

OPUS

HABANA

*Oficina
del Historiador
de la Ciudad*

Vol. XI / No. 1
jul. / oct. 2007



8 500102 530846

**VER BALLET EN LA HABANA • ENTREVISTA A JUAN EMILIO FRIGULS •
PERVIVENCIA DE JAIME VALLS • LESTER CAMPA, PINTOR DE LA CALMA •**

IPD
**PATRIMONIO
DOCUMENTAL**
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

La Habana Vieja es el corazón de la ciudad porque allí nació. Las casas son muy antiguas, diferentes a las demás, adornadas con cristales de colores y columnas de la época colonial. Las personas que viven allí son amistosas y humildes.



3 HUELLA EN EL TIEMPO

por Eusebio Leal Spengler

4 VER BALLET EN LA HABANA

Con ayuda de varios textos poéticos son revividas las presentaciones de las más famosas bailarinas en esta ciudad.

por Roberto Méndez

ENTRE CUBANOS

16 JUAN EMILIO FRIGULS

por Tate Cabré y Argel Calcines

26 PERVIVENCIA DE JAIME VALLS

Acercamiento a la obra pictórica de un tempranamente olvidado representante del arte moderno en Cuba.

por Argel Calcines y Patricia Baroni

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

36 LESTER CAMPA

por Axel Li

46 EL DESTINO FABULOSO DE UNA PIEDRA

Sobre el significado de Víctor Hugo y su novela *Notre-Dame de Paris* para el rescate del patrimonio.

por Rosa Barrera

54 EPOPEYA DE GILGAMESH

Con este título, el pintor Adrian Pellegrini presentó su más reciente exposición.

58 LA VIUDA ALEGRE

Puesta en escena de un clásico de la ópera en el Anfiteatro del Centro Histórico.

por Amelia Roque

63 AUTOMÓVILES DE «FIGURAO»

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *Mogote* (2004). Acrílico sobre lienzo (150 x 110 cm), obra realizada por Lester Campa.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráficoTemis Acuña
Harold Rensoli
Saidi Boza**Equipo editorial**Lidia Pedreira
Sarahy González
Karin Morejón
Axel Li
Rosa Barrera**Fotografía**

Jorge García

Multimedia y webJuan Carlos Bresó
Alexánder Parra**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.

RedacciónEmpedrado 151, esquina a Mercederes, Plaza de la Catedral, Habana Vieja.
Teléfono: (537) 860 4311-14
Fax: (537) 866 9281
e-mail: opushabana@opus.obc.cu
internet: <http://www.opushabana.cu>**Serialización**Escandón Impresores, Polígono Ind. Nuevo Calonge, Manzana 3.
Teléfonos 34-5-954 36 7900
Fax: 36 7901
41007 Sevilla.

Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Huella en el tiempo


Presentamos este nuevo número de *Opus Habana*, que lleva como divisa la obra del novel artista Lester Campa, inspirada en la belleza de la naturaleza de Cuba, a la vez que alerta sobre uno de los grandes peligros que acecha a la Humanidad: el daño al clima, al medio ambiente, y a su carácter irreparable.

Nos enorgullece la esencia de todo lo escrito, de las noticias y comentarios, así como la notable aportación de la intelectualidad cubana a la forja de eso que tan repetidamente llamamos nuestra identidad.

Al periodista Juan Emilio Friguls, quien visitó la redacción un día antes de iniciar su largo y definitivo viaje, se consagra la semblanza que él nos ha ayudado a construir con su propio testimonio.

Por lo demás, con la inspirada y necesaria belleza de las formas, la revista deja su huella, que aspiramos a que resulte indeleble en el tiempo.

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



Esta imagen y su análoga (pág. 10) integraron la exposición «Alicia Alonso: una mujer, un sueño», de Alfredo Cannatello, inaugurada en el Palacio de Lombillo el 30 de octubre de 2006 por el Historiador de la Ciudad de La Habana. Pertenecientes también al artista italiano, quien autorizó generosamente su reproducción en *Opus Habana*, son las fotografías de las páginas 7, 9 y 12, las cuales fueron expuestas en la galería La Acacia desde el 21 de noviembre de 2004 como parte de su muestra personal «Figuraciones». Sendas exposiciones fueron dedicadas a las ediciones 20 y 19, respectivamente, del Festival Internacional de Ballet de La Habana.



Ver *ballet* en La Habana

A TRAVÉS DE LA MIRADA DE LOS ESCRITORES, ESPECIALMENTE LOS POETAS, ES POSIBLE APRESAR JIRONES DE AQUELLOS MOMENTOS, BRILLANTES Y EFÍMEROS, QUE ENCENDIERON LA NOCHE HABANERA CON EL ARTE DE LA DANZA ESCÉNICA DESDE EL SIGLO XIX HASTA NUESTROS DÍAS.

por **ROBERTO MÉNDEZ** fotos **ALFREDO CANNATELLO**

A diferencia de otras capitales latinoamericanas, La Habana tiene una importantísima tradición en el terreno de la danza escénica, especialmente en lo concerniente al ballet. Su privilegiada posición geográfica facilitó la presencia en ella de compañías y solistas procedentes de Europa que se desplazaban hacia los Estados Unidos o retornaban de allí. En el siglo XX, la fundación de la Academia de la Sociedad Pro Arte Musical y la formación en ella de tres artistas excepcionales: Alicia, Fernando y Alberto Alonso, iban a propiciar el surgimiento de una compañía profesional, la más importante de la región y, más aún, la fundación de lo que se ha dado en llamar una «escuela cubana de ballet».

Los escritores, especialmente los poetas, no han estado al margen de esta presencia danzaria en nuestra escena. A través de su mirada, es posible apresar jirones de aquellos momentos, brillantes y efímeros, que encendieron la noche habanera. Románticos, modernistas, vanguardistas, muchos sucumbieron ante las incitaciones de una danzarina excepcional o simplemente ante las tentaciones de un espectáculo donde música, danza, drama y plástica se fundían para conformar un placer único. Gracias a ellos podemos revivir ante nuestros ojos aunque sean fragmentos de aquellas fiestas irrepetibles.

EL PRECURSOR

José María Heredia (1803-1839) no fue sólo el precursor de nuestro romanticismo literario y el verdadero fundador de la poesía cubana, sino el primer poeta de la Isla en componer un poema notable inspirado en una función de ballet, aunque lo hiciera desde la lejanía.

En 1820 llegó a La Habana la compañía de Andrés Pautret, que tenía como estrella a María Rubio, esposa del director. Tuvieron un éxito apreciable con la presentación de «coreodramas»: obras donde se recreaba una acción dramática por medio de la danza. Se trataba de puestas que estaban a medio camino entre la pantomima y el baile, con una fuerte impronta de las nociones de actuación defendidas por Diderot en *La paradoja del comediante* y que venían a cumplir el ideal de la Ilustración de la «vuelta a la naturaleza» en la representación de las pasiones, tal y como pretendía el coreógrafo Noverre en sus revolucionarias *Cartas sobre la danza*.

Habaneros y matanceros pudieron contemplar en «escenas mudas» un *Jasón y Medea en Corinto*, al que siguieron *Julio César en Egipto* y nada menos que *Macbeth*. Fue tal el éxito, que actuaron por casi un lustro en Cuba, hasta que decidieron pasar a México en 1825. Allí la vio al año siguiente Heredia, quien había buscado refugio en la nación azteca ante la persecución de las autoridades españolas.

El poeta quedó inmediatamente prendado de la bailarina, a quien aplaudió, primero en el rol de Medea y luego en un Don Quijote del que no han quedado trazas.

Se rumora que de su fascinación no sólo quedó un poema, sino que nació un idilio, aunque este debió interrumpirse bruscamente, pues en 1831 la Rubio escandalizó a los corrillos mexicanos al fugarse con un bailarín de la compañía. Felizmente, el poema de Heredia sobrevivió a la catástrofe:

*Hija de la beldad, ninfa divina,
¿Cuál es el alma helada
Que al girar de tu planta delicada
No se embriaga en placer? La orquesta suena,
Y al compás de sus ecos presurosos,
De florida beldad y gracias llena
Te lanzas tú veloz...¹*

Quizá el cubano hubiera leído la oda «La Danza» de Manuel José Quintana, pero lo esencial del texto era su auténtica emoción, no sólo por la belleza de la intérprete y sus facultades expresivas, sino porque había descubierto esa condición irreplicable del arte coreográfico que iba a obsesionar un siglo después a Paul Valéry: el movimiento de un instante es negado por el que le sigue y después queda en el espectador sólo una especie de aroma evanescente en la memoria.

Plasticidad y, a la vez, habilidad suma para captar el movimiento, son las cualidades esenciales del poema. En él ha sido desechado todo el resto del «coreodrama»; la visión del poeta se ha centrado en la solista y la sigue desde los primeros compases de la orquesta para verla danzar en solitario. A la altura de la tercera estrofa, el elogio se ha convertido ya en una ferviente declaración amorosa:

*Cuando serena
Vuelas girando, como el aura leve,
¿Cuál me arrebatas! Trémulo, suspenso,
Me embriaga la sonrisa
De tu rosada boca,
Que al dulce beso del amor provoca;
Y extático, embebido,
Cuando tiendes los brazos delicados,
Mostrando los tesoros de tu seno,
Mis infortunios, mi penar olvido;
Y en el soberbio techo estremecido
De aplauso universal retumba el trueno.²*

COMO UNA LITOGRAFÍA ROMÁNTICA

En enero de 1841 danzó en La Habana Fanny Elsler. Era la primera vez que una estrella de primera magnitud de la danza romántica visitaba la ciudad. El público, aunque no muy preparado para apreciar


el género, quedó fascinado con la danzarina; no sólo abarrotó las funciones en el Teatro Tacón, sino que la colmó de agasajos. Aquella que triunfaba en *La sílfide*, vio en pocos días cómo los peluqueros de moda lanzaban un «peinado a lo sílfide», mientras que los pasteleros aderezaban sus creaciones de manera novedosa para homenajear a la estrella. Los jóvenes de la aristocracia local llegaron a desenganchar los caballos de su carruaje para conducirlos ellos mismos hasta la mansión del conde de Peñalver, en la calle Empedrado, donde ella se hospedaba.

Tal fue el suceso, que la bailarina regresó al año siguiente, para realizar una corta temporada en el Principal, a la que seguiría otra, en marzo, en el Tacón, donde no sólo repuso *La sílfide*, sino que llegó a bailar, en la función de despedida, un zapateo cubano que hizo el furor del público. Literalmente llovieron sobre la intérprete, además de flores y joyas, poemas de todo cariz; sin embargo, su huella más notable en la literatura cubana se debe a la pluma de José Jacinto Milanés (1814-1863).

El escritor matancero, aunque había visto representado, en la misma escena del Tacón, su drama *El conde Alarcos* en 1838, que desató una gran controversia más política que literaria, era ante todo un poeta lírico. La poética evanescente de *La sílfide*, los claroscuros del ballet romántico donde la danzarina debe mostrarse como una especie de espíritu desencarnado e inasible, fascinaron al joven vate. Dos poemas brotaron de su talante alucinado, uno de ellos, redactado originalmente en francés, demuestra que era más una especie de billete galante para la artista que un texto destinado al público. A lo largo de sus siete estrofas llama a Fanny «casta beldad», «ángel humano» y procura apresar la imagen fugaz de la intérprete en escena:

*¡Oh! Para hacerte un canto se debe
ser bien honesto,
Fanny, sílfide amable con alas de zafiro,
mujer de bella mirada inocente,
ser majestuoso y ligero,
símbolo acariciador de un tierno
recuerdo.³*

Mucho más conseguido resulta el soneto «Fanny Ellsler» con su sintética elo-

*Hija de la beldad, ninfa divina,
¿Cuál es el alma helada
Que al girar de tu planta delicada
No se embriaga en placer?* 



© ALFREDO CANNATILLO

cuencia y que resulta todavía más impresionante cuando sabemos que es uno de los últimos textos compuestos por el bardo, antes de sumergirse, al año siguiente, en las tinieblas de una enfermedad nerviosa que iba a acompañarlo hasta la muerte.

El poema es una muestra de esa ansia romántica de idealizar a la mujer y exaltar en ella lo que hay de espiritual y alejado de la prosa cotidiana:

*Pues el que mora en la celeste altura,
alemana gentil, ángel humano,
dio tanta gracia a tu elocuente mano
y tal candor a tu mirada pura,*

*deja que la sorpresa y la ternura,
llenando a par mi corazón cubano,
eleven siempre hasta tu oído ufano
el himno del placer y la ventura.*

Fanny Elssler

En enero de 1841 danzó en La Habana la bailarina austriaca Fanny Elssler (Viena, 1810 - 1844). Era la primera vez que una estrella de primera magnitud de la danza romántica visitaba la ciudad. El público habanero no sólo abarrotó las funciones del Teatro Tacón, sino que la colmó de agasajos.



Tal fue el suceso, que la bailarina regresó al año siguiente, para realizar una corta temporada en el Principal, a la que seguiría otra, en marzo, en el Tacón, donde no sólo repuso La sílfide, sino que llegó a bailar, en la función de despedida, un zapateo cubano que hizo el furor del público.

¿Y qué diré de tu gallarda planta?
Que nunca oprime el suelo y nunca pisa;
que sólo vuela y que volando encanta.

¿Y qué diré de tu feliz sonrisa?
Que eres una ilusión cándida y santa
que en alas va de la amorosa brisa.⁴

Quizá la estrella nunca supo de estos versos que el yumurino le dedicara. Casi dos décadas después, en 1861, otro poeta: Juan Clemente Zenea, publica en el segundo tomo de la *Revista Habanera*, un artículo, más bien extenso, que titula «Sobre el baile». El texto se propone nada menos que otorgar una jerarquía estética a la danza, considerada habitualmente por los teóricos como inferior a la música y a la literatura. Apoyado en las fuentes más diversas, desde la Biblia hasta la *Estética* de Hegel, el escritor bayamés procura hacer una apología de la danza, sobre todo de la escénica, apoyándose en algunos ejemplos notables del ballet de su tiempo, como *El diablo cojuelo*, coreografía de Jean Coralli, de cuya «Cachucha» había hecho la Elssler una creación exclusiva, así como el «ballet de las monjas» de la ópera *Roberto el diablo*, pieza imprescindible para la inauguración del romanticismo danzario que hizo triunfar a María Taglioni en la Gran Ópera parisina y que el cubano describe con admirable síntesis:

«Ahí tenéis esa alma en pena que sale a bailar la danza de la tentación en el tercer acto de *Roberto el diablo*: de cada una de las fosas de la abadía empiezan a salir las vírgenes y en medio de las ruinas, en la solemnidad de la noche, la imaginación se perturba, se da fe a la ficción y los concurrentes suelen pedir que se repita aquella escena tan alemana, tan poética, tan tristemente voluptuosa».⁵

El autor del trabajo no pasa por alto el rol de las leyendas europeas en la danza romántica, se detiene en la imagen de la sílfide «que se mece en el aire como si fuera hija de las brisas» evocada por el poeta romántico y libretista de ballet Charles Nodier, pero dedica un espacio muy especial a las wilis, «esas bailadoras del espacio» de las que quedara prendado Teophile Gautier.

Zenea seguramente presencié el estreno de la versión íntegra de *Giselle* en el Tacón por la compañía de los Raveles en 1849 o la reposición que, en ese mismo escenario,

hiciera al año siguiente una compañía italiana encabezada por la danzarina Giovannina Ciocca. Mezcla a su gusto la imagen danzaria y sus múltiples lecturas para decirnos:

«Las Wilis, esas bailadoras del espacio, han dado origen a muchas baladas, a muchas elegías, a muchas leyendas de que todos los que aman la hermosa literatura alemana tienen amplias noticias. Los poetas del norte de Europa las han introducido en su lirismo patético: Adam Mickiewicz, este Byron de la noble Polonia que un compatriota suyo ha traducido admirablemente al francés, nos hace ver a la Wili suspendida sobre las ondas, mojando sus pies en la espuma para dispersar luego las gotas brillantes del agua, mientras el cazador enamorado suspira desde las orillas; y Teófilo Gautier, este maestro de la escuela de la melancolía que ha sido acusado algunas veces de sensualista, reproduciendo en parte esta imagen nos cuenta que las Wilis van al baile de medianoche con una túnica de claros de luna y brazaletes de perlas de rocío».⁶

Es una lástima que cuando este texto ve la luz, comienza en Francia la declinación del ballet romántico —que va a refugiarse entre los hielos de la lejana Rusia— y la escena cubana va a sentir los efectos: cada vez arriban menos compañías danzarias al puerto habanero y la ópera acapara la atención de los abonados al Tacón. El ballet romántico ha sido entre nosotros de una elocuente fugacidad.

EL PASO DEL CISNE

Entre 1915 y 1919, la gran bailarina rusa Anna Pavlova realizó tres temporadas en La Habana. Era la estrella indiscutible de esos tiempos, ante ella se inclinaba el público de toda Europa y su nombre se asociaba en las críticas con el colmo de la elegancia, la ligereza y la capacidad de evocación.

Desengañada del rumbo vanguardista que tomaba la estética de los Ballets Rusos de la mano de Diaghilev y Nijinski, ella forjó su propia compañía, para imponer su estrellato sin rivales, con obras tradicionales o creadas por encargo para su único lucimiento.

En la primera temporada, sentó sus reales en el Teatro Payret, aunque desde allí se desplazó hasta Cienfuegos y Matanzas. La prensa se deshizo en elogios de sus interpretaciones de piezas como *La muerte del cisne*, *La mariposa* y *Bacanal de otoño*. Los poetas quisieron dejar también su testimonio excepcional. Desde *El Figaro*, la publicación cultural cubana más importante de la época, Federico Uhrbach (1873-1932) alzaba su panegírico en un tono que es todavía romántico:

«Cuando danzas, cuando vagas, cuando giras, ¿desciendes a la tierra o te elevas de ella? Nadie puede decirlo. Tu dominio es el aire. Tú misma eres el aire, porque, como el ambiente, transmites a las almas el

perfume, la luz y la armonía. Desciendes a la tierra porque nos traes un poco de la gracia del cielo, de su impalpable encanto. Ascendes de la tierra porque la purificas e idealizas con tu arte que es idea y es pureza».⁷

Por su parte, otro poeta, mucho más joven, el camagüeyano Mariano Brull Caballero (1891-1956), escribió unas reflexiones desde las páginas del *Heraldo de Cuba*:

«Todo en ella es un ritmo imponderablemente exquisito, arrancado de las almas irrelatadas de las cosas más bellas (...) Su cuerpo es la lira, la silenciosa lira que muestra el sentido, alto y perfecto, en acordes de tejidos de silencios: la música callada; la expresión más noble y excelsa de las cosas. (...) Su cuerpo rebosa cual ninguno el anhelo irresistible de la altura. Ha sido ángel o ave del



*Su cuerpo es la lira,
la silenciosa lira que muestra
el sentido, alto y perfecto,
en acordes de tejidos de silencios:
la música callada; la expresión
más noble y excelsa
de las cosas. ~*



cielo, y siente en su corazón la nostalgia perpetua de las alas. Si ha perdido en la tierra el don celeste del vuelo, conserva, sin embargo, la suprema gracia del arranque y la infinita ansia de los espacios sin límites».⁸

Pavlova retornó en 1917. En esta ocasión, se presentaría en el Teatro Nacional, heredero del antiguo Tacón, entre el 8 de febrero y el 3 de marzo, con *Giselle*, *Coppelia*, *Las ondinas*, una versión de *Carmen* y algunas piezas breves. Brull, uno de los fundadores de la vanguardia poética en Cuba, había publicado el año anterior su primer libro de versos: *La casa del silencio*. La maestría de la danzarina y la propia estética del ballet clásico que ella representaba iban a fascinarle de nuevo: apenas unas horas después de la función, entregaría a *El Fíguro* un poema en doce estrofas consagrado a la artista, que apareció el 11 de febrero de 1917.

Antes de componer su poema, Brull pudo haber presenciado dos funciones de la artista, la del 8 de febrero, que inició la temporada con *Giselle*, *La Mariposa*, *Bacanal de otoño* y otros divertimentos, y la del 10 de ese mismo mes, que tenía como obra principal a *Coppelia* y varias piezas breves, entre las que la estrella interpretaba una *Escena de danza* y *Las ondinas*.

El hiperbólico texto, muy influido por Darío, en el que el autor anuncia que con esta bailarina y su arte nace un nuevo paganismo, cuya fuerza es tal que en otro tiempo hubiera podido retardar el surgimiento del cristianismo, demuestra que quedó particularmente prendado por el desempeño de la bailarina en el *pas de deux Bacanal de otoño*, coreografía de Mijail Mordkin sobre música de Alexander Glazunov.

Brull cree descubrir la influencia helénica en la armonía de sus movimientos, y exclama, poseído de un entusiasmo poderosísimo:

*Tú fuiste de la stirpe que al Olimpo blasona;
ungida por el óleo del antiguo esplendor*

*no ha olvidado tu mano el tirso, y la corona
es en tu frente ahora celeste resplendor (...)*

*Consagraste el racimo a tu dios, a Dionisos
en la fiesta sagrada del pagano esplendor;
te embriagaste de vida y animaste los frisos
con la fe de tu gracia y el poder de tu amor (...)*

*Hallarán en tu ser maravilloso y fuerte
La perfecta alegría y el no hallado candor
La voz irreveleada del amor y la muerte
El sentido profundo de la vida en dolor.⁹*

Por aquellos tiempos, estudiaba Derecho en la universidad habanera otro poeta, el guantanamero Regino Boti, quien años después, en 1926, fecha en que publica su volumen *La torre del silencio*, dedica un soneto enneasílabo a la bailarina. Si bien no es una de sus piezas más logradas, es llamativo cómo funde en él el recuerdo de algunas interpretaciones de la estrella como *La libélula* y *La mariposa*, con un lenguaje que tiene todavía algo de la impronta del Modernismo:

*Su traje verde es la esperanza;
y con eretismos de rosa
por su amiga la mariposa
está del orto en acechanza (...)*

*Libélula que revoltea
como delusiva esmeralda
sobre el remanso del amor.¹⁰*

LA MIRADA SOBRE EL BALLET CUBANO

El ballet comienza a echar raíces en Cuba a partir de 1931, cuando la Sociedad Pro Arte Musical decide abrir una escuela de ballet que fue confiada al ruso

Nicolás Yavorski, y que tendría su mejor momento a partir de 1941, bajo la dirección de Alberto Alonso. La fundación, en 1948, del Ballet Alicia Alonso propició no sólo la formación de un público, sino también acercó a los escritores de manera más estable al género.

Emilio Ballagas (1908-1954), quien había dictado en 1938, en el Lyceum habanero, la conferencia «Sergio Lifar, el hombre del espacio», en la cual la figura del insigne bailarín ruso es el pretexto para elaborar muy personales teorías sobre los vínculos entre la danza contemporánea y la poesía, es autor también del soneto «Bailarinas» que, aunque inspirado en una reproducción de Degas, se alimenta también de las presentaciones danzarias que el escritor gustaba de presenciar:

*Pequeñas, leves... Creo en ellas!
No lo digáis. Las han cortado
y aún tienen savia las doncellas
y su perfume no ha expirado.*

*Desprendidas de las querellas
Que las cuerdas han suscitado
Así cansadas son más bellas
En paréntesis hechizado.¹¹*

Pocos recuerdan que en una fecha tan temprana como 1940, cuando Alicia recién comenzaba su carrera profesional en Estados Unidos y era apenas conocida en Cuba por el público de Pro Arte, Ángel Augier le dedicara sus sonetos *En tu jardín solar de mar y viento*, o que en 1948, recién fundado el Ballet Alicia Alonso, Carilda Oliver Labra forjara otro para ella que sólo se dio a conocer en público el 15 de noviembre de 1956, en el homenaje de desagravio que se ofreció en el Teatro Sauto a la gran intérprete con motivo de la suspensión de una subvención económica del gobierno de Batista, al no aceptar la sujeción de su compañía al Instituto Nacional de Cultura.

Sin embargo, a pesar de no ser un espectador asiduo de espectáculos danzarios, es José Lezama Lima (1910-1976) quien nos ha legado algunas de las páginas más memorables sobre el género escritas en el siglo XX cubano. La raíz de su fascinación debió venir de fuentes diversas: la lectura y meditación del diálogo poético-filosófico

Anna Pavlova

El 13 de marzo de 1915, Anna Pavlova (San Petersburgo, 1882 - La Haya, 1931) debutó ante el público habanero. Bailó en el Teatro Payret, y días más tarde realizó funciones en escenarios de Cienfuegos y Matanzas. Contaba con sólo 33 años y era ya mundialmente reconocida cuando arribó a Cuba, donde estuvo dos semanas.



Dos años después, regresó a La Habana y se presentó, entre el 8 de febrero y el 3 de marzo de 1917, en el Teatro Nacional. Al año siguiente visitó por última vez la capital cubana, donde bailó —el 17 de diciembre— el ballet La bella durmiente del bosque con rotundo éxito al igual que en las ocasiones anteriores.

*Pero un pequeño giro innecesario
Hacia un lado o hacia otro
—Ni qué decir un manotazo—,
Y adiós belleza, adiós sabiduría,
Adiós esperanza,
Adiós.*



© ALFREDO CANNATELLO

*El alma y la danza de Paul Valery; su experiencia como espectador — más profunda que dilatada—, y su colaboración en un empeño coral: el ballet *Forma*, estrenado en el Teatro Auditorium el 18 de mayo de 1943, con coreografía de Alberto Alonso, sobre música de José Ardévol, en el que se integraba un poema escrito especialmente por el autor de *Muerte de Narciso*, y que en las voces de la Coral de La Habana, dirigida por María Muñoz, pasaba alternativamente de las inflexiones gregorianas a las grandes estructuras polifónicas. Allí*

Alicia Alonso encarnaba el enigmático rol de «La Otra».

Asombrado asistirá Lezama en 1948 a la fundación de la primera compañía profesional de ballet cubana. Su raíz habanera tuvo que ser sugestionada por aquella función nocturna en la Plaza de la Catedral. En sus «Sucesivas o Coordenadas habaneras», publicadas entre 1949 y 1950 en el *Diario de la Marina* y luego recogidas en *Tratados en La Habana*, por dos veces se refiere al ballet. En la número 67 comenta la temporada del Markova-Dolin Ensemble en el Teatro Auditorium en 1950, con singular sabiduría que prescinde de tecnicismos para buscar una especie de filosofía de la danza:

«Alicia Marcova hubiera colmado el sentido de la danza de Degas, ya que en ella el desarrollo melódico está valorado y reducido en funciones de un desarrollo lineal. Pudiera ofrecer casi lo que en un tiempo se consideraba prueba de las nueve musas en la danza, prescindir de todo acompañamiento y apoyatura. Pero en ese casi ligero y profundo está su salvación, pues en ella la levedad no procura borrarse con el tiempo, su depuración, la muestra de su temperamento en lucha con la disciplina avasalladora de Diaghilew, se muestra como un casi entre la línea y el nacimiento del sonido».¹²

Más notable todavía es la página dedicada a Alicia Alonso, donde destaca el aporte de la artista a una poética mayor:

«No había entre nosotros la tradición de la danza, ni la del ritmo elemental en las ceremonias de la invocación o de lo genesíaco. Pero Alicia Alonso se adelanta en la posesión de muchas tradiciones, allí donde la danza era cultura, un ejercicio de gracia y de números para apresar la llama y el instante (...)».

«Una bailarina como Alicia Alonso nos comprueba que existen entre nosotros miríadas de irisaciones y presagios que pueden tener momentáneamente una evidencia, alcanzando forma y esplendor al ser danzados».¹³

En agosto de 1973, en plena madurez creadora, el escritor decide sumarse a los homenajes por los veinticinco años del Ballet Nacional y redacta «Fiesta de Alicia Alonso», mezcla de ensayo, poema, narración, suma de sus concepciones sobre

el baile. Comienza por situar a la danzarina entre lo inaugural y el futuro, pues «se aúnan en ella la fundación y los secretos que le ha ido entregando el reto del devenir». Gracias a esto, la artista puede convertir la historia inmediata en «historia ideal» y asumir una poética donde las «eras imaginarias» se nutren de soterradas conexiones, lo que permite descifrar un hecho cultural a través de otro: «Si ella baila una obra del siglo XVIII nos está resolviendo vitrales de Amelia Peláez. Cuando nos entrega una obra de raíz dionisiaca de Stravinski, nos parece oír algunas de las grandes oraciones de la tradición revolucionaria».¹⁴

En la segunda parte del texto, Alicia se integra a la fundación mítica de la Isla, que sucede en torno al Castillo de la Fuerza:

«Estamos una vez más frente al Castillo de la Fuerza, que sigue siendo para nosotros el centro de la imantación de La Habana. En torno del Castillo había como una romería. Por todas partes danzas, canastas llenas de frutas. Era una fiesta nupcial. Porcallo de Figueroa había llegado para celebrar el encuentro de Hernando de Soto con su esposa».¹⁵

En los festejos, la naturaleza de Cuba se mezcla con los encuentros eróticos en los que se produce una fusión de las razas. Después del ritual, hay una alborada, el ballet se manifiesta como armonía y síntesis de lo cubano:

«Se abrió una ventana y apareció alguien más preciso que un fantasma y tan dueño de los dominios de su extensión como una imagen. Saludó con un guante de piedra que parecía extraído de las arenas. Las canastas con las frutas habían desaparecido. Se inauguraba el amanecer. Todos los hechizos sombríos habían sido vencidos, Alicia Alonso había comenzado a bailar a los pies del Castillo. El rosicler salta en curvas».¹⁶

Este pasaje, con ciertas variaciones, será incorporado más tarde al capítulo décimo de su novela inconclusa *Oppiano Licario*. Si en *Paradiso* el destino de una familia cubana se entrelaza misteriosamente con el de Diaghilev, en esta otra novela, aunque no se cita su nombre, Alicia está asimilada al metafórico nacimiento de nuestra imagen.

Por esa misma fecha, la poetisa Fina García Marruz escribía «Alicia Alonso en el país de la danza». Con aparente inocencia, confiesa allí:

«He visto danzar nada más que unas pocas veces en toda mi vida (descuento la destreza de los muchos), y de ellas una fue a un humilde mimo de nuestra farándula. Su baile mínimo, con prodigios de invención y gracia, duraba segundos, y cada movimiento era irrepetible. La atención más aguzada no podía precisar qué hacía, el raro arabesco de su dibujo en el mosaico, la rápida sátira de sus risueños pasillos. Parecía un baile inventado por una abeja, por un zonzún. Aquello era una esencia nuestra».¹⁷

Marcada por este mismo sentido del baile, su mirada hacia Alicia no es para resaltar las proezas intrincadas de su pericia en el baile clásico, sino para comprobar la plasticidad de su perfil, puesto que «también con él se baila» o para vincular la escuela que ella ha creado con lo mejor de una tradición poética que incluye a Zenea, a Luisa Pérez y también a Martí: «Viendo a Alicia penetrar en su país de la danza recordamos estas martianas leyes de la analogía y el equilibrio y recordamos también la égloga cubana».¹⁸ Y con un giro lleno de elegancia, se apropia la escritora para sí del «acento flotante», de la ligereza de pies, de la lentitud de las vueltas y del dúo como íntima conversación que son los rasgos más visibles de nuestra escuela de ballet.

Muchas veces la relación de los poetas con el ballet ha ido mucho más allá, hasta la colaboración directa con ciertos proyectos coreográficos: en 1977 el coreógrafo Alberto Méndez tomó un fragmento del poema «Canción para extraña flor» de la propia Fina, como punto de partida para un *pas de deux* con música de Scriabin que Alicia estrenaría en el Auditorium Gaillard de Charleston, durante el Festival de Spoleto. Aquel montaje dejaría su resonancia no sólo en un *gouache* de Mariano Rodríguez sino en una página de Cleve Solís titulada «Nacimiento de la desamparada flor».

No hay que olvidar el sugestivo texto que Eliseo Diego escribiera en 1974 para el programa del estreno de la versión cubana de *La bella durmiente del bosque* en 1974, ni la colaboración que prestara Pablo Armando Fernández en la adaptación de la novela *Cumbres borrascosas* para el ballet homónimo de Alberto Alonso, estrenado el 2 de noviembre de 1982 en el Gran Teatro de La Habana, con Alicia Alonso en el rol de Katy, obra memorable bajo muchos conceptos de la que apenas nos quedan unas fotos nostálgicas.

A GUIA DE CODA

Un inventario de versos o páginas de buena prosa dedicadas al ballet en la cultura cubana nos remitiría a autores tan diversos como Gastón Baquero, Octavio Smith, Cintio Vitier, César López, Nancy Morejón, Raúl Hernández Novás... No podemos, sin embargo, sustraernos a cerrar estas páginas con un breve —e irónico— poema de Roberto Fernández Retamar, «Ante la belleza», incluido en su cuaderno *Que veremos arder*, que parte de las ya legendarias presentaciones de la compañía de Maurice Béjart en La Habana de los 60:

*Esta noche de octubre, el Ballet del Siglo XX
Gira con tanta gracia, con tanta sabiduría,
Con inocencia tanta,
Que uno no puede menos
Que sentirse consternado*

*Ante la fragilidad de la belleza:
Esta muchacha está casi perfecta
Así,
Ahora:
Pero un pequeño giro innecesario
Hacia un lado o hacia otro
—Ni qué decir un manotazo—,
Y adiós belleza, adiós sabiduría,
Adiós esperanza,
Adiós.¹⁹*

¹ José María Heredia: «A la señora María Pautret». En *Obra Poética*, edición crítica de Ángel Augier. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 85.

² Ídem.

³ José Jacinto Milanés: «A la misma». El original en francés puede consultarse en *Obras completas*. Biblioteca Básica de Autores Cubanos, Consejo Nacional de Cultura, tomo II, 1963, p. 340. La traducción literal que citamos es de Salvador Arias y puede localizarse en la revista *Cuba en el ballet*, segunda época, vol I, no. 3, julio-septiembre, 1982, p. 34.

⁴ _____: «Fanny Elssler». En *Obras completas*, edición y tomo citados, p. 340.

⁵ Juan Clemente Zenea: «Sobre el baile». En *Revista Habanera*, tomo II, 1861, pp. 17-27. Puede localizarse un amplio fragmento de este texto en *Cuba en el ballet*, vol. 5, no. 4, octubre-diciembre, 1986, pp. 26-31.

⁶ Ídem.

⁷ Federico Uhrbach: «Anna Pavlova, la maravillosa bailarina rusa que actúa en el Teatro Payret». En *El Figaro XXXI* (11), 14 de marzo de 1915, p. 155. Se cita aquí por Francisco Rey: *Anna Pavlova en Cuba*. Ediciones Cuba en el ballet, 1996, p. 5.

⁸ Mariano Brull: «Anna Pavlowa». En *Heraldo de Cuba*, 18 de marzo de 1915, p. 12. Se cita aquí por Francisco Rey: *Anna Pavlova en Cuba*, p. 5.

⁹ _____: «Anna Pavlowa». En *Poesía*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 79-80.

¹⁰ Regino Botí: «Anna Pavlova (Bailarina)». En *Cuba en el ballet*, vol. 2, no.1, enero-marzo, 1983, p. 39.

¹¹ Emilio Ballagas: «Bailarinas». En *Obra poética*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 193.

¹² José Lezama Lima: «Coordenada 67». En *Tratados en La Habana*. Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, p. 293.

¹³ _____: «Coordenada 43». En *Tratados en La Habana*, p. 266.

¹⁴ _____: «Fiesta de Alicia Alonso». En *Imagen y posibilidad*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 118.

¹⁵ *Ibíd*, p. 120.

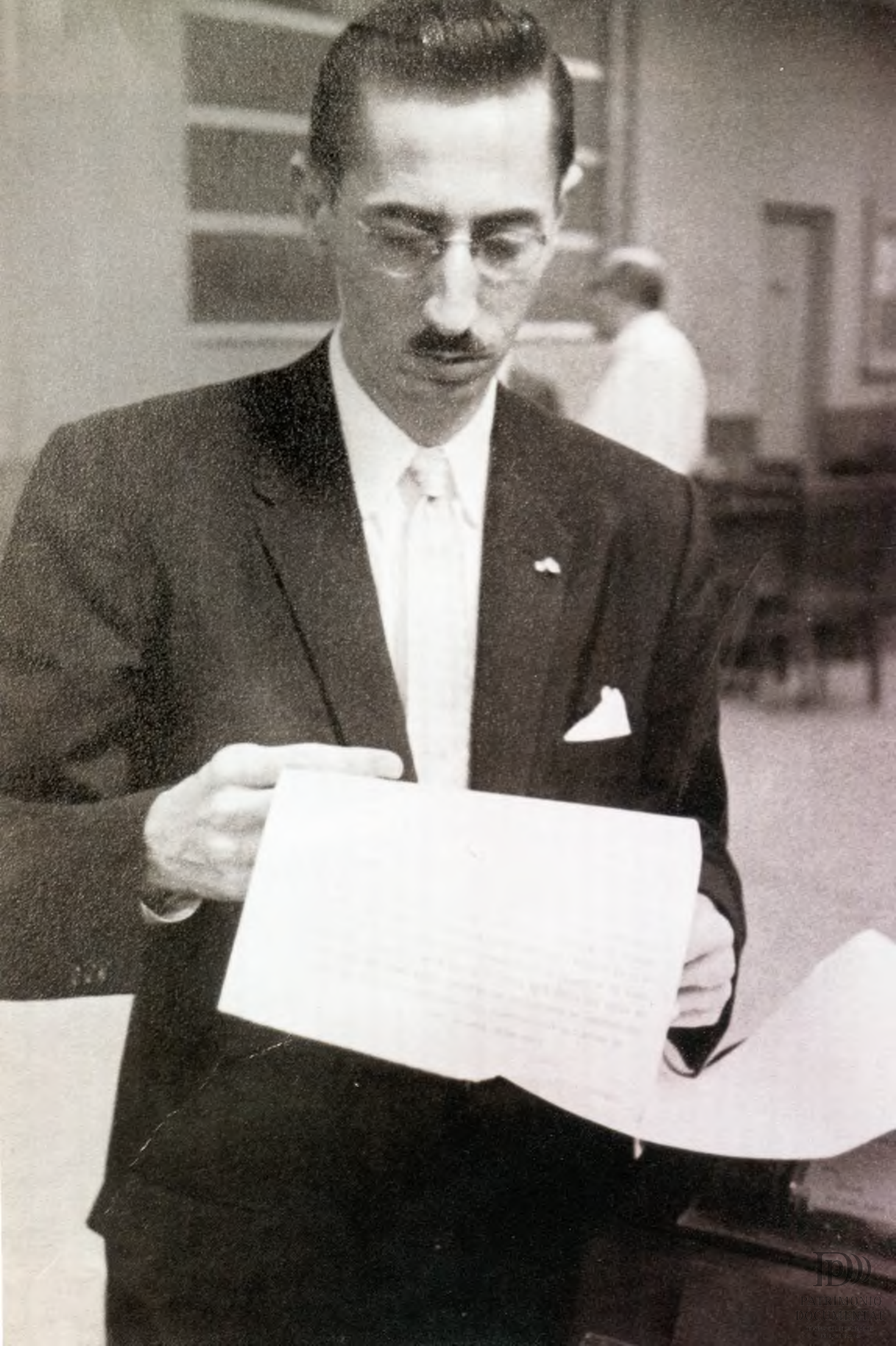
¹⁶ *Ibíd*, p. 122.

¹⁷ Fina García Marruz: «Alicia Alonso en el país de la danza». En *Hablar de la poesía*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 26.

¹⁸ *Ibíd*, p. 430.

¹⁹ Roberto Fernández Retamar: «Ante la belleza». En *Versos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 127.

ROBERTO MÉNDEZ, Doctor en Arte, escritor. Miembro correspondiente de la Academia Cubana de la Lengua.



Juan Emilio Friguls: el decano se despide

SEGURAMENTE FUE ÉSTA LA ÚLTIMA ENTREVISTA QUE CONCEDIERA EL RECONOCIDO PERIODISTA, A QUIEN *OPUS HABANA* RINDE HOMENAJE PÓSTUMO CON SU PUBLICACIÓN.

por **TATE CABRÉ** y **ARGEL CALCINES**

Puede suceder algún acontecimiento, un día cualquiera en La Habana, que ya no podremos escuchar tras la noticia: *Reportó Juan Emilio Friguls*. Y aunque tratemos de evitarlo, seguiremos notando el vacío de su nombre cuando, para cronometrar la jornada, sintonicemos «la emisora cubana que marcha junto al tiempo»: *tic-tac-tic-tac... Radio Reloj da la hora...*

Por más de 60 años, en su mayoría como reportero radial, Friguls se consagró al periodismo hasta que le sorprendió la muerte. El día anterior había visitado la redacción de *Opus Habana* para continuar esta entrevista a cuatro manos. Todo hace indicar que fue la última que concedió, a no ser que exista otra dimensión del tiempo y, entonces, seguramente seguirá «cubriendo» algún suceso diplomático o cultural.

Era tanta la dedicación de Friguls al oficio, como rai-gal su profesión de fe, como criolla su manera de expresarse, como peculiar su sentido del humor... que seguro nos permitiría cariñosamente imaginarle reportando los recibimientos de San Pedro a las difuntas dignidades o los conciertos celestiales de querubines, serafines y otros ángeles, siempre vestido de traje o impecable guayabera en su viaje inexorable hacia el más allá.

Como periodista, ¿tiene experiencia viajera?

Es mi mayor disfrute, junto con la filatelia. En 1930 tuve mi primera experiencia en un viaje de placer, como se decía entonces, hoy turístico, que incluyó Nueva York, París, Madrid y Barcelona, tierra natal de mi padre. Mi madre era cubana, de Guanabacoa, pero también de ascendencia catalana, de Mataró. Ese recorrido duró seis meses, con casi uno de travesía marítima, pues aún no había ni idea de los vuelos que unen en ocho horas la distancia Habana-Madrid. Tenía

10 años, pero fue para mi hermano y para mí un viaje de instrucción cultural, ya que un mes antes mi padre contrató a una profesora, Consuelo Pensado, maestra de la Escuela Varona Suárez, para que nos instruyera sobre los países y lugares históricos que íbamos a visitar. Recuerdo en la visita a El Escorial cuando mi hermano, ante el asombro del guía, gritó a mi madre: «Mami, ése es el flaco que me enseñó Consuelo».

Fue aquella jornada como una vacuna que me inculcó el ansia de viajar y saber. Unos años después tuve la suerte de recorrer países insospechados, como el desierto de Gobi, en Mongolia; buena parte de Europa con el Vaticano y Moscú, y una porción latinoamericana, incluidos Brasil, Colombia, México, El Salvador, Chile... En algunos casos, con estancias repetidas varias veces, como España. Tengo un recuerdo especial para el periplo que realicé siguiendo el itinerario del poeta Juan Ramón Jiménez, que me llevó a Puerto Rico, Moguer, Miami, Nueva York y otros sitios ligados a su vida y obra, como el sitio donde reposa Platero.

Un periodista que no viaja y no hace de la lectura un hábito diario, es como un hombre afectado de cataratas, que ve sólo a medias.

¿Sus viajes han sido por trabajo o de placer?

Indistintamente. Como dirigente católico, por placer y como periodista. Mi padre me aconsejó que no me ganara el pan con el sudor sino con el placer de la frente. Es decir, que trabajara por vocación. Y así lo he hecho siempre. Estuve en Madrid en 1950 cuando el Año Santo; en 1946, en El Escorial, durante el congreso de Pax Romana en representación de Cuba en el movimiento internacional de intelectuales católicos; en 1949, con un programa que hacía para Unión Radio llamado «La palabra de España»... El triunfo

de la Revolución, en 1959, me cogió en Suiza... Durante el gobierno de Batista me habían propuesto ser embajador en El Vaticano.

Ya entonces usted era uno de los católicos laicos más conocido de la Isla; incluso Pío XII le había otorgado la distinción Pro Ecclesia et Pontifice en 1946. ¿Por qué no aceptó, entonces, ser embajador?

Bueno, lo estuve sopesando mucho. No crean, fue una decisión dura. Yo hubiera ido con toda mi familia, pero entonces mis hijos estaban en edad escolar y finalmente decidí no romperles el ritmo. Luego de 1959, Luis de la Cuesta, el primer encargado de negocios que tuvo la embajada cubana en Madrid, también me pidió que lo acompañara; similares razones me impidieron aceptar. Años más tarde, en 1968, acompañé a los obispos cubanos a la visita de Pablo VI a Colombia.

Antes del triunfo de la Revolución ya tenía una carrera hecha e importantes premios de periodismo, como el Enrique José Varona de 1947.

Antes de la Revolución yo trabajaba en cinco frentes a la vez: en el *Diario de la Marina*; en Unión Radio, que era una emisora muy liberal, muy abierta; en el Canal 12 de la televisión en colores, primera en América Latina; en la sección «Cuba» de la revista *Bohemia*, que era la mejor de Cuba, y, por último, también asesoraba las publicaciones católicas nacionales.

¿Unión Radio era independiente del Diario de la Marina?

Sí. Unión Radio era una emisora de Gaspar Puma-rejo. Yo tengo un guión escrito sobre él, que si se hace un serial, seguramente que en Cuba y España tendría mucha acogida.

¿Recuerda alguna anécdota en particular que nos pueda ilustrar cómo se hacía periodismo en esa época?

Había algo que se valoraba mucho: la exclusividad de la noticia. Te voy a poner un ejemplo personal de algo que reporté: la muerte de Eduardo Chibás, el 16 de agosto de 1951.

Yo estaba viendo una película a las 11 y pico de la noche en el cine 23 y 12. Cuando termina, le digo al chofer: «Chico, vamos a 27 y Paseo a tomarnos una cerveza y comernos una frita». Luego de eso, ya habíamos decidido irnos para la casa, cuando siento una corazonada de ir a ver a Chibás, que estaba ingresado a unas pocas cuerdas. En el Centro Médico Quirúrgico — hoy Instituto de Neurología — no había ni un

alma. No era como al principio, que la gente rezaba, pidiendo por su recuperación. Subo, y el doctor Trillo me pregunta: «¿Qué familiar tiene aquí, a qué viene?» «Se me ocurrió ver a Chibás, ver cómo estaba», le respondo. «Chibás está bien, hace rato le di un café con leche. Por cierto, le dije que no se lo tomara hasta que estuviera tibio y lo quiso tomar un poco caliente». «Pues nada, me voy».

Ya voy a irme, cuando suena el timbre de la habitación. «Ha estado muy inquieto. Le di una pastillita para que se duerma», dice Trillo antes de entrar en la sala, pero, cuando regresa, ya su rostro era el de otro hombre. Telefonea inmediatamente a Bisbé, enfermero personal, y yo oigo la conversación, y que este último responde: «Ahora mismo lo llamo». Se trataba de localizar a Rodríguez Díaz, el cirujano que había operado a Chibás, para que se personara urgentemente en la clínica.

Entonces me comunico con el *Diario de la Marina* y digo: «Prepárenme la Oliver». Teníamos una pequeña máquina de escribir de esa marca, con papel especial, enrollado. Cuando yo buscaba una noticia y estaba sin medios, llamaba y decía: «Mándame la Oliver para acá».

Me decido a entrar al quirófano, pero un individuo, que no sé quién es todavía, me coge del brazo y me dice: «Póngase la bata, si no, no puede entrar». Y después, alguien conocido me vuelve a tirar del brazo: «Acuérdate que tú no vienes como periodista». Bueno, asisto al momento en que Rodríguez Díaz, quien tenía fama de ser el cirujano más rápido de Cuba, hace una expresión fatídica con las manos.

¿Por qué explico estas cosas? Porque al día siguiente, a las 5 de la mañana, junto a la noticia que publiqué en el *Diario de la Marina*, todos los periódicos sacaron la muerte de Chibás. Habían guardado fotos suyas desde que había caído en estado de gravedad, también su biografía. Lo único que tuvieron que agregar fue la información que yo había dado también a Unión Radio en calidad de primicia.

Muy pocos de sus colegas de hoy imaginan que usted fue un reportero estelar.

La realidad es una, con toda modestia: muy pocos conocen hasta dónde yo he hecho trabajos importantes dentro del periodismo. En primer lugar, porque no he querido hacer gala de eso, por un problema de conciencia. O digo la verdad o no la digo. Anoche, por ejemplo, me decía Alicia Alonso: «Friguls, yo recuerdo, cuando mi primera operación, que el primer trabajo periodístico que a mí me encantó fue el tuyo. ¿Tú no has vuelto a escribir?»

Una de las grandes alegrías que he tenido es que numerosos estudiantes universitarios han hablado conmigo, sobre todo a la hora de trabajar sus tesis.



Y yo siempre les digo: «Te voy a decir mi verdad. Después, si tú quieres, la pones o no. Aunque te recomendaría que no la pusieras, pero quiero estar libre de conciencia de que te digo mi verdad de cómo ha sido».

Por ejemplo, en el *Diario de la Marina* aparezco como cronista de libros. Y es verdad, pero muchas informaciones de primer nivel las hacía yo, aunque no aparecían firmadas en su mayoría. ¿Por qué? Porque si eras un periodista que cubrías la agricultura y el periódico quería tirarle al Estado por la mala situación agrícola, como eras el reportero del tema y cobrabas cheques por ello, decías: «Óigame, yo no puedo hacer eso». Entonces le tocaba a Friguls.

¿Cómo nació su vocación por el periodismo? ¿Cuáles fueron sus maestros preferidos?

Desde niño leía mucho, incluso los periódicos, sobre todo el *Diario de la Marina*. Mi libro de cabecera era *Corazón*, de Edmundo de Amicis; también había leído *La Edad de Oro*, y seguía una revista contemporánea con el mismo nombre que influyó sobre mí en el reconocimiento de los valores patrióticos. A ello contribuyó también la educación que recibí en

los Maristas y Escolapios, cuyos maestros —aun cuando no eran cubanos— me transmitieron todo lo positivo de la historia de Cuba, incluida la grandeza de José Martí. De hecho me gustaría conversar un día con monseñor Carlos Manuel de Céspedes para conocer su opinión sobre la siembra patriótica en aquellos colegios de religiosos.

Cuando entré en 1943 en la Escuela Profesional de Periodistas Manuel Márquez Sterling —fundada ese mismo año— ya yo dirigía publicaciones católicas. La carrera duraba cuatro años, y su primera graduación fue en junio del 47. El fundador y primer director de esa escuela se llamaba Víctor Bilbao, quien dirigía el periódico *El País*.

Mira, le agradezco a Dios todos los días por los profesores que tuve, porque todos eran eminencias, pero no solamente por ser grandes periodistas, sino porque se esforzaban en transmitir el conocimiento aunque no contaran con métodos pedagógicos. No había un profesor que faltara a clases. Ramón Vasconcelos —por ejemplo— vivía al lado de la escuela y, cuando terminábamos a las seis y media, a veces nos decía: «Si quieren seguir conversando, vamos a casa a tomar café».

Recuerdo a José Zacarías Tallet, quien me dio las primeras lecciones verdadera-

En esta foto, Juan Emilio Friguls pronuncia el discurso de graduación del curso 1943-1947 de la Escuela Profesional de Periodistas Manuel Márquez Sterling.

mente con conocimiento de causa sobre lo que representaba el imperialismo yanqui para Cuba.

A partir de ese momento, empecé a meditar y a cuestionarme algunas cosas; como que iba naciendo en mí la convicción de que en Cuba había un bien y un mal. Me desconcertaba que mi padre, que era un industrial a quien yo consideraba una persona magnífica, tuviera más conexiones con el mal, entre ellas que no se opusiera en nada a los americanos.

También recibí clases de Herminio Portell Vilá, autor de un libro imprescindible: *Historia de Cuba en sus relaciones con Estados Unidos y España*. Lo recuerdo junto a Emilio Roig de Leuchsenring, cogidos fraternalmente del brazo, bajando por la calle Obispo hacia el Hotel Ambos Mundos, donde solían almorzar.

Arriba, Friguls en el Vaticano, en presencia del Papa Pío XII.

Abajo, junto a un grupo de revolucionarios en la sede del *Diario de la Marina*.



¿Conoció personalmente a Roig de Leuchsenring?

Impartió una conferencia en la Escuela de Periodismo y, en algún momento, dijo: «Voy a hablar con completa libertad sobre mi pensamiento religioso, aunque aquí hay un alumno que se apellida Friguls, pero yo sé que él me lo va a permitir».

De hecho, participé en el II Congreso Nacional de Historia, celebrado en 1943, gracias a mis relaciones con monseñor Eduardo Martínez Dalmau, quien, junto a Emilito — así le decían a Roig de Leuchsenring —, inauguraron ese encuentro con sendas conferencias sobre «historia y cubanidad». Hay que destacar los empeños de Dalmau para revalorizar la figura del Padre Félix Varela como patriota y sacerdote.

Pero el Diario de la Marina lo atacó furiosamente, ¿no? Incluso fue tachado de comunista.

Sí, así fue. Yo conocí a Dalmau porque entonces me desempeñaba como vicepresidente de la Juventud de Acción Católica y comisionado en Las Villas y Camagüey. Desde que había sido nombrado obispo de Cienfuegos, ya él sentía preocupaciones por las cosas de Cuba.

Monseñor me cogió mucho afecto, al extremo que cuando va a nacer mi hija, me dice: «Dame un motivo de gozo, déjame bautizar a tu hijo».

En aquel momento, mi mujer y yo estábamos como ahora en *Cabocla*, la novela brasileña: no sabíamos si iba a ser hembra o varón. Al final fue María Rosa, mi hija, a quien Dalmau bautizó.

¿Cuándo y dónde comienza a trabajar como periodista profesional, ya titulado?

Cuando faltaba un año para que terminara la carrera, en una clase de organización, otro destacado periodista de aquella época, B. Jiménez Perdomo, dice: «Un buen periodista no es el que domina las técnicas sino también el que tiene conocimientos del sector que va a cubrir».

Por él me entero que el director de *Información* estaba loco buscando algún periodista que le cubriera el sector religioso, no para reseñar las misas, comuniones...

que para eso ya había un reportero, sino un poco para tratar el tema desde el punto de vista sociológico, teológico... Les estoy hablando de Santiago Claret, quien era el director de ese diario vespertino (su hermano Joaquín era el administrador).

No digo nada. Salgo de la escuela y le pongo un telegrama pidiéndole audiencia. Al otro día tenía otro telegrama en mi casa, citándome para las cinco de la tarde. Fui allá. La primera impresión fue muy mala por parte de Claret; parece que pensaba ver a una persona de mayor edad, o le pareció que yo todavía era un muchacho. He hecho este cuento otras veces, y creo que Ciro Bianchi lo recoge en la entrevista que me hizo para su libro *La oreja de Dios*.

Llama Santiago a su secretario personal —que por cierto era hermano de Juan David, el después famoso caricaturista, quien trabajaba como tal en ese periódico— y le ordena: «Dale a este muchacho una máquina de escribir». Luego me dice a mí: «Óigame, hágame un comentario, una crónica o un editorial sobre una actividad importante del sector ese que usted dice que domina, como si se fuera a publicar mañana».

Me voy para la redacción, hago el trabajo y se lo llevo, yo todo nervioso. Entonces, me dice Claret: «No está mal, no está mal, pero dele una vuelta. Repita el trabajo sobre esto mismo más o menos, pero dele un giro». Hago el cambio, se lo vuelvo a dar, me dice lo mismo, y estuve al punto de levantarme e irme, pero me aguante. Miró las tres versiones, y me preguntó: «Dígame, ¿cuál quiere que salga mañana?» «Bueno, ésta». «Pues, ésta sale mañana».

Eso fue el 13 de febrero de 1945. Salió publicada la tarde siguiente, el Día de los Enamorados. Por eso yo digo que, al cabo de tantos años, sigo fiel a mi vocación y a mi profesión.

Hemos visto en algunos recortes de Información conservados en la colección ficticia de Emilio Roig de Leuchsenring que usted tenía su columna propia, con caricatura personal incluida.

Ahora les cuento. Ya aceptado, ese mismo 13 de febrero, me advierte Claret: «Hay cuatro cosas que usted no puede tocar nunca en este periódico; apúntelo bien:

»Primero: no se meta con los comunistas, pues son los especialistas en formar problemas sindicales y huelgas. No se meta con ellos, ¿me entiende?

»Segundo: no se meta con los judíos, pues los judíos tienen mucho dinero. ¿Usted ve este periódico? Aquí hay una infinidad de anuncios de los judíos. Si me quitan los judíos el dinero, a pasar hambre.

»Tercero: Dentro de su columna no se meta con los protestantes. Usted defienda lo suyo al máximo, pero no se meta con los protestantes. ¿De acuerdo?

»Por último: no se meta con los masones. Yo soy grado 33, por lo que usted comprenderá que no voy a atacar a los masones en el periódico». Todo esto dicho con una seriedad tremenda.

Como les dije, eso fue el 13 de febrero, y el 24 estoy jugando tenis en el Vedado Tennis Club cuando viene un conserje y me dice que me están llamando. «¿De mi casa?» Enseguida pienso en algo malo. Es mi mujer: «Oye, dice el director del periódico *Información* que vayas a verlo inmediatamente». Recuerdo que mi padre me había traído de Londres una raqueta y la perdí en el carro de alquiler en el corre-corre.

Cuando entro en el despacho, me dice Claret: «Muchacho, con la esperanza que tú me diste. Mira lo que ibas a publicar. ¿Qué te dije yo, mi hijo? ¡Coño, pero qué te dije yo! ¡Qué no te metieras con los protestantes!»

Me estaba hablando del artículo que iba a salir el día siguiente, porque lo revisaba todo. Llegaba a las tres de la tarde, se quitaba el dril cien, se ponía una camisita y hasta las nueve de la noche. Iba a comer y regresaba para el cierre. Una verdadera vocación.

«¿Cómo en este momento le vas a decir a tus contrincantes que son un *rebaño*? ¿Cómo le vas a llamar rebaño?»

Entonces le expliqué: «Mire, es que yo estoy haciendo unos trabajos en los que tengo que usar, digamos, palabras técnicas. Rebaño, dentro de la iglesia, es grupo de fieles, por eso a sus líderes espirituales le llaman pastores, pastores del rebaño».

Como si se hubiera sacado mil pesos en la lotería, ese hombre cambió el rostro de una manera total. «Es verdad, hijo, espérate». Llamó a su secretario para que llamara a Juan David, a quien le ordenó: «A partir de mañana, la caricatura de Friguls sale diaria en el periódico». Le pregunta David: «¿Tan joven?»

Dentro del periódico tuve tres grandes consejeros: Rafael Suárez Solís, Luis Amado Blanco y Gastón Baquero. Al trabajar con ellos, me sentía que no me podía pasar nada. De ahí nació una relación estrecha con Baquero, quien, al ser nombrado jefe de redacción del *Diario de la Marina*, me pidió que fuera con él cuando se despidió de nosotros.

Pero en aquel momento, aunque casi aprendí a leer con el *Diario de la Marina*, su política editorial no me gustaba dada la posición política que yo ocupaba en el seno de la Iglesia. Pero hubo tanta influencia después, que en 1947 pasé a trabajar allí, junto a Baquero.

¿Cómo ha sido para usted el ejercicio de la profesión a partir de 1959?

La intervención del *Diario de la Marina*, en mayo de 1960, me sorprendió en Madrid, a donde había llegado procedente de Suiza. Baquero, primero, y des-



Con José Lezama Lima, Vicentina Antuña y Luis Amado Blanco, entre otros asistentes a la inauguración del monumento funerario al Obispo Gerónimo Valdés, efectuada el 4 de junio de 1961 en la Parroquia del Espíritu Santo.

pués Francisco de Pando, que había sido presidente de los hacendados, con quienes había cenado esa noche, me llamaron de madrugada al Palace para darme la noticia de que habían intervenido el periódico y para sugerir que esperase unos días antes de regresar a La Habana hasta saber bien cuál era la realidad. Les respondí que tenía pasaje y deseaba estar junto a mi familia.

Ya en el aeropuerto, a las siete de la mañana, el coronel Barquín, agregado militar cubano en Bruselas y Madrid, me ofreció mantenerme en esa ciudad unos días más y alojarme en su casa. Le repetí lo mismo que a Baquero y Pando, y tomé el vuelo de Cubana de Aviación.

Al regresar a La Habana, el 16 de mayo, apenas llegado a casa, dos milicianos universitarios, que se distinguían por las boinas rojas, tocaron a la puerta y, tras preguntar por mí, exigieron que los acompañara. La escena no la olvidaré: mi madre llorando, mi mujer nerviosa tratando de llamar a mi padre, pero, nada, todo fue en vano. Tuve que seguirles y me condujeron al despacho que había sido del director del *Diario de la Marina*: Ignacio Pepín Rivero.

Allí, sentado, estaba Armando Hart, entonces ministro de Educación. Contra lo que creía iba a ser un posible juicio, fue todo lo contrario. Me anunciaba que los trabajadores de ese diario me aceptaban sólo a mí para cubrir la jefatura de personal de la nueva Imprenta Nacional de Cuba.

Argüí que era decano del Colegio Provincial de Periodistas de La Habana y que carecía de méritos revolucionarios, salvo el haber podido asilar a varios combatientes en embajadas, dada mi conexión profesional con la Secretaría de Estado, objeciones que no fueron aceptadas.

Es cierto que nunca tuve que ver nada ni con el régimen de Batista ni con el de Prío. Incluso, en mi condición de católico, me llevaba muy bien con los comunistas de verdad, sobre todo con los que tenían prestigio intelectual: Juan Marinello, Nicolás Guillén...

Fueron meses de mucho trabajo, pues cada día cerraba una publicación o era intervenida. La nómina llegó a más de tres mil trabajadores que cobraban por la Imprenta. Recuerdo el día en que cerró la revista *Reader's Digest* en español, con secretarías jóvenes, casi todas hijas de la alta sociedad y

vestidas a la última moda y con dominio del inglés. Las fui distribuyendo como podía, pero desempeñaron sus cargos por poco tiempo, pues la mayoría renunció a sus plazas. Fueron los días de la publicación masiva de *El Quijote*, edición conmemorativa que permitió adquirir esa obra cumbre de Miguel de Cervantes por un precio módico.

Yo trataba de mantener a toda costa mi vínculo con la prensa, por lo que vi el cielo abierto cuando al fundarse la Editora Nacional —que muchos hoy confunden con la Imprenta Nacional—, Alejo Carpentier, nombrado su director, me designó jefe de la redacción juvenil, labor que no me complacía mucho pues carecía de los conocimientos pedagógicos necesarios.

Como la labor editorial no me desagradaba, acepté; sin embargo, la vocación me hizo solicitar mi pleno reingreso al periodismo, que logré al designarse para atender la cultura en Radio Habana Cuba, emisora de onda corta. Allí estuve hasta el día en que se me pidió pasar como jefe de turno a la CMQ, Radio Liberación, donde se habían presentado algunos problemas. Fueron unos años felices pero de gran actividad, con la guerra de Vietnam, la primera Tricontinental y otros acontecimientos.

Llegado 1970, el Instituto Cubano de Radio y Televisión adoptó una nueva estructura informativa y se creó la llamada Dirección Central, en la que pasé a Radio Reloj como redactor-reportero, posición que ocupo actualmente.

¿Por qué, a diferencia de otros intelectuales católicos, decidió quedarse en Cuba al igual que José Lezama Lima, Cintio Vitier, Walfrido Piñera...?

Éramos católicos formados. Porque aunque seas buena persona, a quien no está formado llega un momento en que la fe le resulta un obstáculo para comprender la existencia. Tú coges la Biblia y los conceptos de la Revolución cubana y ves una gran identidad de valores.

¿Por qué se fueron tantos católicos entonces?

Se dio la circunstancia de que la alta burguesía que se decía católica y los je-



Arriba, de izquierda a derecha: el director de cine Santiago Álvarez, Friguls y el pintor Mariano Rodríguez, entonces presidente de la Casa de las Américas. Abajo, con el también pintor René Portocarrero.

rarcas de la Iglesia se inclinaban hacia el depuesto gobierno de Batista. Durante los tres primeros años de Revolución hubo un choque entre la Iglesia y el nuevo gobierno. Yo tuve la suerte de recibir los consejos de César Sacchi, «El Nuncio Rojo», quien fue el hombre que durante esos años trató de mantener la unidad entre católicos y no católicos.

¿La decisión de quedarse no le afectó en sus relaciones con otros católicos?

Sin exagerar, puedo afirmarte que fueron tiempos difíciles, que me hacían recordar que la fe es siempre, dentro de la existencia humana, un gran aliento devenido de la misma providencia, pero también muchas veces ocasión de sacrificios.

Muchos creyentes no comprendieron nunca que quien fuera toda su vida dirigente de Acción Católica pudiera estar con la Revolución. Ellos me negaron el saludo, recibí ofensas y correspondencia con críticas del exterior.

Como anécdotas puedo contar que un día de 1961, al llegar al aeropuerto de Madrid, una mujer exiliada me dio un carte-

raza en el rostro y dos jóvenes me propinaron una buena paliza, gritándome traidor, en medio del natural escándalo de Barajas. Los tres, ese mismo día en la noche, eran expulsados de España.

En realidad, fue mayormente de cristianos de quienes recibí desprecios, más que de los enemigos que tenía en el *Diario de la Marina*, donde trabajé durante 15 años, o de los sectarios que se decían comunistas.

Claro que, por otra parte, me dolió cuando en un principio la Constitución de la Revolución calificó de «atea» a la sociedad cubana, sustituida después por el más justo de «laica». Una alegría grande fue la reincorporación del 25 de diciembre, día de Navidad, a la lista de fiestas nacionales.

¿No se arrepiente a estas alturas de haberse quedado en Cuba?

Su pregunta me persigue aún hoy, a más de 40 años, aunque la respuesta es bien sencilla: me vi atado por mi compromiso de fidelidad a la patria y a la Iglesia, una resolución que en ningún momento —ni en los períodos críticos por los que he pasado— me ha movido al arrepentimiento.

Como cubano, percibí desde el primer instante que la Revolución del Primero de Enero —aunque, como toda obra humana, no es perfecta— era el primer camino que se abría para el logro de una auténtica soberanía e independencia nacional.

Como cristiano, sentía que era el momento de serle fiel a la Iglesia, la cual afrontaba un éxodo de sacerdotes por diversas razones, en tanto el mismo Episcopado enfrentaba una situación de desconcierto y confrontación. Desde adolescente sentí el deber de difundir la doctrina cristiana, labor que cumplí durante muchos años como catequista. Con el triunfo de la Revolución vi la oportunidad de redoblar ese deber, y tampoco me arrepiento.

¿Considera que su testimonio es importante a la hora de hacer un recuento de la historia de la Iglesia católica en Cuba durante el socialismo?

Se ha publicado en tres ediciones, la tercera en Brasil, con prólogo de Walfrido Piñera y mío, el libro *La Iglesia católica durante la construcción del socialismo*, de Raúl Gómez Treto, en el cual se describen las cuatro etapas que —hasta 1985— vivimos todos los católicos cubanos en mayor o menor grado: la etapa de Confrontación (1960-62); de Evasión (1963-67), con el éxodo; el Reencuentro (1968-78), y el Diálogo (1979-85).

Nosotros, con el jurista Gómez Treto al frente, integramos la Comisión de Estudios de Historia de la Iglesia en América Latina, Capítulo de Cuba, cuyos

finés son similares a las que funcionan en países de América Latina y en Canadá.

Se trata de un proyecto novedoso, pues no pretende escribir una historia de la Iglesia al estilo apologista tradicional ni al crítico de los anticlericales. Durante años laboró con carácter ecuménico. Hoy día apenas funciona, entre otras cosas porque Gómez Treto falleció de un infarto en pleno vuelo Río de Janeiro-La Habana.

De todos modos quedaron trabajos sobre el Padre Félix Varela, sobre el sacerdote paúl Hilario Chaurrondo, una cronología sobre la Iglesia en tiempos de la colonia y los años 1902-1959, y el libro ya mencionado. Con este último se prueba que, cuando las aguas vuelven a su nivel, las cosas se clarifican.

También es muy importante el libro escrito por el sacerdote dominico brasileño Fray Betto: *Fidel y la religión*, en el que el presidente cubano aclara muchos aspectos de la relación entre el gobierno socialista y la Iglesia.

Para usted, nacido y residente en La Habana Vieja, ¿cuál o cuáles lugares de esta ciudad prefiere?

Mi fe de bautismo está fechada en La Habana, el 3 de agosto de 1919, día en que nací a unos metros de la Universidad, en una clínica privada. Pero más que el papeleo documental, mi ficha de habanero la confirma mi apego a la claridad, el bullicio, el sello tropical de una urbe que durante cerca de un siglo, día a día, me ha formado como con una doble naturaleza, más allá de la recibida del seno materno, y que hace que me sienta como un ser extraño, inhóspito, no importa en qué sitio viva, por atrayente que sea, cuando no piso las calles habaneras ni respiro su atmósfera.

La capital cubana es, además, para mis sentimientos, el lugar donde se ubica la misma casa en que, desde mis 12 años de edad, ha transcurrido mi adolescencia, mi juventud, mi mayoría de edad, mi ancianidad. El mismo amplio apartamento convertido en querencia espiritual, de riqueza incalculable cuando un domicilio toma jerarquía de hogar. Amo ese apartamento ubicado en la calle Teniente Rey, esquina a Cuba, porque ahí ha transcurrido gran parte de mi vida, nacieron mis hijos, murieron mis padres, hice mis estudios, viví acontecimientos trascendentes de la historia...

¿Y cuando de recorrer se trata la parte antigua?

Siento predilección por la Plaza de Armas, sitio de reunión familiar con mis hijos pequeños en los días festivos; la rejuvenecida Plaza Vieja, casi colindante con mi hogar, y —desde hace años— mis paseos en solitario por la Alameda de Paula, tantas veces acompañado de un libro, especialmente en los días sin lluvia, beneficiado por la brisa marina, la salida y entrada de los grandes trasatlánticos.



¿Qué opinión le merece la obra restauradora del Centro Histórico de la Habana Vieja, liderada por la Oficina del Historiador de la Ciudad?

Como periodista que atiende el sector cultural por la emisora nacional Radio Reloj y como antiguo residente de La Habana Vieja, en calidad de vecino agradecido, he seguido día a día la gran obra de restauración y de rescate del Centro Histórico, tan justamente reconocido por la UNESCO con el título de Patrimonio de la Humanidad.

Una obra aún hoy en pleno desarrollo y ampliación, bajo la dirección de Eusebio Leal Splenger, Historiador de la Ciudad, el digno heredero de Emilio Roig de Leuchsenring. La obra restauradora del Centro Histórico de La Habana Vieja, por otra parte, no puede mencionarse sin tener presente la obra educativa, formadora de nuevas generaciones, que se lleva adelante como parte de sus programas sociales.

Esta conversación con Friguls no había concluido. Bastaba ponernos de acuerdo para

que, según su agenda, llegara puntualmente por las mañanas al Palacio de Lombillo, sede de Opus Habana.

Quedaban todavía muchos temas pendientes que revelaban aristas muy polémicas y un sinnúmero de vivencias que él desgranaba siempre alertándonos: «Yo también he conocido anécdotas en favor y en contra mía, sin tener nada que ver con el asunto».

Apenas hacía unos días había cumplido 88 años, y aún se mantenía reportando para Radio Reloj. «Es mi manera de vivir con lucidez, porque yo no sé lo que me pasará mañana», fue la última frase que le escuchamos, el pasado 7 de agosto.

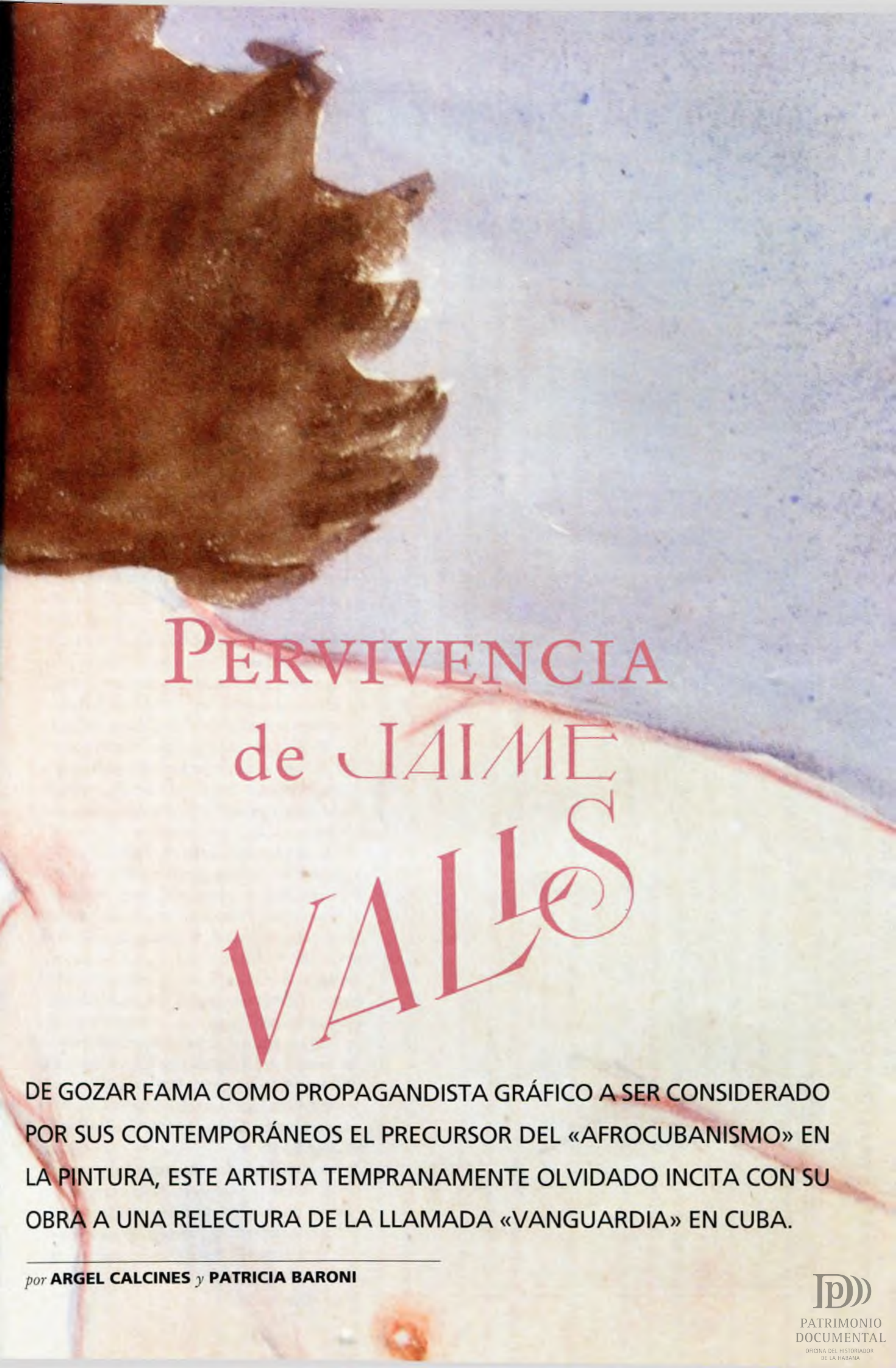
El decano de los periodistas cubanos se había despedido.

*La periodista catalana **TATE CABRÉ** es autora del libro *Cataluña y Cuba, un amor de ida y vuelta* (Barcelona, 2004). **ARGEL CAL-CINES** es editor general de Opus Habana.*

Juan Emilio Friguls (La Habana, 3/ VIII/ 1919 - 8/ VIII/ 2007) trabajó desde 1972 hasta su deceso como redactor-reportero en Radio Reloj. Fue galardonado con el Premio Nacional de Periodismo José Martí (1997) y Premio Nacional de la Radio (2003). También, entre otros reconocimientos, había recibido la Distinción por la Cultura Nacional y la Medalla Alejo Carpentier. Antes del triunfo de la Revolución en 1959, trabajó en *Información y Diario de la Marina*, así como en Unión Radio, además de colaborar con la revista *Bohemia*. Fue corresponsal en Cuba de la National Catholic Welfare Conference y decano del Colegio Provincial de Periodistas (1959-1960).



Esta acuarela sobre papel (27,8 x 32,9 cm) es un autorretrato de Jaime Valls junto a su esposa, Estrella Abin Quevedo.



PERVIVENCIA de JAIME VALLES

DE GOZAR FAMA COMO PROPAGANDISTA GRÁFICO A SER CONSIDERADO POR SUS CONTEMPORÁNEOS EL PRECURSOR DEL «AFROCUBANISMO» EN LA PINTURA, ESTE ARTISTA TEMPRANAMENTE OLVIDADO INCITA CON SU OBRA A UNA RELECTURA DE LA LLAMADA «VANGUARDIA» EN CUBA.

por **ARGEL CALCINES** y **PATRICIA BARONI**

Es curioso comprobar cómo la figura de Jaime Valls ha comenzado a suscitar interés en sus más disímiles facetas, al punto de que — medio siglo después de su muerte — el destacado especialista en arte moderno Ramón Vázquez haya afirmado que se «han visto las señales de un redescubrimiento lleno de asombros».¹

Para tratar de entender por qué un artista prematuramente olvidado — como fue el caso de Valls — puede asombrarnos hoy, caben distintas conjeturas: entre ellas, que es precisamente el temprano y largo olvido el que le otorga esa capacidad, en tanto su obra artística responde a esa avidez de los coleccionistas de *revival*, siempre a la caza de los exponentes más exóticos, menos conocidos.

Otra hipótesis — no por más académica, menos socorrida — es el cada vez mayor interés por las creaciones gráficas que, hasta un pasado relativamente reciente, eran ignoradas por la Historia del Arte (así, en letras mayúsculas) al ser consideradas «menores» (arte en «minúscula») dada su funcionalidad evidente, política o comercial: desde la caricatura hasta el cartel, el anuncio..., así como las llamadas artes decorativas.

Ha sido mayormente como caricaturista y creativo publicitario (propagandista gráfico, se le llamaba entonces) que Valls ha sido justipreciado en la actualidad. Así, las más recientes muestras de sus originales han priorizado sus anuncios comerciales — incluso,

los muebles que diseñó —, y no así sus dibujos y pinturas de intencionalidad netamente artística.

Es difícil resignarse a esa omisión, sobre todo cuando se conocen las apreciaciones que suscitó Valls como pintor entre personalidades del prestigio intelectual de Emilio Roig de Leuchsenring, director literario de la revista *Social*, quien escribió en 1927: «En nuestros días merecen citarse los esfuerzos, aunque aislados, laudables y valiosos, de arte criollo, realizados por dos pintores nuevos de los que más relevantes cualidades artísticas poseen y más asegurado tienen un triunfante porvenir: Víctor Manuel García y Antonio Gattorno.

»Pero es Jaime Valls el primero de nuestros artistas que ha tomado la resolución, que algunos calificarán como heroica, de consagrarse por completo a hacer obra cubana, escogiendo como motivos y temas, tipos y costumbres afrocubanos».²

Si se asume que, siendo ante todo un reconocido creativo publicitario, Valls convence a contemporáneos suyos (Roig de Leuchsenring, Jorge Mañach y Juan Marinello, entre otros) de ser un precursor al introducir el «afrocubanismo» en la pintura, tal vez sea entonces la excepción que confirme la hipótesis esbozada por Luz Merino Acosta y Pilar Fernández Prieto en su loable artículo «Por la ruta del *deco*», cuando al reflexionar sobre la relación arte-comercio en la República, afirman:

«Como se sabe, hubo creadores que tuvieron una destacada labor en la esfera publicitaria y en la ilustración, verificable en el volumen de anuncios y dibujos aparecidos en *Chic*, *Social*, *Bohemia* o *Carteles*. Pero resulta casi imposible encontrar pintores en la década del 20 — particularmente creadores en pleno proceso de desarrollo, como el caso de los pintores de la vanguardia — vinculados a la línea comercial».³

Con Valls sucede a la inversa: no abandonó nunca la «línea comercial», pero se ganó un espacio propio dentro del «arte nuevo», «arte moderno», «vanguardia», «vanguardismo», en fin, que comienza a propugnarse como doctrina en Cuba alrededor de 1927.⁴

Su exposición personal con el título «Dibujos de tipos y costumbres afro-cubanos», presentada del 5 al 15 de marzo de 1930 en los salones de la Asociación de la Prensa de Cuba (Prado 66, altos), puede considerarse un hito a juzgar por los encomiásticos comentarios que suscitó. Inaugurada por Juan Marinello, quien considera a Valls como uno de los iniciadores del arte moderno en Cuba, esa muestra estuvo constituida por tres series: «Tipos populares», «Ritmos afrocubanos» y «Varios».

Desde los mismos títulos, las obras de la primera de esas series (*La mulata y el chulo*, *El negro de los cubos...*) tienen un regusto costumbrista, no en balde Mañach había definido a Valls en 1925 como un «Landaluce fino de nuestro tiempo».⁵



Jaime Valls (Tarragona, España, 23 de febrero de 1883-La Habana, 31 de octubre de 1955) cursó estudios de Escultura en Barcelona, tras lo cual pasó a recibir clases en los talleres Gassó, en esa misma ciudad, bajo la tutela del reconocido pintor Apeles Mestre. Ya en La Habana, adonde llegaría con 18 años de edad junto a sus padres y hermanas, Valls esculpió en 1904 el escudo (ver foto) que representaría a los productos de jabonería y perfumería de los prósperos empresarios catalanes José y Ramón Crusellas en la Exposición de Sant Louis, Estados Unidos.

Sin ser precisamente un crítico de arte, Roig de Leuchsenring despeja la comparación cuando dice en su mencionado artículo que, si bien Víctor Patricio de Landaluce «es un fiel reproductor de tipos y escenas criollos, a su obra le falta emotividad, movimiento y vida». Y contraponiéndole a Valls, afirma de éste: «ha sabido ver y aprisionar en sus dibujos esta parte tan llena de color, de interés folklórico, de carácter tan personalísimo de la vida criolla.

»Ya son cabezas de negros o negras, o de mulatas achinadas, ya tipos de negros de nuestros bajos fondos sociales, ya en fin ritmos de bailes afrocubanos».

La empatía de Roig de Leuchsenring para con la obra de Valls se resume en esta descripción: «*Bailando rumba (...)* es la negra de solar o ciudadela, *rumbera*, por naturaleza. Viste bata y pañuelo anudado a la cabeza. De sus orejas penden grandes argollas. Baila. Está en éxtasis casi sagrado. En los detalles, los gestos, las contorsiones del baile, podrían anotarse múltiples observaciones reveladoras del carácter, temperamento y tradiciones de su raza. Ya en plena rumba y “en calor” cuerpo y alma, la bailadora se despreocupa por completo de cuanto sucede en torno suyo. No ve ni siente más que la música de la rumba. Y ésta despierta en ella, sin proponérselo y sin que se dé cuenta, sentimientos y recuerdos ancestrales de raza. Llega hasta ella y la hace vibrar toda, el eco lejano, dulce y triste, de las selvas africanas, en las que vivieron sus padres, y el recuerdo doloroso y trágico del barracón del ingenio, lleno de ignominia y de sangre, que ella tampoco sufrió, pero que la música le hace sentir y llorar, como si hubiera padecido lo que sus abuelos y sus padres padecieron. Otras veces, la rumba es toda salvaje sensualidad. El cuerpo se mueve en una posesión anticipada, ya todo, ya sólo las caderas, conservando el resto casi inmóvil. Valls ha visto y sintetizado en este dibujo el ritmo de la rumba. En esta negra que baila no hay nada superfluo. El artista ha logrado aprisionar en el estatismo que la forma pictórica obliga, todo el ritmo, el movimiento, de la rumba, de tal manera que en una sola posición están sintéticamente expresadas las miles de posiciones del bailar de rumba».⁶

Para ese momento, ya Amadeo Rolán había compuesto su *Tres pequeños*

La prolífica trayectoria de Jaime Valls puede apreciarse en este recuadro cronológico. A su vis satírica y humorista —que en un inicio quizás debía mucho a su maestro Apeles Mestre, considerado precursor de la caricatura española—, Valls aunó la maestría en el oficio que le permitió transitar por diversos estilos (*art nouveau*, *art deco*...) hasta lograr una personalidad inconfundible. Es entonces que trasciende como pintor, tratando temas vernáculos (el negro, el chino...) con una gracia y finura de espíritu expresados mediante formas que mantienen sin prejuicio su esencia de dibujante.



ETAPA INICIAL (1904 - 1908)

Esculpe escudo para Crusellas (1904). Comienza su colaboración con publicaciones periódicas como *El Figaro* y *La Discusión*, en las que publica asiduamente caricaturas e ilustraciones. Ilustra también libros de textos de escuelas públicas.



PUBLICISTA (1908 - 1923)

Vinculado al principio a diversas agencias anunciadoras, que contratan sus servicios como dibujante, logra crear su propio buró «Propagandas Artísticas Valls» (1908). Obtiene con un cartel el primer premio en el Concurso de la Sociedad de Fomento del Teatro (1910). Primer premio en la Exposición Nacional «Agricultura, Industria, Artes y Labores de la Mujer» (1911). Sigue colaborando con publicaciones periódicas.



PUBLICISTA Y PINTOR (1923 - 1930)

Cambia el nombre de la agencia por «Estudio Valls», y gracias al éxito conseguido, se traslada a su sede definitiva (Escobar 78). Participa en el XII Salón de Bellas Artes (1920). Vinculado al Grupo Minorista, sus dibujos aparecen en las revistas *Social* y *Avance*. Viaja a París junto a Eduardo Abela y otros minoristas. Realiza su exposición personal: «Dibujos de tipos populares y costumbres afro-cubanos» (1930), con gran éxito de crítica.



OCASO (1935 - 1955)

Su agencia publicitaria enfrenta una fuerte competencia. Termina retirándose de la vida pública, aquejado de Mal de Parkinson (1940). Muere en 1955.





Interesante ejemplo de cómo un cuadro de Valls —*Bailadora de rumba* (1928), óleo sobre tela (95 x 67 cm)— es empleado como motivo para anunciar una marca de cigarrillos. Arriba, a la derecha, dibujo con el título *Ritmo de baile afrocubano*, uno de los reproducidos en la revista *Social* (año 12, no. 12, dic. 1927, p. 19) por Emilio Roig de Leuchsenring, director literario de esa publicación, para ilustrar su artículo «Un animador de tipos afrocubanos».



poemas para orquesta: *Oriental, Pregón y Fiesta Negra* (1926), citados por Roig de Leuchsenring como un antecedente en su trabajo sobre Valls.

Meses después de su estreno, Alejo Carpentier escribe entusiasmado sobre ese tríplico orquestal, en especial sobre *Fiesta negra*, cuyo «áspero motivo» es «la formidable rumba», clamada por la Orquesta Filarmónica de La Habana hasta alcanzar «proporciones épicas».⁷

El cronista afirma haberse llenado de estupefacción al oír decir entre algunos asistentes al concierto, celebrado el 9 de enero de 1927 en el Nacional, que «la música de Amadeo Roldán no era bastante cubana, porque utilizaba demasiados elementos de procedencia africana».⁸

La anécdota nos sirve de parangón para valorar la decisión de Valls —«que algunos calificarán como heroica», enfatiza Roig de Leuchsenring, quien se atreve a reproducir y describir en *Social* el dibujo *Ritmo del baile afrocubano*: «En esta negra desnuda bailando, los detalles de su cuerpo importan poco. Sus caderas, sus pechos, como tales, no le interesan al artista; sólo tienen valor para él en cuanto cimbrean también como partes del cuerpo, agitado, todo convulso, lúbrico, por la música afrocubana. Aquí el ritmo lo es todo. Y Valls lo ha sabido expresar y plasmar maravillosamente».⁹

Luego de esa hermosa descripción, resulta inexcusable aguzar los sentidos al observar esa «cimbreada» rumbera mientras se escucha *Fiesta Negra*, o mejor, *Rítmicas V y VI* (*En tiempo de son y En tiempo de rumba*), compuestas estas últimas por Roldán en 1930, el mismo año en que el dibujante hizo su exitosa exposición personal, varios de cuyos dibujos llevan por título: *Ritmo de rumba*.

Toc-toc, toc-toc-toc... empieza *Rítmica VI*. Al sonido siempre iniciático de las claves, se van incorporando otros instrumentos idiófonos: güiro, maraca, cencerro, quijada, bombo sinfónico, paila, bongó, timbales, marímbula... en síntesis de polirritmia. Y de pronto, a nuestros ojos, ¡la negra de Valls se mueve! A pesar «del estatismo que la forma pictórica obliga», su cuerpo se agita, todo convulso, lúbrico... porque el pintor también logró una síntesis —en su caso, visual, de miles de movimientos— que, unida a la imagen sonora, se conjugan para ratificarnos que la rumba surgió precisamente como eso, como «nueva síntesis», según esclareció en su momento Argeliers León:

«Digamos, en la *rumba* no se produjo la secularización de un baile a Changó, ni la del baile del *palero*, ni la de un baile de *makuta*, ni la del *íreme abakuá*; no se trató de un traslado o *préstamo* de estos bailes a una nueva circunstancia, sino que a la *rumba* pasó lo que de *movimiento y gesto* (rasgos culturales) dejaron aquéllos: análisis que alcanzó una *nueva síntesis*, descomposición que logró su *reintegración*, impresión que se manifestó en una *versión*. Pero en esta nueva síntesis, en esta *versión*, intervinieron también otras formas de baile (sus rasgos) que llegaban al pueblo, los cuales se reintegraron también como lo que quedaba del movimiento y gesto de aquéllos».¹⁰

Significa que, con sus respectivas posibilidades artísticas, Roldán y Valls apelaron a un género musical-bailable de esencia africana que —desde el siglo XIX— fue transmutando de ritual en profano mientras se fusionaba con elementos de raíz hispánica, hasta culminar siendo una *fiesta* cuyo carácter simbiótico ha sido indistintamente conceptualizado como «afrocubano» o «afroespañol», cuando quisiéramos a estas alturas del siglo XXI que fuera «cubano» y punto.¹¹



Pero en 1927, cuando Valls se convierte en el primer pintor «animador de tipos afrocubanos», tiene que atenerse a los prejuicios raciales —entre otros— que condicionarán la recepción de esa serie de obras, sobre todo entre la clase pudiente a la cual él mismo pertenece, dada su condición de próspero publicista comercial. Por lo que, al aquilatar la resolución del afamado dibujante —«que algunos calificarán como heroica»—, Roig de Leuchsenring no peca de eufemismo barato.

Con su intuición sociológica de agudo escritor costumbrista, cataloga como mejores dibujos aquellos en que Valls «aprieta» el ritmo, el movimiento del baile. Y es que en ello consiste el desafío: sin renunciar a su estilo bien reconocible (como si hubiera sido depurado de las formas asimiladas del *art nouveau* y, sobre todo, el *art deco*), se trata no sólo de estilizar, sino de captar el carácter representacional que tiene la rumba para lograr la irreverencia que linda ya en transgresión cuando se atreve a dibujar el cuerpo desnudo de una *rumbera*.

He ahí por qué el arte de Valls es considerado por Roig de Leuchsenring como «criollo» a la par que moderno y/o vanguardista: porque al tratar el tema del negro (a) desde una perspectiva folklorista, no meramente pintoresquista, escruta con una sana —y, a la vez, audaz— curiosidad sus costumbres, idiosincracia, vida cotidiana..., buscando dignificarlo como parte insoslayable de la cubanidad.

Años después, en 1930, al ser reproducido otro desnudo de rumbera en la *Revista*

En la foto superior izquierda, Juan Marinello y Jaime Valls, junto a sus respectivas esposas: Estrella Abín Quedo y María Josefa Vidarrueta (Pepilla). En la imagen derecha: Diego Bonilla (violinista), Eduardo Abela y Valls, cuando estaban en París en 1927. Los dos primeros radicaban en la Ciudad Luz desde algún tiempo antes, al igual que el arquitecto José Bens Arrarte, quien posiblemente hizo la foto. En la imagen inferior, portada del catálogo de la exposición personal de Valls, mostrada del 5 al 15 de marzo de 1930 en la sede de la Asociación de Cuba (Prado 66, altos, Habana). Fue inaugurada esa exposición por Juan Marinello, y reseñada elogiosamente por Jorge Mañach en la *Revista de Avance* (año IV, tomo V, no. 45, 1930).

de *Avance*, Mañach coincide con Roig de Leuchsenring en la «lubricidad» de la representación: «La rumba cubana nunca ha sido pintada con suma tal de energía en su lúbrico jadeo. Esas negras jóvenes, desnudas, que se desarticulan con los flancos ondulantes y los pechos erizados, no son meros pretextos de dibujante que se goza en lujos de movimiento y de sabor anatómico. Son oficiantes de un culto compartido».¹²

Sin embargo, el autor de *Historia y estilo* (1944) difiere al sopesar el propósito artístico del dibujante, a quien prácticamente psicoanaliza para demostrar de que «en su obra, Valls es eso que tan obvio resulta en su vida: un elegante sensual».

Así dice: «Había que encontrar el tema en que la sensualidad y la elegancia estuvieran como en potencia, insinuándose al regodeo de la denuncia artística. Y este tema lo ofrecía el Negro y sus inmediatos derivados afrocriollos.

»Dudo mucho que Valls haya especializado en esa versión por mero gusto pintoresco o folk-lórico (*sic*), ni por preocupación teleológica alguna. Lo negro estaba casi dentro de Valls, a despecho de su catalanidad aborigen. Pero no lo negro selvático que priva en la fatiga de París, sino esta nigricia, ya macerada de civilización del afrocriollo, en que lo sensual, inhibido, se dispara a veces en violencias increíbles o se dilata en las febriles alusiones de un son o una cadera (...).

»La intención que prima siempre es la de una especie de sublimación gráfica del dato natural. Vindicar elegancias en los que aún no tienen la voluntad ni la conciencia de ellas».¹³

Y renunciando esta vez a compararlo con Landaluce y el costumbrismo — que considera mero periodismo gráfico — sentencia: «Si la obra de Valls perdurará entre nosotros es porque ha sabido llegar a la estilización de lo característico. Sólo el carácter es noble, y sólo por el estilo se salvan y perpetúan a las imágenes».¹⁴

Por su parte, José Bens Arrarte se atreve a presagiar que en un futuro la obra de Valls sería objeto de «estudios sociológicos o de interés folklórico».¹⁵ Y, en efecto, todo hace indicar que ya va siendo el momento de que se preste mayor atención a ese artista tan multifacético, sólo que en un sentido diferente al apuntado por ese arquitecto y esteta.

Junto a otros olvidados, Valls incita a una relectura de la «vanguardia» cubana que tenga en cuenta los matices ideológicos de sus cultivadores y sus respectivas ideoeestéticas, sin cuyo conocimiento jamás podríamos entender la relación de aquella con el «nacionalismo» en lo que la investigadora argentina Celina Manzoni ha definido acertadamente como un «dilema cubano».¹⁶

Ese dilema eclosiona en la desintegración del Grupo Minorista, cuyo primer y único manifiesto — la Declaración del 7 de mayo de 1927, reproducida al

mes siguiente en *Social*—¹⁷ resulta a la postre el epitafio de esa «autodeclarada “minoría intelectual”, cuyos miembros no pudieron solventar la alternativa obligada de autonomía y compromiso, de arte y política, al tratar de encarar una situación que devendría límite: la Revolución de 1933 contra el tirano Gerardo Machado y sus consecuencias».¹⁸

A diferencia de otros pintores — Abela y Gattorno, por ejemplo —, Valls no firma esa declaración, sin embargo ello no es óbice para que Roig de Leuchsenring publique meses después (en noviembre de ese mismo año) su laudatorio artículo y la revista *Avance* auspicie la exposición personal del pintor, además de reproducir sus dibujos y el trabajo de Mañach.

Si supusiéramos el «apoliticismo» de Valls, que lo haría atenerse de transmutar una forma vanguardista en categoría sociopolítica, cabría preguntarse si su asunción de la temática afrocubana obedeció más a su perspicacia artística, que le permitió captar en París cuán exótico resultaba el arte negro — es decir, africano — a los pioneros de la vanguardia europea, en primera instancia, a los cubistas como Picasso.

Cuando en *Social* es dada a conocer su serie de tipos afrocubanos, apenas habían transcurrido unos días de su regreso de la Ciudad Luz, cuyos museos y galerías recorre junto al también pintor Eduardo Abela y el violinista Diego Bonilla, ambos radicados allí desde antes, al igual que el mencionado Arrarte, quien estudia en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts y sirve de guía a sus compatriotas.

Gracias a una misiva de este último, que Carpentier desglosa con divertimento en su artículo «Noticias de arte en una carta de Lutecia», publicada en el número anterior de la misma revista, sabemos que visitaron el Salón de las Tullerías, el cual «ofrecía un sinnúmero de hondas sugerencias. Todas las escuelas actuales estaban representadas allí: neo-impresionismo, fauvismo, cubismo, purismo, expresionismo, super-realismo y el batallón de los nuevos eclécticos (...)».¹⁹

Después de ver obras de Picasso y Fougjita, además de «remontarse a las fuentes de muchas inquietudes modernas» (Cezanne y Renoir, entre otros), «Abela se dedicó a pintar gladiadoras, mientras «Valls con finísima intención del que ha comprendido muchas cosas, se fue a dialogar con los primitivos en el Louvre».²⁰

No regresaría Valls nunca más a París, adonde Carpentier arribaría secretamente en 1928 y permanecería hasta 1939. Ese último año, al conocer el fallecimiento de Amadeo Roldán, el autor de *¡Écue-Yamba-O!* (*¡Dios, loado seas!* en lengua lucumí) evoca aquella época en que el músico y él, «acompañados de unos pocos hombres que opinaban como nosotros, conocimos por aquel entonces un período de “enfermedad infantil” del afrocubanismo. Devorábamos libros de Fernando Ortiz. Cazábamos ritmos a punta de lápiz...»²¹



Valls adquirió fama por sus anuncios artísticos, que «han influido enormemente en la orientación ideológica de los que llegaron después, tanto espectadores como creadores», reconocía José A. Fernández de Castro en «Positivos VIII. Jaime Valls», semblanza publicada en la revista *Social* (año 15, no. 5, mayo de 1930, p. 29).

En un inicio, Valls tenía sus estudios en su propia residencia en la calle Cárdenas y en la sede del periódico *La Discusión* (en la otrora Casa del Conde de Casa Bayona, hoy Museo de Arte Colonial, en la Plaza de la Catedral) hasta que el éxito económico y artístico le permitieron trasladarse hacia una sede independiente en Escobar no. 78, donde la empresa permaneció hasta su desintegración.

Mercecedora de un análisis cualitativo, su vasta producción publicitaria —que Fernández de Castro hiperbolizara bromeando en «33 333 anuncios» en su citada caracterización del artista— permitiría acercarnos a la conformación de la mentalidad consumista en la sociedad cubana, el poder adquisitivo de los diferentes estratos sociales y cuáles eran sus preferencias, incluidas las de orden estético. ¿Cuánto

influyó el arte de Valls —sobre todo, los anuncios— en la configuración de una renovada imagen femenina?, es una de las preguntas que pudiera motivar una investigación más profunda de su obra.

Resulta incuestionable que, de existir un «Museo Nacional de las Artes Gráficas», Valls tendría que ocupar un lugar mucho más destacado, y el amplio espectro de su obra sería una fuente importante para un estudio interdisciplinar que analice cómo evolucionó la imagen publicitaria en Cuba.



En simpático contrapunto, la pareja formada por Pelayo y Yeyo protagonizó la serie costumbrista realizada por Valls para promocionar la cerveza Tropical en los años 20 del siglo pasado. En este anuncio, Pelayo se las da de manager de béisbol y trata de convencer a su alter ego —vestido con el traje del club Habana— de cómo debe enfrentarse al mejor lanzador del Almendares: Adolfo Luque.

Con sus dibujos femeninos —incluido el desnudo— Valls ejerce un grafismo que no sólo complementa el mensaje, sino que acrecienta su valor persuasivo al infundir en el receptor del mismo (hombre o mujer) buen ánimo, complacencia, intimismo... En estos anuncios de su autoría es evidente el paso de las formas ondulantes del *art nouveau* a las más lineales del *art deco*. Representa a su vez el tránsito de un ideal de mujer bucólica, angelical, al tipo de féminas modernas, más libres, arquetipos de un modelo envidiable que estaba haciendo furor en los años 20 del siglo pasado.



Por supuesto, como toda obra por encargo, los anuncios realizados por Valls debieron atenerse al gusto de los clientes y las tendencias de mercadeo que se iban imponiendo en Cuba, a la postre estadounidenses. Así, en 1937, el periodista y también dibujante Armando Maribona constataba en el *Diario de la Marina* (1° de agosto, p. 3) —luego de considerar a Valls como «el iniciador del anuncio artístico, cuando aún los Estados Unidos no habían alcanzado en las propagandas de sus periódicos y revistas méritos para ese adjetivo»— que su clientela había cedido a la feroz competencia de precios y la indiferencia del público hacia la calidad de los anuncios. Y agregaba, refiriéndose también a Enrique García Cabrera: «La depresión económica que nos asoló hace algunos años, el escaso progreso intelectual y el "poco más o menos" de quienes alimentaban económicamente la producción de ambos artistas, dieron oportunidad a varios dibujantes sin los prestigios y sin la preparación de los dos maestros».



IPD



Luego de haberse retirado de la vida pública hacia 1940, tras enfermar de Mal de Parkinson, Jaime Valls murió el 31 de octubre de 1955 en su propia casa. Ese mismo año, la Asociación de Anunciantes de Cuba creó un premio con su nombre, incluido en la convocatoria del Concurso Anual de Anuncios Cubanos. Gracias a Avelina Alcalde Valls, sobrina y ahijada del artista, se conservan originales como el cuadro aquí reproducido: *Mujer y elefante* (1934), óleo sobre tela (57 x 43 cm). Carteles, anuncios y muebles realizados por Valls han sido exhibidos en muestras recientes como las realizadas en la Sala Transitoria del Museo de la Ciudad (junio de 2001), el Museo de Arte Colonial (octubre de 2005) y en la sede de la ONG Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente (2006), auspiciadas por la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Para ese momento, luego de haber sido cesanteado de su empleo municipal durante el machadato, Emilio Roig de Leuchsenring fungía desde 1935 como Historiador de la Ciudad de La Habana, cuya Oficina había fundado tres años después, con respaldo de la Alcaldía.

Mañach, por su parte, había regresado de Estados Unidos, donde estaba exiliado tras renunciar al gabinete del presidente Carlos Mendieta, en el cual ocupaba la cartera de secretario de Instrucción Pública como miembro del ABC, organización antimachadista a la que perteneció y cuyo himno, por cierto, compuso Roldán.²²

De vuelta de su exilio en México y electo delegado —al igual que Mañach— a la Asamblea Constituyente que redactaría una nueva Constitución (1940), Juan Marinello se aprestaba a denunciar, como representante del Partido Unión Revolucionaria Comunista, «el prejuicio contra el hombre negro por un hecho genérico en la vida cubana», así como a refrendar su igualdad de derechos.²³

En cuanto a los pintores Gattorno, Víctor Manuel y Abela, se habían presentado en la Segunda Exposición Nacional de Pintura y Escultura, también conocida como Salón de 1938, donde el primero obtiene premio por su obra *¿Quiere más café, Don Ignacio?*, que ya denota la impronta del muralismo mexicano, y Abela, por *Guajiros*, en el cual el propio autor reconocería hay una mezcla de esa tendencia y el clacisismo italiano renacentista.²⁴

Ya en fase de declive como creativo publicitario, hacia 1940 Valls comienza a sufrir un Mal de Parkinson



© COLECCIÓN PERSONAL DE AVELINA ALCALDE VALLS

que lo retira de la vida pública y condena al ostracismo hasta su muerte en 1955. Su nombre va languideciendo en la historiografía sobre la genealogía de la vanguardia pictórica cubana hasta desaparecer, al punto que la primicia de los motivos «afrocubanos» suele adjudicarse a Eduardo Abela, a quien Carpentier convence de abordarlos en 1928 y consigue que esos cuadros temáticos sean expuestos en la parisina Galería Zak con notable éxito de crítica, no así de ventas.

De vuelta al giro periodístico tras su regreso a Cuba, Abela sería el autor de la antológica serie caricaturesca «El Bobo», icono de la lucha antimachadista. Y en lo adelante, desempeñando cargos diplomáticos, seguiría pintando en un interesante proceso de evolución artística que lo llevaría a desestimar toda su obra anterior, incluida su pintura afrocubana, de la cual quedaron apenas unos cuadros.

Adquiridos por el Museo Nacional, esos lienzos llamaron la atención de la «crítica americana y los compradores yanquis» al integrar la muestra que acompañó la delegación cubana a un «Concurso de Arte y de la Danza», efectuado en Nueva York en 1938.²⁵

Ese mismo año, en que ya la rumba es asimilada por el público norteamericano —digamos que, al menos, en su aspecto «lúbrico»—, Picasso conoce a Wifredo Lam, el pintor en que fueron «más vigorosas y singulares las vibraciones de la africanía», al decir de Fernando Ortiz, pues en su obra convergen diversas corrientes como el surrealismo, «que él dominó en

París, con ciertos elementos afroides que él sentía consigo y que sólo pueden asimilarse en una convivencia mental con ellos, tan prolongada e intensa que hayan llegado a sedimentarse en la subconsciencia».²⁶

Resulta curioso el desconcierto de Abela ante la pintura producida por Lam a partir de los años 50, en la que el primero echa de menos aquellos «trozos de cañas, güiros, hojas de tabaco y otros elementos que permitían asociarlo a Cuba, porque en realidad lo estaba».²⁷

Y asevera con cierto candor refiriéndose al autor de *La Jungla* (1942): «Veo en todo esto un alejamiento de lo nuestro. Yo he visitado en numerosos momentos de mi vida diferentes lugares donde se practica la religión africana, y en ninguno de ellos he podido encontrar algo parecido a esos extraños bichos provistos de tarros, pinchos y púas que, con inimitable fiebre imaginativa, crea ese pintor».²⁸

Decimos curioso porque, al evocar graciosamente su efímera etapa afrocubana —en la que, a diferencia de Valls, no pintó ninguna rumbera «en cueros»—, Abela narra dos sueños que tuvo en París y que le fueron inducidos, a su vez, por los sueños oníricos que tenía o inventaba Carpentier para estimularlo a abordar el tema al igual que lo habían hecho Roldán y Alejandro García Caturra en la música. Éste fue, según el pintor, uno de esos sueños, más bien pesadilla:

«Yo me encontraba en una habitación en penumbras. Sentí el lejano sonido de unos tambores, lo cual me indicó que en algún lugar había un toque de negros. Inmediatamente decidí salir de la habitación para llegar al lugar donde se efectuaba el rito, pero al salir de la habitación entré en otra igualmente en penumbras; al salir de ésta entré en otra similar, y así sucesivamente. El sonido de los tambores había ido en aumento, lo que me indicaba que, a pesar de no haber podido salir de la oscuridad, me había acercado al lugar que buscaba. Ahora percibía también el sonido de cascabeles y maracas. El sonido de todos aquellos instrumentos se hizo atronador súbitamente, hasta el punto que sentí miedo y desperté sobresaltado. Fue un sueño curioso porque casi no tuvo escenario, acción ni personajes...»

»Y así tenía que ser debido a que yo, de asuntos negros, apenas conocía el sonido y la forma de los tambores que se usan en la música popular».²⁹

Toc-toc, toc-toc-toc... toc-toc, toc-toc-toc...

¹Ramón Vázquez Díaz: «Redescubrimiento de Jaime Valls (en el cincuentenario de su muerte)», en la revista *Revolución y Cultura*, época 5, no. 1, enero-marzo, 2005 (disponible en www.ryc.cult.cu/105ramon.htm).

²Emilio Roig de Leuchsenring: «Un animador de tipos afrocubanos», en la revista *Social*, año 12, no. 12, dic. 1927, pp. 18-19, 68, 94.

³Luz Merino Acosta y Pilar Fernández Prieto: «Por la ruta del decó». En la revista *Temas*, no. 8, octubre-diciembre, 1996, pp. 38-44.

⁴ Ese año escribe Jorge Mañach su artículo «Vanguardismo», en *Revista de Avance* (15 de abril), en el que preconiza: «Parece que ya va siendo pertinente afilar la palabra «vanguardia» con ese ISMO de militancia (...) ISMO vale tanto como decir éxito de una acción, o por lo menos de un llamamiento. Es el gallardete que se le pone a un intento doctrinal (...)». Se cita aquí por *Órbita de la Revista de Avance*, Colección Órbita, La Habana, 1965, p. 56.

⁵ Jorge Mañach: «Jaime Valls o la insuperable maestría». En *Diario de la Marina*, 21 de julio de 1925.

⁶ Emilio Roig de Leuchsenring: *Ibid.*

⁷ Alejo Carpentier: «Amadeo Roldán y la música vernácula», en *Carteles*, 13 de febrero de 1927. Ver en *Ese músico que llevo dentro*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 30-35.

⁸ *Ídem*, p. 34.

⁹ Emilio Roig de Leuchsenring: *Ibid.*

¹⁰ Argeliers León: *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Colección Música, 1986, p. 140. Por cierto, fue el maestro Argeliers León quien dirigió el estreno de las *Rítmicas V y VI* en 1960, según constata su discípula Zoila Gómez en *Amadeo Roldán*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

¹¹ Para tener una idea de las connotaciones que puede entrañar el empleo del gentilicio «afrocubano», basta consultar el artículo «La producción cultural de artistas y escritores «afrocubanos» en el período revolucionario», de Linda S. Howe e Inés María Martiatu Terry, en *Acta Literaria*, no. 026, Universidad de la Concepción, Chile, 2001 (disponible en www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482001002600006&script=sci_arttext).

^{12, 13, 14} Jorge Mañach: «Jaime Valls, el artista y sus imágenes», en *Revista de Avance*, año IV, tomo V, no. 45, 1930, pp. 112-116.

¹⁵ José Bens Arrarte: «Jaime Valls», en *Revista de La Habana*, mayo de 1930, pp. 220-224.

¹⁶ Celina Manzoni: *Un dilema cubano. Nacionalismo y Vanguardia*, Premio Casa de las Américas 2000.

¹⁷ «Declaración del Grupo Minorista», en *Social*, año 12, no. 6, jun. 1927, p. 7.

¹⁸ Argel Calcines: «Campo intelectual, dinámica editorial y opinión pública en la llamada «década crítica» (1920-1930). Consideraciones metodológicas para el estudio del Grupo Minorista» (inédito).

^{19, 20} Alejo Carpentier: «Noticias de arte en una carta de Luteicia», en *Social*, año 12, no. 11, nov. 1927, p. 34.

²¹ _____: «El recuerdo de Amadeo Roldán», en *Carteles*, 4 de junio de 1933. Ver en *Ese músico que llevo dentro*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 36-43.

²² Zoila Gómez: *Amadeo Roldán*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977. Ver relación de Obras varias (p. 195).

²³ Juan Marinello: *La cuestión racial en la Constitución*, La Habana, 1940. Conferencia organizada por el Club Atenas.

²⁴ José Seoane Gallo: *Eduardo Abela cerca del cerco*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986. En esta larga entrevista, el pintor afirma refiriéndose a su visión entonces del campesino cubano: «Al mirarlo a través del clasicismo italiano renacentista, pero sin perder de vista el muralismo mexicano, vi tan sólo esos muñecos de cartón que retraté en *Guajiros*» (p. 201).

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁶ Fernando Ortiz: «Wifredo Lam y su obra vista a través de los significados críticos», en *Wifredo Lam. La cosecha de un brujo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, pp. 283-309.

^{27, 28, 29} José Seoane Gallo: *Ibid.*, p. 137.

ARGEL CALCINES, editor general de Opus Habana, prepara un libro sobre Emilio Roig de Leuchsenring y el Grupo Minorista. **PATRICIA BARONI**, arquitecta, estudia la presencia del art nouveau en Cuba.



Paisaje posible (2004). Acrílico sobre tela (110 x 150 cm).

LESTER CAMPA, pintor de la calma

LA DIMINUTA VEGETACIÓN DE UN MOGOTE, LE ATRAE TANTO COMO LA SÍNTESIS COMPOSITIVA APLICADA A UNA PALMA. UNA SUERTE DE HIBRIDACIONES CONVIERTE A ESTE PAISAJISTA EN UN SOÑADOR O, MÁS BIEN, EN UN LECTOR QUE INTERPRETA SUS ALREDEDORES NATURALES EN LIENZOS LLENOS DE LIRISMO Y SOLEDADES, DE SILENCIO Y QUIETUD.

por AXEL LI

(...) nuestra historia, que no se ha comenzado a escribir siquiera en el ámbito de las artes visuales, es en buena medida de continuidad y de conexiones que van de una época a la otra. Lo que pasa es que a veces esas conexiones no están a la vista para alguna gente, por falta de documentación y de memoria.

Antonio Eligio Fernández (Tonel)¹

Paisajes del alma que parten de una realidad, imágenes desoladas con aparentes vestigios de vida humana, son las que se insinúan desde el intríngulis de cada composición de Lester Campa Melo, un pintor de emotividades.

Han sido muchos años de experimentación con recursos plásticos que le facilitan reflejar a la naturaleza según los dictados de sus pinceles. Retratos de plena calma inspiran algo similar a este paisajista que, sin embargo, no tiene en la quietud la medida de su temperamento real.

Lleva al lienzo o a la cartulina un estado de sosiego representado, aunque existente —eso sí— en todas partes hacia donde mira, porque sus mañanas y atardeceres están descontaminados del bullicio urbano. Por consiguiente, el mundo cotidiano propio es la representación casi exacta de lo que se percibe en sus cuadros.

Cuando los intereses de este creador hacia el paisaje se afianzaban en las búsquedas artísticas, en la obra suya apareció la comunidad de Las Terrazas, que, ubicada a orillas de un lago artificial, es la zona de Pinar del Río en la que reside desde hace tiempo. Hay una voluntad de tributo y memoria, de fidelidad con el entorno del día a día: un modo de seguir con la tradición del retratar... al paisaje.

Poco a poco, otros componentes inundarían aquellas acuarelas y pinturas primeras que serían sus aliados en piezas posteriores.

Recién comenzaba la década de los años 90 del siglo XX cuando Lester Campa apostó por el paisaje como una posibilidad expresiva. Nunca fue la única, pero sí el camino que le valiera la catalogación como paisajista que ha tenido hasta el día de hoy.²

Para él vino, además, el mirar y representar otros alrededores, pero sin tener a la mimesis como la opción verdadera, que fuera una concepción de décadas pasadas. El nuevo paisajista pinareño pertenece a la «escuela» visual y emotiva de Tomás Sánchez. Trazadas y asumidas estas coordenadas, los míticos alrededores del territorio más occidental de la geografía insular podrían tener apariencias y tratamientos bajo la estética irradiada por un maestro como Tomás, quien ha sido desde los años 80 patrón, escuela y desafío.

MOGOTES, AGUA, PALMARES, CEIBA...

Varias etapas compositivas ha tenido el pintor Lester Campa. Una de las más eficaces resultó aquella con variaciones sobre un mismo asunto o lo que

es igual, el plasmar y acudir —pincel en mano— a los mogotes y al agua, como constancia de humedad; a los palmares y a la Ceiba; a la neblina y al cielo, un poco para indicar la luz del día que aparece en muchos de sus cuadros.

Como resultado de la adquisición por un coleccionista, galerista, *marchand*..., muchas de sus obras no están disponibles para el gran público, por lo que sólo queda un aproximado de cuánto pintó para poder percibir —a medias— el hilo conductor de una vocación artística hacia el paisaje insular que más dice: el cercano a los hechos y sueños del artista.

Este desprendimiento que afecta cuando las imágenes quedan sin duplicar, no sólo ocurre en el caso de Lester Campa. Es algo natural dentro de las artes visuales. Por suerte, en postales, almanaques y catálogos perduran algunos de los paisajes de Campa, muchos de cuyos originales se exhiben gozosos en paredes distantes de la geografía cubana. Aquellos impresos constituyen guías para entender y ver lo pintado.

Por ejemplo, el Museo de Arte de Pinar del Río (MAPRI) atesora un pequeño cuadro suyo: una colina de piedra y vegetación que se alza distante en el mar.³ En sus obras, de tierra firme al agua (mínima) ha transitado este elemento natural, recurso que sella y distingue una visualidad personal.

Pertenciente al año 2001, en este cuadro el mogote funciona como reiteración en cuanto a imagen y título individual de algunas de sus soluciones pictóricas. Para el creador, es también cualidad, recurso de exploraciones, imagen constante para la campaña pinareña y para toda esa paisajística de la región occidental de Cuba. Es un signo estático, que tiene vida vegetal y animal en cada uno de sus puntos: aspectos que nos pasan desapercibidos a simple vista en los cuadros del pintor. Vida tienen sus mogotes y vida de todo tipo hay en sus pinturas, que, en ocasiones, limitan con el colapso por el empleo de una antítesis como el de la existencia y la muerte. Lo sabe él, que es algo más que un pintor ecologista.

El paisaje sobreviene en Lester con una fuerza extraordinaria gracias a ese entorno cotidiano que se sitúa e impone como cualidad de primer orden. La realidad suya sencillamente aparece y, como otros artistas, casi se deja vencer por ella. Más que sus simpatías temático-visuales, los recuerdos o visiones de este pintor de la naturaleza delatan el hábitat al que pertenece.

Casi es un axioma que, con cierto grado de fidelidad, en la obra se refleje la geografía que está más inmediata a un pintor. Bastaría con mirar un cuadro de temática paisajística para saber de dónde es su autor, es decir, en qué lugar vive mientras pinta. Así aparecen algunos recintos naturales correspondientes a una zona en particular del país, expresados en llanuras, palmares, abundante agua, mogotes, elevaciones...



Bohío (1995). Acuarela sobre cartulina (35 x 40 cm).

Cada época aporta nuevos comportamientos y angulaciones que agradan ya sea por cuánto encierran o debido a razones teóricas que forjan derivaciones posibles para el paisaje. Tenemos entonces los universos del artista y los del público (especializado) que intenta adentrarse en la búsqueda de signos trascendentes.

LA PALMA SIN PENACHO

Luego de abarcar un por ciento de sus creaciones, en el caso de Lester Campa resalta una muy característica: una palma deshojada, sólo visible su penacho con una luz cenital, mientras en la composición impera el color negro, que no es del todo la noche, ¿o sí?

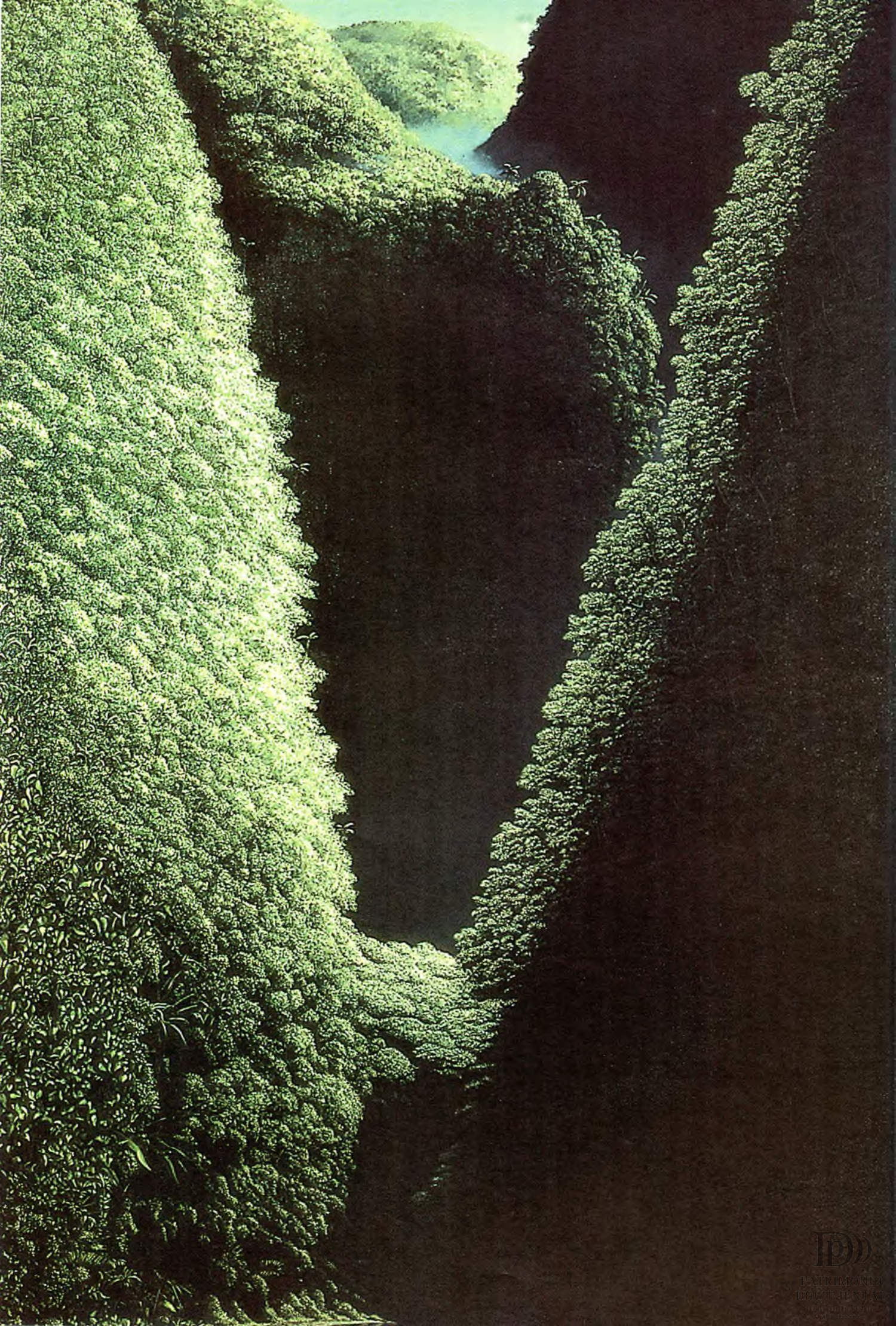
Esta pintura de 2002 es un momento distinto por conseguir la conceptualización de una idea, que es una cualidad que persiste en cultores del paisajismo cubano. Ha transcurrido entonces más de una década de haber comenzado a promoverse como paisajista, y Lester Campa tiene ya una nueva valía para su obra gracias a la estética del sentido de los detalles.

Habiendo demostrado ser un minimalista del palmar en sí, logra la visualización de la cubanía con una fuerza tal, que seguirá convenciéndonos. No por gusto esa desafiante palma solitaria obtuvo uno de los cuatro premios principales en la primera edición

del Salón Nacional de Paisaje Víctor Manuel (Convento de San Francisco de Asís, La Habana, 2003).⁴ Dicha pieza tiene un gesto minimalista que le otorga una polisemia mayor, acentuada por la gama cromática —blanco, negro y sus matices— y la ausencia de un título.

Es la palma con un nuevo horizonte sobre la base de la síntesis. Con su sombra cargada de significados, la palma es todavía permanente inquietud en el artista. Al pasar ella a un primer plano, alcanza protagonismo y peso visuales. Varias versiones y variaciones le han salido al pintor, pero ninguna como aquella, que aún es posible encontrar en las librerías, por haber sido portada de un significativo número de la revista *Cauce* (No. 3, 2005) de Pinar del Río. Y, por suerte, esta palma luminiscente integra la colección personal del pintor.

Estamos ahora en otro estadio de su obra, un hallazgo que resalta con su línea personal de lirismo y soledades, de silencio y quietud. Y este rasgo es tal vez el más normal en el Lester paisajista. Aunque, a no dudarlo, la diminuta vegetación de un mogote que lleva al lienzo le atrae tanto como la síntesis. Sucede igual con esas hibridaciones que lo hacen ser un soñador en lugar de un copista o, más bien, un lector de sus alrededores que logra nuevas perspectivas



taxonómicas para ecólogos y botánicos. Es también un cultor del verdor grato y seductor de esta isla con luz tropical.

EL DESAFÍO DE LA CONTEMPORANEIDAD

La obra de Campa ha tenido señalamientos oportunos y ocasionales,⁵ que constituyen pistas aproximadas de las diferentes etapas por las que ha transitado y que ayudan a entender los cambios experimentados. Él, como pocos, exhibe el bienestar del juicio de sus contemporáneos.

Junto a este pintor pinareño, en Cuba hay un amplio grupo de paisajistas que han sido protagonistas de muestras colectivas y personales. Muchas de tales exposiciones han sido apoyadas por instituciones (Fondo Cubano de Bienes Culturales, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Consejo Nacional de las Artes Plásticas...) y/o publicaciones periódicas (revistas, periódicos, sitios web).

Para saber de la obra representada por un creador es importante además contar con un soporte impreso. De conjunto con los catálogos, las revistas pueden ofrecer momentos de la creación de un artista cuando, por ejemplo, tiene lugar un salón colectivo de paisajes o una exhibición personal. Son tales fuentes, impresas o digitales, los testigos que quedan de lo acontecido en determinado instante.

En varios números de *Opus Habana* han quedado testimonios gráficos de excelencia, por tratarse de una revista ilustrada de eficaz impresión.

En la presente edición, Lester Campa es el pintor invitado, por lo que parte de su poética aparece representada en estas páginas. En esta atmósfera de reinante calma, a veces en medio de la interrelación con una vegetación suficiente, intuimos una veta de sensualidad femenina, cuando de un solo vistazo percibimos un entorno natural.

El título escogido y la disposición de ciertas elevaciones para conformar un sistema de tupida vegetación, apoyan esa majestuosidad y belleza que el creador desea resaltar u homologar con la mujer. No es de extrañar entonces que, en determinados instantes, descubramos un ansia de mostrar cualidades aparentemente etéreas. Sin embargo, están ahí, como formas inspiradas a partir de una realidad observada, estudiada y mutada.

Pero también, de cierta manera, la humedad o el agua bañan sus cuadros, a pesar del predominio de lo terrenal o lo firme. «¿Y el mar? Como en el resto de la pintura cubana es apenas una distancia, la brisa de noche, el rumor deshaciéndose en el del “arroyo de la sierra”»,⁶ opina el profesor Jorge R. Bermúdez.

En los cuadros de Lester existe el agua, aunque sea en voluntad de filigrana. El verdor impera en las cercanías de esa agua, natural o salada, que es la com-

pañera (in)visible en sus telas y cartulinas y hasta una sombra oculta o una evidencia que le cede el escenario visual a la naturaleza viva.

Sus aportes fecundos, al decir del mismo Bermúdez, «se han dado en expresar sobre una tierra cargada de sentido»,⁷ donde la palma tiene inclusive poderío de expresión. Ya lo sabemos, la presencia de este árbol, símbolo integral de nuestra cubanía, es una variante discursiva en este pintor.

Con mogotes o palmas, Lester se nos confirma como un paisajista de tierra firme: un pintor de soledades y sosiegos reiterados.

¹ Entrevista concedida por Tonel. Véase de David Mateo: «No soy un artista del *performance*», en su libro *Palabras al acecho*. Textos introductorios de Rufo Caballero y Arturo Arango. Editorial Cauce, Pinar del Río, 2005, p. 111.

² Aunque —según afirma el propio Lester Campa— tiene otras creaciones que le sirven «de entrenamiento y relajación, como libertad de género increíble. Son una necesidad para mi obra. Cuando hago este tipo de búsquedas visuales, regreso al paisaje reafirmado», me ha expresado el pintor, referente a sus apenas divulgados dibujos, carboncillos, caricaturas, acuarelas y tintas... sin vínculo alguno con la paisajística.

³ Este otro *Mogote* (óleo sobre tela, 30 x 22 cm) aparece reproducido en el volumen-catálogo *Cien años de arte en Pinar del Río [s/d]* para la muestra de igual nombre, organizada para dejar inaugurado el MAPRI en 2001. Este material contiene además los textos «La semilla del traspaso: inicio, ruptura y voces del arte en Pinar del Río» (Jorge Luis Montesino), «El paisaje: entre el riesgo y la continuidad» (Yuleina Barredo) y «De los ecos del pop a la utopía (en terreno periférico)» (Amalina Bomnin).

⁴ Este salón fue convocado por la habanera Galería Víctor Manuel y hasta ahora sólo ha tenido dos ediciones. En la de 2003 resultaron premiados, además de Lester Campa, los siguientes pintores: Ramón Vázquez, Diego Torres y Omar Torres López. En tanto, obtuvieron menciones los cuadros de Eduardo Estrada Roque, Orestes Larios Zaak y Gustavo Díaz Sosa.

⁵ Fundamentalmente con textos aparecidos en catálogos de muestras personales del pintor Campa, rubricados por Jorge R. Bermúdez, Eusebio Leal Spengler, Miguel Barnet y Mario Coyula.

⁶ Jorge R. Bermúdez: «Lester Campa, los derechos de la naturaleza», *Artecubano*, No. 3, 2001, p. 23.

⁷ Ídem.

*L*a paisajística como género es diversa en Cuba sobre la base de los pintores de antaño y los que viven hoy día, ya sea en Pinar del Río, Matanzas o Guantánamo. ¿Tiene claridad Lester Campa de esa diversidad que coexiste en el tiempo? ¿Cuán cierto es que el entorno que lo rodea, en el que vive desde hace muchos años, ha influenciado en su manera de asumir sus creaciones?

Consciente estoy de esa diversidad. Es cierto que mi entorno ha influenciado en mi manera de pintar, pero esto se debe a mi observación diaria y al deseo de diseñar con elementos del paisaje, y no por la voluntad de representar panoramas idílicos o reales.

El diálogo cotidiano es retroactivo, recíproco: yo frente al paisaje, buscando

curiosamente con mi mente, y, a la vez, el paisaje inundándome de ideas y provocaciones.

Me es vital el impedir que al lienzo vaya una representación fría. Deseo inventar un poco con las herramientas del dibujo, el color y el lenguaje sencillo y contemporáneo: los recursos del legado artístico universal que me resultan más interesantes.

¿Cómo transcurre un día suyo de trabajo?

Mis días transcurren con ordinaria rutina. Entro y salgo del estudio. Veo a mi gente, dialogo con mi entorno y disfruto realizar obras que comparto con el prójimo, a quien le debo respeto por ellas. Ambiciono la tranquilidad y

Ceiba (1997).
Acuarela sobre papel
(47 x 64 cm).



la felicidad desde la calma que provoca un lugar como el que habito.

No tengo intenciones de demostrar energías por sobresalir entre los demás. Si ha sucedido algo es por mi entrega al trabajo que, de conjunto con la música y el cine, son mis mayores placeres intelectuales.

Mi responsabilidad como artista y hombre es andar despacio por esta vida agitada, mientras hago piruetas en el medio de los artistas.

Una persona que sienta atracción por las artes visuales puede que sea, primeramente, un espectador. Luego, podría ser incluso un estudiante de arte para, más tarde, asumirse y reconocerse como artista. ¿Qué características ha tenido este ciclo de vida profesional en usted? ¿Desde cuándo Lester Campa es un paisajista?

Este ciclo de vida profesional ha sido muy orgánico en mí porque ha tenido una sucesión natural, tal como acabas de preguntar. Un observador y espectador, en primer lugar. Un estudiante curioso y rebelde, luego. Y en este momento, un hombre soñador e inquieto que crea imágenes y al que llaman artista. O lo que es casi lo mismo: paisajista por cerca de 15 años.

¿Cómo definiría usted los paisajes de Lester Campa si tuviese que ser su propio público? Algo así como Lester frente a Lester.

Soy frente a mi obra muy exigente y crítico, sin dejar de ser libre. Mis paisajes son como representaciones teatrales. Sus personajes (árboles, nubes, agua, tierra...) son una excusa muy agradable para pensar y dudar. Me gusta el diseño gráfico, por su capacidad de síntesis. De esta manifestación se nutren mis diseños. Mi obra se hermana con la síntesis de golpe.

Entonces, ¿qué debe tener una pintura para que sea catalogada por usted como un cuadro óptimo, preciso, bello...?

Hay obras que cautivan más que otras. Las óptimas te emocionan y quieres quedártelas: esas que tienen poder de síntesis, en las que el diseño es sencillo. Son obras con una realización limpia y con soltura.

«Soy frente a mi obra muy exigente y crítico, sin dejar de ser libre. Mis paisajes son como representaciones teatrales. Sus personajes (árboles, nubes, agua, tierra...) son una excusa muy agradable para pensar y dudar. Me gusta el diseño gráfico por su capacidad de síntesis. De esta manifestación se nutren mis diseños. Mi obra se hermana con la síntesis de golpe».

Me gustan cuando provocan más de un pensamiento. Por ser el creador, uno no tiene la última palabra y, mucho menos, la última respuesta.

El tema puede ser cualquiera, pero si la imagen es ambigua, es más universal y libre a interpretaciones diversas que resultan enriquecedoras para todos.

¿Para un artista, basta con ser paisajista?

Creo que un artista puede ser excelente si dedica toda su carrera al paisaje, pero un artista completo es capaz de arriesgarse e incursionar en otros movimientos o estilos. Ser buen dibujante es fundamental cuando se habla de un gran artista.

¿Cuáles razones le motivaron a ser un pintor de paisajes o un paisajista?

Me motiva el paisaje por mi inquietud de representar la belleza que amanece conmigo a diario. Me resulta de mucho valor plasmar esos instantes de luz y volumen —que provocan sensualidad y placer— a manera de diálogo entre todos los elementos elegidos. Al principio es hedonismo puro, luego intentos por filosofar con imágenes silenciosas y bellas a la vez.

Creí que existían algunas zonas del paisaje que no estaban lo suficientemente exploradas, y me atreví a probar. Aún estoy en estos intentos. Incluso de creer que la imagen habla desde la naturaleza, lo que siempre será interesante para un público mayor.

¿De quién se siente un deudor artísticamente?



Me siento en deuda con los impresionistas, los grandes revolucionarios del arte, los desafiantes de la luz... La obra de Tomás Sánchez llegó a ser definitiva y decisiva para mis fuerzas primeras que eligieron al paisaje. El arte cubano de vanguardia también es parte de mi formación, además de algunos de los surrealistas europeos.

¿Qué significado tiene la palabra docencia en la obra de Lester Campa?

En mi obra podría hablarse de docencia, si la juzgamos desde su ejecución y la sencillez del lenguaje que empleó, tanto como de los conceptos que me planteo. Hay algunas imágenes que son tan ambiguas que

pueden generar preguntas sin una única respuesta. Me gusta estar junto al cuadro cuando alguien pregunta qué quise decir.

No me molesta tanto esa pregunta, pues me agrada defenderme del público que se acerca creyéndome únicamente paisajista. Mi trabajo se presta para interpretaciones que aplican para aquel curioso espectador que quiere entender el lenguaje de la imagen. La obra debe tener el encanto de un poema: no descifrarse como si fuese un problema de matemáticas.

De acuerdo con su experiencia, con sus criterios, ¿cuál es el estado de la paisajística cubana hoy día?, ¿cómo la percibe desde su atalaya de Las Terrazas?



La paisajística en Cuba tiene mucha agitación. Es injusto negarle al paisajismo sus valores, pero tampoco deben abrirse las galerías a todo lo que, siendo paisaje, ponga en duda la honestidad y la entrega de su creador. Los espacios son comerciales, pero el público sabe cuándo hay búsqueda e inquietud creativas.

¿Qué significados especiales le confiere el pintor Campa a la palma, la ceiba, el agua y los paisajes rocosos que tanta preponderancia tienen en su obra?. ¿Qué lugar ocupa el hombre en sus paisajes?

La palma, la ceiba y los mogotes me provocan una gran cantidad de ideas nuevas. Unas veces son simbólicas, otras, sensuales, y otras, atractivas por sus características antropomórficas.

Desde el referente artístico, la sensualidad de los mogotes es muy interesante; tienen mucho significado para mí, debido a que son como la identidad visual de mi tierra. En tanto, la palma y la ceiba me resultan dos árboles de nostalgia. Aun cuando vivo con ellos, constituyen recuerdos de mi infancia, y poseen una belleza indiscutible.

La huella del hombre en mis paisajes se hace evidente, a pesar de que no llegue a estar representado físicamente. Me desmotivó con la idea de ubicarlo en mis cuadros, porque en las composiciones que visualizo, persiste una carga humana en medio del drama silencioso de la imagen. Los árboles solitarios con sombras ajenas me provocan estados de ánimos diversos y también reflexiones filosóficas que tienen que ver con el hombre, la soledad, la esperanza, la vida, la muerte y todos los conflictos posibles (sociales, ideológicos o políticos).

La naturaleza nos habla porque nosotros con imaginación hacemos que dialogue y nos advierta de algunos peligros y de muchas emociones que sentimos ante su belleza: la alegría de la luz, la sensualidad de las formas y las texturas de la materia. Todo ese mundo es el que interesa a los artistas. Ése es nuestro universo. Tal vez, mucho más para quienes somos paisajistas.

AXEL LI integra el equipo editorial de Opus Habana.

Lester Campa (La Habana, 1968). Realizó sus estudios en la Escuela Vocacional de Arte de Pinar del Río (1983) y la Escuela Nacional de Arte (1987). En 2003 obtuvo uno de los primeros premios en el I Salón Nacional de Paisaje Víctor Manuel.

*Quant a la santé,
venir se portera bien,
l'enfant est honnête,
venir sera bon"*



VICTOR HUGO
LES MISÉRABLES
CINQUIÈME PARTIE
JEAN VALJEAN
PARIS
IMPRIMÉ
PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE
ÉDITÉ
PAR LA LIBRAIRIE GAZDAR
MDCCCCLXII

En 1862,
Victor Hugo
l'une de ses
majeures
"Les Misérables"

Vista de la sala de exposiciones en la planta baja de la Casa Víctor Hugo, en La Habana Vieja. En la vitrina: escultura tipo mascarilla del autor de Nuestra Señora de París.

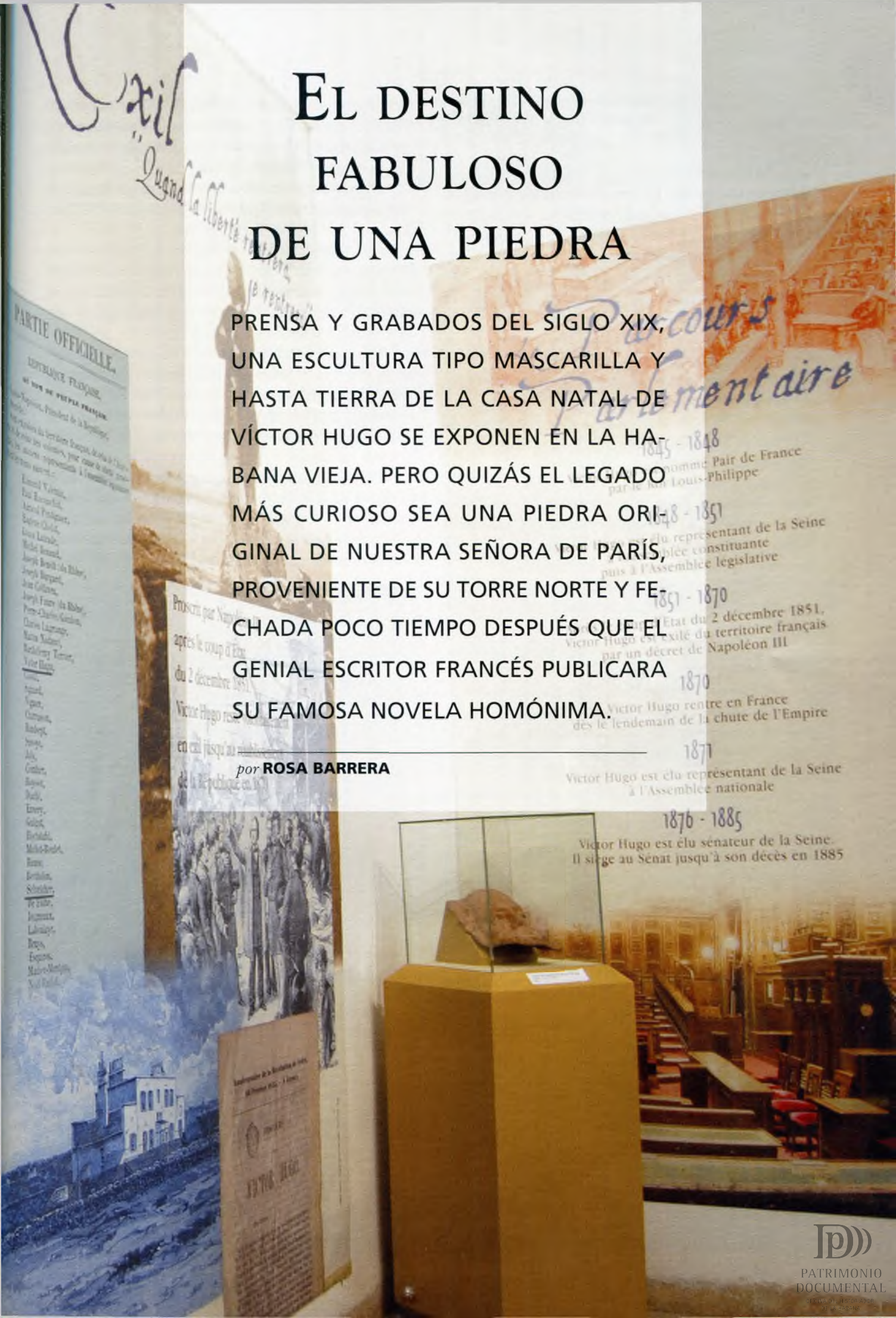


*"Détruire la misère!
si cela est possible."*

EL DESTINO FABULOSO DE UNA PIEDRA

PRENSA Y GRABADOS DEL SIGLO XIX,
UNA ESCULTURA TIPO MASCARILLA Y
HASTA TIERRA DE LA CASA NATAL DE
VÍCTOR HUGO SE EXPONEN EN LA HA-
BANA VIEJA. PERO QUIZÁS EL LEGADO
MÁS CURIOSO SEA UNA PIEDRA ORI-
GINAL DE NUESTRA SEÑORA DE PARÍS,
PROVENIENTE DE SU TORRE NORTE Y FE-
CHADA POCO TIEMPO DESPUÉS QUE EL
GENIAL ESCRITOR FRANCÉS PUBLICARA
SU FAMOSA NOVELA HOMÓNIMA.

por **ROSA BARRERA**



Ya es para nosotros una cosa muy curiosa,
una muralla tras la cual sucede algo.
Víctor Hugo en *Nuestra Señora de París*.

¡Cuánto simbolismo en una piedra capaz de hacernos evocar nuestras primeras lecturas infantiles y, a la vez, obligarnos a reflexionar —ya de adultos— sobre el significado de toda pieza museable!

A los niños que asiduamente visitan la Casa Víctor Hugo (Oficina del Historiador de la Ciudad), basta decir que esa piedra formaba parte de la catedral desde la cual Quasimodo, el campanero jorobado, derramó aceite hirviendo sobre sus enemigos. Entonces miran la piedra con curiosidad y se muestran dispuestos a leer la novela, que ya conocen en versión de dibujos animados.¹ Se cumple así lo que el propio Hugo escribiera en el prólogo a su poema épico *La leyenda de los siglos* (1859-1883): «Es la historia escuchada en las puertas de la leyenda».

La piedra donada a La Habana Vieja es de color blanco grisáceo, pesa 23 kilogramos y fue extraída durante una de las restauraciones de la Catedral de Notre-Dame de París, de su cara norte, torre norte, donde ocupaba la hilera 73 de su torrecilla.²

Palpándola, de proponérselo, pudiéramos soportar los sedimentos que vinculan a Francia con el destino de Cuba a través de la literatura y las artes. Asimismo, es como acariciar una prueba tangible de la defensa del patrimonio histórico-artístico universal, empeño que tuvo en Víctor Hugo a un precursor. Como si esa piedra estuviera imantada y, al tocarla, nos infundiera fuerzas para perseverar en la restauración del Centro Histórico de La Habana... contra cualquier dificultad o atisbo de fatalidad.

Precisamente Hugo comienza su novela *Nuestra Señora de París*, publicada en 1831, con el análisis arqueológico de la palabra griega *ananké*, que significa «fatalidad». Grabada sobre una de las torres de Notre-Dame, esta pista ayuda al lector a anticipar lo que sucederá, a imaginar que no es muy probable que la historia termine bien. De hecho, su novela es una sucesión de hechos trágicos inexorables que constituyen el hilo de la trama.

Frente a la mediocridad del personaje de Phœbus, se opone el carácter sublime de Quasimodo, quien sólo podrá unirse en la muerte con su amada. En un desenlace semejante al de *Tristán e Isolda*, el jorobado de *Notre-Dame* se deja morir junto al cadáver de la gitana Esmeralda.

Mas cuando Hugo habla de fatalidad, no sólo se refiere a los hombres o los personajes de su novela. Antecedidas de su panfleto *Guerre aux démolisseurs*, publicado en 1825, las exhortaciones literarias del gran novelista francés contribuyeron a consagrar el concepto moderno y actual de «monumento», al igual que otros exponentes del Romanticismo decimonó-

nico: Alfred de Vigny, Louis de Bonald, François A. Chateaubriand... Ellos «volcaron en los monumentos, especialmente en los medievales, diversos contenidos de tipo simbólico, que al mismo tiempo que los revalorizaban, dotándolos de una potente carga semántica, también instrumentalizaban este patrimonio histórico al servicio de ideologías del presente».³

En la nota a la edición definitiva de *Nuestra Señora de París*, en 1832, Hugo defiende vigorosamente contra el peligro de demolición a las joyas arquitectónicas, entre las cuales se encuentra el verdadero protagonista de su novela, o sea, la catedral gótica:

«El autor expresa y desarrolla en uno de sus capítulos, sobre la decadencia actual de la arquitectura, y sobre la muerte, según él, casi inevitable hoy de este arte-rey (...). Pero siente la necesidad de decir aquí que es su deseo más vivo que el porvenir le demuestre su error un día».

«Pero en todos los casos, cualquiera que sea el porvenir de la arquitectura, de cualquier manera en que nuestros jóvenes arquitectos resuelvan un día la cuestión de su arte, esperando los monumentos nuevos, conservemos los monumentos antiguos. Inspi-



remos, si es posible, a la nación, el amor por su arquitectura nacional. Éste es —el autor lo confiesa— uno de los objetos principales de este libro; es uno de los objetos principales de su vida».⁴

Hugo se convirtió en el protagonista de la campaña que unió a historiadores y arquitectos en un influyente movimiento de opinión contra la demolición de los edificios góticos (o su mala restauración) por sociedades financieras que contaban con el apoyo oficial y de algunos académicos, a los cuales el novelista nombra peyorativamente en su novela como *la nuée des architectes d'école* (una bandada de arquitectos de escuela), *les gâcheurs de plâtre* (los amasadores del yeso), o simplemente *les démolisseurs* (los demolidores)...

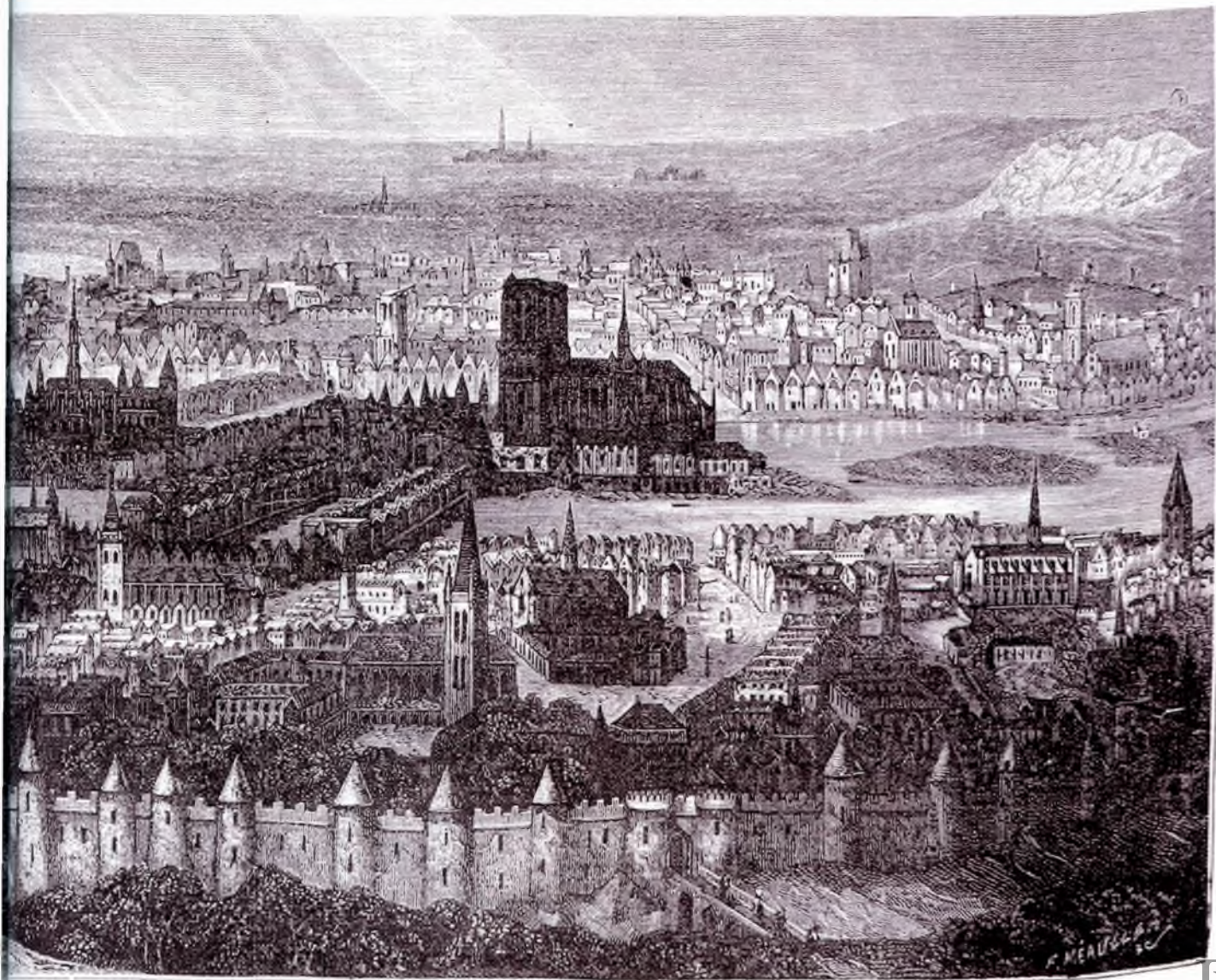
A Hugo se unen Vigny, Charles Sainte-Beuve, Jules Michelet y otros intelectuales que incitan al gobierno a tomar medidas eficaces: así se crea en 1830 la

Inspección General de los Monumentos Históricos, a cuyo frente es nombrado en 1833 el también escritor, historiador y arqueólogo Prosper Mérimée, quien funda la Comisión de Monumentos Históricos en 1837.⁵

Como ha señalado Joëlle Prunghaud en *Gothique et Décadence*, refiriéndose a la articulación entre literatura y arquitectura que dio vida a la identidad del término «gótico» en la nueva mentalidad romántica del siglo XIX: «La novela gótica resulta de la transposición novelesca de esas nuevas disposiciones; su existencia está, de cierta manera, subordinada a la rehabilitación del arte medieval. La aplicación de la palabra a la materia textual, a partir de ese momento bien establecida, no podría hacernos olvidar estas dos vertientes de una misma realidad: el gótico arquitectónico y el gótico literario».⁶

Al colocar la novela gótica en su contexto cultural desde una perspectiva histó-

La primera edición de *Notre-Dame de Paris* está ilustrada con viñetas de Tony Johannot, mientras que sus frontispicios tienen ornamentaciones de Célestin Nanteuil, considerado el más medievalista de los ilustradores franceses. Aquí se reproducen grabados de una reedición de la novela publicada posiblemente en 1885. Esta imagen, con el título de *La Puerta del Infierno*, muestra a Notre-Dame y el río Sena. Su dibujante fue Pernot, y su grabador: Méaulle, según reza en los créditos del libro, que vio la luz como *Nouvelle Édition Illustrée*.





Esmeralda es conducida al suplicio.
 Dibujante: Daubigny; grabador: Méaulle. En la escena puede verse la fachada principal de Notre-Dame. Un ejemplar del libro que contiene estas imágenes se conserva en la biblioteca de la Casa Víctor Hugo, en La Habana Vieja.

rica, Prungraud no sólo aclara su génesis, sino que persigue revelar sus especificidades como género literario en que el objeto arquitectónico ocupa intrínsecamente un espacio dentro de la trama de ficción: un edificio puede generar una intriga, presidir un relato, ser su protagonista absoluto... Y es que la atmósfera tenebrosa, el clima de tensión y de miedo, la presencia de un personaje aterrador... —o sea, los auténticos componentes de la novela gótica— tuvieron su origen en los sentimientos inspirados por los monumentos históricos.

«Los autores intentan hacer sentir a sus lectores, a través de la imaginación, el sentimiento de lo *sublime* que embarga al aficionado de la arqueología medieval cuando descubre un castillo o una catedral»,⁷ afirma Prungraud, para alertarnos:

«Centrar el análisis sobre el lugar arquitectural fundador del género, es aumentar sus posibilidades de comprender el alcance de esta producción. Ignorar el código estético que da un sentido a estos textos, es correr el riesgo de hacer una lectura reductora de ellos. Se debe admitir que ellos han sufrido muy temprano tal tratamiento: los traductores franceses contemporáneos, sin duda poco sensibles a la toma de partido estético subyacente, a menudo han tratado con negligencia

los desarrollos al margen de la narración, abreviando las descripciones juzgadas aburridas para sólo mantener los aspectos más espectaculares, susceptibles de producir un “efecto” sobre el lector».⁸

Desde ese punto de vista, una relectura de *Notre-Dame de Paris* motiva —entre otras— las siguientes interrogantes: ¿cómo fue receptionada esa gran novela en Cuba durante el siglo XIX? ¿Qué efecto causó sobre los escritores cubanos de esa época?

Resulta sobremedida interesante contar con el testimonio de que su lectura fue propiciada por una mujer. Lo sabemos por una de las cartas dirigidas a Domingo del Monte, con fecha 27 de octubre de 1838, en la que su amigo José del Castillo reconoce: «Es el caso que ha pocos meses me hizo mi muger que le leyese en una obrita que le habían prestado, y quería devolver —Era La Notre Dame de Paris. Los dos ó tres capitulos que le leí me transportaron de gozo: la verdad es que yo nada habia leído de ese autor, ni tenia tampoco gran curiosidad de leer nada de él, ni de los de su escuela, porque lo poco que sabía acerca de él y de ella, me inspiraba casi náuseas. — En una palabra, acerca de la querrela entre clásicos y románticos, apenas tenia mas ideas que la absoluta de que tal cosa se agitaba entre literatos.



DE PARÍS A LA HABANA VIEJA. Con 23 kilogramos de peso, la piedra blanco grisácea fue extraída durante una de las restauraciones de la Catedral de Notre-Dame de París. Según su certificado de autenticidad, expedido por las autoridades patrimoniales francesas, ese bloque pétreo se encontraba en la cara norte de la iglesia, en la hilera 73 de la torrecilla de su torre norte, como puede apreciarse en esta infografía. El singular objeto museable fue recibido en la Casa Victor Hugo, el 15 de noviembre de 2005, en solemne ceremonia con la presencia de la

embajadora de Francia en Cuba, Marie-France Pagnier; Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, y Roger Grévoul, presidente de la Asociación Cuba Cooperación, gracias a la cual se efectuó el donativo de la piedra. Esta ceremonia coincidió con la celebración del 486 aniversario de la fundación de la Villa de San Cristóbal de La Habana y, entre otras personalidades, estuvieron presentes Alfredo Guevara, presidente de la Fundación del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, y Raida Mara Suárez, directora de Patrimonio Cultural (Oficina del Historiador).



Entrada a la Casa Víctor Hugo, sita en O'Reilly 311, entre Habana y Aguiar.





Realizada por Benjamin Roubaud, esta caricatura de Víctor Hugo fue publicada en *Le Charivari* y luego en *La Mode*, en diciembre de 1841.

Con el título *Panthéon Charivarique* (*Panteón Charivárico*), el dibujo está saturado de alusiones satíricas a la vida y obra del gran escritor. Sentado sobre una pila de sus libros, Hugo ha sido representado como *une grosse tête* (un cabezota), sinónimo en francés de un ego desmesurado. La referencia a *Notre-Dame de Paris* es evidente, pues apoya su mano derecha con la pluma sobre la catedral, cuyas torres sobresalen a la izquierda de su cabeza, mientras a la derecha, entre las visiones que le atormentan, hay un monstruo ante el cadáver de una joven: sin dudas, Quasimodo inclinado sobre la gitana Esmeralda.

»Pero, el espíritu y la forma de la *Notre Dame* tenían una afinidad tan grande con mis gustos, y mis ideas, y los principios que me animan, que no sabía yo encarecer como su mérito. Quizás le pareció loco á mi muger».⁹

El remitente es harto elocuente en su alborozo por creer haber resuelto para sí mismo «qué cosa era romanticismo y qué clasicismo» gracias a esa novela:

«Al principio eché mano de los hilos de la etimología de las palabras; después de la historia, y por último de mis propias deducciones, recordando las que en mí había producido la *Notre Dame*. En seguida apelé á comparar mis sensaciones con las de los que yo sabía ser muy amigos de lo clásico, y hacían ascos á todo lo que olía á romántico; — y al cabo de mucho revolver ideas en mi mente, me puse á *adivinar* definiciones y una de ellas fue que “el romanticismo era, en literatura, el representante del espíritu del siglo actual, el de la igualdad en política, el de la libertad civil; y, por lo tanto, el clasicismo el reverso de aquel”: y cate V. aquí dos definiciones *per genus et differentiam* (...)».¹⁰

Ese mismo año, Antonio Bachiller y Morales toma partido en su artículo «Literatura romántica» al expresar que «esta escuela es la libertad en literatura» y, parafraseando a Hugo, reafirmar: «las clasificaciones de clásicos y románticos cayeron en el abismo de 1830, como la de glukistas

y piccinistas en la cima de 1789. El arte solamente ha quedado».¹¹

Por el epistolario delmontino, sabemos que la obra de Hugo era apreciada desde fines de los años 20 por los jóvenes literatos habaneros, quienes leían sus textos originales en francés gracias al contacto directo que tenían con las librerías parisinas algunos patricios cubanos como el propio Del Monte.

Sin embargo, José Jacinto Milanés, quizás el más hugoliano de los poetas cubanos, mostraba su desaliento en 1836 cuando escribía a ese ilustrado mecenas: «Ya se vé, amigo, el terreno de nuestra Antilla, con la constitucion gubernativa que ahora la rige, no es el mas apropósito para que el romántico brote y fructifique. Como la moral de Victor Hugo es tan imparcial, choca y amarga á ciertos espíritus, que quisieran dejar el mundo como se está».¹²

Por su parte, sin saberlo, el colombiano Félix Tanco Bosmeniel parece anticiparse en sus cartas a las escenas «infernales y diabólicas» que tendrían lugar en 1844 durante la «Causa de Conspiración de la Gente de Color contra los Blancos», conocida como la Conspiración de La Escalera. Tanto él como Del Monte se verían involucrados en aquellos acontecimientos cuyo desenlace afectaría trágicamente a literatos negros como Juan Francisco Manzano, condenado a prisión, y Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), este último forzado a declarar en contra de aquellos patricios blancos antes de ser condenado a muerte.

«¿Qué piensa Usted de *Bug-Jargal*?¹³ — escribe Tanco a Del Monte en 1836—. Me gustaría que entre nosotros pudiéramos escribirnos en el mismo estilo de esta pequeña novela. Piénselo bien. Los negros en la isla de Cuba son nuestra Poesía, y no se debe pensar otra cosa; pero no sólo los negros, sino los negros con los blancos, todos mezclados, y formar luego los cuadros, las escenas, que a la fuerza deben ser infernales y diabólicas, pero ciertas, evidentes! Nacerá entonces nuestro Víctor Hugo y sabremos de una vez lo que somos, pintados con la verdad de la Poesía, y que sabremos por los números y por el análisis filosófico la triste miseria en la cual vivimos».¹⁴

Si bien el propio Tanco —con *Petrona* y *Rosalía*— se atrevería a introducir el tema antiesclavista en la novelística cubana,¹⁵ no

es hasta la aparición de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* que el conflicto interracial es elevado a una cota estética sin precedentes en la literatura cubana por Cirilo Villaverde.

«Ciertamente, los amores de Cecilia Valdés, la mulata imperial, y su medio hermano Leonardo Gamboa son el chisporroteo de la novela; pero ese chisporroteo le permite alzar en peso la Isla de Cuba y “ese’s altre cantare”, tanto, que nadie en el siglo XIX lo volverá a conseguir»,¹⁶ afirma Roberto Friel.

Amén del costumbrismo, el realismo y la influencia de Walter Scott y su novela histórica, ese investigador sugiere los vínculos de *Cecilia Valdés* con *Notre-Dame de Paris* en la secuencia compositiva del argumento que involucra a las protagonistas femeninas: «Esmeralda-Febo-Herida de Febo-Prendimiento de Esmeralda-Encuentro en la cárcel con la madre loca/ Cecilia-Leonardo-Muerte de Leonardo-Prendimiento de Cecilia-Encuentro en la cárcel con la madre loca».¹⁷

Según el también investigador Salvador Arias, es muy probable que Villaverde haya traducido *Los Miserables*, además de que es notoria la influencia de Víctor Hugo en *La cueva de Taganana* (1837), una de las primeras novelas del cubano.¹⁸

Entre los traductores cubanos de Hugo, se destaca José Martí y su traducción de *Mis hijos* para la *Revista Universal de México* en 1875.¹⁹ Se da por hecho también que, un año antes, se había producido el encuentro personal entre los dos colosos: «¿Acaso no fue en la Ciudad Luz donde, llevado del brazo por el poeta don Augusto Baquerí, se hallaron frente a frente José Martí y Víctor Hugo?»²⁰

En cualquier caso, la prosa martiana contiene muchos puntos de encuentro con el autor de *Notre-Dame de Paris*, como cuando —refiriéndose a la obra de uno de los precursores del naturalismo en la literatura francesa— dice el Apóstol: «Edmundo de Goncourt, que ama la realidad, abomina la fealdad; y cuando pinta lo feo, le da la belleza que le falta con la manera de pintarlo. Así hizo en *Caliban* Shakespeare. Y por vencer a *Caliban*, así hizo en *Nuestra Señora*, Víctor Hugo».²¹

Amar la realidad, pero abominar la fealdad y, si es preciso, pintarla para darle la belleza que le falta. ¿No es casi un axioma que puede aplicarse a todo cuanto hoy se hace para restaurar el Centro Histórico de La Habana?

De ahí que conservar una piedra de Notre Dame sea motivo de orgullo para los cubanos. Ella es a la vez símbolo y metáfora, síntesis de la unión indisoluble entre patrimonio espiritual y edificado.

Porque como dijera Víctor Hugo: «el género humano, en fin, no ha pensado en nada trascendente que no lo haya escrito en la piedra».²²

sión en dibujos animados de *Nuestra Señora de París*, mientras que la más antigua de sus múltiples adaptaciones fílmicas es *La Esmeralda* (Francia, Alice Guy, 1905).

² En la Casa Víctor Hugo se conservan copias de los documentos expedidos por las autoridades francesas que avalan la autenticidad de la piedra.

³ **Ignacio González-Varas:** *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Ediciones Cátedra, S.A., 1999. p. 34.

⁴ **Víctor Hugo:** *Nuestra Señora de París*, «Agregado a la edición definitiva (1832)». Ed. Sopena Argentina, S.R.L., Buenos Aires, 1940, s/n.

⁵ **Joëlle Prunnaud:** *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e en Grande-Bretagne et en France*. Honoré Champion Éditeur, París, 1997, p. 72.
^{6,7,8} Ídem, pp. 13-14.

^{9,10} Carta de José del Castillo para Domingo del Monte, fechada en Cafetal Dolores, el 27 de octubre de 1838. Consultar en *Domingo del Monte. Centón Epistolario*, publicado por Domingo Figarola Caneda. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1926-1957. En lo adelante, todas las cartas mencionadas pueden encontrarse en esta edición.

¹¹ **Antonio Bachiller y Morales:** En «Literatura romántica», revista *El Álbum*, t. V, Imp. José Severino Boloña, agosto 1838, pp. 5-29.

¹² Carta de José Jacinto Milanés para Domingo del Monte, fechada en Matanzas, el 15 de noviembre de 1836.

¹³ Junto a *Han de Islandia* (1823), *Bug-Jargal* (1824) es una de las primeras novelas conocidas de Víctor Hugo. Publicada en la revista *Le conservateur littéraire*, su trama se sitúa en Haití durante la sublevación de los esclavos negros contra la opresión blanca. Debió influir sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Sab*, en la que también hay un hombre negro que se enamora de una mujer blanca, que a su vez está prometida a un blanco, cuya vida es salvada por el negro como sacrificio a su amor.

¹⁴ Carta de Félix Tanco a Domingo del Monte, fechada en febrero de 1836.

¹⁵ Además de *Petrona* y *Rosalía*, abordan el conflicto racial en Cuba: *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero; *El rancheador*, de Pedro José Morillas, y la ya mencionada *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Estas novelas fueron escritas entre 1838 y 1839, pero salvo la de la Avellaneda —que fue publicada en Madrid en 1841—, todas fueran dadas a conocer posteriormente. Así, la obra de Tanco se publicó por primera vez en 1925, mientras que las de Suárez y de Morillas aparecieron en 1880 y 1856, respectivamente.

^{16,17} **Roberto Friel:** «La novela cubana del siglo XIX», en revista *Unión*, La Habana, 1968, p. 200-201.

¹⁸ Entrevista personal con Salvador Arias, a quien la autora de este trabajo agradece la ayuda prestada.

¹⁹ Para saber sobre esta traducción y, en general, sobre la comprensión martiana del significado de Hugo, resulta imprescindible consultar a **Carmen Suárez León:** «José Martí y Víctor Hugo, en el fiel de las modernidades». Editorial José Martí, La Habana, 1997.

²⁰ **Eusebio Leal Spengler:** «El alma de Víctor Hugo», en *Fundada Esperanza*. Ediciones Boloña, Colección Opus Habana, La Habana, 2003, p. 73.

²¹ **José Martí:** En «Carta al Señor Director de *La Opinión Nacional*», de Caracas, publicada en ese diario el 7 de marzo de 1882. Ver *Obras Completas*, «Escenas Europeas», vol. 2. Editorial Lex, La Habana, Cuba, 1946, p. 1094.


²² **Víctor Hugo:** *Nuestra Señora de París*, ed. cit., p.94.

Licenciada en Lengua Francesa, **ROSA BARRERA** laboró como especialista y traductora en la Casa Víctor Hugo. Integra el equipo editorial de Opus Habana.

¹ Presentada en 1996 por los estudios Disney, *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de Notre Dame*) es la primera ver-



EPOPEYA DE GILGAMESH



En el bosque de Humbaba
(2007). Óleo/lienzo (165 x
100 cm).

CONSIDERADA LA NARRACIÓN MÁS ANTIGUA DE LA HISTORIA, ESTA LEYENDA DE ORIGEN SUMERIO —CONSERVADA GRACIAS A QUE SE EMPLEARON TABLILLAS DE ARCILLA Y ESCRITURA CUNEIFORME— INSPIRÓ LA AUDAZ PROPUESTA DEL ARTISTA ADRIÁN PELLEGRINI, PRESENTADA EN LA GALERÍA DEL PALACIO DE LOMBILLO.

Volcanes y azotes minerales preñaban la Tierra de entonces. Un pardo de tierra mustia, de alientos pétreos y fósiles parecían ser la única caricia en la llanura de barro, en el triángulo fértil del Oriente... los seres y las cosas de aquella edad heroica eran, sin saberlo, héroes ellos mismos

Aún no existía Dios, ni ley, ni Estado en la conciencia de las criaturas, mas se perfilaba la poesía emanada de los astros, y un cielo de límpida noche inauguraba el mundo de la sensibilidad, la urbanidad y el germen de luces y sombras que hoy son el mundo nuestro.

Era un tiempo en que dioses y hombres dormían juntos en el mismo lecho. Ya están, saliendo de entre las capas de lodo que asemejan las hojas del libro de la tierra, los primeros versos, los primeros tratados de botánica y alquimia, la jurisdicción y las lágrimas de un pueblo misterioso y creativo, el de los antiguos sumerios. Surge el héroe y el antihéroe.

Una corte de príncipes se suicida bajo los efectos de algún éxtasis religioso: un arqueólogo encuentra, milenios después, la peineta que una cortesana olvidó ponerse, en el bolsillo de su túnica intacta.

Las tablillas de Gilgamesh contienen el primer indicio histórico del Diluvio, que

puede haber tenido lugar, según investigaciones arqueológicas. Un Noé sumerio, Utnapishtin, habla de la eternidad y vive solitario en una isla, que parece ser la actual Chipre, y habla del fondo del mar, de una planta milagrosa y la luz del futuro. Seres se añoran y se aman.

Quizás sean las vetustas tablillas el primer documento humano que aspira a la trascendencia por aniquilación del vacío, que es para mí una imagen de la poesía.

He querido volcar el sentimiento de seres muertos a mi pintura y los he sentido vivir. Quizás sea un intento vano, pero los fantasmas del pasado, los arquetipos colectivos, viven en nuestra sangre. Y más cuando vivimos una época de titanes, de hombres y mujeres intentando lo imposible que quizás sea la única salvación. En una época en la que la inspiración o se da por vencida o acude a nuevas fuentes.

La improvisación aleatoria que es la misma vida, en la pintura es similar al esfuerzo del compositor musical cuando éste «pinta» con el color de la música.

Quizás una pintura del futuro reviva la vida de todos los héroes y ésta llegue a los confines de la galaxia. Eso intentemos.

Pidamos lo imposible, que quizás sea lo necesario.

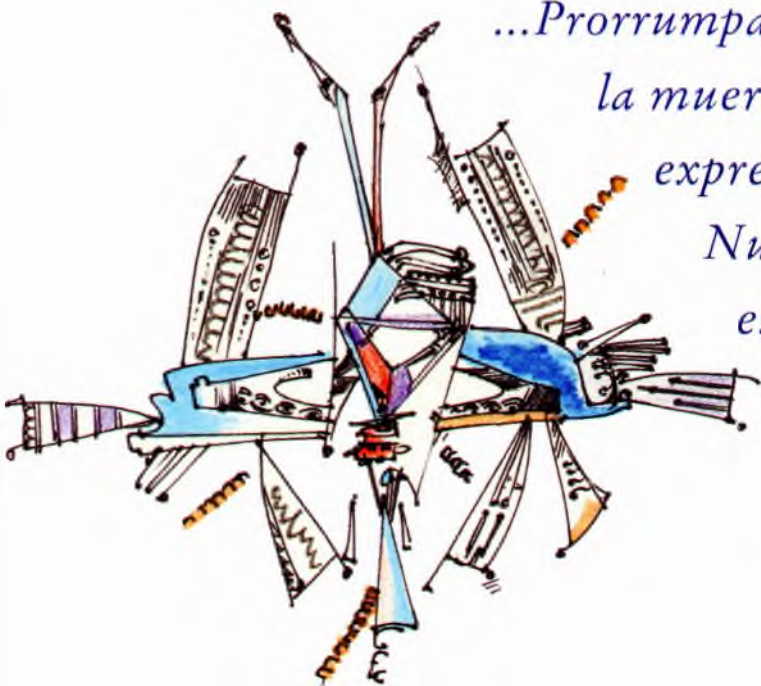
ADRIAN PELLEGRINI



Las viñetas que ilustran estas páginas fueron realizadas expresamente para nuestra publicación por Adrian Pellegrini.

...Prorrumpamos al unísono, ascendamos a la muerte o al amor, para en un canto expresar lo que de hacer habremos. Nuestro grito apartará muy lejos esta nueva flaqueza, la aborrecible duda de ti se evadirá. Quédate así, hermano, y como uno ascendamos...

Tablilla IV



CONTRA LOS ADVERSARIOS

Para Adrian Pellegrini
Por su obra

*Escoges el espacio donde has de proyectar
los sueños y los desvelos del mayor Campeador.
Nunca te abandonaron sus heroicas hazañas
que dieron a tu ser una visión de luchas
contra la estupidez, la mala voluntad y la codicia.
Te dedicas a emprender sobre el lienzo
la batalla campal. Has de tomar como armas,
los dones del Creador.*

*El blanco del tapiz en toda su extensión
es un reto a la luz, entre lindes, anclada.
Por recobrar su gracia,
acude a la mirada y la mano creadoras,
para esparcir en todos los matices
sus variados colores
como lograra hacerlo, en su fase inicial
con muchas maravillas, prodigios y señales
que emana de su cuerpo en lo infinito.*

*En cada trazo que tu pulso fija al tapiz
están los signos que fluyen de la luz,
la representan, antes y después del diluvio.
Corresponden a tu mirada y mano
devolverle a los héroes sus moradas,
pues, Gilgamesh inmerso en el mar del destino,
en sueños de combate, comparte con la Luz
el polvo de este suelo y otros orbes celestes.*

*Las gamas del color invaden el tapiz.
Se dispersan y aúnan, testifican los hechos.
El impulso que te anima define zonas
donde la guerra ensangrienta el suelo
y el aire. Te acoges al ejército
que ha de recuperar el verde agreste.
Te sientes vencedor, aunque el trofeo
corresponda a la Luz y sus colores.*

*Todo lo destruido reaparece.
Si se atiende a los mundos y a las vidas
que tu mirada y mano recobraron,
aquí la muerte ha desaparecido.
Mas, la espada permanece en defensa
del color que ha ganado la batalla.
Tu obra es señal augusta de la Luz,
nos asegura que continuaremos.*

PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ



*... Toda la grandeza termina para
siempre perdida. E ingresé enton-
ces en la casa de la muerte. Otros
que allá largo tiempo ya moraban,
para saludarme, se irguieron...*

Tablilla VII

La exposición «Epopeya de Gilgamesh», del artista Adrian Pellegrini, fue inaugurada en la galería de arte del Palacio de Lombillo, el 20 de julio de 2007, con la lectura del poema Contra los adversarios, dedicado al pintor por Pablo Armando Fernández, Premio Nacional de Literatura.

57

Opus Habana



Además de fungir como una de las asesoras del espectáculo, la gran vedette cubana Rosita Fornés despidió la mayoría de las funciones con actuaciones memorables.



LA VIUDA ALEGRE

en el Anfiteatro del
Centro Histórico

LA PUESTA EN ESCENA DE
ESTA FAMOSA OPERETA
CONSTITUYÓ UN HERMO-
SO SÍMBOLO DEL PRESENTE
Y EL FUTURO DEL TEATRO
MUSICAL, QUE SE PRETEN-
DE RESCATAR EN EL COLI-
SEO CAPITALINO.

por **AMELIA ROQUE** fotos **EDEL PALMA**

El sentido del buen espectáculo predominó en la puesta en escena de la opereta *La viuda alegre*, en el Anfiteatro del Centro Histórico de La Habana, una oferta memorable que refrescó el fuerte verano capitalino.

Del 17 de junio al 29 de julio, sábados y domingos, permaneció en cartelera esta obra del escritor húngaro Franz Lehár, con guión y dirección artística y general de Alfonso Menéndez.

Menéndez mantuvo la fidelidad al argumento y recalcó las características del género —de asunto ligero y sensual—, en el cual el amor y los celos ceden paso a intrigas y equívocos para brindarnos momentos de inigualable encanto.

Con profesionalidad e ingenio, el también director del coliseo supo recrear el ambiente en que se desenvuelve la pieza, el contexto parisino de principios del siglo pasado, con referencias que señalan la época y sus particularidades.

Prevaleció la originalidad y la gracia en el tratamiento del libreto con el fin de acercarlo al público cubano más joven,

que tuvo así la posibilidad de disfrutar la «reina de las operetas», estrenada en Viena, en 1905.

Hay que tener en cuenta las peculiaridades de esa vertiente del teatro musical —integrado por canciones y bailes intercalados con diálogos—, cercano al ámbito popular pero necesitado tanto de cierto estilo para dar un período determinado, como condiciones vocales de los intérpretes.

La viuda alegre nos planteaba el reto de un montaje al aire libre, sin escenografía ni juegos con las cortinas, pues se carece de telón de boca, en un escenario de 34,5 metros de longitud y todas las luces en forma de contraportal, es decir, sin iluminación desde arriba, explica Menéndez a *Opus Habana*.

Según el laureado director, otros de los desafíos eran las interpretaciones del joven elenco, que dadas las condiciones descritas de un lugar abierto —sito entre las calles Cuba y Cuarteles, frente al Malecón habanero—, se grabaron en diferentes instituciones, pero cuyos resultados muestran el serio trabajo realizado.

En la foto, uno de los mejores momentos de Maylú Hernández en su interpretación de Ana de Glavari, la protagonista de *La viuda alegre*. Al fondo: el cuerpo de baile de la televisión cubana.



Esta puesta en escena de Menéndez tuvo una rigurosa preparación previa, tanto en lo musical como en lo dramático, con el fin de brindarnos un espectáculo «a modo de concierto».

Para lograrlo contó con el apoyo del cuerpo de baile del Ballet de la Televisión Cubana, el coro del Teatro Lírico Nacional y la orquesta del Gran Teatro de La Habana, dirigida por Norman Milanés.

Contribuyeron al dinamismo de las escenas las coreografías de Rom Chávez y del propio Menéndez, quienes buscaron soluciones apropiadas dentro de ese escenario inusual para tal tipo de representación. El diseño de vestuario, adecuado y funcional, estuvo a cargo de Abraham García y Manolo Barreiro.

Ana de Glavari, la protagonista de *La viuda alegre*, ha sido interpretada en Cuba por artistas de la talla de Rita Montaner y las conocidas Gladys Puig, Linda Mirabal y María Eugenia Barrios, entre otras.

Especial lucimiento dio Rosita Fornés al personaje a partir de 1942, con más de 500 presentaciones célebres. La gran vedette puso ahora su experiencia a disposición de los noveles artistas y se convirtió en una de las asesoras del espectáculo, junto a Gladys Puig y Pura Ortiz.

Los jóvenes intérpretes estudiaron a fondo los personajes, toda vez que hace cerca de 20 años no subía a las tablas del país la más importante y afamada obra de Lehár.

Maylú Hernández encarnó a Ana de Glavari con propiedad y elegancia, bien custodiada por José Luis Pérez (conde Danilo), impetuoso y vivaz, y Rigoberto López (Camilo Rosillon), solícito y osado. Valga mencionar también, por el apropiado desempeño, a Yani Martín (Valencienne), Helbert Campaña (barón Mirko Zeta), Kelyvn Espinosa (vizconde Zancada) y Delvis Fernández (Saint Brioché).

«Muy dúctiles son los jóvenes artistas, como esponjas; se les pueden moldear muy bien, y más cuando se trata de talentos en pleno desarrollo; todos ellos debutan en el género», precisa Menéndez.

Cobra una particular relevancia que la opereta fuera montada en el Anfiteatro de La Habana Vieja, con capacidad para mil espectadores, como parte de la labor formativa que realiza en el área la Ofici-



na del Historiador de la Ciudad, a la cual pertenece. Precisamente entre los propósitos de la instalación figura «el incremento del acervo cultural y en la formación del público más joven, al ser escenario de atractivos programas...».

Ese trabajo comunitario asaltó la barrida, cuando entre los vecinos se escogieron los 18 extras (corifeos), quienes apoyaron gustosos el quehacer artístico profesional como una experiencia novedosa e irreplicable.

Rosita Fornés, con su inextinguible hechizo, despidió la mayoría de las funciones al interpretar dos afamadas melodías: «My Hero», de *El Soldado de Chocolate*, de J. Strauss, y la salida de Frou-frou, de *La duquesa del Bal Tabarin*, de Leo Bard.

Constituyó un hermoso símbolo del presente y el futuro del teatro musical, que se pretende rescatar en el coliseo capitalino.

AMELIA ROQUE es periodista de la Agencia Latinoamericana de Noticias Prensa Latina.

En primer plano: Maylú Hernández junto a José Luis Pérez (conde Danilo). Detrás, de izquierda a derecha: Rigoberto López (Camilo Rosillon), Helbert Campaña (barón Mirko Zeta) y Kelyvn Espinosa (vizconde Zancada).

sentir la habana vieja



con

 **Habaguanex**
COMPAÑÍA TURÍSTICA

www.habaguanex.com




PATRIMONIO
DOCUMENTAL

AUTOMÓVILES DE "FIGURAO."

Por EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING

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



Entre las mil y una modalidades con que se manifiesta en nuestra época el delirio de figurao que adorna a hombres y mujeres, «desde el helado hasta el ardiente polo», es una de las más socorridas, pintorescas e interesantes el «tener carro» o «correr máquina».

El automóvil es hoy en día el símbolo del poderío económico de los individuos. «Fulano debe estar muy bien de dinero — oímos decir — porque se gasta la gran máquina». «Mira si Mengano está bien, que tiene máquina y todo».

Los que no tenemos automóvil, viéndonos por ello obligados a ir a pie, en tranvía o en guagua, somos unos infelices desheredados de la suerte, sin inteligencia ni listura para vivir cómoda y regaladamente... ¡unos pobres diablos!

En cambio, al que tiene máquina, se le mira ya, por eso, con respeto y consideración, como persona, no como gente, como persona que merece ser colocada en un rango especial porque ha sabido abrirse paso en la vida.

Así juzga la sociedad moderna a los hombres, dividiéndolos en dos grandes grupos: los que poseen máquina y los que no la tienen.

Y dentro del grupo selecto de los que poseen automóvil, existen, desde luego, numerosas categorías, según la calidad del carro o la cantidad de carros de que sea dueño.

Ser dueño de un carro es la suprema aspiración, actualmente, de millones de hombres, de todos aquellos que, aunque no lo confiesen públicamente, saben de sobra que por sí mismos, por sus condiciones intelectuales o morales, nada son ni serán, ni nada valen, y necesitan algún adminículo que los eleve sobre su propia mediocridad, sobre su propio cretinismo.

Algunos buscan en las carreras académicas o en puestos públicos ese adminículo para elevarse, camuflajeando a los demás. De ahí el alto aprecio por los títulos universitarios — Doctor, Licenciado —, o por escalar un puesto en las oficinas del Estado, Provincias, Municipios o Distrito Central, o en oficinas privadas, puesto que siempre, a los efectos del figurao, es un «alto cargo» o un «cargo de confianza», aunque se trate de una simple plaza de escribiente.

Otros acuden a los títulos de nobleza o a las condecoraciones, para lograr el adminículo elevativo, de que antes hablábamos.

Pero el adminículo preferido por estar más al alcance de cualquier títere y simbolizar mejor el poderío económico, es el automóvil.

¡Los trabajos, las ingeniosidades y las maquinaciones que significa para tanto pobre diablo el llegar a adquirir un automóvil!

Y no decimos el llegar a ser dueño de un automóvil, porque esto no siempre resulta cierto en la práctica, ya que el automóvil que corren estos sujetos con delirio de figurao, no es realmente propiedad suya, sino posesión, es decir, que disfrutan el carro, pero no lo poseen. Nos explicaremos. El automóvil para estos títeres, es adquirido siempre a plazos, los más largos posibles, a veces tan largos que nunca se acaban de pagar. El negocio para ellos — no para el vendedor, desde luego — es tener la máquina, correrla, exhibirla, figurearla. El problema del pago sólo les interesa en la cantidad primera, que indispensablemente han de dar para que les entreguen la máquina. Después ya se valdrán de toda clase de artimañas para demorar o no pagar los plazos. Y a última hora acudirán al auxilio de un señor abogado, que para esta y otras sinvergüencerías nunca falta.



Poseyendo de hecho —aunque no en realidad de derecho—, la máquina, está resuelto el problema... casa, comida, ropa... todo importa poco. La vida de estos títeres se consagra por completo a conservar y exhibir el carro. La gasolina la sablean en garajes amigos. Del almuerzo y comida no hay que hablar, pues con pegarle la gorra cada día a una familia conocida, está resuelto el problema, y el día que falla la combinación, pues se apuntalan el estómago con un vaso de leche o café con leche y un sube y baja o un pastelito o un pan con timba.

Dinero en el bolsillo no hace falta, pues teniendo automóvil no ha de suponerse que se está en la prán-gana; y se llena perfectamente el expediente en los casos apurados dejando que pague el compañero y amigo o el respetable padre de familia al que se le ha dado el caretazo de invitarlo a ir en «mi» carro.

La casa tampoco es asunto de cuidado. Con pagar un mes o buscar un amigo fiador, todo está resuelto. Hoy los caseros son extremadamente indulgentes, y

con mano izquierda, habilidad y... frescura, se puede vivir gratis cerca de un año en cualquier casa o habitación. Además, ¿para qué existen en el mundo los abogados sino para defender y dirigir estos y otros muchos asuntos?

¿Cuál es el final de estos títeres enfermos de delirio de figurao?

Pues, como nunca falta un roto para un descosido, suele ocurrir que encuentren en su camino alguna pepillita, tan tonta como ellos, y tan enferma como ellos de delirio de figurao y con un padre «adornado» con igual dolencia, al que no faltará su inevitable automóvil, y entonces... automóvil + automóvil = figurao + figurao = bobada. Una de esas «bobadas de distinción», en que el novio, al convertirse en marido, encuentra que el suegro le da casa, comida, ropa limpia y... mujer, todo «gratis et amore»; desde luego, conservando siempre el títere «su» máquina, el automóvil del figurao.



Conservada en la Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad, esta foto ha sido reproducida aquí porque aparecen de izquierda a derecha —se destacan sus rostros—: Eduardo Abela, Emilio Roig de Leuchsenring, Jaime Valls y Diego Bonilla.

La imagen fue tomada en mayo de 1927, cuando los pintores Abela y Valls, junto al violinista Bonilla, se disponían a partir hacia París. Sobre su estancia en esa ciudad, escribiría Alejo Carpentier el artículo «Noticias de arte en una carta de Lutecia», publicado en la revista Social

(Año 12, No. 11, nov. 1927, p. 34), en el que narra con sentido del humor las andanzas de esos artistas por los museos parisinos teniendo como guía al arquitecto José Bens Arrarte.

En cuanto a «Automóviles de «figurao»», fue publicado en Social Semanal, correspondiente al 8 de marzo de 1931. Dicho magazine circuló apenas dos meses (de febrero a marzo) para ocupar el lugar de varias revistas que habían sido clausuradas por la dictadura de Gerardo Machado, entre ellas Carteles, que también pertenecía a los propietarios de Social.

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

breviario

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

La Habana, 2007

Claves culturales del Centro Histórico

julio/octubre



Raciel Gómez Golpe
De la serie «Erosión
del límite». Interior 87
(2007). Carbon/lienzo
(130 x 110 cm).

- Exposición de **Raciel Gómez** • En marcha **Colegio San Gerónimo de La Habana** •
- Navegando tus Noches con **Carlos Guzmán** • II Simposio de **Arqueología** •
- Historia de la **Iglesia católica en Cuba** • Fiesta **filatélica** •
- **Premio ONU HABITAT** a Eusebio Leal Spengler •

Erosión del límite

EXPOSICIÓN

Desde la muestra del año 2005 titulada «Puzzle», Raciel Gómez Golpe comenzó a dar evidencias de una concepción desconstructiva e inquiridora del paisaje. Algunos pudieron haber pensado que su pintura se dedicaría a exaltar el impacto visual, el hedonismo contrastante de ciertos espacios marginales, a juzgar por ese magnífico lienzo suyo de culto al asolamiento, a la ruina, denominado *Perspectiva*, que le granjeó el primer premio del Salón Nacional de Paisaje a mediados del 2000. Sin embargo, el artista se ha ido encargando poco a poco de demostrar que su pintura no sólo pretende concentrarse en la revalorización perceptual, de enfoque, reconocible también en algunos paisajistas contemporáneos, sino continuar manipulando el recurso de la elucubración compositiva, de la disquisición estética, como artificio de remisión alegórica.

En «Puzzle» se mostraban imágenes de fachadas e interiores de casas precarias, que, aunque no parecían pertenecer a una misma estructura, recreaban una similitud de atmósferas y estados. Pero a la hora de distribuir esas imágenes en la galería, el artista alteraba conscientemente el orden de la relación, para crear una especie de ejercicio lúdico de referencias, y atenuar cualquier intento de previsión interpretativa por parte del público. Uno escudriña las piezas del conjunto y enseguida le asaltan una serie de interrogantes básicas: ¿Es realidad o atrezo, testificación o montaje? ¿Estamos ante un paisaje de incitación formal o alegórica?

Sin embargo, en esta exposición reciente de La Acacia, Raciel se decide a superar por completo esa ambigüedad de percepciones, y con una estratégica ubicación de las piezas, sumergir de súbito al espectador dentro de la escena, hacerlo testigo y cómplice de su tangibilidad. Casi se puede decir que improvisa el levantamiento de una casa típica de esas zonas,



De la serie «Erosión del límite», *Interior 15* (2007). Carbón/lienzo (130 x 110 cm).



De la serie «Erosión del límite», *Anverso* (2007). Acrílico/lienzo (127 x 170 cm).

con sus puertas clausuradas, sus techos ahuecados, sus ventanas desvencijadas, sus columnas removidas, y entonces las preguntas comienzan a cambiar de perspectiva: ¿Podríamos llamarle a eso que se representa un hogar o una vivienda? ¿Podría alguien haber llevado una vida medianamente digna dentro de ese hábitat?

Quien conoce bien a Raciel, se percató de que no está haciendo otra cosa en la actualidad que exteriorizando las disyuntivas gnósticas, espirituales, en las que se ha visto involucrado durante su labor exploratoria por La Habana de los márgenes; que ese sentido desbordado ahora de lo escenográfico, e incluso de lo instalativo, para exhibir sus obras, es una prueba de la madurez y el compromiso testimonial de sus paisajes; el mejor indicio, incluso, para corroborar que todas esas incursiones suyas —cámara en ristre— por algunos barrios desamparados de la capital cubana, de absoluto ensimismamiento compositivo y estético, no han extraviado la huella denotativa del ser social y sus adversas contingencias.

DAVID MATEO
Crítico de arte

Abre sus puertas el Colegio San Gerónimo de La Habana

SUCESO

Con el comienzo el primero de octubre del curso 2007-2008 de la Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, inició su labor docente el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, facultad adscrita a la Universidad de La Habana.

La ceremonia de apertura tuvo lugar en el Aula Magna del recién restaurado inmueble, donde estuvo la sede de la primera universidad cubana –la Real y Pontificia de San Gerónimo de La Habana–, creada por los padres dominicos en 1728 en los desaparecidos Convento de San Juan de Letrán e Iglesia de Santo Domingo Guzmán.

Estuvieron presentes el Dr. Rubén Reynaldo Zardoya Loureda, rector de la Universidad de La Habana; Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad y decano de la recién inaugurada facultad; Raida Mara Suárez, directora de Patrimonio Cultural y presidenta de la Comisión de Carrera, y la Dra. Nilda Blanco, en representación del vicedecanato, entre otras personalidades académicas y estudiantes de nuevo ingreso.

En su intervención, Leal Spengler refirió que se dedica el curso «a la formación de todos aquellos que se preocupan por el patrimonio cultural y por la sostenibilidad de un proyecto que aportará a esa carrera universitaria todos los conocimientos de estos últimos 40 años».

Asimismo comentó su satisfacción porque «a lo largo de los meses venideros sigamos reuniendo aquí todo cuanto sea posible para hacer invulnerable la obra realizada; convertir como hemos soñado este espacio en un lugar de ilustración y en un verdadero laboratorio de conocimientos».

Por su parte, Zardoya Loureda significó cómo esta carrera, nacida de la experiencia del proyecto de restauración integral de La Habana Vieja, es el resultado de decenios de acumulación de pensamiento y de experiencias. «Nos pareció bella la idea de que sus primeros alumnos fueran los propios trabajadores de la Oficina, aquellos que sienten como suya toda la obra, aquellos que han puesto en ella su empeño, sus sueños, esperanzas y aspiraciones, y que hoy se enfilan en



Momento en que el Dr. Rubén Reynaldo Zardoya Loureda, rector de la Universidad de La Habana, interviene en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana para dejar inaugurado su primer curso. Debajo, logotipo de la institución, que funcionará como facultad adscrita a aquel centro de altos estudios.

el camino del conocimiento, en aras de ser mejores aún», expresó. La especialidad de Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, primera de su tipo en Cuba, está llamada a satisfacer las necesidades –presentes y futuras– derivadas del proceso restaurador del Centro Histórico.

Serán estudios de perfil amplio –durante seis cursos– que primero dotará a los egresados de una formación básica general, y los iniciará en los perfiles esenciales para trabajos de preservación y gestión patrimonial. Posteriormente se concentrarán en cuatro perfiles terminales: Museología, Arqueología, Gestión Urbana y Gestión Sociocultural, seleccionados por considerarse fundamentales para el ejercicio profesional en la preservación y gestión patrimonial, desde una perspectiva humanística. Con ellos se abre el camino para la organización de cursos, diplomados, maestrías, doctorados e, incluso, para estudios postdoctorales.

Hasta ahora, el programa docente cuenta con un 80 por ciento de contenidos estructurados en el curso básico, que comprende 38 asignaturas; otro 15 por ciento conforma los perfiles

de Arqueología, Ciencias Museísticas y Gestión Urbana (12 asignaturas) y Gestión Sociocultural (siete asignaturas). El cinco por ciento restante de contenidos son optativos y efectivos (33 asignaturas).

El objeto de trabajo de los egresados será el patrimonio histórico y cultural, definido como la herencia material y espiritual resultante del quehacer humano y de su actuación sobre el medio, transmitida y conservada por generaciones sucesivas hasta llegar a nuestros días.

Sufragado económicamente por la Oficina del Historiador de la Ciudad, el Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana está adscrito a la Universidad de La Habana, encargada de regirlo metodológicamente. Sus primeros alumnos son los propios técnicos sin titulación de nivel superior que laboran en distintas dependencias de la Oficina del Historiador de la Ciudad, por la inexistencia en Cuba hasta ahora de dicha carrera universitaria.

Los beneficios de la Facultad de Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural se extenderán a los especialistas del resto de los centros



UNIVERSIDAD DE LA HABANA

históricos del país y de los 163 museos que conforman el Sistema Nacional de Patrimonio, carentes de una academia superior formadora para quienes desempeñan en dichas instituciones culturales las tareas de directores, museólogos, restauradores, conservadores...

En un futuro no tan lejano, después del lógico proceso de ajuste y readecuación, las puertas del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana se abrirán a los jóvenes egresados del nivel medio superior (preuniversitario) que opten por la especialidad.

REDACCIÓN *Opus Habana*



PATRIMONIO DOCUMENTAL

breviario OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

Navegando tus Noches

EXPOSICIÓN

Mucho antes del alba, hay extrañas criaturas que habitan los lienzos de este artista. Navegando tus noches, Carlos Guzmán surca las aguas del sueño y, si vas a su diestra como espectador, cuida de remar al acecho, consciente de que estás soñando mientras el pintor también sueña.

Éstas son algunas instrucciones para navegar por sus obras:

Primero: Obsévalas pensando: «Estaré consciente de que es un sueño».

Segundo: Busca las «señales del sueño». Por ejemplo: sientes que puedes respirar bajo el agua, volar como los pájaros, conversar con seres queridos que ya han desaparecido...

Tercero: Trata de que nada te interrumpa. Sólo los sueños ininterrumpidos son los que recordamos.

Cuarto: Es importante que logres no dormirte. Sobre todo cuando aparezcan esos seres extraños con ojos de libélula, sombreros de alas de murciélago y cosmética de polvo de alas de mariposa... seres alados en fin.

Si logras cumplir estos pasos, habrás tenido un sueño lúcido: aquel que no olvidarás por la nitidez de sus imágenes. Y querrás que Carlos Guzmán vuelva a navegar tus noches, surcando las aguas del lienzo... Podrás volver a soñar... despierto.

ARGEL CALCINES



De la serie «Navegando tus Noches» (2007).
Acrílico sobre tela (250 x 165 cm).



Carlos Guzmán (Ciudad de la Habana, 1970).



«Navegando tus noches» es la tercera exposición de Carlos Guzmán en la galería La Acacia, y contó con la curaduría de su director, el crítico de arte Tony Piñera, junto al propio pintor.

Mira bien... no te dejes engañar. Estos trazos y colores llamativos pueden hacerte perder el equilibrio y desviarte del verdadero camino. Está hecho a propósito... para atraparte en un universo de filigrana aparentemente sin lógica, donde el torso de una mujer puede salir de la respiración y una flor de una esfera enroscándose hasta el infinito dejando a su paso una melodía inaudible.

Detrás de esta aparente belleza, hay un chasquido de dedos, un golpe de copas, un llamado de atención.

Como antiguos guerreros preparémonos para pasar una larga y fría noche junto al fuego. Estemos alertas, agucemos bien los sentidos: la noche trae peligros insospechados.

Controlemos nuestros miedos y usémoslos como punta de lanza contra lo desconocido. Si quieres adentrarte en este universo, donde la belleza es un arma en la inmensidad de la noche, sólo tienes que cerrar los ojos... Respirar profundo... Y abrir bien los poros de tu piel.

CARLOS GUZMÁN

(Ambos textos aparecieron en el catálogo de la muestra personal de Carlos Guzmán «Navegando tus sueños», expuesta en la galería La Acacia del 29 de septiembre al 21 de octubre de 2007.)

II Simposio de Arqueología

ENCUENTRO

Con las palabras del Dr. Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana, presentadas por Roger Arrazcaeta, director del Gabinete de Arqueología, quedó inaugurado el II Seminario Internacional de Arqueología, el pasado 17 de septiembre.

En igual día, 70 años atrás, en 1947, se celebró la Junta de Constitución de la Comisión Nacional de Arqueología, razón por la cual compartimos la propuesta de signar esta fecha como el Día del Arqueólogo en Cuba, en sincero homenaje a nuestros predecesores.

Una vez más el Centro Histórico de La Habana acogió a investigadores y especialistas que propiciaron el debate y el intercambio interdisciplinario durante el desarrollo de las sesiones científicas.

Las temáticas quedaron distribuidas en cinco comisiones que recogieron investigaciones relacionadas con Arqueología Histórica y estudios antropológicos; Arqueología en sitios

prehispánicos; Arqueología Subacuática y de espacios litorales; Arqueometría, y Arqueología Pública, Museos y Colecciones.

Conjuntamente con el Instituto Cubano de Antropología se coordinaron tres paneles que abordaron trabajos sobre: Propuestas de periodización y nomenclatura para las formaciones sociales aborígenes de Cuba, Sistemas de Información Geográfica, y Estudios sobre el sitio prehispánico Canimar Abajo.

Las jornadas de exposición y debate se iniciaron con tres conferencias magistrales impartidas por relevantes investigadores dentro de la ciencia arqueológica. La primera estuvo a cargo de los Dres. Iraida Vargas y Mario Sanoja, ambos profesores titulares de la Universidad Central de Venezuela e importantes figuras dentro de la Arqueología Social Latinoamericana. Su tema versó sobre el «Modo de vida colonial venezolano y los procesos urbanos originarios en Caracas y Santo Tomé de Guayana».



Excavaciones arqueológicas en busca de los restos de la muralla marítima habanera en el entorno del Castillo de la Real Fuerza.

Le siguió, el segundo día, la conferencia impartida por el Dr. Gabino La Rosa Corzo, investigador titular, quien abordó el tema de la Arqueología Histórica en el estudio de la resistencia esclava, aportando datos significativos sobre este particular en Cuba.

Para abrir la última jornada científica fue invitado el Dr. Robert L. Carneiro, del Museo Americano y Sudamericano de Etnología e Historia Natural de Nueva York, quien expuso una reformulación de la Teoría de la Circunscripción, propuesta que él mismo realizara en 1970 y que hace referencia al origen del Estado en la costa de Perú. En aquella ocasión señalaba que las restricciones impuestas por el medio ambiente constituirían un factor fundamental para generar cambios dentro de la sociedad.

Luego de tres intensos días de trabajo, en que se presentaron más de

cien ponencias de investigadores procedentes de occidente, centro y oriente de la Isla, así como de otros países, fue concluido este seminario.

Confrontación, discusión e intercambio, fueron palabras claves que predominaron en este encuentro, por lo que sus participantes consideraron que intercambios como éstos deben seguir promoviéndose por el bien de nuestra ciencia y su principal objetivo: el conocimiento del ser humano como ser social a través del estudio de la estratigrafía arqueológica.

SONIA MENÉNDEZ y KAREN MAHÉ
Gabinete de Arqueología
Oficina del Historiador de la Ciudad



Cada quien tiene su mundo II (2007).
Técnica mixta (42 x 33 cm).

ESTEBAN MACHADO

Tel: (537) 863 3878
machadodia@yahoo.es

Representación: René Avila Gómez
Tel: 830 8236 / 830 0163

Esteban

IPD

PATRIMONIO
DOCUMENTAL

breviario

5

Frida desde el arte cubano

EXPOSICIÓN



Zaida del Río. *Azul celeste* (2007). Acrílico sobre lienzo (130 x 90 cm).

Un mito cumple 100 años y la Casa del Benemérito de las Américas Benito Juárez (Oficina del Historiador) abrió sus puertas para celebrarlo con el homenaje de 50 artistas cubanos a Frida Kahlo, así como a Diego Rivera, de cuyo deceso se cumplió medio siglo.

Celebrada dentro del programa del evento «Frida y Diego, voces de la tierra» —auspiciado por la Casa de las Américas, el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau y la Embajada de México en Cuba—, la exposición colectiva «Desde la piel de Eva, con los ojos de Adán» abarcó dos salas de esa casa museo con la multiplicidad de discursos que ha caracterizado a la plástica cubana en las últimas décadas.

Obras pertenecientes a 24 mujeres y 26 hombres acercan su visión a las figuras de Frida y Diego, que por una curiosa jugarreta del destino permanecen unidos, aún después de la muerte. Acertada coincidencia porque Frida es también Diego, y es a un tiempo

su madre, su amante, su alumna y su cómplice. Para él se reinventa, se crea a sí misma como leyenda, recuperando la imagen tradicional de la mujer mexicana. Diego es luz y fuerza, y su alegría de vivir y su dolor más hondo. Para este gigante del muralismo ella será el refugio tras la tormenta, la comprensión sin límite, «una artista excepcional, y la mejor prueba del renacimiento del arte en México»

Los cuadros y escritos de Frida son una lacerante y exquisita autobiografía, en el que el quehacer artístico deviene exorcismo contra la adversidad, desacralización de la muerte y acto de fe. Con una propuesta que lo ubica justo al centro de los dos discursos, la muestra abrió con el performance *Escrito sobre la piel*, concebido por Manuel López Oliva junto al grupo teatral El Ciervo Encantado. Llegó a establecerse un puente evocador de sentido entre la fuerte y sugerente gestualidad de la desnuda actriz (Lorelis Amores) con



Eduardo Yanes. *Pá fijarte a la vida* (2007). Técnica mixta sobre tela (120 x 90 cm).



Cirenaica Moreira. *Con cariño de la voz de la experiencia* (2007).

esparadrapos sobre partes del cuerpo que rememoraban laceraciones de Frida, y la proyección de unas 40 texturas derivadas de obras del pintor López Oliva, que no sólo funcionaban como vestiduras plásticas de la figura y su contorno, sino que por su condición de tatuajes virtuales convertían a la piel en un soporte para estampar equivalencias poéticas del tramado decorativo y el simbolismo vital: el placer y el dolor, la tragedia y el discurso distintivos de la universal artista mexicana.

Frida es la mujer-universo única y el concepto múltiple elegido como referente de la exposición. Pero el hecho de estar concebida desde una perspectiva genérica permite un diálogo interesante entre las obras de ambas salas, donde se exhiben las piezas de esta muestra homenaje. Para los ojos de Adán, Frida es imagen y ejemplo, historia y obra. Un todo indisoluble que los artistas han trabajado desde lenguajes propios.

Muchos de los artistas utilizan el retrato como vía para el homenaje a la composición, que se completa con elementos alusivos a México.

Otra de las aristas manejadas de manera más plural en la muestra es el dolor, la idea de laceración, irremediablemente ligado a Frida, y elemento recurrente en su propia obra, así como la apropiación de los autorretratos que ella se hiciera, haciendo converger el discurso temático y formal con los presupuestos estéticos de la obra de la Kahlo. Por su parte, desde una supuesta distancia, otras obras proponen un diálogo conceptual muy abarcador que toca temas tales como la sexualidad, la fe y los estereotipos femeninos en los que Frida acostumbraba a ubicarse.



Virginia Menocal. *Sólo en mi corazón te clavos* (2004). Técnica mixta: lentejuelas, espejo y cuentas sobre yute (50 x 70 cm).

No obstante, nuestras Evas consiguen, en este caso, un resultado común de mayor coherencia conceptual. Discursan desde su propia piel, en un diálogo más íntimo, pues Frida es tratada de tú a tú, como mujer y como artista.

SUSSETTE MARTÍNEZ MONTERO
Curadora y
promotora de Artes Plásticas

Naturaleza Utópica

FOTOGRAFÍA



Cuando Adán y Eva fueron castigados por la manzana prohibida (2007).



Me resisto a morir (2007).



Conspiración o cofradía (2007).

La fotografía es arte gracias a la composición, lo que avalan estas peculiares imágenes. Iconografía que expone la persistencia de la naturaleza en subsistir hasta en los más hostiles espacios de nuestra ciudad.

El artista Juan Carlos Romero de la Fuente (La Habana, 1964) nos sorprende con esta selección de su trabajo en el género de la magia convertida en realidad, que no es otro que el de la fotografía. Veinte instantáneas que funcionan como testimonio de sus constantes búsquedas creativas, las cuales logran atrapar la simbiótica relación que establece la naturaleza con la arquitectura, en que la primera se adapta y lucha por imponerse demostrando que su fuerza es insuperable.

Mucho se ha fotografiado a la *Ciudad de las columnas*, pero pocas veces esta singular relación de ecología urbana ha sido captada.

Naturaleza utópica, interesante y novedosa propuesta, además de lo idóneo de la temática que aborda, presenta logrados encuadres, óptimos juegos de luces y sombras y una evidente fuerza visual marcada por los contrastes entre la belleza natural de los árboles y la que intrínsecamente contienen las derruidas fachadas.

Nada ha sido más fotogénico en la historia del arte que la naturaleza; el paisaje, ya sea urbano o conceptualmente natural, ha sido el centro del espacio visual. La fotografía, entre sus múltiples facetas, reinterpreta las disímiles lecturas que ofrece la realidad para devolvernosla convertida en situaciones, como las que hoy el artista pone a nuestra consideración.

Este diálogo entre las antiguas edificaciones y las especies vegetales da vía libre a la imaginación y surge con un mundo de imágenes de una realidad reinventada o simplemente concebida de otra manera...

CECILIA CRESPO
Periodista

(Palabras del catálogo de la muestra personal de Juan Carlos Romero «Naturaleza utópica», inaugurada en la galería del Museo de Arte Colonial, el 6 de junio de 2007.)

COSME

Cosme Proenza

Holguín, tel: (53-24) 46 8234

cosme@baibrama.cult.cu

Representante: María Caridad Caballero

C. de La Habana, tel: (537) 44 4723 / carycosme@cubarte.cult.cu

De la serie «Los dioses escorchar» (2004).
Óleo / tela (130 x 170 cm).



Luces de la Libertad

EXPOSICIÓN

*La Belleza no tiene necesidad de olvidar.
Sobre las Luces de la Libertad.*

«¿Cómo crear una imagen que pueda escapar a las maléficas inclinaciones idolátricas? ¿Cómo sugerir lo espiritual a través de lo real? ¿Cómo dar a una representación ese suplemento de misterio, ese aire de extrañamiento y equívoco de que está hecha una imagen sagrada?»

Comienzo con las interrogantes de Emmanuelle Vigier porque no puedo dejar de asociarlas con la obra de Duchy Man Valderá. Parece contradictorio utilizar las palabras de un texto sobre la abstracción en las ilustraciones bíblicas del siglo XII, al intentar describir el alcance de las imágenes que se reúnen en «Luces de la Libertad», para celebrar un nuevo aniversario de la Revolución Francesa. Pero en esta atmósfera amable que conviene a las celebraciones, se acogerá con liberalidad este juego de referencias, a primera vista desajustadas, donde Vigier, en su artículo para *L'Oeil*, en noviembre de 1998, ha descrito —sin proponérselo, claro— lo que sucede hoy, 13 de julio de 2007, en la Casa Víctor Hugo.

¿Acaso la Revolución Francesa no puede considerarse también «la más grande epopeya visual jamás realizada»? Convendría aquí acercar mi interpretación desajustada a la vuestra, primero con otra referencia, la frase de Hugo: «Digan lo que digan la Revolución Francesa es el más poderoso paso del género humano desde la llegada de Cristo», por lo que no es tan inusual unir el cristianismo y el hecho histórico que casi toda la bibliografía recomendable considera la apertura a la Modernidad.

Otro elemento significativo: la delicada conexión entre las obras que se exponen y la serie de santos católicos pintados por Duchy Man a finales de la década del 90, muy alejados de aquella fascinación de otros pintores cubanos del período, alejamiento técnico e ideológico, pues esta joven ha cultivado sus influencias del *art nouveau* al neoclasicismo, en ese orden, y sin detenerse en lo pictórico ha indagado en las emanaciones de los centros culturales fundamentales en los siglos XVII, XVIII y XIX, en inmersiones profundas en la literatura, las artes decorativas, la música, la moda y la publicidad. Así ha obtenido la presencia de ánimo y el pulso firme para diseñar la compleja representación de la Revolución Francesa que tenemos ante nosotros.

La estructura de la exposición cumple con los deseos de Michel Vovelle de extender los objetivos de la historiografía dedicada a la Revolución Francesa: de la biografía del héroe revolucionario a las nuevas mentalidades que se definieron como resultado de la Revolución. Veremos primero una galería de ocho retratos de héroes y heroínas revolucionarios, unidos en dúos, vidas paralelas, bajo el signo de los cuatro elementos naturales: tierra, fuego, agua y aire. No son los grandes nombres de la Revolución; están ausentes Mirabeau, Marat, Danton, Robespierre...

La artista ha elegido permitirnos ver otros rostros célebres: Hoche, Olympe de Gouges, Kléber, Théroig-

ne de Méricourt, Saint Just, Charlotte Corday, Madame Roland y Desaix. De nuevo encuentro otra referencia ineludible en Hugo: «nuestras quimeras son lo que más se nos parece»; el héroe revolucionario a través de una curiosa sobriedad —la artista casi elimina la ornamentación—, parece próximo e inasible, la quimera moderna.

Después de los héroes aparecen las alegorías, el fervor revolucionario a través de su propio discurso, en las frases *la liberté n'a pas besoin de voir; l'égalité n'a pas besoin de truer; la fraternité n'a pas besoin*

de savoir. Duchy Man ha imitado la exquisita síntesis del texto revolucionario, y su *Triptico* posee también la ironía y los matices ambiguos de las frases célebres. Y aquí se detiene mi descripción, exactamente en el instante en que recuerdo la cruel definición de Cocteau: «la belleza detesta las ideas, se basta a sí misma».

MAIA BARREDA
Filóloga

(Palabras al catálogo de la exposición «Luces de la Libertad», de la artista Duchy Man Valderá, inaugurada el 13 de julio en la Casa Víctor Hugo.)



Air-Louis Desais (2007). Técnica mixta/cartulina (50 x 70 cm).



Incroyables et Merveilleuses (2007). Técnica mixta/cartulina (50 x 70 cm).



La Marseillaise (2007). Técnica mixta/cartulina (50 x 75 cm).

Rutas y andares

ACONTECER

La familia cubana pudo disfrutar una vez más de los secretos del Centro Histórico habanero durante la más reciente edición del proyecto Rutas y Andares, organizado por la Oficina del Historiador de la Ciudad en los meses de julio y agosto.

En pleno proceso de restauración, la antigua villa de San Cristóbal de La Habana –fundada el 16 de noviembre de 1519– fue colmada por centenares de participantes que, interesados en sus valores patrimoniales y culturales, fueron acompañados por especialistas temáticos a manera de guías.

Como ya es habitual, las intensas jornadas del verano tuvieron su colofón en el Convento de San Francisco de Asís, donde fueron galardonadas 205 familias con el primer premio y 148 con el segundo por su nivel de asistencia a los recorridos.

Como parte del proyecto Rutas y Andares, visitaron este verano La Habana Vieja 11 700 personas, informó la Dirección de Programación Cultural en ese acto de clausura, que contó esta vez con la actuación de la compañía infantil La Colmenita, dirigida por Carlos Alberto Cremata.

Además se dieron a conocer los resultados de la Ruta Especial Gabriel García Márquez, auspiciada por el Centro Hispanoamericano de Cultura, en la cual seis familias recibieron libros de importantes editoriales cubanas por mantener una presencia constan-



Participantes en uno de los recorridos de las Rutas y Andares por la calle Mercaderes.

te en todas las actividades. Y se destacó, del mismo modo, a otras dos familias por su participación en las actividades por el cumpleaños 80 del insigne escritor, los 40 años de haberse publicado *Cien años de soledad* y los 25 de haber recibido el Premio Nobel de Literatura.

Desde que diera inicio en 2001, el Proyecto Rutas y Andares ha contado ya con siete ediciones. Esos

recorridos han incluido siempre las obras restauradas más recientes por la Oficina del Historiador de la Ciudad, así como itinerarios temáticos, entre ellos la Ruta de la Ciencia, que incluía una visita a la Casa de Alejandro de Humboldt.

REDACCIÓN *Opus Habana*

OPUS HABANA
Versión Digital

REVIARIO

- ENTREVISTAS
- ARTÍCULOS
- ARTES PLÁSTICAS
- MÚSICA ANTIGUA
- COSTUMBRISMO
- MUSEABLES
- ECOLÓGICAS
- CASA DE PAPEL
- SEMANARIOS
- CARTELERA

CLAVES CULTURALES DEL CENTRO HISTÓRICO

- Cartelera interactiva
- PDF de revista impresa
- Servicio RSS
- Semanario digital

www.opushabana.cu

Príncipes Enanos

ARTES PLÁSTICAS

El artista ha de ser ciego a las distinciones entre convenciones formales «admitidas» y «no admitidas», sordo a las exigencias y enseñanzas efímeras de su época concreta. Ha de observar solo la tendencia de la necesidad interior y atender sólo a sus dictados.

Vasili Kandinsky

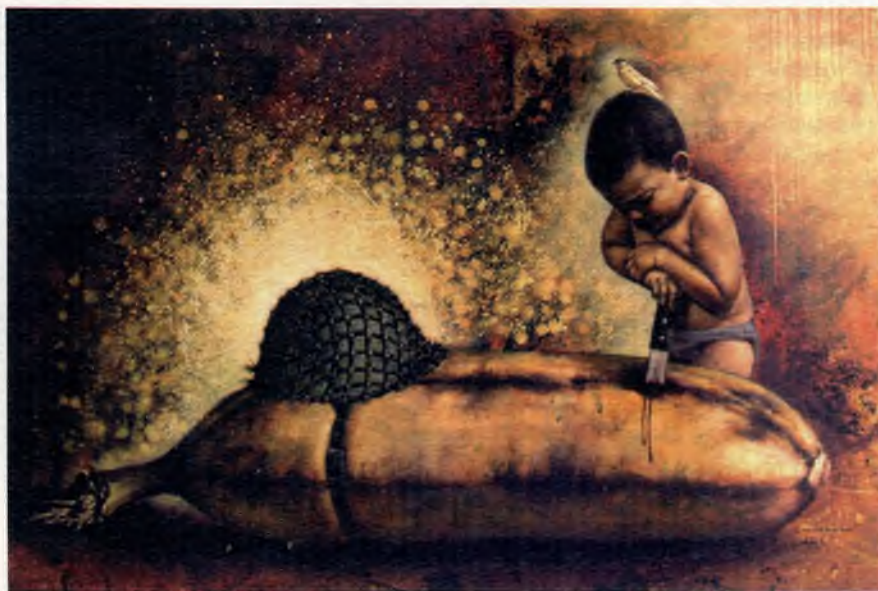
Consecuente con la postura del pintor abstracto, Maykel Herrera (Camaguey, 1979) ha hecho caso omiso de las modas en el arte para producir una obra que instrumenta su percepción entre la realidad concreta y las complejidades del espíritu. Ha incursionado con mayor o menor brevedad en diferentes modos de expresión plástica (lo cual incluye el instalacionismo y la *performance*), pero por bastante tiempo se ha mantenido apegado a la pintura, espacio de creación en el cual se desenvuelve con destreza y cuyas prerrogativas lo mantienen cautivo dentro de su propia búsqueda formal, asumida sin prejuicio y aprovechando el don de su oficio. Es precisamente con este medio artístico que el creador ha podido andar el escabroso camino de los incluidos en el contexto plástico cubano, donde la pintura es tan versátil como raigal.

Colorido y estridente, su quehacer se hace reconocible y se distingue por su conflictividad tanto en lo compositivo como en su contenido de evidente corte freudiano.

La figuración retratística de sus protagonistas, se conecta con los fondos abstractos a través de *drip-pings* que revelan el cómodo movimiento del autor por varios lenguajes artísticos. Pareciera que Maykel quiere conquistarlos todos y subyugarlos en un mismo espacio, en el corto largo de un lienzo. En él sus personajes siempre aparecen protegidos por una aureola brillante que los resalta y mitifica en claro juego entre lo sublime y lo terrenal. En algunas de las zonas de sus cuadros, la abstracción alcanza gran solidez y autonomía. Éstas, sin embargo, operan en el conjunto como los fondos oníricos donde el artista sitúa



Gazapo espectacular (2007). Técnica mixta sobre lienzo (100 x 80 cm).



El sacrificio de un burro (2007). Técnica mixta sobre lienzo (100 x 150 cm).

sus historias. Son fondos ocres, rojizos y ardientes, irregulares y confusos que sobrecogen y absorben. Sus composiciones, bien alejadas de la síntesis, mas no de lo simbólico, son prolíferas en detalles, y todos importantes, lo que con frecuencia produce varias líneas de fuga y una reacción desconcertante en el espectador debido a los imperativos de las lecturas sugeridas tanto por el conjunto como por cada elemento representado. Sus trabajos testimonian su eficacia técnica, pero lo que realmente inquieta de ellos es esa profusión de elementos y pinceladas.

Es un artista que narra situaciones existenciales y que trasmite estados mentales y sentimentales. Es ésta la directriz discursiva que ha guiado coherentemente toda su carrera hasta hoy. En todos los momentos ha apostado como propuesta estética por un universo codificado, recargado y elocuente que se deriva del interés del artista por ubicar el individuo ya no sólo en un contexto social, sino también en el propio conflicto subjetivo que se genera a partir de la interacción con el entorno. Este tema en su obra se abre como una obsesión.

Desde la pintura, las circunstancias que evoca, más que detenidas en el tiempo, sugieren un estatus de progresión que se concatena con las preocupaciones filosóficas y humanistas del artista, quien en su última serie está trabajando la infancia como metáfora de vulnerabilidad, adaptación e inocencia. Este trabajo, en el que ha ensanchado sus espacios hacia el gran formato, fue exhibido en la galería habanera La Acacia, y un adelanto de ella pudo apreciarse en la exposición «Casabe y matajibaró», en el Convento de Santa Clara, en el Centro Histórico de La Habana. Por deseo de este artista, los camagüeyanos dedicados a la plástica y residentes en la capital cubana, se reunieron en este espacio con la idea de unir generaciones y recordar los orígenes. Según Maykel, «independientemente de que uno tenga antojos de este tipo, la plástica cubana es una sola», pero esta iniciativa romántica ha revelado las aportaciones de esta peculiar provincia cubana a la creación nacional. Desde nombres ampliamente reconocidos como Roberto Fabelo, Flora Fong y Aisar Jilil, hasta representantes del arte más joven como Esterio Segura, Franklin Álvarez, Aziyadée Ruiz y Alain Pino, formaron parte de la nómina de esta propuesta a la cual acudieron con obras representativas del quehacer de cada uno.

Colorido y estridente, su quehacer se hace reconocible y se distingue por su conflictividad tanto en lo compositivo como en su contenido de evidente corte freudiano.

Maykel, quien dirigió y curó este proyecto, participó con dos obras en las que nociones de aceptación, conformidad y disciplina, se alistan en un deber ser de niños representantes de diferentes zonas del planeta o de disímiles épocas o credos. Cucharas y ollas se ofrecen como sostén de estos personajes; metonimias de la alimentación desde una postura cínica que vuelve a mirar, quizá de un modo menos hiriente, pero igual de alusivo, a uno de los asuntos fundamentales y más tratados de la humanidad.

Para Maykel lo relevante es expresar, con vocación humanista y soltura desbocada, una postura ética sostenida desde la fuerza que el signo y el color le ofrecen, y así abrir las posibilidades de diálogo. Mira todo su entorno desde ese estatus abstraído, con la capacidad que poseen los artistas para colocarse en otra dimensión, y lo exterioriza atendiendo a los dictados de su necesidad interior.

ONEDYS CALVO NOYA
Especialista en Artes Plásticas
Dirección de Patrimonio Cultural
Oficina del Historiador de la Ciudad

Iglesia católica en Cuba

LIBROS

Recién publicado por Ediciones Boloña (Oficina del Historiador de la Ciudad), *Historia de la Iglesia católica en Cuba. La iglesia en las patrias de los criollos (1516-1789)*, de Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara, resulta un libro de consulta imprescindible para todo aquel que se interese por el proceso de formación de la nacionalidad cubana.

Como dicen sus autores en el prefacio: «No es ésta una obra que pretende dar por concluidos los estudios, tan vastos e inabarcables, de la Iglesia y la religiosidad católicas en Cuba», sino que se propone «contribuir al desarrollo posterior de los temas vinculados a la historia que se pretende sintetizar».

Y con este punto de vista coincide el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, cuando en el prólogo ratifica que «es precisamente en el poder de síntesis —a lo que yo añadiría también como atributo: la claridad—, donde radica la originalidad de este esfuerzo historiográfico mancomunado».

En efecto, se trata de una obra que —sin pretensiones de ser definitiva— comienza a llenar un vacío en la historiografía cubana como cimiento referencial para todo aquel que intente abordar los nexos entre la institución religiosa y otras temáticas: la política, el pensamiento, la economía, la ética y la estética, así como la formación de las mentalidades y de los hábitos, costumbres y tradiciones de lo criollo, primeiramente, y de lo cubano más tarde.

Convencidos los autores de que nunca habrá una historia nuestra que no empiece por una comprensión nacional, necesaria de metodologías y teorías propias para que la cubanidad pueda interpretarse a sí misma, ellos han tenido en cuenta los estudios precedentes, pero manteniendo una posición equidistante, ajena a las «tradiciones polémicas sectarias que colocaban el énfasis en posiciones doctrinales y temas de partido».

Sin desechar el proceder de la «vieja historia hecológica» —que precisa nombres, fechas, datos... en aras de cotejar y revisar los episodios organizados cronológicamente—, Torres-Cuevas y Leiva Lajara estructuraron su obra de acuerdo con el criterio de periodización que divide la evolución colonial en cuatro etapas según indicadores macrosociales:

- I) la del primitivo modelo colonial, encomendero, minero y de agricultura de subsistencia (décadas iniciales del siglo XVI);
- II) la de la sociedad criolla, cuyo origen y evolución abarca desde mediados de esa primera centuria hasta las décadas finales del siglo XVIII;
- III) la de la sociedad esclavista que se inicia con el *boom* azucarero y alcanza hasta mediados del siglo XIX cubano;
- IV) la de la formación de las estructuras capitalistas dependientes, desarrollo del movimiento de liberación nacional y de la república laica.

Abarcando las dos primeras etapas en este primer volumen ahora publicado, los autores no sólo logran atenerse a tal criterio de periodización, sino que encierran todo un ciclo de la institución eclesiástica al acotarlo en 1789, cuando se produce la división del



Obispado de Cuba (existente desde 1516) y la creación del Obispado de La Habana.

«La fecha no es casual. Se corresponde con el momento del violento tránsito hacia la sociedad esclavista que exigirá, también a la Iglesia, replantearse muchos de los presupuestos de su actividad, ante los profundos procesos económicos, sociales, demográficos y culturales que transforman, en poco tiempo, el panorama de la sociedad colonial».

De modo que, aun cuando no se haya publicado todavía el segundo tomo —que cubrirá desde esa división hasta la creación de la República en 1902—, se agradece el adelanto de esta obra a cuatro manos cuyo primer libro tiene un carácter independiente por el carácter mismo del contenido y la manera en que éste ha sido analizado y expuesto rigurosamente.

Ello puede constatarse desde la primera parte, que, con el título «Los orígenes de la Iglesia americana», explica el sistema bipolar Estado-Iglesia y las condiciones históricas que propiciaron la creación del Real Patronato de los monarcas españoles Isabel y Fernando sobre el cuerpo eclesiástico en las tierras americanas.

A la problemática de las bulas alejandrinas se dedica un pormenorizado acápite que analiza las diversas hipótesis sobre la fecha de expedición de las mismas y su significado político en la puja que, por la repartición del mundo, sostuvieron la Corona de Portugal y el reino de Castilla y León.

A continuación son tratados los orígenes de la Iglesia católica en Cuba (1516-1564), y le siguen cronológicamente: la centuria crítica (1568-1647), el camino hacia el primer sínodo diocesano (1680), la creación de la iglesia criolla (1685-1731) y el esplendor de la mitra criolla (1732-1789). En total son siete partes, una de las cuales —la cuarta— resulta un paréntesis esclarecedor al definir el universo religioso del criollo en el siglo XVII.

Dentro de esa cuarta parte, el capítulo VIII es muy importante porque ayuda a explicarse la razón de que

el primer tomo de *Historia de la Iglesia católica en Cuba* tenga como subtítulo *La Iglesia en las patrias de los criollos (1516-1789)*, es decir, por qué la necesidad de pluralizar el concepto de *patria*.

Desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, Torres-Cuevas y Leiva Lajara explican cómo el proceso de arraigo a la tierra, condensado en el concepto de *patria chica* o *patria región* en tanto medio físico de unificación social, encontró también su expresión de sentimiento —su significante emocional— en la mentalidad del criollo mediante las simbolizaciones religiosas.

«Ese lenguaje religioso es el único a través del cual el criollo puede expresar sus sentimientos, deseos e ideas, y será la vía para formular su propia identidad dentro del conjunto imperial. Será también el medio para que los distintos grupos sociales articulen su identidad en el conjunto del criollo».

Partiendo de que la primera villa —Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa (1512)— fue fundada bajo la advocación de la virgen María, se enumeran las devociones marianas cuyo culto fue asentándose en las ciudades portuarias, además de aquellos santos y vírgenes que fueron heredados como protectores de las confraternidades agrupadas por oficios: santa Bárbara (artilleros), san Eloy (plateros), san Telmo (gente de mar)...

Tras reconocer que «un estudio aún por hacer es el de cómo el imaginario colectivo relacionó, aceptó o no asumió determinadas advocaciones, protectores o patronos», el libro aborda dos ejemplos significativos del «contrapunteo» entre la religiosidad del criollo y la importada de España.

El primer ejemplo es el «santo» Ecce Homo (He aquí el Hombre), advocación que tuvo su origen en el carácter milagroso atribuido en 1611 a una imagen pictórica de Jesús colocada en el sagrario del altar mayor de la Catedral de Santiago de Cuba.

Pero es la virgen de la Caridad del Cobre quien expresa con mayor nitidez cómo deriva el imaginario colectivo de lo hispano a lo americano y que, en el caso de Cuba, revela la reafirmación de un culto regional a partir del hallazgo en 1612 de una imagen mariana en las aguas de la Bahía de Nipe por dos indios y un niño negro natural de esa zona cuprífera en el oriente de la Isla.

A esa región se regresará cuando se aborde la personalidad de Pedro Agustín de Morell de Santa Cruz, quien desempeñaría un papel destacado como mediador durante la sublevación de los mineros de El Cobre, con la misma firmeza que le hizo resistirse a la dominación inglesa de La Habana en 1762.

Pero es por su obra intelectual que ese prelado se halla casi omnisciente en esta obra conjunta de Torres-Cuevas y Leiva Lajara. Y es que el obispo Morell de Santa Cruz escribió *Historia de la Isla y Catedral de Cuba*, sin la cual —aun cuando ha llegado hasta nosotros incompleta— cualquier intento por reconstruir los siglos XVI y XVII sería mucho más difícil para los actuales historiadores cubanos.

HAYDÉE NOEMÍ TORRES
Opus Habana

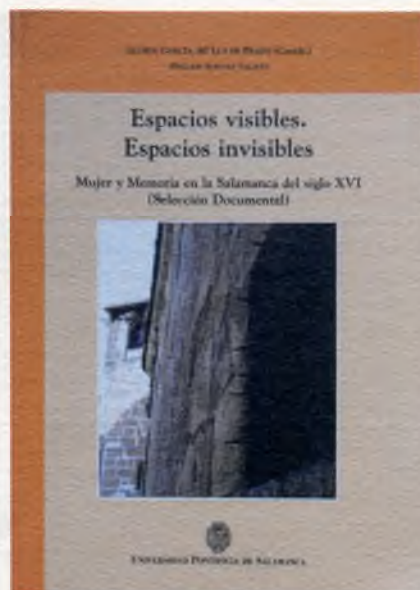
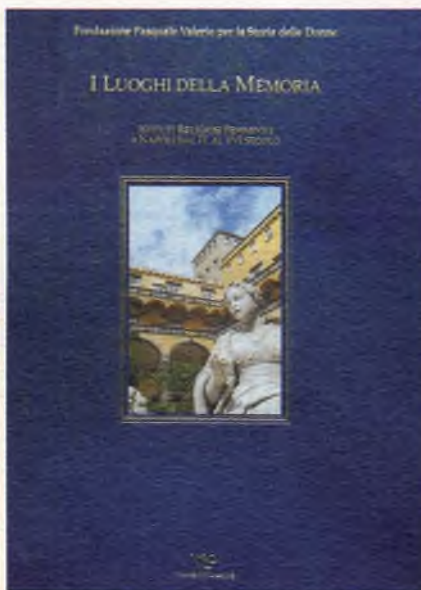
Habana es nombre de mujer

LIBROS

Con el libro *Habana es nombre de mujer*, la Oficina del Historiador de la Ciudad se integró al proyecto «La mujer y los lugares de la memoria», auspiciado por la Fundación Pasquale Valerio para la Historia de la Mujer, que incluye también sendas publicaciones sobre el tema en Salamanca y en Nápoles.

Radicado en esa ciudad italiana, el proyecto que dirige Adriana Valerio se propuso con esta colección buscar e interpretar la huella que la presencia femenina ha dejado en la historia social, cultural y religiosa de las tres urbes «mancomunadas con un humus español».

Mientras que el libro dedicado a Nápoles se concentraba en la historia de sus instituciones religiosas femeninas de los siglos IV al XVI, y el de Salamanca sacaba a la luz una selección documental (cartas, decretos, inventarios...) de origen monacal, el de La Habana consiste en un acercamiento a las instituciones creadas por y para féminas: conventos, colegios, casas, hospitales..., además de dedicar un capítulo a grandes personalidades como la ilustre literata Gertrudis Gómez de Avellaneda y la poetisa Juana Borrero, quien



pasó por la aulas de la Academia de San Alejandro y dejó, además de sus escritos, uno de los cuadros más originales del siglo XIX cubano: *Pilluelos* (1896).

El propósito de la trilogía, según declara Adriana Valerio en sus palabras de presentación a cada libro, es «focalizar la atención a partir de la “visibilidad” de los lugares que han acogido a las mujeres y que ellas mismas han hecho vivos, animándolos de coloridas experiencias humanas, de complejas relaciones sociales y de significativos eventos culturales: lugares religiosos (monasterios, conventos, colegios, conservatorios, hospitales...); lugares de poder (palacios reales, castillos, abadías...); lugares de cultura (cortes, cenáculos, salones culturales, escuelas, talleres de arte, conservatorios de música...).

El colectivo de autores cubanos lo integran desde prestigiosas figuras intelectuales como Fina García Marruz, Antón Arrufat, Luisa Campuzano y Elina Miranda, hasta jóvenes investigadores que han abordado la temática del patrimonio cultural, en especial, el religioso. En cuanto a las reseñas históricas de cada edificación,

fueron confeccionadas en su mayoría por los reconocidos historiadores Pedro Antonio Herrera López y Carlos Venegas Fornias.

Editado bajo el sello de Ediciones Boloña (Colección *Opus Habana*), el cuaderno fue realizado por el mismo equipo editorial de la revista homónima.

Según explica Gloria García González, quien dirigió junto a María Luz de Prado Herrera la investigación recogida en el volumen *Espacios visibles. Espacios invisibles* —editado con coauspicio de la Universidad Pontificia de Salamanca—, «desde el conocimiento directo del Archivo per la Storia della Pietà, fundado en 1951 por Giuseppe de Luca, y el Archiv für philosophie und theologischesgeschichte Frauenforschung, creado en Munich a iniciativa de Elisabeth Gössmann, Adriana Valerio decide poner en marcha en Nápoles un Archivio per la Storia delle Donne integrado en el seno de la Fondazione Pasquale Valerio».

REDACCIÓN *Opus Habana*



Versión digital de *El Quijote* y de *El Siglo de Alejo Carpentier*, producidas por Habana Radio, emisora adscripta a la Oficina del Historiador de la Ciudad

para contactar:
habradio@habradio.ohdireco.cu
Telefs: (53-7) 861-5463
(53-7) 861-3870



El tiburón y la sardina

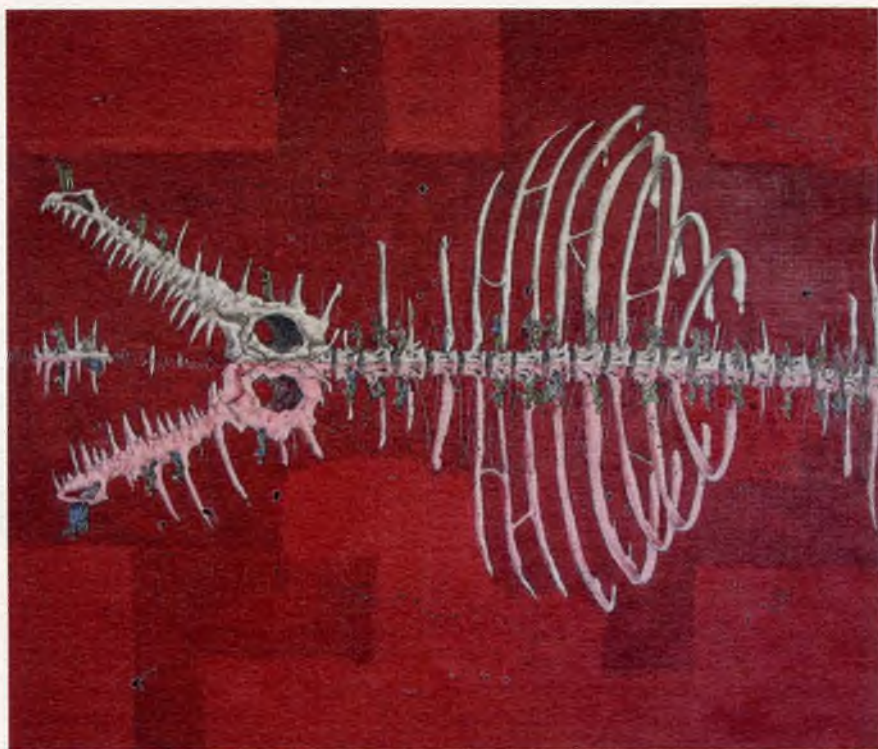
ARTES PLÁSTICAS

Con esta exposición, Douglas Pérez nos muestra la presencia de animales como conceptos morales, retomando la conciencia de fábulas antiguas, pero jugando también con su opuesto en un ritual subversivo que incluye la crueldad, el absurdo y un sentido muy existencialista que se preocupa por problemas de la identidad y la alienación.

En una evocación darwiniana, el hombre parece remitirse a los animales cada vez que necesita preguntarse la razón de su existencia. El naturalismo implícito en mostrar con crudeza los males sociales, se exagera en escenas humorísticas e ilógicas que tienen cierta semejanza con el mejor teatro del absurdo; pequeños personajes de apariencia humana pueblan ambientes señoreados por ese gran fantasma animal que simboliza todo lo opresivo, la sociedad, las convenciones, el miedo...

Las ideas de cada una de las pinturas se van engarzando con esa gracia y complejidad propias del autor. Un trencito mexicano o «escalopendra» —el vulgarmente conocido ciempiés— hace referencia a la globalización, el cruce de fronteras, la identidad, las tradiciones frente a los estándares de la tecnología y la sociedad de consumo. En otra obra, una especie de broma macabra permite a un esqueleto de Tiranosaurio Rex levantarse amenazadoramente, mientras enfatiza su parte en una cadena alimenticia que refuerza el sentido de su ridículo. En estas pinturas la realidad puede ser triste, patética, humillante, violenta y angustiosa.

También se reflexiona sobre el tránsito o la emigración desde una perspectiva de contaminación entre especies y las distintas formas que éstas tienen de propagarse: un diminuto hombrécito semeja una espora al volar aferrado a un inmenso avión, como las partículas de polen que se adhieren a los zapatos de un niño. En *Garrapata* vuelve sobre la presencia de este ciclo vital. Un tigre es despojado de sus características aterradoras y es convertido en una especie de muñeco de peluche o alfombra inofensiva. En su espalda carga a otro tigre de menores dimensiones, quizás su cría, mientras su cuerpo es purgado de garrapatas por un ejército de hombrécitos.



De la serie «El tiburón y la sardina», *Soundtrack* (2007). Óleo sobre tela (150 x 130 cm).

En esta realidad grotesca, se reducen los personajes a arquetipos; una y otra vez se observa la presencia de pequeños obreros interactuando con una gran fuerza animal que a veces ha perdido algo de su carga opresiva. Douglas realiza una disección de la norma de supuesta perfección y demuestra cómo las ideologías no son más que un cobertor tendido para ocultar los desperfectos, las fallas, el enriquecimiento de unos pocos, la corrupción moral, la limitación de las libertades individuales. También una boa amenazante abarca el espacio de otro lienzo junto con otro personaje arquetípico que se presenta en varias situaciones reflexivas, hasta ser engullido por el animal.

Todo cuanto actúa es una crueldad, decía Antonin Artaud en *El teatro y su doble*; y en las obras se

va también a esa reflexión sobre la psicología de las masas, los fenómenos de la contemporaneidad y las implacables cadenas de esclavitud humanas.

MABEL LLEVAT SOY

Especialista de la Fototeca de Cuba

(Palabras del catálogo de la muestra «El tiburón y la sardina» del artista Douglas Pérez, inaugurada en la Galería de Arte Servando Cabrera, el 26 de octubre de 2007.)



Galería
Palacio de
Lombillo

En la sede del Historiador
de la Ciudad de La Habana,
junto a la Plaza de la Catedral,
un espacio legitimador del arte
cubano contemporáneo.

Calle Esmeralda, nº 7 Mirabaires No. 16,
Plaza de la Catedral, Habana Vieja
Tel: 800 438 107. Email: abreviario@patrimonio.cu



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

brevariario 13

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

La Habana, puerto y ciudad

LIBROS

Se me ha pedido escriba una reseña del estudio bibliográfico de Siomara Sánchez Robert, *La Habana. Puerto y ciudad, Historia y leyenda. Una bibliografía en el tiempo (Siglos XVI-XX)*.

Los que conocíamos de la devoción de la autora por las investigaciones culturales y de su amor por el libro cubano, no podíamos esperar otros resultados de su labor que el original estudio bibliográfico del tiempo habanero que nos toca comentar. No acostumbro a escribir apologías, pero en este caso nos encontramos ante una joya de la bibliografía cubana. Texto ejemplar que es obra no sólo de sus inquietudes historiográficas, talento y sagacidad, sino de una tradición bibliográfica de la que ella se reconoce heredera agradecida. Obra singular que germina del fecundo diálogo que sostuvo como redactora y directora de la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, con los creadores Cintio Vitier, Fina García Marruz, José Antonio Portuondo, Octavio Smith, Roberto Friol y con los maestros de la historiografía, Juan Pérez de la Riva, Luis Felipe Le Roy Gálvez y Manuel Moreno Fragnals. Investigación acuciosa que es resultado también del activo intercambio que sostuvo con Araceli y Josefina García Carranza y con otras compañeras bibliotecarias, cuya colaboración agradece en las primeras páginas del libro.

La pequeña obra maestra de Siomara Sánchez supuso una búsqueda de años en los enormes anaqueles de libros de la Biblioteca Nacional, muchos de los cuales permanecían dormidos por décadas, sin

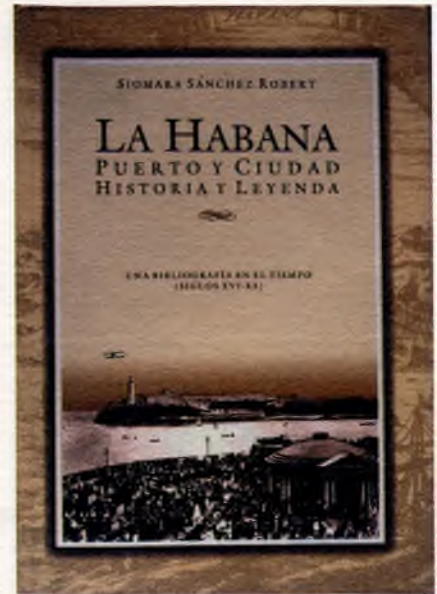
que ningún investigador hubiera abierto sus páginas hasta que su espíritu inquisitivo los reviviese.

Desde luego, tan importante como esos hallazgos, es el interés que ha despertado en los estudios de la historia y la cultura cubanas el análisis, la reseña detallada del contenido de las 242 obras del siglo XVI al XX que aparece en el texto.

Al minucioso examen de la bibliografía no han escapado los detalles de orden demográfico, económico, político, social, urbano, arquitectónico, cultural; del modo de vida, psicología y costumbres de la vecindad habanera, que pudieran resultar significativos para la reconstitución de la historia de la ciudad y su puerto. De ahí que a lo largo del texto nos encontremos las más variadas referencias a tablas estadísticas, grabados, fotografías, relatos de viajeros, descripciones físicas del cambiante paisaje rural y urbano, testimonios de la manera de ser y costumbres de los habaneros y habaneras, expuestas en el libro.

A los efectos de ofrecer una visión más completa de las obras evaluadas, se han traducido y reproducido en los asientos bibliográficos párrafos completos de libros de viajeros. La autora no se ha conformado tampoco con describir el contenido de los textos que pudieran ser del interés de la comunidad académica, sino que ha reproducido grabados, fotos, planos y mapas que contribuyen a darnos una visión más cercana del pasado de la ciudad.

Estudios de la calidad de la presente obra tienen el mérito de desbrozar el camino y de alentar la rea-



La Habana. Puerto y ciudad, historia y leyenda. Una bibliografía en el tiempo (siglos XVI-XX) fue publicado en 2001 por Ediciones Boloña (Oficina del Historiador de la Ciudad).

lización de nuevas investigaciones de la historia, la sociedad y la cultura cubanas. No faltarán tampoco artistas y hombres de letras, que encuentren en esta sabia guía del libro habanero una fuente de inspiración para la creación de nuevas obras.

Una última observación de importancia sobre la obra guarda relación con la época en que fue realizada. La investigación, como se destaca en su introducción, fue llevada a cabo en las condiciones del bloqueo económico y cultural decretado por el gobierno de los Estados Unidos contra la Revolución Cubana, por lo que a la autora le fue imposible consultar una diversidad de fondos desde 1959. Dedicada a los estudios iberoamericanos, «a nuestra común historia y al significado de la madre patria española en nuestro devenir como pueblo heredero de su cultura», la obra refleja la amplitud y libertad en que fue concebida y creada.

No en vano se ha escrito que los estudios de la cultura y de la historia valen por lo que valen los estudios bibliográficos que le preceden y acompañan. Como historiador social y de la cultura nacional, no he hecho otra cosa que rendir tributo a los estudios bibliográficos de años de mi distinguida amiga y colega.

JORGE IBARRA
Doctor en Ciencias Históricas



Entrada al mercado, uno de los grabados del siglo XIX reproducidos en La Habana. Puerto y ciudad, historia y leyenda. Una bibliografía en el tiempo (siglos XVI-XX).

Fiesta filatélica

FILATELIA



Más de cien coleccionistas cubanos mostraron su quehacer en el VII Campeonato Nacional de Filatelia que, desde el 27 de octubre hasta el 3 de noviembre, sesionó en la galería del tercer piso del claustro sur del Convento de San Francisco de Asís.

Fue dedicada esta verdadera fiesta del coleccionismo a conmemorar el aniversario 80 del Correo Aéreo Internacional de Cuba, servicio que comenzó en 1927 con el vuelo oficial de la línea Pan American Cayo Hueso-Habana, Habana-Cayo Hueso y la transportación de 14 sacas de correspondencia.

Así, las colecciones presentadas abordaron temas como: «La historia postal cubana, un estudio de los servicios postales en el XVIII y primera mitad

del XIX»; «Las primeras emisiones postales de sellos que circularon en Cuba»; «Los servicios de correo aéreo y marítimo de Cuba y otras regiones de América», y «La naturaleza, el transporte, las artes plásticas y el turismo».

Organizado por la Federación Filatélica Cubana, el encuentro constituyó una oportunidad para exhibir los premios internacionales obtenidos por Cuba en 2006, al tiempo que sesionaba el II Fórum de Historia Postal, encuentro que propició el intercambio entre investigadores nacionales e invitados extranjeros.

Entre los filatelistas cubanos laureados internacionalmente en 2006, se destaca José Ignacio Abreu, con su colección «Prefilatelia cubana», una recopilación de las primeras cartas

que circularon en la Isla por vía marítima y por ferrocarril. Ese conjunto fue ganador de la Medalla de Oro Grande en la lid celebrada este año en Costa Rica, donde Cuba encabezó la tabla de medallas.

Según expresó José Raúl Lorenzo, presidente de la Federación Filatélica Cubana, esta séptima edición del Campeonato Nacional se propuso «consolidar un espacio del que han surgido los mejores coleccionistas juveniles que representan a nuestro país con sobresalientes resultados».

Como en otras ocasiones, se otorgaron premios en las categorías de «campeones» (colecciones que cumplen los requisitos establecidos en el Reglamento de Exposiciones de la

Entre las muestras presentadas en el VII Campeonato Nacional de Filatelia, se encuentran las que abordaron los servicios de correo marítimo durante el siglo XIX, y el inicio del correo aéreo en 1927.

Federación Nacional), Filatelia Tradicional y Aerofilatelia.

Otras categorías distinguidas fueron: Filatelia Temática, Filatelia Juvenil, *Open Class*, Colecciones de un marco (temática o especializada), así como Literatura.

REDACCIÓN *Opus Habana*

ARAMÍS JUSTIZ

Monica(2005) piedra serpentina 45x26x20cm.

Guerrera (2005) piedra y acero 29x22x14cm.

Representante:
Noemí Díaz
telf: 260 29 76
E-mail:
noemi.diaz@infomed.sld.cu

Premio ONU-HABITAT

SUCESO

El Historiador de la Ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler, fue designado ganador exclusivo del Pergamino de Honor de ONU-HABITAT 2007, concedido por esa institución de Naciones Unidas, entre una larga lista de candidatos.

El comité internacional encargado de adjudicar dicho lauro decidió otorgarlo unánimemente a Leal Spengler «por muchos años de carismática dirección, de minuciosa dedicación a la restauración y conservación del Centro Histórico de La Habana».

«Creo que es significativo que esta institución de las Naciones Unidas reconozca el esfuerzo de la nación cubana en la recuperación de La Habana Vieja», expresó inmediatamente el galardonado al conocer que se le había adjudicado el premio.

El Pergamino de Honor fue instituido por el Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos (ONU-HABITAT) en 1989 y es considerado uno de los reconocimientos mundiales más importantes referidos a esa problemática.

Esta distinción, que se concede anualmente, se entregó en las celebraciones por el Día Mundial del Hábitat que tuvieron lugar el pasado 5 de octubre en Monterrey, México, en el marco de la Conferencia Internacional sobre Ciudades Seguras.

La mencionada reunión es parte de la Observancia Global del Día del Hábitat Mundial y convocó a representantes gubernamentales, autoridades locales y organizaciones de la sociedad civil, así como expertos académicos y miembros del sector privado para dis-



El Historiador de la Ciudad junto a los miembros de la compañía infantil La Colmenita, dirigida por Carlos Alberto Cremata y que fuera investida este año como Embajadora de Buena Voluntad de la UNICEF.



El Pergamino de Honor ONU-HABITAT 2007 está firmado por Anna Kajumulo Tibaijuka, subsecretaria de Naciones Unidas y directora ejecutiva de ONU-HABITAT.

cutir formas de hacer las ciudades del mundo más seguras.

Además de ser Historiador de la Ciudad de La Habana desde 1967, Eusebio Leal Spengler es miembro del

Parlamento cubano, así como Embajador de Buena Voluntad de la Organización de las Naciones Unidas.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Habananuestra
Portal de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana

www.habananuestra.cu

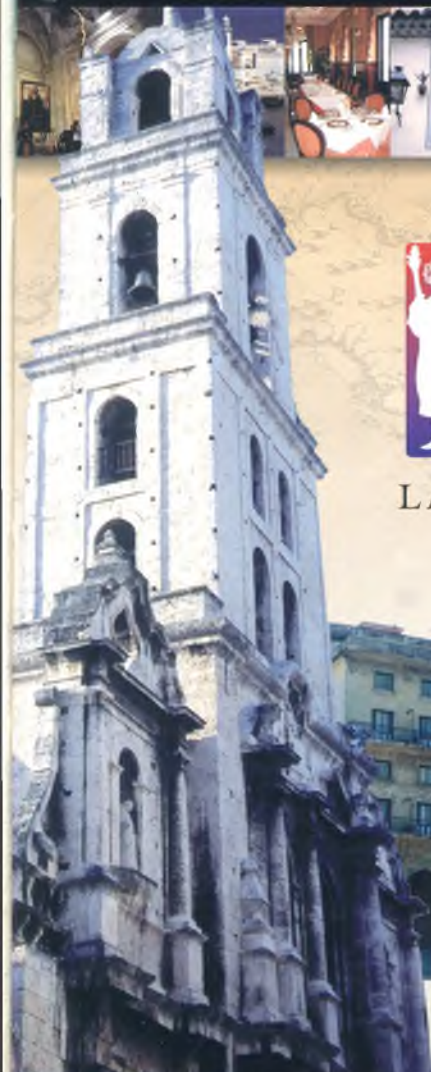




SAN
CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTORA

LA HABANA VIEJA, CUBA

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



FÉNIX S.A.

1996  2006
X ANIVERSARIO

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA

ALQUILER DE OFICINAS, APARTAMENTOS Y LOCALES COMERCIALES. Tel.: 863 0272

TRANSPORTE

TAXIS, TALLER AUTOMOTRIZ Y COCHES COLONIALES. Tel.: 862 1433

TIENDAS

PIEZAS Y ACCESORIOS PARA AUTOS Y BICICLETAS. Tel.: 862 9355

FERRETERÍA

VENTAS DE HERRAMIENTAS. Tel.: 862 1817

MUEBLES

OFICINAS, HOGAR, TIENDAS, ALMACENES Y DIVISIONES AUTOPORTANTES. Tel.: 866 4961

MANTENIMIENTO

REPARACIONES INTEGRALES Y REHABILITACIÓN. Tel.: 867 0229

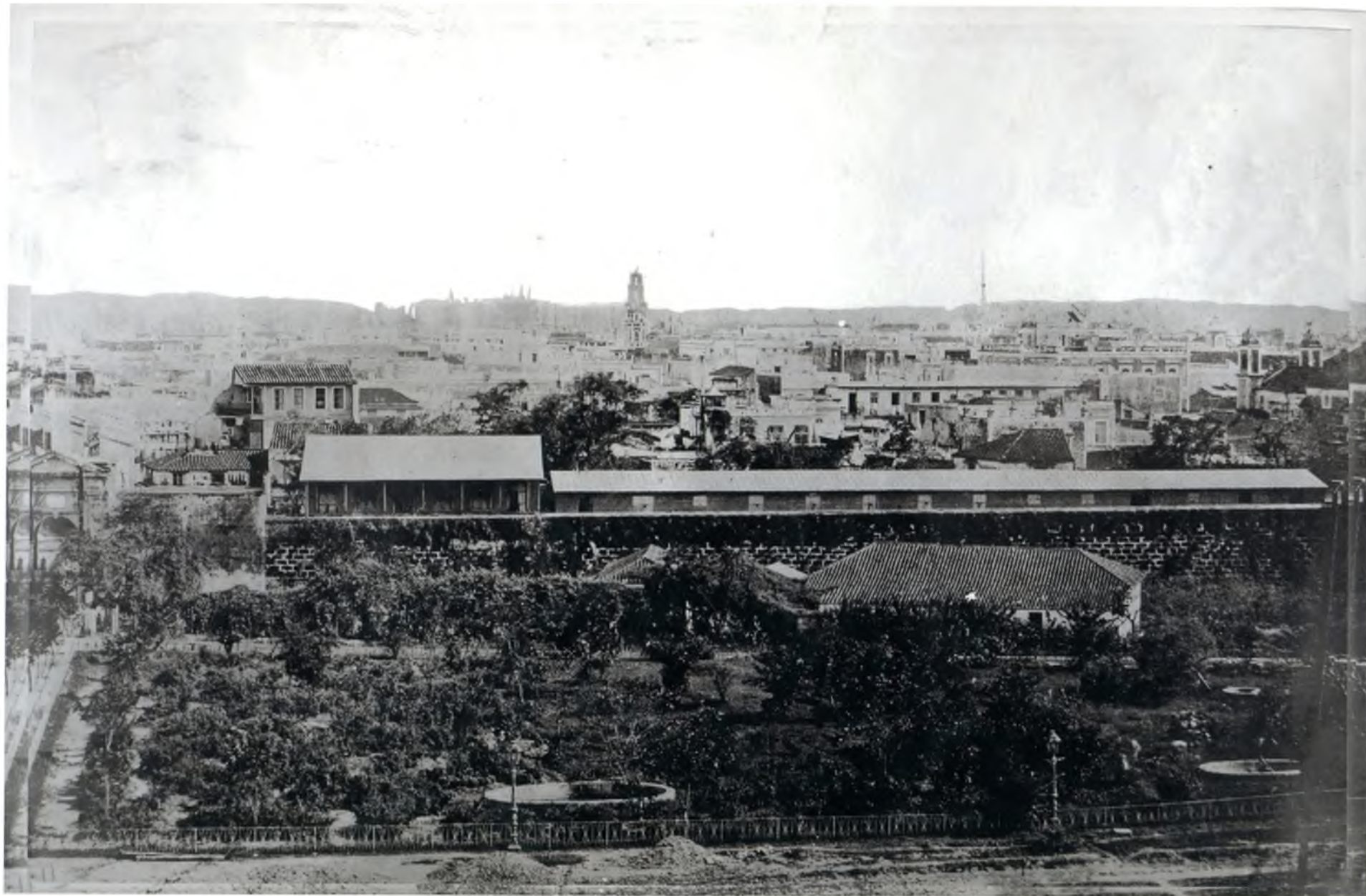
HIGIENIZACIÓN "RATONCITO BLANCO"

CONTROL DE PLAGAS Y RECOGIDA DE DESECHOS SÓLIDOS. Tel.: 861 2397

ESTACIONAMIENTOS

BAJO TECHO O AIRE LIBRE, PERMANENTES O EVENTUALES. Tel.: 860 2652





Lienzo de la muralla de tierra visto desde la azotea del Teatro Tacón. En la extrema izquierda de la foto obsérvese una de las puertas de Monserrate en la actual calle Obispo.