

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad
Volumen VII
Número 2 / 2003



Flora Fong-03



8 500102 530846

TRAS LA RUTA DEL GALEÓN DE MANILA • ARTE, PASIÓN Y MÍSTICA DE FLORA FONG •
AVATARES DE FOJITA EN LA HABANA • CHINOLOPE: EL FOTÓGRAFO DELIRANTE



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Dibujo: Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero. **Ariam P. Morales, 12 años.** Texto: **Richard W. Cepeda, 12 años.**

En la actualidad hay un lugar llamado
el Barrio Chino, he visitado algunos lugares
de allí, como la Sociedad de Chinos La
mi-ching-tang, La cham-li-per.
Y hay varios deportes de China como el
Kong-fu. El pueblo cubano se debe estos favores
a China



3 POR UNA CULTURA COMPARTIDA

por Eusebio Leal Spengler

4 CHINERÍAS HABANERAS

El arte e imaginaria asiáticas han sido codiciados por los habaneros desde el siglo XVI.

por Rafael López Senra

12 CASA MUSEO DE ASIA

por Teresita Hernández

ENTRE CUBANOS

16 Chinolope

por Argel Calcines

Foco testimonial

28 Imagen de Cuba en Japón

por Motoi Masaki

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

32 Flora Fong

por Yanet Toirac

40 FOUJITA: UN PINTOR JAPONÉS EN LA HABANA

En 1932, este famoso artista hizo su primera y única visita a Cuba.

por Rolando Álvarez Estévez
y Marta Guzmán Pascual

Filatelia de colecciones

48 Presencia china en Cuba

por Daniel Vasconcellos
Portuondo

50 CIUDAD EN MOVIMIENTO

Sobre el festival danzario que se celebra cada año en el Centro Histórico.

por Karín Morejón Nellar

54 LAS ENCRUCIJADAS DEL BARROCO

Reflexiones teóricas sobre la definición de ese estilo en la música de Iberoamérica.

por Danilo Orozco

64 EL MÉDICO CHINO...

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada *La palma del fondo* (acrílico sobre cartulina), obra que ha sido realizada expresamente para este número por la pintora Flora Fong.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

José Luis Vega

Fotografía

Jorge García

Equipo editorialLidia Pedreira
Sarahy González
Karín Morejón**Publicidad**

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

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

Redacción

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

Teléfonos: (537) 863 9343
860 4311-14
Exts 107, 109 y 110

Fax: 66 9281

e-mail: opushabana@opus.ohch.cu

internet: http://www.ohch.cu/opus

Serialización

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

Teléfono +34-954 36 79 00.

Fax: +34-954 36 79 01.

41007 Sevilla. España.



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Por una *cultura* *compartida*

Hay en el primer viaje del Almirante Cristóbal Colón, una presunción de hallar una ruta al Oriente. Deslumbrado por los testimonios de Marco Polo, cree que, más allá del mar infinito, está Catay... piensa que el conjunto de islas de blancas arenas enuncian la inmediatez de Cipango.

Ante la costa nororiental de Cuba imagina que, oculto en el esplendor de sus bosques, estarían las cúpulas doradas del reino Kublai Kan, y sólo mucho después —a kilómetros de la desembocadura del río Orinoco— se abre ante la inmensa verdad: la de un nuevo mundo.

La búsqueda del quersoneso áureo o del paraíso terrenal, históricamente, había concluido.

El hilo que llevaría a la clave de este misterio de encuentros entre culturas y civilizaciones, o sea, la ampliación del mundo, sólo llegaría después cuando las naves cargadas con perlas, sedas, porcelanas y perfumes —entre otros géneros— vencieran las distancias con que el Mar Pacífico separa al Oriente de América.

Provenientes de China y de la India, del Japón y de las Filipinas, se apreciaron como los más exóticos y dignos de alabanzas y, en su largo andar, fueron señalando el arduo camino de una leyenda inacabada.

Después vendría la emigración y el encuentro de la sangre. Se añadiría el regocijo por una cultura compartida que —al final— pone acentos de encanto y sabiduría en eso que hoy llamamos nuestra identidad.

Todo ello inspira este segundo número de *Opus Habana* en el año en curso, tercero del segundo milenio d.C., que lleva como carta de presentación la obra de nuestra admirada amiga Flora Fong.

Es un despliegue erudito de artículos e indagaciones sobre el Asia y Cuba, en el que puede afirmarse que nada —o casi nada— ha faltado.

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

Chinerías habaneras

PROCEDENTES DE DIFERENTES PAÍSES ASIÁTICOS, DESDE EL SIGLO XVI COMENZARON A LLEGAR A LA HABANA MÚLTIPLES MERCADERÍAS QUE —REUNIDAS BAJO EL TÉRMINO GENÉRICO DE *CHINERÍAS*— GOZARON DE PREFERENCIA ENTRE LAS CLASES MÁS O MENOS PUDIENTES HASTA CONFORMAR UN PECULIAR GUSTO POR EL ARTE E IMAGINERÍA ORIENTALES.

JUNTO A LAS CODICIADAS ESPECIAS, ENTRARON EN LAS CASAS HABANERAS ABANICOS, MANTONES, JOYAS, PORCELANAS, SEDAS... LUEGO DE CUBRIR LA RUTA COMERCIAL MÁS EXTENSA DE SU TIEMPO: AQUELLA QUE, A BORDO DE UN GALEÓN, TENÍA LUGAR ANUALMENTE ENTRE MANILA Y ACAPULCO, DE DONDE TALES CHINERÍAS ERAN TRANSPORTADAS A LOMO DE MULO HASTA VERACRUZ Y DE ALLÍ ZARPABAN HACIA LA HABANA. CON ELAS VENÍA LA PLATA MEXICANA PARA ENVIARLA A EUROPA Y ASÍ COMPLETAR ESE IMPORTANTE ITINERARIO QUE —MÁS ALLÁ DE SU ESENCIA MERCANTIL— CONTRIBUYÓ AL CONOCIMIENTO CULTURAL ENTRE EL LEJANO ORIENTE Y EL VIEJO Y NUEVO MUNDOS.

por RAFAEL LÓPEZ SENRA

*Dónde vas con mantón de Manila
dónde vas con vestido chinés,
voy al parque a bailar la verbena
y a meterme en la cama después.*

Cuántas veces esta habanera en boca de una vieja tía-abuela, arrulló las noches de mi infancia. Dulce memoria como lo fue también el hurgar en su cuarto: recuerdo el olor dulzón a medicina, los frascos azules de *cloisonne* sobre la coqueta y una imagen de Kuan Yin, la diosa china del amor a la que nunca le devolvieron su mano, por no cumplir lo que se le pidió. Había un sinnúmero de chinerías que siempre despertaron mi curiosidad y que constituyeron mi primer acercamiento al Lejano Oriente.

Hoy día, a pesar de que el acceso a la información es más asequible que nunca, aún persiste entre nosotros una imagen de lo asiático llena del exotismo del que habló, cautivado, Marco Polo.

Fue precisamente esa descripción de Catay y Cipango la que llevó a Colón a embarcarse en su aventura descubridora.

El martes 23 de octubre de 1492, escribe el Almirante en su *Diario de Navegación*: «Quisiera hoy partir para la isla de Cuba, que creo que debe ser Cipango, según las señas que dan esta gente de la grandeza de ella y riqueza».

Al siguiente día —anotó—, a medianoche, levaron anclas las tres carabelas de la expedición: *La Pinta*, *La Niña* y *La Santa María*, «para ir a la isla de Cuba, a donde oí de esta gente que era muy grande y de gran trato, y había en ella oro y especierías y naos grandes y mercaderes». Y añadía «porque si es así como por señas que me hicieron todos los indios de estas islas y aquellos que llevo yo en los navíos, porque por lengua no los entiendo, es la isla de Cipango de que se cuentan cosas maravillosas...»

Colón no encontró Cipango, pero sí la isla de Cuba, que pretendió rebautizar con el nombre de Juana. Lógicamente tampoco encontró las grandes naos, los mercaderes ni grandes riquezas... En cambio esta isla se convirtió en la base de donde zarparon las grandes expediciones a conquistar el resto de América durante el siglo XVI, debido a su privilegiada si-

tuación y abundantes puertos, de ahí que recibiera el apelativo de Llave del Nuevo Mundo.

No obstante, si bien el descubrimiento de América trajo consigo un nuevo horizonte económico y cultural para Europa, España insistiría en incorporarse al comercio de especias con el Lejano Oriente.

La primacía de este comercio, en manos de los portugueses, se realizaba en un viaje tortuoso bordeando el cabo de Buena Esperanza al sur de África. En febrero de 1508, el rey Fernando reunió en Burgos a los más renombrados marinos, incluidos Américo Vespucio, Vicente Yáñez Pinzón, Juan de la Cosa y Juan Díaz de Solís, para trazar rutas y desplazar a los portugueses del comercio de las especias.

Así, los conquistadores españoles de América, entre los que se encontraban Hernán Cortés y Pedro de Alvarado, prepararon sus propias expediciones para lanzarse hacia el oeste, atravesando el océano Pacífico.

El descubrimiento y colonización de las islas Filipinas en 1542 constituyó el precedente del comercio con el Lejano Oriente, pues en ese archipiélago se constituyó la base comercial española.

En noviembre de 1565, al frente de su buque insignia *San Pedro*, Miguel López de Legazpi y una pequeña flota partieron de México, y llegaron a Filipinas a fines del mes de abril de 1566. Los barcos de Legazpi probaron los vientos del oeste en el sur del océano Pacífico para la ruta de tornaviaje, bajando hasta Nueva Guinea antes de emprender el retorno a América.

Finalmente, fue el galeón *San Lucas* el que encontró la ruta más acertada a la altura de Japón, justo al norte de la faja de vientos utilizados para la navegación hacia Manila. Esta latitud se alcanzaba a través de la corriente de Kuroshio, y luego las naos eran impulsadas por las corrientes del norte del Pacífico hasta California, y de ahí se navegaba por la costa continental hacia México.

En 1571 queda fundada Manila, ciudad fuertemente fortificada que se convertiría inmediatamente en el punto de partida de la ruta comercial más extensa de su tiempo. Mercaderías de Asia fueron transportadas a través de casi nueve mil

A lo largo de este artículo, se utilizan como viñetas elementos bordados de un mantón de Manila. Confeccionados en China, estos atuendos tomaron el nombre de la ciudad de donde eran embarcados hacia el Nuevo Mundo. En La Habana y el resto de Iberoamérica devinieron parte del vestuario femenino.



millas entre Manila, Acapulco, Veracruz, La Habana y Sevilla.

Este tráfico se hacía a bordo de galeones que, surgidos a partir de la fusión de la nao y la carraca portuguesa, eran naves de gran calado, fácil maniobrabilidad, gran porte y peso: alrededor de 300 toneladas, y en algunos casos 600 y hasta mil.

Sin embargo, la ruta no era tan simple: hubo viajes que tomaron hasta un año en ser completados. Sólo las enormes ganancias, calculadas en un 300 por ciento, hicieron factible tal vía de comercio.

Al estar muchas veces sobrecargados, los galeones tardaban meses en llegar a su destino: el puerto de Acapulco, donde —al arribo de cada nave— se organizaba una gran feria comercial.

Allí se vendían el tafetán de Bengala, perlas, diamantes y topacios, cofres de marfil tallado, finos pañuelos, intrincadas tallas en madera, cubrecamas de Surate, piedras de ámbar, harina de trigo, piezas de armaduras, katanas (espadas de samurai), cuchillos, sal de nitro para fabricar pólvora, muebles y hasta la delicada porcelana de Arita, conocida también como Imari, por ser este puerto japonés el sitio desde donde era despachada hacia Manila.

De la propia Filipinas, llegaban oro, copra y productos de cáscara de coco, confecciones de algodón de Ilocos (isla de Luzón); medias, faldas y gasa de Cebú. En aquel archipiélago también se producían sogas, cabos y hamacas de cáñamo, entre otros enseres de marinería imprescindibles para los propios galeones.

Diestros artesanos chinos y filipinos confeccionaban fina joyería de filigrana y gruesas cadenas de oro con pesados eslabones, que era una de las tantas maneras de contrabandear el precioso metal pues no había que pagar impuestos al ser considerados artículos de uso personal. En el caso de transportar oro en forma de barra o tejo, se debía pagar a la Corona el diez por ciento de su valor.

Las islas del sudeste asiático proveían las especias: clavo, canela y pimienta. De Borneo venía la harina de sagú, alcanfor, vasijas de cerámica y piedras preciosas. Camboya, Siam y Cochinchina surtían el almizcle, civeta (secreción del gato de algalia) y otras esencias, así como estaño, marfil, rubíes y zafiros.



Eran muy codiciadas las piedras de bezoar. Sacadas del estómago de animales rumiantes, se dice que ellas pueden revelar la presencia de veneno en el vino.

Pero el más importante comercio tenía lugar con la China. Por esa razón los españoles llamaron al Galeón de Manila, Nao de China. De hecho, los españoles residentes en Manila mantuvieron una estación comercial en Cantón, aunque también muchos productos eran traídos de allí por los propios intermediarios chinos asentados en Filipinas. Estos últimos recibían su mercadería en los 30 o 40 juncos que llegaban anualmente de su país natal.

Tanto las madejas de seda amarilla cruda, como las telas de la más blanca y fina seda o del grueso gorgorán (tejido de seda y pelo de camello), eran transportadas en juncos desde Cantón y Amoy, junto a sobrecamas, chales pintados, ropa de lino y satén, suntuosos brocados y damascos, cintas de oro y plata...

Biombo de madera lacada con incrustaciones de madreperla y decorado con flores de Wisteria y aves talladas en marfil. Japón. Siglo XIX (Colección Casa de Asia.)

Denominados a partir de la palabra japonesa *byabu*, que significa «cortina para el viento», los biombos estaban entre los elementos del mobiliario oriental más empleados en la decoración de interiores de las casas habaneras durante los siglos XVIII y XIX.

El galeón de Manila

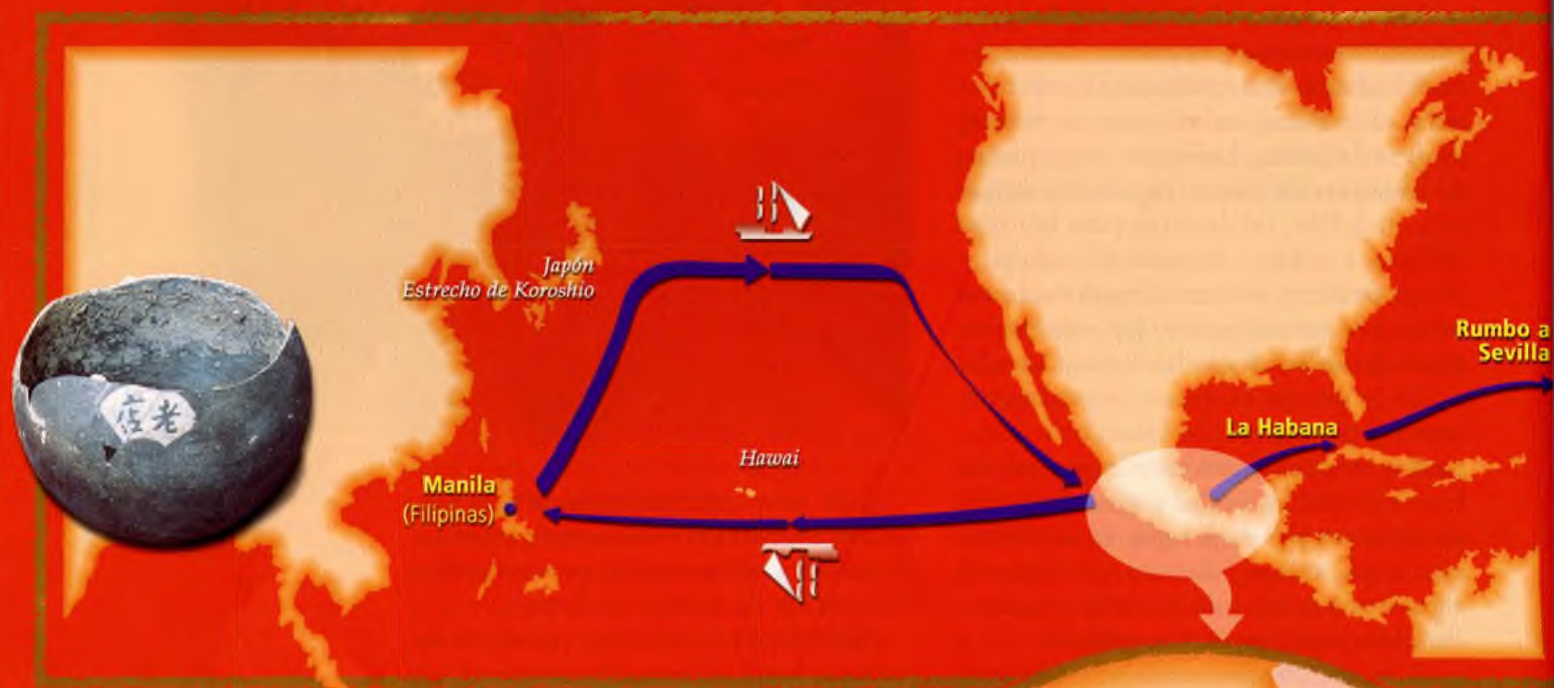


Con el nombre de Galeón de Manila o Nao de la China fueron conocidos los galeones que, desde 1571, zarpaban anualmente (en contadas ocasiones fue más de uno el mismo año) del puerto de Manila, en Filipinas, con rumbo a Acapulco, en la costa del Pacífico de Nueva España, hoy México. Por ser la más acertada, la ruta de viaje —escogida tras varios intentos— era la siguiente: el galeón subía al estrecho de Kuroshio, en Japón, y atravesaba el océano con rumbo fijo hasta la costa de California, que bordeaba hasta alcanzar el puerto de destino.

La ruta de tornaviaje hacia Manila se realizaba navegando hacia el suroeste sin efectuar ninguna escala. Y

es que las islas de Hawái —ideales para escalar por ballarse justo en el centro de las trayectorias de ida y vuelta— no fueron descubiertas hasta 1778 por el navegante inglés James Cook.

El Galeón de Manila cubrió la ruta comercial más extensa de su tiempo, y se mantuvo en forma estable hasta 1811, cuando tuvo lugar el último viaje. Y aunque el volumen de mercadería trasegada fue pequeño debido a las dificultades que entrañaba semejante derrotero, trajo grandes ganancias para la Corona española y sus súbditos asentados en Filipinas, además de ser una importante vía de intercambio cultural entre Asia y el Nuevo Mundo.



EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA

Encontrada en la bahía de La Habana, esta pieza llama poderosamente la atención por no tener otra decoración que la palabra japonesa *OITEN*, escrita en caracteres y que significa «la tienda vieja». En su interior fueron halladas semillas de melocotón, lo que demuestra su función contenedora. (Colección Parque Histórico Militar Morro Cabaña.)

LA RUTA DE LA PLATA

Siendo Panamá la vía más lógica para el intercambio mercantil entre los océanos Pacífico y Atlántico, se escogió —no obstante— como destino del Galeón de Manila al puerto de Acapulco, debido a la abundancia de plata en territorio mexicano. Datadas en 1780, estas monedas de ocho reales fueron acuñadas en México en 1780 y reselladas en China para validar su circulación. Conocidas como *shopmark*, por su fineza en plata y calidad de acuñación, eran muy solicitadas como medio de transacción comercial entre Manila y el resto de Asia. (Colección Museo Numismático Oficina del Historiador.)



Del gran imperio chino salían también calderas de cobre, piezas de herrería, estatuillas de jade, biombos, cofres de sándalo, escritorios de madera lacada, figurillas de marfil tallado, delicados abanicos de papel y marfil, y las exquisitas porcelanas de las dinastías Ming y Qing, de intensos colores, imaginativos diseños y vidriados de gran calidad.

Con fines puramente comerciales, se comenzaron a fabricar en China porcelanas al gusto europeo: piezas de altar, vajillas, juguetes para niños, crucifijos, imágenes cristianas y rosarios..., pues no es hasta el siglo XVIII que los artesanos europeos pudieron descubrir el secreto de la fabricación de porcelana. A partir de entonces, mucha de esta cerámica estuvo influida estilísticamente por su precedente chino, de ahí que se le conociera como *chinoiserie*.

El oro embarcado en Manila era cambiado en Acapulco directamente por la plata extraída en las minas de Zacatecas, Pachuca y Guanajuato (México), y de la gran montaña de Potosí, alto Perú, hoy Bolivia. Para la refinación de este mineral se traía mercurio desde China, lo cual fue de suma importancia para mantener el ciclo comercial «oro por plata».

Por su fineza en plata, las monedas españolas circularon en China, donde eran reselladas con ideogramas para redefinir y fijar su nuevo valor de cambio.

Luego de terminada la feria comercial en Acapulco, el galeón tomaba la ruta de tornaviaje hacia Manila hasta el año siguiente, en el que otro galeón iniciaba el trayecto. Fueron excepcionales dos o más viajes en un mismo año.

Gran parte de la mercadería depositada en Acapulco continuaba viaje en largas arrias a lomo de mulo hasta la ciudad de México con destino a Veracruz, de donde eran embarcadas en otros galeones hacia La Habana.

Estas naves eran muy esperadas, pues a bordo de ellas venía no sólo la plata de México en forma de moneda, tan importante para el comercio y la acumulación de capital, sino las demás mercaderías de Asia, entre ellas: seda, especias y las porcelanas de Ming y de Qing, así como la porcelana de Arita.



Esta última se importó en menor cuantía, y algunos contratos de compra-venta de la época refieren un valor que triplica su precio con respecto a la porcelana china.

¿Hasta qué punto estas chinerías impactaron en el gusto de los habaneros de los siglos XVII al XIX?

Aunque mínima, es constante la presencia de la porcelana asiática en todos los contextos arqueológicos de la Habana Vieja. Esta cerámica aparece mezclada con la mayólica europea y la americana, que no tardó en asimilar el estilo de la porcelana china. Un claro ejemplo de esta asimilación es la decoración de las mayólicas mexicanas de Puebla y de San Luis Azul sobre blanco.

Más tarde, la loza inglesa copia también motivos decorativos de la porcelana china. Estas piezas, profusamente decoradas, fueron muy utilizadas en La Habana colonial. De modo que el gusto por la

Jarrón de porcelana. Dinastía Qing. Siglos XVIII- XIX.

Piezas como ésta, decoradas al estilo Fe-lan-qai o de los cinco colores, tuvieron amplia demanda y se encuentran en museos y grandes colecciones. Este jarrón perteneció a la colección del príncipe Ruspoli, noble italiano que vivió en La Habana en la década de 1930.



chinería reflujo desde otras culturas, en las que se insertó por su exotismo, llegando a alcanzar su máximo esplendor a mediados del siglo XIX.

Ya para entonces, en 1811, el Galeón de Manila había realizado su último viaje.¹ El comercio con el Lejano Oriente comenzó a ser asumido por Estados Unidos, y es el momento en que se produce la emigración asiática hacia América, forzada en algunos casos, como los culíes.

Según Pérez de la Riva, entre 1847 y 1874 se estima que vinieron a Cuba alrededor de 150 mil chinos. A ellos siguieron otras dos oleadas migratorias, ambas de carácter voluntario y por motivos puramente económicos: la poca numerosa inmigración de chinos provenientes de California durante el último cuarto del siglo XIX, y una oleada venida directamente de China entre los años 1919 y 1925, que alcanzó la cifra de 30 mil inmigrantes. Al decir del propio Pérez de la Riva, «son estos últimos los chinos que conoce-

mos y que todos los cubanos han aprendido a querer y estimar».²

Muy superior a la diáspora de otros países asiáticos, la inmigración china supuso un importante aporte a la cultura cubana. No en balde, en Cuba llamamos «chinos» a los asiáticos de cualquier nacionalidad.

Se estima que inmigrantes venidos desde Japón comenzaron a llegar a nuestro país desde 1898 y que —hasta 1940— arribaron apenas 300 japoneses.

La revolución Meiji en 1868 había traído consigo la apertura de ese país al exterior luego de más de dos centurias de autoenclaustramiento. Pronto, con la misma avidez con que importó la cultura occidental, la cultura japonesa —sobre todo, su arte— impresiona a Occidente.

Ya no se trata sólo de la experiencia cultural asociada al intercambio mercantil, sino que se produce un intento de asimilación de tendencias y estilos artísticos. Las exposiciones internacionales de París (1851) y Chicago (1893) permiten apreciar el legado de una tradición milenaria.

Pronto artistas y escritores se vieron influenciados e interesados por el tema japonés. Pudiera mencionarse a los hermanos Goncourt, en Francia; el greco-irlandés Lafcadio Hearn, el estadounidense Ernest Fenollosa... quienes estudiaron y documentaron la cultura y arte nipones. Con su libro *El Japón heroico y galante*, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo es uno de los primeros escritores hispano-americanos en cronicar la vida y costumbres de esa nación asiática, que lograra visitar, al igual que lo hizo el mexicano José Juan Tablada, otro de los claros exponentes del japonismo en la literatura.

Aunque no pudo cumplir su sueño de ir al Imperio del Sol Naciente, el cubano Julián del Casal sentía fascinación por su cultura. Dos poemas suyos, «Kakemono» y «Sourimono», remiten al paisaje japonés. En *La Discusión* publicó al menos dos artículos sobre el tema: uno, donde describe un jarrón de porcelana, y el otro, elogiando el libro sobre arte nipón que escribió M. Luis Gonze, director de *La Gaceta de Bellas Artes de París*. Casal vio este libro en la librería de Alorda, pero sus exiguos recursos no le permitieron adquirirlo.³

Estas dos piezas pertenecen a las vajillas de Luisa Calvo y del Conde de Almendares, respectivamente. Dada la colorida decoración de estas cerámicas, solía colocarse dentro de una cartela el nombre del propietario. Durante los siglos XVIII y XIX, varias de las más opulentas familias habaneras mandaron a hacer sus vajillas a China. Porcelana de Cantón. Siglo XIX. (Colección Casa de Asia).



Sin embargo, muchas familias haba-
neras podían preciarse de tener al me-
nos una habitación decorada con exóti-
cas chinerías de delicado y abigarrado
trabajo, cuyas formas y función delatan
que fueron confeccionadas para el gusto
occidental.

Se conservan vajillas de familias haba-
neras en las que nombres y blasones coin-
ciden con la decoración de escenas tradi-
cionales en la porcelana china; algunas,
con innumerable cantidad de piezas
como la de Luisa Calvo o la del Conde
de Almendares.

Esta pasión por las chinerías se mantu-
vo a lo largo del siglo XX. Fue todo un
suceso la apertura de la tienda El Sol na-
ciente, en la esquina de Obispo y Villegas,
en la Habana Vieja, en el año 1905, por el
inmigrante japonés Ohira Keitaro.

Especializado en artesanías y textiles
importados, ese establecimiento —cuyo
nombre aún se conserva— ofertaba las
más delicadas sedas a pesar de las restric-
ciones de importación de textiles impe-
rantes en aquel momento.

En un sinnúmero de pequeñas tiendas
en el Barrio Chino se comercializaban
toda suerte de chinerías. Las más impor-
tantes eran traídas directamente de China
a través de Panamá o de San Francisco.
Otras, sobre todo los muebles, fueron
producidas en esta ciudad por inmigrantes
chinos o sus descendientes.

Las exposiciones chinas efectuadas a
partir de 1960 en La Habana devinieron
ocasión de poder adquirir las más variadas
artesanías: textiles, cerámicas y esmaltes
que, a módicos precios y en grandes can-
tidades, satisficieron a toda una generación.

Personas como mi tía abuela llevaron
a sus casas pequeños tesoros con
que deleitarse y regodearse
ante sus amigos, diciéndo-
les que —entre sus posesio-
nes— se encontraban copias
de obras de arte que remitían
a pasadas y milenarias dinastías.

Y si bien su origen se pierde en
el tiempo, el gusto por las chinerías
persiste aún hoy, como cuando mi hija
—mientras tararea una canción sobre un
mantón de Manila— me sorprende pre-
guntándome sobre el significado de unos
frascos de *cloissonne* azul.



¹ Eugene Lyon: «Track of the Manila Ga-
lleons», en *National Geographic*, Vol. 178,
No. 3, septiembre 1990.

² Juan Pérez de la Riva: *Los culíes chinos en
Cuba*, La Habana, 1997.

³ Los poemas aparecen en los libros *Rimas y
grutas de ensueño*, respectivamente. Firma-
dos con el seudónimo de Hernani, los men-
cionados artículos publicados en *La Discu-
sión* son: «Japonerías» (miércoles 2 de abril
de 1890, año II, no. 241) y «El arte japonés
(A vista de pájaro)» (martes 17 junio de
1890, año II, no. 301).

Se consultó además:

Ostwald Sales Colín: *El movimiento por-
tuario de Acapulco. El protagonismo de
Nueva España en la relación con Filipinas,
1587-1648*, México, 2000.

RAFAEL LÓPEZ SENRA ha sido becario de
la Fundación Japón en dos ocasiones en la
especialidad de Protección del patrimonio
cultural: en Tokio y en el Instituto de
Lengua de Kansai, Osaka.





Casa Museo de Asia

COMO PARTE DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN Y REVITALIZACIÓN DEL CENTRO HISTÓRICO, ESTA INSTITUCIÓN SE INSERTA EN LA ESTRATEGIA GLOBAL PARA EL RESCATE DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO HABANERO, CON EL FIN DE PROMOVER LAS EXPRESIONES CULTURALES DE ORIGEN ASIÁTICO QUE DESDE ANTAÑO EXISTIERON EN LA CIUDAD.

por **TERESITA HERNÁNDEZ**

La Casa Museo de Asia tiene como sede un inmueble de gran valor arquitectónico, en el que se entremezclan elementos constructivos originales con su función doméstica y su rica historia familiar.

Documentos de archivo describen dicha vivienda —edificada en 1688— como de «tapia y rafa», y relacionan la genealogía de sus habitantes, destacando apellidos como los Castellón, Luque, Hermosilla...

Vinculadas a la estructura religiosa citadina, esas familias le imprimieron a dicha morada un sello particular hasta el siglo XIX: la imposición de capellanía, es decir, su carácter de «colaboradora financiera de la iglesia», que le aseguraba a sus propietarios un lugar privilegiado en la sociedad y el «paraíso».

En los albores del siglo XX, la propiedad es compartimentada para usos diversos: aumenta el número de inquilinos y el inmueble deviene ciudadela con sus espacios deteriorados. No es hasta principios de la década del 90 cuando comienzan los trabajos de restauración y rehabilitación, los cuales concluyeron en los primeros meses de 1997.

Además de la imagen pétreo dieciochesca que recrea la fachada coronada por geométricos grafitos, fueron rescatados el zaguán con su doble arco y algunos vestigios de los típicos entresuelos y decorados techos. Durante este proceso, se descubrieron evidencias de pinturas murales, con diseños figurativos, recuadros y medallones de forma elíptica.

Enclavada en un importante eje comercial de la antigua ciudad, la calle Mercaderes, esta edificación



PORTÓN

De estilo neoclásico, el portón principal de acceso a la hoy Casa Museo de Asia es uno de los elementos originales que se han conservado. Luce en su parte superior algunos símbolos eclesiásticos que denotan los vínculos que tuvo este inmueble con la Iglesia Católica durante la época colonial y que le valió el sobrenombre de «conventillo».



SHIVA NATARAJA

Escultura de Shiva Nataraja. En el panteón hindú, esta deidad es representada como el «Señor de la Danza» que, rodeado por un aro de fuego, ejecuta el baile Tandava sobre el cuerpo del demonio Tripurasura, subyugándolo y liberando al mundo, en un poderoso acto de energía y vida acerca de todo lo existente y creado. Fue donada por el Consejo indio para las Relaciones Culturales.

colonial fue testigo del quehacer económico y cultural, al que se integraron los inmigrantes de origen asiático con su idiosincrasia y costumbres.

La Casa Museo de Asia evoca hoy esos vínculos históricos, culturales y comerciales que distinguieron nuestras relaciones con el Oriente desde el siglo XVII. Dichos nexos se consolidaron a mediados del XIX y principios del XX, con la inmigración y permanencia de las comunidades china y japonesa —primero—, y otras de origen asiático, posteriormente.

Un recorrido por los pabellones de exposiciones permanentes, nos permite conocer la historia del Galeón de Manila que, cargado de exóticas mercaderías, surcó las aguas del Océano Pacífico. Destinados a enriquecer las arcas de la metrópoli española, esos

productos tuvieron acogida también en La Habana, por ser su puerto punto obligado de reunión de la flota que custodiaba y trasladaba las grandes riquezas hacia España.

Como resultado, la élite socioeconómica de Cuba del siglo XIX desarrolló un gusto estético que la impulsó a adquirir los más diversos objetos asiáticos para decorar sus opulentas mansiones. Ejemplos impresionantes de estos *Tesoros del Oriente* se exponen en las salas.

Esas colecciones fundamentales del siglo XIX se han enriquecido con las piezas donadas por el Comandante en Jefe Fidel Castro: obsequios recibidos, todos de magnífica factura, inspirados en técnicas y procedimientos antiguos y de extrema delicadeza y belleza.

Entre las colecciones más importantes se destacan:

- Minuciosas tallas de marfil y piedra.
- Ricos trabajos de orfebrería y bronce
- Objetos laqueados y taraceados en nácar.
- Porcelanas facturadas en prestigiosas fábricas.
- Armas antiguas.
- Mobiliario chino y japonés.
- Vestuario tradicional.

En este esfuerzo por promover el conocimiento de la cultura tradicional asiática, ha sido importante el apoyo brindado por distintas instituciones gubernamentales de los países de la región, incluyendo el envío de donativos e información experta.



MOBILIARIO ORIENTAL

Al fondo se aprecia parte de la Sala de mobiliario chino con piezas que, aunque con diseño occidental, conservan elementos tradicionales tales como motivos ornamentales, incrustaciones de madreperla, marfil o mármol y madera autóctona. En primer plano, dos jarrones vietnamitas de textil laqueado taraceado en nácar que escoltan el arco de entrada, de procedencia china, trabajado con incrustaciones también de nácar.



PIEDRA DE HIROSHIMA

Donada por la Asociación Piedras por la Paz, esta piedra de granito blanco procede de Hiroshima y tiene tallada la imagen de Kannon Bosatsu, diosa de la Misericordia.

PATIO INTERIOR

Con la restauración del inmueble en 1997, se rescató este jardín y se le incorporaron elementos recurrentes de la filosofía oriental.

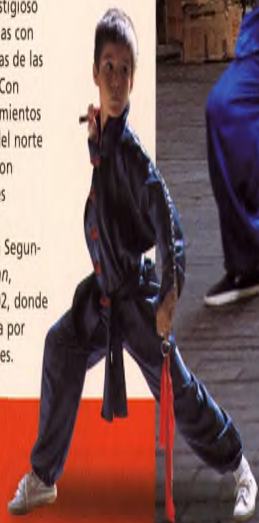




Como parte del proceso de restauración y revitalización del Centro Histórico, la Casa Museo de Asia se inserta en la estrategia global para el rescate del patrimonio histórico-artístico habanero con el fin de promover las expresiones culturales de origen asiático que desde antaño existieron en la ciudad.

Exposiciones transitorias, conferencias, eventos, cursos, talleres, espectáculos... son organizados siguiendo un programa cultural que incluye la atención a los niños y los adultos de la tercera edad.

Entre las actividades promovidas por el Casa Museo de Asia en el Centro Histórico, se recuerda la presentación del Grupo de la Asociación Cubana de *wushu*, cuyo presidente —Roberto Vargas Lee— es también vicepresidente primero de la Federación Cubana de Artes Marciales. Integrado por niños y jóvenes —con edades entre los siete y 19 años—, este prestigioso colectivo engalanó la Plaza de Armas con una demostración de técnicas básicas de las artes marciales chinas *ji ben qong*. Con gracia y precisión, ejecutaron movimientos de los estilos del sur (*nan-quan*) y del norte (*chang-quan*), así como ejercicios con abanico (*taiji kunfu san*) y combates (*duilian*). Este grupo representó a Cuba en la Segunda Conferencia Mundial de *taijiqian*, celebrada en Henan (China) en 2002, donde ocupó el tercer lugar en *taiji* espada por equipos, entre 14 países participantes.



En la biblioteca especializada, los estudiosos e interesados pueden encontrar información sobre la cultura, historia, sociedad y economía asiáticas en libros catalogados como «raros» por su antigüedad y originalidad (como son los impresos en fibra vegetal). Esta amplia colección bibliográfica es actualizada y complementada mediante los servicios de hemeroteca, mapoteca y videoteca, entre otros.

Cuando visitamos la Casa Museo de Asia, abrimos las puertas de un mundo legendario donde fantasía y realidad tejieron mágicos hilos que se pierden en la historia de civilizaciones muy antiguas.

Cuentan que, después de haber permanecido años en el Oriente, al narrar sus vivencias, Marco

Polo no pudo evitar que sus contemporáneos europeos dudaran de la veracidad de las mismas.

Un recorrido por los salones de la Casa Museo de Asia, entre inciensos y flores de loto, permite ponernos en el lugar de aquel viajero y transportarnos en el tiempo al santuario de Kandi, en Sri Lanka, para presenciar la procesión de elefantes ricamente enjaezados, custodiando el Diente de Buda; o a los antiguos hornos chinos, donde alfareros y ceramistas guardaron durante siglos el secreto de la traslúcida y nivea porcelana... Podríamos imaginarnos, quizás, bajo las cúpulas de colorido mármol y piedras preciosas del monumento consagrado al amor Taj Mahal, y al apreciar la artesanía en jade,

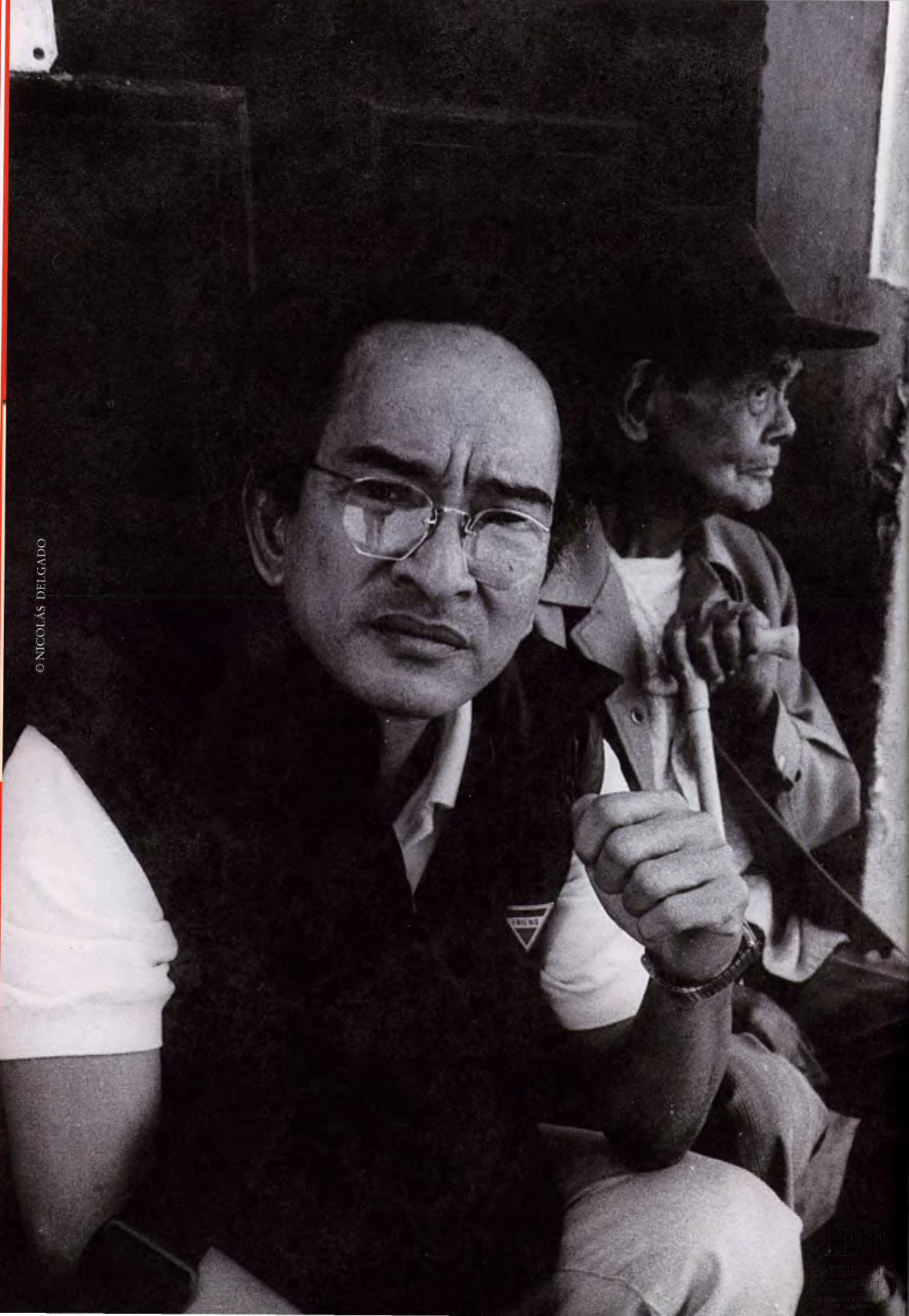
no sólo reparar en la exquisitez de su factura, sino contagiarnos con la aureola de buena suerte que, según la tradición, rodea al que posee una de esas piezas. O, ya con los pies en la tierra, sería preferible degustar sencillamente un delicado té japonés en una ceremonia cuya divisa fundamental es la armonía y el equilibrio a través de la simplicidad que encierra el acto de beber esta infusión.

«¿Fue todo ello fruto de la imaginación de un alma sensible y fascinada?», cabría preguntarse tras recorrer este pedazo de Asia en plena Habana Vieja.

La licenciada **TERESITA HERNÁNDEZ** dirige la Casa Museo de Asia desde que se fundara en 1997.



© NICOLÁS DELGADO



CHINOLOPE

el fotógrafo delirante

EN EL ETERNO «BAÚL KAFKIANO» —QUE A RATOS CITABA LEZAMA LIMA— GUARDA CHINOLOPE MILES Y MILES DE NEGATIVOS CON LAS FOTOGRAFÍAS HECHAS POR ÉL DE SUS CONTEMPORÁNEOS.

MUCHOS DE LOS RETRATADOS NO LAS HAN VISTO, PERO TODOS ANSIAMOS QUE ESAS IMÁGENES SE CONSERVEN —AUNQUE SEA EN ESTADO LATENTE— HASTA QUE DECIDA IMPRIMIRLAS PARA REGOCIO DE LA MEMORIA VISUAL CUBANA.

Y ES QUE, OBVIANDO LA NITIDEZ DE LOS RASGOS FÍSICOS, ESTE ARTISTA HA LOGRADO CAPTAR EL GESTO SUTIL QUE REVELA LA IDENTIDAD EMOCIONAL DE SUS ELEGIDOS.

POR ESO EN SUS RETRATOS SIEMPRE HAY UN SENTIMIENTO DE FONDO, COMO SI LA INEFABLE DIMENSIÓN DEL SER HUBIERA IRRUMPIDO POR LA PEQUEÑA VENTANA DE TIEMPO QUE DELIMITÓ LA VELOCIDAD DEL OBTURADOR DE SU CÁMARA.

por **ARGEL CALCINES**

El ángel se asomó a un arco carpanel y, aunque su presencia fue fugaz, Chinolope creyó haber atrapado el reflejo iridiscente de sus alas.

—¿No habrás visto un zunzuncito?— le pregunté con sorna, que enseguida se trocó en estupor al comprobar el tremendo gasto de material fotográfico. Había tirado no menos de diez rollos de diapositivas en color a una única imagen: aquel extraño vitral al contraluz de la tarde habanera.

Intenté simular que estaba muy enfadado, apretándome bien fuerte las sienes y chasqueando la lengua, pero no logré impresionarlo: al entrever mi gesto de contrariedad, recogió sus bártulos en un santiamén y me espetó con su peculiar ecolalia:

—La fotografía es una oportunidad de tiempo y lugar... de tiempo y lugar... de tiempo y lugar... —hasta desaparecer como un gato montés y no regresar sino pasados los años a la sede de la revista *Opus Habana*.

Hacía tiempo que Chinolope tenía esa idea peregrina metida en la cabeza, y la fuente —todo hace indicar— era un manuscrito inédito de José Lezama Lima. Con el título de *Vicisitudes de la luz*, pareciera haber sido un ensayo sobre la percepción de la luminosidad en La Habana, su incidencia sobre el hábitat de la gente y la gama cromática en los pintores de la vanguardia: Lam, Víctor Manuel, Amelia...

Eso era lo que yo intuía de lo que me explicaba Chinolope, quien había tenido en su poder ese texto desconocido y había memorizado fragmentos, perdiendo unos y otros, tanto los papeles como los recuerdos. De modo que, cuando abordaba el tema, yo asumía sanamente que bien podía estar parodiando —por no decir fantaseando— el artículo de marras.

Según su relato, en ese trabajo Lezama apelaba a los vitrales como filtros sensitivos que reaccionan a los estados de ánimos del día. Y es que tales vidrierías —especulaba— no sólo dejan pasar la luz sino que, al igual que el cristalino y el iris en el ojo humano, reajustan de manera imperceptible su forma y tamaño en respuesta a los estímulos del paisaje.

Así, en vez de refractar mecánicamente, los medio-puntos traslucen la posibilidad del «azar concurrente» en forma de señales calidoscópicas que —aparentando ser aleatorias— se repiten siempre en algún momento de la jornada, mientras que por la teoría de las probabilidades pudieran pasar miles de años para obtener esas mismas figuras policromas sobre una superficie.

—Óyeme, genio... —me repetía una y otra vez el fotógrafo, congratulándose con este epíteto, señal de que insistía en conseguir algo—: *Si lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la*

infinidad,¹ la prueba fáctica sería entonces la aparición de un ángel en cualquier arco de zaguán en un instante preciso del día.

—¿No te parece que hay algo absurdo en lo que dices?—le preguntaba yo de la manera más seria posible.

—Recuerda, genio —me respondía impostando la voz al final de cada frase, como si él mismo fuera José Lezama Lima—: *Sólo lo absurdo podrá vencer la otredad, ya que en la actualidad los derivados causales se igualan lo mismo con el acto que con el germen...*²

Abrumado de oírle, un día consentí que retratara cuantos vitrales quisiera para reproducirlos en *Opus Habana*, y esa decisión —interpretada por Chinolope a su manera— generó la causa del ya mencionado disgusto.

Fue Lezama Lima quien prologó *Temporada en el ingenio*, el reportaje gráfico de Chinolope que un desdén editorial malogró luego de haber esperado casi dos décadas para ser publicado.³ Nunca un texto ha respetado tanto la agonía creativa del fotógrafo que, inmerso en un proceso que lo trasciende, se debate en capturar su esencia mediante la fijación artificial y momentánea de algunas de sus secuencias.

Según Chinolope, el tema del obrero azucarero se lo encargó ni más ni menos que Ernesto Che Guevara, quien ante la reticencia del artista por lo que consideraba un asunto manido, le reprendió con un axioma inolvidable:

—Toda obra creadora, si es verdaderamente revolucionaria, rompe con el panfleto y el cliché.

Es posible que Lezama haya empezado a escribir su ensayo introductorio desde el mismo momento en que Chinolope le hizo partícipe de la alta responsabilidad que había contraído en víspera de la compleja tarea que se le avecinaba.

Definido por el autor de *Paradiso* como «suma de paradojas, juglar chino-japonés que exhuma sin abrumarnos el patronímico Lope», Guillermo Fernando López Junqué⁴ acató a pie juntillas las instrucciones de su paradigma intelectual: asumir que se zambullía en una suerte de Hades cubano y, si lograba evocar el espíritu de Arthur Rimbaud, vencería el desafío artístico con que le habían conminado.

No sin cierta cuota de picardía, desde su sillón en Trocadero 162, el gran poeta debió imaginar a su pupilo en la sala de máquinas del central como un saltimbanqui mareado por el fuerte olor a cachaza, dando tumbos entre lengüetazos de fuego, chorros de vapor y calderas hirvientes. Hay ruidos, vibraciones y lo que es peor: tan poca luz, que difícilmente saque una foto que valga la pena.

Pero su «cámara, fulgurante ojo de buey, capta que las máquinas están entre las manos que soplan y la tierra que devuelve», escribe Lezama en tiempo presente

como si lo estuviese amparando de cerca. Y es que ese ojo —preconiza— «tiene como la temperatura de la permanencia de las situaciones, es un amuleto para el azar concurrente y un ojo que penetra como una gota y devuelve como un espejo universal».

Con su redundante estilo de bucles metafóricos, el ensayista reproduce la experiencia visceral de sumergirse en ese «genésico espacio oscuro», muy consciente de que «a pocos les está concedido dar un paso en esas minas secretas, donde las transformaciones [de la caña] se cumplen en el sueño originario de las cavernas, donde Polifemo probó por primera vez al vino y quiso destruir al hombre (...)»

Por eso debió sentir alivio cuando Chinolope regresó a salvo como Odiseo y —con su proverbial sencillez de ser Nadie— le enseñó las fotos más hermosas que hubiese visto nunca sobre la gestación del «corpúsculo mágico». Regocijado, al concluir su prólogo, Lezama no dudó en considerar ese resultado fotográfico, «oh, sorpresa de las sorpresas (...) cuidadosa continuidad de nuestros grabadores» del siglo XIX.

Temporada en el ingenio nunca ha sido reeditado y, al intentar reproducir en esta revista algunas de sus imágenes, sucedió que los negativos estaban tan frágiles

que parecían alas de mariposa. Quizás porque —sin que el Che ni Lezama sospecharan nada— Chinolope debió arreglárselas para forzarlos químicamente y así poder entresacar, casi de puro milagro, los granos de haluro de plata de entre la oscuridad de las tinieblas.

A pesar del tono esotérico que puede intuirse en la referencia lezamiana sobre que Chinolope «lleva un largo cayado del que pende un ojo de buey», esta frase admite un correlato más racional: el experimento realizado por el alemán Cristóbal Scheiner a principios del siglo XVII para confirmar la idea de su coterráneo Juan Kepler sobre que el ojo funciona de modo semejante a una cámara oscura.⁵

Scheiner peló literalmente un ojo de buey hasta quitarle toda la corteza blanca de su parte posterior, de modo que quedase sólo la delgada membrana de la retina. A continuación, cerró herméticamente el cuarto en que estaba para que únicamente pasara un mínimo rayo de luz a través del agujerito que había horadado en la madera de una de las ventanas.

Tras colocar allí el ojo de la bestia, como si estuviese mirando hacia afuera, comprobó felizmente lo que ya presumía: achicado, pero inconfundible, el paisaje



Julio Cortázar, Chinolope y José Lezama Lima



exterior era visible en el pedazo de retina que había dejado al descubierto, sólo que virado de cabeza.

Tal vez eso mismo, con erudición juguetona, es lo que deja entrever Lezama cuando dice: «un ojo [de buey] que penetra como una gota y devuelve como un espejo universal», al referirse poéticamente a la cámara fotográfica según su principio elemental de funcionamiento.

Lo que sí no cabe dudas es la paciencia bovina que tuvo el Maestro para dejarse retratar por Chinolope cuando éste se empeñó en hacerlo con una cámara estenopeica diseñada por él mismo a partir de una elemental caja de tabacos. Semejante artilugio exige probar de modo artesanal hasta lograr la relación exacta entre el orificio milimétrico por donde penetra la luz, la distancia en que se coloca la película en el lado opuesto y el tiempo de exposición de la imagen.

Suspendido entre volutas de humo, en esas fotos inigualables, Lezama mira con resignación hacia el supuesto objetivo como si estuviera a merced del tabaco consumiéndose en su diestra en una larga ceniza y ese soplo de luz capaz de transmitir por el aire su voluminosidad de buda hasta albergarla en la caja de puros.

Era tanta su curiosidad por esa daguerrotipia casera que, viendo a Chinolope trastear frenéticamente en el interior de la camarita oscura, solía interrogarle como a un verdadero alquimista. Hasta que una vez este émulo cubano de Joseph Nicéphore Niépce y Jacques Mandé Daguerre dio una respuesta tan ingeniosa que Lezama no pudo aguantar la carcajada:

—Imagínese, Maestro —explicó Chinolope, que ya sudaba la gota gorda—, es como encontrar la fórmula de la piedra filosofal, el homúnculo o el cuerno del unicornio que quepa por esta ranurita.

Gracias a ese talante rayano en la picaresca, nuestro fotógrafo supo granjearse el cariño de otra personalidad sin par: Julio Cortázar. Y si el intelectual argentino contribuyó como nadie a que la obra de Lezama Lima fuera justipreciada universalmente, a Chinolope debemos la secuencia gráfica que testimonia cuánta admiración mutua se profesaban ambos escritores. Al respecto, escribió el mismo Cortázar:

«Volví una y otra vez a Cuba, y en cada ocasión el sombrío pero tan cálido salón de la vieja casa de Lezama albergó muchas horas de charla, de tabaco y de amistad. Ya entonces la salud de Lezama distaba de ser buena, pero siempre estaba dispuesto a darse una vuelta por la Habana Vieja, y en alguna foto tomada por Chinolope, un fotógrafo delirante que adoraba a Lezama y nos seguía con su ojo de cíclope por todas partes, se nos ve frente a la hermosa Catedral que de pronto se animaba en la palabra de Lezama para mostrarme uno a uno sus secretos, su magia, en la que todo se mezclaba, la Notre Dame de Víctor Hugo, las abadías cistercienses y la fiebre del barroco americano, en un concilio prodigioso de santos, filósofos, místicos y alquimistas (...)»⁶

He tenido el raro privilegio de haber visto esas fotos en sus negativos originales, además de publicar algunas inéditas en *Opus Habana* (No. 1, 1996). Reproducidas en fotolitos, una docena de ellas se expusieron a fines de 1996 en la Sala Transitoria del Museo de la Ciudad bajo el título genérico de *La mirada fluida*. Inaugurada por el Historiador de la Ciudad, esa exposición sacaba por primera vez a la luz imágenes que habían sido tomadas casi treinta años antes, y significó el retorno de Chinolope a la vida cultural luego de un largo tiempo sumido en el olvido.

—Como Lezama, yo también he fatigado la espera... —suele decir entre la decena de frases que definen su credo existencial y a las que recurre como si fueran proverbios, algunas lezamianas, otras martianas y otras de su propia cosecha: «Sólo lo difícil es estimulante»... «Todo azar es en realidad concurrente»... «Confirmar es crear»... «El Pasado es la intuición del Presente»...

—Si ser Hombre es ya sumamente difícil, imagínate ser Artista...—asevera cáusticamente cuando alguien trata de adularlo de manera sospechosa. Remiso a las loas insulsas, suele desconfiar de la retórica falsamente erudita y para alertarme solía levantar una sola ceja en un gesto irrepetible de prosapia asiática.

Pero otras veces, cuando su corazón se lo dicta, Chinolope es como un niño que se entrega a manos llenas, capaz de legar su tesoro máspreciado: esas antiguas fotos inéditas que cada cierto tiempo nos gotea como si las hubiera logrado rescatar de su cerebro, a través de la retina, mediante un proceso de revelado mágico.

En el eterno «baúl kafkiano» —que a ratos citaba Lezama— guarda Chinolope miles y miles de negativos con las fotografías hechas por él de sus contemporáneos.

Muchos de los retratados no las han visto, pero todos ansiamos que esas imágenes se conserven —aunque sea en estado latente— hasta que decida imprimirlas para regocijo de la memoria visual cubana.

Y es que obviando la nitidez de los rasgos físicos, este artista ha logrado captar el gesto sutil que revela la identidad emocional de sus elegidos. Por eso en sus retratos siempre hay un sentimiento de fondo, como si la inefable dimensión del ser hubiera irrumpido por la pequeña ventana de tiempo que delimitó la velocidad del obturador de su cámara.

¿Cuántas cámaras fotográficas han pasado por las manos de Chinolope: cien, doscientas... mil? Nunca lo sabremos. Cada vez que visitaba Cuba, Cortázar le traía una Contax de regalo aun cuando supiera que ésa también la iba a perder, quizás porque «el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le pone insidiosa (...)»⁷

Tal parece como si para recrear la historia de Roberto Michel —el franco-chileno traductor y fotógrafo aficionado de «Las babas del diablo»—, el formidable narrador argentino se hubiese inspirado en las maneras de su amigo cubano, en esa capacidad poco común que tiene Chinolope para estar mirando el paisaje y, de pronto, reparar en la escena que habrá de detener el tiempo por un instante.

He disfrutado de algunos de esos momentos. A mi lado, Chinolope observa la realidad circundante, como si tratara de descifrar los enlaces invisibles que la rigen. Y de pronto, descodifica uno de esos enlaces: el temblor de una paloma, por ejemplo, mientras el aparcamiento soterrado que sepultaba la Plaza Vieja era destruido a golpe de martillo neumático.

Suavemente, con ademán felino, desenfunda la cámara fotográfica (creo que era una Leica la que llevaba entonces, metida dentro de un calcetín negro), encuadra en un santiamén y chas-chas-chas: aprieta con frenesí el disparador y la palanca de avance hasta lograr una secuencia de fotogramas.

Se vira entonces hacia mí, seguro de que ha atrapado «el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial», al decir del propio Cortázar.⁸

Y tras notar mi expresión intrigada, Chinolope sonrío y me explica paternalmente:

—M'ijo, es el símbolo de la restauración de la Habana Vieja, pues aunque la paloma tiemble, se resiste a escapar, ya que la demolición de ese hormigón



Wifredo Lam

monstruoso conllevará que resurja el espacio genuino para que todas puedan volar libremente.⁹

Casi todo de lo poco que sé sobre percepción de las artes visuales y, concretamente, sobre fotografía, se lo debo —además de a los profesores Jorge Bermúdez y Peroga¹⁰— a Chinolope. Ninguna conferencia, ningún libro, pudiera haberme procurado ese fértil contacto con la imagen gráfica como el sentarme junto a este último y comentar las obras de los grandes fotógrafos de todos los tiempos: Alfred Stieglitz, Paul Strand, Man Ray, Walker Evans, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson...

Cada domingo yo visitaba su modestísima casa y comía con él y su esposa Esperanza, quien seguía nuestra conversación mientras preparaba los alimentos, limitándose a intervenir juiciosamente cuando subíamos demasiado el tono de voz o la plática alcanzaba ribetes surrealistas.

Solía suceder que Chinolope se ponía a reproducir una partida de ajedrez de Capablanca y Alekhine, después de haber estado nosotros discutiendo largo rato sobre qué es lo más importante en la fotografía: la luz o el sentido de la forma. Yo, por mi parte, tomaba al azar cualquiera de los libros fabulosos que acumula por doquier y me ponía a leer los subrayados en sus páginas. A veces —en las obras de Miguel de Unamuno, por ejemplo—, Chinolope había señalado tantas frases con lápiz rojo, que era como leerse el libro entero.

Así, pasaba fácilmente una hora; él jugando ajedrez contra sí mismo, como esa famosa foto de Cartier-Bresson en que un ya viejo Marcel Duchamp se enfrenta a un contrincante fantasma.¹¹ Sólo se oía la emisora CMBF, cuyo repertorio de música clásica Chinolope parece saberse de memoria, pues —casi en forma automática— reconocía cada obra emitida, sin error. Y al preguntarle en una de esas cuál era su *obertura* [sinfónica] favorita, ensimismado, me respondió:

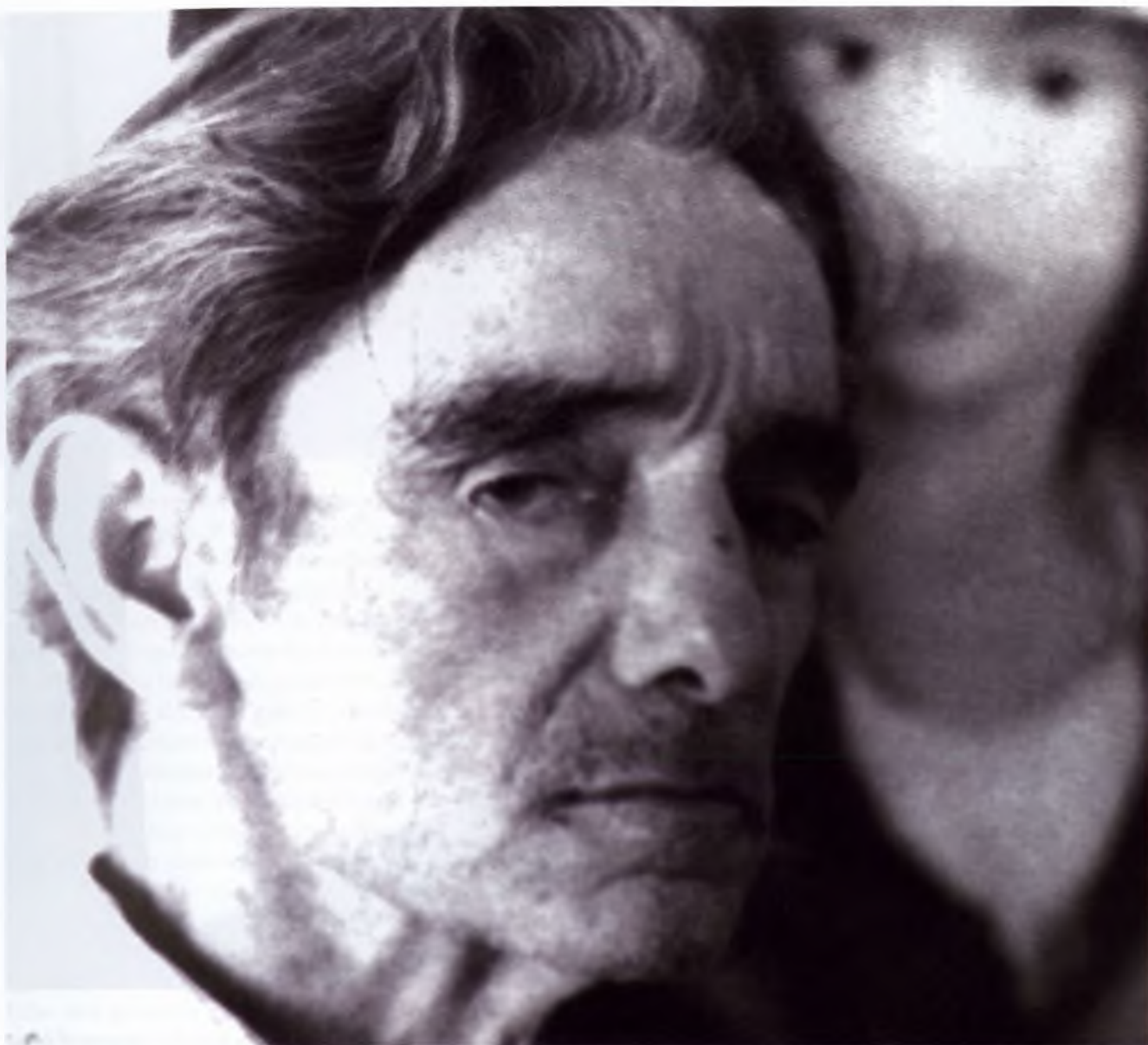
—La Anderssen.

Fue esa *apertura* clásica [ajedrecística] la que le planteó a Robert Fischer durante aquella simultánea gigante que se celebró en La Habana como colofón de la Olimpiada Mundial de Ajedrez. La partida terminó en tablas y, al estrecharle la mano, dice Chinolope que el famoso ajedrecista estadounidense le preguntó: «¿Es usted profesional o aficionado?».

Al responderle que lo segundo, Fischer le miró fijamente a la cara y le dijo:

—Quédese como aficionado para que disfrute más el juego.

No ya como ajedrecista, sino como fotógrafo, Chinolope parece haber seguido ese consejo inusitado, pues teniendo grandes dotes para una y otra actividad,



las ha ejercido con semejante sentimiento de libre albedrío, de irreverencia lúdica, que le hacen ser posiblemente el más aficionado de los fotógrafos profesionales cubanos, o el más profesional de todos los fotógrafos aficionados del mundo.

Sus teorizaciones sobre qué es la fotografía, impregnadas de un existencialismo unamuniano y alguna que otra galimatía, revelan su angustia cognitiva al tratar de definir lo que ya es para él una profesión de fe: «La fotografía... como la araña para mantener el equilibrio del espíritu en la materia... que puede transfigurarse por instantes... donde la muerte se retira sin ser notada en el líquido ojo...»

Chinolope es un autodidacta que ha estudiado el Arte mediante un método propio que —dada la lucidez de sus aseveraciones— implica la certeza de poseer unas agudas intuición y percepción subjetiva. Así, para plantearme su deseo de retratar los vitrales habaneros, antes de revelarme el secreto sobre el texto

perdido de Lezama, evocó al impresionista Claude Monet y sus representaciones de la Catedral de Ruán según el tiempo del día, la hora, las estaciones, la luz...

—A veces el pintor sentía que no podía lograrlo... ¿Cómo expresar la vibración luminosa, la energía de los fotones sobre la fachada de la iglesia, mediante pigmentos opacos dispuestos sobre el lienzo? ¿Te imaginas, genio?

Y al notar que yo le oía embelesado, me propuso su experimento fotográfico en términos de física óptica y nociones de teleología lezamiana:

—Los impresionistas trataron de atrapar las infinitas variaciones de la luz sobre los objetos que la reflejan... Yo quisiera captar esas mismas vicisitudes, pero cuando la luz es refractada. En ese instante sin duración que es el tiempo de exposición de la cámara fotográfica, pudiese quedar por fin atrapada la jiribilla, el diablillo de la ubicuidad, *alanceado por la luz, en el pestañeo del linco de una refracciónincesante...*¹²

Víctor Manuel



—No entiendo nada— le insistía. Y enseguida me replicaba:

—Decía Lezama que lo importante no es entender sino percibir.

Sin embargo, opuesto a que semejante idea fuera llevada a la práctica so pena de gastar el ya escaso material fotográfico de *Opus Habana*, yo trataba de convencerlo de lo irracional de la propuesta mediante disquisiciones de carácter epistemológico. Antes de hacer algo —le decía— habría que estudiar los vitrales como sistemas cuyas condiciones iniciales (la incidencia de la luz solar o lunar sobre su superficie) no se conocen a la perfección. ¿Cómo predecir entonces cuáles figuras policromas se refractarán en determinados intervalos del día? ¿Cuán sensibles —o sea, caóticos— son los vitrales a la variación de esas condiciones iniciales?

Por instantes, me parecía que —a fuerza de inteligencia— ya había logrado persuadir a Chinolope, pero al día siguiente volvía a retomar el tema, apoyándose en una u otra frase del autor de *Imagen y posibilidad*: «(...) Ligerezas, llamas, ángel de la jiribilla. Mostramos

la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra. Luz que lleva en sí misma su vitral y su harnero. Luz que encuentra siempre su ojo de buey, para descomponerse en la potencia silenciosa de la resaca lunar (...)»¹³

—Pura metaforización —arguía yo socarronamente, dando rienda suelta a mis ínfulas racionalistas—. Decir que «todo azar es concurrente» no es más que atenerse al concepto de *determinismo universal* enunciado por el matemático francés Pierre-Simon Laplace en sus ensayos filosóficos sobre la teoría de las probabilidades. Otra cosa es, con perdón de Lezama, pretender que sea posible la *predicibilidad universal* gracias al conocimiento poético, incluida la del destino histórico de nuestro país, que es lo que este gran cubano parece insinuar en sus escritos.¹⁴

A Chinolope le exasperaba lo que él catalogaba como mi «falta total de imaginación», y a veces nuestras discusiones se hacían tan tensas y crípticas que el resto del colectivo de la revista comenzó a preguntarse con razón si no estaríamos locos.



Desde que yo era apenas un adolescente, conozco a Chinolope. Y cuando partí a estudiar ingeniería termofísica en la Unión Soviética, me llevé como objeto más preciado —autografiada— esa foto suya en la que Ernesto Guevara apoya su nariz en el dedo índice como si atendiera a la formulación de un problema de álgebra lineal en la pizarra: tal vez una de esas integrales que al Che le gustaba resolver para entretenerse en sus pocos momentos de descanso. O quizás, por qué no, hilvanara una de sus sorprendentes narraciones: esos relatos que demuestran su innegable sensibilidad artística como componente del humanismo esencial que lo caracterizó.¹⁵

Si procediera a comparar esa foto de Chinolope con la impresionante imagen de Korda que ha dado la vuelta al mundo, tendría que hacerlo con arreglo al sentimiento de tristeza que la desaparición física del Che aún provoca en sus admiradores, incluso en aquellos que —como yo— no le conocieron en vida.

Con su mirada perdida en el infinito, llevando ya el peso de la decisión irrevocable, su semblante justiciero en la segunda de esas instantáneas pudiera haber inspirado la endecha de Lezama Lima: «(...) Como Anfiareo, la muerte no interrumpe sus recuerdos. La *aristía*, la protección en el combate, la tuvo siempre a la hora de los gritos y la arceciada del cuello, pero también la *areteia*, el sacrificio, el afán de holocausto (...)»¹⁶

En el retrato de Chinolope, la expresión entre reflexiva e iluminada —que le hace sobresalir apaciblemente del resto del grupo pero sin dejar de ser parte de él— incita a ilusionarnos con que el Che ha regresado con nosotros, tal y como imploraba Cortázar cuando escribió: «(...) Pido lo imposible, lo más inmerecido, lo que me atreví a hacer una vez cuando él vivía: pido que sea su voz la que se asome aquí, que sea su mano la que escriba estas líneas (...)»¹⁷

Me acompañó esa imagen durante los cinco años y medio de mi carrera en el Instituto Energético de

Moscú. Y cuando un día se le ocurrió al Studsoviet¹⁸ que yo debía quitarla de la pared por considerar que atentaba contra el orden del albergue, mi negativa fue tal que mi caso fue llevado a corte disciplinaria.

Afortunadamente no fui sancionado y sólo debí preparar un trabajo escrito sobre el Socialismo utópico para discutirlo en la clase de Comunismo científico. A cambio, el retrato del Che permaneció en mi cuarto ayudándome a despejar la duda que suscita todo dogma, sobre todo si está revestido de falsa científicidad: ¿no sería algún estado dubitativo el que provocara la expresión de su cara en esa foto?, me preguntaba sin cesar al entrever desde entonces un asomo de perspicacia en sus ojos y nariz tocada por el índice.

Recordaba esta anécdota y una sensación de ingratitud me embargaba: Chinolope se había marchado de *Opus Habana*¹⁹ y el eco de su voz me perseguía:

—La fotografía es una oportunidad de tiempo y lugar... de tiempo y lugar... de tiempo y lugar...

Como si hubiera perdido a un amigo de la infancia, me sorprendía jugando solo con la reverberación de los vitrales, buscando la clave invisible que relaciona el vuelo de las palomas con el renacimiento de la vieja ciudad en un constante fragor.

Lentamente, sin saberlo, comencé a razonar con el corazón: ¿Qué significaban unos cuantos rollos de diapositivas si había perdido sus consejos certeros, el contagio de su pasión creativa y esa risa estentórea que —en los peores momentos— me ayudó a no desistir?

Los carretes aparecieron en una gaveta, como si hubieran estado esperando un siglo. Uno a uno, los fui revisando en la mesa de luz. La misma imagen, el mismo vitral iluminado en el arco carpanel, como si un niño hubiera operado la cámara... Hasta que llegué a aquel fotograma.

Rápidamente, como quien presagia algo, lo digitalicé en el escáner²⁰ para poder observar hasta sus mínimos detalles en la pantalla de la computadora.





Y allí, en una esquina del vitral, increíblemente había un ángel, o un garabato de luz, o una falla del revelado... sabe Dios.

Siempre que me veía digitalizar imágenes, observándome como a un prestidigitador, Chinolope me comentaba:

—M'ijo, si ese aparato hubiera existido en mi tiempo, tú sabes cuántas fotos yo hubiera salvado en el baúl kafkiano...

A lo que yo le respondía invariablemente:

—Genio, te hubieras dedicado al ajedrez, pues tomar fotos hubiera sido para ti demasiado fácil.

Movía entonces negativamente la cabeza y sentenciaba luego de hacer una larga pausa:

—Ninguna tecnología podrá igualar jamás la intuición que nos hace atrapar el sentimiento humano en un retrato.

¹ Chinolope se conoce de memoria frases como esta que se señala en cursiva, las cuales entresaca de disímiles textos de Lezama, en este caso de su conocida definición del «ángel de la jiribilla». («Lectura», en *Imagen y posibilidad*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 110-112)

² Es una cita textual de Lezama en «Cortázar: el comienzo de la otra novela», en *La cantidad hechizada*, pág. 429.

³ *Temporada en el ingenio* se publicó por la Editorial Letras Cubanas en 1987, casi quince años después de haber fallecido Lezama.

⁴ Guillermo López Junqué es el verdadero nombre de Chinolope, quien nació en La Habana en 1932.

⁵ Para describir este experimento me baso en el precioso libro para niños de mi amigo y gran físico cubano Ernesto Altshuler: *A través de los ojos*. Editorial Gente Nueva, La Habana, 1993.

⁶ Testimonio incluido por Carlos Espinosa en *Cercanía de Lezama*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.

CHINOLOPE (La Habana, 1932) participó junto a varios fotógrafos cubanos en la muestra que, en París, se dedicara este año 2003 a la figura de Ernesto Che Guevara. Esta foto fue tomada en la sede de la Agencia Magnum y —entre otros— aparecen el suizo René Burri y el iraní Abbas.

⁷ En «Las babas del diablo», cuento recogido en *Las armas secretas y otros relatos*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999, pp. 281-297.

⁸ Ídem.

⁹ Miles de toneladas de hormigón fueron demolidas para que esta plaza de la Habana intramuros recuperara su belleza del siglo XVIII, incluida su fuente (ver *Opus Habana*, No. 2, 1998).

¹⁰ Mis profesores de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de La Habana en las especialidades de Arte y Comunicación y de Fotografía, respectivamente.

¹¹ En *Diálogo con la fotografía* (Editorial Gilí, S.A. Barcelona, 2001) de Paul Hill y Thomas Cooper, se reproduce una entrevista al fotógrafo norteamericano Man Ray, en la que éste afirma, tal vez refiriéndose a esta misma foto: «Hay una instantánea tomada por Cartier-Bresson, en la que estoy con Duchamp, poco antes de que muriera. Estábamos sentados aquí, jugando al ajedrez (...)» (p. 24).

¹² Esta frase en cursiva ha sido extraída de «Incesante temporalidad», uno de los artículos de Lezama reunidos en *Tratados en La Habana*. Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, Las Villas, 1958, pp. 204-206.

¹³ Sacado de «Lectura», en *Imagen y posibilidad*, ob.cit., p. 108.

¹⁴ Semejante afirmación sólo debe tomarse como un desatino, pues nada más ajeno a mí que tratar de abordar la poética lezamiana desde una perspectiva crítica en torno a la teoría del caos aplicada a la literatura. A desentrañar las confusiones que traen el uso de la terminología científica (los conceptos de *determinismo* y *predecibilidad*, por ejemplo) y las extrapolaciones abusivas de las ciencias exactas a las humanas como parte del relativismo posmoderno, está dedicado el contundente título *Imposturas intelectuales* (Ediciones Paidós Ibérica S.A, 1999) de Alan Sokal y Jean Bricmont, profesores de Física en las universidades de Nueva York y de Lovaina, respectivamente.

¹⁵ En *Opus Habana* (No. 4, 1997) se publicó *La duda*, un cuento hasta ese momento inédito que el Che escribió durante su estancia en el Congo (1965) como jefe de las tropas cubanas que, de modo transitorio, se integraron a las luchas de liberación en el continente africano.

¹⁶ Pequeño fragmento de «Ernesto Guevara, comandante nuestro» (reproducido nuevamente, treinta años después, en revista *Casa de las Américas*, No. 206, enero-marzo de 1997).

¹⁷ Con el título de «Mensaje al hermano», Cortázar publicó su lamento por la muerte del Che también en la revista *Casa de las Américas*, junto a las palabras de otros importantes intelectuales.

¹⁸ El Soviet de Estudiantes (Studsoviet) era dirigido sólo por soviéticos que cursaban los años superiores.

¹⁹ Chinolope y yo compartimos la responsabilidad de editores generales de *Opus Habana* en los números 3 y 4 correspondientes a 1997.

²⁰ Préstamo léxico que adopta la forma y el significado de *scanner*, término en inglés con que se nombra el equipo capaz de registrar (*to scan*) una imagen electrónicamente y almacenarla en la memoria de una computadora. Utiliza un principio análogo al de las cámaras fotográficas digitales.

ARGEL CALCINES, editor general de *Opus Habana*.

foco
TESTIMONIAL
Imagen de Cuba en Japón

キューバ



日本

Los caracteres en idioma japonés que aparecen a ambos lados de esta imagen significan —respectivamente— a la izquierda, Cuba, y a la derecha, Japón.

Al igual que las dos ilustraciones siguientes, este paisaje aparece en el libro *Yochishiryaku*, que llegó a convertirse en un *bestseller* en el Japón de la segunda mitad del siglo XIX.

Probablemente la referencia más antigua sobre Cuba en Japón aparezca en el libro *Sekai Kuniboku*, escrito por Yukichi Fukuzawa. Editado en 1869, este volumen presenta la geografía, costumbres y frutos de todos los países del mundo, incluida la nación caribeña, y contiene dos ilustraciones con temas cubanos: una bajo el título *Paisajes de la India Occidental* y otra con el subtítulo *Musácea y piña*. El autor fue fundador de la Universidad Keio, una de las instituciones docentes más prestigiosas de Japón.

También en esa época vio la luz *Yochishiryaku*, obra de Masao Uchida que llegó a convertirse en un *bestseller* en ese país asiático. En ese libro se

describe como algo abominable la colonización de Cuba por los españoles en 1511 y la desaparición de la población indígena como consecuencia de este hecho. Introduce notas históricas acerca de la mezcla étnica característica en la población de la Isla, en la que —apunta— conviven blancos, negros, criollos, mulatos...

El libro contiene cuatro ilustraciones referidas a Cuba: la primera y la segunda son paisajes rurales; la tercera, una vista de La Habana, y la cuarta muestra las costumbres de los habaneros.

Uchida, quien viajó a Holanda para sus estudios, escogió estas ilustraciones de la revista *Luxur du monde*, entre unas tres mil fotografías y 20 álbumes.

Es conocido también que este autor tomó las descripciones sobre Cuba de los libros escritos por Makke y Goldsmith.

EN EL SIGLO XX

En 1939, una publicación periódica divulga ilustraciones de Mokutaro Kinoshita que formaban parte del ensayo «Viaje a Cuba». Realizados por el artista durante una visita a la Isla, estos dibujos fueron los primeros hechos propiamente por un japonés sobre Cuba. Cada uno tenía un título: *La Habana, restaurante Florida, vendedor de periódico* (probablemente referido al famoso Floridita), *Llanura de las afueras de La Habana* y *La noche de La Habana*.

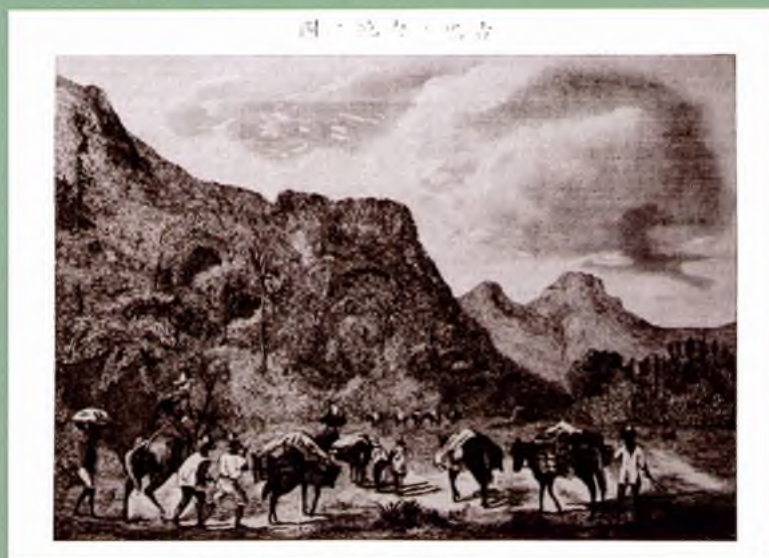
Existen, además, referencias sobre Hiroshi Kambara, quien —nacido en 1892— permaneció largo tiempo en Cuba, donde ingresó en 1916 en la Academia de Pintura San Alejandro. Fallecido en 1970, gracias a sus memorias se han podido conocer hechos muy interesantes sobre la vida habanera. Así, en 1920, realizó una exposición en el Hotel Plaza, además de mantener una estrecha relación con Manuel Cortina —secretario del entonces presidente del país—, que devino su mecenas.

Kambara recibió el encargo de construir —junto a artesanos cubanos— un «chashitsu», o sea, una casa japonesa para la ceremonia del té, con la finalidad de alojar las colecciones de arte que Cortina atesoraba.

El artista dibujó 10 cuadros de paisajes campestres y costumbristas de Japón en las puertas corredizas de aquella cabaña, las cuales se conservan en el Museo Provincial de Pinar del Río, adonde se trasladaron desde su emplazamiento original, el hoy Parque Nacional La Güira, en aquel occidental territorio. Con el dinero recibido por el trabajo efectuado, Kambara viajó a París y posteriormente regresó a Japón.

En 1922 se realiza la VII Exposición de Arte de Kobe, que incluyó dos de sus obras: *Las afueras de La Habana* y *el Bobío*

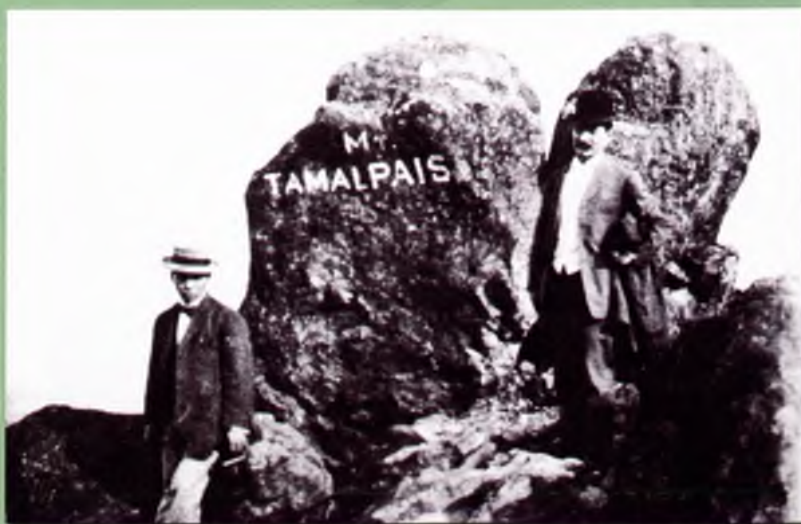
Formado en Holanda, Masao Uchida es el autor del volumen *Yochishiryaku*, que contiene cuatro ilustraciones referidas a Cuba sacadas de la revista *Luxur du monde*. Dos de esas imágenes se reproducen abajo.



Mostrar al lector japonés distintos tipos de habaneros de la segunda mitad del siglo XIX, es el propósito de esta ilustración que ofrece una escena en una populosa esquina de La Habana, e incluye —además— detalles de la arquitectura colonial cubana.



Nacido en 1892, Hiroshi Kambara permaneció largo tiempo en Cuba, donde ingresó en 1916 en la Academia de Pintura San Alejandro. Expuso en 1920 en el habanero Hotel Plaza; 10 obras suyas se conservan en el Museo Provincial de Pinar del Río.



Aunque no existen pruebas contundentes que así lo testimonien, se cree que este cuadro, titulado *Yashi no ki no aru fukei* (Paisaje con palmas), de Tomiji Kitagawa, fue pintado en Cuba durante una corta visita que el artista realizara a la Isla en 1921.



de María. Lamentablemente ambas desaparecieron cuando esa ciudad portuaria japonesa fuera bombardeada durante la II Guerra Mundial, por lo que no queda constancia de la relación de Kambara con la tierra cubana.

Después de su regreso a Japón, llevó a cabo una gran labor como grabador. Su obra *Ginga* (Costa plateada) integró una exposición que se instalara en la sede del Ministerio de Cultura de Japón en 1936. En la época de la posguerra, Kambara viaja a Brasil y trabaja allí durante un tiempo. Entre las piezas de entonces encontramos *Santos no ame* (Lluvia de santos), realizada en 1954 y que se conserva en la actualidad. Todo parece indicar que a su regreso por mar, el artista quiso llegar a Cuba, pero por alguna razón no pudo desembarcar y tuvo que conformarse con hacer desde el barco algunos dibujos que se perdieron.

Luego de concluir sus estudios de arte en Estados Unidos, el artista Tomiji Kitagawa —contemporáneo de Kambara— efectuó una corta visita a la Isla, a finales de agosto o inicios de septiembre de 1921, antes de continuar viaje al mes siguiente hacia México, país en el que vivió y trabajó durante varias décadas.

Entre sus obras se conserva *Yashi no ki no aru fukei* (Paisaje con palmas), en cuyo dorso está escrito «Cerro del aue», frase que no se sabe a ciencia cierta qué significa, pero es probable que este lienzo haya sido pintado en Cuba, aunque no hay pruebas de ello. Se cree que pudiera ser la actual Calzada de Ayestarán, que antiguamente se llamaba Avenida del Cerro. Quizás, si alguien sube a la torre del Memorial José Martí (Plaza de la Revolución), desde allí pueda ver este cerro perdido.

De octubre a noviembre de 1932, el mundialmente famoso pintor de «L'école du Paris» Tsuguharu Foujita (conocido

como Leonard Fujita) visita Cuba. Dos años después, como resultado del recorrido que realizara por Argentina, Brasil, Bolivia, Perú, Cuba, México y Estados Unidos, inaugura una exposición con 77 obras suyas, las cuales fueron vendidas en su totalidad en sólo tres días. Es posible que algunas de ellas hubiesen sido pintadas en la Isla.

En enero de 1940, se abre en la Universidad de La Habana la muestra «Escuelas europeas», en cuyo catálogo aparecen dos cuadros de Fujita: *Campesino mexicano*, que era propiedad de José Antonio Fernández de Castro, y *Niño dormido*, perteneciente al Liceo de La Habana. Cabe la posibilidad de que las dos se conserven todavía en Cuba.

Finalmente, en 1955 viajan a La Habana los hermanos Hodaka y Toshí Yoshida. En una galería capitalina se encuentran con el pintor cubano Mariano Rodríguez, con quien intercambian algunas ideas. A su regreso a Japón, publican en la revista *Bijutsu teicho* (Agenda de arte) las fotos tomadas en Cuba así como una breve reseña sobre el arte del país.

Los hermanos Yoshida pertenecen a la tercera generación de una familia que tradicionalmente se dedicó en Japón al *ukiyo-e* (xilografía típica japonesa). En 1987, Hodaka regresa a La Habana e imparte clases prácticas de dicha técnica en el Instituto Superior de Arte. A su vez, se llevó a Japón algunos de los grabados hechos por él en la capital cubana, entre otros, *Antigua primera de San Miguel* y *Casas con columnas*.

Por su parte, Masaki Hiranu tomó una serie de fotografías entre los años 1992 y 1995. El tema era histórico: casas coloniales, carros americanos, tipos populares.... Luego, el propio Hiranu viaja por Sarajevo, ciudad y capital de Bosnia-Herzegovina, donde realiza una serie de fotos artístico-documentales por las cuales recibe el premio de debutante, que otorga la Asociación más grande de fotógrafos existente en Japón.

El crítico de arte **MOTOI MASAKI** es curador del Museo de Arte de Meguro, en Tokio, Japón.

Antigua primera de San Miguel es uno de los grabados realizados en Cuba por los hermanos Hodaka y Toshí Yoshida, pertenecientes a la tercera generación de una familia japonesa de gran tradición en la técnica *ukiyo-e* (xilografía típica japonesa).



Entre 1992 y 1995, el fotógrafo japonés Masaki Hiranu captó imágenes de La Habana como la que se reproduce abajo. A destacar los contrastes entre pasado y presente, está dedicada su serie sobre automóviles norteamericanos que aún ruedan por las calles habaneras.



EL ARTISTA *y la ciudad*

Mística *flora*



GENEROSA Y VEHEMENTE, DEFINITIVAMENTE SEDUCTORA, LA OBRA DE FLORA FONG CONSIGUE ATRAPARNOS GRACIAS A LA VITALIDAD DEL TRAZO, LA SINGULAR RECREACIÓN DE ELEMENTOS NATURALES Y LA MAGIA DE TANTOS COLORES QUE DANZAN SOBRE EL LIENZO.

por **YANET TOIRAC**

Si alguna vez ha tenido en las manos un catálogo de su obra, o enmarcada cualquiera de sus serigrafías, o incluso navegado por las pantallas de alguna multimedia interactiva que albergue sus trabajos en versión digital, en realidad puede haber visto mucho y haber visto muy poco. Los cuadros de Flora Fong tienen que contemplarse en vivo, allí donde sigilosamente te apabullan, donde te sorprenden embelesado ante la inmensidad plástica que tiene delante.

En ese primer cruce más vale dejar que nos roben todas las defensas porque poco aportan claves interpretativas precedentes. Al final siempre el lienzo nos vence, porque antes Flora lo venció a él, tan —a la vez— blanco, enigmático, temible y cautivante.

Noble y temperamental, colorida pero equilibrada, así es la obra que la artista ha engendrado en las dos últimas décadas. Abriga la mística de quien posee una permanente vocación por el reencuentro con su estirpe y expresa la obsesiva fascinación que produce el descubrimiento perpetuo. Este torbellino se vislumbra en la fuerza de sus trazos, las escenas en movimiento, la intensa policromía de una paleta que resueltamente nos conmueve y la poderosa línea negra que nos recuerda los límites, esos límites a donde es posible llegar, pero también desde donde es posible partir. Su creación es orgánica porque tantas inquietudes propias allí terminan hilvanándose en posibles respuestas. El ejercicio pictórico como práctica emancipadora. Por eso Flora ya no puede sobrevivir sin sus cuadros, mas tampoco sus cuadros serían tan acabados si Flora no confrontara en ellos la complejidad de su más íntimo universo.

A los que hoy rozamos los 30, quizás nos es difícil imaginar que durante toda la vida esta artista no haya fantaseado con elementos de la naturaleza, bajo ese estilo formal que tanto la distingue en la escena plástica cubana. Cierto que sus jardines, girasoles y platanales, frutas, gallos, hojas de tabaco, bosques, montañas y marinas, vienen desfilando en sus telas desde los inicios de los años 80. Sin embargo, atrás quedaba una obra con otros ámbitos temáticos, menos conocida —tal vez— y más autobiográfica; menos cromática y más técnica mixta, en la que las historias de su niñez alcanzarían mayor protagonismo. La figura humana que, raras veces aparecería posteriormente en forma explícita, entonces la encarnaban africanas, guardias, novios y también sus hijos Li y Liang.

Sólo que el interés por conocer más sobre la civilización de sus ancestros también acapararía la atención de Flora, una camagüeyana de madre criolla que —a su vez— descendía de españoles y de padre chino de Cantón, fusión que pronto sería suficientemente tentadora para la artista, según ella misma explica:

«Por supuesto, en la medida que pasa el tiempo una va cambiando su forma de pensar, de hacer en el arte. Indudablemente para quien conoció mi obra de los años 70 hasta los 80 y pico, aquélla es una obra donde todavía está la figura humana, la realidad cotidiana; los temas eran más intimistas y los expresaba con mucho lirismo y hasta con algo de surrealismo. Pero todo eso fue cambiando alrededor de esos años, quizás porque ya mi padre estaba muy viejo y yo tenía cierta preocupación por recrear muchas cosas que él me enseñó de niña. Por ejemplo, las cometas, esas lindas cometas en forma de pájaros que movían sus alas y también cantaban. Eso me dejaba encantada mirando hacia el cielo. Yo pensaba que todos los chinos sabían hacer cometas, pero no era cierto. Es decir, mi padre tenía esa peculiar habilidad manual. Por eso en aquellos años le pedí que me ayudara a rescatar lo que él hacía para nosotros cuando éramos niños. Y fue así como —poco a poco— me introduje en ese mundo fabuloso del arte oriental. Eso me llevó a estudiar un poco el idioma chino que, aunque no lo sé como deseo, me sirvió para coger destreza en el estudio del gesto caligráfico, el sentido del ideograma, y de toda la estructura compositiva y la belleza de esas letras».

¿Cuándo viajó usted por primera vez a China?

¿De qué manera ese contacto con la tierra de sus ancestros influyó en su vida?

En 1989 realicé mi primer viaje a China, y fue muy importante para mí porque allí encontré respuestas a muchas cosas que estaba estudiando y a otras tantas inquietudes que tenía dentro. En el Museo de la Caligrafía pude ver cómo los japoneses —por ejemplo— están agradecidos de la caligrafía china, que consideran la madre. Mirando la riqueza de los palacios imperiales, redescubro el sentido estético y el enfoque espiritual que ellos tienen; logré entender por qué era así ante esa cosa increíble que son las costumbres. Esto me hizo pensar. Recuerdo que mi padre era de poco hablar, entraba en un mutismo absoluto por un día entero, se quedaba meditando. Cuando los ocho hermanos —cinco hembras y tres varones— éramos niños, le gustaba comprarnos ropa; de momento él llegaba a la casa con vestidos lindísimos, pero todos idénticos. Mi mamá le preguntaba por qué los compraba todos iguales, y él sencillamente respondía: «porque en China es así». Y entonces ese misterio, ese modo de ver las cosas, sus prácticas filosóficas tan ancestrales, me fue dejando mucha curiosidad por conocer a fondo todo eso.

¿Cuánto se reflejó en su producción plástica esa afición que usted comenzó a sentir con nuevos

«En muchos de mis paisajes está la palma, bien sea en un primer plano o más distante, pero casi siempre aparece. Las palmas en su origen tienen que ver con el carácter chino de “bosque”, y éste —a la vez, en su trazado caligráfico— tiene mucho que ver con las palmas. Yo hago mis palmas con mucho movimiento, como siento el propio gesto caligráfico de esta palabra.»

bríos por la sabiduría y sensibilidad del mundo oriental?

Mucha. En mi pintura me he sentido atraída en especial por la cultura china. Lamentablemente —y esto siempre lo digo— nosotros recibimos una influencia muy occidental en la enseñanza en nuestras escuelas de arte. Y yo sentía que podía hacer algo, que podía aportar a la pintura cubana otro enfoque, este que mucho tiene que ver con la civilización oriental. Es así como —poco a poco— lo he conseguido; me ha llevado más de diez años. Estuve mucho tiempo trabajando para encontrar rasgos que me remitieran a hacer lo que yo quería, desde el punto de vista caligráfico y, a la vez, crear un sello de identidad muy caribeño y nacional. Ya a estas alturas está presente en mi obra; prácticamente es una identificación. Me costó mucho, porque tenía que encontrar el gancho para coger como pretexto lo que quería hacer en determinados temas. Me quedaba muchas horas reflexionando sobre esto. Hasta que el tema de «Remolinos y ciclones», motivo de una exposición completa en la Galería Habana en 1985, me permitió encontrar —por primera vez— toda la composición gestual del arte caligráfico chino. Y hallé también una manera lineal de expresión que me fascinó. Ya te digo, era un tema muy caribeño pero que me permitía, al mismo tiempo, enlazar bien los dos objetivos que perseguía.

Algo similar sucedería un poco más adelante con el tema «Jardines y bosques», y después con los hermosos y vehementes «Girasoles»...

Sí, la primera fue una temática que desarrollé en 1986, cuando también hice un grupo de obras en las que pude incorporar lo que ya estaba haciendo con los ciclones, pero desde una mirada de primer plano. En medio de todo ese deseo de expresarme, también surgió la serie «Grandes paisajes del Caribe» y, luego, «Ancestros», que fundamenta toda la incorporación de las caligrafías chinas. Hasta que más tarde vendría «Girasoles», donde el motivo no era pintar las flores por pintarlas, sino encontrar, hacer una referencia a

toda la pintura china, cuyos cultores son impecables y evidencian mucha maestría, cuando se dedican a pintar flores utilizando la técnica de las aguadas, a tal punto que se pueden pasar toda la vida pintando flores. Pues bien, utilizo mucho en mi obra, esa experiencia sensorial que logran, ese enfoque diferente del análisis de perspectivas que —te repito— no tiene nada que ver con el que nosotros hacemos a partir del Renacimiento italiano, que fue lo que nos enseñaron en la escuela de arte...

Con los girasoles encontré dos cosas: la técnica al óleo, tradicional, textualmente elaborada, pero integrada con un concepto chino de la composición.

Entonces, ¿le parece que de alguna forma desafía el encuadre tradicional con la incorporación de estos elementos?

Siento que el que mira el cuadro puede suponer que está situado sobre una nube, que tiene una vista privilegiada. Parado frente a la obra se puede decir: sí, hay una referencia de la naturaleza. Pero, luego, pasa a otro grado de comprensión del proceso creativo donde todo puede acontecer en el lienzo, sin ataduras de ningún tipo.

Las palmas son otro elemento recurrente en su obra, muchas palmas, grandes, diminutas, barrigonas, traviesas, embravecidas, desperdigadas... ¿La palma, en fin, como símbolo necesario para expresar la cubanía?

Efectivamente, en muchos de mis paisajes está la palma, bien sea en un primer plano o más distante, pero casi siempre aparece. Las palmas en su origen tienen que ver con el carácter chino de «bosque», y éste —a la vez, en su trazado caligráfico— tiene mucho que ver con las palmas. Hago mis palmas con mucho movimiento, como siento el propio gesto caligráfico de esta palabra. Eso sin contar que no concibo hacer referencia al paisaje inmediato sin que se sienta el aire, sin que haya movimiento. De modo que para mí es un elemento de mucha cubanía que —además— me permite connotar movimiento.

La magia de las Antillas (2002). Óleo sobre tela (97 x 155 cm).





Cuando hice la serie «Marinas», puedo decir que ya las palmas estaban sedimentadas en mi obra.

¿Qué temáticas desarrolla en la actualidad?

En los últimos días he sentido la necesidad de expresar un reclamo a favor de que la belleza no se destruya como consecuencia de toda esta actitud guerrista que seguimos viendo hoy. Por eso *What happen?*, una obra que recién acabé. Ahora trabajo en un cuadro grande donde están presentes fuertes contrastes entre la luz y la sombra; lo bueno y lo malo; la guerra y la paz. Es una obra que responde a cierta convulsión interior ante el estremecimiento que padece la naturaleza; es un reclamo de espiritualidad y reflexión sobre el drama de la vida humana en momentos tan difíciles como los que hoy vive la humanidad. No obstante, soy de las que pienso que, a pesar de las situaciones caprichosas, siempre se debe intentar sortear las dificultades, crecerse ante los problemas, seguir adelante

pensando que el futuro será mejor. Al mismo tiempo continué trabajando inspirada en el Feng Shui, que es el arte de la orientación, de los ambientes, de los lugares que me rodean. Tiene que ver con la serie de los «Manglares» que ahora desarrollo, basada esencialmente en nuestra plataforma insular. El primer cuadro fue muy realista, pero a partir de ahí la mano suelta, la ironía... Por ejemplo, hay un cuadro que se llama *El Pescado*, donde el pez más grande está dentro de una pecera en el fondo marino, y el más pequeño está por fuera. Ahora estoy haciendo uno que se llama *Ocho peces rojos y uno negro*, y el último terminado se nombra *Uno negro y ocho rojos*. Este cuadro está inspirado en el Feng Shui, viento y agua, dos elementos que dan una energía positiva tremenda. Es muy simpático; yo me entretengo muchísimo con esto.

¿Entonces el Feng Shui vendría siendo como una suerte de fe personal, de filosofía de vida?

Nuevos vecinos (2002). Óleo sobre tela (99 x 87 cm).

Definitivamente. Aunque haya quien no lo crea, necesitamos de todas esas energías que la naturaleza nos brinda. Si una sabe encauzar todas esas energías, las cosas pueden irle mejor. En el Feng Shui se dice que siempre es bueno tener en la casa una fuente de agua, y que ocho peces rojos van a representar siempre las cosas buenas; pero como siempre hay dificultades es conveniente poner uno diferente, en este caso lo simbolizo a través del negro, no por racismo ni mucho menos, sino por marcar la diferencia, además de que el rojo y el negro son colores muy fuertes que los chinos emplean mucho. El ocho y el nueve son números de suerte, aconsejables.

¿Considera que las tradiciones de la comunidad china se han perpetuado lo suficiente dentro de la sociedad cubana?

No, creo que más bien ha sido de manera aislada. Cuando triunfó la Revolución, los chinitos del Barrio Chino ya estaban viejitos y, poco a poco, se han ido muriendo. Esa población que inmigró, si bien no fue muy numerosa ni tenía por lo general alto nivel cultural, sí venía con costumbres muy marcadas. De hecho, se reunían en sociedades porque se querían mantener unidos. Creo que a la comunidad china le ha costado más trabajo insertarse en la cultura cubana que a la española, por ejemplo. La integración se ha producido de manera compleja, menos natural. Luego hay una segunda generación que es a la que yo pertenezco, algunos incluso muy inquietos por rescatar la cultura oriental. Pero es muy difícil porque el idioma es una barrera; mi padre mismo allá en Camagüey casi no tenía con quien hablar chino. Actualmente existen aquí en La Habana como cua-



El último ciclón (2002). Óleo sobre tela (170 x 120 cm).



tro lugares donde se puede aprender el idioma; a través del Grupo promotor del Barrio Chino se realizan múltiples actividades de rescate de las tradiciones.

También habría que mencionar la labor de Roberto Vargas Li en el desarrollo del arte marcial como algo muy exitoso. En fin, puedo decir que hay una voluntad general, pero sin chinos naturales viviendo acá es imposible hablar de perpetuidad de las tradiciones chinas dentro de nuestra sociedad.

Cuando Pedro Pablo Oliva, Nelson Domínguez, Choco, Ernesto García Peña y, por supuesto Flora Fong, coincidieron en la Escuela Nacional de Arte, estaban lejos de sospechar que pocos años después comúnmente se les nombraría «la generación de los setenta». Ellos, junto a otros destacados artistas que se formaron por esos años, entonces vivieron días de experimentación, de riesgos, de intensa confrontación. De esa voluntad colectiva que se inclinaba por la búsqueda, florecieron diversidad

de estilos que se afianzarían en el panorama plástico de la Isla.

Hoy Flora sigue compartiendo este protagonismo con los consagrados, pero también con otros artistas jóvenes, y no tanto, que a partir de los 90 han nutrido la escena cubana desde la multiplicidad de expresiones y tendencias, a tal punto que mucho se ha hablado de un boom de la plástica en estos años en nuestro país.

Las escuelas de arte han desempeñado un papel importante al encargarse de preparar a muchos de estos nuevos artistas. Enseñan al alumno a abordar la obra desde diferentes enfoques, a ir por otras vías. Creo que en la actualidad hay muchos caminos nuevos pero también ciertas retrospectivas; por eso, pienso que todo cabe. Me gusta mucho, por ejemplo, el arte digital, las cosas maravillosas que se pueden hacer en ese mundo mágico de la computación que, aunque siento que no lo puedo asumir, le reconozco todos sus valores. Además, las pautas las van a marcar el desarrollo tecnológico —que día a día avanza— y los progresos de la ciencia. Porque todo eso le brinda al artista un abanico de posibilidades cada vez mayor, que hay que tener en cuenta. Igual siento que

el artista cubano es un artista inquieto; lo más importante es la actitud que tenga hacia su propia inquietud y que siempre encuentre los mecanismos a través de los cuales expresarla.

¿Y le parece que los mecanismos institucionales son eficientes?

Mira, si algo ha sido muy bueno en este país es el apoyo que han tenido los jóvenes por parte de las instituciones culturales. Es algo que he podido comprobar porque no me he movido de aquí; he estado atenta a todos los acontecimientos de la plástica cubana, los he podido ver. Y ha sido una decisión inteligente. Se ha llegado a un equilibrio, y hay una mayor conciencia de la apertura necesaria, lo cual también se manifiesta en la diversidad de expresiones plásticas y de las artes visuales en general. Los artistas debemos mantenernos siempre atentos porque esa apertura siempre exista y se entienda cuál es nuestro

Colada del atardecer (2002). Óleo sobre tela (97 x 130 cm).



FLORA FONG (Camagüey, 1949) participó este año en las Ferias de Miami y Chicago, así como en el mural colectivo que, con el tema de las palmas, se erigió en el Hotel Nacional de Cuba. Hija Ilustre de la ciudad de Camagüey, es poseedora de la Distinción por la Cultura Nacional.

espacio en la sociedad. Por supuesto, la organización global del sistema te da esa cosa integradora que cualquier país envidiaría; es algo que todo el que llega se sorprende, porque de verdad que es admirable la cantidad de talentos que tenemos. En cualquier lugar del mundo, donde menos te lo imaginas, hay una obra de un cubano.

¿Cuáles son los principales retos que enfrenta el quehacer de las artes plásticas cubanas a la hora de posicionarse fuera de la Isla? ¿Cree que siempre el talento es el congradulado?

Creo que saldrán adelante los verdaderos talentos. Ese mecanismo diabólico que obedece al sistema capitalista, es complicado. Para llegar a ferias o bienales, el artista cubano tiene que ser bueno y andar con un poco de suerte, pero también tiene que haber una estructura que lo apoye, un soporte de trabajo coordinado que lo ayude, porque si no, es realmente muy difícil. Y como siempre se hará referencia al lugar de origen..., pueden suceder 20 manipulaciones que están muy lejos de la intención artística. Por eso tiene que estar fogueado, preparado para cualquier eventualidad. Ya uno deja de ser aquel artista con aquella ingenuidad absoluta, que de alguna forma tenía predeterminado salir adelante... Sí creo que tiene que ser un buen artista porque la gente sabe apreciar y valorar cada vez más la obra de calidad. Muy lejos de premiaciones y de toda esa cosa factual y manipulada dentro de ferias y eventos, para mí lo más importante es lo que pueda hacer cada artista por tratar de desarrollarse plenamente. En medio de las contradicciones del mercado tenemos que seguir trabajando, porque es injusto —incluso— que por el

hecho de permanecer aquí se nos tilde de una manera determinada.

El arte bueno no tiene fronteras, está por encima de todo eso, por encima de ideologías, de criterios... Eso es lo que a mí me tranquiliza.

Su obra se colecciona en numerosos rincones de diversas latitudes, lo mismo en Francia, Holanda, Suiza, Italia, España, que en China y Corea del Sur, o en Chile, México o Estados Unidos. En realidad puede decirse que ha llegado a mercados muy diferentes y valiosos. Pero bien, ¿han condicionado a Flora los dictados del gusto ajeno?

La primera cosa es que pinto lo que me da la gana. Si lo que hago lo puedo llevar a las bienales, y es aceptado, y está bien, perfecto. Pero lo único que no voy a hacer es cambiarlo por mandar algo que otros quieran, aunque me quede sin ninguna posibilidad. Ya, afortunadamente, he probado en diferentes lugares que mi obra tiene una aceptación a nivel internacional. Estoy tranquila. Si hay manipulaciones, me siento como ajena, como que no está en mí; no lo puedo controlar. Son factores externos que están ahí, que pertenecen a este momento en que se vive —tan complicado— que lamentablemente hacen que ciertos artistas no sean... No sé, es pura imaginación. El artista debe ser sincero consigo mismo, creer en lo que está haciendo. En definitiva todos cabemos en el mismo mundo. Mientras no existan seres extraterrestres..., muchas cosas se podrán conciliar aquí.

La MSc. YANET TOIRAC GARCÍA es profesora de la Facultad de Comunicación (Universidad de La Habana).



© CORTESÍA REVISTA BOHEMIA

FOUJITA

UN PINTOR JAPONÉS EN LA HABANA

CON SU TALENTO, SENCILLEZ Y AUTENTICIDAD, ESTE REPRESENTANTE DE LA VANGUARDIA PICTÓRICA FORMADA EN PARÍS CAUTIVÓ A LA COMUNIDAD INTELLECTUAL HABANERA DURANTE SU PRIMERA Y ÚNICA VISITA A LA ISLA.

por **ROLANDO ÁLVAREZ ESTÉVEZ**
y **MARTA GUZMÁN PASCUAL**

En la segunda década del siglo XX, en París, junto al nombre de los grandes de la plástica universal como Picasso, Modigliani, Vlaminck y Diego Rivera... se mencionaba el del japonés Foujita.

La repercusión de la calidad de la obra del pintor nipón y el juicio favorable que le propiciaba la crítica especializada, tenían también resonancia en la Isla gracias al concurso de los corresponsales de diversos órganos cubanos de prensa en Francia.

Así, en septiembre de 1926, la revista habanera *Social* publica el artículo «Foujita, el introductor del orientalismo» del nicaragüense Eduardo Avilés Ramírez, quien durante varios años residió en La Habana y que, por entonces, se hallaba en París.

En esta crónica, ambientada con dos obras y una foto del pintor con la dedicatoria «*Pour Social de la Havané*», Avilés refiere: «Hablar de Foujita, es manosear los símbolos. Hoy, el formidable dibujante japonés, es eso: un símbolo. Apartándose un poco de la pureza Oriental, y acercándose otro tanto al arte de Occidente, logró realizar lo que nadie había logrado: ser occidental sin dejar de ser japonés. Su obra, varia y rica, fina y de expresiones sorprendentes, es en

el fondo una sabia mezcla de valorizaciones opuestas. Sin traicionar su origen es europeo. Y ni se le puede aceptar entre los que efectuaron el trasplante espiritual, ni se le puede catalogar entre los puristas del arte del Oriente. Por eso París le admira, le mimó y le paga.

«Sus cartones, que van a adornar los salones dorados del *quartier* de la Estrella, alcanzan precios fabulosos. Su figurita magra es tan popular como la del mismo Cocteau. Y es uno de los pocos grandes artistas extranjeros que, en esta ciudad que niega casi sistemáticamente las hojitas de laurel a los que no nacieron en suelo francés, en un regateo incomprensible, ha sentido crecer, bajo su planta leve, toda la primavera sonriente de la gloria».

Nacido en Edogawa, en 1886, Tsougouharu Foujita regresó de la Tokio Imperial Academy of Fine Arts en 1910, y tres años después llega a París. Al recordar su arribo a esta ciudad, relataba: «Viajé, más bien erré por la China, la Corea y el Siam antes de venir a París... Nunca olvidaré aquella mañana de un día cualquiera de 1913 en que divisé por primera vez el paisaje de París. Desde ese día vivo

Cuando Foujita llega a La Habana, el 28 de octubre de 1932, arreciaba el descontento popular contra la cruenta tiranía de Gerardo Machado, quien un año después es derrocado por la «Revolución del 30» —o «del 33»— como se ha definido indistintamente en la historiografía cubana. La intelectualidad artística no estuvo ajena a ese complejo proceso, contribuyendo a soliviantar los ánimos contra el oprobioso régimen. Así, el pintor y caricaturista Eduardo Abela creó su célebre personaje «El Bobo», quien mediante manifestaciones aparentemente tontas, captaba el sentir popular y ejercía las críticas más agudas. Publicadas en el *Diario de la Marina* los días 29 de octubre, y 3 y 6 de noviembre, tres de esas caricaturas políticas revelan —a su vez— la connotación popular que tuvo la presencia del pintor japonés en La Habana.

aquí, habiendo estado por corto tiempo en España, Italia y Bélgica».¹

Pese a la fama y fortuna que acumuló como dibujante y pintor, su vida no dejó de estar vinculada al *boulevard de Montparnasse* y sus cafetines La Rotonde, El Dome, La Coupole..., en cuyas terrazas al aire libre Foujita estrechó amistad con innumerables pintores y escritores latinoamericanos. Entre éstos había algunos cubanos, en su mayoría artistas plásticos, quienes por diferentes razones se hallaban allí. Baste recordar que fue en el contexto parisino donde se formó la mayor parte de la vanguardia artística cubana de la plástica: Amelia Peláez, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti...²

Era común, entonces, encontrar a Foujita conversando acerca de sus proyectos, empeñado en compartir criterios, ayudando a otros, o aprendiendo a simpatizar con la historia de los pueblos al sur del Río Grande, mientras escuchaba a sus interlocutores de «las antípodas de todos los climas» y les prometía a cada uno: «Iré, cualquier día me decido y voy».³

Cumpliría esa promesa al iniciar un periplo por varios países latinoamericanos, justo a continuación del viaje que hiciera a Japón en 1931 para reencontrarse con sus familiares. Y desde el momento en que comenzara su recorrido por el continente americano, empezó a divulgar-

se por la prensa cubana la posibilidad de que la Isla fuera uno de sus destinos.

Así, en marzo de 1931, mientras el pintor japonés se hallaba en Nueva York, exponiendo sus obras en la galería Reinhardt, circuló en medios habaneros su inminente llegada. Fue el caso del artículo publicado en *Social* con el título «¿Foujita en La Habana?» y que, ilustrado con tres dibujos del artista, auguraba: «¡Foujita llega! Este príncipe del buen dibujar, este formidable hacedor de gatos y grisetas, sí bajará a La Habana, para captar en su paleta los rojos del trópico y el ocre vivo de nuestras criollas».

Sin embargo, no fue hasta el 28 de octubre de 1932 que —tras haber visitado Bolivia, Perú, Argentina y Brasil— Foujita, acompañado por su esposa Madeleine, arriba a La Habana cumpliendo con la invitación hecha por sus amigos cubanos, entre los que se hallaban Alejo Carpentier, Conrado Massaguer, Antonio Gattorno, Juan José Sicre, Armando Maribona...

Si bien éstos, y de manera particular Carpentier, influyeron para que Foujita conociera Cuba, no debe obviarse que otro grande de la pintura, Jules Pascin —quien visitó la Isla en tres oportunidades— inculcó en el artista oriental el amor por la belleza de sus paisajes, su gente y sus costumbres. Era Pascin, según Carpentier, una persona que «recordaba a

FOUJITA EN LA HABANA



-He hecho este viaje por conocer algo nuevo y extraño...
-Pues aquí, lo único que tenemos ahora, son las elecciones...

EN EL PASEO



-Aquí dice que el gobierno se acaba de cubrir de gloria.
-Ahora vamos a ver lo que dice Foujita.

EN EL MUSEO



-Yo tenía entendido que la palma de vuestro escudo tenía un penacho más frondoso.
-Eso era antes, cuando abundaba el guano...

Cuba con enternecimiento. Hablaba un castellano criollísimo. Cantaba viejas criollas de Anckermann...»

Cortés y amable desde que arribó al puerto de La Habana en el vapor *Santa Clara* —procedente de Chile y en tránsito hacia México—, Foujita ofreció innumerables entrevistas a la prensa escrita, varias de ellas en el hotel Plaza, único lugar donde se alojó.

Su amigo de Montparnasse, Armando Maribona, periodista y pintor, fue la persona que más tiempo estuvo a su lado en visitas a instituciones culturales y encuentros con los artistas plásticos cubanos, así como en rondas por los cafetines del Paseo del Prado, que tanto le recordaban el *boulevard* de Montparnasse —«la República Internacional de Artistas», según Carpentier—, así como a otros lugares de interés: el teatro Alhambra, por ejemplo.

En reciprocidad al trato exquisito que se le brindó desde su llegada, Foujita decidió exponer su obra en los locales del Lyceum, propósito que no figuraba inicialmente en sus planes. En esa institución tenía lugar por esos días la «Exposición Única», en la que figuraban telas de Romañach, Valderrama, Luisa Fernández Morell, Valls, Victor Manuel, Portocarreiro, Hurtado de Mendoza y Juan José Sicre, quienes decidieron desmontarlas para que el japonés pudiese poner las suyas.

Así, en horas de la tarde del 9 de noviembre quedó abierta al público, por cinco días, la única exposición que hiciera Foujita en nuestro país.

Conformaron la muestra 33 dibujos y pinturas, que el artista nipón se vio precisado a crear *in situ*, pues había vendido en Argentina y Brasil casi todos los cuadros que trajo de Europa. Muchos de esos dibujos «cubanos» surgieron a partir de los numerosos apuntes que traía consigo. En algunos figuraba su esposa, en otros, perros, gatos, una callejuela de París...

Las palabras de apertura estuvieron a cargo de Jorge Mañach, quien expresó: «En lo meramente plástico, el arte de Foujita nos da una lección de precisión y de frugalidad, de elegancia y de delicadeza. Mas, por encima de eso, apunta a la solución más apetecible del gran problema de nuestra cultura. Representa un



© CORTESIA REVISTA BOHEMIA

ejemplo de cómo es posible adecuarse a lo ajeno sin desertar de lo propio; crearse un modo internacional de expresión sin renunciar a los elementos vernáculos de naturaleza y de cultura, antes bien aportándolos, como nuestro caudal de originalidad, al fondo común de expresión con que los hombres procuran entenderse y hermanarse».

A la exposición asistieron destacadas figuras del sector artístico y literario. Entre otros, concurren Eduardo Abela, Enrique Caravia, Rafael Blanco, Juan J. Sicre, Loló de la Torriente, José Manuel Valdés Rodríguez, José Z. Tallet, José A. Fernández de Castro...

Los diarios y revistas reflejaron la gran dosis de humildad y respeto del nipón para con sus colegas cubanos. Mientras pintaba —relataron—, Foujita no había dejado de preguntar a quienes le rodeaban «¿Está bien así? ¿Le gusta a usted?»

Durante su estancia en La Habana, Foujita se hospedó en el hotel Plaza. Allí recibió a la prensa, a ciertos invitados y a sus amigos de París. También posó para algunos caricaturistas, como es el caso del reportero y dibujante Armando Maribona, quien aparece junto a la pareja en el *roof garden* del hotel.



El Entierro de Cristo, una pieza considerada llena de sentimiento y delicadeza, causó gran impacto entre los asistentes y la crítica. Lamentablemente, en la víspera de la inauguración, «uno de los cuadros de Foujita había sido robado (...) En un pequeño baño inmediato a los dos saloncitos

Foujita había declarado que no expondría en Cuba, pues quería sólo consagrarse a captar lo más pintoresco en paisajes, tipos y costumbres. «Esta *tourné* no es comercial, sino de estudios. El artista necesita de cuando en cuando impresionarse con nuevas imágenes y con estéticas distintas a las que le van siendo demasiado habituales», explicó.

No obstante, se animó a hacer una única exposición con obras realizadas *in situ*. Inaugurada el 9 de noviembre de 1932, esa muestra —según el *Diario de la Marina*— fue «el mayor acontecimiento de arte que se ha efectuado en Cuba desde tiempo a la fecha».

de exposiciones estaban, hecho pedazos, los cartones del diafragma y de la parte posterior de la acuarela desaparecida».⁴

Según narra Maribona, «(...) Las damas del Lyceum tomaron la resolución de obtener de Foujita que aceptare el importe de su obra. Foujita no quería aceptar el cheque. Ante la insistencia de las damas, aceptó con la condición de que ellas admitiesen uno de sus cuadros al clausurar la exposición. Y si la policía encontrase el cuadro robado, también se quedasen con él (...)»

Ahora bien, ¿cómo reaccionó la crítica cubana ante el estilo de este pintor cautivante, que en París se había relacionado con las más diversas tendencias artísticas como el cubismo, el expresionismo y el fauvismo?

En su ya mencionado discurso inaugural, Mañach había insistido en que Foujita, «sin renunciar a sus disciplinas vernáculas ni al arte de su propia tradición patria, experimentó la influencia de la paganía francesa, produciendo así un arte que tiene del Oriente la concentración, el rigor lineal y la delicadeza alusiva, y del Occidente el sentido individualista y sensual (...)»

Por su parte, Armando Maribona había declarado al presentar al pintor en un



© CORTESÍA REVISTA BOHEMIA

almuerzo ofrecido a éste en el Rotary Club y al cual asistieron el encargado de negocios y los dos secretarios de la embajada japonesa en Cuba:

«Lo que ha hecho a Foujita famoso no es su cerquillo, ni el reloj tatuado en su muñeca, sino sus acuarelas, sus óleos, sus dibujos al lápiz. Y aun en éstos hay mucha gente que busca la maravilla técnica, el truco genial, la pincelada mágica, la orfebrería milagrosa. Nada de eso; el arte de Foujita es exquisito, deliciosamente simple. Él expresa con la mayor economía de procedimientos, cuanto siente (...)»

Pero quizás sería el propio Foujita quien, en uno de sus primeros encuentros con la prensa habanera, despejaría la actitud que mejor habría de asumirse hacia su arte:

«Yo cambio poco de estilo. Opino que al artista no debe interesarle la forma que tienen los objetos, sino su espíritu, sus características y en eso debe insistir para no incurrir en el defecto de la fotografía que reproduce lo mejor iluminado y a veces a todo le da la misma importancia. Yo expreso mis ideas con mi técnica habitual, ya sean dibujos, ya pinturas (...)»

A Foujita debió impresionarle gratamente La Habana. Al llegar, había declarado que permanecería por espacio de ocho días, y sin embargo se quedó casi un mes.

Uno de sus anhelos era conocer algún central azucarero y, atendiendo a esa solicitud, fue llevado al ingenio Toledo, en las afueras de La Habana. Pero no satisfechos con la visión que podían haberse llevado Foujita y su esposa —pues en el momento de la visita no había prácticamente actividad productiva alguna—, propusieron al matrimonio viajar hacia el central Santa Amalia, en el entonces municipio de Carlos Rojas, también en la periferia.

Allí el pintor vivió momentos muy felices haciendo —como deseaba— la vida de un cubano más, en unión de Antonio Gattorno, Juan José Sicre, López Méndez y José Antonio Fernández de



Castro. Gracias al testimonio de este último, sabemos qué hizo la pareja japonesa desde que se unió a sus acompañantes en la acera del hotel Plaza a las cinco de la mañana.

Durante el camino, Foujita —que vestía guayabera— fue tomando fotos con su Zeissco. Ya en el Santa Amalia, «se hace amigo de nuestros guajiros, negros y blancos» y se pone «a comer plátanos y beber agua de coco, en el coco, y a comerse la masita, y a ver de cerca los animales y las hojas de la palma y el plátano. A recorrer el ingenio, a montar a caballo. A jugar a la pelota, con toronjas enormes como balones de fútbol (...)»⁵

Luego llega «el almuerzo criollísimo: lechón asado, arroz con pollo, harina, picadillo, boniato (...)» Como muestra de agradecimiento, y de la alegría que ha experimentado en aquellas pocas horas, Foujita termina pintando algunos motivos en las paredes del dueño de la casa,

En 1929, durante una visita a París, Conrado Massaguer hizo esta caricatura de Foujita que fue publicada en diciembre de ese mismo año en la revista habanera *Social*, que aquél dirigía.

Massaguer fue recibido por el pintor japonés en su atelier, donde conoció sus obras y compartió durante largas jornadas.

En la página anterior, se ha reproducido la caricatura de Foujita por Armando Maribona, publicada en el *Diario de la Marina* (13 de noviembre de 1932).



Desde 1926, varias obras de Foujita fueron reproducidas en publicaciones periódicas habaneras. Una copia de este dibujo se conserva en el archivo fotográfico de la revista *Bohemia*, que publicó uno de los trabajos de Armando Maribona sobre la presencia del pintor japonés en La Habana.

para lo cual improvisa un pincel y utiliza pintura almacenada en la bodega. Durante muchos años, de esos dibujos sólo se conservó el de una paloma calzada con su firma.

El regreso de aquella excursión, según el testificante, «es el detenerse en los pueblitos y comprar telas raras, y recuerdos, y guardar una taza típica donde se ha bebido café carretero».

LA PARTIDA SÚBITA

Con este mismo subtítulo —«La partida súbita»— se refiere Fernández de Castro en su antes citado artículo de *Social* a la imprevista decisión de Foujita de partir al día siguiente hacia México.

Cuenta el escritor cubano que acababan de culminar un intenso recorrido por la Habana Vieja y los muelles, cuyas tabernas solían visitar para consumir ron en tazas de café, costumbre que el nipón —amante también del agua mineral—

aprendió en Cuba. De pronto, Foujita anunció a todos la inminencia de su partida.

«Allí despedimos al artista tan cosmopolita, tan moderno, tan humano, tan igual a nosotros. Y a Madeleine que lo complementa (...)», concluye Fernández de Castro su testimonio.

Pero, a decir verdad, el hecho de que el japonés partiera en cualquier momento hacia México era ya presumible desde su misma llegada, según había constatado Maribona en una de las primeras entrevistas que se le hiciera en La Habana: «Foujita desea ver lo más pintoresco de Cuba en paisajes, en tipos y costumbres para hacer apuntes. Viene maravillado de Bolivia y del Perú. La Argentina y Brasil, naturalmente, le asombraron por su riqueza, por su progreso, por lo grande que es todo... Pero su alma de artista vibró ante las maravillas incaicas y está ansioso por conocer la de los mayas y los aztecas (...)»⁶

Fue su primera y única visita a la Isla, de la que se llevó «multitud de apuntes sobre peces del Aquarium, animales, flores, tipos populares, ruedas dentadas del ingenio Toledo, caricaturas de algunos amigos (...)»⁷ Y al preguntársele qué haría con esos bocetos y los que ya traía antes consigo, respondió «lo más probable será que haga paneles enormes, *Mi viaje a la América Latina*, con muchas figuras, muchos animales, flores, pájaros...»⁸

Y si bien, hoy en día, no hay expuesta en Cuba ninguna obra suya⁹, lo cierto es que Foujita dejó la impronta de su talento, sencillez y autenticidad, ajenos por completo a las veleidades que suelen acompañar a muchos que no han llegado siquiera a tener un ápice de la fama que él alcanzara.

¹ León Pacheco: «El arte occidental del pintor japonés Foujita», en *Diario de la Marina*, La Habana, 6 de agosto de 1926, p. 16.

²Al referirse a estos artistas, el intelectual cubano Juan Marinello afirmó que forjaron «sus armas en movimientos europeos pero para dar una buena pelea cubana. Su objetivo, visto por cada uno desde su trinchera, es lo cubano, lo nacional entroncado en lo universal sin desnaturalizarse ni mixtificarse. Era el



Proveniente de una familia de casta samurai, Tsugouharu Foujita (Edogawa, Tokio, 1886-Zurich, 1968) regresó en 1910 de la Tokio Imperial Academy of Fine Arts. En 1913 marcha a París, donde adquirió renombre y entabla amistad con Picasso, Modigliani, Vlaminck... La repercusión mundial que alcanza su obra artística, y el juicio siempre favorable de la crítica especializada, propiciaron que uno de sus autorretratos fuera exhibido —en 1928— en el Musée National d'Art Modern de París, cuando ya había sido nombrado Caballero de la Legión de Honor de Francia. En 1955 recibe la ciudadanía de ese país, y cuatro años después —al convertirse a la religión católica— es bautizado en la Catedral de Reims con el nombre de Leonard en homenaje a Leonardo da Vinci.

rescate de la tierra natal, y a la expresión plástica de ese empeño se dieron esos artistas».

³ Armando Maribona: «El célebre pintor Foujita en el Lyceum», en *Diario de la Marina*, La Habana, 29 de octubre de 1932, p.1.

⁴ Armando Maribona: «Foujita y el cuadro robado», en *Diario de la Marina*, La Habana, 13 de noviembre de 1932, p. 21.

⁵ José Antonio Fernández de Castro: «Foujita diferente», en *Social*, La Habana, vol. 17, no. 12, diciembre de 1932, pp. 46-47, 68 y 89.

⁶ Armando Maribona: «El célebre pintor Foujita en el Lyceum», art. cit.

⁷ E.C.: «Inaugurada la exposición de Foujita

ayer», en *Diario de la Marina*, La Habana, 10 de noviembre de 1932, p. 2.

⁸ Armando Maribona: «Foujita en La Habana», en *Bohemia*, La Habana, noviembre de 1932, pp. 20-21 y 44.

⁹ En los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana hay obras de Foujita, según confirmó a *Opus Habana* la subdirección técnica de esa institución.

Los doctores **ROLANDO ÁLVAREZ ESTÉVEZ** y **MARTA GUZMÁN PASCUAL** han publicado —entre otros— el libro *Japoneses en Cuba* (La Habana, 2002).

filatelia de COLECCIONES

Presencia china en Cuba

Aunque la emigración china hacia Cuba data de finales de los años 40 del siglo XIX, dicha temática comenzó a plasmarse en los sellos de correo cubanos sólo en 1964 cuando fuera puesta en circulación la primera serie denominada Amistad cubano-china.

Sin embargo, en diciembre de 1953, la República Popular China había emitido la serie Celebridades mundiales, uno de cuyos cuatro sellos muestra la figura de José Martí, primera personalidad de América que incluyeron en sus estampillas.

Por su parte en Cuba se hicieron varias emisiones con temática china, que abarcan la flora, la fauna y el arte, entre otros muchos asuntos de interés común. Así, la vegetación está presente en la serie Flora internacional (1965), cuyo valor de dos centavos exhibe un crisantemo, planta ornamental oriunda de Asia, en especial China.

Con el propósito de conmemorar el 50 aniversario de la República Popular China, se puso en circulación una hoja filatélica con motivo de la Exposición Filatélica Mundial China de 1999. Ese soporte muestra la imagen de un panda gigante que habita en los bosques de bambú de la región montañosa central china y una serie de cinco estampillas que refleja aspectos de la lucha revolucionaria de ese pueblo y la proclamación oficial de la República el primero de octubre de 1949 en la explanada urbana más grande del mundo: la Plaza Tiananmen, de Beijing.

Miembro del Gabinete de Arqueología (Oficina del Historiador), DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO se dedica —desde hace más de una década— a presentar muestras filatélicas en coordinación con el Museo Postal Cubano.



AMISTAD CUBANO-CHINA

Con diseño de Guillermo Menéndez, la serie Amistad cubano-china está integrada por tres valores faciales. Énfasis especial merece el sello de un centavo dedicado al monumento que, inaugurado el 10 de octubre de 1931, se encuentra en la intersección de las calles Línea y L, en el barrio habanero del Vedado, como homenaje a los chinos mambises que lucharon en las guerras (de 1868 a 1898) por la independencia cubana de España.



150 ANIVERSARIO DE LA PRESENCIA CHINA EN CUBA

Para conmemorar el 150 aniversario de la presencia china en Cuba, aparece en 1997 un sello de correo con diseño de la pintora camagüeyana Flora Fong, quien es descendiente directa de emigrantes chinos. La estampilla reproduce su cuadro *Bosque*, en el cual la palma, real cubana es concebida a través de trazos de la escritura china. En 2001, sale la serie de cinco unidades, Aniversario 25 del crimen de Barbados, cuyo máximo valor (65 centavos) es la parte correspondiente a Flora, de un mural colectivo realizado a propósito de la efeméride.



FAUNA

Entre las emisiones representativas de la fauna, se destacan —en 1967 y 1997— las referidas a la especie humana que incluyen en uno de sus valores el *Sinantropus*, hombre antiguo de China, hallado cerca de Pekín en 1928. Están —además— las series Perros de raza (1998), en la que aparece el chow chow, animalito originario de China, y Aves asiáticas (2001), puesta en circulación con motivo de la Exposición Filatélica Mundial en Hong Kong, territorio que para entonces ya formaba parte de la República Popular China.



EMISIÓN CONJUNTA

Entre 1962 y 1964, el gigante asiático puso en circulación tres conjuntos con un total de diez estampillas relacionadas con el triunfo de la Revolución cubana. Más de tres décadas después, en septiembre de 2000, salió la emisión conjunta Cuba-China, con diseño de Li Defu, para conmemorar el 40 aniversario del establecimiento de las relaciones diplomáticas bilaterales. La iconografía de uno de estos dos sellos muestra la playa cubana de Varadero y la del otro a la bahía de Palma de Cocos, en Hainan, China.



HORÓSCOPO CHINO

Basado en el calendario lunar, con un ciclo de 12 años para su repetición, el horóscopo chino fue creado —según la leyenda— por Buda para cambiar el orden del Oriente, y entró en vigencia durante la dinastía Han (206 a.n.e.-220 d.n.e.). El año chino lunar tiene lugar entre el 21 de enero y el 19 de febrero, en que tradicionalmente celebran el año nuevo.

La aparición de este atractivo asunto en la filatelia cubana, data de 1995 (Año del cerdo), cuando circuló una hoja filatélica, con diseño de José Medina, dedicada a la Primera Exposición Internacional de Sellos y Monedas, Beijing'95. Además del sello correspondiente al zodiaco chino de ese año, incluye una vista de la Gran Muralla China, la mayor parte de la cual se construyó durante el mandato de Shi Huang-ti, de la dinastía Qin (221-206 a.n.e), para luego de un período de abandono, ser restaurada a inicios de la dinastía Ming a fin de contener el ataque de las tribus bárbaras.

El 28 de diciembre de 1996, en el parque Tun Tang (Beijing), se puso en circulación el sello del Año lunar del ratón para así comenzar la introducción de especies postales cubanas en el mercado chino. A partir de entonces, en las estampillas de la Isla han sido representados el buey, el tigre, el conejo, el dragón, la serpiente, el caballo y la cabra con diversos diseños y motivos. Su última inclusión (2003) presenta dos sellos que, con el valor de 15 centavos, tiene un diseño de Ricardo Monnar. A la persona nacida bajo este signo se le llama «el buen samaritano» del zodiaco chino.



ARTE CHINO

La temática arte se expone en emisiones de 1966, 1975 y 1999. Las dos primeras muestran piezas del Museo de Artes Decorativas de La Habana y simbolizan la dinastía Ming (1368-1644) con un jarrón de porcelana y el fragmento del biombo conocido por Ave fénix y la dinastía Qing (1644-1911) presente en un plato de la vajilla de porcelana llamado Dama del parasol. Con motivo de la Exposición Filatélica Mundial, China'99, circuló la serie que incluye ocho sellos diseñados —además— en formato, con obras de pintores chinos exponentes del arte moderno de ese milenario país.

Con el estreno de la obra *Civilizaciones*, a cargo de la compañía Danza Teatro Retazos, quedó inaugurado el VIII Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento*.



Ciudad en movimiento

LA ARMONIOSA INSERCIÓN DE LA DANZA EN LA ARQUITECTURA DE LA HABANA VIEJA, INCLUYENDO LA INTERACCIÓN CON BALCONES, MUROS, GUARDAVECINOS, BANCOS, REJAS... ES EL PROPÓSITO ESTÉTICO DEL ENCUENTRO INTERNACIONAL HABANA VIEJA: CIUDAD EN MOVIMIENTO, QUE YA LLEVA OCHO EDICIONES CONTRIBUYENDO A LA REANIMACIÓN ESPIRITUAL DEL CENTRO HISTÓRICO.

por **KARÍN MOREJÓN NELLAR**





Danza Espiral



Gigantería



No Mod

El primer premio del VIII Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento*, correspondió a la obra *La lágrima*, de la compañía Danza Espiral, de Matanzas, Cuba. En la foto superior izquierda, Lilia Padrón (coreógrafa y directora de Danza Espiral), en un momento protagónico de dicho espectáculo. Llevando siempre un estreno, además de su repertorio habitual, Danza Espiral ha participado en todas las ediciones de *Ciudad en Movimiento*.

La coreografía *Qué será*, de José Rodríguez y Oscar Jiménez, de la Escuela Nacional de Arte (La Habana, Cuba), obtuvo el segundo premio del jurado presidido por María del Carmen Mena, profesora de la Facultad de Danza del Instituto Superior de Arte.

Desde hace algún tiempo, el espíritu de la danza embriaga a la Vieja Habana; la hace vibrar, estremecerse, arquear su centenaria osamenta, trasmutar sus columnas, balcones, muros, guardavercinos... en escenografía de disímiles puestas cuyos escenarios son las principales calles, plazas y casas-museos.

Y es que desde 1996 se celebra en el Centro Histórico el Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento*, suceso que además de constituir una fiesta necesaria para el baile, contribuye a reanimar espiritualmente esta parte de nuestra urbe.

«La Habana Vieja encierra historia, arquitectura y poesía en cada casa, patio, parque, adoquín... por el que transitamos. Por ello se eligieron sus espacios para desarrollar este proyecto, que es algo inspirador para la comunidad que la habita, así como para los coreógrafos, intérpretes y artistas que participan en él», explica Isabel Bustos, directora de la compañía Danza Teatro Retazos y del Encuentro Internacional *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento*.

Organizado por Danza Teatro Retazos, la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Centro de Teatro y Danza de La Habana, *Ciudad en Movimiento* ha logrado un sostenido resultado artístico de reconocida trascendencia social.

«Al principio se trataba de un proyecto que esperábamos se convirtiese en un espa-

cio en el cual la experiencia artística fuese asequible, formativa y estimulante para la vida de la comunidad», añade Isabel, para quien desarrollar este trabajo «es una forma de contribuir al enriquecimiento y desarrollo espiritual de las personas».

En Cuba no hay otro festival en el que se establezca esa relación entre danza y arquitectura. Sin embargo, en varios países de Europa y Latinoamérica sí se organizan festivales que tienen como escenario y fuente de inspiración el medio urbano, e incluso existe un circuito internacional —la red Ciudades Que Danzan (CQD)— que los agrupa.



Escuela Nacional de Arte

Este año, en mérito al trabajo realizado por *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento*, se eligió La Habana como sede del IV Congreso de Ciudades Que Danzan, que, del 14 al 16 de abril, sesionó a puerta cerrada en la Casa Museo Benito Juárez (Oficina del Historiador). Esta

reunión incluyó la realización del coloquio «La animación cultural en el espacio público», efectuado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en su sede del arte cubano.

A la octava edición de *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento* —celebrada desde el 16 hasta el 20 de abril— acudieron compañías de alrededor de 15 naciones, incluidas Estados Unidos, México, Colombia, Brasil, Italia, Francia y España, además de las agrupaciones cubanas. También asistieron los coreógrafos Teresa García Valenzuela (España), Sabine Jamet (Francia) y Virgilio Sieni (Italia), quienes impartieron talleres a bailarines cubanos.

«Esta octava edición ha sido tan importante como la primera, cuando surgió el festival, porque se ha consolidado el esfuerzo y el grado de organización logrados entre la Oficina del Historiador, el Centro de Teatro y Danza, y Danza Teatro Retazos. Además del gran número de representaciones de ciudades europeas y latinoamericanas, esta última edición se caracterizó por el rico intercambio entre coreógrafos e intérpretes», asevera Bustos.

Como una extensión de *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento*, desde el año 2000, en aras de buscar nuevos escenarios naturales para este evento, se realiza conjuntamente el Festival *Al otro lado de la orilla*, en el poblado habanero de Regla.



Los Guaracheros de Regla

Este año se efectuó allí una jornada —sábado 19 de abril— en la que intervinieron algunas de las compañías participantes. Se trata de una propuesta para intercambiar con artistas locales, creando nuevos espacios para la creación coreográfica y una opción diferente para el desarrollo cultural comunitario.

Tras cinco jornadas, la noche del 20 de abril se dieron a conocer las propuestas dancarias que —según el jurado— lograron la más armoniosa inserción de la danza en la arquitectura de la Habana Vieja, incluyendo la interacción con balcones, muros, guardavecinos, bancos, rejas... Así, el primer premio fue adjudicado a Danza Espiral por su obra *La lágrima* por ser la que mejor dialogó con el espacio arquitectónico.

Según Isabel Bustos, *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento* «no responde

Los integrantes de la tradicional comparsa Los guaracheros de Regla, resultaron el eje central alrededor del cual giraron las diferentes compañías participantes en el Festival *Al otro lado de la orilla*, celebrado en el ultramarino poblado de Regla.

De reciente formación, el grupo Emovere (Las Tunas, Cuba) —que dirige Yeni Molina— obtuvo el tercer premio con la obra *Sin stop*.



BeC Danza Contemporánea



Cía. Estatal de Oaxaca



Emovere

a ninguna tendencia. El reto coreográfico que significa cada pared, puerta, patio, calle, permite mantener viva la autenticidad y la creatividad en cada edición».

KARÍN MOREJÓN NELLAR es miembro del equipo editorial de Opus Habana.

Las encrucijadas del BARROCO

LA CELEBRACIÓN DEL PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL ESTEBAN SALAS EN FEBRERO DE 2003, AÑO EN QUE SE CONMEMORA EL BICENTENARIO DE SU MUERTE, CONCITÓ LA IMPRESCINDIBLE REFLEXIÓN TEÓRICA SOBRE LAS HUELLAS, CONTEXTOS, DIVERSIDAD Y PROYECCIONES DE LA MÚSICA BARROCA EN HISPANOAMÉRICA.

por **DANILO OROZCO**

Desde hace algunos años se ha establecido toda una corriente y *boom* internacionalizado acerca del «barroco» en general, toda vez que se le vincula, además de la *monumentalidad* conocida, a una suerte de código de la *multiplicidad*, *irregularidad*, *exuberancia* y *dislocamiento*, entre otros rasgos que hoy día no pocos consideran nutrientes de una parte del lenguaje artístico postmoderno; en otros casos, a ese lenguaje de la modernidad tardía se le denomina «neobarroco» (con intensas ideas y candentes polémicas acerca de hasta qué punto representa o no continuidad, reciclaje o retoma, según los planteamientos de d'Ors, Sarduy, De Campos, Malcuzyński, Chiampi...).¹

Parelamentemente a esta corriente mundial de *background* (no se pierda de vista que hay ese gran trasfondo), y casi como consecuencia del citado *boom* central, se ha producido otro tipo de *boom* internacional respecto a lo que se denomina «barroco americano» (más bien posterior a las ideas de Carpentier al respecto); otras veces, «barroco latinoamericano», y otras, «barroco hispanoamericano», lanzados por diferentes instituciones y personalidades musicológicas, en cada caso con la intención (más o menos justificada) de acentuar uno u otro matiz de autores, zonas y estilos, con un propósito de revaloración y relanzamiento internacional.

Existen instituciones prestigiosas —como la de Los Caminos del Barroco— que han surgido, o al menos se han potenciado, en esta actividad del marco internacional brevemente mencionado. En tales casos, y bajo la sombrilla del *boom* «barroco americano», en todo el mundo —en las compañías disqueras, editoriales...— se han promovido obras musicales, compositores, tendencias, incidencias de contexto... dándose la paradoja de que, al margen de que en un momento, y para cierto sector trivial, todo ello pudiese representar algo *chic* o *snob* a mencionar, usar, exhibir..., de otro lado, sin dudas, sus mejores ediciones encierran una especie de tesoro artístico de ese acontecer músico-cultural de las tierras americanas en determinados momentos históricos de la etapa colonial.

Sobre todo esto último me parece muy bien y loable, pero los inconvenientes surgen cuando, en el bregar de la práctica, se echa en una gigantesca bolsa indiferenciada a creaciones y tendencias muy específicas y disímiles en carácter y estilo, o a procesos medulares, que suelen quedar enmascarados en algo que se presenta más o menos en un bloque «desde allá hasta acá», sólo con determinados matices locales, mientras que en la real práctica histórica —insisto— las especificidades de carácter y estilo llegan a ser bien marcadas, y en no pocos casos se producen aportes a la inversa (hacia las fuentes) o, al menos, una acción recíproca notoria. De todo ello se habla bastante parco y liso, ya que sólo se tiende a ver y valorar el flujo hacia acá, en dirección al ámbito americano.

Desglosando un poco dichas proyecciones tendríamos un «primer barroco en Latinoamérica», derivativo de contactos iniciales, procesos y transiciones que se retroalimentan hacia un lenguaje expresivo en el nuevo contexto americano. Pero está su antecedente renacentista de una mayor factura polifónica. Sucede que dicha polifonía en suelo americano se concreta frecuentemente en obras insertadas de grandes maestros como Novo y De Morales —desde mediados y finales del XVI—, y a veces de algunos de esos compositores eurohispanos que se instalaron en el Nuevo Mundo.

En este marco, tal polifonía va adquiriendo menos movilidad lineal, a la vez que otros matices (incluso en voces de nativos bien entrenados), de manera que en determinado momento se cruzan o intersectan dentro de las realizaciones de ese «primer barroco», ya dentro del XVII, en que se van acentuando adaptaciones, mezclas e hibridaciones graduales. El maestro Gutiérrez de Padilla, instalado en Puebla, México, despliega una labor creativa músico-litúrgica donde se aprecian momentos de esa intersección.

Importante es resaltar que algunos de los elementos expresivos resultantes de esa transición y del primer barroco, reinciden y se reinsertan —con otras marcas— en el ámbito europeo (o sea, a la inversa). Esto se va canalizando a través del flujo interactuante entre el mundo danzario

popular, de salón y de las cortes, para luego sedimentar como código interiorizado en toda la música (de aquel momento y posterior), por lo que son posibles —sutiles, pero impresionantes— ejemplos de esta acción a la inversa en recursos músico-expresivos (no en temáticas externas) de Scarlatti y Bach, por sólo mencionar esos dos casos notorios; pero de este importantísimo fenómeno muy poco (o nada) de peso se estudia, o si no se subvalora, o de momento se sobredimensiona en algunos autores sin suficientes evidencias, o se lanzan vacuas especulaciones.²

Pudiera señalarse asimismo los resultados de un «barroco americano hibridante o hibridante abierto» (lo hasta aquí descrito evidencia que casi todo ese proceso por lo general lo es), aunque estos momentos históricos destacan una tendencia hacia un mayor grado de interpenetración con importantes elementos expresivos de contextos locales, regionales y nacionales muy marcados; esto es, como la célebre alusión al «ángel negro de las maracas» que hace Carpentier refiriéndose a tal figura en una catedral latinoamericana emblemática, o como esa parte de la obra musical de algunos maestros de capilla (colonial) mexicanos, bolivianos, peruanos..., algunos incluso criollos y hasta mestizos, aproximadamente entre un tercio y mediados del siglo XVII y comienzos y mediados del XVIII.

En ese período se va perfilando gradualmente un sector de «música barroca americana con pronunciadas transiciones abiertas interestilo», y, paralelamente, manifestaciones que —sin dejar de mostrar las huellas de un contexto determinado— se proyectan y sedimentan en una suerte de «barroco americano tardío» (más desfaseado y oscilante que el *late baroque* europeo), con mayor grado de sutilezas y abstracciones en la expresión musical, donde incluso las llamadas «figuras músico-retóricas» y «afectos» del barroco europeo se modifican,³ o reinsertan (residualmente), o se sustituyen de manera muy peculiar (aspecto insuficientemente estudiado), e in-



IGLESIA Y HOSPITAL DE SAN FRANCISCO DE PAULA, HABANA.

cluso con un específico y enriquecido marco interactivo de fuentes, como sucede con nuestro gran maestro-compositor Esteban Salas.

Habría que fijar algo del «flujo» donde se inserta Salas, en otras palabras: lo que Salas, históricamente, sin haber salido de la Isla, recibe o interioriza —ya vía partituras, o por vivencias de interpretaciones específicas— en lo que constituye, a su vez, punto-crisol donde convergen, se cruzan y reelaboran (mediante entretreído de procesos) distintas fuentes musicales: las músico-vocales italianas y alemanas, sobre todo las primeras, reflejadas —por ejemplo— en las «cantadas»; igualmente del propio barroco hispano, incluyendo las fuentes populares que nutren los villancicos; también algunas relaciones músico-vocales procedentes de los maestros hispanos; «asomos» de ciertas cantatas de Bach —o «efluvios» insinuantes desde la *Pasión según San Mateo*—, así como una parte de lo que se gestaba en la transición barroco-clásica desde los hijos de Bach a las primeras etapas de Mannheim, o lo que fluía del italiano Porpora, en lo que concierne a contraste y fraseo en pequeño y mediano formato instrumental; asimismo, importante incidencia del quehacer músico-litúrgico de catedrales hispánicas.

Todo ese fluir por vías indirectas, se resinsertaba y transformaba en el rejuego de color, contrastes, sutilezas de fraseos y acentuaciones que, como rasgos expresivos, Salas interioriza —cual código— del contexto que le rodea y de los nutrientes que le llegan, papel acentuado por su creatividad personal, cual flujo y reflejo de lo que ha dado en denominarse «reminiscencia indirecta»: está el caso, por ejemplo, de la factura instrumental y fraseo provenientes del estilo y la relación música-letra

En Cuba, durante el siglo XVIII, la expresión barroca se manifestó —sobre todo— en la arquitectura religiosa. Uno de sus exponentes más importantes es la antigua iglesia y hospital de San Francisco de Paula, representados por Laureano Cuevas en este grabado de su *Paseo Pintoresco por la Isla de Cuba* (1841). Considerada como el inicio de numerosas variaciones sobre el mismo tema de enmarques de portadas, la iglesita estuvo a punto de desaparecer varias veces de la faz habanera, pero logró sobrevivir a la demolición de su hospital aledaño. Salvada gracias a la prédica enérgica de Emilio Roig de Leuchsenring, se convirtió en 1955 en sede del Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, creado en 1949 por Odilio Urfé. Esa relación con el patrimonio musical se corrobora desde el 2000 cuando, totalmente renovada, devino sede del Conjunto de Música Antigua Ars Longa (Oficina del Historiador de la Ciudad).

En la iglesia de Paula, durante el Primer Festival Internacional Esteban Salas (celebrado del 1 al 8 de febrero pasado), Ars Longa organizó los talleres magistrales de instrumentos históricos, algunos de los cuales —como el de viola de gamba— se realizaban por primera vez en Cuba. Asociados al proyecto Les Chemins du Baroque, esos talleres se iniciaron en 2000 con las clases impartidas por Josep Cabré (*ensemble*), Judith Pacquier (corneto y flautas dulces) e Ivette González (canto).

En 2003 participaron en calidad de profesores invitados: de nuevo, Judith Pacquier (Francia); la violinista Paula Waisman y la guitarrista Mónica Pustilnik (Argentina); el gambista Andrea de Carlo (Italia) y el clavecinista Shalev Ad-El (Israel), quien dirigió además el concierto *Grandes maestros del arte musical alemán del siglo XVIII* con Ars Longa y el Coro Exaudi, unidos por primera vez en un escenario.



La matrícula a los talleres estuvo abierta para todos los estudiantes de Nivel Medio o del Instituto Superior de Arte, quienes se iniciaron en la ejecución de instrumentos históricos, constatando de manera práctica sus diferencias técnicas con respecto a los modernos. Es el caso —por ejemplo— del clavecín, cuyas características mecánicas exige a los pianistas que moderen la fuerza del toque para poder sensibilizarse con las potencialidades de ese antiguo instrumento de teclado.

de las catedrales valencianas y canarias (Las Palmas), o el de la fuente representada por la música del maestro Joaquín García (mediados del siglo XVIII). Es notorio que su villancico «Quien ha visto cosecha» es casi premisa de elementos expresivos y de estilo de la pieza «Que niño tan bello» de Esteban Salas, amén de que la personalidad y música de García es «nudo significativo».⁴

Al igual que podría suceder con otros importantes maestros hispanos, ese «nudo» proyecta e incide. Así serían analizables varias de las importantes músicas y sus maestros, a la par de la conocida importancia interpenetradora de lo concertante-ritual (litúrgico) y lo popular-profano en contextos de los diferentes barrocos americanos (esto también es potencialmente detectable, pero latente o «velado-abstracto», en homólogos del ámbito europeo), junto al relevante significado de lo que sucedía en manifestaciones danzarias pre, post o pararrituales (litúrgicas). Todo lo anterior podría traducirse en la misma expresión musical y en sus pequeñas tensiones sutiles de contraste; es decir, se da en la natu-

raleza y comportamiento interior de la música, en lo que podría conceptuarse como *microgestualidad musical interactuante con modificaciones, reinserciones parciales o residuos de figuras músico-retóricas y la gestura*, todo ello clave para descifrar valor estilístico, signico y músico-ritual, incluidas sus fases de interacción músico-litúrgico-festiva, nada precisamente teórico en sí, sino de elevada trascendencia interpretativa práctica y funcional. Relaciones de este tipo, es lo que intenta sugerir el maestro Garrido, sólo parcialmente y con su personal manera intuitiva, en la entrevista que concediera a *Opus Habana* durante el Primer Festival.

Las realizaciones y huellas del barroco americano, en su diversidad específica, por lo general tampoco coinciden exactamente en el tiempo con algunos de los estilos, corrientes o nutrientes homólogos europeos, lo que no impide que la interacción e intercambio sean recíprocos, permanentes y subyacentes en obras claves. Lo esencial consiste en un problema de expresión, carácter y estilo con sus proyecciones trascendentes, no precisamente de ocurrencia temporal de período, aun

cuando se defina en un marco histórico concreto. Entonces, es obvio que no se trata de un despampanante «barrocón», por así decir, donde aparecerían «matices» de este u otro compositor, estilo o país, como tintes de aproximadamente el mismo marco de ocurrencia, sino que se verifican importantísimas concreciones muy específicas y de particulares consecuencias músico-artísticas (incluso, músico-litúrgicas e históricas), y, desde luego, con no poca derivación para el criterio interpretativo y para el proyectivo impulso de su promoción.

Si no se marcan debidamente estas y otras concreciones, sucede algo parecido a lo que ocurre en la esfera de la música popular cubana cuando se aplica la «bolsa de complejo del *son*» (uno de los gruesos desaciertos de la musicología cubana, que alguna vez también practiqué hasta percatarme de ello) a realizaciones que poco o nada tienen que ver con ese género/base⁵ a no ser por ciertos timbres afines y uno que otro rasgo de analogía, lo que —por supuesto— tiene consecuencias prácticas (negativas o positivas) en la interpretación o creación en esa esfera de la música popular.

Volviendo a nuestro tema, sería loable que enfoques y proyecciones del carácter señalado enriquezcan —de manera explícita, y no sólo tenue o indirectamente— las futuras ediciones del Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, ya en sí mismo interesante y necesario por lo inusual que da a conocer y proyecta. Creo posible ubicar y correlacionar la especificidad y trascendencia de este evento con la multiplicidad de vías aquí esbozadas para mostrar algo distinto a lo que siempre se dice (aunque se diga «adornado y elegante»). Ello potenciaría sensiblemente el marco de opciones, conexiones y diferencias de potencialidades así como permitiría multiplicar el rango y la proyección internacional que, de por sí, ya ha alcanzado el Festival desde un inicio.

Sin dudas, se tiene un valioso evento de música antigua por su intención promocional, el contenido básico, la activa cooperación entre músicos diversos y el interesante vínculo con no poco público. Pero, al parecer, sus organizadores y auspiciadores han preferido proyectarse en el tono dominante del *boom* internacional (a veces formalista), lo que no califico de malo ni mucho menos, pero sí algo unívoco y de penetración insuficiente en un fenómeno músico-cultural con sustancia de mucha más elevada multiplicidad.

Propongo, entonces, un vuelco enfático hacia las huellas, las vertientes, la interacción euroamericana a la inversa, y las proyecciones múltiples del barroco en Latino e Hispanoamérica, que incluya igualmente dilucidar la posibilidad (o no) de incidencia histórica en códigos que de alguna manera pueden haber quedado de trasfondo reminiscente, incluso en la creación actual,

lo que es potencialmente detectable en los contrastes *barroco/barrocos/barrocos americanos/ estilo barroquizante/ lenguaje del neobarroco...*

Obviamente, por su contenido, este Festival siempre habría de concentrarse prioritariamente en los contextos, huellas, diversidad, nexos, diferencias y proyecciones de los «barrocos americanos», con sus figuras creadoras, obras, vertientes significativas y especificidades bien resaltadas, incluido el papel y la singularidad de nuestro Esteban Salas, así como una u otra figura aportativa y flujos cruciales en el contexto cubano, lo que no necesariamente excluye la amplitud enriquecedora y proyectiva que podría alcanzar aún más este Evento.

¹Para la polémica del posible alcance y proyección del neobarroco —y sus determinadas relaciones contradictorias con el barroco—, consultar de estos autores citados sus artículos reproducidos en la revista *Criterios*, no. 32.

En cuanto a concepciones generales y específicas sobre el barroco, consúltense Maravall (*La cultura del barroco...* Ed. Ariel, 1975) y D'Ors (*Lo Barroco*, 1924. Ed. Aguilar, Madrid), así como a Carpentier («Tocante a Barroco y Barroco americano», en *Tientos y Diferencias*. Ed. UNEAC, 1974, y «Lo barroco y lo real maravilloso», en *Razón de Ser*, 1976); Acosta («Barroco americano y...», en revista *Unión*, no.11, 1972) y Manfred Bukofzer («Referente al Barroco Musical», en *La Música en la Época Barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial), entre otros muchos especializados.

²Para otras precisiones, consultar entrevista a Danilo Orozco por Agustín Ruiz, en *Revista Musical Chilena* (jul-dic, 1997).

³Con respecto a las *figuras retóricas* y *afectos* es imprescindible el histórico texto de Johan Matteson (del barroco). En cuanto a la dinámica interna de las *figuras*, los denominados *tópicos*, su proyección histórica, la *configuración gestual* y similares, ver estudios recientes de Hatten y Ratner, así como los trabajos de López Cano (en especial, aquel donde este autor da un amplio panorama semiológico de la retórica y los tópicos, así como su versión electrónica crítica que —comentada por Orozco durante el Taller Musicológico Abierto— se refiere igualmente a la interacción entre lo gestual y la microgestualidad de la música).

⁴Ver *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas (siglo XVII y XVIII)*, vol. 1. Ministerio de Educación y Ayuntamiento, Catedral y Museo Canario de Las Palmas.

⁵Para una comprensión de esta problemática, y los aportes del propio Orozco al estudio del *son* como género (y supergénero) musical —a la vez integrador, dispensor, fragmentario, de microgestualidad y microcontrastes medulares e interactivos—, consultar: *Nexos globales desde la música cubana con juegos de Son y No son*. (Folleto impreso en 2001 con auspicio del sello discográfico Ojalá).

Doctor Summa Cum Laude en Ciencias Filosóficas y Musicología de la Universidad de Humboldt de Berlín, DANIL OROZCO ha coadyuvado a la formación de varias generaciones de musicólogos cubanos y extranjeros en el campo teórico, metodológico y aplicaciones en lo interpretativo.

Únicos Diferentes

RESTAURANTES
HABAGUANEX

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



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

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



500 AÑOS DESPUÉS

R

E D E S C U B R A



SAN
CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTIVA

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

HOTELES
HABAGUANEX
LA HABANA VIEJA

Únicos
y Diferentes

Habaguanex S.A. Oficina No. 110 de Lamparilla y Amargosa,
Plaza de San Francisco, La Habana Vieja.
Tel: 867 1050, Fax: 860 9741, Email: gerencia@habaguanex.com
www.habaguanex.com

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

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

LA HABANA VIEJA, CUBA

Fénix: Ave fabulosa que según la tradición era única en su especie y renació de sus cenizas.

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja



FÉNIX S.A.

INMOBILIARIA CENTRO HISTÓRICO
APARTAMENTOS · OFICINAS · LOCALES COMERCIALES

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

COMERCIALIZADORA DE MUEBLES
OFICINAS · APARTAMENTOS

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

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



Gerencia Comercial Fénix S.A. Tels: 862 7406 y 862 0598. Fax: 66 9546. Correo-e: fenix@fenix.dich.cu

Inmobiliaria Centro Histórico 862 7406 y 862 0598 · Taxís 863 9720 y 863 9580 · Rent a car 863 3149 · Tienda piezas y accesorios "Carraje" 863 5851

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

Clase y Encanto en el Corazón de La Habana

NH PARQUE CENTRAL

COLLECTION



HABANA, CUBA

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

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



PART OF THE NH WORLD

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

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

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

Clase y Encanto en el Corazón de La Habana

CARLOS MANUEL

DE CÉSPEDES

El Diario Perdido

EUSEBIO LEAL SPENGLER

edición corregida y aumentada

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



PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

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

breviario

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

La Habana, 2003

Claves culturales del Centro Histórico

abril/junio

Iris Leyva.
La bailarina española (2003).
Óleo sobre tela (100 x 80 cm)



Exposición de IRIS LEYVA • Premio de la Real Fundación de TOLEDO • Estatua Madre Teresa de CALCUTA • Encuentro de MUSEOS Y CENTROS HISTÓRICOS • Escaleras hacia MARTÍ • Plato de COSME PROENZA •

Noche de Mayo de Iris Leyva

EXPOSICIÓN

Junto a los pinceles y el lienzo, la pintora cubana Iris Leyva (Las Tunas, 1950) ha mantenido permanentemente en su taller los dos tomos dedicados a la poesía de las *Obras completas* de José Martí.

Y es que, desde hace muchos años, el Apóstol de Cuba le ha inspirado gran parte de su prolífica obra, considerada por algunos de tendencia erótica,



Sé de un hogar (2002). Óleo sobre tela
(70 x 58 cm).

y que ha sido expuesta —individual o colectivamente— en galerías de México, España, Emiratos Árabes Unidos, China, Nueva York, Costa Rica, Suiza, Colombia, Alemania, Francia y Corea, entre otros países del mundo.

Graduada de la Escuela Nacional de Arte (ENA), de Cubanacán, además de licenciada en Educación Plástica del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, Iris se propuso ofrecer —en el 150

aniversario del natalicio de Martí— una interpretación personal de varios de sus poemas, cuyas metáforas, alegorías, símiles... considera que, sencillos en apariencia, son de una extrema complejidad, casi barroca, tal como ella lo refleja en sus cuadros.

«No se trataba de ilustrar la poesía de Martí», afirma categórica al explicar las razones de la exposición que —inaugurada el sábado 17 de mayo, en el Memorial José Martí, Plaza de la Revolución— incluye múltiples obras en distintas técnicas. Durante la ceremonia de apertura, fueron encendidas 150 pequeñas veladoras como parte de la instalación que pretendió, de una manera u otra, hacer partícipes del hecho expositivo a los asistentes. De este modo, hallaban cabida las inevitables reverencias para leer fragmentos de textos martianos colocados en el piso, y así la muestra adquiriría también la categoría de acción plástica.

El propio título de la exposición «Noche de mayo» —que se mantuvo en el Memorial hasta el 17 de junio— lo tomó del poema homónimo, perteneciente a los *Versos libres*. En total son 19 óleos sobre tela, inspirados en dichas composiciones y en varios de los *Versos sencillos*; el resto —hasta completar el número de 150— eran elementos de diferentes tipos de arte efímero, incluidos flores, mariposas, caracoles, banderitas y fotos de las plantas que Martí detallara en el *Diario de Campaña*, el cual escribiera desde el desembarco —el 11 de abril de 1895— junto a Máximo Gómez por Playitas de Cajobabo hasta las vísperas de su muerte en Dos Ríos, el 19 de mayo de aquel año.

«Me propuse interpretarlos y expresarlos en toda la dimensión como corresponde a la figura universal que fue Martí, cuyas ideas rebasan los límites de lo patriótico, de lo cubano, del nacionalismo puro... y se hacen válidas para cualquier hombre del mundo, en todas las épocas, sin excluir los tiempos actuales», aseveró la pintora.



Pero, no es con «Noche de mayo» —una parte de la cual se instaló luego, del 8 de julio al 8 de agosto, en el Museo de Arte Colonial (Oficina del Historiador)— que Iris comenzó a trabajar el tema martiano. Iniciada en 1999, su serie «La bailarina española» —que aún continúa— la integran cuadros basados en el poema X de los *Versos sencillos*, denominado popularmente con aquel nombre y que forman parte de la actual muestra.

Según la artista, «gran parte de la obra poética de Martí, que durante toda mi trayectoria como pintora me ha inspirado, tiene un gran contenido erótico, teniendo en cuenta la acepción del diccionario que se refiere especialmente 'a la poesía amoratoria del poeta que la cultiva'...»

«Lo que yo siento al leer a Martí, luego lo expreso en mi manera de hacer. Digamos de los *Versos sencillos*, el poema número IX, conocido como «La niña de Guatemala», es mi cuadro de igual nombre. ¡Y quién no percibe en estas estrofas la carga erótica del tema dedicado a aquella mujer, justo, La que murió de amor!», concluye.

MARÍA GRANT
Opus Habana



Homenaje al Maestro
(2003)
Esmalte sobre cubierta
(40 cm diámetro)

Iris Leyva

IRIS LEYVA

www.irisleyva.com

Calle 11 # 506

e/ D y E, Vedado,

Ciudad de La Habana.

Teléfonos: 832 9913 (En Cuba)

(55) 55630725 (Casa en México)

Premio de la Real Fundación de TOLEDO

LAUROS

El afamado Teatro de Rojas resultó el escenario ideal para la entrega de los premios de la Real Fundación de Toledo (España) que, en su décima edición, distinguió al doctor Eusebio Leal Spengler por la obra restauradora del Centro Histórico habanero.



Medalla de bronce, obra del escultor Julio López Hernández. En el anverso tiene un joven viajero que despliega y mira el plano de la ciudad, y en el reverso, el ascenso desde el Puente de San Martín hacia Toledo, sucediéndose muestras de sus diferentes arquitecturas entre la figura suspendida del cardenal Tavera.

La revitalización integral de la parte más antigua de la capital cubana, fue descrita por el jurado como «una referencia obligada en el campo de la recuperación del patrimonio construido, el urbanismo y el patrimonio cultural intangible al servicio de la sociedad y sobre bases de sostenibilidad».

En entrevista exclusiva para la emisora Habana Radio, Leal definió este nuevo lauro como «un premio muy importante para Cuba, para La Habana y para nuestra obra» porque la Real Fundación de Toledo —explicó— es una institución muy selectiva, que agrupa a figuras muy conspicuas y relevantes de la nobleza española. En su opinión, resulta un galardón muy difícil de alcanzar porque se requiere de la absoluta unanimidad en la concesión.

Sobre la ceremonia de premiación, que fuera presidida por Juan Carlos I, el Historiador de la Ciudad rememoró que tuvo la oportunidad de recibir esta distinción «de manos de Su Majestad el Rey; él fue muy afectuoso recordando su visita a Cuba y particularmente su recorrido por la Habana Vieja, del cual evocó algunos momentos...»

En esta décima edición de los premios de la Real Fundación de Toledo se homenajearon —además— varias instituciones toledanas tales como: el Plan de Color del Casco Histórico, por su contribución al conocimiento, conservación y revalorización de las técnicas de mural y de revestimiento tradicionales, así como de los materiales y colores de las fachadas.

También, el Servicio de Arqueología de la diputación provincial, en reconocimiento a su trascendental aporte a la investigación, conservación y puesta en valor del pasado de la ciudad; y el Cine-Club, dada su significativa contribución a la investigación, conservación y puesta en valor del pasado de esta urbe española.

Otros condecorados resultaron el ceramista, pintor y coleccionista Pablo Sanguino Arellano, autor de una importante labor de recuperación de las obras



Momentos en que el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, recibe de manos del Rey Juan Carlos I de España, el premio Real Fundación de Toledo, concedido en reconocimiento a la obra restauradora del Centro Histórico de La Habana.

de arte de origen toledano o relacionadas con la historia de Toledo, además del arquitecto José María Pérez González, *Peridis*, debido a su incansable labor desde múltiples aspectos a favor de la defensa, conocimiento y divulgación del patrimonio cultural, con la creación de las escuela-talleres.

Al referirse a este último homenajeado, Leal significó la obra que *Peridis* ha realizado en pro de las escuela-talleres en España y en otras partes del mundo. Pero, además, «él es un amigo de Cuba, donde ha estado en dos oportunidades», agregó.

Varias personalidades presentes en la ceremonia ponderaron la obra de restauración del Centro Histórico de La Habana, incluido el doctor Gregorio Marañón, quien preside la Real Fundación.

En su discurso, *Peridis* exhortó a los españoles allí presentes a hacer igual que «los hermanos cubanos, que han salvado —rabiosamente— cada patio, cada ventana, cada pórtico, cada balcón, cada vivienda...», aludiendo al esfuerzo con que ha trabajado arduamente, durante tantos años, la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Por su parte, la prensa de esta urbe del centro de España —capital de la provincia del mismo nombre y, desde 1983, de la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha— dio una amplia cobertura a los sucesos relacionados con la décima edición de los premios de la Real Fundación de Toledo.

MAGDA RESIK AGUIRRE
Directora de Habana Radio



HABANA RADIO 106.9 fm

emisora de la Oficina del Historiador de la Ciudad

La voz cercana de una añeja ciudad

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

habanaradio.cu

Madre Teresa de Calcuta

SUCESO

Enjuta y ensimismada, como inmersa en una lectura devocional, la Madre Teresa de Calcuta se ha quedado para siempre en un rincón de la Habana Vieja, sentada sobre una piedra del antiguo Convento de San Francisco de Asís.



El jardín Madre Teresa de Calcuta cubre toda la parte trasera del otrora conjunto religioso, donde antes se levantaban la cúpula de la iglesia y otros patios secundarios del convento.

Y es que en la tarde del 6 de mayo, en la parte posterior de ese inmueble —detrás de su Basílica Menor, hoy sala de conciertos— fue develada una escultura de la famosa religiosa como corolario a la creación allí, en 1999, de un parque que lleva su nombre desde entonces.

La estatua pertenece al artista José Villa Soberón y refleja «la intensa espiritualidad y la suprema hu-

mildad de aquella gran mujer, en un mundo martirizado por la pobreza, la guerra y el dolor de los que sufren y padecen», según las palabras inaugurales del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler.

Leído por Teresita Hernández, directora de la Casa de Asia (Oficina del Historiador de la Ciudad), el texto inaugural de Leal destaca que «durante sus visitas a Cuba, la Madre Teresa dejó un rastro de admiración intensa, sobre todo porque demostró que, si no es asistida por las obras verdaderas, la palabra es como una campana rajada, una expresión hueca y vacía (...)»

En el acto también habló el Embajador de la India en Cuba, el excelentísimo señor Bhaskar Balakrishnan, quien subrayó la labor de la abnegada religiosa al afirmar que «sus destacadas contribuciones a la humanidad fueron reconocidas al serle otorgado el Premio Nobel de la Paz en 1979, y recientemente el Vaticano decidió canonizarla para el próximo 19 de octubre».

El parque Madre Teresa de Calcuta fue inaugurado el 30 de enero de 1999 y se encuentra en la parte trasera de todo el convento, incluyendo el espacio que ocupaba su cúpula, derruida por un ciclón en 1850. Al restaurarse en 1994 la Basílica Menor de ese templo habanero con vistas a convertirla en sala de conciertos, se previó un trampantojo que recrea internamente tanto la cúpula como el ábside desaparecidos.

Además de su función escénica, la Basílica Menor de San Francisco acoge obras de arte religioso, al igual que el resto del convento, conformado por dos claustros y una capilla. Entre esas obras se encuentra la estatuilla de marfil de Nuestra Señora de la Milagrosa que regalara al Comandante en Jefe Fidel Castro la propia Madre Teresa, quien estuvo dos veces en Cuba.

Ahora, la imagen de la Madre Teresa ha quedado perpetuada en bronce y se mantendrá todo el tiempo



Estatua de la Madre Teresa de Calcuta develada en el jardín que lleva su nombre en el Convento de San Francisco de Asís.

con flores frescas encima del devocionario que parece sostener en actitud de profundo recogimiento.

«Quería integrarla al jardín en toda su pequeña y, a la vez, enorme humanidad...», explicó el escultor Soberón, quien también es autor de la estatua de John Lennon (en el parque de 17 y 6, en El Vedado) y del popular orate conocido como el Caballero de París, esta última situada frente a la entrada principal de la propia Basílica Menor de San Francisco, por la calle de los Oficios.

Según expresó el artista a *Opus Habana*, en la actualidad se encuentra realizando dos esculturas de personalidades famosas: una de Benny Moré, para la provincia de Cienfuegos, y otra de Hemingway, para el restaurante Floridita.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Mónica Lisa, Versión II
(2003)
Instalación

MIMETISMOS

Restauración de identidades

Leal Ligero

Proyecto PersonaG
lochy@infomed.sld.cu
Calle 88 # 718 entre 88A y 7maA, Playa
Ciudad de La Habana, Cuba

Cachumbambé
(2003)
Instalación

En mí, NATURALEZA...

ORFEBRERÍA

Invidado por el ligero murmullo del constante aleteo de las mariposas, el Museo de Arte Colonial conmemoró un aniversario más de la fundación de la villa de San Cristóbal, con la presentación en su sala transitoria de la exposición «En mí, Naturaleza...» de la orfebre Olga González.

bién su naturaleza dúctil, suave, fácil... que le permite jugar a buscar formas, expresiones y sentimientos que acompañen sus sueños, como si volara, muy alto, al compás de sus mariposas imaginadas, de finos tonos de colores y con elegantes y gráciles movimientos.

A su impecable trabajo del metal, a la aplicación de las técnicas del grabado y calado, a la unión y engarce de las partes que las componen o que le dan movilidad, y a la terminación de cada una de ellas, se une —para buscar matices y nuevas expresiones— la utilización de conchas y corales, pulidos e insertados, o tal vez aglutinados.

La conjunción de cada elemento está concebida con previo sentido del diseño, del color y las tonalidades, a partir de una inspiración, un toque de imaginación, o —quizás— un sueño irreplicable difícil de olvidar.



Pectoral. Plata, concha y coral negro.

Y como la naturaleza es búsqueda, es movimiento, es imaginación, une a su más reciente trabajo el uso de las piedras, en el que el acto de creación se torna a la inversa. A partir de ellas es que fluye —como símbolo de perdurabilidad y fortaleza— la idea, y la imaginación comienza a moverse entre líneas y formas entrecruzadas en búsqueda de nuevos espacios, hacia lo

inalcanzable, para traspasar lo material a lo espiritual.

«En mí, Naturaleza...», no es más que eso: un movimiento ascendente, tenue y casi imperceptible de lo real hacia un sentimiento frágil y etéreo.

MARGARITA SUÁREZ GARCÍA
Directora del Museo de Arte Colonial



Prendedor con soporte de ébano.
Plata, concha y coral negro.

Collares y brazaletes, pulsas y pasadores, así como algunas piezas de carácter decorativo, fueron realizadas para la ocasión por esta artista, cuyo sentido de la *naturaleza* va más allá del reflejo en sí del mundo exterior, para trasladarnos a un mundo espiritual, excepcional e intrínseco a su propia naturaleza artística.

Atraída por el arte de la orfEBrería desde el año 1990, Olga trabaja la plata, cuyas características le son más afines y resulta —entre todos los metales— el que le proporciona belleza, brillantez y mayor esplendor a las piezas por su nobleza y capacidad inalterable para reflejar e irradiar los rayos de luz natural. La sedujo tam-



Prendedor.
Plata, concha y coral negro.



Sin título (2002). Óleo/tela (81x60 cm)

Cosme Proenza

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

COSME



Pulsera.
Plata, concha y coral negro.

PUERTAS al tiempo

ARTE DIGITAL

Por las puertas y las ventanas se ve el alma de los edificios. Pero hay que saber ver para encontrar las que realmente se distinguen de las demás, bien porque han envejecido con dignidad, o porque han rendido su encanto a la intemperie del hombre y de la vida.



La puerta del Indio.

Hay tantas puertas y ventanas como épocas, estilos y caracteres humanos. Por ejemplo, las hay ostentosas, bellas, humildes, resignadas y olvidadas, fuertes e indefensas. ¿Cuántas veces al pasar por delante de ellas quisieran decirnos algo, y no le hacemos caso? Incluso, ni cuando nos tienden sus manos de luz o historia. Olvidamos, quizás, que detrás de cada una de esas puertas y ventanas hay un drama, o una flor viva, o una persona que nos podría modificar nuestra visión del mundo.

Pero, al menos, para las puertas y ventanas de La Habana más añosa, existe alguien que no sólo responde a sus ruegos, sino que también nos las entrega restituidas en su significado más íntimo, he-

chas obras de arte. Esa persona es Guillermo Bello (Santa Cruz del Norte, 1947), quien presentó la muestra «Puertas al tiempo» en el claustro sur del Convento de San Francisco de Asís. Desde la entrada de Bello al mundo del arte digital, su obra ha tenido tres protagonistas centrales: la ciudad, su gente, y sus puertas y ventanas.

En su quehacer, Guillermo Bello ha logrado un proceso de objetivación gráfica —a una escala personal, por supuesto— que bien puede homologarse con ese otro que operó en la etapa colonial y hasta en la propia historia de la fotografía, cuando los primeros asuntos de las series grabadas atendían a la imagen de la ciudad (edificios, plazas, calles...) para luego plasmar sus tipos y costumbres.

En esta nueva exposición, Bello nos propone una visión más decantada de los tópicos visuales dominantes en su faena artística. La ciudad y su gente se han distanciado de cierta impronta costumbrista, anecdótica, para metaforizarse en puertas y ventanas que, con ser las mismas que a diario vemos, por obra y gracia de la mediación del artífice, son otras. De la narración ha pasado a la poesía.

Ahora, esos elementos encierran una transformación, un universo poético lo suficientemente autónomo como para darnos el sentido justo de la realidad tal cual la ve el artista, y no tal cual la vemos nosotros. La subjetividad se asocia con la certeza del hallazgo. Bello dilata las fronteras de la realidad acostumbrada. Más que restaurar, recrea. Nunca pensé que el abandono y la desidia se pudieran hacer belleza. «Puertas al tiempo» es la confirmación. En ellas el hombre no está, pero se presente; pasó o está al pasar.

En tanto, la puerta o la ventana de al lado, o la del balcón, esperan... ¿Quién las devolverá a su forma primaria? ¿Quién les enmendará las persianas, les sustituirá la madera carcomida, les dará una nueva mano de pintura?

Por el momento dejémoslas así, sin una respuesta. Que sea el surrealismo real que a diario



Candilejas.

nos hace y nos rehace, con su cuota más próspera de azar, el que nos conmine a ver estas puertas y ventanas, como la historia más tangible de los seres humanos que las abrieron o cerraron para siempre. Porque al final, como en un gran colofón de piedra, leemos: Guillermo Bello *in fixit*.

JORGE R. BERMÚDEZ
Escritor y crítico de arte



La cena.



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



I Villancicos del Barroco Americano



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



III Villancicos y cantadas de Esteban Solas

De lo singular en lo universal

EVENTO

De cara a la globalización, el rescate de la identidad cultural se torna hoy una urgencia para especialistas de las más diversas disciplinas. Controvertido y recurrente tema, ha puesto sobre la mesa de discusión cuestiones tales como la afirmación de lo individual en lo universal, el reconocimiento de la diversidad, el carácter nacional de la cultura, la uniformidad de gustos y comportamientos, entre otros asuntos de vital importancia en el mundo contemporáneo.

En ese afán de diferenciación y singularidad, los museos—espacios donde se conserva la memoria cultural de una determinada región— se erigen como elementos esenciales en la construcción y fortalecimiento de las identidades en la actualidad.

Por la defensa de estos valores apostó el II Encuentro Iberoamericano Museos y Centros Históricos que, convocado por la Dirección de Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad, reunió en la Habana Vieja—del 27 al 30 de mayo— a museólogos,

historiadores, educadores, investigadores sociales y otros profesionales afines con estas temáticas.

Con el antecedente de una primera cita dedicada a la comunidad y la educación, el evento propició el intercambio de acciones teóricas y prácticas en torno a la preservación de la identidad en las distintas instituciones museales, así como el acercamiento a colecciones y programas de intervención, animación y gestión en los centros históricos.

Más de 160 participantes de Brasil, Perú, México, los Estados Unidos y Cuba abogaron por la flexibilización del discurso museológico y la necesidad de trascender los límites del museo, al punto de convertirlo en una entidad viva de constante interacción con los habitantes del entorno.

En tal sentido, el proyecto rehabilitador de la Habana Vieja—encabezado por la Oficina del Historiador—acaparó la atención de los asistentes. Con la premisa de involucrar a la



Piezas del Museo de Arte Religioso, en el Convento de San Francisco de Asís.

comunidad como verdadera protagonista de la gesta restauradora, los especialistas de dicha institución debatieron acerca de la gestión socio-cultural en medio de un proceso que devuelve a la ciudad el esplendor de su fisonomía arquitectónica.

Esta vez, se presentaron ponencias que abarcaron la conservación y restauración de los bienes muebles, la excavación arqueológica, las colecciones museológicas y la recuperación de espacios públicos e inmuebles del entorno.

El encuentro contó además con la presencia de otras provincias del país: Museo Ignacio Agramonte, de Camagüey; Museo del Castillo del Morro de San Pedro de la Roca y la Casa Natal de José María Heredia, ambos de Santiago de Cuba, y Museo de Historia Natural Tranquilino Sandalio de Noda, de Pinar del Río.

La representación extranjera, por su parte, compartió con los especialistas de la Isla la labor patrimonial en naciones latinoamericanas. En la voz de Amalia Casteli—presidenta del Comité Internacional de Museos en Perú— se conoció acerca de los esfuerzos realizados por los estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Lima y otras instituciones en pos de la recuperación de la memo-

ria de la capital de este país, declarada Patrimonio de la Humanidad.

El doctor Alfredo Alejandro Careaga—Universidad Nacional Autónoma de México— despertó también el interés de los participantes con su proyecto *Ciberamérica*, diseñado para digitalizar y poner en línea la riqueza cultural de la región a partir de los beneficios de INTERNET.

Promotor del debate y la polémica enriquecedora, el II Encuentro Iberoamericano Museos y Centros Históricos arrojó entre sus acuerdos la necesidad de fortalecer la interrelación de quienes intervienen en la labor socio-cultural de salvaguardar el patrimonio como símbolo identitario. Unánime fue también la certeza de hacer del museo un espacio de comunicación donde se puedan reconocer y recrear por igual los diferentes sectores de las complejas sociedades de hoy.

Con esta máxima, dentro de dos años, la vieja Habana acogerá una vez más a profesionales seducidos y comprometidos con el legado de nuestros pueblos, en un encuentro que no dejará de apostar por la defensa de la identidad.

LILIBETH BERMÚDEZ
Periodista de la Oficina del Historiador

Arturo Montoto

Año 1956, II-2000, compartido sobre arcos, 80 x 120 cm, México, D.F.

ÁMBITOS SILENCIOSOS dibujos recientes

noviembre-diciembre 2003
8va. Bienal de La Habana

MA PRI
MUSEO DE ARTE PINAR DEL RÍO
Martí 9, Oeste, Pinar del Río, Cuba.

(53 7) 97 5402
www.arturomontoto.com
montoto@cubarte.cult.cu
montoto@jovenclub.cu

Vigilias de un PINTOR

PINTURA

Las horas de la noche son las preferidas por Antonio Vidal (La Habana, 1928) para dedicarse a la creación. Parte de los frutos de esas vigilias fue expuesta en la Sala Transitoria del Museo de la Ciudad a partir del pasado 12 de junio.

Premio Nacional de Artes Plásticas 1999, este habanero forma parte de la generación de creadores que, en la década de los 50, adoptó posturas y lenguajes de vanguardia.

De esa época son las resonancias del Grupo de los Once, de la Antibienal de 1954 y del Antisalón de 1956, en cuyos eventos Vidal estuvo involucrado. Desde entonces, ha mantenido una obra sólida y consecuente con los presupuestos éticos y estéticos que defendió en aquellos momentos.

En esta ocasión, el artista expuso 15 pinturas de mediano formato (100 x 82 cm y 73 x 60 cm), concebidas a partir del trabajo con acrílico y óleo sobre tela.

En sus obras se integran de manera orgánica soluciones geométricas; colores que responden únicamente a emociones; trazos ágiles y brochazos enérgicos; texturas, líneas, manchas y chorreados que se mueven con gran libertad sobre la superficie hasta detenerse justo en el lugar preciso donde la composición se hace armónica y coherente.

Al alternarse rítmicamente, tales elementos compositivos construyen diseños equilibrados, pero dotados de gran movimiento. Este modo de hacer le ha permitido a Vidal consolidar un sello de identificación, libre de reiteraciones monótonas.

Aunque ha trabajado en lo fundamental la pintura y el dibujo, su quehacer se ha dirigido hacia diversos soportes: portadas e ilustraciones de libros; cajas de fósforos; esculturas de hierro fundido y grabados (fue fundador del Taller Experimental de la Gráfica).

Proyectos como Telarte y las losas de la acera de La Rampa, contaron con sus diseños. Asimismo trabajó en murales de disímiles formatos, entre ellos, el que se encuentra en el tercer piso de la tienda La Época.

En todos los casos, la indagación en las formas plásticas puras y en la capacidad de éstas para transmitir emociones, han sido las inquietudes formales y conceptuales con las que ha edificado su obra.

Para Vidal el arte es la expresión de una actitud sentimental e intelectual que cada quien percibe según su predisposición. Como dijera a la autora de estas líneas: «Lo ideal es que la gente sienta y entienda el arte, porque el arte hay que entenderlo y sentirlo. Si ignoras sus reglas no puedes entender a Goya, ni a Velázquez, ni a Da Vinci».

A su intensa actividad creativa, se le sumó otra difícil y no menos apasionada labor: la docente. Desde 1970 hasta 1988, Antonio Vidal ejerció como profesor en la Escuela Nacional de Arte (ENA). Extensa y heterogénea es la lista de sus discípulos: Cosme Proenza, Moisés Finalé, Zaida del Río, Ponjuán, René Francisco...

Para Vidal resultaba muy importante enseñar el oficio y estimular a los alumnos para que fueran cultos, pero sobre todo que fueran ellos mismos: «Yo no quería formar vidalitos», afirma.

En este sentido, otro de sus alumnos, Arturo Montoto, refiere: «Para Antonio el arte es un ejercicio de rigor y, así como él lo asume en su propia vida, se lo exige a los demás que pretenden ser artistas. Lo que un buen profesor puede realmente enseñar son los caminos, los métodos, las realidades y, sobre todo, la capacidad de estar atento».

Como es habitual en Vidal, ni sus obras ni sus exposiciones llevan título. Tampoco la muestra en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales fue una excepción.

Ésta es la primera exposición que lleva a cabo después de la realizada en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, a raíz de haber obtenido el Premio Nacional de Artes Plásticas de 1999.

ONEDYS CALVO
Especialista en artes plásticas
Programación cultural



Sin título (1999).
Acrílico y óleo sobre tela
(73 x 60 cm).



Ocaso (2002)
Mármol gris
Italia (Carrara)
220x30x50 cm

03

Joséphine Baker en La Habana

TESTIMONIO

El doctor Manuel López Martínez es quizás el único sobreviviente de los protagonistas del almuerzo brindado por Joséphine Baker —durante su tercera visita a La Habana en 1953— a un grupo de admiradores en el restaurante de María, *La Grande*. López Martínez le hizo llegar recientemente a *Opus Habana* dos fotos de esa tarde, a propósito del artículo publicado en esta revista, «Joséphine Baker: de París a La Habana» (volumen VI, número 2/2002).

En la misiva —enviada a nuestra redacción—, el remitente confesó que la lectura del trabajo dedicado a Joséphine le había resultado «grato y evocador, ya que es posible que yo sea el único

“superviviente” de lo que la propia Joséphine llamó la “familia cubana”, por las relaciones que hubo entre ella y un grupo de cubanos admiradores y amigos suyos desde su primera visita a Cuba».

Constituido en forma espontánea, el grupo de seguidores de Joséphine quedó establecido desde 1950 —en la primera visita de la diva a La Habana—, y fue considerado por ella su familia en Cuba. Las personas que aparecen en las instantáneas remitidas por López Martínez son, precisamente, los integrantes de este «club» que admiraba a la artista.

Tomadas en el restaurante de La Grande —ubicado entonces en la calle Infanta y 25, cerca de Radio Progreso—, las fotos immortalizan un almuerzo que fraternalmente ofreció la artista, el 21 de febrero de 1953, a sus seguidores cubanos.

Al igual que la visita anterior, efectuada en 1952, durante ésta —su tercera visita a la Isla—, Joséphine Baker se había sentido muy decepcionada al ser discriminada por el color de su piel, mientras que la embajada de los Estados Unidos coaccionó a las entidades culturales cubanas para que prohibieran su actuación.

No obstante, en 1953 «Joséphine se presentó exitosamente en el teatro Campoamor, situado en Industria y San Martín, al costado del Capitolio», se-



Dedicada por la propia Joséphine a una de las presentes en el almuerzo, la foto reproduce momentos de esa reunión y a sus invitados. Sentada a la izquierda de Joséphine y con la botella en la mano, se encuentra María, *La Grande*, propietaria del establecimiento. Al fondo, de pie, sus empleados.



Tomada el 21 de febrero de 1953 en el restaurante de María, *La Grande*, la foto reproduce a Joséphine Baker junto al grupo de admiradores que ella llegó a considerar como parte de su familia. El primero (de izquierda a derecha) es el doctor Manuel López Martínez, quien remitió ambas fotos a la redacción de *Opus Habana*.

gún recuerda López Martínez en su atenta misiva. Además —afirma—, la estrella afronorteamericana estuvo en la Universidad de La Habana para realizar una guardia póstuma a Rubén Batista Rubio, asesinado por los esbirros del dictador Fulgencio Batista en la esquina de San Lázaro y Prado, frente al Malecón.

En 1966 Joséphine Baker realizó sus dos últimos viajes a la Isla, de los cinco realizados por la *vedette* a Cuba. El primero de ambos, como participante especial en la Conferencia Tricontinental, ocasión que aprovechó para presentarse en el Teatro García Lorca junto a Ignacio Villa, *Bola de Nieve*, y el segundo, como invitada especial del presidente Fidel Castro para pasar ese verano en una playa cercana a la ciudad.

SARAHY GONZÁLEZ
Opus Habana



Composición con algún papel. Mixta. Lienzo (73x116 cm)

METÁFORAS DEL SILENCIO

Exposición del artista plástico español MIGUEL TORRÚS

M. Torrús

Galería Merceditas Valdés
Asociación Yoruba de Cuba

21 noviembre 2003-21 enero 2004

Representación:

Oscar Fagette/Gabriel Gejo. Tel. 870 7155/gabriel@torrus.com
www.torrus.com

El ballet en la TELEFONÍA

CONMEMORACIÓN

Dos nuevas tarjetas telefónicas para el servicio Propia de llamadas de código personal, se han sumado a las acciones de la Empresa de Telecomunicaciones de Cuba S.A. (ETECSA). En esta ocasión, fueron dedicadas a homenajear el 55 aniversario del Ballet Nacional de Cuba. Con un diseño de Milton Bernal –creador de la serie–, recogen dos instantáneas que forman parte del legionario histórico de la compañía de baile: una, de Alicia Alonso en su debut en *Giselle*, y otra, del cuerpo de baile en una escena antológica de *El lago de los cisnes*.

El Ballet Nacional de Cuba dedicó –en reciprocidad con los

trabajadores de ETECSA– una gala en el Teatro García Lorca que incluyó la obra *Coppelia*. Posteriormente, la directora de Relaciones Institucionales, Comunicación e Imagen, ingeniera Hilda Arias, resumió la labor de la Empresa de Telecomunicaciones en favor de la promoción de la cultura nacional, en particular, los valores de la plástica, la escultura... Por último, Hilda Arias se refirió al regocijo que embarga a ETECSA por este tributo de admiración a Alicia Alonso y al Ballet Nacional de Cuba.

En conversación con los periodistas que asistieron al espectáculo artístico, la *prima ballerina absoluta* explicó: «En el Teatro García Lorca se



dieron los primeros pasos para la invención del teléfono, alrededor de 1850. Además, tenemos una placa develada por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, en el propio patio del teatro, que rememora el hecho. Ese proyecto y este homenaje me alegran, y lo recibo como una muestra de respeto de los trabajadores de ETECSA que hacen tanto por el desarrollo de las comunicaciones del país. La figura legendaria de Meucci es algo que he estudiado y que apoyo; fue en Cuba –sin dudas– que se inventó el teléfono», concluyó con una sonrisa.

Precisamente, a principios de 1999, ETECSA, junto con la Sociedad Cubana de Historia de la Ciencia y la Tecnología, presentó el libro *Los días cubanos de Antonio Meucci y el nacimiento de la telefonía*, una selección de cuatro artículos realizada por los profesores José Altshuler y Roberto Díaz Martín sobre el carismático italiano que, nacido en Florencia en 1808, vivió durante 16 años en La Habana, donde tuvo sus primeras experiencias relativas al teléfono.

De los cuatro trabajos incluidos en *Los días cubanos...*, uno corresponde al investigador cubano Fernando Ortiz, y los tres restantes al ex profesor de los institutos politécnicos de Milán y Turín, Basilio Catania.

Con el sugerente título «¿Se inventó el teléfono en La Habana?», el artículo de Ortiz reconstruye con pinceladas brillantes e imaginativa la vida de Meucci, examinando par-

ticularmente el período de su vida transcurrido en Cuba.

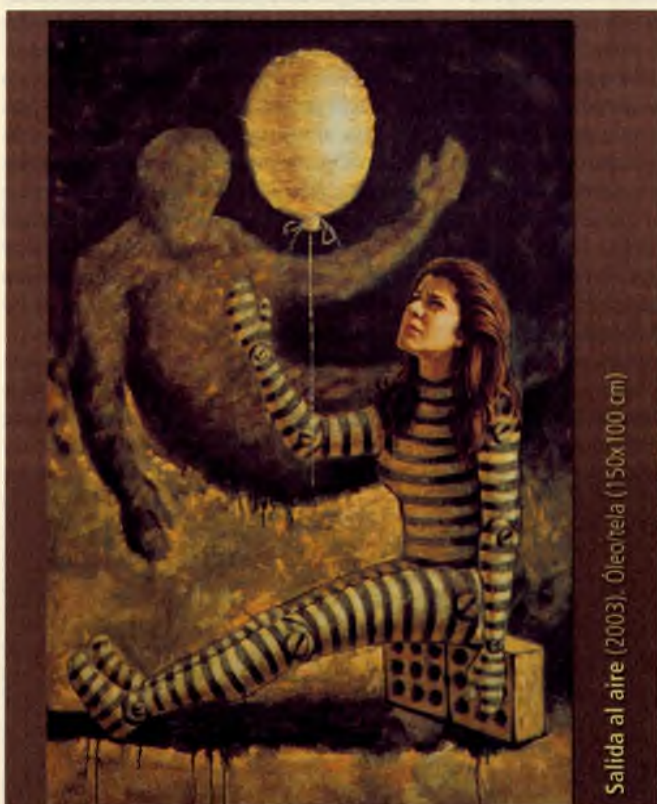
En la nota introductoria de dicho volumen, Leal considera el hecho editorial como una prueba más de la oportuna gestión de ETECSA «en su afán ya demostrado de honrar los bienes de la cultura y de las bellas artes», afirmación válida para los momentos actuales cuando la Empresa acaba de obtener –por vez primera– el premio de la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI) por la gestión del diseño en los procesos de comunicación para su público.

Tal premio se otorgará a partir de este año a la entidad cubana que más se destaque en las propuestas gráficas, lo cual constituye un reto para la propia empresa en esta mezcla de arte, tecnología, comunicación y buen gusto.

ETECSA se ha propuesto inaugurar a fines de año –en el emblemático edificio de Águilas y Dragones– el Museo de las Telecomunicaciones. Y no existe mejor sede, porque en este lugar se puso en servicio –en 1910– la primera central telefónica automática de América. Además, en octubre de 1922 se inauguró allí la PWX, primera emisora oficial de Cuba.

El edificio que, también representa una muestra imprescindible del plateresco español en la arquitectura cubana, está siendo remozado para que sirva en el futuro de referencia histórica a todo lo que ha creado el país en este sector.

JOSÉ ANTONIO ROCHE
Relaciones Públicas de ETECSA



Salida al aire (2003). Óleo/tela (150x100 cm)

Maykel Herrera Pacheco

Tel. Estudio-taller: (53 7) 861 5000
Tel. Camagüey: (53 032) 37583

Maykel.H.

Un cuento chino para Klvo

PLÁSTICA

Cuenta una leyenda china que, en cierta ocasión, un emperador hizo traer a un maestro al palacio para que le pintara un cangrejo. El pintor —que sabía de su oficio— pidió casa, criados, manutención y diez años de plazo. El Hijo del Cielo, que también sabía de lo suyo, le concedió la gracia. ¿Qué son diez años para un hombre al que le susurran los dragones?

Pasado el tiempo el súbdito solicitó otros cinco años. El emperador aceptó. Entonces, agotado el plazo, el maestro se sentó delante de una tabla,



Serie «Señales de ancestros II» (2003).
Tinta y grafito sobre cartulina (55 x 75 cm).

tomó el pincel y de un solo gesto pintó el cangrejo más perfecto que jamás existiese. Había valido la pena esperar. El emperador era dueño, simplemente, del cangrejo que encarnaba a todos los cangrejos posibles.

Pero la anécdota anterior es eso: un cuento chino. Cuento que al final tiene que ver. Y mucho.

Rafael Calvo (Nueva Gerona, 1970) ha pintado gallos, retratos, naturalezas muertas y diablitos que brotan torpes, graciosos, ingravidos, como rozados por una perspectiva puesta de moda en las viejas catacumbas cristianas y en el arte románico. Una fiesta detenida, en el sentido policial, o apresada por los límites y la sospecha de la creación.

Dicha profusión iconográfica en este artista es como en la propia vida o en el Eclesiastés: lo que es y fue, será como hasta el final de los días. Desde Landaluze a la vanguardia, y de ésta a la actualidad, el arte cubano dispone de una exigua cantidad de arquetipos.

¿Cuánto ha tenido que esperar esta figuración falsa o sospechosa? El largo y, sobre todo, tortuoso camino hacia ella ha sido a la inversa. Calvo (Klvo), prisionero infinito de la línea, luego de fotografiar —como tesis de grado— a varios príncipes africanos con sus respectivos vasallos en busca de marcas tribales que incluían significados y significantes, se lanzó hacia una abstracción en la que daban pelea el kitsch y el masoquismo por igual.

El maestro chino resolvió su cangrejo, o el del emperador, con sólo una pincelada. A miles de kilómetros en el tiempo y el espacio, la figuración de Calvo —nos asegura él mismo— está emparentada con el misterio del arte oriental. Si de la abstracción vamos en busca de un gallo en el que descubriremos algo del cangrejo del emperador, no está mal el viaje de vuelta.

Quince años después de adentrarse en los laberintos de la abstracción, Calvo no pinta figuras de un solo trazo. Las cartulinas o lienzos quedan impregnadas de bandas de luz dignas de Rabo Karabekian en su etapa minimalista. Ya sobre la luz, Calvo comienza —literalmente— a soltar el alma.

Encima de las bandas luminosas le toca al infinito camino de la línea a carboncillo, plumilla o pincel. Es el pesado trabajo que palpita en cada obra humana. A Sacher-Masoch le hubiera gustado vérselas con una de estas piezas a medio hacer. Lo maltratarían tanto como su severa esposa. Sin hablar del disfrute. Del misterio al gozo. Cómo no disfrutar:



Serie «Señales de ancestros» (2003).
Tinta y grafito sobre cartulina (44,8 x 58,5 cm).

comienzan a surgir —trazo a trazo— cientos de miles de líneas, sobre la luz, gallos, diablitos, búcaros... Así durante varias semanas. Calvo, a diferencia del maestro chino, es un prisionero de la línea.

Aunque Calvo ha emprendido un camino de vuelta al revés, la abstracción es carga pesada que siempre se las arregla para cobrar lo suyo. Es el viejo truco de las vanguardias convertidas en recurso como cualquier otra cosa. El gallo, el búcaro o el rostro semejan paisajes vistos desde gran altura. Es el universo íntimo del autor. Si el pintor del emperador viajaba mente adentro, nadie como Calvo ha volado más sobre el tramo del Caribe que colinda entre Cuba y la isla Evangelista. Y cada viaje es un tráfico de pasiones de un lugar a otro. Un tráfico bajo la luz sobre la tierra.

Al final un hombre también es los cuadros que pinta, da lo mismo un gallo, un pez, una silla o un cangrejo. No importan el disfrute o la penitencia y la angustia de la creación o por qué se pinta. Delante de una obra y sus huellas, importan sólo la línea y la luz. El camino que se dejó atrás es eso: cuento chino, por mucho que tenga que ver.

FRANCISCO GARCÍA GONZÁLEZ
Miembro de la UNEAC

GIOTTO
s.r.l.

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

Adiós a un colega

HOMENAJE

Más que alguien afín a la obra de preservación del patrimonio cultural, más que un ardiente defensor —con la palabra y la obra— de la ciudad que le vio nacer, era un hombre dotado de una cualidad esencial: la consagración al deber, jovial y alegremente. Ninguno de los que hoy lloramos su partida, olvidaremos su sonrisa y la fortaleza y lealtad a su compromiso.

Eusebio Leal Spengler

Roberto López Bastida (Trinidad, Sancti Spiritus, 1958) se marchó en un gesto de impaciente premura para dejarnos la huella constante de su talento en un sinfín de proyectos a los que dedicó 17 de sus mejores años. La restauración y el manejo del patrimonio cifraron sus más caros anhelos en un sueño que persiguió con voluntarioso tesón: la Oficina del Conservador de Trinidad y el Valle de los Ingenios, creada en 1997.

Desde allí dirigió todo lo relacionado con la conservación de la villa, se convirtió en especialista principal de los proyectos, investigó en los anales

de la arquitectura y de la historia, organizó cursos y talleres, fungió como miembro de organizaciones internacionales y fue profesor adjunto de la Universidad Central, sin descuidar nunca la dosis de afecto y empatía que destinó de consuno a cuantos tuvieron el privilegio de acompañarlo en los avatares del trabajo y en las calles de la ciudad.

Sorprendía siempre Macholo —como todos lo llamaban— por su penetrante lucidez; locuaz y entusiasta, apasionado con cada objetivo que recabara la participación social y el mejoramiento de la calidad de vida de los trinitarios, que lo hicieron suyo como una pieza más del patrimonio. Nos dejó entre sus investigaciones, llevadas a vías de hecho, el proyecto de rehabilitación del barrio de las Tres Cruces, inventarios y caracterizaciones de la arquitectura en la región central de la Isla, estudios tipológicos de inmuebles para el turismo y sus mejores experiencias en materia de conservación, entre otros empeños.

Arquitecto graduado en la Universidad Central de Las Villas, participó en eventos científicos de diversa índole que lo llevaron a varios foros en México, seminarios de conservación y desarrollo



urbano en Brasil, congresos en Estados Unidos y eventos de restauración en Italia, entre otros muchos destinos de una larga lista.

Militante del Partido Comunista de Cuba desde 1999, miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, de la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba y del acápite cubano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), al morir el 11 de junio reciente, tenía sólo 45 años. Su fuga imprevisible perturbó el ánimo de los espirituanos que no conciben prescindir de su sonrisa habitual o del cálido apretón de manos en las mañanas restauradas de su Trinidad natal.

MANUEL ECHEVERRÍA GÓMEZ
Periodista del semanario Escambray,
Sancti Spiritus

LA AUTENTICIDAD ES NUESTRA DIFERENCIA

El Fondo Cubano de Bienes Culturales es el encargado de promover y comercializar lo más auténtico de la creación plástica y artesanal del país, así como piezas de antigüedades y vitrolfilias. Con

esta variada y singular oferta pretende satisfacer tanto las exigencias de un coleccionismo selecto, como de clientes que busquen enriquecer su universo personal con una buena obra del arte cubano.

FONDO CUBANO

Bfc

BIENES CULTURALES



CENTRO DE DISEÑO AMBIENTAL

El arte transformador
del ambiente

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



El encanto de una ciudad
en su arte

Obispo No.255
*/ Cuba y Aguiar, Habana Vieja.
Teléfono: 62-0123

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



LOS DOS LEONES

Lo más selecto de las antigüedades
y la plástica internacional

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

GALEDIA



Un capítulo en la pintura
y la artesanía cubana

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

Carlos Planas:

Del barro a las aguas

ESCALURA

Cuando un artista siente en lo profundo de su ser las ansias de expresarse, cuando en medio de la oscuridad de la vida abre sus ojos para verse, escucharse y palparse; en una palabra, para reconocerse a sí mismo, he ahí en ese preciso instante que comienza a dar vida a su imaginación. Entonces el artista imprime al polvo, al agua, al fuego, a la piedra o al sonido, los trazos que perpetúan sus sentimientos y es lo que se ha dado en llamar la creación artística.

El agua y el barro forman una unidad que, en las manos y en la imaginación—sobre todo en la imaginación—de Carlos Planas (Camagüey, 1952), posibilita una obra en la cual lo bello adquiere una realidad infinita, evidente en la exposición más reciente

de este artista: «Del barro a las aguas», expuesta del 16 al 31 de mayo en el Museo de Arte Colonial (Oficina del Historiador).

Planas nos entrega una técnica de rara perfección. Sus obras constituyen un complejo artificio de habilidades que se resisten a ubicaciones formales de la academia, pues se permiten incursiones inusitadas dentro de la cerámica actual para situarse en un fino expresionismo.

Las composiciones de este artista nos involucran acertadamente en el mundo de los sueños, conduciéndonos por un laberinto de reflexiones, capaces de motivar tensiones y emociones placenteras para disfrutar del éxtasis estético en toda su pureza.

Ejemplos de ello son los llamados «cristos de Planas», una suerte de intento de resurrección personal; las manos—largas, huesudas, fuertes como garras—; los porrones, que parecen salvados de la turbulencia de los siglos, y el busto de la patriota Manuela Sáenz, realizado expresamente para la sala que lleva su nombre, en la Casa Simón Bolívar (Oficina del Historiador).

Una obra de arte se asemeja a un espejo cóncavo donde los objetos reflejados se nos devuelven de una manera que no se corresponde con la realidad, porque las creaciones de los artistas hay que mirarlas mucho más allá de la simple percepción óptica. La verdadera naturaleza no es la que



Verde que te quiero verde (2003). Técnica mixta (96 x 77 cm).

vemos, sino la que admiramos, para que la emoción nos revele las verdades ocultas bajo las apariencias.

Observando una obra cualquiera de Planas, vemos en ella complejos ángulos de disímiles perspectivas, y si, al cabo de unas horas, miramos otra vez la misma obra, entonces podemos ver cómo el trabajo oculta a la simple mirada otro mensaje. Como el iceberg, que bajo el agua oculta su mayor masa, así son las obras de este artista.

Su ideal estético es conferir belleza a todo lo que se mueve, a todo lo que el hombre pone en armonía con la naturaleza. No importa que sea un animal que, a fuerza de adjetivarlo, sea repulsivo, como las ranas. Lo importante es caracterizarlo por la perfección de su forma, como otra cualquier cualidad dentro del amplio dominio de lo hermoso.

No son simples figuras elaboradas para sensibilizar sólo el sentido de lo bello, sino que van más allá: irónicos desmanes de su imaginación, pesadillas, alucinaciones oníricas... que se molifican en su sueño para dar unidad a la creación.

Incluso el diablo, ese señor imaginado y punzante, tiene reservado su reino misterioso y audaz, donde a ratos asoma su cola o su cuerno, recordándonos su presencia, pero esta vez como espectador omnipresente en el



Diablillo (2003). Técnica mixta (40 x 48 cm).

agua, el fuego y el barro, que las manos de Planas han logrado domar para el placer de nuestros sentidos.

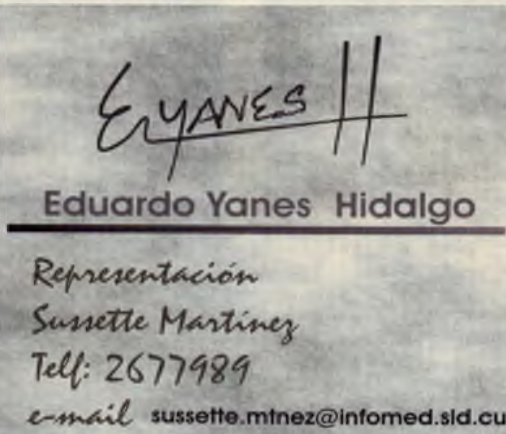
LINO BETANCOURT
Periodista y crítico de arte



Busto de Manuela Sáenz, expuesto permanentemente en la Casa Simón Bolívar.



Sedución (2003) 100x81 cm.



El juez (2003) 100x81 cm.

Escaleras martirizadas

ACONTECER

La inauguración de la exposición «Escaleras martirizadas», del pintor Agustín Bejarano (Camagüey, 1964), y un concierto del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, Gran Premio Cubadisco 2003, complementaron con creces la presentación del anterior número de *Opus Habana* (No. 1, Vol VII, año 2003), dedicado al sesquicentenario del natalicio de José Martí.

Armónicamente dispuesta en la galería superior del claustro norte del Convento San Francisco de Asís, la muestra de Bejarano —autor de la portada de la revista— quedó abierta al público de manera simultánea al lanzamiento del *Opus Habana* que rinde tributo también a la regia intelectual cubana Fina García Marruz, en su 80 cumpleaños.

Al asumir el tema «como una posibilidad infinita», según palabras del propio Bejarano, la muestra incluye 22 piezas de pequeño y gran formato.

«Soy el primer sorprendido porque nunca pensé que haría tantas obras con la imagen de Martí. Pero me alegra entender que tiene su lógica esa obsesión de pintar rostros, que desde temprana edad se me pegó», declaró el pintor al profesor Jorge Bermúdez, quien lo entrevistara para la sección «El artista y la ciudad».

Bejarano cuenta con una obra pictórica y gráfica que se ha exhibido, individual y colectivamente, en México, Estados Unidos, Japón, Suiza y España, entre otros países. Recibió premio durante la XI Bienal de Grabado Latinoamericano y Caribeño, celebrada en 1995, en San Juan, Puerto Rico.

Leído por Argel Calcines Pedreira, editor general de *Opus Habana*, un texto dejado por el Historiador de la Ciudad expresamente para esta ocasión, señala que Bejarano «ha querido no sólo regalarnos esta portada espléndida, sino rubricar su personal homenaje al Apóstol con esta exposición en el Centro Histórico».

Al referirse al legado de Fina García Marruz, Eusebio Leal Spengler recuerda que, por su exquisita sensibilidad y conocimiento erudito del legado martiano, la autora de —entre otros libros— *Los versos de Martí, Darío, Martí y lo germinal americano, Habana del centro, Créditos de Charlot, Los Rembrandt de L'Ermitage, Viaje a Nicaragua, Visitaciones...* es considerada parte indisoluble de la cultura cubana.

«No se ha tratado de expresar nuestra alta estima a la mujer por una simple cuestión de género —lo que ya de hecho sería suficiente a la lucha por la igualdad plena—, sino que se justiprecia su notabilísima aportación a las letras hispanoamericanas



Piezas de pequeño y gran formato conformaron la muestra «Escaleras martirizadas» que, situada en la galería superior del claustro norte del Convento de San Francisco de Asís, pudiera considerarse un hito en el aprovechamiento de ese espacio expositivo.

de todos los tiempos», afirma en su carta el Historiador de la Ciudad.

Como colofón, la Basílica Menor acogió al Conjunto de Música Antigua Ars Longa, cuyos virtuosos integrantes ofrecieron un concierto con melodías de Esteban Salas, que sirvió para re-

cordar una vez más que, este año, se cumple el 200 aniversario de la muerte del genial compositor cubano.

CARMENDELIA PÉREZ
Opus Habana



El pintor Agustín Bejarano (izquierda) y Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, durante la presentación de la revista (No. 1, Vol. VII, año 2003). Momentos después quedaba inaugurada la exposición «Escaleras martirizadas» que, dedicada a José Martí, estuvo integrada por 22 piezas de Bejarano.



Pinhole Magic

TALLER

Con imágenes captadas de manera que nos revelan de golpe la belleza olvidada de los lugares y de las cosas comunes, que a fuerza de acompañarnos se nos vuelven invisibles, fue inaugurada la exposición «Pinhole Magic» del fotógrafo alemán Marco Zelmer, en la Fototeca de Cuba, Plaza Vieja del Centro Histórico.

Al decir del Historiador de la Ciudad Eusebio Leal Spengler, la obra de este artista «demuestra que no es la técnica, sino el conocimiento de las esencias que la promueven la que es capaz de realizar la maravilla».

Las fotos exhibidas en la muestra —inaugurada el 16 de abril— fueron tomadas con una cámara estenopeica, diseñada y construida por Zelmer, quien llegó a La Habana para materializar su proyecto de impartir un taller sobre esta manifestación de la fotografía artística, que gana cada vez más adeptos en muchos países del mundo.

El taller, que sesionó del 22 al 30 de abril, estuvo integrado por un grupo de 20 fotógrafos cubanos —profesionales y aficionados de diferentes edades e intereses—, que se reunieron en la Fototeca para aprender a trabajar con una cámara que, como particularidad, cada uno debía construir. Las cámaras se confeccionaron con pequeñas cajas de tabaco Cohiba Siglo II, que donó la firma Habanos para ese propósito.

Esta técnica de la cámara estenopeica se basa en el principio más elemental de la fotografía: la cámara oscura, donde se obtiene una imagen del objeto escogido cuando la luz que lo ilumina pasa a través de un orificio muy pequeño, calculado en dependencia de las dimensiones del recipiente que usamos como cámara. Para obtener fotografías, se coloca una película o papel fotosensible en la pared de la cámara opuesta al orificio o estenope.



Lourdes Solís. *Campanario* (2003).
Tiempo de exposición: 28 segundos.
Papel blanco y negro grado 1.



Cámara construida con cajas de tabacos
Cohiba Siglo II.

Así, se prescinde de toda la tecnología actual y se da rienda suelta a la imaginación y a la intuición del fotógrafo, quien comienza a esbozar sus imágenes desde que inicia el diseño de su cámara. Luego deberá probar una y otra vez hasta ser capaz de percibir la cantidad y calidad de la luz, para determinar el tiempo de exposición sin ayuda de los usuales instrumentos de medición.

Un logro significativo de este taller, impartido por Zelmer y auspiciado también por la Fototeca de Cuba, ha sido motivar el interés de los fotógrafos cubanos por tal técnica. Asimismo, vincularlos al movimiento que une a artistas aficionados y profesionales de muchos países, que cada año esperan el último domingo del mes de abril para salir juntos —con las cámaras que soñaron y fabricaron— a tomar imágenes maravillosas que luego publican en el sitio de Internet www.pinholeday.org, como evidencia de que los seres humanos aún podemos encontrar motivos que nos unan y nos alienten a compartir en paz nuestro mundo y a disfrutar de su belleza.

En esta ocasión, por primera vez, nuestro país estuvo representado en ese sitio Web con las obras de los participantes en el taller, tomadas principalmente en el Centro Histórico de nuestra ciudad.

El resultado ha sido impresionante. La magia de estas imágenes donde se combinan la nitidez de las edificaciones que han resistido estoicamente el paso de los siglos, con la etérea huella que dejan en ellas los seres que las habitan, provocan la ilusión de un viaje por el tiempo.

LOURDES SOLÍS MINSAL
Fotógrafa



Jorge Maclás Fariñas. *Homenaje a Alfredo Sarabia* (2003). Tiempo de exposición: 35 segundos. Papel blanco y negro grado 1.

Otoño

de Cosme Proenza

COLECCIONES

Como en cada una de sus impresionantes obras, la espiritualidad se impone en el plato *Otoño*, del pintor Cosme Proenza (Holguín, 1948), el segundo de la serie «Las cuatro estaciones» que, auspiciada por la tienda Colección Habana (Oficina del Historiador de la Ciudad), se inició en 2002, con *Verano*, de Roberto Fabelo.

Los motivos florales, los colores ocres... todo hace evocar el espíritu de esa época —antesala del invierno— con características muy marcadas, sobre todo en aquellos países donde las diferencias entre uno y otro período del año son más notorias y —entonces— las hojas de los árboles comienzan primero a amarillear para, luego, caer inevitablemente...

Confeccionadas a partir de la obra original

—una acuarela denominada *Otoño*—, son sólo 250 piezas de loza fina, fabricadas en España y con un diámetro de 31,5 centímetros, oportunamente numeradas y firmadas por el autor. Estas características le confieren un valor añadido que irá aumentando en la medida que transcurre el tiempo, dada su condición de edición limitada y única.

De exquisita factura y discreto colorido, el diseño del plato nos remite a la serie «Boscomanía» en la cual Cosme re-crea la imaginería del Bosco,

uno de los pintores con los que más se ha sentido identificado por haber condensado y definido muy bien la línea y el color «con tal de decir algo. Y ese decir algo, era un decir de espiritualidad...» (No 1. Vol II, año 1998).

Durante la presentación de *Otoño*, celebrada en el hotel Santa Isabel, Eusebio Leal Spengler, en un discurso escrito, precisó que estamos ante «un proyecto que trata de establecer en la comercialización del arte y sus reproducciones preceptos de belleza,

originalidad y clara afiliación a los propósitos de la Oficina del Historiador de la Ciudad».

En el texto leído por la directora de Patrimonio de la Oficina del Historiador, Rayda Mara Suárez, Leal explicó que, aunque «por el orden natural de las estaciones del año, la primavera debió haber sido la primera, el verano inspiró más a Roberto Fabelo para así dejar a aquella en manos de Ernesto García Peña, cuyo bellissimo trabajo se halla actualmente en fábrica».

En cuanto a Cosme, precisó que «el otoño reclamó del pincel y de la visión particular del mundo» que posee el artista, quien siguió —paso a paso— «los requerimientos técnicos que han materializado su diseño en España hasta que finalmente éste alcanzó la forma de plato al fundirse dos de los elementos considerados sagrados por las civilizaciones antiguas: el fuego y la arcilla».

La obra de Cosme había sido suceso en la capital cubana, durante los meses de octubre a noviembre últimos, cuando el Museo Nacional de Bellas Artes, en su sede de arte cubano, acogiera la exposición «Voces del silencio» que reunió obras realizadas entre 1994 y principios de 2002.



Cosme Proenza durante la presentación de su plato *Otoño*. A su lado, de izquierda a derecha: María Caridad Caballero, representante del artista, y Rayda Mara Suárez, directora de Patrimonio de la Oficina del Historiador de la Ciudad.



Otoño de Cosme Proenza, segundo plato de la serie «Cuatro estaciones».

MARÍA GRANT
Opus Habana



Banco Financiero Internacional CONFIANZA EN EL FUTURO

A pocos metros de la Plaza de San Francisco de Asís, con el universo de servicios que nos caracterizan como banco comercial, usted puede encontrar nuestra sucursal en el Centro Histórico de la Ciudad de la Habana.

Los servicios de Cash Advance, cambio de cheques de viajero, compraventa de monedas, depósitos en custodia y el acceso al cajero automático, son algunas de las posibilidades que aseguran sus operaciones financieras sin necesidad de abandonar los predios de la Habana Vieja.

Teniente Rey y Oficinas
Teléf: 860-9369-70 - Fax: 860-9374

Poesía y palabra

EUSEBIO LEAL SPENGLER

VOLÚMENES I Y II

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

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

A la venta en todos los estancillos



OPUS HABANA

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

Volumen I

año 1996-97

Portada Nelson Domínguez/
Entrevista Dulce María Loynaz/
Lonja del Comercio



Portada Chinolope/
Poesía y recuerdo de Ángel Gaztelu/
Entrevista Cintio Vitier y Monseñor
Carlos Manuel de Céspedes/
Vitrales habaneros



Portada Zaida del Río/
Historia del alumbrado habanero/
Entrevista Zaida del Río/
Isadora Duncan en Cuba



Portada Ernesto Rancaño/
Inédito de Ernesto Che Guevara/
Entrevista Silvio Rodríguez



Volumen II

año 1998

Portada Cosme Proenza/
Juan Pablo II en Cuba/
Entrevista Alfredo Guevara



Portada Ileana Mulet/
Centenario de la explosión del Maine/
Entrevista Marta Arjona/
Castillo de los Tres Reyes del Morro



Portada Roberto Fabelo/
Federico García Lorca en La Habana/
Entrevista Miguel Barnet/
Salvar a la Iglesia de Reina



Portada Pedro Pablo Oliva/
Álbum de bodas de Martí y Carmen/
Entrevista Pedro Pablo Oliva/
Castillo de la Real Fuerza



Volumen III

año 1999

Portada Manuel López Oliva/
Hemingway en La Habana/
Entrevista Antón Arrufat/
Portafaroles coloniales



Portada Arturo Montoto/
Palacio de los Capitanes Generales/
Entrevista Pablo Armando Fernández/
Música Sacra en la Habana Vieja



Portada Elsa Mora/
Templo de San Francisco de Asís/
Entrevista Roberto Fernández Retamar/
Cerámica inglesa en La Habana



Volumen IV

año 2000

Portada Rubén Alpizar/
Fortaleza de San Salvador de la Punta/
Entrevista Rosario Novoa/
Una canción eternamente habanera



Portada Manuel Mendive/
Arquitectura doméstica cubana/
Entrevista Lisandro Otero/
Historia del órgano habanero



Portada Alfredo Sosabravo/
José de la Luz y Caballero/
Entrevista Carilda Oliver Labra/
Novela inédita de Roa Kouri



Volumen V

año 2001

Portada Eduardo Roca (Choco)/
María Zambrano
y Juan Ramón Jiménez en Cuba/
Entrevista María Teresa Linares/
Apuntes sobre la diáspora árabe



Portada Ricardo Chacón/
Casa de la Obrapia/
Entrevista Daniel Taboada/
En torno a la farmacia habanera



Portada Leslie Sardiñas/
Colección del Conde de Lagunillas/
Entrevista César López/
Diarios habaneros de Schliemann



Volumen VI

año 2002

Portada Ángel Ramírez/
Centenario de Rafael Alberti/
Entrevista Nancy Morejón/
Actas Capitulares de La Habana



Portada Vicente R. Bonachea/
Ingleses en La Habana/
Entrevista Eduardo Torres Cuevas/
Joséphine Baker: de París a La Habana



Portada Águedo Alonso/
La Avellaneda: un mito errante/
Entrevista Luisa Campuzano/
Sobre el mueble colonial cubano



Volumen VII

año 2003



Portada Agustín Bejarano/
Homenaje a José Martí
en su natalicio/ **Entrevista** Sobre
la obra de Fina García Marruz/
Festival de Música Antigua
Esteban Salas



Portada Flora Fong/
Chinerías habaneras/
Entrevista Flora Fong/
Fujita, un pintor japonés
en La Habana

35 dólares por 4 números

suscríbese

ver boleta de suscripción

El médico chino...

Por ROIG DE LEUCHSENDRING

El autor (1889-1964) fue Historiador de la Ciudad de La Habana desde el primero de julio de 1935 hasta su deceso.



En nuestro manicomio nacional —no me refiero, queridos lectores, al Capitolio, donde moran, discurren —muy raras veces— y hacen locuras —con demasiada frecuencia— los beneméritos padres y padrastros de la patria— se halla recluida desde hace meses la más famosa de las curanderas criollas de estos tiempos: Antoñica Izquierdo o Ñica la Milagrera que, adaptándose a la época, tan pródiga en curanderos políticos, salvadores, a la fuerza, de sus pueblos, no se conformaba con curar los males físicos de los que a ella acudían, sino que también quiso meterse en camisa de once varas, pronunciándose, como cualquier politiquillo o apolitiquillo, contra la tan cacareada, y cada vez más lejana, Asamblea Constituyente, panacea mágica que remediará todos nuestros males políticos, económicos, etc., etc., etc. Amén.

La milagrera Antoñica curaba con agua: agua de los ríos, y por eso encontró su Waterloo en La Habana donde, como bien saben y padecen sus moradores, el agua sólo existe... en las nubes y en estado de vaporización, pues ya ni siquiera llueve de vez en cuando. ¡Felices tiempos aquellos de la colonia en que la Divina Providencia, apiadada de los muy devotos habaneros, tenía siempre repletos de agua lluvia los aljibes, tinajas, tinajones y bateas!

Pero no voy a referirme especialmente en estas Habladurías a la bienaventurada Antoñica, pues ustedes conocen tan bien como yo su santa vida y sus prodigiosos milagros. Quiero sí, hablarles de otros curanderos, de uno y otro sexo, que florecieron en épocas pasadas, y cuyos nombres y hazañas han llegado hasta nuestros días.

Hablaré en primer lugar del famosísimo Cham Bom-biá, el Médico chino, cuyas curaciones fueron tan extraordinarias que de él ha quedado en nuestro folklore la frase ponderativa de la suprema gravedad de un enfermo: «No le salva ni el Médico Chino».

Uno de los biógrafos de este milagrero, Herminio Portell-Vilá, refiere que Cham Bom-biá llegó a La Habana en 1858, estableciendo aquí su consulta, que era visitada por personas de todas las clases sociales. Vivió después en Matanzas, con consultorio en la calle de Mercaderes esquina a San Diego, próxima a la residencia de la familia Escoto; y por último se trasladó a Cárdenas, pasando en ella sus últimos años, hasta su misteriosa muerte.

Portell-Villá lo pinta «Hombre de elevada estatura, de ojillos vivos y penetrantes algo oblicuos; con luengos bigotes a la usanza tártara, larga perilla rala pendiente del mentón, y solemnes y amplios ademanes

subrayando su lenguaje figurado y ampuloso; vestía como los occidentales, y en aquella época que no se concebía en Cuba al médico sin chistera y chaqué, él también llevaba con cómica seriedad una holgada levita de dril».

En Cárdenas apareció por el año de 1872, instalándose en una casa de la Sexta Avenida, casi esquina a la calle 12, junto al actual cuartel de bomberos, en la que tenía su botiquín.

Cham Bom-biá, si prescindimos del aparatoso ceremonial que usaba en su consultorio y en las visitas a los enfermos, puede ser considerado, más que como vulgar curandero, como un notable hombre de ciencias de amplia cultura oriental, que mezclaba sus profundos conocimientos en la flora cubana y china, como sabio herbolario que era, con los adelantos médicos occidentales.

En Cárdenas realizó curas maravillosas de enfermos desahuciados por médicos de fama de aquella ciudad y de La Habana, devolviéndoles a muchos de sus clientes la salud, la vista, el uso de sus miembros.

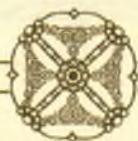
En el ejercicio de su carrera científico-curanderil, actuaba con absoluto desprendimiento, cobrando honorarios a los ricos, y conformándose con decirles a los pobres: «Si tiene linelo paga pa mí. Si no tiene, no paga; yo simple da la medicina pa gente poble». Las medicinas las proporcionaba unas veces de su botiquín particular, y otras mediante recetas que eran despachadas en la farmacia china de la Tercera Avenida número 211.

Cham Bom-biá llegó a conquistar gran popularidad en Cárdenas y en toda la Isla, convirtiéndose, según afirma Portell-Vilá, en el sumo pontífice de la medicina, lo mismo ayer que hoy, como bien lo expresa la frase popular que sobre él perdura, ya citada más arriba, y de la que existe esta otra variante: «A ése no lo cura ni el Médico Chino».

Una mañana encontraron sin vida a Cham Bom-biá, tendido en el camastro de la casa que siempre habitó solo en la Perla del Norte. Nunca pudo esclarecerse la causa de su muerte, atribuyéndola, unos, a un suicidio, y otros a algún veneno administrado por cualquiera de sus colegas, envidioso de su fama.

De él quedan, además de su reputación elevada a la estratósfera, estos versos que los mataperros callejeros aplican a todos los orientales: «Chino manila/ Cham Bom-biá:/ Cinco tomate/ Por un reá» (...)

(Fragmento de El médico chino, la virgen de Jiquiabo, el Hombre Dios, Ñica la Milagrera y otros salvadores de la Humanidad, publicado en Carteles, 26 de marzo de 1939.)



NO dejes que la Historia Desaparezca

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



Bonos a la venta



Vista de la calle Dragones en 1928, cuando se inician los trabajos en el Campo de Marte (derecha) para construir el Parque de la Confraternidad Americana.