidad de la instrucción de las personas, era un defensor del conocimiento científico y profesaba un fuerte sentimiento anticlerical. Tajante y con un estilo agresivo en muchos de sus juicios, resultaba controversial para sus contemporáneos. Esta situación se agudizaba debido a su afán protagonístico y su carácter sumamente emotivo, propenso a discusiones acaloradas. De ello dan muestra sus críticas intempestivas a Emilia Pardo Bazán

(1851-1921) y el duelo que sostuvo con Leopoldo Alas, *Clarín* (1852-1901), figuras ambas a quienes el cubano había elogiado en su momento.

Por otro lado, en los análisis sobre temas políticos y sociales, Fray Candil partía de una formación eurocéntrica. Su enfoque potenciaba los aspectos étnicos y geográficos; solía extrapolar la importancia de los factores biológicos y geográficos por encima de los sociales, de ahí que si bien pueda ser considerado un hombre progresista y con ideas liberales, su actitud fue en esencia la de un reformista: crítico de los males de su época, pero al mismo tiempo un convencido de la necesidad de la estabilidad y el orden en el seno de la sociedad, lo que consideraba básico para paliar las desigualdades existentes en la misma.

A pesar de ello, no es posible ignorar la figura de Fray Candil dentro de la intelectualidad hispanoamericana de su época. Su posición política consecuente a favor de la independencia de Cuba, su constante seguimiento de la realidad cubana que le tocó vivir, así como lo multifacético de su quehacer intelectual lo ubican como un personaje ciertamente polémico en vida y obra, pero ante todo y por siempre, cubano.

¹ «Número-Álbum consagrado a la Revolución Cubana, 1895-1898», en revista *El Figaro*, nos. 5, 6, 7 y 8, año XV, p. 98.

² *Diccionario Enciclopédico UTEHA*, tomo II. México, Editorial Hispano-Americana, 1950, p. 396.

³ Acta de bautizo de Emilio Francisco Bobadilla y Lunar. Iglesia parroquial de Cárdenas (bautizos de blancos), libro 17, No. 530. La información sobre los hermanos de Bobadilla aparece dispersa en diferentes libros de bautizos en la misma iglesia, correspondientes a los bautizos de blancos.

⁴ **Elías Entralgo Vallina**: *Fray Candil*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 94-96.

⁵ **Oscar María de Rojas**: *Notas biográficas para la historia de Cárdenas*. Inédito, s/f, s/p.

⁶ Acta de bautizo de Mario Alberto Sixto. Iglesia Parroquial de Cárdenas (bautizos de blancos), libro 20, No. 496.

⁷ Archivo Nacional de Cuba (ANC). Bienes embargados, años 1869-1887, legajo 9, No. 1.

⁸ ANC. Fondo de Instrucción Pública, curso 1872-73, legajo 1082, No. 70071 y Archivo de la Universidad de La Habana, expediente 1620, DER.

⁹ **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., p. 8.

¹⁰ **Emilio Bobadilla**: *Don Severo el literato*. Universidad Central de las Villas, Archivo Coronado, escena 24, p. 32. He aquí un fragmento de esta obra, que se explica por sí mismo:

Homobono (a Filomeno, coime de un billar): ¿Pero bien, todo esto a qué viene?

Filomeno: A que me debe y no me paga.

Homobono: ¿Y por qué no le has pagado, Pepillo?

Pepillo: Porque Martínez Campos ha dicho que «olvido de lo pasado».

Filomeno: A que si fuera pa' cobrar, no dijera eso.

¹¹ *Ibidem*, escena 25, p. 33.

¹² En el caso de *El Carnaval*, este fue multado consecutivamente por la corte de imprenta por los artículos «Los ingratos» y «Los parias» a 20 y 25 números de suspensión, respectivamente, lo

que impidió la reaparición del mismo. **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., p. 8.

¹³ **Emilio Bobadilla**: *Escaramuzas (sátiras y críticas)*, con prólogo de Clarín. Madrid, Librería de F. Fe, 1888, p. 228.

¹⁴ **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., p. 82.

¹⁵ Fondos de la Biblioteca Nacional José Martí (BNJM). CM Hurtado, cuaderno 1.

¹⁶ Periódico *Patria*, año III, número 140. Nueva York, 8 de diciembre de 1894, p. 3.

¹⁷ **Emilio Bobadilla**: Ob. cit., p. 149.

¹⁸ **Emilio Bobadilla**: *La vida intelectual. Baturrillos* (folletos críticos). Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1985, pp. 23-24.

¹⁹ **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., p. 10.

²⁰ **Paul Estrade**: *La colonia cubana de París, 1895-1898*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1984, p. 264.

²¹ *Ibidem*, p. 296. La cifra exacta sería de 77, en su mayoría anónimos, pero reconocibles por el estilo en que los mismos fueron escritos y que recuerdan a los que antaño aparecieron en sus libros *Sal y pimienta* y *Mostaza*, este último publicado en Cuba en 1885.

²² «Choteo». *La República Cubana*, año 2, no. 56, febrero 11, 1897, p. 3.

²³ Según Bobadilla, Martínez Campos: «Ha sido el único militar español que se ha expresado con cierta justicia respecto de los cubanos que pelean por la independencia de su país. Ha sido el único militar español que, rompiendo con la vieja tradición de hacer la guerra sin cuartel, ha puesto en práctica medios relativamente humanitarios, aleccionado, sin duda, por la conducta del enemigo». **Emilio Bobadilla**: «El odio al cubano». *La República Cubana*, año 1, no. 2, enero 30, 1896, p. 3.

²⁴ En esencia, la hipótesis manejada por Bobadilla mostraba que la muerte en combate de Maceo estaría vinculada con una posible traición por parte de alguno de los acompañantes del alto jefe cubano y su principal sospechoso sería el médico del grupo, Máximo Zertucha. Para una ampliación puede consultarse a: **Emilio Bobadilla**: «El asesinato de Maceo». *La República Cubana*, año 1, no. 35, diciembre 24, 1896, p. 2.

²⁵ ANC. Correspondencia de la Delegación del Partido Revolucionario Cubano en Nueva York, caja 2, no. 525.

²⁶ **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., p. 11.

²⁷ BNJM. Ver texto citado en la nota 15.

²⁸ **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., p. 11.

²⁹ *Artículos periodísticos de Emilio Bobadilla (Fray Candil)*. Prólogo, selección y notas de **Domingo Mesa y Surama Ferrer**. La Habana, Dirección General de Educación, 1952, pág. 16.

³⁰ **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., p. 11.

³¹ BNJM. Ver texto citado en la nota 15.

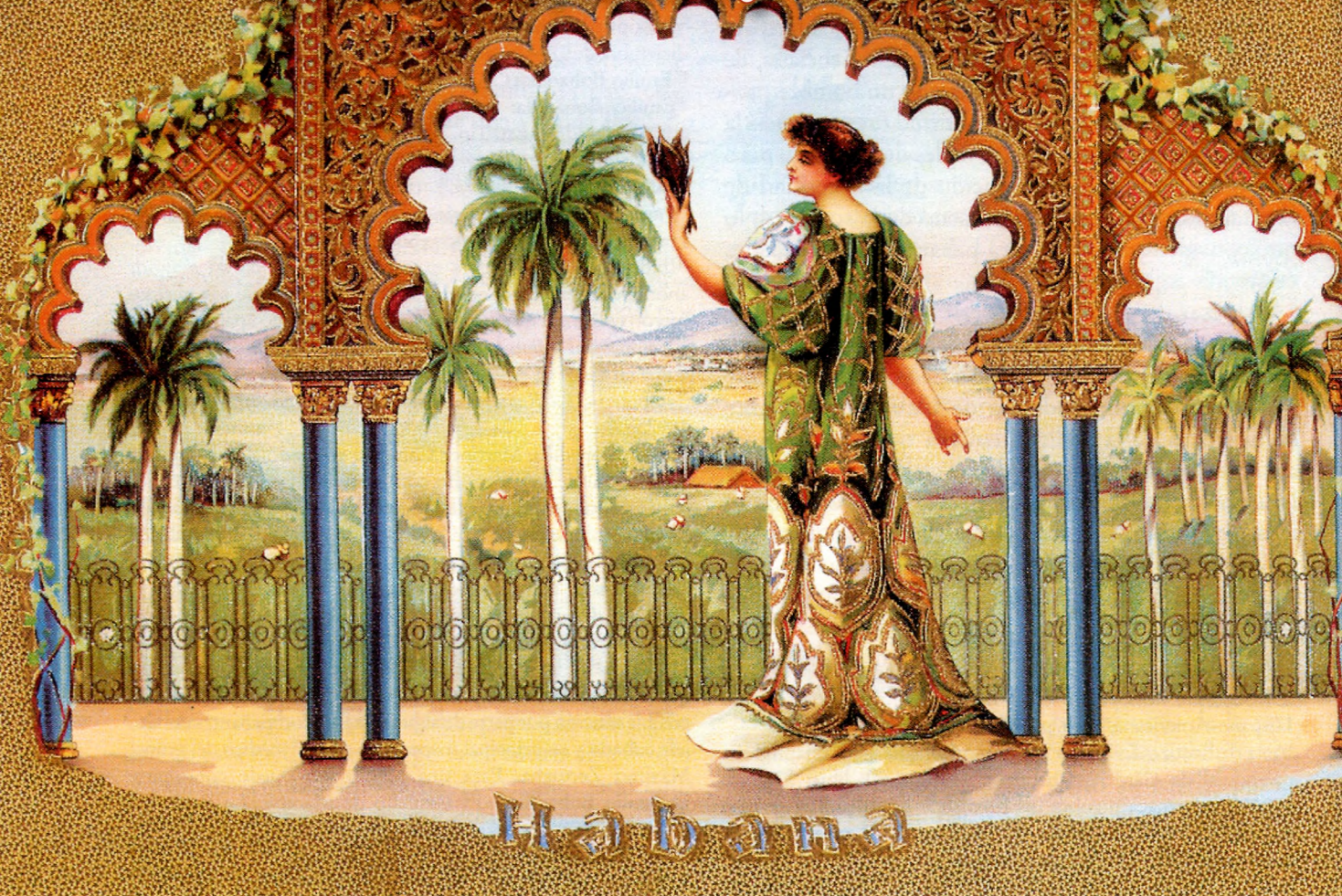
³² ANC. Fondo Donativos y Remisiones, legajo 623, no.8; así como también: **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., pp. 14, 15 y 17.

³³ **Elías Entralgo Vallina**: Ob. cit., pp. 19-41.

³⁴ *Ibidem*, p. 42.

DINO AMADOR ALLENDE GONZÁLEZ es Máster en Ciencias Históricas por la Universidad de La Habana.

El juego de habilitaciones: habanos, arte y seducción



EL AUGE DE LA PRODUCCIÓN TABACALERA CONTRIBUYÓ AL DESARROLLO DE LA LITOGRAFÍA EN CUBA. DE MANERA DIFERENTE A LA IMPRESIÓN DE MARQUILLAS CIGARRERAS, SURGIÓ EL LLAMADO «JUEGO DE HABILITACIONES», QUE REPRESENTA EL APOGEO DE LAS ARTES GRÁFICAS EN FUNCIÓN DE LA COMERCIALIZACIÓN DEL HABANO. SU ICONOGRAFÍA SE DESTACA POR EL EMPLEO DE LA FIGURA FEMENINA COMO INCITACIÓN AL PLACER DEL FUMADOR.

A medida que avanzaba el siglo XIX, a la par que aumentaba la comercialización de las distintas marcas de tabaco torcido y cigarrillos en un entorno cada vez más competitivo, crecían asimismo las falsificaciones y los fraudes. Ante esa situación, los dueños de las fábricas comenzaron a amparar sus producciones mediante una solución que ofrecía legitimidad y, a la vez, una atractiva presentación del producto. Surge el llamado «juego de habilitaciones» para cajas de tabaco torcido, que representa el apogeo de las artes gráficas en función de la comercialización del habano, al margen de la impresión de las marquillas cigarreras (envolturas de cigarrillos).¹

La técnica litográfica, inventada por el checo Aloys Senefelder en 1796, había llegado a Cuba primero que a otros importantes países como España, Argentina, México y Estados Unidos. En el otoño de 1822 el francés Santiago Lessieur y Durand estableció en la calle Compostela esquina a Amargura, en la ciudad de La Habana, la primera imprenta litográfica en Cuba.² Sin em-

por **YADIRA CALZADILLA RIVEIRA**

bargo, no fue hasta 1839, con la apertura simultánea de dos talleres: la Litografía Española (conocida también como litografía del Gobierno o «de los españoles») y la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana o «de los franceses», que comenzó el verdadero desarrollo litográfico del país. Si bien la técnica litográfica se había estrenado en la impresión de partituras musicales, una vez abiertos los mencionados talleres, se extendió a libros, álbumes, revistas y etiquetas: de perfumes, rones, chocolates, medicamentos..., pero —sobre todo— de tabaco torcido y cigarrillos. Así, «de no haber sido por los fabricantes de tabacos y cigarros, la industria litográfica no hubiera alcanzado tan amplio desarrollo y prosperidad».³

Desde mediados de esa centuria, los cigarrillos se vendían en cajetillas conformadas con papel o cartón litografiado donde se identificaban la marca y la procedencia; es lo que se conoce como «marquilla cigarra» (ver infografía en página 61). Los habanos, por su parte, eran envasados para la exportación en cajas de cedro que se engalanaban con una serie de etiquetas litografiadas denominadas «habilitaciones», las cuales se disponían dentro y fuera del envase (ver infografía en páginas 62 y 63). Son habilitaciones exteriores las etiquetas conocidas como: *cubierta*, *papeleta*, *tapacalvo* (o *contraseña*), *largueros*, *costeros* y *filetes*, mientras que las interiores serían: *bofetón*, *vista*, y *anillas* (o *vitolas*), estas últimas rodeando al habano en sí.

Al principio, esos impresos tabacaleros solían ser planos y en blanco y negro, pero con la introducción de la cromolitografía fue posible imprimir coloridas marquillas y lujosas habilitaciones. Es el caso del taller litográfico de la fábrica La Honradez, propiedad de Luis Susini e Hijo, cuyos envases de cigarrillos ya revelan el empleo de esa nueva técnica desde 1861.⁴ Si bien el promedio era de seis colores a lo sumo, algunas lujosas impresiones para tabacos llegaron a tener entre catorce y veintidós.

Junto a la cromolitografía y el empleo del troquelado para dar relieve a los impresos, a partir de 1890 comenzó una nueva etapa, conocida como la «época de oro», ya que se hizo frecuente el uso del llamado *pan de oro*, cuya técnica consistía en la fijación a la litografía de finísimas láminas de ese metal precioso mediante barnices.

A las grandes ventajas de los avances tecnológicos se sumó la calidad del trabajo de litógrafos y marquistas, quienes «estimulados por el

ajuste técnico y conceptual de la litografía a la gráfica de envase del tabaco, generaron entonces un amplísimo repertorio de letras y ornamentos, que por su belleza, policromía y novedad, influirán en los fundidores de tipo de imprenta y en los pintores rotulistas».⁵

Vistas como documentos históricos del siglo XIX cubano, esas expresiones gráficas ameritan que se establezca una distinción entre ellas, ya que las marquillas cigarreras tenían desde un inicio un carácter de serie continuada,⁶ como demuestran los envoltorios comerciales de Susini, considerados los primeros diseñados para ser coleccionables.⁷ Sus escenas recrean una amplia gama de temas relacionados con la vida cotidiana, con énfasis en las expresiones de arraigo popular: religiosas, artísticas, deportivas, comerciales o simplemente mundanas. Su estilo es por lo general caricaturesco o satírico, sobre todo cuando se trata de los personajes costumbristas: el novio de ventana, el negro calesero, el diablito fiestero, la mulata de rumbo...: «La Honradez, a través de sus cajetillas, nos da uno de los más vívidos testimonios de la segunda mitad del siglo. Revisarlas es penetrar en un mundo, aparentemente alegre, voluntariamente frívolo, a menudo burlón y ciertamente revelador de una concepción social determinada».⁸

A diferencia de las marquillas, los juegos de habilitaciones se caracterizaban por ser un conjunto de etiquetas con una función legitimadora, ya que adornaban, protegían y certificaban la calidad de la marca de habanos. Entre esos elementos están las anillas o vitolas, las cuales suelen verse independientemente porque resultaron las primeras de ese juego en ser coleccionables. Todo hace indicar que, próximo a alcanzar Cuba su independencia de España, algunos de los españoles

dueños de fábricas regresaron a su tierra llevando consigo sus colecciones de anillas; asimismo lo hicieron algunos soldados, quienes habían guardado las vitolas de los puros que iban consumiendo durante su servicio en la Isla.⁹ Dicha afición es conocida popularmente como «vitolfilia», y aunque su nombre derivó de la palabra vitola, existe una tendencia a incorporar el resto de etiquetas del juego de habilitaciones.



▲ Un atractivo recurso fue apelar a lo exótico: las indias, primeras mujeres en sahumar tabaco, enaltecieron las cajas de puros con arcos y flechas, coloridos atuendos y senos descubiertos. Abajo: la marca *Cabañas*, una de las más antiguas, inscrita en 1797 por Francisco Álvarez Cabañas. Manuel González Carvajal, hombre de su confianza, toma en matrimonio a su hija y, a partir de 1848, la marca pasa a ser reconocida como *Hija de Cabañas y Carvajal*.

Por otra parte, al estar los «puros de vitola» destinados a la exportación para satisfacer a un consumidor de la alta sociedad, las escenas reflejadas en las habilitaciones se caracterizan por su carácter hedonista, con profusión de elementos decorativos. En ellas destaca la iconografía referente a la obtención del producto y su comercialización: vegas, vegueros y el propio tabaco, en rama o torcido; el ferrocarril, medio de transportarlo hacia La Habana; el Castillo del Morro, a la entrada del puerto, desde donde partían los barcos; caduceos de Hermes, dios del comercio; anclas, cornucopias...

La industria tabaquera estuvo concentrada en la capital cubana, debido a su relación directa con el monopolio español sobre el comercio del tabaco en sus disímiles variantes: torcido, en rama, rapé, etc. De ahí la reiterada simbología hispánica, sobre todo su heráldica y los atributos de la realeza, además del uso de los colores de la bandera española (rojo y amarillo) y la figura del león. Ello no quita que aparecieran paisajes bucólicos, realzados con palmas reales, frutos y flores tropicales, para acentuar el exotismo del producto. A estos elementos los acompañó el empleo del dorado, que no solo ofrecía realce a las imágenes, sino que les daba un carácter lujoso. Sin lugar a dudas, el recurso más utilizado fue la figura femenina, pero las mujeres de los envases de habanos nada tenían que ver con las zalameras mulatas de rumbo de las marquillas cigarreras. Las féminas que aparecen en las cajas de puros son más refinadas, y su belleza es resaltada entre doradas orlas, junto al amplio colorido de sus vestiduras y atuendos. Esas mujeres, de sonrosadas mejillas y labios carmesí, embelesaron a los fumadores de puros desde las cajas de cedro, invitándolos al deleite del exquisito habano.

LAS FÉMINAS EN LOS HABANOS

Tras visitar la fábrica La Honradez, en su libro *Cuba a pluma y lápiz*, el norteamericano Samuel Hazard comentó con sorpresa cómo era muy común encontrar cigarrillos «en los labios de bonitas mujeres». ¹⁰ No sucedía así con los habanos. Afirma Fernando Ortiz que, ya desde el siglo XVII, por excepción fumaron tabaco

algunas pocas mujeres de la alta sociedad, además de las campesinas que compartían con sus hombres la vida rústica, pero la costumbre «deca- yó más tarde y sólo quedaron fumando en



pipa las campesinas de ciertos países. En las clases altas persistieron en fumar puros habanos algunas señoras, pero ello fue excentricidad muy comentada como rasgo varonil». ¹¹ No obstante, el tabaco torcido fue siempre cosa hombruna, por lo que litógrafos y marquistas apelaron a la figura femenina y «la emplearon con una profusión que rayaba la obsesión», ¹² ya que era un certero gancho al consumidor masculino.

Cuando se trata de retratos, las mujeres adoptan gestos y poses delicadas que las favorecen. Aunque por lo general son de identidad desconocida, se sospecha que muchas de las modelos fueron familiares de los dueños de las fábricas. En otros casos, se busca lo exótico que llega a ser provocativo, como son las musas y otras deidades de la mitología grecorromana —incluida la diosa Venus—, representadas ligeras de ropaje. Solo las indias aparecen con los senos totalmente descubiertos, por ser una idealización de la aborigen cubana, con rostros de facciones finas, figuras voluptuosas, vestidas de coloridos atavíos: plumas, paños, aretes, collares, pulsos y hasta calzado.

El habano, que fuera en sus inicios «cosa de indios y de negros», ¹³ escaló así desde lo más profundo de la sociedad hasta colarse en lo más alto, no como un intruso, sino como parte de la aristocracia misma. La reina Victoria I fue una de las aristócratas representadas, e incluso dio nombre a una marca: *Emperatriz de la India*. También la farándula artística halló sitio en los juegos de habilitaciones: la Bella Otero, actriz y bailarina de fama internacional, inspiradora de los versos *La bailarina española*, de José Martí, fascinó a cada hombre que, al abrir una caja de habanos, allí la encontrara.

EL NUEVO SIGLO

La imagen de la mujer cambió con la llegada del nuevo siglo, que en el caso de Cuba coincide con el cese del régimen colonial y la proclamación de la República en 1902. El nuevo régimen no solo dio al traste con muchas fábricas de españoles, sino con los talleres litográficos. En 1907 se fundó la Compañía Litográfica de La Habana, donde se agruparon los principales dueños de talleres, quienes monopolizaron la impresión de etiquetas para habanos. En 1927, el viejo sistema de impresión

▲ Aunque por lo general son de identidad desconocida, muchas de las modelos de la iconografía tabacalera pudieron ser familiares de los dueños de las fábricas. Esta imagen femenina cambia con la llegada del siglo XX, que en el caso cubano coincide con el cese del régimen colonial y la proclamación de la República en 1902. Abajo: la marca *La Gloria* incorpora la imagen de Cuba como una mujer con gorro frigio: símbolo internacional de la libertad y el republicanismo.

fue sustituido por uno más económico, que permitía ganar en rapidez, pero que disminuía la hermosura de las impresiones: el *offset*.¹⁴

A pesar de que las simpáticas marquillas cigarreras dejaran de realizarse, el juego de habilitaciones todavía permanece en uso en la industria tabacalera. Hoy solo algunas pocas marcas realzan la figura femenina a la usanza del siglo XIX: *Romeo y Julieta*, *Partagás*, *Belinda*... Aquellas preciosas litografías que adornaron una vez tanto cigarrillos como habanos, aun seducen a los llamados vitófilos, quienes las resguardan con celo cual preciados tesoros, ya que estas dieron vida a una «tradición de arte en los dibujos, coloridos y estampados, que es mundialmente reconocida como característica por su anacronismo, su estilo, su pompa y sus folklóricas animaciones».¹⁵

¹ Se entiende por «tabaco torcido» aquel confeccionado con hojas de la planta *Nicotiana Tabacum* enrolladas sobre sí mismas. En el extranjero se le llamó «habano» por La Habana, capital de la Isla y único puerto por donde se exportaba al iniciarse su comercio hacia Europa y el resto del mundo. También se conoce como «puro» o «cigarro» (de *cigars*, en inglés), aunque en Cuba este último término es aplicado a los «cigarrillos» (*cigarettes*), en referencia a aquellos confeccionados con picadura de hojas de tabaco, contenida o encerrada en pequeños tubos de papel. Ver José E. Perdomo: *Léxico tabacalero cubano*, La Habana, 1940.

² Zoila Lapique Becali: *La memoria en las piedras*, Ediciones Boloña, La Habana, 2002, p. 20.

³ José Rivero Muñiz: *Tabaco, su historia en Cuba*, Tomo II, Instituto de Historia, La Habana, 1965, p. 265.

⁴ Zoila Lapique Becali: Ob. cit., p. 209.

⁵ Jorge R. Bermúdez: *La imagen constante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2000, p. 12.

⁶ Adelaida de Juan: *Pintura y grabado coloniales cubanos*, Editorial Adagio, La Habana, 2003, p. 25.

⁷ Tony Hyman: *Louis Susini's La Honradez. Cuban cigarettes & the 1st collectible*, en www.nationalcigarmuseum.com/cuba/honradez.html (consultado el 7 de marzo de 2013). Ver también *Real Fábrica La Honradez. Publicaciones de la prensa periódica sobre este establecimiento*. Habana, 1865.

⁸ Adelaida de Juan: Ob. cit., p. 23.

⁹ Ponencia presentada por Orlando Arteaga Abreu en el simposio intencional «El habano en los umbrales de 2000», Palacio de Convenciones de La Habana, 1999.

¹⁰ Samuel Hazard: *Cuba a pluma y lápiz*, Cultural, S.A., La Habana, 1928, p. 166.

¹¹ Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, EditoCubaEspaña, 1999, p. 11.

¹² Zoila Lapique: *La mujer en los habanos*, Visual América, 1996, p. 5.

¹³ Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 43.

¹⁴ Zoila Lapique Becali: *La memoria en las piedras*, Ediciones Boloña, Publicación de la Oficina del Historiador de la Ciudad, 2002, pp. 214 y 215.

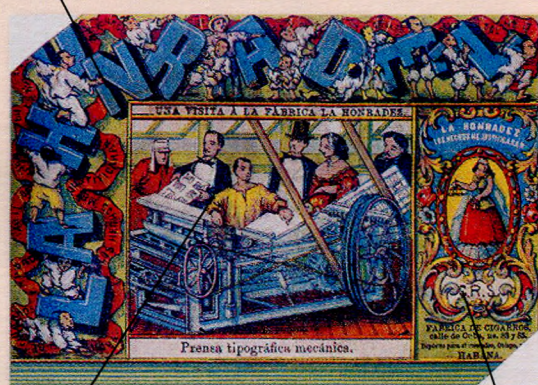
¹⁵ Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 34.

YADIRA CALZADILLA RIVEIRA es egresada del diplomado «Panorama histórico, socioeconómico y cultural de la industria tabacalera en Cuba», del Museo del Tabaco (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Marquillas Cigarreras

Desde mediados del siglo XIX, algunos cigarrillos se vendían en coloreadas y artísticas cajetillas, conformadas con papel o cartón litografiado donde se identificaban la marca y la procedencia. Esos envases tenían un tamaño aproximado de 12 x 8,5 cm y contenían 25 cigarrillos. Concebidos desde un inicio con un carácter de serie continuada, estos envoltorios comerciales se desarmaban y eran coleccionados por los fumadores. Esa intención publicitaria tenía en La Honradez, propiedad de Luis Susini e Hijo, a su máximo representante en Cuba. En la actualidad, esas cajetillas son llamadas «marquillas cigarreras», y resultan muy apreciadas por los estudiosos de la vida cotidiana en la etapa colonial. Puede afirmarse que su valor coleccionable se ha potenciado en valor patrimonial.

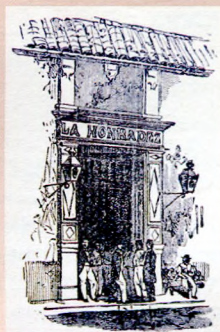
Orla. En forma de L, ocupa la parte lateral izquierda y la superior. Contiene un conjunto de motivos decorativos de diversa índole rodeando la marquilla.



Emblema. Generalmente a la derecha, es el logotipo o marca característica del fabricante. Suele llevar un mensaje publicitario.

Escena. Situada en el centro, representa una historia, un personaje, un hecho... Casi siempre aparece debajo de un título genérico que da nombre a una serie. También suele ir acompañada de una leyenda o lema, que en la mayoría de las ocasiones representa un diálogo sostenido por los personajes, casi siempre transcrito fonéticamente y con elementos del argot popular.

▲ La marquilla que se muestra pertenece a la serie *Una visita a la fábrica La Honradez*, en la cual se ilustra el proceso de impresión litográfica *in situ*.



En su libro *Cuba a pluma y lápiz* (1871), el viajero norteamericano Samuel Hazard reprodujo este dibujo suyo de la fábrica *La Honradez*. También describe que sus obreros eran mayormente chinos, quienes se habían especializado en liar y empaquetar los cigarrillos con gran destreza.

IPD

PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Los habanos: lujo de

En un inicio, los habanos eran exportados en grandes cajas de pino seco, que contenían de 5 000 a 10 000 piezas en mazos de a 50 o de a 100. Los cajones llevaban impresa una etiqueta identificativa con los datos del productor, la cual era estampada con fuego. Conocida como «hierro», esa identificación aparecía en la cubierta, pero pronto se volvió ineficaz en el extranjero, debido a las imitaciones de que era víctima el tabaco cubano. En 1845, Ramón Allones, en su tabaquería La Eminencia, comenzó a envasar sus productos en estuches de lujo, iniciativa que fue imitada por otros fabricantes. Fue así como aparecieron las pequeñas cajas de cedro que, hasta el día de hoy, constituyen el típico envase de los habanos. En un principio llevaban una litografía a una sola tinta sobre papel de diversos colores en pálidas tonalidades, pero luego se les sumó una serie de etiquetas que adornan, protegen y certifican el producto. Una vez colocadas estas etiquetas, los habanos estaban habilitados para su comercialización, de ahí que se les denominara «habilitaciones». En 1884 ya fue dispuesto oficialmente el empleo de ese conjunto litográfico, al cual se llamó «juego de habilitaciones». Entonces se declararon obligatorias las siguientes etiquetas: vista, bofetón, papeleta, contraseña (o tapaclavo), filetes y anillas (o vitolas). Posteriormente se sumaron largueros y costeros. En 1889 se añadió un sello de garantía, que adquirió carácter obligatorio en 1912 para tabacos torcidos, cigarros y picadura. El juego de habilitaciones que se muestra aquí fue impreso a finales del siglo XIX y se exhibe en la sala «Arte en la Colonia, siglos XVI al XIX» del Museo Nacional de Bellas Artes. La anilla pertenece a la colección de Orlando Arteaga Abreu, vicepresidente de la Asociación Vitolfílica Cubana.



1. Cubierta o vista exterior: Pegada en la cubierta exterior de la tapa, identifica la marca en cuestión. En la actualidad, se prescinde de ella y, en su lugar, se coloca una simple impresión a bajo relieve y con tinta negra, que no es más que una adaptación del llamado «hierro».



2. Papeleta. Pegada a un costado de la caja, cubre también parte de la tapa, de modo que se rompa al abrirse esta última. Es un sello rectangular u oval decorado que contiene algunos datos como nombre de la marca, fábrica...



5. Tapaclavo o Contraseña. Tiene forma redonda u oval y se coloca —como su nombre lo indica— sobre el clavo que cierra la tapa del envase.



3. Costeros. Colocados a ambos lados de la caja, suelen mostrar el número de tabacos que esta contiene, la marca y la vitola (refiriéndose al tipo de tabaco), por lo que son usados en ocasiones con fines de inventario.



4. Largueros. Adosados a la parte anterior y posterior de la caja, suelen contener la misma información que los costeros.

la litografía tabacalera



9. Filetes. Son estrechas cintas que cubren las uniones y bordes de la caja, sellándola de manera hermética para evitar la fuga del aroma de los habanos y servir de adorno final del envase.

8. Anilla o Vitola. Es una cinta estrecha que va colocada alrededor de cada habano, indicando la marca de fábrica y, en ocasiones, otros datos. El término «vitola» también es utilizado para referirse a los diferentes formatos que puede adoptar un puro, según su longitud, grosor y forma, así como a la liga de las distintas hojas de tabaco que se utilizan en su confección.



6. Vista. Colocada en la parte interior de la tapa, es una lámina de mucho colorido y relieve que representa las medallas obtenidas en exposiciones, antiguos escudos reales, imágenes históricas y comentarios sobre la marca. Suele ser la etiqueta de mayor calidad dentro del juego.



7. Bofetón. Fijado por el borde inferior al lado frontal interior de la caja, cubre la camada de arriba. Su finalidad es proteger los habanos, por lo que generalmente se imprime sin relieves, con tintas suaves y escasez de barnices para evitar marcar los puros o alterar su aroma. También es conocida por «cubrepolvo» o «cubrepuro».

Para la realización de las infografías de este artículo se han consultado las siguientes fuentes bibliográficas:

Antonio Núñez Jiménez: *Marquillas cigarreras cubanas*, Ediciones Tabapress, 1989.

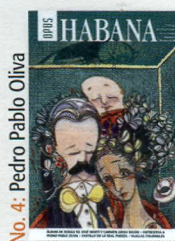
Ada Oramas: «Joyas que adornan el habano», en revista *Artes Gráficas*, La Habana, 1974.

Se agradece la colaboración de la Dra. Zoila Lapique, así como de Zoe Nocado (directora del Museo del Tabaco), el investigador y coleccionista Orlando Arteaga, Miguel Cabrera (vicepresidente y secretario de actividades de la Asociación Vitolfílica de Cuba) y el también coleccionista Roberto Arango.

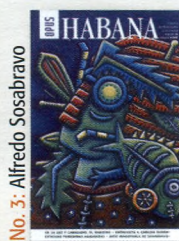
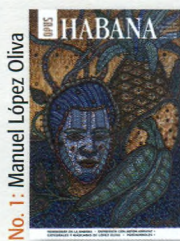
VOLUMEN I
año 1996-97



VOLUMEN II
año 1998



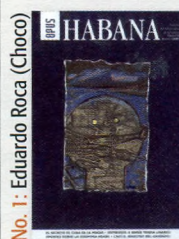
VOLUMEN III
año 1999



VOLUMEN IV
año 2000

Dedicada a la gesta
rehabilitadora
de La Habana Vieja,
Opus Habana
abre sus páginas al
amplio espectro de la
cultura cubana des-
de su misma porta-
da, realizada expre-
samente para cada
número por recono-
cidos pintores.

VOLUMEN V
año 2001



VOLUMEN VI
año 2002



VOLUMEN VII
año 2003

VOLUMEN VIII
año 2004

VOLUMEN IX
año 2005

VOLUMEN X
año 2006-2007

VOLUMEN XI
año 2007-2008

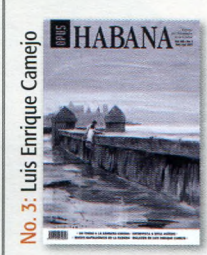
VOLUMEN XII
año 2009-2010



VOLUMEN XV
año 2013



VOLUMEN XIII
año 2010-2011



VOLUMEN XIV
año 2011-2012





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

sentir la habana vieja

con **Habaguanex**
COMPAÑÍA TURÍSTICA

www.habaguanex.cu

HABLA DURÍAS LOCOS FELICES

por "El Curioso Parlanchín"*

NO CREAS, lector querido, que estos locos felices de que voy a hablarte se encuentran reclusos en nuestro hospital, o mejor dicho, barracón, de Mazorra. No. Estos pertenecen al otro gran manicomio que se llama la ciudad de la Habana o al mucho mayor aún conocido por la Isla de Cuba.

Es sentencia antigua y corriente y muy verdadera, afirmar que en las casas de dementes, «no son todos los que están ni están todos los que son». Así es en realidad. E infinitamente más numerosos son los locos, no clasificados como tales, que andan sueltos en ciudades y pueblos. Cosa análoga ocurre con bandidos y criminales, que en las cárceles y presidios es donde menos se encuentran.

Estos locos felices son incontables en nuestra capital. Con ellos nos tropezamos a diario en calles, paseos, cafés y teatros. Tal vez seas tú también uno de ellos, lector que lees este trabajo, y no tendría nada de particular que para algunos, este *Curioso Parlanchín* no estuviese libre de ser incluido como loco feliz. Muchos de estos, son pacíficos, inofensivos en su locura, otros latosos o molestos y algunos extraordinariamente peligrosos y nocivos a la sociedad, porque su locura ha hecho mucho daño y hasta tronchado vidas y comprometido al país, perturbando la paz y la tranquilidad públicas. Y no faltan, por último, entre estos locos felices, los sinvergüenzas, que explotan la fama que tienen de locos para vivir sabrosamente explotando a amigos y conocidos.

Los hay de infinitas clases y variedades, pero todos ellos se caracterizan por la forma en que se presenta su manía. Su locura no se manifiesta, como en los locos oficiales, por síntomas diversos,

sino por un síntoma típico para todos ellos: el delirio de grandeza. Todos estos locos felices se consideran notabilidades y genios en una especialidad: grandes escritores, poetas, oradores, artistas; irresistibles conquistadores; valientes a prueba de bombas y bicarbonato; buenos mozos, muy superiores en lindura a Apolo, Narciso o Valentino; grandes políticos o gobernantes; super-hombres, u hombres providenciales, predestinados a salvar a un pueblo...

Todos ellos viven poseídos de su genio, de sus facultades extraordinarias, de sus condiciones relevantes, en tal o cual cosa. Auto sugestionados en grado máximo, algunos llegan a sugestionar también al público que cree de buena fe la notabilidad del loco feliz. Otros, aún sufriendo a diario la burla, la chacota o tomadura de pelo de amigos y conocidos, las traducen e interpretan como elogios o aplausos.

Cada uno con su locura, viven todos estos locos felices, satisfechos de la vida, pues cuanto pasa en el mundo les es indiferente y cuanto hacen sus semejantes les importa poco. Desde que se levantan hasta que se acuestan y aún en sueños solo les interesa y preocupa lo que consideran su grandeza o su especialidad. Como el Narciso de la leyenda, viven en una perpetua contemplación de sí mismos, que

se convierte en auto-devoción y admiración, importándoles poco el que los demás creen o no creen su grandeza, pues aun los fracasos, las críticas o las burlas, lejos de desencantarlos los consideran como pruebas y testimonios de su valer extraordinario, y de que los demás les tienen envidia o miedo.

Infinitas son las variedades de locos felices. Imposible sería la tarea de enumerarlos siquiera. Vamos a analizar



*Bajo el seudónimo de «El Curioso Parlanchín», Emilio Roig de Leuchsenring publicó este artículo costumbrista en el semanario *Carteles* el 11 de septiembre de 1927.

brevemente algunas de las especies más conocidas e interesantes.

Entre los literatos y artistas abundan extraordinariamente los locos felices. Casi podría decirse que todos lo somos. ¿Qué poeta no se considera superior a todos sus colegas portaliras? ¿Qué pintor o dibujante no cree que sus compañeros de pincel o lápiz son unos pintores de brocha gorda o emborronadores de cartulina, y que él, solo él, es una verdadera notabilidad? Esto lo vemos corrientemente en los grupos literarios, cenáculos de artistas, redacciones de periódicos. Los chismes, rencillas, intrigas, peleas, que a diario ocurren entre gente de letras o artes, no tienen más motivo ni fundamento que la locura feliz de cada uno de ellos, el convencimiento de extraordinario talento, de su inmenso genio y de la infelicidad intelectual de todos sus demás compañeros. En su auto-grandeza llegan al extremo de creer en los sueltos autobombos que ellos se han dado en periódicos y revistas, considerándolos como juicios de connotados críticos, y hasta califican como elogios los *palos* que verdaderos críticos les dan, o las simples cartas de acuses de recibo de alguna bondadosa y complaciente personalidad. Y si alguien les dice que no saben escribir o pintar, y se lo demuestran, no les preocupa: es envidia o malquerencia.

Entre los oradores, pasa lo mismo. ¿Quién, que es en Cuba, no es orador? Y poseídos casi todos de que somos oradores, de nuestra tribuna de grandeza no nos baja nadie. Aunque no nos oigan o resultemos unos latosos, seguiremos creyéndonos «sin-sontes criollos» o Castelares tropicales. Esta locura donde mejor se observa es en los mítins durante las temporadas o campañas políticas. Nubes de *oradores* surgen entonces. Todos quieren hablar, y una vez encaramados en la tribuna, se agarran a ella como un macao, siendo inútiles el que se les tire del saco para que terminen o el que alguno del público les grite: «¡Corta viejo, corta!».

Los tenorios y conquistadores profesionales, ¿qué son, sino locos felices? Se consideran buenos mozos, cinturas montadas en flán, hombres irresistibles. Basta que miren a una mujer para que ésta caiga rendida a sus pies, sea soltera, casada, viuda o divorciada. Ninguna se le resiste. Así los vemos en teatros, cafés o paseos con caras de carnero degollado y poses artísticas, flechando a sus presuntas y seguras víctimas. Si le devuelven cartas u obsequios, o les dan calabazas, no les importa; es que o se están haciendo las interesantes o tienen miedo de enamorarse de ello. Estos tenorios, locos felices, suelen irse de la lengua con frecuencia, pues para sostener su crédito tenorial se dedican a contar a amigos y conocidos, todo el proceso de sus conquistas, los favores que han conseguido de Fulana o lo que han podido rascabuchear

a Ciclana. Y aquí es donde encuentran casi siempre su quiebra y se descubren todos sus *bluffs* y hallan a veces su castigo. Conozco en este sentido dos casos muy interesantes. El primero ocurrió una tarde que nos encontrábamos varios amigos y conocidos charlando en un café. Empezamos a darle broma a uno de los que allí estaba, sobre una señora que yo conocía y él enamoraba. Él se dio un aire de reservado y misterioso, negando en esa forma hipócrita más afirmativa que un sí franco. Al fin confesó francamente: —«Sí, ayer por la tarde estuve con ella.» — «Es imposible, mi amigo —le contesté—, porque el que estuvo con ella ayer por la tarde fui yo, que estuve de visita en su casa donde estaba ella con su familia.» El segundo caso es más trágico. Se trata de un pobre diablo que se dedicó en un grupo de amigos a contar diariamente todos los horrores que le hacía a una muchacha a la que le estaba fajando y no con intenciones matrimoniales, y los favores que de ella recibía, así como ciertos cuentos o antecedentes personales que de ella se relataban, haciendo burla y desprecio y chacota de la honradez de esa muchacha... Y ese pobre diablo, un buen día se comprometió con ella y más tarde se casó. Como es natural, no pudo seguir frecuentando aquel grupo y de él se separó...

Entre los gobernantes también abundan los locos felices. Aunque no sepan una sola palabra de administración pública, ellos se consideran verdaderos estadistas; genios en su ministerio o secretaría. Y padece hoy América y Europa, de la más peligrosa clase de locos felices: los Jefes de Estado que se consideran —Musso- lini, Primo de Rivera... Gómez, Leguía—... los salvadores de su país, hombres providenciales de los cuales depende la felicidad y la suerte de la nación. Posesionados de esta idea, creyendo que son los Mesías de su patria respectiva, no quieren abandonar el poder, porque de abandonarlo vendría la desgracia y el cataclismo para el país, y se convierten en dictadores. ¡Infeliz del que se oponga a la misión divina que están cumpliendo, o la critiquen! Y ¡desgraciado del país al que le cae uno de estos jefes Estado, que locos felices por antonomasia, se constituyen en su salvador a la fuerza!

La lista de locos felices, es, como ya dije, interminable. Los lectores pueden continuarla a su gusto, buscando entre amigos y conocidos, en la seguridad, que ya tendrán tela por donde cortar. Y no se olvide cada cual de examinarse a sí mismo, no para ver si es loco feliz, sino para clasificar el género de locura feliz que padece. Y no tengan pena mis lectores de incluir a este *Curioso Parlanchín* como uno de los más rematados entre los locos felices, pues, ¿qué mayor locura, entre otras muchas, puede padecer, que la de dedicarse a criticar cosa tan respetable en una sociedad, como son las costumbres? Y ¿quién sino un loco rematado comete la locura de buscar y clasificar a los locos, aunque éstos no sean más que locos felices? ■

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

breviario

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

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

febrero/junio 2013

Néstor Martí
*Sorprendida (2012). De la serie
«Mares adyacentes».*



- Golpes blancos **sobre el muro** • **Pagueras y París**: 200 años después •
- **Mujer-gallo** de la seducción • Reabre **Sloppy Joe's Bar** • **Martí** para Fina • **Alfredo** o la intuición creadora • Imperecedero **Cristo** •
- Red de **ciudades patrimoniales** •

IpD

PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Golpes blancos sobre el muro

EXPOSICIÓN

La relación entre fotografía y naturaleza es tan antigua como el surgimiento del daguerrotipo. Muchos de los primeros daguerrotipistas dedicaron toda su actividad, o casi toda, a reproducir imágenes del campo y de las ciudades. Las quietudes del universo natural bucólico y de las frías arquitecturas eran muy convenientes para congelar el instante, no así donde existiese un animal o algo en movimiento, al punto de que en un documento del fundacional año 1839, de la Academia de Ciencias de Barcelona, se advertía con desgano y pesar que los objetos semimóviles dejaban una nebulosa en la imagen resultante. Las máquinas de copiar la realidad aún no eran capaces de registrar todo lo que enfocaban sus lentes. Así y todo, los paisajes tanto urbanos como campestres fueron de los blancos preferidos por los cazadores de imágenes en los albores de la fotografía.

Después, con el perfeccionamiento de las máquinas de fotografiar se pudieron registrar mejor las escenas (ya con movimiento incluido) que se deseaban reproducir. La naturaleza y los retratos se mantuvieron, ahora con mayor razón, inalterables en la preferencia de los fotógrafos. Ansel Adams, Alfred Stieglitz y Moholy-Nagy descollaron como excelentes fotógrafos de paisajes; Man Ray hizo de la fusión del cuerpo humano con el paisaje uno de sus mejores motivos de trabajo y con los años se convirtió en el creador de la fotografía surrealista.

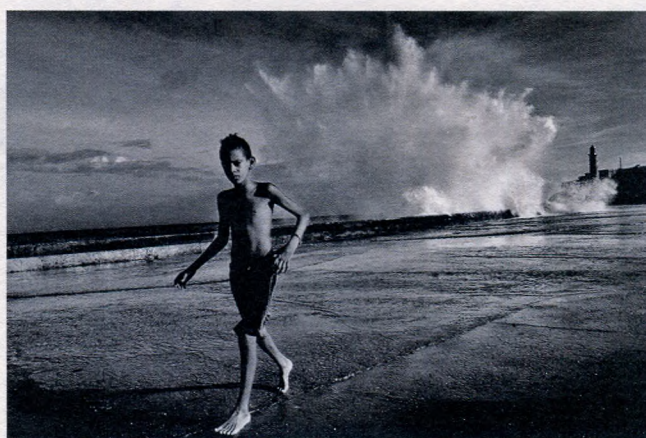
Con el decaer del tiempo y de la técnica fotográfica, y ya hablando de su desarrollo en Cuba, surgió la figura de José Manuel Acosta, un talentoso paisajista que condujo a la fotografía cubana a la modernidad y a incluirse con pleno derecho en las vanguardias artísticas de mediados del siglo XX. Más recientemente Julio Larramendi y Raúl

Cañibano, entre otros artistas, han trabajado con talento y acierto el paisaje desde perspectivas diferentes.

Hago este rápido panorama para dejar sentado que la muestra «Mares adyacentes», de Néstor Martí, expuesta en las salas del Palacio de Lombillo en el inicio del año 2013, tiene todo un antecedente en el largo peregrinar de la fotografía universal y de la gestada en nuestro país. El artista, que se sabe parte de esa tradición, nos hace contemplar desde la fijeza de la imagen artística el impresionante espectáculo del mar golpeando el muro del malecón habanero. Para Martí, y lo expresa en una nota de autor escrita para la muestra, la insularidad es un concepto asociado a la otredad, una posición vinculada a la estética de la muestra que la define conceptualmente.

Podríamos remitirnos al célebre poema de Virgilio Piñera que habla de «la maldita circunstancia del agua por todas partes», pero se trata de mucho más que eso. Sin embargo, Néstor Martí nos está diciendo que le interesa especialmente la relación metafísica entre el hombre y el mar, la isla como cuerpo. El artista nos habla del instante magnífico en que la naturaleza colisiona con el muro que delimita la orilla norte del litoral de La Habana. Son golpes blancos, impactos de una fuerza extraordinaria que ofrecen la esplendor de una rudeza impar.

Podemos comparar la energía brutal de estas imágenes con la energía sosegada y contenida de las fotografías paisajísticas de Tomás Sánchez, y estaremos en presencia de una dicotomía del mar en imágenes que hablan de un mismo sujeto, pero con propósitos contrapuestos. Si para uno la superficie líquida significa placidez y karma, para el otro es la encarnación de los elementos desatados. Néstor, definitivamente,



Arriba: De la serie «Mares adyacentes», *Espiral* (2010), fotografía (60 x 90 cm). Abajo: De la serie: «Dance with waves», *Dance with waves I* (2008), fotografía (40 x 50 cm).

prefiere exaltar la violencia de la naturaleza más que su serenidad. Así, el muro del Malecón, ese borde sinuoso (escenario de interés sociológico como ninguno otro en la noche citadina) que marca un límite para un segmento de la costa norte capitalina, se transforma en un largo yunque natural en el que martillea la violencia inaudita del mar. A esos advenimientos los habaneros les llaman «nortes», y todos, todos sin excepción, somos subyugados anualmente, en cada otoño o invierno, por la magnificencia del espectáculo. Es el Malecón el otro protagonista de esta serie.

El artista también hace resaltar la simpleza del ser humano ante el fenómeno físico y visual; el hombre es un ser diminuto y vulnerable al inmiscuirse o aproximarse a la demostración de fuerza natural y lo único que puede hacer es admirar en silencio y con arrobamiento estremecido el salvaje suceso, lo mismo que, pero con cámara en mano, hace el artista.

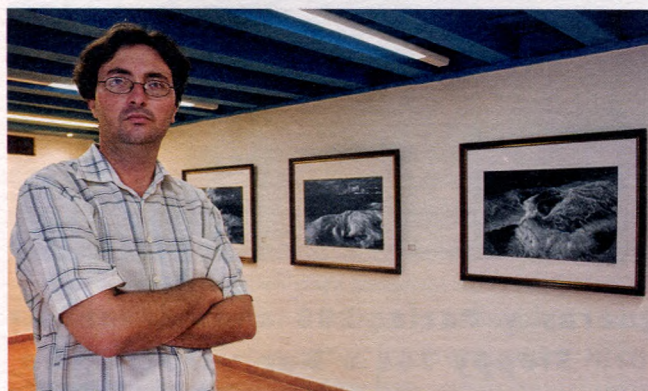
Muchos habaneros y turistas han fotografiado el mar golpeando al muro,

pero es el verdadero artista el que le confiere la condición de obra de arte, de un carácter perdurable a las imágenes. Mares, muro, olas, golpes blancos, epifanía de la naturaleza, de eso se trata «Mares adyacentes», una serie de imágenes que se adiciona a la ya creciente obra artística de Néstor Martí.

La utilización inteligente del blanco y negro refuerza el drama visual, el despliegue indomeñable, su violencia espectacular. Los encuadres, la utilización de la perspectiva, el énfasis en la condición del sujeto que observa activamente, son otros elementos que nutren la pericia del fotógrafo y la calidad del trabajo resultante.

Néstor Martí ha conseguido transformar en material artístico una de las escenas que más gravitan en la memoria visual y afectiva de los habaneros; ese es otro de sus méritos indiscutidos.

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA
Investigador y crítico de arte



Néstor Martí (La Habana, 1973), graduado de Historia del Arte por la Universidad de La Habana, es fotógrafo de la Oficina del Historiador de la Ciudad y miembro de la UNEAC.

Pagueras y París: 200 años después

CONCIERTO

En su visita pastoral, a mediados del siglo XVIII, escribía el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz que el coro alto de este convento tenía dos órganos para acompañar el canto de las sagradas alabanzas. Las voces masculinas de Sine Nomine, como harían en aquel entonces los frailes mendicantes, han entonado el himno *Vexilla Regis*, acompañados de fagot, como lo indica la partitura, por tratarse de una obra del repertorio de Semana Santa donde los instrumentos no podían perturbar la solemne celebración de la pasión de Cristo.

En el concierto del jueves pasado y en esta segunda parte escucharemos obras de Cayetano Pagueras y Juan París, escritas en el período de la Ilustración, entre el último tercio del siglo XVIII y los primeros años del XIX, acordes con las modas estéticas imperantes en la época. Pagueras, de origen catalán, aparece en La Habana cuando ya su homólogo Esteban Salas estaba en Santiago de Cuba. La obra de Salas, sacerdote y representante del barroco tardío, dista mucho de la de Pagueras que es un hombre de mundo, que vende su música al maestro de capilla de la catedral de La Habana, que viaja a México y oferta sus composiciones al cabildo de la Catedral de Puebla, que anuncia en el *Papel Periódico de La Habana* y desde su casa, muy cerca de aquí, en la calle Sol, la venta de «música de clave de los mejores autores del norte»: ¿acaso sería música de Francia, Austria, Alemania?...

Juan París, otro catalán, irrumpe en Santiago de Cuba trayendo consigo la influencia del teatro en sus villancicos, influencia que ya en España y desde Italia había logrado introducir arias, recitativos y grandes solos en la iglesia. «Teatral de Fortepiano» le llaman despectivamente sus contemporáneos, los que extrañan las añejas armonías del maestro Esteban Salas, pero París es un reformador, traerá a Santiago de Cuba el sonido de la viola, el concepto clásico de la orquesta, un lenguaje armónico más variado y el uso del fortepiano en lugar del órgano y el clavicén.

La interpretación de estas obras supone un reto. ¿Qué voces emplear?; ¿de qué instrumentos disponemos para reproducir lo más fielmente posible la escena



El doble concierto «Cayetano Pagueras y Juan París, músicos catedralicios de Cuba, siglos XVIII y XIX» fue protagonizado por la Camerata Vocale Sine Nomine que dirige Leonor Suárez y la Orquesta del Instituto Superior de Arte adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana que conduce José Antonio Méndez. Los conciertos se celebraron los jueves 20 y 27 de junio de 2013.

musical de antaño?; ¿qué elementos litúrgicos condicionan una interpretación funcional de estas composiciones, todas ellas religiosas?

Las voces masculinas, por pares: dos tiples, como se llamaba en Iberoamérica a las voces agudas de los hombres, dos altos y dos tenores eran la formación mínima de las catedrales de La Habana y Santiago de Cuba, que podía llegar máximo hasta tres voces por cuerda. No abunda en Cuba la tesitura de contratenor y por ello hemos acudido a dos sopranos que empanan bien con los hombres, para que refuercen esa cuerda tan delicada. Los arcos barrocos atenúan el sonido de la familia moderna de los violines para lograr el volumen necesario, y es que faltan en Cuba oboes, cornos y fagotes clásicos... Los excelentes músicos que hoy interpretan esos timbres

han echado mano de su conocimiento sobre técnicas de interpretación en el estilo clásico. Los fagotes, aunque modernos, saben cantar con las voces, como lo haría su antepasado el bajón. Las flautas, en cambio, son auténticas, eran las empleadas en las orquestas de salón del siglo XIX. Ese sonido de la flauta travesera de madera, más dulce, es el que acompañó las obras de París y Pagueras.

Cada parte, cada énfasis litúrgico requiere un cambio de aire, de compás y hasta de tonalidad, y todo ello ha de ser controlado por un director que conoce la relación retórica entre el texto y la estructura musical. Para comprender el carácter de cada pieza han de seguirse los textos en el libreto, que hemos reproducido fielmente, según aparecen en los manuscritos originales, en los que predomina una escritura fonética y no ortográfica.

Encontrar las obras en fondos tan dispersos como los de La Habana y Santiago de Cuba, Puebla de los Ángeles, Oaxaca y el Distrito Federal, y transcribir las cuando faltan partes y hay que enmendar errores de copia, ha sido un reto para Claudia Fallarero y para mí. Trabajar con José Antonio Méndez y Leonor Suárez para vincular, de manera históricamente informada, los procesos de investigación e interpretación ha sido un magnífico trabajo de equipo. Ahora solo resta que disfruten la música, las obras que sonaron en tiempos del Obispo Espada y de Joaquín de Osos y Alzúa; la música que escucharon cubanos y mexicanos de hace más de 200 años... Todo ello será el contenido de los discos que grabaremos para que otras generaciones aprendan a valorar una parte fundamental de nuestro patrimonio musical.

(Palabras pronunciadas el jueves 27 de junio de 2013 en la sala de conciertos de la Basílica Menor de San Francisco de Asís).



Leonor Suárez, directora del coro vocal Sine Nomine, y José Antonio Méndez, quien conduce la Orquesta del Instituto Superior de Arte adjunta al Lyceum Mozartiano de La Habana.



MIRIAM ESCUDERO
Gabinete de Patrimonio Musical

Mujer-gallo de la seducción

ESCULTURA

El gallo, todo robusto en actitud viril, no obstante su serena, sempiterna majestad, detiene sin pretenderlo al caminante, y con su ojo avizor, lo interpela, mas no lo amilana. La femenil criatura de sensuales líneas, circunspecta y enérgica, conmina desde su altura al acercamiento.

Todos quieren tocarla, posar junto a ella, mientras los flashes de las cámaras iluminan instantáneamente el bronce rojizo en sus más insospechados costados: el torso, las plumas del buche, las caderas poderosas, la cresta, los tacones cercanos...

Pero el revuelo causado en los albores del nuevo año, con el emplazamiento de la escultura en la céntrica Plaza Vieja, aun no cesa con el advenimiento del mes de junio. Y mientras ese sitio deviene recodo de grata sorpresa y contribuye a reanimar la manzana, Roberto Fabelo, el artífice de pieza tan singular, se regocija del éxito de un empeño que le arrebató no pocas horas de sueño y de lo que más disfruta, además de crear: compartir con su familia.

Con un incuestionable talento para el dibujo, donde se amalgaman figuración y erotismo, alegoría y signo, y donde en ambientes barrocos el ser humano se funde con los animales, la mayoría de las veces domésticos, Fabelo (Camagüey, 1950) ha ido enhebrando desde hace tres décadas una vasta iconografía.

En cuanto al gallo, vale apuntar que en 1979 ganó el Primer Premio en la I Trienal de Dibujo Aristides Fernández, precisamente con un niño montado sobre uno, aunque este es el primer intento de escultura con dicho motivo. Además, en los predios de La Habana Vieja existe, como precedente, una obra que se exhibe en la sala de arte del Museo de la Ciudad.

«Es una especie de icono que vengo trabajando desde hace años —apunta—. Acabo de terminar un cuadro (acrílico sobre seda) en gran formato con impulso similar pero con otro colorido. En los últimos



tiempos retomé la imagen del gallo, como “macho” en el lenguaje popular, y le coloqué encima a la mujer, como recurso poético. Es una especie de parábola, una referencia a la dinámica cotidiana, pero en verdad, para mí, la mujer es la que lleva las riendas, la que detenta el verdadero control».

No hay aquí, como en sus lienzos numerosos, una profusión de lo grotesco, que es, en su sello personal, lo sublime. La belleza estriba en lo sutil de las decodificaciones posibles, en la simplicidad de la figura única e indivisible —la mujer sobre el gallo—, que viene a insertarse en ese estado de ánimo? o posibilidad compartible no divorciada de la pureza esencial, que se me antoja lo real maravilloso carpenteriano.

Por otra parte, para quienes han seguido sus trabajos de la última década, no resultará extraño vislum-

brar en la silueta de esta mujer rasgos faciales de su esposa. Al respecto, el artista comenta: «Es muy raro que no me salga el rostro de Suyú, mi mujer. Brota de manera espontánea. Ahí está su perfil, presente en todas mis obras, aunque debo decirte que ella es alegre, y esta en particular es algo enigmática, su rostro delata introspección. Ahora bien, ese ingrediente me gusta. Yo no quisiera condicionar la lectura; prefiero que cada quien interprete lo que se le antoje».

¿Y por qué calva?, le reclamo, respetando su libertad de autor pero echando de menos una frondosa cabellera mecida por la brisa, y él responde que ha jugado con ese tipo de imágenes: «He hecho dibujos de mujeres rapadas, que pudieran prestarse a confusiones, porque es menos frecuente que ellas se afeiten, pero esta en específico lleva tacones. Ahora recuerdo un disco de Albita, donde uno de los temas dice “...con los tacones puestos”. Además, pensé que colocada en un lugar público, los pájaros, las palomas, se posarían en la cabeza, así que la dejé limpia».

La realización de esta simbiosis mujer-gallo, obsequio para La Habana, ha sido compleja. Se modeló en barro, luego se preparó un molde y se vació en bronce. La fundición tuvo lugar en Estados Unidos.

Incluso, el Historiador de la Ciudad y el artista habían valorado la posibilidad de ubicar otra escultura suya: un torso de sirena, más comprensible en el Centro Histórico, por su cercanía al mar. No pudo concretarse ese empeño, y entonces Fabelo terminó el gallo y pidió donarlo a la ciudad, sin que propusiera el sitio del emplazamiento.

Pensaba él en un punto discreto de la Plaza Vieja, porque un objeto grande interferiría el recorrido de la mirada, lo cual sería un sacrilegio, tratándose de un entorno amable desde el punto de vista visual. «Espero en algún momento hacerle una base de piedra. El pedestal contribuirá a darle más carácter, aunque confieso que la idea del gallo “caminando” me fascina», añade.

Lo cierto es que esta escultura ha venido a enaltecer la dimensión patrimonial de una urbe que tiene nombre de mujer. Y en vez de una adarga, o en todo caso una lanza —ya que es posible conjeturar que esta guerrera se alista para combatir, en defensa de la villa—, Fabelo le colocó en su diestra, casi sostenido por el hombro descubierto, un tenedor, utensilio que nos remite al universo de la culinaria, tan relacionado con lo femenino.

«El gallo, con toda su gallardía, pese al revuelo que pueda causar en el gallinero, sin embargo, lleva montada a la mujer», me dice con picardía Fabelo, haciéndome recordar a más de una de esas que disfrutaron de encaramarse, de ascender, cual metáfora del poderío.

Entonces, al convenir que todo gallo tiene su «domadora», no exento de suspicacia prefiero pensar que tal vez pudiera esta dama encarnar a La Habana, que a fin de cuentas rige no pocos destinos...

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



Reabre Sloppy Joe's Bar

RESTAURACIÓN

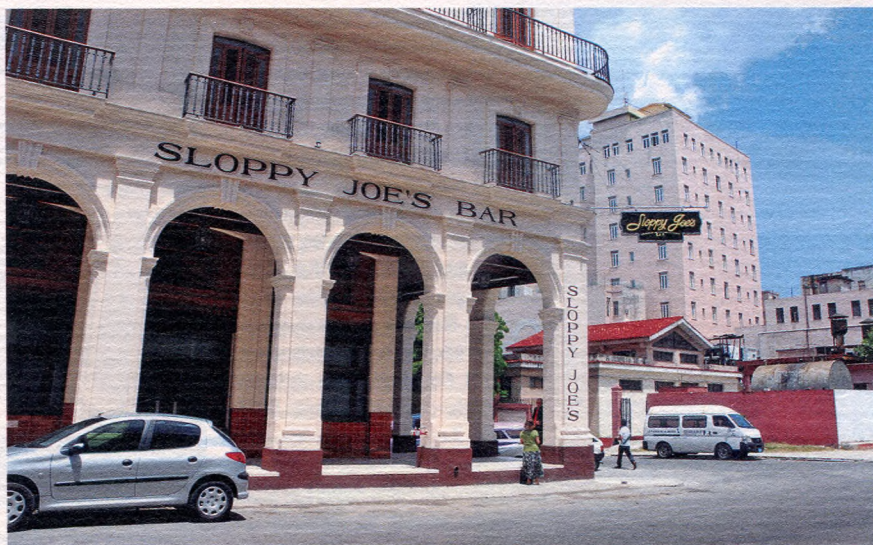
Con la reapertura del simbólico Sloppy Joe's Bar, ubicado justo en la esquina de las calles Zulueta y Ánimas, La Habana Vieja recupera un sitio de glamour y valores patrimoniales que, como La Bodeguita del Medio (1942) y el Floridita (1917), contribuye a reconstruir la memoria de la capital cubana correspondiente a la primera mitad del siglo XX.

Aunque desde el 12 de abril de 2013 había comenzado a recibir público, no fue hasta 12 días después, el miércoles 24, que una discreta velada marcó la inauguración oficial del famoso bar, cuyo rescate y refuncionalización fueron valorados por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, y el ministro cubano de Turismo, Manuel Marrero.

En sus palabras, Leal Spengler explicó que la decisión de recuperarlo no solo obedeció a criterios de búsqueda de calidad y excelencia en la gastronomía, sino además a la trascendencia arquitectónica que tiene ese inmueble, lo que refuerza su significado histórico para el turismo, entendido como una acción cultural. «Para los que vienen de todas partes del mundo es también la recuperación de la memoria de La Habana, de la magnificencia de estos edificios de arcos grandes, de la ciudad del ensanche».

Abierto en 1919 por el español José Albeal, entre las décadas de los años 1930 y 1950 el bar acogió a ilustres visitantes tales como Gary Cooper, John Wayne, Babe Ruth y Ernest Hemingway, entre otras personalidades extranjeras, en su mayoría estadounidenses, según consta en las fotografías que exhiben sus anaqueles de madera. También fue de obligada cita para una parte de la intelectualidad cubana, incluidos los escritores Alejo Carpentier, Enrique Labrado Ruiz, Eliseo Diego, Cintio Vitier...

El Historiador de la Ciudad recordó que el Sloppy Joe's se convirtió en el epicentro de los actores y actrices del gran cine y también de los jugadores de béisbol, hasta quedar inmortalizado en 1959 por la celeberrima película británica *Nuestro hombre en*



La Habana, dirigida por Carol Reed y con guión de Graham Greene, quien había escrito un año antes la novela homónima. «Es por eso que reconstruir el Sloppy es una parte de la historia más contemporánea de la ciudad», reafirmó Leal Spengler.

El ministro cubano de Turismo, Manuel Marrero, elogió lo que calificó de hermosa labor que viene desarrollando la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, «esa especie de milagro que está recuperando todo este patrimonio, tal y como era originalmente, y que tanto está aportando al avance del turismo en la Isla».

En opinión de Marrero, el rescate del Sloppy Joe's está muy a tono con la política de desarrollo de la llamada industria del ocio en Cuba, la cual persigue demostrar que el turismo cubano no solo es sol y playa, sino también legado histórico y cultural. Añadió que esta experiencia en La Habana Vieja «se ha extendi-



Justo a las 12 del día abre sus puertas al público este bar que sirviera de escenario para la película *Nuestro hombre en La Habana*, inspirada en la novela homónima de Graham Greene.

do ya a otras ciudades patrimoniales que tienen un proceso de recuperación impresionante. Si antes eran visitadas por muy pocos turistas, hoy no alcanzan las capacidades», aseveró al poner como ejemplos a Trinidad y Camagüey.

Perteneciente a la Compañía Turística Habaguanex, además de exhibir la célebre barra de 18 metros (considerada en su momento la más larga de su tipo en América Latina), el Sloppy Joe's Bar cuenta con una vajilla que es reproducción exacta de la original. También recuperó el menú típico conformado por tapas y entrepánes, así como los más de 30 cocteles creados por el barman Fabio Delgado Fuentes (1920-2003), entre los que destaca el denominado el Sloppy Joe's, elaborado a base de jugo de piña, licor de naranja, oporto y brandy.

Entre los elementos de la modernidad muy bien armonizados con sus tradicionales valores patrimoniales, están las dos grandes pantallas planas que, al reproducir imágenes de La Habana y música de la época, confieren al lugar la característica atmósfera de la década de los años 50 en Cuba.



Perteneciente a la Compañía Turística Habaguanex, además de exhibir la célebre barra de 18 metros (considerada en su momento la más larga de su tipo en América Latina), el Sloppy Joe's Bar cuenta con una vajilla que es reproducción exacta de la original.

MARÍA GRANT
Opus Habana



Martí para Fina

CONDECORACIÓN

A 160 años del natalicio del Apóstol de Cuba, más que un compromiso resultaba un acto de justicia. Para ella, motivo de honra y regocijo, por más que esté curada de toda vanidad. ¿Cómo no hacerlo, si pocas lo llevan en su pecho hace tantos años, casi toda la vida?

Un día después de su cumpleaños 90, la reconocida intelectual Fina García Marruz recibió la Orden José Martí, la más alta distinción que concede el Estado cubano.

En la ceremonia, efectuada el lunes 29 de abril en el Palacio de la Revolución, se conmemoró la extensa trayectoria de la homenajeada, que, unida a su fervor patriótico e identificación plena con la ética y la virtud martianas, destaca por la poesía y el ensayismo, los dos grandes polos de su quehacer intelectual por más de seis décadas.

Momentos antes de que el General de Ejército Raúl Castro Ruz, presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, le colocara la medalla, al subrayar la ejemplaridad de Fina el secretario del Consejo de Estado, Homero Acosta Álvarez, refirió que el mayor sentido de su labor «ha sido el estudio y la divulgación de la obra de Martí, su compromiso con el legado martiano, que desarrolló en buena parte junto a su entrañable Cintio Vitier, que los consagra, de acuerdo con Roberto Fernández Retamar, como “los apóstoles del Apóstol”».

Tras el agasajo, la poetisa comentó a *Opus Habana*: «Es muy grande este premio. Yo estaba demasiado turbada, pues me cogió de sorpresa tanto el otorgamiento como los festejos por mi cumpleaños. Luego, no tenía palabras, no se me ocurría cómo agradecer ese gesto de amor.

»Mi hijo Sergio, que no ha perdido la capacidad de mimarme, me dijo: “Mamá, te voy a ahorrar esta preocupación”, y acto seguido tomó un papequito y me anotó las ideas esenciales, las pocas frases que pude pronunciar. Por suerte creo que todo salió bien.

»Después, Raúl estuvo charlando unas dos horas conmigo y con el resto de mi familia, contando historias de la Revolución, acciones, planes, proyectos... Al finalizar, le dije: “Quiero agradecerle inmensamente por este día, en que hemos tenido el gusto de escuchar en la voz de un protagonista estos relatos que solo conocía de oídas o por haberlos leído”.

»Al regresar a casa, todavía alelada, las emociones no pararon. Ya tarde, a solas, me fui a un rincón donde tengo colocada una foto de Fidel entregándole a Cintio la Orden José Martí, acompañada de la medalla. Y puse al lado la mía...».

La Orden José Martí se suma a otras distinciones otorgadas a quien es considerada una de las más altas voces de la lengua castellana, entre ellas, el Premio Nacional de Literatura, las órdenes Félix Varela, Ana Betancourt y Carlos J. Finlay, así como —más recientemente— los premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Internacional de Poesía Federico García Lorca e Iberoamericano Pablo Neruda.

Aunque siempre ha rehusado las entrevistas y reitera que se comunica mejor con el silencio, aprovechando su inconmensurable amor hacia la figura del Apóstol —acaso tan antiguo y permanente como el que le profesara a Cintio—, no desperdició la oportunidad de intercambiar brevemente con Fina:

Cintio me dijo una vez que para entender a Martí lo primero era probarlo, «sentir su sabor»; entonces usted apostilló que se trataba de un encuentro personal, de «un descubrimiento íntimo», y que uno debía descubrir a su propio Martí... ¿Qué definiría ese «sabor esencial»?

Es una pregunta que yo llamaría «incontestable», porque es que en ello reside su grandeza. Lezama me decía con razón que algunas veces uno quisiera que Martí no fuera un límite, y que nadie pudiera siquiera aventurar otra posibilidad. Él trato de definir a Martí, y esa preocupación lo llevó a encontrar la mejor definición que, a mi juicio, se ha formulado: «es ese misterio que nos acompaña». Y yo agregaría: para siempre.

Dicen que anda usted reescribiendo inéditos...

Así es. Pero debo apuntar que solo escribo sobre los escritores que amo. No cultivo la paradoja. Por ello, al que no me interesa, no le regalo una crítica negativa. Desde joven he compartido una afinidad con Gastón Baquero, uno de los amigos de Orígenes: buscar en un autor que no fuera muy conocido, tal vez tildado de malo o incluso de cursi, el costado estimulante, la nota de color.



El presidente de los Consejos de Estado y de Ministros comparte con la homenajeada y sus familiares, entre ellos, su hijo José María Vitier.

Algo de esto intentamos Cintio y yo con aquella *Flor oculta de poesía cubana*, que logramos publicar en la época de la Sala Martí de la Biblioteca Nacional, con el auspicio de la encantadora María Teresa Freyre de Andrade.

Es que el poeta malo también es poeta ¿no? Ay, hablándole de lo cursi me ha hecho pensar en Agustín Lara, el poeta-cantor de *María bonita*, quien decía que cursi es lo que llama otro cursi a un sentimiento no correspondido.

¿Ya no escribe poesía?

La poesía es muy huidiza, ¿sabe?; cuando viene hago el intento de atraparla, pero a veces se resiste y sigue de largo, y otras soy yo misma la que adopta este camino.

¿Y ha seguido dedicando tiempo a los ensayos?

Escribo más ensayos. Por cierto, que a Miguel de Unamuno no le complacía en nada ese vocablo para calificar este tipo de escritos. Ponia el ejemplo del pintor, quien no presenta nunca al público los esbozos de sus cuadros, sino la obra acabada. «A ensayar a casa», repetía. Era muy sincero y original.

Sin embargo, analizándolo bien, después de todo «ensayo» no es una categoría ambiciosa; es más bien modesta. Pero pensando en Martí, quien siempre prefirió acuñar la «crónica», y que nunca citaba —algo que yo sí he hecho bastante—, nunca he escrito en verdad un ensayo, sino una invitación a la lectura...

Al meditar sobre la modestia de Fina, recordé un fragmento de uno de sus tantos inéditos —que compartió su nieto José Adrián en la celebración por el cumpleaños de su abuela—, donde ella, tan avezada en atisbar matices casi imperceptibles de la realidad circundante, reflexiona sobre los distinguos entre la fama y la gloria:

«La fama y la gloria son como dos hermanas gemelas de muy distinta condición. Si la gloria es tan delicada que no perturba el sueño de los vivos y prefiere llegar al de los muertos, la fama es vocinglera, efímera, perturbadora por excelencia, tan indiscreta como discreta la primera, tan fastidiosa como la otra encantadora. La gloria visita a todo artista, a todo poeta que ha logrado al fin esa “cosa de belleza” que, al decir de [el poeta británico John] Keats, es “alegría para siempre”. Gozo de crear que sintió el primero, el Creador por excelencia, cuando, según el Génesis, vio que todo estaba “bien hecho”. La fama en cambio, es vanidosilla, engríe y levanta por encima de los otros. Toda gloria es secreta, como lo es el acto de amor».

¿Y acaso la gloria de Fina, tan amorosamente acunada todos estos años, por recóndita o insondable deja de ser legítima? ¿Quién alberga dudas de su transparencia, de su decencia sin par, de su prístina devoción por lo cubano..., en definitiva, de su infinitud?

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana

Alfredo o la intuición creadora

HOMENAJE

Los intelectuales mueren y solo quedan sus libros. Esta certeza perogrullesca podría adquirir una connotación especial, tratándose de Alfredo Guevara, uno de los intelectuales insignes de la Revolución cubana. Fundador del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y, junto a otras grandes figuras, del movimiento Nuevo Cine Latinoamericano, quizás fue él quien más creyó en esa suerte de metáfora prospectiva: lo de «nuevo cine» como proyección utópica. Así lo hizo saber al dejar inaugurado el 33 Festival, dirigiéndose específicamente a los jóvenes: «Es esa mirada a la Utopía la que nos hace contemporáneos, y jóvenes, a ustedes los que lo son y a los que nos negamos a envejecer; ser revolucionario es ser joven de otro modo». Que fuera el último festival para Alfredo, después de tantos años manteniéndolo ininterrumpidamente desde 1979, quedará en nuestra memoria junto al concierto de los Van Van y un histriónico Fito Páez vestido de rojo, los músicos invitados a aquella velada postrer.

En 1998 entrevisté a Alfredo Guevara para la revista *Opus Habana*, a lo que había accedido con una sola condición: no quería hablar de cine. Eran días difíciles para él. Fue entonces cuando comenzó a preparar sus libros, el primer de los cuales —con el título *Revolución es lucidez*— vio la luz ese mismo año, e incluye en sus primeras páginas la mencionada entrevista. Al releerla, he recordado cómo no le satisfacía su respuesta a la pregunta: *Y la intuición, ¿qué es para usted la intuición?*, lo cual había tratado de solucionar reconociendo su propia desazón: «Me detengo en si no habré confundido intuición e inspiración. Conozco un texto que de algún modo los combina, se titula *La intuición creadora*. Tendré que consultar el Diccionario».

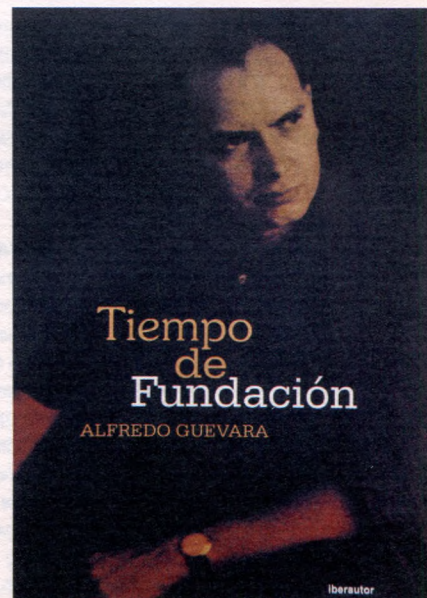
Ello me dio pie para escribir la introducción de la citada entrevista, que titulé «Más que ser insular... ser isla»: «Conceptualiza con la medida de quien sabe que los conceptos son demasiado frágiles, demasiado... De ahí, quizás, ese sopesar suyo de cada frase, las pausas en vilo... el tono íntimo con que envuelve las ideas más complejas, sobre todo cuando de abstracciones se trata. A veces críptico, siempre inconmensurable...», Alfredo Guevara respondió por escrito, pero no escatimó tiempo y lugar para enriquecer con su voz ese intento de conversación silenciosa que subyace en todo cuestionario. Defensor ineludible del artista en revolución, es capaz de asumir la vacilación y la duda filosóficas, pues no se reconoce dueño de certeza alguna, sino ser un buscador incesante de la verdad».

«Ese soy yo», me dijo tras leer detenidamente aquella caracterización de su persona. A partir de ese encuentro, aunque apenas hablamos unas cinco o seis veces más, recibí siempre una invitación al Festival y, algo muy importante: cada uno de sus libros, en su mayoría dedicados. Es por eso que, en lugar de un obituario, prefiero referirme al valor de ese legado, que era «inicio o adelanto de memorias que escribiré o no en los años que vienen/voluntad de transparencia de contribuir al conocimiento de la complejidad de una época. Muy cordialmente, Alfredo Guevara. La Habana, diciembre de 2003».

Alfredo Guevara publicó seis libros en vida; de ellos, la mitad en coautoría. Estos últimos son *Ese diamantino corazón de la verdad* y *Un sueño compartido*, ambos en 2002, bajo un mismo concepto editorial: develar su correspondencia cruzada, en el primer caso, con el director italiano Cesare Zavattini, y en el segundo, con el cineasta brasileño Glauber Rocha. A estos se sumó *Los años de la ira. Viña del mar 67* (2007), cuya idea, selección y prólogo compartió con el joven periodista cubano Raúl Garcés. La otra trilogía está conformada por el ya mencionado *Revolución es lucidez* (1998), *Tiempo de fundación* (2003) —que conservo con la dedicatoria antes citada— y el último de todos, que, bajo el enigmático título *¿Y si fuera una huella?* (2008), reúne centenares de cartas personales, en su mayoría inéditas.

¿Cómo revelar el intrínsculo que contienen esos libros? Asumiéndolos como un conjunto único que es preciso reconstruir, confrontando sus registros documentales, ya sea cronológica o temáticamente. Al publicar documentos dispersos u olvidados, Alfredo no temió dejar constancia de sus ideas vertidas en contextos históricos ya superados, sino que —además— develó información inédita para que se entendiera por qué esas ideas fueron dichas en cada momento. Es obvio que esa «voluntad de transparencia» se expresara con arreglo a determinados niveles de conveniencia, los cuales fueron variando en la medida en que su proyecto editorial avanzaba; de ahí que sus libros deban leerse paralelamente. Asistimos así al conflicto existencial de un intelectual autocrítico que siempre profesa fidelidad acérrima al proceso revolucionario —identificándolo con lo creativo—, pero que a la misma vez se mantiene en puja constante con las tendencias dogmáticas que ese mismo proceso inevitablemente acarrea. ¡Y que también pudieron haberlo contagiado!

Como expresión de esa perenne inconformidad dialéctica, puede asimilarse el pensamiento ideológico-artístico de Alfredo Guevara, volcado en artículos, conferencias, informes, ponencias, intervenciones, cartas



y demás materiales reunidos en dichos volúmenes. En su excelente proemio a *Tiempo de fundación*, titulado «Sobre carbonos ardientes», Graziella Pogolotti subraya la autenticidad de esa base documental, aplicable a todo el conjunto: «En este libro de clara intención testimonial, Alfredo Guevara ha eludido la tentación de apelar a la evocación memoriosa. Privilegió la literalidad por encima de la literariedad. Cedió la palabra a los documentos mondos y lirondos».

¿Y si fuera una huella?, el título del último libro, su epistolario, se refuerza con la imagen de portada: el chaleco azul dejado caer sobre sus hombros, con el botón insignia de la Legión de Honor. La figura a medias (no se le ve el rostro) es en sí misma un enigma; transmite la razón oculta —el intrínsculo— de su personalidad, según él mismo confiesa: «Tal vez por eso la palabra y concepto “interrogación” con todo cuanto la define y potencia, resulta la más bella, humilde y graciosa del lenguaje y germen-incitación del pensamiento. Ella soy, ella me guía, soy pregunta».

Alfredo Guevara lo consiguió: deja solo preguntas. Ellas subyacen en sus tomas de posición, en su confrontación constante con otros miembros del campo intelectual desde inicios de la Revolución. Equidistante a ambos extremos: dogmatismo y liberalismo, su figura encarnó la existencia del ICAIC como institución fundacional que proyectó sagazmente el ideario revolucionario hacia el mundo exterior, sobre todo latinoamericano. Que la Revolución hubiera tenido de su lado a un intelectual de su talla, poseedor de la intuición creadora, resulta una prueba de que no todo es en blanco y negro.

Una lectura transversal de sus libros arroja un referente primordial para quienes se propongan escribir distanciadamente la historia —aún no escrita— de las relaciones entre intelectualidad y poder revolucionario.



ARGEL CALCINES
Opus Habana



PATRIMONIO
breviario CULTURAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Imperecedero Cristo

RESTAURACIÓN

A la entrada del puerto capitalino, en el extremo izquierdo y a unos 50 metros sobre el nivel del mar, se yergue el Cristo de La Habana. Resulta imposible no sobrecogerse ante la majestuosidad de una obra que, por sus dimensiones, es considerada la mayor escultura al aire libre salida de las manos de una mujer.

A diferencia de sus similares en Río de Janeiro, Brasil; Lubango, Angola, y Lisboa, Portugal, el nuestro no tiene los brazos extendidos. Y no es que deliberadamente su autora rechazara imprimirle una pose de recibimiento y de abrazo cálido. En verdad ella prefirió que acogiera al visitante con la fuerza de la mirada, y con la mano en el corazón.

Transcurrido más de medio siglo de su emplazamiento, el Cristo (1958) —obra emblemática de la escultora cubana Jilma Madera (1915-2000)—, que fue preservado por un equipo de ingenieros y arquitectos de la Oficina del Historiador de la Ciudad, mereció el Premio Nacional de Restauración, que otorga cada año el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural.

En la ceremonia, efectuada en el Memorial José Martí el 18 de abril, se conoció que el jurado otorgó la distinción «por el excepcional y riguroso trabajo de investigación científico, el diagnóstico certero de un monumento escultórico de dimensiones excepcionales que implicó tareas riesgosas y artísticas, y el rescate de un hito importante de la ciudad capital».

Asimismo, destaca que el expediente de la obra asume normas para garantizar su conservación en el tiempo en un ambiente marítimo y portuario.

El lauro, que se entrega cada año en ocasión del Día Internacional de los Monumentos y Sitios, fue concedido en igualdad de condiciones a la proyectista, Nelsi Beatriz García, al inversionista, Segundo Javier Verdecia, y al ejecutor, Carlos Bauta.

GESTACIÓN DE UN SÍMBOLO

A principios de 1956 se lanzó la convocatoria al concurso «El Cristo de La Habana», y en la capital se creó un Patronato con el propósito de recaudar fondos para sufragar la ejecución del proyecto que resultara ganador. La entonces Primera Dama, Martha Fernández Miranda, encabezó la colecta que finalmente pudo reunir 200 000 pesos.

La joven Jilma Madera presentó su boceto al certamen y, sin esperarlo, triunfó. Entonces vendrían largas discusiones sobre la altura que debía tener: «Pretendían hacerlo de 35 metros de alto», explicó una vez la artista; es decir, tres más que el Cristo Redentor, de Río de Janeiro, emplazado en la cima del Corcovado, que tiene 710 metros de altura. «A ello me opuse abiertamente, a pesar de que iba en detrimento de mis honorarios porque, desde el punto de vista artístico, habría sido un desastre si tenemos en cuenta la poca elevación de la colina de La Cabaña. Por último, luego de varios debates, fue aceptada mi propuesta de 20 metros de alto».

Su modelo en yeso, de tres metros, estaba bien proporcionado para poder agrandarlo oportunamente y llevarlo a las dimensiones definitivas.

Jilma debió marchar a Italia, donde permaneció cerca de dos años, para



atender cada detalle del proceso de construcción. Para conformar la inmensa figura de mármol blanco de Carrara, formada por 12 estratos horizontales con 67 piezas que se imbrican en el interior, se requirieron 600 toneladas de este material. Una vez concluido, su peso se calculó en unas 320 toneladas.

Bastó un año de trabajo intensivo, en el que ella debió dirigir a los obreros «técnica y artísticamente», para que la obra quedara terminada.

Después de que recibiera la bendición del Papa Pío XII, comenzó la travesía. El barco que condujo las piezas, debidamente ordenadas y acomodadas, zarpó del puerto de Marina, en Carrara, a mediados de 1958. El montaje se inició a principios de septiembre, y para ello se necesitó la fuerza de trabajo de 17 hombres, auxiliados por una grúa.

«La estatua se montó sobre una base de tres metros de profundidad, en cuyo centro se le construyó una armazón de cabillas que van afinando en el torso, donde se le insertó una viga de acero que llega hasta la cabeza. Cada fracción de mármol fue atada con tensores de acero a la estructura central, y luego, a ese espacio vacío, se le echó concreto tras haber sido chequeado el nivel y ajuste de cada estrato horizontal (...) En el interior de la base deposité periódicos de la época y una pequeña cantidad de monedas de oro», refirió Jilma años atrás.

Aunque existen divergencias sobre la fecha de inauguración (algunos aseguran que fue el 24 de diciembre), todo indica que esta tuvo lugar el Día de Navidad de 1958, o sea, el 25 de diciembre.

Es curioso que a la hora de colocar la obra en la loma de Casablanca, no se le instalase un pararrayos, puesto que su tamaño, y la armazón ferrosa del centro, hacían de la figura un punto vulnerable.



Afortunadamente, a su regreso de Italia Jilma trajo consigo un bloque adicional de mármol por si algún día hacía falta, lo que en efecto sucedió en 1961, cuando un rayo perforó la parte posterior de la cabeza.

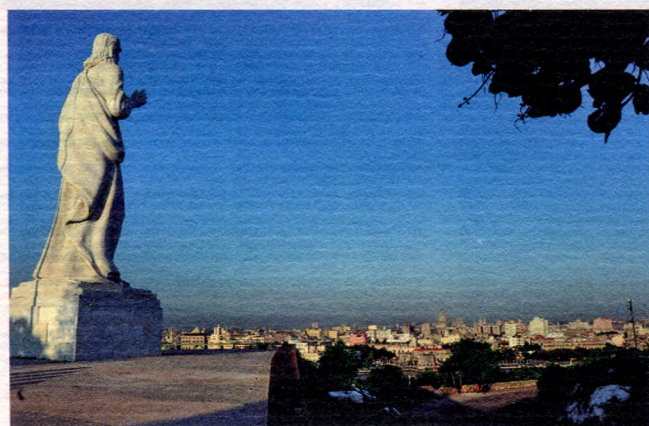
Ella misma subió y reconstruyó el segmento dañado, pero al año siguiente una segunda descarga estremeció nuevamente la cabeza, y luego, en 1986, sobrevino la tercera. Para entonces, ya no podía solucionarlo, y la Empresa de Monumentos de la capital acometió la reparación inmediata, con la ubicación, ¡al fin!, de un pararrayos.

Lo cierto es que pese a todos los contratiempos, el Cristo ha tenido mucha suerte. Tanto *in situ*, como desde la lejanía —porque su ubicación permite divisarlo desde varios puntos de la ciudad—, infinidad de personas, cubanos y extranjeros, creyentes y no creyentes, admiran a una de las piezas más importantes del extenso y variado repertorio escultórico-monumental cubano, que pronto arribará, renovado, a sus primeros 55 años de existencia.

PAULA LADICANI
Opus Habana



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Quiso el destino que las dos obras más significativas de Jilma Madera fuesen emplazadas en dos cimas muy importantes, ora por su altitud, ora por su estratégica ubicación: el busto de Martí, en el Pico Turquino, y el Cristo, en la loma de Casablanca.

Hombre de barro, nervio y carne

LIBROS

«Vengo de un ayer/ que ya es pasado/ y espero un mañana/ que aún no llega/ bregando en el hoy/ que me desgarrar./ ¿En dónde estoy,/ en dónde estamos,/ si ayer, hoy y mañana/ se amalgaman?».
C. M. de Céspedes

Illuminar, propiciar espacios de encuentro «sin imponer ni imponerse», asumir la revalorización de lo ecuménico, aceptando que el trazado de nuestra identidad nacional no es rectilíneo, sino meándrico, zigzagueante...

Todo ello se propone ese suceso editorial que constituyen los dos primeros volúmenes compilatorios del legado en prosa de Monseñor Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal, que formaron parte del catálogo de Ediciones Boloña en la XXII Feria Internacional del Libro 2013.

El primer tomo, que lleva por título *Con sangre y desde el ruedo*, abarca una selección de sus artículos, ensayos y conferencias entre los años 1964 y 1997, mientras que el segundo, *Las sutiles convergencias*, lo componen poemas y cuentos. En ambos, la impronta literaria resulta más que evidente, y se muestra matizada por los peculiares acentos expresivos e ideológicos del autor, quien, desde el sacerdocio, durante más de medio siglo, ha permanecido atento o participado en las transformaciones y los más acuciantes avatares de su patria.

De tal suerte, en estas páginas son recurrentes el llamado a la libertad individual y, por ende, a asumir las responsabilidades personales; la crítica al paternalismo, que «tiende a engendrar bonsáis, no árboles plenos»; el reconocimiento de los recursos humanos como mayor riqueza del país; lo bueno y lo malo de la otra orilla de la nación...

Aunque no desestima ni rechaza las sombras, puesto que comprende que el cubano puede considerarse un pueblo creyente, pero no católico, Carlos Manuel, protagonista de esta azarosa historia «con palpación de amor», hilvanado por un cálido y genuino sentimiento de fervor patrio, enfatiza lo erróneo de minimizar la influencia del catolicismo, a nivel institucional y cultural, en nuestro devenir.

Respecto a los procesos de transculturación y sincretismo, también se revela seducido por historiar las intenciones evangelizadoras que acompañaron —y animaron— la conquista y colonización en tierras americanas, si bien no deja de reconocer la insuficiencia de estos menesteres, lo cual generó «nuevas formas de religiosidad o nuevos sistemas religiosos».

Quizá uno de los más apasionados opúsculos sea el consagrado a los enigmas de Turandot, en el que utiliza la parábola que inspirara el último drama lírico de Giacomo Puccini. Mediante el recuerdo, este amante confeso de la ópera y el verso, convida a desafiar el enigma de la esperanza, a atender los llamados de la sangre.

Como se sabe, la Iglesia Católica ha influido históricamente, tanto en creyentes como no creyentes. Algo similar sucede con algunas de sus más destacadas figuras, de ahí que varios textos proyecten al presbítero Félix Varela, vocacionado por la enseñanza tanto como

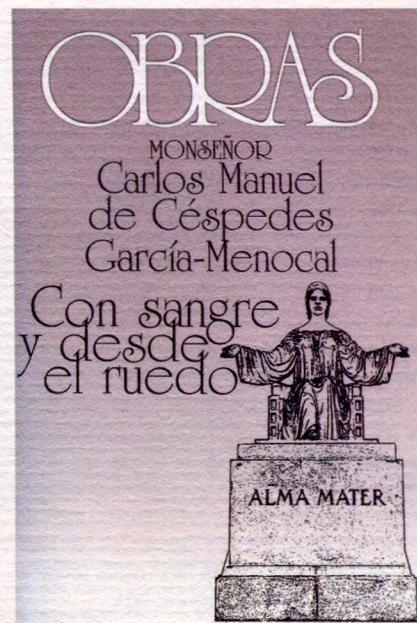
por la cura de almas, con sugerentes reflexiones sobre la huella de un precursor que aquí se ha dado en llamar «hombre antorcha» o «antorcha viva».

La producción intelectual de Carlos Manuel se planea reunir en al menos siete tomos, que abarcan géneros tan disímiles como el artículo periodístico, el ensayo, la novela, el cuento y la poesía. Esta última domina el segundo volumen, y tiene casi siempre algo de catártico, como evidencia su larga «Trilogía de la libertad acosada en la penumbra y el silencio», en una de cuyas estrofas, puede leerse: *No me exijan, no, que sea el héroe/ cumplidor de las depuradísimas normas éticas/ elaboradas por los que no quieren tomar en serio/ la arcilla, el pozo, la noche y los destierros,/ sin tener en cuenta que su menospreciado peso/ también gravita en ellos:/ todos somos piezas de un mismo tablero.*

Más adelante, agrega: *No me induzcan tampoco a pensar en desajustes y frustraciones/ porque no quiero continuar la metamorfosis imposible./ Soy un hombre de barro, nervio y carne; no soy un ángel/ ¡Libreme Dios de pretender ese imposible dañino!...*

Los matices autobiográficos se acoplan con las evocaciones a poetas: Lezama, Vallejo, el padre Gaztelu, Ballagas, Brull, Pedroso... Pero si infinitos resultan los temas y motivos que inspiran los poemas, la desacralización de su persona, esa condición humana que le resulta evidente y que se complace en hacer notar, es recurrente: *Hombre que en determinadas situaciones/ parecería hecho de mármol, de hierro y de acero/ pero, en realidad, como casi todas las criaturas, soy de fango;/ puedo mostrarme distante, como tépido de hielo/ pero no soy ajeno a las brasas del fuego más intenso.*

Cuba y la Iglesia, las luces, los quebrantos, las tensiones... que las acechan, aparecen reflejados, «no sólo explícitamente, sino —quizás sobre todo— por transparencia, en cualquiera de los textos. En todos,



más o menos intensamente, más o menos visiblemente, estoy yo, con las luces que me puede haber regalado Dios, y con mi pobreza y mis limitaciones», ha insistido, en un mensaje, a quien esto escribe.

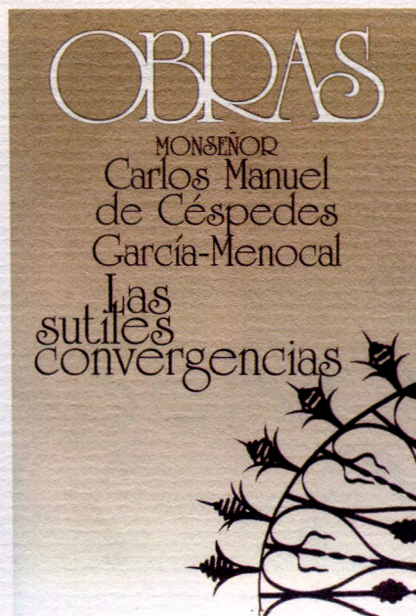
Ciertamente, con el carisma de su magisterio y su apostolado, desde el sentido del compromiso y la claridad y limpieza de su ejecutoria, los dos primeros tomos de las obras de este hombre-puente —más que atento a la dimensión profana, sujeto a la encomienda terrenal—, constituyen el testimonio tangible de la inteligencia iluminada por la fe.

Su experiencia de más de medio siglo en el ámbito de la ética católica le ha permitido una comprensión totalizante del misterio de Cristo, de la plenitud de su sentido. Comprometida su existencia por Cuba, su historial rebasa la dimensión humanitaria del bregar pastoral, por más que él insista en que solo se siente capaz de «elaborar hipótesis de interpretación y de valoración, no opiniones contundentes con pretensiones de irrefutabilidad».

Con su cultura ecléctica y su garbo de ilustrado, el inefable padre Carlos descuelga entre esos que han «tratado de vivir el Evangelio y de hacerlo presente, con talante católico (es decir, universal, en el sentido más fuerte del término), en Cuba, durante los últimos decenios».

Celoso defensor de la «mismidad» o identidad cubana, con su voluntad siempre congregante este padre eterno opta por referirse a la nave Cuba, al árbol Cuba, a la casa Cuba, a la Cuba única, la Cuba nuestra... A fin de cuentas, ha luchado ininterrumpidamente por la comunión eclesial y el henchimiento espiritual de los cubanos, *con sangre y desde el ruedo*, atisbando *las sutiles convergencias*, con nostalgia de futuridad.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



Hortelanas de Concha Ferrant

RESTAURACIÓN

Desde marzo de 2013, la Casa-Museo Juan Gualberto Gómez exhibe, como parte de su colección permanente, la obra *Hortelanas*, realizada por Concha Ferrant (La Habana, 1882-1969). Este óleo sobre lienzo constituye una pieza museable, no solo por su valor estético, sino también por su significación histórica, ya que fue obsequiado por la artista guanabacoense al independentista y periodista cubano Juan Gualberto Gómez.

El cuadro quedó en posesión de la familia del patriota durante ocho décadas, hasta que a principios de 2010, su bisnieta, Mercedes Ibarra, lo dona a la Oficina del Historiador de la Ciudad para ser conservado y expuesto en la Casa-Museo, que este año arriba a su oncenno aniversario de fundada.

Sin embargo, para ese momento, a 88 años de haber sido pintada en España (1922), ya la obra distaba mucho de ser la que Juan Gualberto colocó en el comedor de su casa de Lealtad 106, y que luego, en 1932, traslada a Villa Manuela, lugar que le resultaba tranquilo para escribir. Tampoco tenía el aspecto de la reproducción aparecida en un número de la revista *Bohemia*, correspondiente al 9 de diciembre de 1923.

El alto nivel de deterioro que presentaba el lienzo impidió su inmediata exhibición, y tuvo que ser sometido a un arduo proceso restaurador en el Gabinete de Restauración de Pintura de Caballero Juan Bautista Vermay, de la Oficina del Historiador. Antes de llevar a cabo la intervención de *Hortelanas* se realizó una serie de exámenes preliminares, fundamentales para poder desarrollar la propuesta de intervención y finalmente el proceso de restauración.

Primero se hizo un estudio de la obra, que permitió observar a simple vista los daños causados a sus elementos: marco, bastidor, soporte, base de preparación, capa pictórica y capa de protección. Posteriormente se hicieron exámenes con el auxilio de instrumentos técnicos: con lupa y con lupa cuentahilos, y con luces rasante, transmitida y, finalmente, ultravioleta, los que permitieron detectar detalles del estado de la pieza, no visibles a simple vista. Se llegó a la conclusión, por tan-



Desde el 6 de marzo de 2013 se exhibe en la Casa-Museo Juan Gualberto Gómez la obra *Hortelanas*, que, tras ser donada por la nieta del patriota, Mercedes Ibarra (en la foto), fue sometida a un proceso de restauración en el Gabinete de Pintura de Caballero Juan Bautista Vermay.

to, de que su estado era crítico y los daños detectados comprometían seriamente su estructura.

Los análisis de laboratorio, por su parte, permitieron identificar las fibras del soporte, los materiales de la base de preparación, la capa de protección y el tipo de afectación biológica. Todo ello arrojó patologías de envejecimiento en la obra, pero sobre todo daños por los altos niveles de humedad a que estuvo sometida durante un largo período de tiempo. El marco, por ejemplo, estaba considerablemente debilitado por la acción de las termitas. No obstante, era preciso salvarlo y conservarlo junto con el lienzo, pues era el original de la pieza, lo que le confería un valor añadido a la misma. Para ello fue trasladado al Taller de Restauración, Policromía y Dorado, también perteneciente a la Oficina del Historiador.

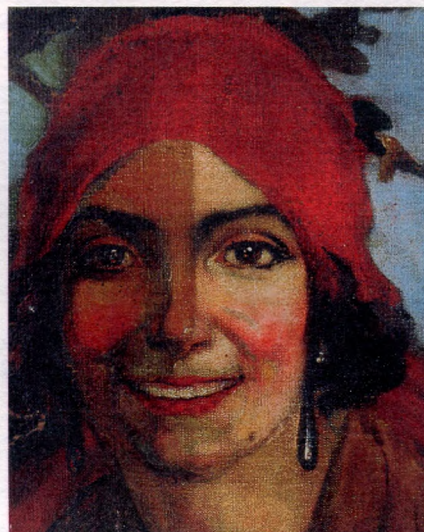
El estado de conservación de la tela del soporte era lamentable. Estaba oscurecido y tenía un alto grado de oxidación y degradación debido a la acción

de microorganismos e insectos. La capa pictórica presentaba ampollas que arrastraban consigo la base de preparación, a la cual estaba muy bien adherida. En general tenía pérdidas, sobre todo en la mitad inferior de la obra, que dejaban a la vista el lienzo, lo que afectaba notablemente su lectura. Para mitigar los daños y eliminar las causas de degradación de la obra, fue establecida una propuesta de intervención que garantizara la salvaguarda de *Hortelanas*.

Como parte del proceso de restauración, el velado de protección con papel japonés y cola de pez al ocho por ciento se aplicó para proteger la capa pictórica de la posible ocurrencia de desprendimientos, rozaduras y pérdidas durante las siguientes operaciones. Después de una cuidadosa limpieza del reverso, con aspiradora, se desinfectó el soporte, según las recomendaciones de los especialistas del Laboratorio de Biología de la Oficina del Historiador. Una vez desmontada la obra del bastidor se dio al lienzo un tratamiento de humedad y presión controladas con el objetivo de eliminar las contracciones y deformaciones.

Luego de reforzar el soporte (lienzo), adhiriendo una nueva tela —o sea, de reentelarlo— con un tejido morfológicamente semejante al original, se procedió a limpiar la capa pictórica y a reintegrar el color, además de reconstruir algunos elementos perdidos de la imagen. Terminada ya su restauración, *Hortelanas* se exhibe en la Casa-Museo Juan Gualberto Gómez, antigua sede del periódico *La Fraternidad*, que él fundó en 1879.

Concha Ferrant ingresó en la Academia de San Alejandro en 1908, donde llegó a ser una de las alumnas favoritas de Leopoldo Romañach, quien auguró que se convertiría en una notable retratista.



El exhaustivo examen preliminar de la obra *Hortelanas* incluyó el método de luz rasante (imagen izquierda) para hacer más visible el grado de deterioro de la pieza y determinar su proceso de restauración, que incluyó la limpieza del lienzo (imagen derecha).

ADANAY LUQUE
Gabinete de Restauración de Pintura de Caballero



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Cátedra de Arquitectura Vernácula

ANIVERSARIO

Las Jornadas Técnicas de Arquitectura Vernácula arribaron en 2013 a su décima edición. Organizadas por la Cátedra Gonzalo de Cárdenas, de la Oficina del Historiador de La Habana, y la fundación española Diego de Sagredo, el evento se efectuó entre los días 4 y 7 de marzo en la Casa Conde de Cañongo, en la Plaza Vieja del Centro Histórico, sede habitual de las sesiones científicas que, en esta oportunidad, estuvieron dedicadas a celebrar los cinco siglos de la fundación de la villa de San Salvador de Bayamo.

A lo largo de esta década ha sido voluntad que cada año el programa de conferencias y comunicaciones se dedique a una temática principal, entre ellas: el centenario del natalicio del arquitecto Gonzalo de Cárdenas (2004), las construcciones de madera de Chiloe y su protectorado por el arquitecto Hernán Montecinos (2005), la tipología de la casa de curar tabaco (2006), la visualidad arquitectónica del Centro Histórico de La Habana (2007), la inserción cultural en el Caribe (2008), los desafíos climáticos en la ciudad patrimonial de Baracoa (2009), los valores identitarios del bohío (2010), el aniversario 500 de la fundación de la villa Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa (2011) y el legado arqueológico del sitio Los Buchillones (2012).

La décima edición de las Jornadas Técnicas de Arquitectura Vernácula no solo fue propicia para motivar el encuentro de especialistas cubanos y extranjeros o resaltar los indiscutibles valores patrimoniales de la ciudad antigua de Bayamo en el umbral de sus 500 años de historia,

a celebrarse el 5 de noviembre, sino que también fue la oportunidad para realizar una mirada introspectiva a lo que ha sido esta primera década de trabajo en favor de la arquitectura y la cultura vernácula de Cuba y el resto de las naciones de América y Europa.

La defensa de la tradición constructiva del bohío y su concepción espacial en servicio de quienes lo habitan ha constituido uno de los principales propósitos de las Jornadas Técnicas de Arquitectura Vernácula. «Entender al bohío no solo como tipología constructiva sino también como herencia e identidad cubanas es pilar fundamental», argumenta Daniel Taboada Espiniella, Titular de la Cátedra Gonzalo de Cárdenas.

La vocación es extensiva a la conservación de lo autóctono y lo vernáculo, estrechamente vinculados a la arquitectura realizada con materiales propios de un sitio o una región, cuyos saberes anónimos son transmitidos de forma oral de una generación a otra y cuyo resultado, bien sea el bohío, la casa de curar tabaco, el ranchón, el vara en tierra..., es celebrado por la comunidad en una fiesta popular, donde afloran otros valores vernáculos como el arte culinario, la música, los bailes y el espíritu de diálogo ante los eventos climatológicos tropicales, en particular el ciclón y su halo destructivo, desafío natural que tras su paso impone el nacimiento de un nuevo ciclo sobre la base de la tradición vernácula.

En concordancia con los propósitos de la Oficina del Historiador de La



Arriba: inauguración de las X Jornadas de Arquitectura Vernácula en Vitrina de Valonia, Plaza Vieja. A la izquierda, el Dr. Arq. Javier de Cárdenas, presidente del Patronato de la Fundación Diego de Sagredo. A su lado, el Dr. Arq. Daniel Taboada, tras recibir el título que lo acredita como Profesor Invitado. Abajo: las sesiones de trabajo se efectuaron del 4 al 7 de marzo de 2013 en la Casa Conde de Cañongo.



Nacido en León, España, Gonzalo de Cárdenas y Rodríguez (1904-1954) creció bajo el influjo de su padre, el arquitecto Manuel de Cárdenas, y de su abuelo Ramón de Cárdenas y Padilla, este último natural de La Habana y descendiente directo del Alcalde Ordinario de la villa de San Cristóbal y primer marqués de Prado Ameno, Nicolás de Cárdenas y Castellón (1735-1799), quien tuvo residencia en la casa de O'Reilly, número 253, entre Cuba y Aguiar, hoy Hotel Marqués de Prado Ameno.

Gonzalo de Cárdenas obtuvo el título de arquitecto en 1929 en la Escuela de Arquitectura de Madrid y trabajó en la diputación provincial de Vizcaya. Fue subdirector general de Regiones Devastadas y creó la estructura administrativa para la reconstrucción de España después de la Guerra Civil. En la Escuela de Arquitectura de Madrid se desempeñó como profesor de Composición, consagrándose al estudio de la arquitectura popular, vocación que nació y aplicó en su trabajo en las regiones devastadas.

Habana y del Patronato de la Fundación Diego de Sagredo, que preside el Marqués de Prado Ameno Javier de Cárdenas y Chávarri, la Cátedra Gonzalo de Cárdenas apoya la promoción, difusión e investigación de la arquitectura vernácula cubana, caribeña, americana y del Viejo Continente, al tiempo que fomenta sus valores tradicionales con la celebración de encuentros, jornadas, cursos, conferencias, talleres, exposiciones y concursos, sin obviar el papel decisivo que desempeñan los medios de comunicación en la conciencia ciudadana, en el empeño de conservar los valores culturales que constituyen el patrimonio edificado de los sitios y centros históricos urbanos.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Arte puente de María Valdés

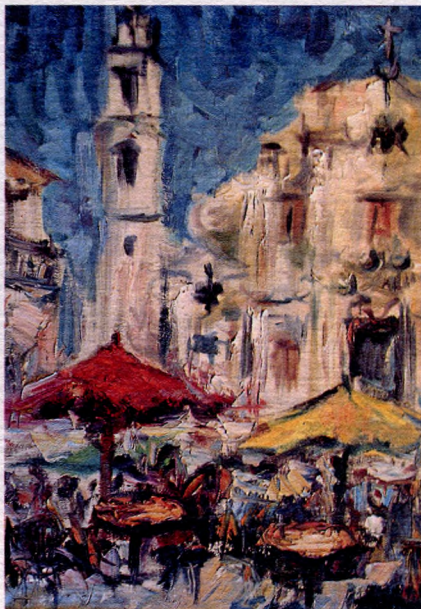
EXPOSICIÓN

«**G**racias a esta chica talentosa y original se abre un puente pictórico entre Moscú y La Habana, entre Rusia y Cuba». Este pensamiento me perseguía desde que asistí a la exposición personal de la artista María Valdés en la sala Phoenix, la cual fue inaugurada el pasado 25 de abril. Como dijera entonces Argel Calcines, editor general de la revista *Opus Habana*, a continuación de la frase anterior: «Uno quisiera escapar por algunos de sus cuadros y estar ahora mismo en cualquier lugar de la Isla».

Bajo el título de «Esta es mi Habana», aquella muestra moscovita estuvo integrada por lienzos con vistas, paisajes e imágenes de la capital cubana. En realidad, el paisaje ha sido durante mucho tiempo el género favorito de María Valdés. Ella dota a cada detalle de un estado de ánimo, a cada imagen de una atmósfera; a la explosión de colores tropicales impone el empleo de pinceladas lacónicas.

«Nací y crecí en Rusia, en Moscú, donde vivimos mi madre y yo. No conocí a Cuba, tierra de mi padre, hasta que cumplí los 22 años», comparte ella su historia de manera diáfana. «Aprendí entonces el español y ahora puedo hablarlo libremente, como el ruso. De hecho, a veces pienso que conozco a Cuba desde mucho antes. Es inexplicable, intuitivo, por instinto. Francamente, Moscú y La Habana se fusionaron para mí en una sola, indivisible...»

«¿Cómo explicarías el destino de los hijos de matrimonios mixtos ruso-cubanos, a quienes un poco ásperamente se les conoce como *polovinki* («mitades»)», le pregunto. María responde: «En mi opinión, esos matrimonios fueron como la combinación de lo incompatible... Significaban romper estereotipos y prácticas consuetudinarias; romper conceptos, hábitos, modos de vida... ¡Romper con todo lo que sea! La esencia de ese fenómeno puede resumirse en unas palabras: madre rusa, padre cubano. A veces, por



Catedral de La Habana (2013).

supuesto, ocurrió el caso contrario, pero con mucha menos frecuencia. Lo más interesante es que en Rusia, siempre me sentí una cubana. Esto se debe en gran parte a mis rasgos físicos. Y cuando visité Cuba, resulta entonces que allí me convertí en rusa. En La Habana conocí a otros jóvenes artistas con una historia semejante, solo que ellos crecieron en Cuba o en otros países. Todos eran muy diferentes, pero habían absorbido en igual grado ambas culturas: a través de Rusia ven a Cuba, y a través de Cuba ven a Rusia...»

María Valdés nació en la capital de la antigua Unión Soviética, en 1979. Graduada de la facultad de artes gráficas de la Universidad Pedagógica Estatal de

Moscú, pertenece a la Unión de Artistas de Rusia y ha expuesto en el centro de exposiciones de su filial moscovita, el Museo de Arte Moderno y otras prestigiosas salas de ese país. También ha realizado muestras en la sede de la Embajada de Cuba en Moscú. De hecho, representantes de ese cuerpo diplomático asistieron a la inauguración de la muestra en la galería Phoenix.

De acuerdo con la también pintora Yulia Románova, antes de viajar a Cuba, María practicaba un método intuitivo que le permitía revelar sus sentimientos ocultos, mirándose a sí misma y a sus orígenes, como si apelara a la memoria genética para crear imágenes que solamente se forman a nivel del subconsciente. Pero una vez que estuvo en la Isla, cuando comenzó a trabajar al aire libre y a copiar directamente de la naturaleza, comprendió que su intuición era real. «Muchos de los primeros trabajos que creó en Rusia escasamente hubieran podido tener alguna referencia literaria o cinematográfica sobre el país de origen de su padre», explica Románova.

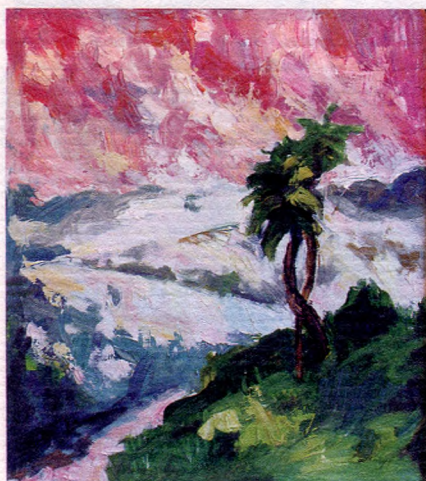
Lo anterior se engarza con esta anécdota: en 1998, cuando recibía clases de pintura, María pintó un paisaje en clase y su instructor, que había hecho el servicio militar en Cuba, le dijo: «Esto no es un paisaje ruso, sino cubano». Pero lo curioso es que él no sabía que su alumna era hija de un cubano, aunque ella nunca había estado en la Isla. De modo que ese paisaje era como un llamado de la sangre. Solo cuatro años después, tras efectuar su primer viaje a la patria paterna, María comenzó a abordar la temática cubana conscientemente.

Esas pinturas han sido expuestas en la Duma del Estado, el Ministerio de Cultura de Rusia y la Asamblea Legislativa de San Petersburgo, entre otras instituciones de prestigio. Además de pintora, María ha escrito libros, tres de ellos dedicados al tema del arte como terapia, que es su especialidad como pedagoga; otro sobre el valor patrimonial del metro moscovita: *Las musas del Metro de Moscú* (Editorial Kluch-S, 2010). También contribuyó a la edición de una monografía bilingüe que, con el título de *Cubanos-rusos*, se propuso difundir la obra de otros artistas que también comparten esa identidad híbrida.

«A veces me parece que tengo dos vidas separadas, o que, paralelamente, vivo la vida de dos personas: una en Rusia, otra en Cuba. Pero sé muy bien cómo viven y qué piensan las personas en estos dos países tan diferentes. Todo esto se refleja en mi obra».

Quizás en esta dualidad radique el secreto de María Valdés: aunque a ella nunca se le ocurrió, voluntariamente o involuntariamente, ejerce una suerte de diplomacia cultural, uniendo a amigos de ambos países frente a sus lienzos. Por ellos se puede escapar de un lado al otro del océano, de Cuba a Rusia, de Rusia a Cuba, en dependencia de qué lado te encuentres.

ALEXÁNDER MOISÉEV
Escritor y periodista



María Valdés (en el centro) durante la inauguración de su exposición personal «Esta es mi Habana» en la sala Phoenix, de Moscú. A su izquierda, Zarina Kabulova, directora de esa galería. A la derecha, Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, cuando presentaba la muestra. Entre los cuadros expuestos estaban *Palmas gemelas* y *Vista a la ciudad*, ambos de 2012.



Sala de la Diversidad

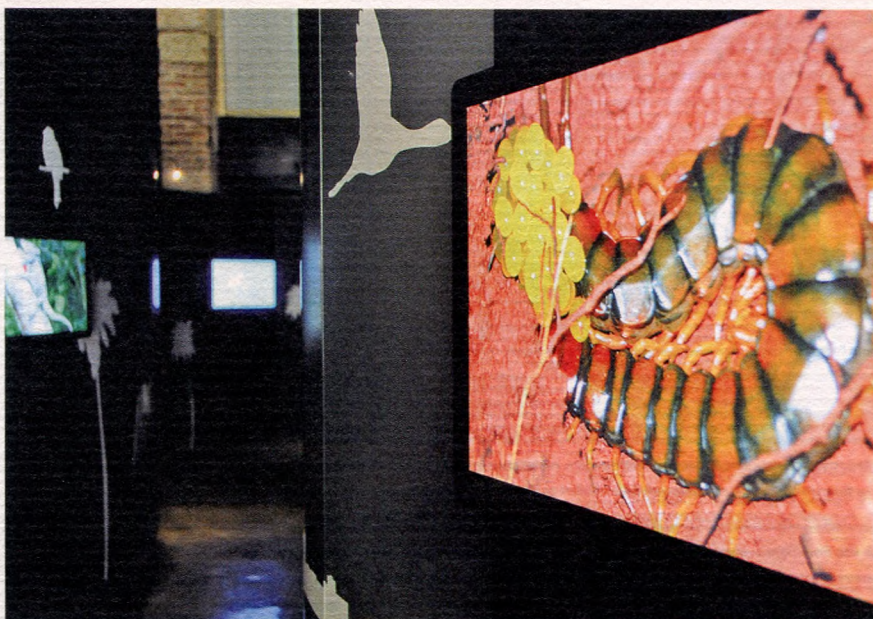
MEDIO AMBIENTE

El patrimonio natural de Cuba es uno de los más ricos del Caribe, por su amplia diversidad y alto grado de endemismo. De las 11 mil especies de plantas que crecen en la Isla, seis mil 300 son autóctonas. Igualmente son numerosas las especies faunísticas endémicas, sobre todo los invertebrados terrestres (el 60 por ciento de las especies) y los moluscos (aproximadamente el 70 por ciento). Pero muchas veces esta riqueza natural está amenazada, incluso en peligro de extinción, debido a la acción depredadora de algunos grupos humanos y a una inadecuada gestión ambiental.

Consciente de la urgencia en apoyar la labor educativa llevada a cabo por varias instituciones y organizaciones sociales en Cuba, para sensibilizar y concientizar a la población acerca de la necesidad de proteger y cuidar el Medio Ambiente, el Centro Histórico ha implementado un conjunto de acciones coordinadas, en su mayoría, por la Sociedad Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente. Una de las más recientes es la creación de la Sala de la Diversidad, que abrió sus puertas en enero de 2013, en la sede de esa institución.

La sala expositiva es «la primera galería digital de Cuba, y está equipada con una infraestructura informática que permite proyectar obras fotográficas y audiovisuales en formato digital de alta resolución, a través de siete pantallas», afirma Ana Lourdes Soto, presidenta de dicha ONG.

Pero más allá de sus recursos tecnológicos, la Sala de la Diversidad deviene plataforma creativa «desde la cual los más jóvenes —explica— tienen la oportunidad de reflejar el patrimonio natural y cultural de Cuba, en toda su diversidad, de ahí el nombre del espacio, que también tiene el propósito de estrechar los vínculos con creadores



de otros países, que quieran ofrecer su visión acerca de su cultura, costumbres y su naturaleza».

A propósito, en la exposición inaugural de la Sala fue mostrado el quehacer científico del proyecto Corredor biológico del Caribe, creado en 2007 por Haití, República Dominicana y Cuba, durante el Quinto Foro entre África, América Latina y el Caribe para la lucha contra la desertificación.

Bajo el título «Biodiversidad. Corredor Biológico del Caribe» el público pudo conocer la variedad de especies existentes en esa región geográfica, sobre todo aquellas que han sido poco fotografiadas debido a su alto nivel de endemismo y a los peligros de extinción a que están sometidos por la intervención humana o los fenómenos climáticos.

En su carácter divulgativo de cuestiones medioambientales, la Sala de la Diversidad contribuye a complementar la labor cultural y educativa desarrollada por la Oficina del Historiador de la Ciudad, sobre todo con los niños y jóvenes en edad escolar, quienes pueden encontrar en sus exhibiciones una fuente más amena y atractiva para conocer las características geográficas propias de la Isla y de otras partes del mundo, y comprender que el Medio Ambiente es todo lo que los rodea, incluso la ciudad que habitan, de ahí la necesidad de protegerla y conservarla limpia.

Con los mismos propósitos, la ONG también desarrolla otros proyectos relacionados con sus tres grandes programas de actuación: el patrimonio, la comunidad y el medio ambiente, siempre y cuando tributen a su misión de cooperar con toda iniciativa que favorezca el proyecto sociocultural, de rehabilitación y revitalización de la ciudad de La Habana, iniciado en su Centro Histórico, y en desarrollo para el resto de la Zona Priorizada para la conservación por la Oficina del Historiador, así como coadyuvar con los mecanismos de planeamiento y gestión que hacen posible esta labor, promocionándolos a nivel nacional y en el extranjero.



Con la muestra «Biodiversidad. Corredor Biológico del Caribe» quedó inaugurada la Sala de la Diversidad, el 24 de enero de 2013. La exposición mostró 300 fotografías de especies endémicas de esa región.

En este sentido, se desarrolla cada año la Jornada del Día Mundial del Medio Ambiente, que incluye la premiación de concursos creados por proyectos comunitarios, como *Creando mi semillero*, del Plan Maestro para la Revitalización Integral de La Habana Vieja.

Uno de los proyectos más populares es la Desparasitación Masiva de Mascotas, que en el año 2013 llegó a su séptima edición con la atención a más de 800 animales, entre perros y gatos, contra parásitos internos y garrapatas, gracias a un donativo de la organización canadiense Spanky Project. Este servicio comunitario cuenta con una frecuencia anual y se ofrece gratuitamente a animales traídos por sus dueños, desde diversas zonas de La Habana.

Estos y otros proyectos coordinados por la Sociedad Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente —que se desarrollan en la Quinta de los Molinos— contribuyen sin lugar a dudas a fomentar conciencias para evitar que la riqueza natural de Cuba nunca desaparezca.



Equipada con siete pantallas de alta definición, para proyectar imágenes y videos sobre temáticas medioambientales, la Sala de la Diversidad, de la Sociedad Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente, está vinculada al Foro de la Biodiversidad de Sevilla, España, así como a la Fundación del Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA), el Consejo de Investigaciones Científicas y Estación Biológica Doña Ana, y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

Insularidades de Finalé

ARTES PLÁSTICAS

Las islas existen o se construyen, viven en la realidad o en la ficción. Son sitios de la imaginación. Cuando el artista las enuncia o se las apropia, se convierten en un territorio poético donde, deliberadamente y por los recursos del tropo, deposita las cargas significantes de sus utopías y funda un espacio para su ilusión creadora.

Por eso la insularidad artística no remite a una isla como tantas otras. Más que un área física es suelo espiritual donde habitan criaturas insulares. Es una imagen que no pertenece a los mapas ni a la geografía. Esas islas artísticas viven en una cartografía simbólica que las demarca, y sus bordes definen una fisonomía propia e irrepetible.

Cuando el artista tiene la experiencia de su propia condición isleña, entonces la insularidad se refuerza como un modo personal de existencia: el referente se hace auto-referencial. Por pequeñas, caben en el espacio íntimo que cada cual les da y entonces, la isla se asume como una compañía que se tiene donde uno está, o se lleva para donde uno va.

Moisés Finalé vive ahora cruzando el Atlántico entre tierra firme y una isla grande, y a la vez pequeña, según la manera que tengamos de comparar. El viaje está implícito en la insularidad: solo se llega a una isla viajando desde donde se está, y ese viaje presupone el agua, el aire o la capacidad de imaginar. En ese ir y venir entre Cuba y Francia, la obra de Finalé ha definido su propia territorialidad que en algún texto anterior llamé «una geografía para los espíritus», esos seres que pululan y andan por todas partes, personajes que el artista ha hecho habitar en la isla que va y viene con él, en sus valijas, en sus huacales, en su memoria afectiva e intelectual.

Es justamente en esa dualidad de permanencia y cambio donde el espectador queda atrapado para constatar y descubrir. La sorpresa forma parte del proceso, y el artista le da la bienvenida por lo que ella le aporta al momento creativo. No hay descuido alguno en las libertades gestuales y en los chorreados que comparten el lienzo con la sólida estructura compositiva que revela su consistente formación artística; su



De la serie «Dulzuras insulares» (2011). Técnica mixta, 70 x 70 cm.

mirada segura que aprendió a ver y su condición de gran dibujante. Ese dibujo vigoroso es fuerza expresiva de sus pinturas y sostén visual de sus esculturas.

Finalé es un maestro de los velados ocultamientos, expresados con la singular «dulzura» que surge de las apariencias que emanan de sus códigos de identidad visual con todas sus fuerzas semánticas. En ese universo iconográfico, la hibridez de sus múltiples referentes y el empleo del fragmento son siempre una incitación a pensar en el todo desde la parte, pues la totalidad es —simplemente— inexistente, pertenece al mundo del silencio, y como enuncia el título de una de sus obras en esta colección de piezas de gran formato, *Los silencios no existen*. Finalé prefiere pintar lo existente en esa otra parte de la realidad que reside en su imaginación creadora. En esas ambigüedades visuales, aparecen ante el observador los misterios de la imagen, que se expresan en lo elíptico que vemos o creemos ver, en lo que se enuncia y se silencia, para expresar desde lo enigmático siempre algo más, su zona mágica.

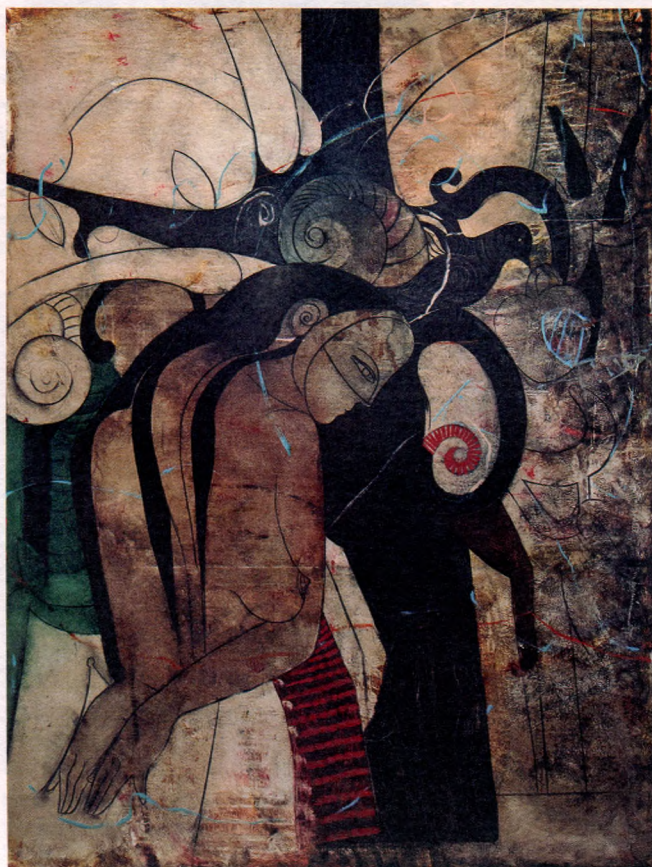
La obra de Moisés no es de creyente ni de practicante. No es de fuentes religiosas que se nutre su imaginario, sino de la mixtura de la que él mismo es parte, la que lo alimenta espiritualmente y lo impulsa a dejarse atravesar en el arte por lo que en estas islas del

Mar Caribe es la permanente fantasía de sus insularidades. Por eso sin ser creyente, cree en lo que ve y lo que siente; y sin ser practicante, registra todo lo que visualmente lo nutre de esos universos de creencias y descreimientos; de sus sensoriales maneras de representar y hacer.

En ese mar de tantas islas, en el que «navega Cuba en su mapa», uno de los más impactantes sistemas visuales lo aportan Haití y sus imaginarios populares. De allí, Finalé guarda entrañables recuerdos de amigos, de encuentros artísticos, y de las energías que dimanan de ese país todo, acumuladas y desbordadas en creatividad. Si un país guarda en su memoria y sus sentimientos, me ha dicho, es Haití. A esa media isla tan cercana ha vuelto una y otra vez por una especial atracción que él cultiva. En las piezas escultóricas de esta muestra se rememoran formas del trabajo tradicional haitiano de *les forgerons*. Así las islas se engarzan para entretejer sus imaginarios en las insularidades artísticas de un creador que ha encontrado el lugar para cualquier corta o larga estadía; una isla —ficcional o real—, la suya, donde las travesías empiezan o terminan, pero se está seguro de no naufragar.

YOLANDA WOOD
Crítica de arte

PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Aforismo de amor (2012). Acrílico sobre tela, 200 x 145 cm.

Nuevas salas en el Planetario

MUSEOLOGÍA

Creado en 2009, el Planetario del Centro Histórico deviene plaza de difusión de la cultura científica, y en especial de la Astronomía. Además de los espacios dedicados a representar el origen y evolución del Universo y del Sistema solar, como el simulador del Big Bang y el Teatro Espacial, se suman ahora dos nuevas salas: de la Técnica Espacial y la Estelar y Galáctica.

Inaugurados el 12 de abril, Día Mundial de la Aviación y la Cosmonáutica, ambos espacios tienen como denominador común «reflejar a Cuba, tanto en su actuación en la cosmonáutica y la aviación, como en la ocurrencia de fenómenos astronómicos observados desde la Isla», explicó durante la inauguración Francisco González, especialista principal del Planetario.

En la sala Estelar y Galáctica se puede apreciar «un fragmento de siderito que formó parte de un meteorito de mayor tamaño, encontrado en 1938 en la localidad de Mango Jobo, antigua provincia de Pinar del Río», agregó el especialista.

Ubicada en el segundo piso del inmueble, otrora cine Habana, esa sala está integrada por un conjunto de gigantografías (fotografías impresas en paneles de gran formato) que muestran diversos cuerpos celestes, como el Sol, los planetas Tierra y Saturno, así como varios cúmulos estelares, nebulosas y galaxias.

Otro de los atractivos es el modelo en tercera dimensión de un agujero negro, «una región del espacio-tiempo donde la gravitación es tan intensa que ni tan siquiera la luz puede escapar». Es un juego didáctico con el cual pueden interactuar los visitantes del Plane-

tario introduciendo pequeñas esferas, y representar así qué es lo que sucede con los cuerpos celestes cuando se acercan a uno de esos agujeros.

La sala de la Técnica Espacial, por su parte, refleja los empeños llevados a cabo por el hombre en diversos periodos históricos para alcanzar varios de sus grandes sueños: volar y conocer el espacio. La misma —acota González— «está integrada, en estos momentos, por objetos alegóricos a la historia de la aviación y a la técnica espacial. Entre ellos sobresale una hélice real de un monoplano Morane-Saulnier, el mismo modelo con el que el piloto cubano Domingo Rosillo del Toro efectuó el primer vuelo internacional en la historia de la aviación latinoamericana, el 17 de mayo de 1913, volando las 90 millas entre Cayo Hueso y La Habana en solo 2 horas y 40 minutos».

Además, se exhibe un modelo a escala de dicho avión, realizado por el ingeniero Pedro Carral, «quien reprodujo otras aeronaves que marcaron hito en la historia de la aviación, como la nombrada Cuatro Vientos, que en junio de 1933 fuera tripulada por los pilotos españoles Barberán y Collar para cruzar el Océano Atlántico en un vuelo histórico desde Sevilla, España, hasta la ciudad de Camagüey, en Cuba».

El conjunto de modelos a escala que se exponen de forma permanente «reflejan la evolución de la aeronáutica, desde los siglos XV y XVI, con la reproducción del ornitóptero diseñado por Leonardo Da Vinci en ese período, hasta el surgimiento del globo aerostático, en el siglo XVIII, y las ya mencionadas aeronaves pioneras de la aviación internacional, así como un



Modelo interactivo en tres dimensiones de un agujero negro, que simula la trayectoria de los cuerpos celestes en la proximidad del agujero.

modelo de hidroavión, tipo de aparato que es capaz de despegar y amenizar en una superficie de agua».

Integran la sala, además, varios paneles fotográficos. El primero de ellos refleja los principales éxitos logrados por el hombre en la exploración pacífica del espacio: la creación de la Estación Espacial Internacional, momentos culminantes de la misión Apolo 11, y una fotografía del primer cosmonauta del mundo, Yuri Gagarin, durante su visita a La Habana, en 1961. El segundo panel está dedicado al histórico vuelo cubano-soviético de la nave Soyuz 38 (en español, Unión), que condujo al espacio al primer cosmonauta latinoamericano, el cubano Arnaldo Tamayo Méndez, junto al soviético Yuri Romanenko.

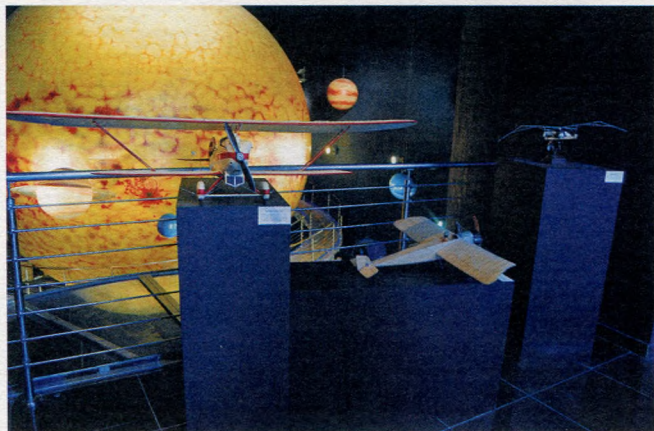
El 18 de septiembre de 1980 despegó la nave desde el cosmódromo de Baikonur (Kasajistán) hacia la Estación espacial Salyut 6.

Durante la travesía fue desarrollado un programa científico, en el que intervino la Academia de Ciencias de Cuba, que incluía estudios de cultivo de los primeros monocristales orgánicos en microgravedad utilizando azúcar cubano.

El panel dedicado a este vuelo, que culminó el 26 de septiembre del mismo año, incluye la reproducción de varias fotografías tomadas durante la travesía. Una de ellas es la vista de la Ciénaga de Zapata (Cuba) desde la estación espacial.

Complementa estos paneles, un kiosco multimedia, donde se proyectan los principales hechos de la llegada del hombre al cosmos, hazaña, sin lugar a dudas, que representa uno de los grandes logros de la Humanidad: el conocimiento del espacio exterior.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



La sala de la Técnica Espacial exhibe varios modelos a escala de exponentes de la historia de la aeronáutica, como el ornitóptero diseñado por Leonardo Da Vinci (derecha) y las aeronaves pioneras de la aviación internacional: Cuatro Vientos (izquierda) y el Morane-Saulnier (al centro).



La sala Estelar y Galáctica está ambientada por paneles que reproducen fotografías de diversos cuerpos celestes, como las nebulosas Cabeza de caballo y Hélice, además del cúmulo estelar abierto Pléyades (de derecha a izquierda).

Red de ciudades patrimoniales

SUCESO

Como parte del XI Encuentro Manejo y Gestión de Centros Históricos, en mayo quedó materializada la constitución de la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, durante una reunión liderada por la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana, en la que participaron las oficinas del Historiador o del Conservador de Santiago de Cuba, Camagüey, Trinidad y Cienfuegos, y las ciudades patrimoniales de Sancti Spiritus, San Salvador de Bayamo, San Juan de los Remedios y Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa.

Durante la cita quedó definido el reglamento orgánico de la institución, y se proyectaron líneas de desarrollo común que, partiendo de las pecu-

ridades de cada centro histórico, favorezcan el rescate y conservación de los valores patrimoniales de cada región.

La Red constituye un espacio común para el intercambio, y fue creada por acuerdo del Consejo de Estado el 24 de enero de 2013. Tiene como misión fundamental «fomentar (...) la transferencia de experiencias y conocimientos en materia de rehabilitación urbana y recuperación patrimonial, en aras de preservar el legado histórico y vivo de nuestro país, lo cual no limita la autonomía que tiene cada ciudad u oficina en las actividades propias de recuperación patrimonial», según consta en el acuerdo de constitución, publicado en edición extraordinaria de la *Gaceta Oficial*, número 10, con fecha 27 de febrero de 2013.



Reunión de la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, en la que estuvieron presentes, junto a Eusebio Leal Spengler, Historiador de La Habana, los historiadores y/o conservadores de Santiago de Cuba (Omar López); Camagüey (José Hernández); Trinidad y Valle de los Ingenios (Norberto Carpio), y Cienfuegos (Irán Millán), así como de las ciudades patrimoniales de Sancti Spiritus (Roberto Vitilloch); San Salvador de Bayamo (Ludín Fonseca); San Juan de los Remedios (Reynaldo Mendoza), y Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa (Alejandro Hartmann).



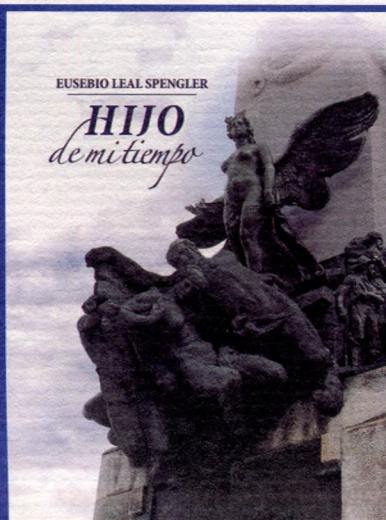
Firma del convenio de colaboración con la Asociación Nacional de Ciudades Mexicanas Patrimonio Mundial, que preside Luis Ugartechea Begué (en el centro de la foto), flanqueado por su vicepresidente, Ángel Cámara Arango, y Eusebio Leal Spengler.

El Historiador de la ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler, presidente de la institución, que, como parte de su estructura, cuenta además con un vicepresidente: Alejandro Hartmann, Historiador de Baracoa; una Asamblea General de Miembros y un Consejo Técnico Asesor, integrado por las oficinas del Plan Maestro y de Cooperación Internacional de las Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba. Este Consejo cuenta, además, con una coordinadora general: la arquitecta Patricia Rodríguez Alomá, directora del Plan Maestro de la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana.

El jueves 9 de mayo tuvo lugar «el primer acto de la Red de cara a nuestra América y al mundo», al decir de Leal Spengler, durante la firma del conve-

nio de colaboración con la Asociación Nacional de Ciudades Mexicanas Patrimonio Mundial, representada por su presidente, Luis Ugartechea Begué, y su vicepresidente, Miguel Ángel Cámara Arango. Este convenio cubano-mexicano tiene por objetivo «unir esfuerzos para apoyar, dentro del ámbito de sus respectivas atribuciones, la realización de acciones que permitan dar continuidad a las actividades de protección, conservación, preservación, mejora, promoción y difusión de las ciudades mexicanas declaradas por la UNESCO Patrimonio Mundial y las cubanas con altos valores culturales, en especial las consideradas como Patrimonio Cultural de la Humanidad», según reza una de las cláusulas del convenio.

REDACCIÓN *Opus Habana*



«(...) Fui un hombre de fe, y lo soy; nunca me avergoncé de ello. Pienso que me sirvió no tanto para tener confianza en una vida venidera cuando esta ya casi se acaba, sino me sirvió para defender la libertad de cada persona de creer o no creer. He sido un defensor, en nombre de mi humilde cubanía, de la singularidad dentro de la igualdad. Y he creído en la unidad como el resultado de una suma de individualidades: el pueblo hace la Historia, pero es una suma de individuos. El pueblo en sí, como tal, no piensa; pensamos todos, cada uno de nosotros (...).»



SAN CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTORA
LA HABANA VIEJA, CUBA

Calle de los Oficios No. 110
entre Lamparilla y Amargura,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono : (537) 861 9171, 861 9172
Fax : (537) 860 9586
e-mail : ventas@viajessancristobal.cu
reservas@viajessancristobal.cu

09
SAN CRISTÓBAL

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

BOLONA
LIBRERIA

Soldados del ejército libertador cubano durante la segunda etapa de las guerras de independencia (1895-1898)

