

OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad

Vol. XV / No. 3
nov. 2013 /
may. 2014



8 500102 530846

• DE IRIJOA A MARTÍ: TEATRO, PATRIMONIO, IDENTIDAD Y MEMORIA • ENTREVISTA A ROSITA FORNÉS •
• ESTACIÓN SEMAFÓRICA DEL MORRO • MURALES DE JUAN CARLOS PÉREZ BOTELLO •

DOCUMENTAL
DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



*Dibujo: Maryté Vega Alemán, 11 años Escuela Primaria Concepción Arenal.
Texto: Amanda González Martínez, 12 años Escuela Primaria Concepción Arenal.*

El Teatro Martí es inaugurado nuevamente el 24 de febrero del 2014; en este mismo año cumple su 130 aniversario, ya que fue abierto por primera vez en 1884. Después de estar muchos años cerrado, se le le brinda un espectáculo cada fin de semana a la población cubana y habanera.



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

3 SER CULTOS PARA SER LIBRES

por Eusebio Leal Spengler

4 DE IRIJOA A MARTÍ: TEATRO, PATRIMONIO, IDENTIDAD Y MEMORIA

A 130 años de su creación, el Teatro Martí renace con nuevos valores patrimoniales que reafirman, junto a los de carácter artístico, su trascendencia en el devenir de la nación cubana.

por Juan P. Arregui, Argel Calcines y Ubail Zamora

ENTRE CUBANOS

26 ROSITA FORNÉS

por Mário Cremata Ferrán

38 ESTACIÓN SEMAFÓRICA DEL MORRO

El funcionamiento de este sistema de comunicación es estudiado como un importante vestigio de la esencia marítima que siempre asistirá a La Habana como ciudad portuaria.

por Fernando Padilla

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

46 PÉREZ BOTELLO

por Claudia Castillo de la Cruz y Orlando Inclán Castañeda

LITOGRAFÍA HABANAERA

56 OBRAS PÚBLICAS DE MIGUEL TACÓN

por Yadira Calzadilla Riveira

PINTURA DE HISTORIA

60 LA CONQUISTA DE MÉXICO

por Celia María González

64 EL DEVOTARIO DE LOS ENORMES

Sobre el nuevo mural que preside el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

por María Grant

68 UN MATRIMONIO AL DESNUDO

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: Fragmento del mural en el restaurante La Imprenta (calle Mercaderes, entre Obrapía y Lamparilla).

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Equipo editorialLidia Pedreira
Fernando Padilla
Celía María González
Mario Cremata Ferrán
Yadira Calzadilla**Fotografía**

Jorge García

Multimedia y webOsmany Romaguera
Andrés Díaz**Promoción**

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA(ISSN 1025-30849) es una
publicación seriada de la Oficina
del Historiador de la Ciudad.
© Reservados todos los derechos.**Redacción**Empedrado 151, esquina a
Mercaderes, Plaza de la Catedral,
Habana Vieja.
Teléfono: (537) 860 4311-14
Fax: (537) 866 9281 / 863 9343
e-mail: opushabana@ohc.cu
internet: <http://www.opushabana.cu>**Serialización**Escandón Impresores, Polígono Ind.
Nuevo Calonge, Manzana 3.
Teléfonos 34-5-954 36 7900
Fax: 36 7901
41007 Sevilla.

Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Ser cultos para ser libres

Este número de *Opus Habana* reviste especial significado, al consagrar su primera parte al renacimiento del Teatro Martí, como colofón de un largo y complejo proceso que involucró, durante décadas, a arquitectos, artistas, intelectuales... de varias generaciones. Y lo es también porque hemos decidido dedicarlo a Rosa Fornés, quien nos revela detalles y vivencias que contribuyen a admirarla no solamente como la artista multifacética que ha coronado de gloria el nombre de su país. Cuando apenas esbozábamos el contenido de esta revista, no alcanzamos a imaginar cuán íntima era su relación con el «Coliseo de las cien puertas».

Al ser redenido como Martí — antes Irijoa —, este inmueble trascendió su carácter de escenario decimonónico para insertarse de lleno en el camino hacia la configuración de Cuba como República independiente y soberana. Es por eso que, siendo «bien patrimonial de cuna», su rescate tributa a la exaltación de la educación, la dignidad nacional y el espíritu radiante e invencible de nuestra patria. Para eso trabajamos, conscientes de que la cultura es nuestro aliento vital. Como dijera el Apóstol: «Ser cultos para ser libres».

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



ANTE LA RESTAURACIÓN DEL TEATRO MARTÍ DE LA HABANA, ESTOS TRABAJOS PRETENDEN REFLEXIONAR SOBRE SU TRIPLE CONDICIÓN DE LUGAR, INSTITUCIÓN Y EVENTO, COMO LEGADO PATRIMONIAL, AGENTE IDENTITARIO Y VEHÍCULO DE LA MEMORIA. A SUS VALORES PATRIMONIALES COMO UNO DE LOS POCOS EJEMPLARES DE «TEATRO DE VERANO» DECIMONÓNICOS QUE HAN SOBREVIVIDO HASTA NUESTROS DÍAS, SE SUMA QUE FUESE CUNA DE UNA ZARZUELA CUBANA DE NUEVO TIPO EN LA DÉCADA DE 1930. A LO ANTERIOR SE SOBREPONE SU SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA DESDE QUE RECIBIÓ EL NOMBRE DEL APÓSTOL EN 1899, Y, TIEMPO DESPUÉS, SIRVIÓ DE SEDE A LA CONVENCION CONSTITUYENTE QUE INICIÓ EL CAMINO HACIA LA CONFIGURACIÓN DE CUBA COMO REPÚBLICA INDEPENDIENTE Y SOBERANA.

por **JUAN P. ARREGUI, ARGEL CALCINES,**
y **UBAIL ZAMORA**
fotos **ALFREDO CANNATELLO, NESTOR MARTÍ**
y **JORGE GARCÍA**

De Yrijoa a Martí

TEATRO, PATRIMONIO, IDENTIDAD Y MEMORIA



Vista del Teatro Martí, una vez concluida su restauración en 2014. La imagen prioriza el significado de su disposición espacial en la esquina de Zulueta y Dragones, con sus dos fachadas importantes, ambas recubiertas con piedra de Jaimanitas. Adscrito a una cierta severidad de reminiscencias neoclásicas, el inmueble se conoció eufemísticamente como el «Coliseo de las cien puertas», dada la profusión de las mismas en sus tres pisos.



Leyenda

Salvo los teatros Tacón y Villanueva, localizados en este plano de 1867 de José María de la Torre (cuadrantes en rojo), y los teatros Principal y Diorama, desaparecidos antes de la fecha, el resto de los coliseos señalados pertenecen al último tercio del siglo XIX. La ubicación de cada teatro en el mapa puede confrontarse debajo con el inmueble que ocupa su mismo espacio hoy en día.

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1 Teatro Principal
Calle Oficios, esquina Luz
Hotel Armadores de Santander</p> <p>4 Teatro Villanueva
Calle Morro, e/ Refugio y Colón
Antigua fábrica de tabacos Henry Clay and Clay and Bock & Co.</p> <p>7 Teatro Payret
Paseo del Prado, esquina San José
Cine Payret</p> <p>Ⓜ Teatro Yrijoa
Calle Dragones, esquina Zulueta
Teatro Martí</p> | <p>2 Teatro Diorama
Calle Industria, e/ San José y San Rafael
En esa cuadrá está ubicado el antiguo Teatro Campoamor</p> <p>5 Teatro Albisu
Calle San Rafael e/ Monserrate y Zulueta
Museo Nacional de Bellas Artes (Edificio Arte universal)</p> <p>8 Circo-Teatro Jané
Calle Dragones, esquina Zulueta
Iglesia Bautista</p> <p>10 Teatro Torrecillas
Calle Neptuno, esquina Consulado
Edificio de viviendas</p> | <p>3 Teatro Tacón
Paseo del Prado, e/ San Rafael y San José
Gran Teatro de La Habana</p> <p>6 Teatro Cervantes
Calle Consulado, e/ San José y San Rafael
Edificio de viviendas</p> <p>9 Teatro Alhambra
Calle Consulado, esquina Virtudes
Antiguo cine Alkázar</p> <p>11 Teatro Cuba
Calle Galiano, e/ Neptuno y Concordia
Casa de la Música</p> |
|---|---|--|

Teatros decimonónicos habaneros

Los antecedentes del teatro (dramático y musical) en La Habana se remontan al siglo XVIII, con el establecimiento de la Casa de Comedias en el callejón de Jústiz y, posteriormente, de otros escenarios también alojados en domicilios. En 1775 es inaugurado el Coliseo o Teatro Principal en uno de los extremos de la Alameda de Paula, pero no es hasta la siguiente centuria que se fomenta la construcción de los edificios y salas para espectáculos teatrales. Ya para 1846 la ciudad contaba con tres teatros: el Principal, Diorama y Tacón, pero ese año un terrible hu-

racán derriba los dos primeros, dejando a La Habana con apenas uno, hasta que el año siguiente surge el Villanueva.

Después de 1863, tras el derribo de las murallas, la zona que ellas ocupaban se sumó al ensanche urbano, construyéndose allí nuevas edificaciones, entre ellas varios teatros: Albisu, Payret, Jané e Irijoa. Asimismo aparecen coliseos en cuadradas aledañas al Paseo de Isabel II o de Extramuros: Cervantes, Torrecillas y Alhambra. Más alejados con respecto a la antigua ciudad intramural, surgieron otros muchos teatros, como el Cuba y el teatro de títeres ubicado en

el Barrio Chino (no aparece en el mapa), así como teatros familiares en algunas casas particulares.

A lo largo del siglo XX, los inmuebles de los principales coliseos decimonónicos sufrieron transformaciones: algunos fueron derruidos para construir, en su lugar, nuevos edificios con distintos fines (Villanueva y Albisu); otros, completamente reconstruidos, siguieron siendo teatros (Tacón) o devinieron cines: Payret y Alhambra. Quedaron casi intactos: el Cervantes, como casa de viviendas; el Jané (templo bautista) y el Irijoa, que en 1899 fue renombrado Martí.

1. Teatro Principal (1775-1846)



Inaugurado con el nombre de Coliseo, estaba ubicado en un extremo de la Alameda de Paula, cerca del actual hotel Armadores de Santander. Su construcción estuvo a cargo del Marqués de la Torre, y parte de su dotación era destinada a la Casa de Regodidas. Fue renombrado Teatro Principal en 1792, luego de su reconstrucción por el Marqués de Someruelos. Su estructura parecía un buque con la quilla hacia el cielo; tras quedar arruinada por el huracán de 1846, el teatro fue derribado ese mismo año.

2. Teatro Diorama (1828-1846)



Edificado al fondo del antiguo Jardín Botánico de La Habana, a cargo del pintor Juan Bautista Vermay, se estrenó el 8 de julio de 1828 con una exposición de dibujos de la Academia de San Alejandro. Fundador de esta última, Vermay había concebido ese espacio para promover las bellas artes, pero se reorientó a diversos usos: teatro dramático, academia de declamación y filarmónica... En 1831 acogió el primer baile público de máscaras en La Habana. En 1846 sucumbió al terrible huracán de ese año.

4. Teatro Villanueva (1847-1869)



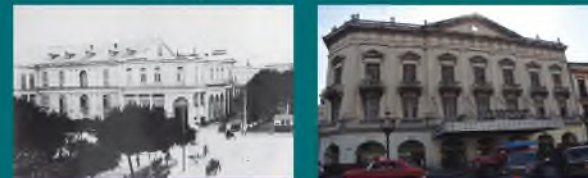
Inaugurado con el nombre de Circo Habanero, fue sometido a una renovación en 1853 y bautizado como Villanueva, en homenaje a Claudio Martínez de Pinillos, Intendente de Hacienda, conde de Villanueva. Aquí ocurrieron los sucesos del 22 de enero de 1869, cuando voluntarios españoles dispararon contra el público, al proferirse gritos de «¡Viva Cuba libre!» durante una función de teatro bufo. Fue demolido a inicios del siglo XX para construir la fábrica de tabacos Henry Clay and Clay and Bock & Co.

5. Teatro Albisu (1870-1924)



Ubicado al final de la calle Obispo, dedicado a la zarzuela, era popular dentro de la comunidad española integrista: comerciantes, sobre todo. A un costado del mismo fue fundado el Centro Asturiano de La Habana en 1886, que en 1927 fue sustituido por el palacio que hoy pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes (colección universal). El teatro primigenio fue destruido por un incendio en 1918 y, en su lugar se erigió el Campoamor, nombre que en 1924 tomó otro teatro (Industria, esquina San José), aún en pie.

7. Teatro Payret (1877-1935)



Al año de inaugurado fue rebautizado como Teatro de la Paz, en referencia al recién firmado Pacto de Zanjón, pero ese nombre no trascendió. Conocido como «Coliseo rojo» por sus decorados interiores, sufrió una serie de infortunios —incluido un derrumbe en 1883— que conllevaron a su incautación y subasta por el Estado. Alternó funciones de teatro y cine hasta que, en 1935, se dedicó solamente a este último hasta nuestros días. El inmueble fue reconstruido en 1951 en un estilo historicista académico.

8. Teatro Jané (1881-1889)



Con cúpula y escenario de hierro, fue inaugurado por una gran compañía ecuestre y de variedades. Por tanto, su programación fue diversa, incluyendo exhibiciones circenses. Tuvo una efímera vida como teatro, pues en 1889 fue vendido a la Congregación Bautista de La Habana, institución que lo convirtió en su sede principal. Hoy es todavía una iglesia bautista, con su antiguo escenario adaptado al culto. El edificio conserva su estructura original, incluyendo las fachadas y balcones exteriores.

3. Teatro Tacón (1838-1907)



Entre las obras públicas del capitán general Miguel Tacón, este teatro fue construido en el Paseo de Isabel II o de Extramuros, hoy Paseo del Prado. Famoso por su lámpara central en forma de araña y lujo interior, sobresalió durante el siglo XIX, llegándose a nombrar «La catedral de la ópera». En 1907 comienza a ser remodelado hasta tener su configuración actual, cuando en 1915 fue reinaugurado como el Gran Teatro Nacional del Centro Gallego. Desde 1981 a 1985, funcionó como Gran Teatro García Lorca.

6. Teatro Cervantes (1867-?)



Construido al fondo del Tacón, este teatro estaba situado en los altos de una casa particular y tuvo varios nombres iniciales: Ariosa (de 1867 a 1870) y Español, hasta que en 1874 se convirtió en Cervantes. A partir de ese momento se dedicó a la zarzuela y el sainete, aunque trascendió por el *Can-Can*, el *Relajo* y el *Papalote*, bailes picarescos, voluptuosos y atrevidos, ejecutados por bailarinas en los entre actos de sus funciones. En la actualidad el inmueble forma parte de un complejo de viviendas.

9. Teatro Alhambra (1890-1935)



Adquirió gran fama por sus espectáculos que combinaban género bufo y momentos eróticos, al punto de que se habla de un «género alhambresco», considerándolo exclusivamente para hombres. Funcionó desde 1900 hasta 1935, cuando se derrumbó el inmueble, y, en su lugar, fue construido el cine Alkázar. Inspirado en la vida de una de las coristas del Alhambra, Miguel Barnet escribió su novela *Canción de Rachel*, llevada al cine por Enrique Pineda Barnet con el título *La Bella de la Alhambra*.

Teatro Yrijoa (1884), desde 1899 Teatro Martí



Conocido como «el coliseo de las cien puertas», según frase atribuida al poeta José Fornaris, el Teatro Irijoa —Teatro Martí desde 1899— fue erigido en 1884 por Ricardo Yrijoa e Yllá sobre una de las parcelas del Reparto de las Murallas, adquirida en subasta durante la especulación inmobiliaria que siguió al derribo de ese obsoleto cinturón defensivo desde agosto de 1863. Aprovechando sus terrenos contiguos (glaciés), surgió entonces la franja de transición (*ring*) entre la vieja ciudad intramuros y la nueva extramuros. Escenario urbano y arquitectónico de nuevos modos de vida y comportamiento, ese reparto pronto estuvo delimitado por dos vías, ambas paralelas al Paseo del Prado: Monserrate y Zulueta, acogiendo esta última —conocida antes como Calle Central— la línea de ferrocarril urbano (ver mapa).

Erigido en Zulueta, esquina a Dragones, el Teatro Irijoa fue proyectado por el arquitecto Alberto Castro y el escenógrafo Miguel Arias. De sobrio estilo neoclásico, sus fachadas exteriores fueron revestidas con piedra de Jaimanitas, caliza típica del oeste de la ciudad, pero básicamente se caracterizó por el empleo profuso de la madera, tanto en el exterior como en el interior del mismo. Conforman su estructura cerchas, viguetas y tablazón, las cuales están ensambladas y ajustadas con tornillos, mientras que la cubierta a dos aguas está revestida de zinc por fuera.

Aunque clasificaba como «teatro provisional de verano», es preciso entender que sufrió transformaciones a lo largo de los años. Así, en algún momento perdió su célebre Jardín-Café al aire libre, algunas imágenes del cual fueron reproducidas en *El Figaro* en 1900, cuando —ya siendo Teatro Martí— acogió a los participantes en una Escuela de Verano (imagen superior). A esa pérdida de los espacios verdes contribuyó el añadido de un bloque delantero con arcadas y portales en los años 20 (ver cómo quedó la entrada al teatro en la foto, publicada en *Carteles* en 1939). Esa construcción, que escondía las fachadas originales del inmueble, fue demolida durante la remodelación de 1965.

Para la realización de esta infografía se consultaron, entre otras fuentes: Rine Leal: *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982; Federico Villoch: «Viejas postales descoloridas», en *Diario de la Marina*, 28 de agosto 4, 11, 18, y 25 de septiembre de 1938, y Nancy González Arzola: *Teatro Martí, prodigiosa permanencia*. Ediciones Unión, La Habana, 2010. Se agradece la colaboración de Danaize Scull, especialista del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Teatro Irijoa, una nueva mirada

Como uno de los pocos ejemplos de «teatro de verano» decimonónicos que han sobrevivido hasta hoy, el recién restaurado Teatro Irijoa —desde 1899, Teatro Martí— adquiere nuevos significados bajo el prisma de las recientes tendencias de la teatrología y la investigación sobre las artes escénicas y el espectáculo. Aquí se justiprecia su valor como exponente de unas prácticas culturales que terminaron priorizando «lo cubano» dentro del entramado de «lo hispano».

por JUAN P. ARREGUI

Los estudios sobre *lo teatral* en las últimas décadas se orientan hacia la estimación procesual de un objeto (el edificio-teatro) y un fenómeno (el teatro-evento), concebidos como un complejo de relaciones que se establece entre esa institución y la sociedad. Frente a la añeja concepción que mantenía una imagen de la historia del espectáculo y de las prácticas performativas como una sucesión de hitos notables, centrada casi con exclusividad en el estudio de los procesos y manifestaciones de mayor resalte, el interés de los investigadores se ha ido concentrando en la estimación de modelos menores y rutinas obviadas, cuya comprensión se revela de primera importancia para entender la representación y sus modos de funcionamiento, según una concepción amplia que asimila la *teatralidad* como condición histórico-social en la articulación de toda cultura y, especialmente, de la modernidad.¹

Desde esa perspectiva, el acontecer histórico del Teatro Irijoa —desde 1899, Teatro Martí— resulta extraordinariamente sugestivo. Fruto de la especulación empresarial de un inversor particular, la sala inicia su andadura el 8 de junio de 1884, en calidad de local temporáneo y menor, si bien superará esa originaria condición estival, llegando a convertirse en monumento nacional por razones extra artísticas de orden político, relativas a su implicación en el proceso de la configuración de Cuba como República independiente y soberana.²

Esto no quita, sino ratifica, que deba ser también valorado como uno de los escasos ejemplos de «teatro de verano» decimonónicos que han sobrevivido hasta nuestros días, aunque se constate el hecho de que, por mucho tiempo, los «diferentes especialistas que describen y valoran los edificios de la ciudad colonial y republicana apenas se detienen en este teatro» por considerarlo «de arquitectura singular poco notable».³ Al calor de las recientes tendencias de la teatrología y la investigación en el ámbito de las artes escénicas y del espectáculo, resulta ingenuo —además de metodológicamente cuestionable— pretender desdeñar los méritos de este inmueble por la falta de adecuación a cánones formales universalistas y presumiblemente ajenos a su específica condición edilicia (infravalorarlo, por ejemplo, con respecto al también habanero Teatro Tacón).

Y es que, desde su fundación provisoria como lugar teatral, el Irijoa adquirió un carácter muy versátil,

1884-1892



Teatro Irijoa. Primera etapa

Inaugurado el 8 de junio de 1884, con una función de beneficencia en favor de la Escuela Taller de El Buen Pastor para niñas pobres y aisladas, el Teatro Yrijoa (escrito así en su fachada) llevaba el apellido de su fundador: Ricardo Yrijoa, si bien apareció en la prensa como Irijoa, por lo que terminó siendo así identificado. Situado en el Reparto de las Murallas, sobre uno de sus terrenos vendidos en subasta pública, el inmueble tuvo como codueño a Antonio Pastoriza, fiador principal pagador de la Secretaría de Hacienda, quien aprovechó que Yrijoa no pudo devolverle el préstamo que pidió para esa inversión. Aunque recibió elogios a raíz de su apertura, pronto sufrió las consecuencias del indiscriminado sistema de arrendamiento a que fue sometido con tal de amortizar sus costos. En 1887 fue arrendado por primera vez al Circo Pubillones y, dos años después, al Casino Español de La Habana. En 1890 estuvo cerrado, pero luego reabrió, manteniendo un amplio programa de actividades hasta 1891: dramas, zarzuelas, circo y, sobre todo, bailes. El primero de mayo de ese último año, el Irijoa fue sede de una concurrida asamblea en la que se abordó la reducción de la jornada a ocho horas de trabajo, entre otras reivindicaciones obreras. Por autorizarla, Yrijoa fue destituido de su cargo de administrador y muere en 1892, sin haber podido liquidar nunca su deuda con Hacienda. Del 4 de julio de ese mismo año es la imagen superior, aparecida en La Ilustración Artística, revista editada en Barcelona.





Teatro Irijoa. Segunda etapa 1893-1898

Tras la muerte de su fundador, codueño y administrador, el Teatro Irijoa funcionó en 1893 básicamente como salón de bailes, incluido el danzón, teniendo entre su público asiduo a personas de la raza negra («de color»). También continuó siendo sede de la celebración obrera del primero de mayo. Desde enero de 1895 hasta mayo de 1896 fue arrendado nuevamente por Pubillones (en la foto superior, aparece su apellido añadido a la fachada principal). Acoge entonces a la compañía de Miguel Salas, cuyo amplio repertorio bufo cubano aprovechó la tramoya para cautivar al público con efectos teatrales, a la par que aludía a la compleja situación política que desató el tercer y último levantamiento armado contra el poder colonial español (24 de febrero de 1895). El propio inmueble no escapa al clima beligerante en 1898, luego de que la metrópoli había llegado a un tardío acuerdo con los autonomistas cubanos, contrarios a la guerra. Así, la colocación de una bomba en los predios del Irijoa fue considerada entre los antecedentes de la explosión del acorazado Maine en la Bahía de La Habana, el 15 de febrero de ese año.

debido a la diversificación de usos y funciones. En esto radica su singularidad, al ser un claro exponente de la transformación decimonónica del espectáculo teatral, que viene aparejada a un aumento de la oferta, cuando a los géneros regulares tradicionales (ópera, drama, comedia, zarzuela, etc.) se añaden nuevas fórmulas musicales y de variedades, recitales y conciertos, mascaradas y bailes, certámenes poéticos, exhibiciones circenses y de «máquinas», ilusionismo y prestidigitación, y, como colofón, el cinematógrafo.

No en vano se trataba de un teatro «de verano», pero concebido para trascender su límite estacional gracias al permanente estío del trópico. Responde a una genealogía que, en la península, desde donde se exporta a las

colonias, prolifera a partir de mediados del siglo XIX, aprovechando su carácter provisional y ambulante para establecerse en solares desocupados del tejido residencial y resolverse internamente de manera más desembarazada y, externamente, a una escala más doméstica, menos proclive a los excesos ampulosos, que los coliseos permanentes. Todo ello sin prescindir de la retórica formal del modelo canónico, pero buscando soluciones imaginativas para suplir —o enmascarar— las insuficiencias inherentes a la propia construcción.

A fin de cuentas, el espacio teatral —en cuanto soporte arquitectónico del espectáculo— se revela como una específica manifestación sociocultural, a cuyas exigencias aquel responde en la misma medida que condiciona sus medios. Existe una asociación entre escena y arquitectura, evento y género, compuesta por las relaciones establecidas entre la zona de la ilusión (escenario) y la zona de lo real (sala de espectadores), además de los espacios anexos de servicio. A esto se añade la entidad de la fábrica como hito arquitectónico en el tejido urbano —incluyendo sus valores constructivos— y como referencia en el entramado social. Debido a estos vínculos, «el fenómeno teatral, conviene recordarlo, no es un problema de arquitectura interior aun cuando en el interior se decidan los rasgos más definitorios del edificio teatral. Por el contrario, lo que señala la decisiva consolidación de un tipo de edificio teatral para la cultura burguesa es la definición completa de ese artefacto».⁴

EL IRIJOA POR FUERA

A partir de esta última aseveración, son muy útiles ciertas lecturas del local protagonista de estas líneas. Por encargo de Irijoa, el arquitecto Alberto Castro y el escenógrafo Miguel Arias proyectaron un inmueble cuya misma implantación urbana es ya aclaratoria con respecto a su personalidad, pues ocupa una finca generada por el ensanche decimonónico, entre Dragones, Prado y Zulueta. Tras la especulación inmobiliaria propiciada por las subastas del Reparto de las murallas, esta área adquiere un notable dinamismo y presencia en la vida social de la ciudad, resultando particularmente apta para el emplazamiento de negocios recreativos —incluido el teatro—, por ser un entorno desahogado que favorece la sociabilidad informal y la fiesta. En esa misma zona se ubican el Teatro Circo Jané y el colindante primer Centro Gallego, entre otros centros de diversión y ocio.

A su vez, la disposición en esquina del Teatro Irijoa ofrece dos fachadas importantes, que multiplican las visuales sobre su volumen, al tiempo que actúan como estrategia comercial y publicística al facilitarle protagonizar el entorno en que se asienta, magnificando su escala real y exhibiendo su condición pública, ciudadana, civil. La autoidentificación significativa del inmueble se efectúa, además, mediante el empleo de un lenguaje formal —bien diferenciado de los edificios adyacentes— que

apuesta por un estilo palaciego de grave ortogonalidad compositiva, adscrita a una cierta severidad de reminiscencias neoclásicas y rematada por un frontón clasicista que no es otra cosa que el desenlace en alzado de la cubierta del teatro. Por medio del mismo se hace emerger el volumen principal sobre la caja de dependencias perimetrales, permitiendo alejar el elevado bloque central de los bordes del solar ajardinado que lo circundaba.

Sin pretender abundar en lo que tan detalladamente ha estudiado González Arzola —relativo tanto al lenguaje compositivo como a los expedientes estructurales y portantes del inmueble, el uso preponderante de materiales ligeros y flexibles, las soluciones «portátiles», el embozo lítico con piedra de Jaimanitas, etc.—, sí merece la pena insistir en que esa falta de estima por parte de la historiografía tradicional arquitectónica habanera adolece de una visión más acuciosa y sensible a las interesantes aportaciones que el edificio debe a su propia naturaleza «efímera», no aplicables, por tanto, a la ortodoxia del canon de los prototipos estables.

El problema consiste en que las instalaciones del Irijoa carecen de buena parte de los espacios periféricos respecto al núcleo escena-sala, los cuales eran fundamentales para completar la definición del ideario teatral decimonónico, en tanto complejo de áreas destinadas a establecer y fomentar las relaciones mundanas. Carente de grandes estancias de refrigerio, descanso y encuentro, esas funciones fueron suplantadas o resueltas acondicionando el entorno exterior mediante la habilitación de jardines dispuestos en calidad de ámbitos de desenvolvimiento del protocolo celebrativo y del rito social.

Un ambiente acogedor y atrayente, trufado de elementos pintorescos (estatuas «de juguete, sombrías grutas y rocas artificiales», «flores, plantas, cascadas, surtidores, estanques y enredaderas»)⁵ contribuía a recrear las particulares condiciones de un verdadero complejo recreativo, junto con el café y el palco escénico adicional al aire libre que se disponía en el patio colindante con el Centro Gallego. No se trataba, pues, de reflejar la «sencilla majestad del templo de Talía», según las críticas vertidas en algunas gacetillas de la época, sino de un concepto mucho más versátil, flexible y moderno, formalmente instruido por razones de economía y eficacia, a la par que orientado a la identificación funcional del Irijoa como lugar de esparcimiento.

EL IRIJOA POR DENTRO

Una vez entendida esa imagen demostrativa de la entidad de este edificio teatral en el conjunto urbano, podemos pasar a definir sus rasgos interiores, entre los que se destacan aquellas secciones que enfatizan el juego mundano del «ver y dejarse ver». Al margen de cualquier tipo de interés escénico, puede asistirse al teatro «por costumbre, por moda, por ver a la gente (...)».⁶ Este hecho reviste gran importancia durante el siglo

XIX, si se asume la configuración general del espectáculo decimonónico según un peculiar *cronotopo teatral*, asociando el empleo de esta categoría literaria al lugar y momento en que el público asiste a una representación dramática.⁷ En ese sentido, la configuración interna del Teatro Irijoa resulta muy significativa, pues en ella el vacío de la sala se resuelve según una curva generatriz a la italiana *a ferro di cavallo* (variante ultrasemicircular de brazos prolongados hacia el escenario), pero se organiza a la francesa, según la mixtificación modal perceptible en Europa a lo largo de la segunda mitad del Ochocientos. El aforo se articula a base de órdenes superpuestos y continuos, de condición anfiteatral, configurados como galerías abiertas, cuya adopción prevalente —junto con los palcos separados entre sí por mamparas o rejillas bajas— era identificada como nota distintiva del teatro «a la francesa» por literatura técnica coetánea. Es el caso de las referencias a las *loges grillées* («palcos discretos») en los textos de Charles Garnier, celebrado autor de la Ópera de París. O la descripción que el poeta Gérard de Nerval hizo de la segunda Salle Favart-Opéra Comique de París, unos días antes de su inauguración, en la revista *La Presse*, el 11 de mayo de 1840: «La decoración de los palcos y de las galerías es mucho menos recargada (...). Se ha tenido muy en cuenta la indumentaria de las damas, pues la primera galería y los balcones han sido provistos de una balaustrada calada que permitirá ver los volantes y los adornos de los vestidos».

Los artífices del Irijoa se acogen a esa idea ambiental de gran salón considerada por la tratadística más actualizada de la época y reforzada por la solución *embocada* del escenario. Esto obedece al proceso de integración del teatro entre los usos de la cotidianidad decimonónica, a una cierta *domesticidad* del espacio público, derivada, a su vez, de la acrisolación de la urbanidad burguesa, en el sentido cultural de que las salas teatrales ochocentistas podrían interpretarse como el paradigma del interior social por antonomasia. Un interior social que, mediante la aplicación de los principios de la tramoya a la estructura misma de la sala de espectadores —gracias al mecanismo dispuesto para elevar la platea y enrasar la sala con el escenario, eliminando las butacas del patio—, anula cualquier tipo de demarcación liminar entre el área de la ficción y el área de la realidad. De esta manera, quedan suprimidos los concretos márgenes adjudicados por la convención al espacio escénico, ampliándose sus competencias hasta convertir todo el interior del teatro en ámbito de representación, asumiendo un decidido carácter panteatral que convierte al público *de jure* en participante *de facto*, al ubicarlo en el lugar central de la fiesta. Todo esto bien antes de que Nicolai Evreinov enunciase su teoría sobre la teatralidad generalizada o el «panteatrismo» en su *Apologija teatral'nosti* (1908).

Desde una perspectiva psicosocial, este factor expresa, como ningún otro, el acondicionamiento del Teatro

Irijoa para acoger el desarrollo de múltiples actividades vinculadas a su vocación por el encuentro conciudadano. De ahí su disponibilidad para acoger expansiones colectivas —lúdicas o no— como bailes, piñatas y mascaradas, así como banquetes, mítines políticos, lucha isleña, esgrima, clases, circo... Para estas actividades performativas no se destinan estancias *ex profeso*, sino que el teatro modifica su propia personalidad física a tal fin, al tener la posibilidad de transmutar su configuración estructural. Identificados entre sí, auditorio y escenario conforman un único espacio coextenso, acreditando el volumen interior como un todo orgánico.

Pero en el coliseo habanero, sin embargo, las referencias al proceder internacional *à la page* contrastan enormemente con la ordenación de un criterio distributivo del auditorio por géneros (femenino y masculino), ya superado en la península para mediados de siglo y que remite a los antiguos aforos corralescos, no sólo por las propias denominaciones que baraja la prensa (lunetas, tertulia, etc.), sino también por el propio empleo que de estos espacios se realiza. La presencia «en el extremo cerca del escenario [de] una línea de sillas, que serán asientos de preferencia, y donde podrán asistir personas que deseen ver sin ser vistas»;⁸ la reserva de uno de los palcos proscenio, «dedicado a la autoridad superior» a modo de alojero, o la separación entre «tertulia de señoras» y «tertulia de caballeros» en la publicidad de precios de las localidades..., todas estas soluciones confirman una condición híbrida que conjuga la concepción proyectual decimonónica «puesta al día» con categorías de uso propias del Antiguo Régimen.

A este aspecto debe unírsele otra peculiaridad que también tiende a desacreditar la ortodoxia del canon burgués, y que tiene que ver con el sistema de accesos al recinto, pues si bien el modelo orgánico de «teatro de verano» presenta un único ingreso general para todos los espectadores, de la condición social y sexo que fueren, abierto en la fachada principal, en el caso del Irijoa hay dos: Dragones (principal) y Zulueta (subsidiaria). González Arzola constata, además de la efectiva segregación sexual durante la asistencia al espectáculo, el hecho de la habitual concurrencia simultánea de diferentes razas y clases sociales, lo cual comprometía la división discriminatoria de esos accesos.⁹

EL IRIJOA EN LA PRENSA PENINSULAR

Los estudios históricos culturales en general y, específicamente, los dedicados al teatro decimonónico, han revalorizado la importancia de la hemerografía histórica como fuente de primer orden, aprovechando que la prensa escrita es el principal medio de comunicación durante esa centuria en carácter de exclusividad. Al realizar una somera cata de la prensa peninsular decimonónica en los dieciséis años que funcionó el Teatro Irijoa, se detecta enseguida la presencia de crónicas y noticias

sobre su funcionamiento, pero concernientes no tanto a cuestiones artísticas o de repertorio, cuanto a asuntos *parateatrales* plagados de resonancias políticas.

Construido e inaugurado en un período marcado por las perturbaciones derivadas de los dos primeros conflictos de la guerra independentista cubana contra España, pocos años después de concluida la llamada Guerra Chiquita (1879-1880), al ser frecuentado por criollos e ibéricos, negros, mulatos y blancos, el Irijoa se convierte pronto en foco de interés, o al menos en pieza oportuna para diversas demostraciones de carácter performativo, cuya naturaleza extraescénica enlaza con los vaivenes políticos y las tendencias rivales entre las burguesías local e inmigrante, e incluso con los conflictos raciales. Con todo esto, parece ir asumiendo progresivamente competencias identitarias y la cualidad de un cierto capital simbólico establecido entre los dos campos en litigio: el sostenimiento del poder estatuido (nacionalismo centralizador-españolismo) y la resistencia al mismo (nacionalismo independentista-cubanía).

En el discurso imperialista aclimatado en la prensa ibérica, el Irijoa ocupa una posición implícita en el imaginario que se proyecta sobre La Habana (y, por ósmosis, sobre la Isla), de acuerdo a tres diversas instancias que en ocasiones se solapan y discurren paralelas: en primer lugar, la apropiación del teatro como recinto celebrativo para exhibiciones patrióticas por parte del Estado central y su designación como hito simbólico en los itinerarios urbanos de sus demostraciones cívicas; en segundo lugar, la asunción del teatro como espacio multicultural compartido, donde las eventuales manifestaciones identitarias locales son toleradas desde una paternalista óptica colonial que se recrea en el extrañamiento condescendiente y en el pintoresquismo, y en tercer lugar, la denuncia del teatro como sede de manifestaciones separatistas que violentan la pretendida unidad nacional desde sus mismas bases conceptuales: la ideología política y la fundamentación religiosa.

En el primer caso —por ejemplo—, la prensa española prioriza las referencias al Irijoa como hito simbólico en los itinerarios urbanos de las ostensiones cívicas del gobierno colonial: exhibiciones, desfiles, cortejos... «Seguidamente se dio la señal de marcha, bajando el batallón en dos filas hasta la altura del teatro de Irijoa, donde hizo alto, para desde allí, de cuatro en fondo, seguir hasta el muelle de San José, en que se hallaba el vapor»,¹⁰ refiere el relato sobre el embarque de tropas españolas en 1895 con destino a Santiago de Cuba.

La asunción del Irijoa como espacio multicultural compartido alcanza su mayor expresión al identificarse en la prensa por sus «bailes de color». Al punto que llega a esgrimirse como su característica definitoria en la revista teatral de A. Caccia *La cosa municipal* (1893), aludiendo al cabello encaracolado (*pasas*) propio de la raza negra: *Si no sirvo de teatro / Sirvo en cambio de*

salón / Los amantes del danzón / Vienen en compactas masas / Y si el teatro repapas / Encontrarás de seguida / ¡Mucha esencia diluida / Y muchas cajas de pasas...!¹¹

En cuanto al tercer caso, los desencuentros entre el teatro Irijoa y las autoridades coloniales fueron evidentes y se recrudecieron cada vez más. Uno de los más significativos es que acogiera a misioneros estadounidenses, cuya propaganda bautista no solamente es rechazada como amenaza a la religión católica, sino por «los fines anexionistas que esa propaganda pudiera envolver. Merece el asunto que el señor ministro de Ultramar fije en él su atención, y que haga que las autoridades superiores de Cuba le tengan al corriente de cuanto vayan haciendo los propagandistas (...) que ya han celebrado reuniones en el Teatro de Irijoa, de la Habana, y pretenden establecer en el propio local escuelas para niñas».¹²

Esas desavenencias arrecian en las postrimerías de la guerra independentista (1895-1898) y alcanzan su punto culminante tras la explosión del Maine, el 15 de febrero de 1898, cuando el Irijoa es implicado en la versión de que ese acorazado estadounidense fue deliberadamente volado por una mina o torpedo en la Bahía de La Habana para abortar la proclamación de un gobierno autonómico como solución a la contienda y, de esta manera, propiciar la intervención yankee: «El mismo día que llegó aquí el Maine, traído sin duda para dar alientos a la insurrección, la policía encontró en el consulado americano una bomba con gran cantidad de dinamita. La coincidencia no puede ser más sospechosa: llega el Maine, vuela el consulado, y ya está justificada una intervención y planteado un gran conflicto. Este era el plan que afortunadamente pudo deshacerse sin que nadie tuviera de ello conocimiento. Pero no desistieron los “asociados” y tras de la bomba de Irijoa han venido otras bombas hasta el número de nueve, en diferentes sitios de la población (...) Los insurrectos y los yankees tienen un mismo pensamiento, el de prolongar la guerra por todos los medios y el de inutilizar la autonomía».¹³

Estas referencias en la prensa peninsular bastan para aquilatar el compromiso que el Teatro Irijoa llegó a adquirir en el imaginario de su época, adherido a un sistema de connotaciones que crecía al compás de los avances de una conciencia política, cultural e ideológica progresivamente emancipada de las imposiciones coloniales. Su destino como edificio teatral se inscribió dentro unas prácticas culturales cuyos significados se fueron construyendo mediante procesos que involucraron intereses, valores, comportamientos y mentalidades, a tono con una vibración identitaria entre la dependencia colonial y la resistencia a la misma. Desde esta perspectiva, el rescate del actual Teatro Martí adquiere nuevos significados, pues se revela como testigo y testimonio de la construcción de una parte de la cultura cubana dentro del entramado de «lo hispano», haciendo converger en él, necesariamente, patrimonio, identidad y memoria.



1899 Teatro Martí

Siendo ya propiedad única de Pastoriza —a quien la viuda de Yrijoa vendió el teatro, tras haber sido por fin reconocida como su dueña—, este renombró el Irijoa como Eden Garden. Pero poco después, en plena ocupación militar norteamericana, fue rebautizado como Teatro Martí, el 17 de enero de 1899. Zarzuelas de tema patriótico caracterizaron entonces sus funciones, entre ellas las efectuadas ese mismo año en beneficio de las tropas mambisas de Goicuría (17 de febrero), a la cual asistió la familia del Apóstol, y para agasajar a Máximo Gómez, General en Jefe del Ejército Libertador (25 de febrero), quien entró a La Habana el día antes, coincidiendo con un aniversario del Grito de Baire; de ahí que se estrenara la zarzuela homónima. También en 1899 se realizó en el Martí la reunión para fundar el primer Partido Socialista de Cuba, dirigido por Diego Vicente Tejera.

¹Es la concepción del proyecto de investigación: «La teatralidad como paradigma de la Modernidad: análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo XX (desde 1880)», financiado por el programa Ramón y Cajal (2001-2006) del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España.

²Ver trabajo en este mismo número (pp. 12-15).

³Nancy González Arzola: *Teatro Martí, prodigiosa permanencia*. Ediciones Unión, La Habana, 2010.

⁴Ignasi Solà Morales: «Arquitectura teatral», en *Arquitectura teatral en España*, catálogo de la exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, diciembre 1984-enero 1985. MOPU, Madrid, 1985, p. 15.

⁵Así se describe por los cronistas en *Don Circunstancias*, 3 de agosto de 1884, y *La Habana Elegante*, 12 de febrero de 1888.

⁶Emilia Pardo Bazán: «La vida contemporánea», en *La Ilustración Artística de Barcelona*, 27 de febrero de 1905, p. 138.

⁷Ana Isabel Ballesteros: *Espacios del drama romántico español*. CSIC-Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2003, p. 18.

⁸*La Habana Elegante*, 12 de enero de 1888.

⁹Nancy González Arzola: ob. cit., p. 45 y p. 83.

¹⁰*La Iberia*, 17 de abril de 1895.

¹¹Nancy González Arzola: ob. cit., p. 83.

¹²*La Época*, 3 de marzo de 1893.

¹³*El Imparcial*, 23 de marzo de 1898.

JUAN P. ARREGUI obtuvo el premio «Leandro Fernández de Moratín» para estudios teatrales por Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX (Madrid, ADE, 2009).

Teatro Martí, patrimonio nacional

Al considerar su rescate un hito en la labor de la Oficina del Historiador de la Ciudad, este trabajo reflexiona sobre la intrínseca condición patrimonial del Teatro Martí, apuntando a una revalorización que sopesa su gran significado histórico e influya en las opciones que se vislumbran para su funcionamiento en un futuro inmediato.

por ARGEL CALCINES

Como sucede durante la rehabilitación de todo inmueble patrimonial, el rescate del Teatro Martí entraña una dimensión hermenéutica que se efectúa en el plano axiológico, pues le atribuimos valores (históricos, estéticos, simbólicos...), reinterpretándolo, a la par que se decide su refuncionalización de cara a un futuro inmediato. Aquí nos proponemos fundamentar las razones por las cuales consideramos que, en este caso específico, estamos ante un hito en la labor sostenida por la Oficina del Historiador de la Ciudad, cuya esencia tributa a la siguiente frase: «Ni en las armas ni en la apología estará — en última instancia — la defensa de la nación cubana, sino que será nuestra cultura la que resistirá ese debate futuro, sin dudas el más fuerte (...)».¹

Abordaremos tres aspectos interrelacionados que singularizan al Teatro Martí como joya del patrimonio cultural cubano: las circunstancias alrededor de su solicitada declaración como Monumento Nacional antes de 1959; la revalorización que sopesa el gran significado histórico de ese inmueble, y las opciones que se vislumbran para que funcione no solamente como sala teatral y de conciertos, sino como museo en sí mismo y sede de convenciones. De esta manera, mantendría un carácter polivalente en consonancia con el capital simbólico que, gracias a su restauración material, emerge ahora límpidamente para beneficio de la nación.

PROPUESTA DE MONUMENTO NACIONAL

Aunque se haya manejado que el Teatro Martí fue meritorio de la declaración de Monumento Nacional durante la década de 1930 por haberse celebrado allí la Convención Constituyente que hubo de redactar la primera Constitución de Cuba (1901), un estudio más preciso demuestra que, aunque existió la voluntad de otorgarle oficialmente esa condición desde 1945, no llegó a materializarse. Para entender esto es importante partir de que las disposiciones legales en materia de *bienes culturales*, por primera vez tuvieron basamento constitucional en la Constitución de 1940, cuyos artículos 47, 58, 87 y 24 —vistos en este orden— disponían que «corresponde al Estado regular, por medio de la Ley, la conservación del tesoro cultural de la nación y proteger los monumentos nacionales, y aun reconociendo la existencia y legitimidad de la propiedad privada, por el amplio concepto de función social que se le atribuye, le

impone las limitaciones que, por motivo de necesidad o utilidad pública o interés social establezca la ley».²

Tales regulaciones no habían sido previstas en la Constitución de 1901 ni en las reformas a la misma adoptadas en 1928, aunque ello no quita que, por ley del 24 de julio de ese año, se autorizara al presidente de la República —entonces, Gerardo Machado, quien firmó ese decreto junto a Carlos Miguel de Céspedes, secretario de Obras Públicas— a hacer declaratoria de Monumento Nacionales. Tras la Revolución de 1933, que acabó con el gobierno de ese dictador, se emitieron decretos-ley otorgando esa categoría por varios de los presidentes que detentaron efímeramente el poder, pero sin tener respaldo en los estatutos, leyes o normas provisionales que se adoptaron a guisa constitucional.

Reparar en que la Constitución de 1940 (promulgada el 1 de julio de ese año en Guáimaro, Camagüey) obliga a establecer un corte epistemológico en la gestión del patrimonio nacional (mueble e inmueble), contribuye a clarificar algunas cuestiones medulares para justipreciar el desempeño de Emilio Roig de Leuchsenring como primer Historiador de la Ciudad de La Habana, a quien se debe la petición de que «sea declarado Monumento Nacional el Teatro Martí, expropiándolo para dedicarlo a algún fin cultural y cívico».³ Esta solicitud es expresada en carta que, fechada el 14 de febrero de 1945, dirige a Fernando Ortiz, presidente de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, ya que así fue acordado por la Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos Habaneros.

Esta comisión había sido fundada el 26 de noviembre de 1940 para recomendar a la Administración Municipal de La Habana (o sea, a la Alcaldía), por conducto del Historiador de la Ciudad, medidas y disposiciones que juzgara oportunas para la defensa, conservación y restauración de monumentos, edificios, plazas, calles, barriadas, rincones y demás lugares de valor histórico o artístico del municipio habanero. Reorganizada el 3 de octubre de 1944, desde su creación había coadyuvado a que se formaran comisiones similares en Trinidad, Sancti Spiritus y Santiago de Cuba, entre otras ciudades.

Por su parte, la Junta Nacional de Arqueología y Etnología es el resultado de las transformaciones que, a tenor con los innovadores preceptos constitucionales de 1940, fue objeto la Comisión Nacional de Arqueología (9 de agosto de 1937), cuyos antecedentes se remontan

a sendas comisiones científicas designadas por decretos presidenciales (del 7 de noviembre de 1913 y del 26 de julio de 1928, respectivamente) para evitar la dispersión de la riqueza arqueológica aborigen cubana hacia colecciones extranjeras. Ya teniendo en cuenta no solo la arqueología precolombina, sino también la colonial, el 3 de mayo de 1941 es transformada en Junta Nacional de Arqueología, la cual deviene Junta Nacional de Arqueología y Etnología, el 25 de noviembre de 1942. Si en un inicio, su actividad se limitaba a las colecciones privadas y museos indocubanos, la asunción de lo «etnológico o etnográfico» extendió las atribuciones y jurisdicción de dicha Junta como organismo atento a velar por la conservación del tesoro arqueológico e histórico colonial en todo el territorio cubano.

No obstante, aunque ya entonces contaba con delegados en diversas ciudades, estos solamente eran duchos en materia de arqueología aborigen. Por eso Roig de Leuchsenring propone que también haya delegaciones que la representen en asuntos de arqueología colonial y monumentos, confiriéndole tal carácter a la ya creada Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Artísticos Habaneros y demás comisiones análogas constituidas, o por constituir, en otros términos municipales. Tomada como acuerdo el 28 de julio de 1943, esa decisión resultó decisiva para que —por decreto presidencial del 16 de junio de 1944— quedaran estipuladas las disposiciones según las cuales: «Artículo I. —El Gobierno, a propuesta del Sr. Ministro de Educación hecha a solicitud de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, declarará monumento nacional todo lugar, inmueble, conjunto, ruina, parte o adorno de inmueble, u objeto mueble que así lo amerite, a juicio de dicha Junta, por su valor histórico o artístico».

Asimismo, bajo la inmediata vigilancia e inspección de la Junta quedaba la conservación de esos bienes culturales, estableciéndose las correspondientes sanciones. Ella estaba facultada para detener cualquier iniciativa oficial que intentase proceder a la demolición de un edificio público con probado mérito artístico o histórico, en cuyo caso podría recomendar enseguida que se propusiera para declararlo oficialmente monumento nacional (artículo VIII), tras lo cual no podía ser demolido (artículo IX),



Celebración de la Convención Constituyente 1900-1901

El lunes 5 de noviembre de 1900, en el Teatro Martí, dio inicio la primera Convención Constituyente celebrada en Cuba tras el cese de la dominación española, con la alocución en inglés del gobernador militar estadounidense Leonardo Wood (foto), que tradujo al español Enrique José Varona, secretario de Instrucción Pública durante el régimen de facto a que estaba sometida la Isla.

Los 31 delegados constituyentes, casi todos participantes en la Guerra de Independencia, realizaron su cometido en tres etapas. En la primera, desde el día inaugural hasta el 21 de febrero de 1901, fue elaborada la Constitución. En la segunda (del 11 de febrero al 12 de junio de 1901) se discutió la ominosa Enmienda Platt, que, aprobada por el Congreso de los Estados Unidos, limitó la soberanía de Cuba. Los constituyentes intentaron rechazarla —o, de algún modo, atenuarla—, generándose enconados debates a puertas cerradas, bajo fuerte presión popular. Sin embargo, un ultimátum del gobierno norteamericano —que insinuaba mantener la ocupación militar por tiempo indefinido— obligó a someterla a votación sin reservas (without qualification) y terminó aprobada, por 16 votos contra 11 (con cuatro ausencias), como apéndice a la Constitución. Por último, del 2 de julio de 1901 al 14 de abril de 1902, se modificó la ley electoral, se realizaron elecciones generales y se disolvió la Asamblea Constituyente. Tomás Estrada Palma resultó elegido como primer Presidente de la República de Cuba, instaurada el 20 de mayo de 1902.

ni abandonado a su destrucción y ruina (artículo X), o alterado en su arquitectura externa o interna (artículo XI). De no lograrse un acuerdo amigable con sus propietarios, la Junta podía solicitar la ocupación inmediata del inmueble, valiéndose del procedimiento judicial adecuado (artículo XII): «Al efecto, el Estado tendrá el derecho de adquirir por expropiación forzosa, la propiedad, la posesión o cualquier otro derecho que le interese, sobre cualquier monumento que haya sido declarado monumento nacional, a fin de ocuparlo y destinarlo a la ejecución de las obras de conservación y restauración que fuere necesario realizar en él, por razones de utilidad pública o interés social».

Fue el caso de la Iglesia de Paula, salvada en dos ocasiones de su demolición: la primera, el 5 de agosto de 1944, declarándola monumento nacional cuando su propietario, Ferrocarriles Unidos, se

aprestaba a derruirla, lográndose también la disposición de proceder a su expropiación forzosa, según decreto presidencial del día 11 del mismo mes y año.⁴ Y la segunda ocasión, en marzo de 1946, cuando procedió dicha expropiación, aprobándose indemnizar a esa empresa, luego de que ella misma denunciara a Obras Públicas por haber iniciado la demolición del templo para prolongar la Avenida del Puerto, como parte de un plan de ensanchamiento y embellecimiento de la capital cubana.

PATRIMONIO Y CIVISMO

La minuciosidad con que nos hemos referido a estos aspectos jurídicos y legales se aviene a las razones históricas que otorgan su máximo valor patrimonial al Teatro Martí: el que ya llevando el nombre del Apóstol, siendo uno de los primeros reconocimientos públicos a su figura, sirviera de sede a la primera Convención Constituyente que estableció las bases para que Cuba emprendiera el camino hacia su configuración como República independiente y soberana. A una justa revalorización de ese acontecimiento contribuyó Roig de Leuchsenring, mediante una serie de artículos publicados en el semanario *Carteles*, precisamente a punto de efectuarse las elecciones (15 de noviembre de 1939) para elegir a los representantes a la Asamblea Constituyente de 1940.

Al unísono, pero bajo el seudónimo *El Curioso Parlanchín*, el autor se desdobra como escritor costumbrista y ciudadano elector en la sección «Habladorías», dejando el siguiente testimonio: «(...) bien puede afirmarse, sin exageración, que han sido estas últimas, además de las más cívicas, las elecciones más libres, imparciales y honradas celebradas en Cuba desde las primeras, de carácter municipal, que tuvieron efecto después del cese de la dominación española, durante la ocupación norteamericana, el 16 de junio del año 1900».⁵

Al sugerir un paralelismo entre ambos momentos históricos, identificándolos como expresiones genuinas de «civismo popular» (del latín *civis*, ciudadano y *civitas*, *civitatis*, ciudad), el primer Historiador de la Ciudad maneja una noción que resulta clave en el acto de salvaguardar cualquier exponente del patrimonio cultural, máxime si se trata de un inmueble cuyos usos diversos a lo largo del tiempo terminarían apagando su gran significación histórica. El civismo, cuyas referencias clásicas aluden a la convivencia en colectividad, respetando al prójimo, el entorno natural y los bienes públicos, se convierte en el motivo intrínseco que fundamenta su petición de que el Teatro Martí sea declarado Monumento Nacional: «expropiándolo para dedicarlo a algún fin cultural y cívico», como ya hemos visto.

De hecho, esa solicitud respondería a la sugerencia que, como repercusión de aquellos artículos en *Carteles*, le expresara su amigo, el doctor Francisco Müller: «Ahora, pienso yo, que ha sido de lamentar que las secciones de la nueva asamblea constituyente no se hubie-

ran celebrado en el antiguo teatro Irijoa, hoy Martí (...) A mi juicio el teatro Martí entra de lleno en la categoría de Monumento Nacional; si por su mérito arquitectónico nada vale, en cambio en su modesto recinto se consolidó la patria, que tantas lágrimas y sangre costó (...) La Historia de Cuba ganaría mucho y la capital vería con gusto desaparecer la ofensa más grande que se hace al ornato público (repare en el tubo chimenea que apoya en un ángulo del desgraciado edificio)».⁶

En abril de 1945, la Junta Nacional de Arqueología solicitó al Ministerio de Educación que el Teatro Martí fuera declarado Monumento Nacional, según acuerdo que también pedía adjudicarle esa categoría a la portada, la capilla central y la galería Tobías del Cementerio de Colón, así como a la casa y batey de la finca «El Abra», en Isla de Pinos.⁷ Al comentar ese acuerdo en el diario *El País* (3 de abril de ese año), el periodista Enrique Pizzi de Porras se manifiesta a su favor y critica duramente el repertorio teatral que allí se escenifica, considerándolo «degradación de lo que fue un día el arte de Regino López, Manolo de La Presa y Arquímedes Pous», fundadores del teatro vernáculo cubano. Y alerta contra la especulación que pudiera acarrear su adquisición, como había sucedido cuando un gobierno anterior pretendió comprarlo y sus dueños pidieron una suma desorbitante: «La adquisición de un lugar u objeto histórico por el Estado, no puede ser motivo de lucro infecto. ¿Hay que hacer la expropiación? Pues se hace».

Sin embargo, tal solución no prosperó y presumimos que debió haber influido en que el Teatro Martí tampoco fuera declarado Monumento Nacional, ni siquiera cuando en 1954 Arturo Miró Barnet denunció en *Diario Nacional* que iba a ser demolido por sus dueños para hacer otro edificio. Con el título «La Muerte de un Teatro», desde su sección «En esta Habana nuestra» en el diario *El Mundo* (22 de octubre de 1954), Conrado W. Masaguer (bajo el seudónimo de Don Gual) se hizo eco de la alarma y retomó la idea de adjudicarle esa categoría para salvarlo de una vez por todas. Pero para ese momento, no obstante el Estado haber creado la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, su jurisdicción y atribuciones eran muy limitadas en la práctica. A los pocos meses, un decreto-ley (24 de enero de 1955) reconocía que «la dificultad insuperable hasta el presente ha sido la obtención del desalojo de los inmuebles declarados monumentos nacionales o de interés artístico, histórico o turístico para proceder a su restauración (...)». Para solventar ese obstáculo, dicho decreto-ley exceptuaba de beneficio de permanencia a los arrendatarios y sudarrendatarios de casas o edificaciones declaradas específicamente monumentos nacionales, de modo que pudiera reclamarse su desalojo, tras indemnizar a los inquilinos.

A fin de cuentas, la Iglesia de Paula fue el único inmueble que, declarado Monumento Nacional, conllevó a vías de hecho una expropiación forzosa para su salva-

1902-1958 Teatro vernáculo versus cinematógrafo



Aunque el arte escénico declinó ante el cinematógrafo, el Teatro Martí contribuyó a mantener con vida el género vernáculo. Este descolló en la década de 1930, gracias a la compañía Suárez-Rodríguez, especializada en zarzuelas. El 26 de marzo de 1932 aquí se estrena Cecilia Valdés, inspirada en la novela homónima de Cirilo Villaverde, con música de Gonzalo Roig y libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla. Esta obra evidencia que, con el concurso de ese y otros compositores como Rodrigo Prats, Ernesto Lecuona, Jorge Anckermann y Eliseo Grenet, había surgido una «zarzuela cubana de nuevo tipo». También fue estrenado en el Martí el sainete lírico Amalia Batista (21 de agosto de 1936), con música de Prats, a quien también se debe María Belén Chacón, obra que marcó el debut de Rita Montaner en dicho escenario, el 5 de febrero de 1935. Ese mismo año, ella interpretó a Cecilia Valdés, junto al tenor Miguel de Grandy (Leonardo Gamboa), a su lado en la foto.

ción, gracias al denuedo de Emilio Roig de Leuchsenring, quien —dicho sea de paso— fue el último presidente de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología antes de su disolución en 1962. El Teatro Martí no aparece en la relación que, con el título «Legislación sobre la Junta y Declaratoria de Monumentos Nacional e Históricos», establece cuáles fueron acreedores de dicha categoría hasta 1961, así como tampoco entre aquellas propuestas cuyos decretos respectivos quedaban aún pendientes de promulgación.⁸

RESURGIMIENTO

Exactamente 130 años después de su fundación como Irijoa y, tras permanecer cerrado durante casi 40 años, el Teatro Martí resurge en 2014 con dos valores patrimoniales añadidos, ya reconocibles desde el presente: es uno de los pocos «teatros de verano» decimonónicos que ha sobrevivido hasta nuestros días, además de ser cuna de la «zarzuela cubana de nuevo tipo», habiéndose efectuado allí el estreno de *Cecilia Valdés*, obra insigne del género.⁹ Pero lo que imprime un destello único a su valoración como patrimonio nacional «de cuna» es que acogió tempranamente el nombre de José Martí para, así redenido, servir de escenario a los esfuerzos para obtener la independencia y soberanía patrias.

Con ese objetivo, al pie del retrato del Apóstol, los 31 delegados constituyentes discutieron y elaboraron el primer texto constitucional cubano, dando tal ejemplo de civismo, que no tuvo más remedio el imperio norteamericano que imponer la Enmienda Platt, sin reservas (*without qualification*), la cual fue aceptada como apéndice constitucional por reñida votación en dramática disyuntiva: de no hacerlo, seguiría la ocupación militar de la Isla por las tropas *yankees*.

Al ser promulgada la Carta Magna, cuando aún no había sido incluido ese oprobioso apéndice, pronunció Domingo Méndez Capote, presidente de la Convención, sentidas palabras que hicieron retumbar el Teatro

Martí. Aclamadas con prolongados aplausos y vivas atronadores a Cuba Libre, hoy bien merecen una tarja:

«Hemos ya acordado y adoptado una Constitución para el pueblo libre e independiente de Cuba. No estamos llamados nosotros a ser los jueces de nuestra obra, ni tampoco de nuestra conducta: pero si podemos hacer constar que hemos puesto en nuestra empresa todos los buenos deseos, todos los buenos propósitos de que los hombres son capaces, y hemos puesto a contribución toda nuestra inteligencia, toda nuestra voluntad, nuestras facultades todas. ¡Ojalá que el acierto corone el empeño vivísimo que hemos tenido todos en obtenerlo y que esta página de nuestra historia que acaba de escribirse aquí, constituya la base sólida, permanente, firme y estable de la próspera, libre y dichosa República cubana!».¹⁰

¹Eusebio Leal Spengler: *Patria amada*. Ediciones Boloña, Colección Opus Habana, 2005, p. 22.

²Revista Nacional de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, Época 3ra., diciembre 1957, número especial sobre Legislación. De aquí se han extraído las demás citas textuales en este trabajo, en tanto no se notifique lo contrario.

³Emilio Roig de Leuchsenring: *Epistolario*. Ediciones Boloña, La Habana, Libro Tercero, p. 406.

⁴Argel Calcines: *Los misterios de Paula*, en revista *Opus Habana*, vol. VII, no. 3, 2003. Ambos decretos fueron firmados por Fulgencio Batista durante su primera y única presidencia (1940-1944) con aval constitucional, ya que la segunda fue impuesta tras su golpe de estado militar del 10 de marzo de 1952.

⁵Emilio Roig de Leuchsenring: «El civismo popular exteriorizado en unas elecciones», en *Carteles*, no. 50, 10 de diciembre de 1939.

⁶Emilio Roig de Leuchsenring: *Epistolario*. Ediciones Boloña, La Habana, Libro Tercero, p. 279.

⁷De estas propuestas, solo «El Abra», vinculada a José Martí, obtuvo tal categoría por decreto presidencial (22 de abril de 1949), pocos meses después de la Casa natal del Apóstol (5 de febrero).

⁸Revista Nacional de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, Época 5ta., diciembre 1961, número único, p. 109.

⁹Ver trabajos en este mismo número (pp. 4-11 y pp. 16-17).

¹⁰Rafael Martínez Ortiz: *Los primeros años de la independencia*. Editorial Le Livre Libre, 1929, París, p. 209.

ARGEL CALCINES es editor general de Opus Habana.

El estreno de Cecilia Valdés

Entre los acontecimientos que validarían el escenario del Martí como una de las cunas del teatro lírico cubano, estarían las funciones que convirtieron a esta zarzuela en la obra cumbre del género en nuestro país, contribuyendo a la difusión popular de la novela de Cirilo Villaverde, como no ha podido hacerlo otra manifestación artística.

por UBAIL ZAMORA

Considerada la zarzuela cubana por antonomasia, *Cecilia Valdés* fue estrenada en el escenario del Teatro Martí, el sábado 26 de marzo de 1932. Con música del insigne maestro Gonzalo Roig y libreto original de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla, la obra alcanzó un éxito extraordinario desde ese mismo día, manteniéndose en cartelera por varios meses, casi de forma ininterrumpida. Integrada por una mezcla de ritmos de la música popular cubana, desfilan a lo largo de la misma el tango congo, la guaracha o la habanera, en armonía con las formas clásicas tradicionales, como la romanza de estilo operístico, el dúo de amor y el motete religioso. Sin dudas, constituye la obra cumbre del teatro lírico cubano, cuya madurez comenzó a perfilarse desde el estreno de *Niña Rita*, compuesta por Ernesto Lecuona y Eliseo Grenet en 1927.

Basada en la famosa novela *Cecilia Valdés o La loma del ángel*, de Cirilo Villaverde, la zarzuela parte de la trágica historia de los amores imposibles entre un joven de la alta sociedad habanera y una mulata criolla, quienes desconocen ser hermanos, aunque el elemento melodramático es atenuado con los recursos de la llamada «comedia lírica». Casi todo el libreto está elaborado con los diálogos originales de la obra literaria, la cual ha sido llevada posteriormente a la radio, la televisión, el cine y el teatro, pero ha sido su zarzuela la que más ha contribuido a la difusión popular del texto homónimo.

Anterior al estreno de la pieza de Roig, algunos investigadores plantean que *María la O*, zarzuela compuesta por Ernesto Lecuona y con guión de Gustavo Sánchez Galarraga, surgió de un primer intento por musicalizar la novela de Cirilo Villaverde, pero este

fracasó ante la negativa de los herederos del escritor, si bien ese binomio autoral siguió refiriéndose a su intención de montar dicha obra.¹

Desde diciembre de 1931 se comienzan a publicar en los diarios habaneros los anuncios del próximo estreno de la compañía del Teatro Martí, que para ese momento ya había iniciado una temporada de teatro lírico eminentemente cubano.² El 13 de enero de 1932, Pablo Orella escribe un artículo en *El Herald de Cuba*, mencionando por primera vez al autor de la partitura: «La sensación de la temporada de arte criollísimo en el Martí, ha de constituirla, sin duda alguna, el estreno de *Cecilia Valdés* (...) escrito por Pepito Sánchez Arcilla con la brillante colaboración de Agustín Rodríguez, esta basado en la novela del mismo nombre, y de acuerdo con las normas establecidas por la empresa del concurrido teatro, se están pintando para ella diez magníficas decoraciones por los notables escenógrafos Manolo Roig y Nono V. Noriega.

»De la música bastará, decir que Gonzalo Roig, el compositor y director ilustre, ha puesto en ella su inspiración fresca y lozana y constituirá por las bellezas armónicas y melódicas que hay en ella, uno de los más grandes factores del éxito de *Cecilia Valdés*, y acaso sea, ¿por qué no decirlo?, uno de los factores más brillantes de la larga y triunfal carrera del maestro».

Según confesó Roig a la escritora Dulcila Cañizares: «La Cecilia Valdés yo la escribí en un mes y días. Pero no fue sólo escribirla, sino instrumentarla también. Yo vivía nada más que para aquello. Me ponía un mono por la mañana, me iba para el teatro y allí me llevaban la comida. Igual componía a las tres



1959-1977

Pervivencia

La idea de que perviviera el teatro vernáculo en sus múltiples manifestaciones, incluido el bufo, animó al Martí cuando renació en 1965, tras una reparación capital. Este enfoque artístico fue defendido, entre otros, por Enrique Núñez Rodríguez y Eduardo Robreño, quien aparece en la foto junto a Carlos Pous, durante el homenaje al célebre intérprete del «negrito», personaje de gran arraigo popular. Corría el año 1976 y, meses después, el teatro cerraba sus puertas por casi cuatro décadas.

de la mañana que a las dos de la tarde. Y esa obra se logró por el afán mío de que se hiciera la Cecilia Valdés para teatro, porque yo la veía».³

PRIMER ELENCO

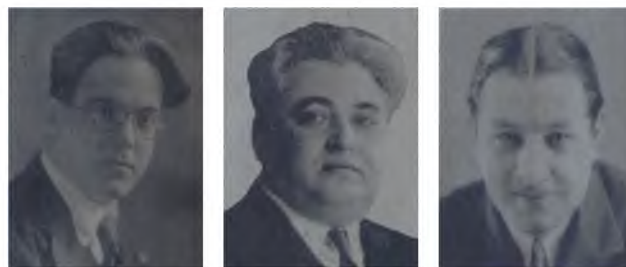
Contrariamente a lo que podría pensarse, la más cubana de las zarzuelas nació en la voz de una soprano mexicana, quien dio vida al rol de Cecilia en 55 ocasiones desde su estreno. Ese honor correspondió a Elisa Altamirano, quien radicaba en la Isla desde 1927 e interpretó los papeles protagónicos en otros títulos emblemáticos como *La virgen morena*, de Eliseo Grenet; *Soledad*, de Rodrigo Prats, y *Rosa la China*, de Ernesto Lecuona. Mucho se ha hablado y escrito sobre este particular, pues originalmente se había pensado en la voz de la cubana Caridad Suárez para el protagónico de Cecilia, pero entonces Altamirano era la primera figura de la compañía de Suárez-Rodríguez, que la había contratado en agosto de 1931.

Leonardo Gamboa fue interpretado por uno de los más grandes cantantes del teatro lírico cubano: Miguel de Grandy. Este popular artista, tenor imprescindible en la historia de la zarzuela nacional, estrenaría títulos emblemáticos como *María la O*, *Rosa la China*, *María Belén Chacón* y *Amalia Batista*, entre otros. Tiempo después, hacia 1945, se dedicó a interpretar papeles de barítono, y llegó a escribir él mismo la versión definitiva del libreto de *Cecilia Valdés*, que bajo su dirección general fue puesta en escena en 1961 en el Teatro Payret.

Teniendo a Elisa Altamirano y Miguel de Grandy en los roles principales, aquel elenco del estreno en el Teatro Martí se completó, entre otros, con el actor Julio Gallo, como José Dolores Pimienta; Juanita Zoza ya (como Isabel Ilincheta); Consuelo Novoa (Dolores Santa Cruz); Candita Quintana (Dolorita), Alberto Garrido (Tirso); Federico Piñero (Don Melitón) y Arturo Vila, como el esclavo. Puede sorprender que a Pimienta lo interpretara un actor y no un barítono, como se hace hoy. Esto se debe a que la romanza cantada por ese personaje, conocida como «La dulce quimera», no fue estrenada hasta 1958 por el español Alberto Aguilá, quien interpretó dicho papel en una de sus giras por Cuba.

REPERCUSIÓN

La prensa no escatimó elogios para esa primera función de *Cecilia Valdés*, entre los que se destacan las opiniones del reputado periodista, ensayista y crítico teatral Francisco Ichaso, uno de los principales columnistas del *Diario de la Marina*, quien escribió al día siguiente, en la primera de sus reseñas dedicadas al estreno: «Es siempre difícil la proyección escénica de una obra narrativa. El paso de la narración al diálogo exige un poder de síntesis nada vulgar. En este sentido fue ímproba la tarea que se impusieron los señores Agustín Rodríguez y José Sánchez Arci-



De izquierda a derecha: Gonzalo Roig, compositor de la música de la zarzuela *Cecilia Valdés*, y Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla, autores del libreto original.

lla, con la colaboración musical del maestro Gonzalo Roig, y ella, por sí solo, justifica la inversión hecha por la empresa para montar dignamente la obra y la enorme expectación que se hizo en torno a ella y que se tradujo anoche en un lleno hasta el rebose de la platea y departamentos altos del teatro».

En su otra reseña, el lunes siguiente, Ichaso afirma: «La música del maestro Gonzalo Roig fluctúa entre los dos polos musicales a que hemos hecho alusión al comienzo. Nos interesaron preferentemente los momentos en que se palpa lo folclórico, a saber: la cancioncilla de Dolores Santa Cruz, bien dicha por la señora Novoa; el baile de los esclavos del cuarto cuadro, si bien la romanza del tenor nos parece una interpretación melódica que pugna con la tipicidad étnica del pasaje; el gracioso “tango congo” del sexto cuadro, bien realizado por Candita Quintana, Garrido y Piñero, etc. El número más teatral es, sin embargo, el dúo de la tiple y el tenor del tercer cuadro, que mereció en la noche del estreno los honores del “bis”. Es un fragmento apasionado de acentos dramáticos y factura netamente italiana de “fin-de-siglo”, pero sin relieves de criolledad. En general toda la partitura, orquestada sin audacias ni novedades de formas, pero con esmero, bien gustada del público».

El estreno de *Cecilia Valdés*, la noche de aquel sábado 26 de marzo de 1932, coincidió curiosamente con el de *Luisa Fernanda*, una de las zarzuelas más populares de España, estrenada ese mismo día en el Teatro Calderón de Madrid. Ambas obras comparten el mérito de ser las más representadas por la compañía cubana Teatro Lírico Nacional, la cual fue fundada el 16 de noviembre de 1962, teniendo como director general precisamente a Miguel de Grandy. Su primera puesta en escena fue *Luisa Fernanda*, con tanto éxito, que se mantuvo en la cartelera del Teatro García Lorca durante varios meses.

¹Enrique Río Prado: *La Venus de Bronce: hacia una historia de la zarzuela cubana*. Ediciones Alarcos, La Habana, 2010.

²Nancy González Arzola: *Teatro Martí, prodigiosa permanencia*. Ediciones Unión, La Habana, 2010.

³Dulcila Cañizares: *Gonzalo Roig*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1978.

UBAIL ZAMORA es especialista de música del Centro Hispanoamericano de Cultura (Oficina del Historiador).

Renacer del coliseo de las cien puertas

El rescate del Teatro Martí debe entenderse como un largo y complejo proceso que involucró, durante décadas, a arquitectos, artistas, intelectuales... de varias generaciones. Correspondió a un equipo multidisciplinario de la Oficina del Historiador de la Ciudad, del que formaron parte estas dos especialistas, llevar a cabo el que —a la postre— resultó el decisivo esfuerzo para salvar esta joya del patrimonio cultural de la nación cubana.

Al frente de la Dirección de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo (Oficina del Historiador de la Ciudad), la ingeniera Kenia E. Díaz Santos condujo desde 2005 las labores de restauración del Teatro Martí. A su derecha, la arquitecta Marilyn Mederos Pérez, proyectista general de esta obra. Ambas trabajan actualmente en la rehabilitación del Capitolio Nacional.



Ya en pleno período revolucionario, los primeros esfuerzos para el rescate del Teatro Martí se remontan a 1965, cuando fue objeto de una remodelación. Años después, teniendo en mente su restauración definitiva, son cerradas sus puertas el 23 de octubre de 1977, pero los intentos en esa dirección resultaron infructuosos por variados motivos, incluida la desaparición del campo socialista. Al referirse a las más de tres décadas que el inmueble estuvo cerrado, en la introducción a su libro *Teatro Martí, prodigiosa permanencia*, testimonia la arquitecta Nancy González Arzola, quien durante una etapa estuvo a cargo de su restauración: «Recuerdo el día 8 de junio de 1984, en que celebramos sus cien años de existencia. A pesar de estar el teatro cerrado, nos reunimos en sus jardines, convocados por el Historiador de la Ciudad, artistas, técnicos, funcionarios, vecinos... se recababa el apoyo de todos en la consecución del noble objetivo del rescate».

No fue hasta fines de 1998 que la Oficina del Historiador de la Ciudad (OHC) se comprometió a la reparación capital del Martí, teniendo como proyectista general a la arquitecta Marilyn Mederos Pérez. A partir de 2005 esa obra es impulsada por la Unidad Presupuestada Inversionista y la Dirección de Arquitectura Patrimonial, ambas de la OHC. Más adelante, en 2009, entra en su etapa conclusiva bajo la égida de la entonces recién creada Dirección de

Proyectos de Arquitectura y Urbanismo, conducida por la ingeniera Kenia E. Díaz Santos. En 2013, el proyecto de rehabilitación del Teatro Martí obtuvo el Gran Premio del IX Salón Nacional de Arquitectura y Urbanismo, organizado por la Sociedad de Arquitectura de la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC).

¿Qué retos enfrentó la Dirección de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo que usted dirige en la proyección y culminación de esta emblemática obra? ¿Cómo se resolvió el importante vínculo entre inversionista y proyectista?

Kenia: Para mí el trabajo en el Martí fue bastante visceral, entre otras cosas porque yo soy de La Habana Vieja, estudié en una escuela muy cercana al teatro, y tuve incluso alguna participación en un festival pioneril cuando todavía no había cerrado. En 2005, cuando asumo como inversionista, ya Marilyn tenía muy avanzado su proyecto de intervención, pero la obra estaba detenida. Ese fue un año decisivo, porque se reorganizó la inversión y se modificaron algunos aspectos técnicos del proyecto. A partir de entonces se comenzó a trabajar sin parar hasta su inauguración, el 24 de febrero de 2014.

En cuanto al vínculo entre inversionista y proyectista, se resolvió sobre la marcha. En principio, ninguna de las dos sabíamos nada de teatros; hablar de escenarios era para nosotras toda una novedad. Recorrimos todos los teatros de La Habana, los que habían sido intervenidos recientemente y los que no... La verdad es que tuvimos que estudiar mucho. A su vez, el estado ruinoso del inmueble implicó un reto muy grande. Había que salvaguardar sus valores históricos y arquitectónicos, y, al mismo tiempo, incorporar la tecnología contemporánea necesaria para su funcionamiento: un moderno sistema contra incendios, mecánica escénica, luminotecnia, confort acústico, climatización...

¿Qué elementos fueron rescatados por el proyecto general y cuáles concebidos como nuevas soluciones?

Marilyn: Cuando comenzó la intervención, el teatro apenas conservaba su fachada, los entrepisos de las salas, algunos detalles decorativos... Por eso tu-

vimos que basarnos mayormente en fotografías y documentación histórica para su restauración. El Martí es un teatro de enfrentamiento a la italiana, con una planta en herradura, dividido por la embocadura (donde va el telón pintado): de un lado se encuentra la torre de tramoya y el escenario; del otro lado, el público. Para su restauración se siguió el mismo procedimiento que se ha llevado a cabo en la rehabilitación de otros coliseos del siglo XIX de este tipo: rescatar el diseño original desde la entrada de la acera hasta la embocadura; no así el escenario y la torre de tramoya, que fueron renovados en consonancia con las modernas tecnologías teatrales.

Por supuesto, se agregaron nuevos elementos, como la cabina de audio y luces en el tercer nivel, y para el confort y aislamiento acústico se añadieron alfombras y cortinas. Además de la carpintería francesa de la fachada, se colocó otra línea de carpintería interior. También fueron construidas dos cisternas: una debajo de la platea y la otra en el patio lateral; la primera para incendios y la segunda para el uso diario.

¿Qué significó para ambas la obtención del Gran Premio del IX Salón Nacional de Arquitectura y Urbanismo?

Marilyn: El premio siempre reconforta, es un reconocimiento al trabajo realizado, más siendo el Teatro Martí una de las obras a las que más tiempo he dedicado como proyectista. Ha sido una escuela, un aprendizaje muy grande... Pero no hay mayor alegría que ver la obra terminada, funcionando y que el pueblo la aprecie.

Kenia: Para mí también ha sido un gran honor. Yo creo que la restauración del Teatro Martí es una de las más meritorias que se han hecho durante los últimos años en la Oficina del Historiador... Pero más allá del premio, es cierto que siempre pensamos en el momento de su apertura. Lo más importante será que los habaneros puedan disfrutarlo.

Entrevistó **YADIRA CALZADILLA**, miembro del equipo editorial de Opus Habana.

Proceso de restauración



Antes de ser intervenido, el Teatro Martí se hallaba en estado de ruinas; apenas se conservaban su fachada de piedra, sin carpintería alguna, los entresijos de madera de las salas, muy deteriorados, y parte de la cubierta también faltaba. En general,



las lluvias, propias del clima tropical, y el ataque de termitas y otros insectos habían destruido gran parte de las estructuras de madera, fundamentales para este tipo de construcción. El sitio, en total abandono, se había convertido en vertedero de basura, proveniente de los edificios colindantes.



La intervención se realizó del mismo modo que han sido rescatados en el mundo otros teatros del siglo XIX: la restauración es aplicada desde la entrada hasta la embocadura, donde va colocado el telón pintado, mientras que, desde la torre de tramoya hacia atrás, todo es nuevo. A partir de esta concepción, la piedra de Jaimanitas empleada en las fachadas exteriores fue restaurada con las juntas resaltadas; la carpintería quedó restituida a partir de documentación gráfica, y fue ubicada una marquesina muy similar a la original en la entrada, con dos quioscos a ambos lados de la misma para la venta de las entradas a las funciones. También se previó otro quiosco para la venta de libros, revistas, postales...

El techo se conformó con las cerchas de maderas originales que aún este conservaba, más las que se desmontaron del escenario. En el caso del *balcony* y la tertulia se utilizó madera nueva, pero en muchos casos se emplearon cargaderas originales. Las columnas



de hierro y las barandas del *grillée* y las de los asomos de ventanas fueron reproducidas a partir de las que aún conservaba el teatro.



El falso techo general de la sala fue desmontado y, en su lugar, fue colocada una nueva estructura soportante, a la que se le incorporó una pintura, pues originalmente era blanco y solo contaba con adornos dorados a su alrededor. Los elementos



decorativos fueron reproducidos a partir de moldes de los originales rescatados y de antiguas fotografías. Se mantuvo el tono verde oscuro, propio del teatro, y se le incorporó una lámpara, mucho más grande y lujosa que cualquiera de las que tuvo alguna vez el Martí.



Arriba: imagen tomada desde el escenario. Permite apreciar el trazado de la sala al estilo italiano en «herradura», así como la platea y los palcos (*grillées*), estos últimos solucionados a la «francesa», enrejados y transparentes, de modo que los espectadores también se integren a la configuración interna del edificio teatral. Debajo: vista lateral del escenario que permite apreciar los *loges grillées* («palcos discretos») a ambos costados del mismo, entre las columnas. El foso para la orquesta antecede al escenario, de modo que su visualidad no quede afectada, al ser un teatro que terminó dedicándose al género vernáculo (lírico y bufo) en el siglo XX.



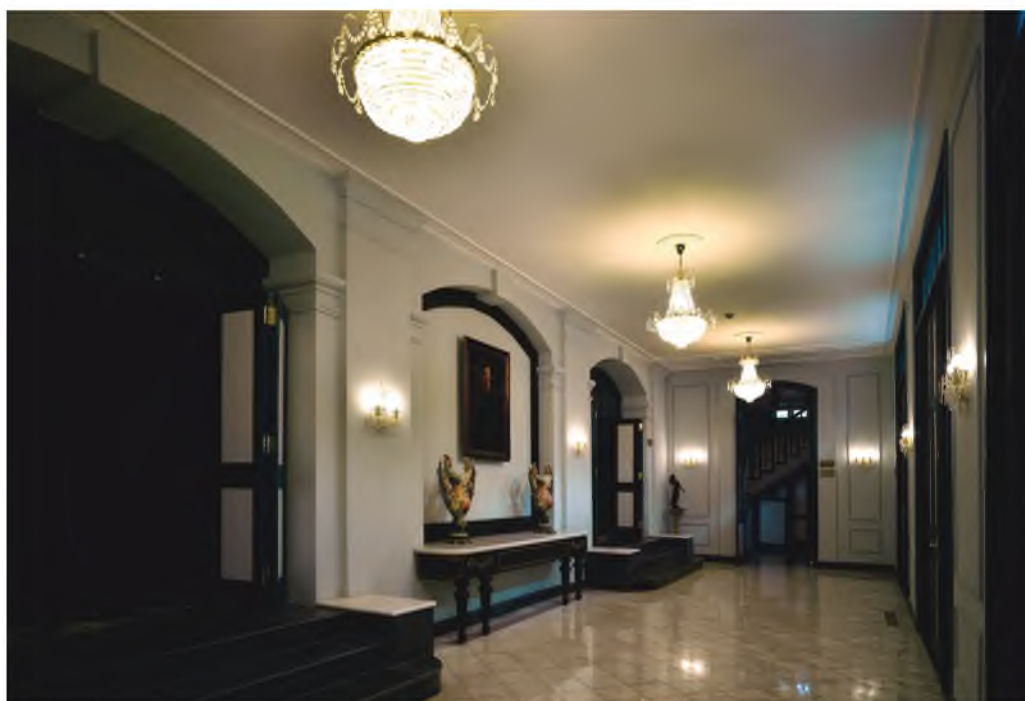


© ALFREDO GANNATELLO

Aunque clasificaba como teatro de «segunda categoría» —en el mismo listado de plazas de toros y vallas de gallos—, el Irijoa recibió desde un inicio elogios como estos: «teatro elegante, severo en su dibujo exterior y elegantísimo por dentro» (Don Circunstancias, no. 44, 3 de agosto de 1884); «sencillo, elegante (...) con sus bellas galerías espaciosas y frescas, las cómodas lunetas en amplia platea, desde donde se domina todo el salón, espléndido y encantador (...)» (La Habana Elegante, 26 de abril de 1885).

Esto se debió en gran medida a su peculiar configuración interior, pues la curva generatriz de la sala fue resuelta «a la italiana», en forma de herradura (a ferro di cavallo), pero el aforo está organizado «a la francesa», articulado a base de órdenes superpuestos y continuos concebidos como galerías abiertas y palcos (grillées), separados entre sí por mamparas o rejillas bajas. Al escenario podía enrasarse el piso de la platea, elevando este último con ayuda de un mecanismo manual, de modo que ambos —junto al estrecho vestíbulo— conformaban un espacio único para bailes, banquetes, mítines políticos, actividades circenses... Ese efecto de gran salón era reforzado con una fuente de agua y telonería pintada a modo de paredes en perspectiva, entre otros recursos escenográficos que engalanaban el interior del Irijoa, especialmente sus decorados con papel y serrín encolados, elaborados con las técnicas propias del atrezzo. La profusión del color dorado otorgaba un aire de boato al recinto, si bien eran de madera los bastidores con que se cierra el falso techo de la sala y los entarimados de los pisos, tanto en el escenario como en los palcos, pasillos y galerías.

La recuperación de esos decorados fue uno de los retos de la restauración del inmueble por la Oficina del Historiador de la Ciudad, pues reclamó la pericia de sus especialistas en doradura, yesería, carpintería y pintura mural, entre otros oficios. Un ejemplo es el gran florón de la lámpara central, hecho con papier maché y pan de oro, sobre una pintura mural. Concebida como un sol radiante en un cielo que se abre a partir del mismo, esa decoración tiene en cuenta que, durante las funciones nocturnas, dicha lámpara es la principal fuente de iluminación de la sala.



Vestíbulo del Teatro Martí, con el retrato del Apóstol. Aquí se accede por la entrada principal, desde la calle Dragones. La estrechez de este espacio se explica —en parte— por la existencia de una entrada subsidiaria por Zulueta, la que funcionó para personas pobres y «de color» en el siglo XIX. También influyó el propio carácter de «teatro de verano» que, en sus inicios, tuvo el Irijoa, a cuya sala el público entraba de manera expedita. Además de acceder a la platea y palcos aledaños, desde el vestíbulo principal se sube —por las escaleras laterales— a la tertulia (último piso) y el balcony, como se denomina a los palcos del segundo piso.

Vuelve a escena el Teatro Martí



Junto al General de Ejército Raúl Castro Ruz, Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, presidieron el acto de reapertura del Teatro Martí: Miguel Díaz-Canel, primer vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, y Esteban Lazo, presidente de la Asamblea Nacional del Poder Popular.

Con la presencia del General de Ejército Raúl Castro Ruz, Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, reabrió sus puertas —luego de casi cuatro décadas— en la noche de este lunes 24 de febrero el insigne Teatro Martí, hecho calificado por Eusebio Leal Spengler, historiador de La Habana, al finalizar la velada, como un «tributo modesto y pequeño a la nación cubana».

A Fidel y a Raúl también agradeció Eusebio con su verbo claro y profundo. Al primero, por su pensamiento profético de que en primer lugar lo que debía salvarse era la cultura y contribuir así a esta gran obra de la Patria. Al segundo, porque a pesar de las dificultades económicas que enfrenta nuestro país, tampoco ha dejado de apoyarnos.

Un aplauso que parecía no tener fin cuando el Historiador se presentó en el escenario fue el mejor de los homenajes a su incansable obra de restauración. Poco a poco Leal Spengler fue hilvanando unas tras otras las ideas en lo que sería un magnífico recuento de la historia del Teatro Martí, institución cultural que ha sido testigo también del devenir de la nación cubana, no solo cultural, sino también político.

Eusebio recordó que el teatro inicialmente se llamó Irijoa, en honor a su primer propietario, y que fue el 17 de enero de 1899 cuando se decidió darle el nombre de Martí «para rendir tributo al héroe, al apóstol, al maestro, al político, al orador insigne». Agregó además, que «nunca será suficiente el tributo de aquella, de esta y de las venideras generaciones al hombre que supo unir, inspirar, movilizar, apuntalar la fe de todos aquellos que creyeron en la posibilidad soñada y diseñada por él».

Igualmente, rindió tributo a Eduardo Robreño y Enrique Núñez Rodríguez, figuras insignes de la cultura cubana y «amigos» que permanecerán por siempre dentro de este Teatro. También especial resultó el reconocimiento a los trabajadores, estudiantes, inversionistas, constructores y a todos aquellos que de una u otra forma intervinieron en la compleja y minuciosa restauración de la obra. «Nos parecía imposible a veces —dijo—, pero aquí estamos».

Poco más de una hora se extendió el magnífico espectáculo para el cual, ciertamente, tal vez no pudo escogerse mejor fecha y traer de vuelta al mismo escenario de tantos años obras cumbres de nuestra cultura e identidad. Y volvieron a sentar plaza allí el humor con sus estampas costumbristas y las zarzuelas con interpretaciones de renombres; otra vez los aplausos, y el telón de cierre... otra vez el Martí ha vuelto a la vida habanera. (Yaima Puig Meneses y Leticia Martínez Hernández, en *Granma*, 25 de febrero de 2014).

Palabras de Eusebio Leal Spengler

General Presidente Raúl Castro Ruz;

Compañero Miguel Díaz-Canel, primer vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros;

Compañeros vicepresidentes del Consejo de Estado y de Ministros;

Honorable Cuerpo Diplomático;

Personalidades del mundo de la Cultura y del Arte;

Señoras y señores;

Distinguidas amigas y amigos:

Un día como hoy, hace 119 años, comenzaba en toda la Isla el movimiento emancipador, dirigido en cuerpo y alma por José Martí, reconocido por la emigración y por el pueblo como el Apóstol de la independencia de Cuba. Asistido firmemente por los viejos luchadores que no se resignaban a ver la patria despojada de sus derechos, emprendió una lucha que culminaría cuatro años más tarde, en 1899, y que sería una de las gestas más relevantes de la historia del pueblo cubano en su camino hacia la conquista de la libertad y soberanía plenas.

El mismo año de su comienzo, en 1895, el alto precio de aquella lucha arrebató la vida de Martí. Nunca será suficiente el tributo de aquellas, de estas y de las venideras generaciones al hombre que supo unir, inspirar, movilizar y apuntalar la fe de quienes creyeron en la posibilidad soñada y diseñada por él. Le acompañaron viejos soldados y dirigentes de la Revolución gloriosa de 1868, iniciada por el Padre de la Patria y fundador de la nación cubana, Carlos Manuel de Céspedes, el 10 de octubre, en su ingenio Demajagua.

En pocos días recordaremos su inmenso sacrificio. Allí en lo alto de la sierra, en un lugar llamado San Lorenzo, ofrendó su vida, sentando las bases, el ejemplo y, al mismo tiempo, la amarga lección de que la desunión solamente haría posponer la posibilidad de alcanzar los magnos objetivos.

En 1884, cuando se inauguró este teatro gracias al noble esfuerzo de un inmigrante español, don Ricardo Irijoa, aún no se había abolido la esclavitud. Esto ocurriría, por Ley de las Cortes, dos años después, en 1886, y fue novedad que este teatro, el cual llevaba el nombre de su inspirador, admitiese la presencia de personas no solamente blancas, sino también mestizas y de color, como se decía entonces. Ellos eran relativamente libres en el seno de aquella sociedad tan compleja, donde ya estaban sentadas las bases de un legado cultural importante, fundamental, que sobreviviría al colapso de la colonia y que alumbraría los próximos años.

El 17 de enero de 1899, ya terminada la guerra emancipadora, se retira el nombre de Irijoa para llamarlo Teatro Martí. Es el momento cuando, en las calles habane-

ras y otros lugares de Cuba, comienza a rendirse tributo al héroe, al Apóstol, al maestro, al poeta, al político, al orador insigne... Fundado en la tradición, el concepto martiano de «patria» había superado la dulce palabra de los poetas, encarnado en el sacrificio de los mártires y protomártires de la causa de la libertad, en la rebelión callada y sufrida de centenares de miles de esclavos, en los patriotas del exilio sumidos en la tristeza de la lejanía, en el silencio de cada hogar...

Ese mismo año, el 24 de febrero de 1899, entraba en La Habana el Ejército Libertador, tratando de consolidar el triunfo que legítimamente había alcanzado. El Generalísimo Máximo Gómez, desde sus bases operativas en el centro del país, había decidido avanzar hacia occidente por el camino central de Cuba e ingresar en la capital. Llegó a La Habana por la Calzada de Jesús del Monte, hoy del Diez de Octubre, y al día siguiente, 25 de febrero, en el palco principal de este teatro, el Generalísimo, rodeado del generalato y demás personalidades que le acogieron, presidió una función de homenaje a la supuesta libertad conquistada.

Un año después, en 1900, en este mismo teatro, se inicia otro acontecimiento que debemos siempre recordar: la celebración de la Asamblea Constituyente. Fue entonces cuando varios de sus miembros se opusieron a la enmienda que el gobierno de Estados Unidos imponía a la naciente República, invalidando todos sus actos soberanos. Otro grupo, en cambio, se pronunció por aceptarla, sobre la base de que podría derogarse en fecha posterior. Entre aquellos primeros, los que no se resignaban a dejarse arrebatar de antemano la soberanía conquistada, dos voces fundamentalmente se escucharon en este recinto. Una fue la del exmarqués de Santa Lucía, Salvador Cisneros Betancourt, mayor general del Ejército Libertador y presidente de la República en Armas en su día, el cual se opuso terminantemente a tal apéndice constitucional. La otra fue de Juan Gualberto Gómez, nacido hijo de esclavos en Sabanilla del Encomendador, en la provincia de Matanzas, en el ingenio Velloco de Oro. Devenido letrado en Francia, este había servido como traductor del vicepresidente Francisco Vicente Aguilera durante su visita perentoria a ese país en busca de apoyo a la causa de Cuba. Ambos patriotas, Salvador Cisneros Betancourt y Juan Gualberto Gómez, se opusieron rotundamente a la Enmienda Platt; por eso sus nombres resuenan todavía en nuestros oídos.

Otros hechos demuestran cómo en este teatro han marchado al unísono la historia de la cultura y la historia de las reivindicaciones sociales y políticas. Así, en 1891, aquí se reunió la clase obrera con sus diri-



Con la gala inaugural «Volver al Martí», en la noche del 24 de febrero de 2014, el coliseo habanero reabrió sus puertas luego de casi cuatro décadas de permanecer cerrado. Arriba, de izquierda a derecha: Aurora Basnuevo y Mario Limonta, quienes descorrieron el telón con una estampa costumbrista de la autoría de Alberto Luberta; Milagros de los Ángeles Soto y Yilam Sartorio, acompañadas por el Coro Nacional de Cuba en su interpretación de «Salida de Cecilia», de la zarzuela *Cecilia Valdés*; Xenia Gálvez, Laritza Pulido y Maylú Hernández, en un popurrí con números musicales de *La bella del Alhambra*. A la derecha de estas líneas: José E. Iglesias, Ramón Centeno, Bryan López y Rigoberto López, en compañía del Ballet de Lítz Alfonso, el coro Vocal Leo y el coro del Instituto Cubano de Radio y Televisión, mientras interpretaban «Canción de los estudiantes», también de *Cecilia Valdés*.



© NESTOR MARTÍ

gentes para celebrar, por vez primera en Cuba, el Primero de Mayo. Al año siguiente, y con el pretexto de que los trabajadores no expresaran en la vía pública sus reivindicaciones, el gobierno autorizó que fuera celebrado en este mismo recinto un segundo acto. A ello súmese que, en vísperas de la Constituyente, Diego Vicente Tejera aprovechó esta misma tribuna para crear el Partido Socialista Cubano. De modo que el año 1899, como decíamos, fue proverbial. Cultura, política y reivindicaciones marchaban juntas.

Al hacer este recuento, casi cinematográfico, nuestra memoria nos lleva al momento de fantasía cuando, en 1897, fue incorporado el invento de los Lumière al programa de este teatro, hasta ese momento consagrado básicamente al repertorio vernáculo. Durante el siglo XX, ya con su nuevo nombre, fue el escenario propicio para desarrollar tres aspectos fundamentales del arte cubano: primero, la tradición musical que se había consagrado y que tenía ahora en Moisés Simons, en Eliseo Grenet, en Jorge Anckerman, en Rodrigo Prats, en los jóvenes Gonzalo Roig o Ernesto Lecuona... sus nuevos y grandes intérpretes y creadores. Al mismo tiempo, el teatro vernáculo y la comedia bufonesca recreaban los temas de la calle, incluyendo la sátira política, en la cual se enfrentaban teatralmente los personajes de la sociedad cubana. Para el desarrollo de ese género fueron importantes Alberto Garrido, Carlos Pous, Esperanza Iris, Luz Gil, Blanca Becerra, Candita Quintana, José Sanabria, Aníbal de Mar, Mimi Cal, el gallego Otero, Alicia Rico... y, un poco antes, la bella Chelito,

recordada siempre en La Habana. Más cerca de nosotros, como hemos visto en las imágenes proyectadas, tenemos el perfil de Rita Montaner, llamada con razón «La Única», distinguiéndola entre los grandes artistas cubanos de todos los tiempos. Aquí se estrenaron o disfrutaron obras emblemáticas como: *Cecilia Valdés*; *La perla del Caribe*; *Rosa la China*; *Amalia Batista*; *María Belén Chacón*... También este escenario fue cuna de nuevos cantantes, actores y actrices: Esther Borja, Bola de Nieve, el maestro Luis Carbonell, Rosita Fornés, Orlando de la Rosa, René Cabel...

Directores de gran envergadura jalonaron la historia de este teatro, desde toda una familia Robreño hasta mi inolvidable amigo Enrique Núñez Rodríguez. Con ellos, en medio de un teatro destruido y condenado a desaparecer, celebramos aquí, entre ruinas, el primer centenario en 1984. Enrique, a quien recuerdo en nuestro último diálogo, ya enfermo, me dijo que quizás le sobreviviría Robreño, que no era inmortal, pero era «inmorable». Por eso, estaría seguramente el día que habría de llegar. Ese día es este, y aunque ninguno de los dos está físicamente, ya forman parte de la gloriosa cultura de nuestra patria. He querido mencionar especialmente sus nombres; sus espíritus nos acompañan.

La reinauguración del teatro es un tributo pequeño y modesto a la obra de la nación cubana. Agradezco al líder histórico de la Revolución, quien tuvo la visión, en aquel memorable Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, de plantear resueltamente que la cultura era lo primero que teníamos que salvar. Y lo cierto



© JORGE GARCÍA



Dos momentos de gran entusiasmo fueron cuando bailarines del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba se mezclaron con el público mientras danzaban «Cabildo de reyes» de Cecilia Valdés (izquierda), y el final del espectáculo, al subir al escenario el elenco protagonista de la puesta en escena, bajo la dirección general de Alfonso Menéndez (en el centro de la imagen, a la izquierda de estas líneas).

En la ejecución y culminación de las obras de restauración del Teatro Martí participaron las siguientes instituciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad: Unidad Presupuestada Inversionista. Grupo de Inversiones Prado, Dirección de Arquitectura Patrimonial, Dirección General de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo, Empresa de Restauración de Monumentos, Empresa Constructora Puerto Carena, Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos, Empresa Cabildo y Grupo de Importación-Exportación. También participaron: Fundación Caguayo, COPEXTEL, SEISA, así como, Fondo Cubano de Bienes Culturales, Consejo Nacional de las Artes Escénicas y TECNOESCENA, entre otras entidades del Ministerio de Cultura.

es que la cultura ha marchado siempre paralela al gran desafío histórico que supone la nación, su vida, sus propósitos, sus sueños, sus esperanzas actuales y futuras.

A nuestro General Presidente, mi especial y sentida gratitud. Usted bien sabe el sacrificio que la nación hace para poder realizar tales cosas. En torno a este mismo teatro, otras numerosas obras manifiestan claramente ese espíritu y esa voluntad. Se levanta el Capitolio Nacional, símbolo de toda una historia del país, futura sede de nuestra Asamblea Nacional, con los hemisiclos para sus propias sesiones y las del Consejo de Estado. No lejos, también se restaura el Gran Teatro, conocido como la Taza de Oro, y otros notables edificios del área van recuperando su valor patrimonial. Con esto la nación agradece que la Isla tenga inscritos en el índice del Patrimonio Mundial numerosos sitios históricos, al mismo tiempo que estimula la conservación de sus espacios naturales, contribuyendo todo ello a la exaltación de la educación, la dignidad nacional y el espíritu radiante e invencible de Cuba.

¡Gracias a nuestra patria por este día!

Agradezco, sentidamente, a todos. Los colaboradores míos han recibido esta mañana mis excusas por no mencionar sus nombres; los abnegados trabajadores que durante largos años lucharon por el teatro. Cuando se detuvo la obra, poco antes de 1983, nos parecía imposible. Cuando poco después fue recomenzada, nos sentíamos igual, ya que el tiempo parecía consumir su obra destructora. Sin embargo, otra vez retomado el proyecto, poco antes del año 2000, a partir

de entonces la fe no decayó: piedra a piedra, luceta a luceta, detalle a detalle... se trabajó hasta conseguirlo. Este es el fruto del amor infinito de los trabajadores que lucharon por el teatro.

Agradezco a la digna trabajadora que ha sido la maestra de obras. Agradezco a los inversionistas, a los arquitectos, a los técnicos de proyectos, a sus ejecutores... Agradezco a los restauradores de todas las artes, a los jóvenes, ellas y ellos, de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos, que no solo contribuyeron decididamente a la parte decorativa, sino que prestaron su empeño a restaurar la escuela vecina, la escuela Doña Concepción Arenal. Agradezco al Ministerio de Cultura y, en particular, a la Dirección de las Artes Escénicas por haber puesto a disposición de la Oficina del Historiador y a su Dirección de Patrimonio Cultural todo lo necesario para lograr la consumación de este empeño.

Y, finalmente, permítanme dedicarlo a la memoria de Eduardo y de Enrique, mis dos amigos queridos. Ellos, como dije hace un momento, están con nosotros y gozan de este momento tan importante en la persona de sus hijos, nietos y demás familiares. Agradezco también a dos grandes artistas cubanos, a Rosa Fornés y al maestro Luis Carbonell. Agradezco profundamente a Zoila Salomón, la viuda de Gonzalo Roig, el maestro que un día, inspirado en las calles de La Habana, estrenó en este teatro su obra inmortal: *Cecilia Valdés*.

Muchas gracias.

La rosa y el carisma

Confesiones de Rosita Fornés

AUNQUE CLASIFICA COMO «PRIMERA VEDETTE», ADEMÁS DE TRIUNFAR EN ESPECTÁCULOS DE REVISTAS Y VARIEDADES, DESDE SUS INICIOS INCURSIONÓ EN EL TEATRO, EL CINE, LUEGO LA TELEVISIÓN... HASTA CONVERTIRSE EN ESA ESTRELLA INDISCUTIBLE QUE INCITA A PREGUNTARSE SOBRE CUÁL HA SIDO LA CLAVE DE SU ÉXITO Y FAMA. A DESENTRAÑAR TAL ENIGMA SE DEDICA ESTA ENTREVISTA, AUTORIZADA POR SU PROTAGONISTA, UNA DE LAS ARTISTAS MÁS ENTRAÑABLES Y POPULARES DE CUBA EN TODOS LOS TIEMPOS.

por **MARIO CREMATA FERRÁN**
fotos **OMAR SANZ**

No es raro que le sorprenda la medianoche despierta, casi en vilo. Siempre trabajó hasta muy tarde y no ha podido des acostumbrarse, de modo que se levanta entre las nueve y media y las diez de la mañana. Enseguida se recoge un poco los cabellos brillantes, antes de hacerse un «moñito», porque conserva el pelo lacio. Entonces, y solo entonces, se siente lista para abandonar su habitación.

Desayuna un jugo de frutas, una taza de leche con café instantáneo y algún que otro pedazo de pan tostado o una galletica. Se asoma al jardín; si la mañana invita, inspecciona el patio. Agarra pronto el teléfono, inicia las llamadas de rigor y atiende las que entran y son para ella. A las dos en punto, después de ver el noticiero, se da un baño y se sienta a almorzar: lo más probable, una sopa, arroz con picadillo, tomate y lechuga, arroz con leche de postre y finalmente un café.

Hasta las nueve de la noche no vuelve a ingerir bocado alguno, cuando, religiosamente, le preparan un sándwich de jamón y queso con un vaso de refresco de cola, al que ella añade una cucharada colmada de leche en polvo y otra menos espléndida de azúcar, al tiempo que agita con fuerza, para lograr una mezcla homogénea.

Aunque cueste creerlo, nunca anduvo fiestando, evitó trasnochar, y no tuvo más vicios que su trabajo. Fumó «un tiempito largo» por pura necesidad: debió interpretar un personaje que lo hacía con clase, pero ella, inexperta en esos menesteres, aspiraba el humo y no hacía más que ahogarse. Tuvo que empeñarse, para aprender a hacerlo con deleite. Al cabo de unos años, como tenía que seguir cantando, dejó el cigarro para no afectar su voz. A la bebida le cogió «roña».

Se considera una artista de resistencia. Mujer plena, sigue siendo coqueta, conserva las poses atractivas tanto como el ademán seductor, el derroche de glamour, el talento y la simpatía que un día, lejano ya, la llevaron a colocarse en la cúspide del estrellato y la farándula, no solo insular.

Recién levantada de una siestecita, de buen ánimo y con las «pilas cargadas», aparece de rosado, con poco maquillaje y una sonrisa de leyenda. Ilumina el corredor, la sala, la saleta... Es Rosalía Elisa Lourdes Palet Bonavía. Mejor dicho, es Rosita Fornés.



Señora, ¿fue siempre usted tan presumida?

Desde chiquitica. Toda la vida me ha gustado lucir bien.

Mucho se ha escrito respecto a sus inicios en el arte, no así de su infancia y adolescencia. ¿Cómo percibe a la niña que fue?

Tengo entendido —puesto que no lo conocí— que mi abuelo había sido empresario, con fuertes nexos en lo teatral-musical. Lo cierto es que de él heredamos una discoteca fabulosa. Mi abuela cuidaba como reliquia un fonógrafo. Era un mueble grande, pesado, quizás de caoba. Como ya entonces era yo bastante inquieta, para que estuviese tranquila ella me sentaba a escuchar, más que nada, ópera. Cuando la melodía cesaba, me iba contando, a su manera, los argumentos de aquellas obras, como si narrara un cuento infantil. Todo se grababa en mi memoria.

Mi otro gran pasatiempo era jugar con algunas amiguitas, vecinas mías. Ellas se creían, por ejemplo, amas de casa; yo no, en el juego era la artista. Siempre quise serlo, y no por lo que veía, porque apenas salía de mi casa; ni siquiera iba al cine en esa etapa. Más grandecita me llevaron a ver alguna película, pero antes no.

¿Y qué deseo brotó primero: el de cantar, el de poner en práctica sus dotes histriónicas, o el del baile?

Todo a la vez. Cuando jugábamos a las casitas, nos poníamos de acuerdo e inventábamos nuestro guión. Yo lo mismo actuaba, hacía por bailar, o les cantaba una canción. Era algo espontáneo, como te digo, porque no tenía influencias, pero sí era tremendamente imaginativa.

Usted fue criada por su padrastro, Fornés, cuyo apellido adoptó artísticamente. ¿Qué recuerdos tiene de su padre biológico?

Solo uno, muy vago. Nací en Nueva York, donde conviví con él, y lo que he retenido es verlo discutir con mamá, algo que me asustaba bastante. Ellos se habían casado muy jóvenes: ella tenía 18. Y se fueron a Estados Unidos, pero nunca se adaptó. Como dices, mi padrastro fue quien me crió. Desde mis cuatro o cinco años empezó a visitarnos y conquistó a mi madre. Ya para ese momento no supe más de papá. Había nada más una hermana suya, en Cuba, que sí me visitaba y me hacía regalos. Al poco tiempo supe que él había muerto. José Fornés Dolz fue mi verdadero padre.

Cambiando de tema: me consta que ha prologado comentarios intensos sobre su relación con La Habana.

Incluso ha admitido que, el haber llegado aquí, muy pequeña aún, significó para usted como volver a nacer...

¿Quieres que te cuente mi primer recuerdo de La Habana? No había cumplido aún los tres años. Aunque te cueste creerlo, tengo aquí [toca su frente] la imagen de mi llegada, en medio de una tempestad. El barco no podía entrar, ya que al práctico encargado de guiarnos le era imposible hacerlo, por las olas furiosas. No sé cuánto debimos aguardar, cerca del Morro, con la ciudad enfrente. Solo sé que todos estaban deseosos de bajar, y que las mujeres lloraban.

Sería pretencioso conminarla a un inventario más o menos detallado de los sitios donde ha residido, puesto que la lista podría volverse interminable. De cualquier manera, déjeme conducirla a un alto en una de esas viviendas de la parte más vieja de la urbe: Cuba, número 24, donde hoy se encuentra el Palacio de la Artesanía.

¿Sabes?, todos los recuerdos de aquella etapa son bonitos. De pequeña viví y caminé mucho La Habana Vieja, porque mis padres tenían altas y bajas y se mudaban a cada rato. Esa es una zona que quiero. Me llevaban regularmente a pasear a un gran parque cerca de la bahía; iba al Malecón, a tomar el fresco y disfrutar del mar. Y también me bañaba en las playitas, porque había unas lanchitas que cruzaban la bahía, y nos trasladaban a mamá, a mi tía y a mí hasta esas pocitas, pequeñas pero muy monas. Creo que ya no existen.

Como todo estaba cerca, otro entretenimiento era recorrer a pie la Alameda, bordear la Avenida del Puerto para ver entrar los barcos, todo un espectáculo que recuerdo haber disfrutado también desde los balcones de Cuba 24, donde vivía mi abuela materna, en un entresuelo con vista a la calle. Yo me acuerdo de esa Habana de mi infancia con verdadera nostalgia.

Pero luego las mudanzas continuaron...

Así es, y por eso un sitio predilecto es el Malecón, que en una etapa quedaba cerca de la casa. Después pasé para El Vedado, que es de esos lugares que me encantan para vivir, tanto como el Nuevo Vedado. En este último, en un *penthouse* frente al zoológico, viví muchos años, más de 30, pero me vi obligada a irme, hará unos 15 años más o menos. Para entonces, aunque estaba operada de la cadera, seguía trabajando mucho, vivía sola con mi madre, y el ascensor estaba constantemente averiado. Tenía que subir y bajar varias veces en el día los cinco pisos, y los médicos me lo prohibieron. Es por lo que tuve que hacer «la permuta», no en el teatro ni en el cine, sino en la vida real, y conseguí esta casa en la que estamos, que tiene el gran inconveniente de que está muy lejos del centro de La Habana.

Yo salía bastante allá, y me visitaba mucha gente. Para venir hasta acá hay que tener carro, de lo contrario es una odisea, y ya buena parte de mis amigos, los que aún viven, están muy viejos para tanto trajín. Y hablando de carros, no te he contado que yo manejé durante cuarentaipico de años. Dejé de hacerlo por las dichosas caderas, y no te imaginas cómo extraño esa libertad. Ahora dependo de que me lleven.

¿Cuándo es que su familia decide irse a España?

Como te decía, me trajeron a La Habana muy pequeña, y me fui a vivir con mi abuela y una tía, primero a la calle Cárdenas y, poco después, a otro apartamento en la calle Romay. Me acuerdo que allí vi por primera vez, en época de carnaval, una conga que pasaba por nuestro frente, y caí en cuenta de lo feliz que me haría poder ser parte de todo ese mundo.

Así fui creciendo y sumando mudanzas, porque en eso no creo que alguien me gane. Hasta que, a los diez años, viviendo en la calle Industria, es que nos vamos a España, tras la caída de Machado. Como conmigo tenían un cuidado tremendo, y me preservaban como algo grande, mamá y papá se turnaban para acompañarme al colegio. Mi instrucción primaria se completó en Madrid, donde nace mi hermano José Enrique, el mayor de los dos que tengo, a quien llevo 12 años. Yo lo paseaba en coche y, más que hermanito, lo sentí un poco hijo.

Recién mudados a Valencia nos sorprende el estallido de la Guerra Civil (1936). Como simpatizábamos con la República y mi padre se había señalado, tuvimos que escapar en un barco, el último, que partió de noche, disfrazado; se llamaba «Manuel Arnuz». Venía de Barcelona lleno de refugiados, casi 200, y debía hacer breve escala en Cartagena y Almería. Nos acomodamos en un camarote grande, y zarpamos en absoluta oscuridad. Pero por el camino, antes de poder atravesar el Estrecho de Gibraltar, ocupado por los franquistas, tuvimos que tocar tierra y permanecemos dos semanas en un dique seco. En ese interín pintaron el buque con atributos arábigos; lo decoraron como si fuese un crucero, e izaron una bandera siria. Lo llenaron de luces y los empleados conminaron a los pasajeros a meternos en los camarotes. En cubierta, escenificaron una fiesta, con orquesta y todo. Después de la espera, aguardando una vez más las primeras horas de la noche, partimos. Había que cambiar el rumbo a cada rato, para evadir el cerco. Sí, porque temíamos que nos bombardearan al detectarse que se trataba del «Manuel Arnuz», que ya se sabía había huido. Nosotros escuchábamos en la radio falangista las amenazas que lanzaban al barco.

Fueron horas de mucha tensión; tanta, que papá enfermó de los nervios durante la travesía. Pudimos ver cómo nos iluminaban con unos reflectores enormes des-



Tras su debut, con apenas 15 años (arriba), Rosalía Palet se convirtió en Rosita Fornés. Inmediatamente, se produce su incursión en la incipiente cinematografía nacional y su iniciación en el género lírico (fotos inferiores). Todas las imágenes de archivo sobre la trayectoria de la artista que acompañan esta entrevista fueron cedidas por José Antonio Jiménez.



de ambos lados: Europa y África. No más salimos a mar abierto, respiramos de nuevo. En total estuvimos unos 45 días a bordo, porque además nos sorprendieron unas violentas tempestades en el Atlántico. Mis padres y mi hermanito estaban mareados. A papá le decían: «Déjela subir un poco a cubierta, porque viéndolos a ustedes en ese estado, terminará mal ella también». Y me sentaban a coger aire en un salón ventilado. Cuando hacía buen tiempo, jugaba arriba con mi hermanito. La verdad es que nunca me he mareado, ni por aire ni por mar.

Tal vez la música hubiera aliviado un poco tanta incertidumbre. Debió haberles regalado una canción...

¿Y quién ha dicho que no lo hice? Mientras el navío estuvo en el dique, como decía, no permitieron que nadie saliera para simular que lo estaban arreglando. Y se dio una fiesta para calmar la ansiedad y, de paso, recaudar fondos en apoyo a las milicias antifranquistas. Como yo me pasaba la vida cantándole a mi hermanito, me preguntaron si podría hacerlo frente a todos. Y yo, que en eso siempre he sido atrevida, dije que sí. Me acuerdo que fue un tango de [Alfredo] Le Pera: *Silencio en la noche*, que inmortalizó [Carlos] Gardel, y bueno..., me aplaudieron cantidad, creo que porque lo hice con placer. Me sentí feliz, y de la

noche a la mañana me volví famosa; venían todos los días a saludar a «la joven cantante».

Cuando llegamos, mi padre no tenía un centavo. Lo perdió todo en el corre corre de la salida. Es cuando nos fuimos para Cuba 24. Enseguida él se puso a buscar trabajo, y lo encontró, porque era un hombre preparado y con una habilidad natural para los negocios. Hizo buenos contactos y fue levantándose, de modo que cuando pudo independizarse, nos mudamos al Vedado, a una casa que lamentablemente ya no existe, en B entre 17 y 19. Allí nace mi hermano Leopoldo, y allí cumplí los 15. Por cierto, no me los celebraron.

¿Cómo fue eso?

Así como te digo. La situación económica de la casa todavía no estaba estable. Además, mi padre era muy celoso, y como mi madre fue una mujer tremendamente guapa, él evitaba las fiestas en casa, porque no le gustaba que le hicieran sombra, ¿me entiendes...? El caso es que me prepararon una comida especial, picaron un dulce..., pero no hubo celebración, ni fotos tampoco. Así que no tengo fotos del día de mis 15 años. Era 1938, el 11 de febrero.

En septiembre de 2013 se cumplió el aniversario 75 de su debut en aquel programa radial que fue cantera de grandes de la escena cubana: «La Corte Suprema del Arte». Ese sería el despegue...

Sin embargo, en mi casa se oponían a que fuera artista, porque pertenezco a una época en que estos eran mal vistos. Una «muchacha de bien» tenía que ser una señorita recta. De tanto escuchar «La Corte Suprema del Arte» me entusiasmó la idea de concursar. Yo tenía un amplio repertorio, tanto de tangos como de canciones españolas, que había aprendido gracias a los discos y la radio. Entonces les dije a mis padres que me llevaran al programa.

Casi tuve que llorar. Un guitarrista andaluz, Manolo Tirado, buen conocedor del folclor, le dijo a papá: «Yo la acompañaré; que cante algo flamenco, una milonga, que es tan bonita». Porque está la milonga, pero también me encantaba el ritmo del fandanguillo y las bulerías, las peteneras, los soleares... El caso es que ensayamos la milonga *La hija de Juan Simón*. Papá se resistía, esgrimiendo que si no me daban el premio yo iba a sufrir. Además, no quería que fuese artista, sino que estudiara. Por eso me matriculó en taquigrafía, mecanografía e inglés, para que fuera una buena secretaria.

Lo convencí, me presenté, y como se trataba de una pieza que no se oía fácilmente, parece que llamé la atención y esa noche me llevé el primer premio. Los directores de la CMQ le pidieron a papá que me llevara

de nuevo, como al resto de las estrellitas nacientes, para llenar espacios en otros programas, los cuales servían para incrementar nuestro repertorio y que nos escucharan. Eso me costó, porque papá me decía: «Bueno, ya te complacé, cantaste, te llevaste el premio, así que ahora a seguir estudiando, para que seas una buena secretaria, que es lo que serás si trabajas algún día».

Yo lloraba y lloraba, y por suerte para mí, Miguel Gabriel, director y principal accionista de la CMQ, se hizo su amigo y le dijo: «Déjela Fornés, ella es una señorita, siempre vendrá acompañada...». Porque como papá no quería que mamá saliera, sino que simplemente se ocupara de los niños y del hogar, siempre iba o con él o con mi tía Rosa.

Al fin me empezaron a pasar en la radio, en aquellos horarios dedicados a zarzuelas y operetas. Me asignaron un buen maestro de canto, Mariano Meléndez, y una de actuación, excelente, Enriqueta Sierra. Entonces me conocieron Antonio Palacios, que era un actor del género lírico, y Miguel de Grandy, famoso tenor. Juntos formaron una compañía y le pidieron a papá que me permitiera hacer una obra, para el fin de la temporada. Era la zarzuela *El asombro de Damasco*.

Esa fue mi iniciación. Ese día, en el primer entreacto, fui a cambiarme de ropa a mi camerino y se me acercó un señor, gentil y educado, que había venido a ver la obra y quería felicitarme: el maestro Ernesto Lecuona. Aprovechó para comentarme sus planes de crear una compañía, de la cual quería que yo formara parte. Aunque estarían también Palacios y De Grandy, le dije que tenía que hablar con mi padre.

Afortunadamente, una vez más accedió a que yo hiciera la temporada, que tuvo un éxito muy grande. Incluso, se contrataron artistas extranjeros. Cuando estábamos poniendo una obra, al mismo tiempo ensayábamos la próxima, porque semanalmente se estrenaba. A veces se mantenía dos semanas más en cartelera; rara vez tres. Con él hicimos *Luisa Fernanda*, *La del manojo de rosas*, *La viejecita*, *Los gavilanes...*, entre otras. Sin embargo, Lecuona tuvo que partir de viaje a cumplir varios compromisos y le cedió la compañía a Palacios y De Grandy. Del Teatro Principal de la Comedia, donde tenían lugar nuestras presentaciones, nos trasladamos al Martí. Allí, como primera figura, estrené *Don Gil de Alcalá*, y mi acompañante fue la mismísima Esther Borja.

También se interesó en mí Mario Martínez Casado, y cuando terminó la temporada de género lírico, me pidió incorporarme a la de teatro, con obras dramáticas, comedias y comedias ligeras. Hablé de nuevo con papá, porque recuerda que a mí no me dejaban moverme sola ni a los ensayos. ¡Hasta a las tiendas me acompañaba la tía Rosa! Yo era una «señorita decente», como se decía, solo que ya me había convertido en una artista popular, tenía un nombre...



¿Ya entonces era Rosita Fornés?

Sí sí, desde el principio. Mi padre me pidió que me presentara con su apellido, por si algún día me volvía famosa.

Usted se refería al Teatro Martí, uno de esos lugares emblemáticos de su época de esplendor, que al fin ha sido rescatado. ¿Cómo fue su relación con este escenario?

Se trata de un lugar entrañable donde realicé largas temporadas del género lírico. Pero te voy a contar algo que nunca antes he dicho. Los primeros recuerdos del Teatro Martí se remontan a la época en que yo debuté en la radio como artista aficionada. Un día, por algún motivo, quisieron llevar «La Corte Suprema del Arte» al teatro. Y, por supuesto, allí estuvimos las estrellas nacientes. Y yo salí a cantar un número, ¡por primera vez en un teatro!, y ese escenario fue precisamente el Martí. ¡Anótalo!, ¡por primera vez lo digo! Salí, temblándome las piernas, canté, me aplaudieron y me fui enseguida hacia dentro.

Aquel sitio me pareció inmenso; por eso, más que sobrecogerme, pasé tremendo susto, solo que un agradable susto. El auditorio era numeroso, y yo no había experimentado lo que significaba estar cara a cara con tanta gente, porque al estudio de Monte y Prado, donde tenía su sede la CMQ, asistía público, pero eran cuatro gatos, porque el espacio era pequeño. En esa época no había micrófonos; el artista contaba solo con la acústica del teatro. Tuve que aprender a proyectar mi voz, para que me escucharan hasta en la última fila. De hecho, los años que trabajé con regularidad en el Martí fueron de constante preocupación y mayores exigencias, debido a que le llamaban el «Coliseo de las cien puertas», y aunque estas se cerraban muchas veces para las funciones, la acústica no se podía comparar con la lograda, por ejemplo, en el Principal de la Comedia, un encanto que desgraciadamente desapareció.

Más adelante, claro está, se comenzaron a instalar unos microfones que colgaban en el techo, y eso ayudó. Cuando retorné a Cuba en 1946, reanudé mis contactos con Palacios y De Grandy, y volví a presentarme allí. En los 50, cuando me consagré a la

televisión, como vedette regresé una vez más al Martí. Si no recuerdo mal, abrimos con *Pardon, madame* (Victoria y su húsar).

Además de Lecuona, desde muy temprano usted contó con el aliento y la cercanía de Gonzalo Roig...

¡Ay!, el maestro Gonzalo Roig. Ese fue el que me dijo, en «La Corte Suprema del Arte», cuando apenas era yo una estrellita naciente: «Tienes voz de soprano, así que puedes cantar mucho género lírico». Él fue quien me alentó, porque te voy a confesar que a mí me daba, hasta cierto punto, temor. Yo me aprendía al dedillo temas musicales, aumentaba el repertorio, para cantar en una tesitura más alta que una simple cancionera. Y fue Roig quien me estimuló. Y es por lo que empiezo a aprenderme romanzas y números propios de zarzuelas y operetas, piezas de Lecuona...

Me dio mucha fuerza, mucha confianza, porque no olvides que Roig era ya una gran figura, un verdadero maestro. Siempre me hizo creer que yo podía asumir esos géneros. Enfrascado en el montaje de su famosa zarzuela *Cecilia Valdés*, quiso que encarnara a Isabel Ilincheta. No lo consideré buena idea, así que me conformé con estar en el coro y bailar la contradanza. Pero lo complacé años después, durante una reposición que él organizó en el Auditorium. Poco antes de su muerte, estaba empeinado en que hiciera el papel principal. Le dije que no daba el tipo de Cecilia, que en la novela es descrita por Villaverde como una mulata bonita. Yo me disculpaba, le repetía: «Si aunque sea fuera trigueña, pero soy rubia...», y Roig replicaba: «No importa, te pones una peluca negra, pero la haces».

Por cierto, te faltó mencionar a Rodrigo Prats. Muchísimas de mis grabaciones él las dirigió; también en las orquestas, durante sucesivas temporadas teatrales. La suerte me acompañó. Todos ellos me vieron en el escenario y les gusté. Seguí dando clases y trabajando en teatro, además de los espacios fijos en la radio, hasta que en 1944 vino a Cuba el célebre Mario Moreno, Cantinflas. La CMQ montó un espectáculo de variedades y decidieron incluirme como su contraparte femenina.

A propósito, como mujer bella le han endilgado tanto romances como amores imposibles...

Perdóneme para hacerte una aclaración: bella no, atractiva sí. ¿Sabes que jamás me consideré una mujer bella? Y eso, pese a haber sido asediada por tantos hombres. Es más, nunca he estado conforme con mucho de mi figura, ni siquiera con mi rostro.

Pero son antológicos los piropos que le lanzara Jorge Negrete; Agustín Lara compuso y le dedicó una canción.

Esa es otra historia...

¿Qué hay de cierto en esos comentarios que la vinculan sentimentalmente con Cantinflas, y con René Cabel?

[Ríe a carcajadas, con evidente picardía. Acto seguido hace un gesto dubitativo; parece nerviosa] Sííí, pero... bueno, no..., pues nada, él..., sí, yo le gusté, pero me respetó, pues vio que yo era una señorita [risas]. Es que, efectivamente, aunque no lo parezca y muchos no lo crean, me mantuve virgen hasta muy tarde. Hoy en día las muchachas empiezan a noviar y... ya. En aquella época, por nada del mundo. Figúrate, siendo una artista famosa, hubo gente que se confundió conmigo, porque se me acercaban millonarios, diciéndome ofrecerme lo que yo pidiera...

Dejemos a un lado a esos millonarios, y volvamos a Cantinflas.

Bueno, lo que pasó fue que en aquel *show*, canté, bailé y actué a su lado. Y no solo se hizo mi amigo, también se echó a mi familia en un bolsillo y, casi al mismo tiempo, se robó mi corazón. Es él quien propicia que yo viajara a México a los pocos meses para filmar la película *El deseo*, luego de convencer a mi padre. Este último viaja conmigo, pues veía con buenos ojos la relación y, desde el primer momento, simpatizó con Mario. Pero allá se encuentra con que él estaba casado con una rusa. Y aunque prometió que ese asunto se resolvería, las semanas pasaban y, como no había nada claro, papá me indicó: «En cuanto concluya el rodaje, regresamos».

Fue una ilusión rota donde todo quedó en promesas. Y una ilusión que me hizo sufrir, porque lo quise muchísimo. ¿Sabes?, fue una lástima que se malograra el romance nuestro. Yo me apasioné de veras, y ese sentimiento no acabó con la ruptura. Duró mucho todavía... «Rosquita», me decía. ¡Ay!, ¿pero tú estás grabando todo esto? No me acordaba, ¡por Dios!

¿Y René Cabel?

«El Tenor de las Antillas». Sí, ese fue un novio formal. Estaba enamorado. Se quiso casar y todo, pero algo pasó y rompimos el noviazgo. Conmigo no hay marcha atrás.

Cuentan que hasta el mismísimo presidente Batista se desvivía por Rosita. ¿Fue así?

¿Batista? Ah..., bueno sí, pero, espérate, porque ese es un episodio triste. El asunto es que yo formé parte de una comisión del sindicato de artistas para una en-

trevista con el presidente, con el propósito de discutir la cuestión económica y la proyección cultural. Al conocerme, se me hizo evidente que le gusté, y entonces me propuso continuar viéndonos. Yo me negaba, una y otra vez, diciéndole que tenía mucho trabajo, porque comprendí lo que él intentaba. A partir de ese minuto se desató una... — como te diría... —, sí, una persecución, que se hizo extensiva a Armando Bianchi, cuando se supo públicamente que estábamos juntos.

Entonces se nos presenta la oportunidad de ir a España, y allí, viendo que mi estancia se prolongaría, quise llevar a mi hija. Eso fue en el 57, si mal no recuerdo. Se hicieron gestiones y todas fracasaron. Batista no la dejó salir de Cuba. Todos sufrimos mucho con esa separación, pero sobre todo la niña. Sus cartas, que aun guardo, son desgarradoras. Yo bajé muchísimas libras, me puse flaca, como nunca he estado, porque además trabajaba sin descanso, y sufría en silencio. Hacíamos dos funciones, de lunes a sábado, y tres los domingos. No había vacaciones ni nada que se le pareciera. Así fue toda la vida.

Cuando triunfa la Revolución, le dije al director del teatro donde estaba contratada, por cierto, el famoso autor de *Las Leandras*, que buscara a alguien para sustituirme, porque debía reunirme con mi hija.

Hábleme de Medel, el padre de la niña.

Deja ver cómo te explico. Después de lo de Cantinflas, estando aquí, vienen a proponerme un contrato para regresar a México. Esta vez era un empresario argentino, Roberto Ratti, para formar una compañía de revistas con artistas cubanos, mexicanos y argentinos. Es donde por primera vez me ofrecen hacer el trabajo de primera vedette. Conmigo viajaron Vitola, una cómica bastante excéntrica que se quedó allá, y también una rumberita cuyo nombre no recuerdo, que pronto se casó y se retiró.

Hice algunas películas más, y conocí personalmente a Manuel Medel, un actor que me llevaba casi 18 años. La amistad se convirtió en atracción y pronto nos casamos. Él me dio la seguridad que yo anhelaba. Juntos inauguramos el teatro Tívoli. ¡Y quedé embarazada!, un milagro, pues me habían dicho que yo tenía problemas, que eso era prácticamente imposible. Sin embargo, con un tratamiento riguroso y todo mi empeño, sucedió. Como me cuidé, el embarazo transcurrió bien, no así el momento del parto.

En cuanto pude, a los pocos meses, volví al trabajo. Medel y yo fundamos una compañía de género lírico que logró posicionarse. Pero mi hija era lo más importante, y como no podía asumir sola todos los protagónicos, contratamos a una pareja de españoles ya reconocidos: Pepita Embil y Plácido Domingo. Por entonces, el hijo de ambos era apenas un muchachito.

Mi marido y yo fuimos felices hasta que surgieron las desavenencias, y cuando vi que eran insolubles quise separarme. Ese año de 1952, precisamente, iba yo a filmar cinco películas, porque al cine es a lo que menos importancia le había dado. Y lo dejé todo. Él se puso en una situación incómoda y tuve que huir con mi hija, porque me tenía amenazada con que, si me divorciaba, Chiquitina se quedaba con él. Y él tenía un montón de hijos, porque estuvo casado en varias oportunidades y con cada relación tuvo hijos, pero creía que era una forma de mantenerme atrapada.

Figúrate lo que me costó ser madre. Por eso dije: esta pequeña va conmigo adonde yo vaya. Entonces aproveché que él viajó a otro estado, por trabajo, y me fugué. Cuando regresó a la casa comprendió que nos había perdido. Atrás quedaba el jugoso contrato por cinco años, para hacer varias películas. Atrás quedaba la tierra que me acogió, que me concedió durante siete años consecutivos el título de «Primera Vedette de México», y luego el de «Primera Vedette de América». Cuán generosos, ¿no es cierto?

Por otra parte, México me dio la posibilidad de conocer e interactuar, además, con María Félix, Agustín Lara, Gloria Marín, Tin Tan [Germán Valdés], Dolores del Río, los tres «Pedros»: Infante, Vargas y Armendáriz; Miguel Acebes Mejías, Luis Aguilar, Arturo de Córdova... ¡Fueron tantas estrellas! Y de los extranjeros, desde Hugo del Carril y mi buena amiga Libertad Lamarque, pasando por Carmen Sevilla, Lola Flores y hasta Rita Hayworth, Buster Keaton y Josephine Baker, a muchos de los cuales reencontré en La Habana, donde luego se sumarían a la lista Nat King Cole y Edith Piaff, entre los que ahora recuerdo.

Lógicamente, de vuelta a mi país encontré enseguida trabajo. Ya había empezado la televisión, y me contrataron con programas fijos que duraron años. Uno de ellos, *Mi esposo favorito*, me permitió estar junto a Armando [Bianchi].

¿Fue el gran amor de su vida?

Sí, lo fue, y lo perdí por culpa del alcoholismo. La bebida lo mató, justo cuando había accedido a someterse a un tratamiento. Quiso ir a la playa, a la casa que teníamos en Boca Ciega, y aunque en principio me negué, terminó convenciéndome. Iban mi hija y mis nietos con nosotros. Después de bañarnos un rato, regresamos a preparar el almuerzo, y él quiso virar a darse otro chapuzón. Parece que por el camino se dio un trago, y al meterse en el agua le sobrevino un coma alcohólico fulminante. [Con ojos aguados, tras una pausa, continúa] Fue durísimo. Estaba lleno de vida todavía y lo perdí. Nunca más he tenido un compañero. Acababa de cumplir 59. Yo era un año menor que él. Me ha costado recuperarme...



© CORTESIA DE JOSE A. JIMÉNEZ



La imagen superior es de la autoría de Armando Herrera, uno de los más reputados fotógrafos mexicanos de los años cuarenta y cincuenta. Al centro, Rosita encarnando a Ana de Glavary en la opereta *La viuda alegre*, estrenada en Cuba en 1941 en el Teatro Principal de la Comedia. Debajo, en su personaje en el filme *El deseo* (1945).



Quizás sea reconfortante recordarlo joven, saludable, como cuando ustedes empezaron.

Ese tiempo fue muy lindo; es cuando debuto en televisión, en pleno apogeo de mi gloria, y él me dice que hacía mucho me admiraba. Fuimos intimando en los trabajos que compartíamos. En 1953 nos eligieron «Miss y Mister Televisión». Se enamoró de mí, empezó a decirme cosas y yo terminé correspondiéndole. Fue mi pareja durante 28 años; un tipazo, de esos con cara y cuerpo bien puestos, además de polifacético, pues lo mismo cantaba, que bailaba o actuaba. Había gente que, para fastidiar, le decía «el vedetto».

Después de 1959, hubo incomprensiones y rechazos hacia lo que representaba una vedette. No obstante, la Fornés logró no solo imponerse, sino desarrollar una carrera ya sólida, prestigiosa en el ámbito iberoamericano ¿Cuál estrategia puso en práctica entonces?

Simplemente tenía que liberarme, a golpe de esfuerzo, de ese estigma de estampa del pasado. Lo que sí tuve claro desde el principio fue que tenía que seguir adelante, trabajando, diversificando los personajes, para que no me siguieran tildando de «burguesa», o murmuraran que mis triunfos se debían al atuendo que empleaba, cosa que sucedió, aunque te parezca de risa. Así, empecé a presentarme con vestidos no tan vistosos; me vieron en todo tipo de roles, hasta en el de miliciana, porque tuve que hacer guardias durante años. Uno de aquellos personajes llegó a condenarme por la supuesta frivolidad que implicaban las plumas y los encajes. Intentó abochornarme en público, y yo le solté: «No hay problema; yo puedo venir mañana con ropa de cortar caña y seguiré siendo Rosa Fornés».

Me quitaron los programas [televisivos] de mayor audiencia, me bajaron los salarios... Todavía en los 70, recibí una carta de Cantinflas, quien me invitaba a México a filmar una película sobre el Quijote, porque quería que yo fuese Dulcinea. El entonces presidente del ICR me dijo que él no autorizaba a un artista cubano a trabajar en el exterior. La película [*Don Quijote cabalga de nuevo*], protagonizada por Fernando Fernán Gómez y con Cantinflas como Sancho, se hizo con otra actriz. Y se puso en los cines cubanos.

Hace 15 años usted expresó públicamente: «Yo soy una persona un poco discutida, cuestionada, no admitida por la intelectualidad, de Cuba, por la cosa de que el nombre de vedette me hizo mucho daño»...

Prefiero no seguir hablando de eso. Más que de «intelectuales» se trató de «intelectualoides». Pero no es mentira que me quisieron apartar un poco, solo que fue una temporada, algo pasajero. Después recapitaron.

Otros, optaron por ignorarme, y lo han seguido haciendo hasta el día de hoy. Ahora bien, como artista, tengo clarísimo que no le puedes caer en gracia a todo el mundo. Hay quien tiene su opinión y debemos respetársela.

¿Qué les diría a sus detractores de ayer?

Nada. No me interesa decirles ni media palabra. Ya se habrán dado cuenta de las injusticias. Muchos se arrepintieron y llegaron a convertirse en amigos. Alcanzaron a comprender que yo no era esa persona negativa y superficial que pintaban, ni mucho menos. Tampoco es necesario entablar algún tipo de diálogo con los necios. Por lo demás, los enemigos siempre existirán.

Dicen que usted y Rita Montaner no se llevaban bien. ¿A qué se debió la enemistad entre ambas?

Yo no tuve problemas con Rita. Ella, sencillamente, se equivocó conmigo. En una etapa, al parecer, me vio como una amenaza, no sé por qué; basta haberla visto en cualquiera de sus facetas para comprender que no podía tener rival. No por gusto todavía le llaman «La única». Nos conocimos durante la filmación de *Romance musical* (1941). Tenía una personalidad totalmente distinta a la mía, siempre a la defensiva, como desconfiando. Pudo influir que ella era mulata —pasaba por trigueña, con esa piel aceitunada— y yo rubia. El no ser blanca parecía resultarle difícil. Todavía en algunos sitios no se le permitía entrar. Nos apartamos hasta que me tocó participar en un homenaje que se le tributó, donde pronuncié unas palabras y ella me dijo que le había dado una «bofetada», en el mejor sentido. Al final, los celos quedaron a un lado y nos reconciliamos, pero era tarde: padecía de cáncer; le quedaban pocos años de vida. Pienso que todo fue un malentendido, pues yo siempre la admiré. Creo que fue una artista completa.

De su extenso repertorio lírico, me permito seleccionar la opereta Luisa Fernanda, donde tanto y tan bien encarnó a la duquesa Carolina; de la televisión, el popularísimo espacio Mi esposo favorito; de la cinematografía, la madura Gloria, de Se permuta. ¿Cuáles otros roles u obras salvaría del olvido?

A propósito de la primera, en México, una vez, en un intermedio, rumbo a mi camerino me encuentro con dos señores; eran Moreno Torroba y Fernández Shaw, autores de *Luisa Fernanda*. «Rosita, venimos a conocerla personalmente y felicitar a la mejor duquesa Carolina». Yo les dije: «Pero cómo ustedes me van a felicitar si no me han visto en el papel, y para rematar, me acaban de ver en una revista musical, enseñando las piernas...». Aunque pequé de inmodesta, ambos me aseguraron que, en México y en Cuba, to-



© CORTESÍA DE JOSÉ A. JIMÉNEZ



Arriba, en la Plaza de la Catedral junto al actor mexicano Adalberto Martínez «Resortes», durante la filmación de la película *Me gustan todas (Hotel Tropical)*, de 1954. Debajo, Rosita y Armando Bianchi, elegidos «Miss y Mister Televisión» en 1953. Junto a estas líneas, la ya legendaria vedette posa en compañía de su hija Rosa María Medel, entonces de seis años, en la habanera playa de Jibacoa.



dos decían que nadie lo hacía como yo. Fue una exageración, pero aún lo considero un tremendo honor.

Respondiendo a tu pregunta, me quedaría con *La viuda alegre*, en el género lírico; en el teatro, *La dama de las Camelias*, tan conocida, por haberla hecho muchas actrices, pero me quedó bien. Sí, porque como te dije, yo no me negaba a nada. Después del «sí», comenzaba a preocuparme. Mira, yo reflexionaba, sobre todo cuando hacía teatro: «Este personaje lo ha interpretado ya —o tal pieza musical la ha cantado ya— esta o aquella actriz o cantante, pero a mí me lo alaban porque les caigo bien, porque tengo carisma».

Cine es lo que menos hice. Como tenía una vida tan agitada, entre la radio, el teatro y la televisión, no le daba mucha importancia. De las películas que hice jovencita, ninguna me satisfizo. Incluso, *Se permuta* no fue, a mi juicio, lo que la pieza teatral. Yo me veo y no me gusto. Me parece que, para el cine, me faltó ángel. No sé...

Retrospectivamente, como evaluaría triunfos y fracasos, retrocesos y adelantos, dichas y sinsabores...

Imagínate... Aunque son más alegrías que penas, no puedo negar que los momentos malos que tuve los sufrí bastante, y aunque me dañaron mucho, era consciente de que tenía que sobreponerme. Porque, además, llegó un momento en que me convertí en el único sostén de los míos. Mi padre sufrió una embolia, se quedó casi sin habla y sin poder moverse con normalidad. Tuve que hacerme cargo de la casa de mi madre, de la de mi tía, que había enviudado, de mis hermanos que estaban estudiando en el colegio de La Salle...

Tuve que afrontarlo, pero gracias a que trabajaba sin desmayo pude hacerlo, y como nunca me interesó ser rica, según ganaba dinero, lo gastaba en lo que hiciera falta. Aunque vivía para mi trabajo, siento

una gran felicidad, porque pude ayudar a los míos. El hogar yo lo cuidaba mucho, ¿me entiendes?

Es momento ideal para hablar de su familia...

Primero, voy a hablarte de alguien muy especial que ya no está: Guadalupe Bonavía, o simplemente Lupe, mi mamá, una mujer muy buena que hizo de mí lo que soy. La quise mucho. Se dedicó a mí sin descuidar a sus otros dos hijos, solo que ellos nacieron mucho después que yo, así que hubo un tiempo en que fue solo mía. Me duró bastante; fíjate que ella llegó a vivir conmigo en esta casa. Las dos envejecimos juntas. Aquí murió, y la enterramos justo el día en que cumplía 99 años.

De mi hija, ¿qué te puedo decir? Ya te he dicho que yo no podía salir en estado, que pasé mucho para lograr ese embarazo, y después del parto tuve complicaciones, agravadas porque pronto me incorporé al trabajo. Fue un gran estímulo poderla criar, verla madurar a mi lado, que me haya dado dos nietos fabulosos, cuatro bisnietos y un yerno, José Antonio, que es el hijo varón que no tuve. Además de ser su marido por más de 40 años, hace bastante que me representa profesionalmente... [Interrumpen para servirnos un café y Rosita aprovecha para presentarme a su bisnieto Danielito: el benjamín de la casa, quien aparece en la foto junto a ella, ya con ocho meses] ¿Te imaginas que tengo cuatro bisnietos? Un regalo de la vida verlos nacer. Y si la mayor, que va a cumplir 16, se me casa pronto, tal vez pueda conocer a un tataranieto [sonríe]. Bueno, ya eso es un poco difícil, ¿verdad? No creo que llegue a tanto, ya me va quedando poco. Son 90. Voy para 91 en pocos días.

Según el escritor Miguel Barnet, usted «supo imprimir a la música española ese ingrediente transculturado que la hacía sonar ibérica y tropical, sensual y colmada de salero...». ¿Cuál es la clave, el secreto de su arte?

Pues chico, yo digo y repito que se lo debo a mi carisma. Pienso que gusta cómo me expreso, cómo me manifiesto en los distintos géneros..., pero no porque crea que soy mejor que nadie. Sí tuve la suerte de participar en muchas obras. Hoy en día veo que han surgido nuevos valores, algunos muy buenos, pero no hay fuentes de trabajo, no existen oportunidades. Yo pude trabajar continuamente, y ello te da una enseñanza muy grande, además de hacerte popular, porque es el público el encargado de juzgar tu desempeño.

Canté con figuras del culto, cubanas y extranjeras. Y yo no presumía de tener una gran voz; me creía afinada y daba las notas que tenía que dar. Y más nada. ¿Pero sabes lo que pasa? En las zarzuelas no solamente se precisa cantar; también hay que actuar, interpretar un personaje. Esa era mi fortaleza. Muchas colegas salían simplemente a mostrar la voz que tenían, y eso no bastaba.

¿Qué le faltó para llegar a ser una voz operática?

Bueno, pues no sé. Acuérdate que yo, desde chiquita, escuché a magníficos cantantes de ópera; después los he visto en vivo, y nunca me pareció que mi voz estaba a esa altura. Rosita Fornés, como soprano que ha sido, llegó hasta un dos sobre agudo, pero, con toda sinceridad, ese «dos» lo dio pocas veces, porque no siempre, de acuerdo con los géneros que abarcó, era preciso llegar ahí. Con dar un «sí» natural era más que suficiente.

Una vez, cierto director insistió para que lo intentara, pero me negué, dado que la pieza que proponía había sido cantada en el pasado por grandes voces, y no quise exponerme a las comparaciones. No se trata de miedo al fracaso, es que de ningún modo yo las iba a superar. Puede que me saliera, pero la ópera es una especialidad muy fuerte, y yo la respeto demasiado.

Rosita, ¿es usted una mujer de fe?

Desde luego, y, en primer lugar, tengo fe en Dios. Soy una mujer que se encomienda cada vez que va a hacer algo. Enseguida digo para mí: «Ay, Dios mío ayúdame, que todo me salga bien, que no vaya a fallar...». Así que, sin ser una religiosa de esas con un fervor admirable, sí soy creyente y sí rezo todos los días.

¿Alguna vez consideró la posibilidad de marcharse de Cuba?

Jamás.

Para una mujer nacida en Nueva York, que ha residido durante dos largas temporadas en España, además de una década en México, donde fue acogida como una de sus más ilustres hijas, ¿qué representa ser y considerarse cubana? ¿Cuánto valora el estatus casi diríamos «sagrado», con el cual este pueblo la ha coronado?

Ser cubana es mi orgullo. Sí [prosigue enfática], porque aunque adoro mi ciudad, sin embargo, más que habanera, me considero cubana. Esa es la verdad. Me siento y pertenezco a un escenario mayor, que es Cuba. Date cuenta que este mismo salón [se refiere a donde transcurre la mayor parte de la entrevista] está repleto de recuerdos, de trofeos, de reconocimientos, de medallas, de todo cuanto pueda haber aspirado una artista, y no solamente de mi país, sino de otros en los cuales trabajé. Hasta del rey de España hay por allá, en aquella pared, un diploma [la Orden del Mérito Civil]. Todos han sido concedidos a la artista cubana.

Sin embargo, el premio más grande es que todavía salgo y me reciben con un cariño enorme. Así somos los cubanos. ¡Y son cuatro generaciones las que me contemplan! Nada más aparezco a pregun-

tarles cómo están, a darles los buenos días, tardes o noches, les digo «aquí estoy», les canto una cancioncita, y son tan generosos que me dan un aplauso. Esa ha sido una aspiración y, a la vez, una conquista: la de haber podido mantener esa popularidad a través de los años, haciendo cosas bastante buenas, muchas; otras buenas, regulares, y también malas.

¿Cómo se ve a sí misma a la luz del presente?

Como lo que soy: una persona de la tercera edad. Eso sí, no estoy acabada. Estoy viva; alguna que otra vez me presento, discretamente, en algún programa televisivo o en el teatro América, por ejemplo, donde no hace mucho hice un espectáculo. Acabo de realizar un disco de duetos con importantes músicos cubanos, que está siendo producido por la EGREM. Se llamará *Con vivencias*, y ahora trabajo en un segundo volumen.

Pero ya, desde luego, no acepto cualquier cosa. ¿Para qué exponerse de esa manera? Hace años que estoy oficialmente retirada, y no quiero que la gente vaya a creer que todavía, a estas alturas, quiero figurar y robar espacios. Nadie, mucho menos yo, ignora que ya no puedo hacer todo lo que antes podía, cuando era joven. Hoy apenas hago acto de presencia.

¿Cuál es la imagen suya que cree perdurará?

No lo sé. No he pensado en eso. Hay una juventud que no me ha visto, como tú, a no ser por la televisión cuando ponen algo, casi siempre en «De la gran escena». En el mejor de los casos solo han oído hablar a sus padres o abuelos de una tal Rosita Fornés. Y punto.

¿Qué le entusiasma y qué le mortifica ahora mismo a esa Rosita Fornés?

[Se echa a reír] ¿Entusiasmarme? En realidad son muchas las cosas que me entusiasman. Primeramente, mi hogar, y por eso disfruto de la felicidad de cada uno de sus miembros. Me encanta que nos reunamos, no solo en los cumpleaños o las navidades. Y me animan también los buenos deseos, porque quiero que sepas que, para toda la gente que me quiere y a los que quiero, pido salud, que es lo principal que se necesita para poder hacer y deshacer.

En cuanto a mortificarme, es difícil que me mortifique algo ya. ¿Qué podría sacarme de mi paso? Bueno... ¡que se vaya la luz [eléctrica]! Y bendito sea Dios, porque en esta barriada no sucede con frecuencia.

MARIO CREMATA FERRÁN integra el equipo editorial de Opus Habana.

ESTACIÓN SEMAFÓRICA DEL MORRO

bitácora habanera

SITUADA JUNTO AL FARO DEL CASTILLO DE LOS TRES REYES DEL MORRO, ESTA INSTALACIÓN EJERCE DESDE 1888 COMO PUENTE DE COMUNICACIÓN ENTRE LAS EMBARCACIONES EN MAR Y LAS AUTORIDADES MARÍTIMAS TERRESTRES, ADEMÁS DE CUMPLIR OTRAS FUNCIONES VINCULADAS A LA INTENSA ACTIVIDAD EN LA RADA HABANERA.

por **FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ**



En el siglo XVI se desató una fuerte ofensiva contra las colonias y convoyes españoles en el Caribe. La presencia de navegantes con letras de marca o represalia fue exaltada por el monarca francés Francisco I, quien no dudó en rubricar patentes de corso a favor de hombres como el cartógrafo Giovanni Verrazzano —florentino al servicio de la corona gala—, François Le Clerc y Jacques de Sores.

A mediados de la centuria, el Cabildo habanero había recogido en las Actas Capitulares la necesidad de levantar una atalaya que sirviera de aviso por «haber nuevas de franceses», así como estación de señales a la navegación circundante. El 30 de abril de 1551 se aprobó el carácter defensivo de dicho emplazamiento, y al día siguiente iniciaba sus funciones esa atalaya en el promontorio rocoso del Morro, con las órdenes de brindar custodia permanente a la entrada de la rada y velar por la seguridad de vecinos y moradores.¹ Tan solo cuatro años después recibiría su primera prueba de fuego.

VIGÍAS CONTRA CORSARIOS

En la mañana del 10 de julio de 1555, las velas de los bajeles del pirata Jacques de Sores asomaron desafiantes frente al litoral habanero. El vigía, apostado en la atalaya del Morro, dio la señal, acompañada de un disparo de cañón que estremeció la ciudad. Gonzalo Pérez de Angulo, gobernador de la Isla, alarmado ante los hechos, pidió consejo a Juan de Lobera, regidor del Cabildo y alcalde de la única fortaleza que existía en la villa, la Fuerza Vieja, artillada con un cañón de 47 quintales de peso, llamado «el salvaje», seis medios sacres, una culebrina y cinco falconetes.

En el mar, la carabela de Sores continuó su trayectoria rumbo oeste, celosamente oteada desde la costa por dos centinelas a caballo, los mismos que regresarían a la villa con la noticia del desembarco de los piratas por la caleta de Juan Guillén, justo donde tiempo después (1664) se levantaría el torreón de San Lázaro. Bien armados, los piratas solo encontraron, como obstáculo a su paso, la abundante vegetación de la zona. Tan pronto Pérez de Angulo conoció los detalles, abandonó la plaza a la buena suerte. Ante el gesto cobarde del gobernador, desde la fortaleza, Lobera debió hacer frente al ataque de los franceses. Auxiliado de los escasos cañones y de la formación compuesta por peninsulares, mestizos y negros, logró rebatir los tres primeros asedios por tierra, al tiempo que impidió la entrada a puerto del resto de las naves corsarias.

En medio del fragor los sorprendió la noche, y las acciones cesaron hasta el día siguiente. Al despuntar el alba, con la Fuerza Vieja envuelta en llamas y diezmada la tropa, Lobera comprendió que la convicción patriótica de sus hombres comenzaba a flaquear y decidió negociar la rendición. Los términos del acuerdo

garantizaron la vida de los sitiados y el honor de las mujeres a cambio de los objetos de valor, 30 mil pesos y cien cargas de pan de casabe.

Tras repeler una contraofensiva por parte de Pérez de Angulo, que se había refugiado en el poblado indígena de Guanabacoa, Jacques de Sores y sus huestes invasoras dieron rienda suelta a sus actos de pillaje, hasta que se hicieron a la vela el 5 de agosto a media noche, con buena luna y tiempo próspero. Tras de sí dejaron una estela de destrucción y miseria, una población que no cesaba de maldecir al lumpen de la mar y acusar de cobarde y vil traidor al gobernador.

ALMENARAS Y SISTEMA DE FLOTAS

Tras la reconstrucción de San Cristóbal de La Habana, el capitán general Diego de Mazariegos ordenó el remplazo de la atalaya por una torre de cal y canto de seis estadios y medio de altura. Se concibió de acuerdo a la tipología de sus homólogas españolas, denominadas almenaras.² Desde la cubierta superior, los vigías tenían un dominio visual de ocho leguas a la redonda, y su elevación sobre el Morro permitía establecer comunicación con el Castillo de La Real Fuerza, la nueva fortificación erigida entre 1558 y 1577 por el ingeniero Bartolomé Sánchez y el maestro de obra Francisco Calona, en sustitución de la maltrecha Fuerza Vieja.

De acuerdo al manuscrito «Descripción de las islas de Indias», «encima del Morro está una torrecilla blanca, que de alto mar parece una nao, que va a la vela, donde residen los guardas y centinelas que custodian el puerto. La misma la recorren guarniciones de soldados, como a todas las demás postas que hay en este distrito».³

No existen testimonios de que la almenara ubicada a la entrada de la rada de la ciudad cumpliera funciones civiles, como hacían sus similares españolas. Antes de ser empleadas por las autoridades de Marina, estas torres se colocaban en zonas altas cercanas al mar, con el objetivo de avistar el paso de grandes cardúmenes de peces, en especial el atún. Los torreros montaban vigilancia e indicaban las zonas de navegación a los pescadores que, a bordo de las embarcaciones, practicaban la vieja técnica de la Almadraza.⁴

La almenara del Morro se concibió y formó parte de una vasta red de Vigías o Reales que, ubicados a lo largo de la costa occidental de Cuba, daban seguimiento al sistema de flotas de la Carrera de Indias desde su creación, en 1543. Muchas de ellas contaban con puestos para dos jinetes de avisos, mientras que las más elevadas sobre el terreno transmitían señales mediante banderas, toque de campanas, disparo de cañón, y, en menor medida, era utilizado el humo.⁵

Avistar y seguir la derrota de las flotas de Tierra Firme y Nueva España en sus sucesivos acercamientos a la costa, basados en la navegación visual por referentes o accidentes naturales, posibilitaba el flujo constante de

Al ser erigida en 1888, la Estación Semafórica del Morro estaba conformada por esta caseta a rayas blancas y negras y dos mástiles, uno para izar el pabellón español y otro para las banderas de señales del Código Internacional.



El oficial Narciso Valdés Mir (imagen superior izquierda), formado en la Academia de Tarifa, fundó el 18 de octubre de 1888 la Estación Semafórica del Morro. Al fallecer, el 25 de abril de 1925, le sucedió su hijo, Narciso Valdés Barreras (imagen superior derecha). Abajo, foto tomada en 1947 a dos semaforistas junto al telescopio *Secretan*, de óptica francesa, presente desde la fundación del Semaforo a finales del siglo XIX, y el blinker *General Electric* para señales lumínicas de código Morse.

información a las autoridades militares de La Habana. Con antelación a su arribo al Puerto de Carenas podía conocerse la cantidad de velas y sus condiciones; aguardar a la avanzada o avisos; conocer si a bordo viajaban altos oficiales de la armada y nobles de la corona, al tiempo que prever la presencia en lontananza de naves piratas, corsarias o con pabellones enemigos.

El último eslabón de la cadena de vigías lo integraban la almenara del Morro y el torreón de San Lázaro. Desde allí era posible identificar el empleo de gallardetes, cornetas, estandartes..., que eran izados en lo alto de los mástiles mayor, trinquete y mesana de galeones, urcas y, posteriormente, de navíos y fragatas. Ese sistema de señales, cuya amplia combinación estaba recogida en códigos navales, ofrecía a los oficiales de la torre informaciones tales como: la identificación del bajel, su carga, nación de procedencia, condición sanitaria a bordo y número total de la flota, así como la urgencia

por desembarcar en la ciudad al alto mando militar y los nobles a bordo de la Capitana, Almiranta y Gobierno.⁶

TRIANGULACIÓN DEFENSIVA

Al finalizar en el siglo XVII los trabajos iniciados en 1589 por Juan Bautista Antonelli en la construcción del Castillo de los Tres Reyes del Morro, se levantó una nueva almenara de planta circular y alzada cilíndrica, en lugar de tipologías como la cuadrada y de pezuña, de forma piramidal, troncocónica o de prisma, que en España llegaron a evolucionar en forma de imponentes atalayas con poder artillero de una veintena de bocas de fuego, gruesos muros, calabozos, puente levadizo, revellín y foso.⁷

Al estar situada en el interior del Castillo del Morro, la torre habanera no necesitaba tales elementos defensivos. En cambio, las prestaciones propias del terreno, como altura y visualidad, la hacían idónea para fungir como puesto de vigías y señales marítimas, al tiempo que permitían triangular información con la pequeña torre campanario del baluarte San Juan de La Real Fuerza, elevada a petición del gobernador y caballero de la Orden de Calatrava Juan Bitrián de Viamonte, y el torreón de la caleta de Juan Guillén o de San Lázaro, proyectado por el ingeniero Marcos Lucio.⁸

En ocasiones, los convoyes arribaban en horas de la noche o madrugada, por lo que debían aguardar en el Real Fondeadero hasta las 4:30 a.m. por el disparo de cañón que anunciaba la apertura de las puertas de la muralla y el retiro de la cadena de la entrada del puerto. Por ordenanza del Almirantazgo estaba estipulado que ambas armadas de la Carrera de Indias, así como todo bajel español o de nación amiga, al llegar al litoral de La Habana, debían lanzar anclas en el Real Fondeadero, punto imaginario al este del Castillo de los Tres Reyes del Morro y al norte del torreón de San Lázaro.

Tras el arribo, se solicitaba a los vigías del Morro el permiso para que desembarcara la alta oficialidad. Mediante señales de bandera se transmitía la petición a la Capitana General, en la Plaza de Armas, y a los altos oficiales del Castillo de La Real Fuerza, encargados de custodiar las riquezas a bordo de las flotas durante su estadía en puerto. De ser aceptada, los serviolas de la almenara lo comunicaban a sus pares en los bajeles.

Nobles, damas distinguidas y comandantes eran llevados en botes hacia los bajos del Castillo San Salvador de La Punta y, desde allí, eran escoltados hasta la puerta de tierra más cercana. En caso de existir brotes de epidemias, la embarcación se dejaba entrar a puerto, pero se le impedía atracar en los muelles de la ciudad. Debían lanzar amarras en las cercanías de Regla para allí cumplir con la cuarentena. Los oficiales infectados se trasladaban al hospital del Real Arsenal de La Habana.

LA ESTRATEGIA BRITÁNICA

La eficacia de las torres de señales marítimas para el socorro de la navegación comercial y militar, así como para la salvaguarda de las poblaciones existentes en las posesiones hispanas de ultramar, propició su perpetuidad en el tiempo hasta devenir estaciones semafóricas. En el caso de La Habana, ese sistema de vigías fue vulnerado al menos en dos ocasiones.

La primera de ellas ocurrió en 1628, durante la guerra de los Ochenta Años, cuando la flotilla capitaneada por el corsario holandés Piet Heyn logró evadir la vigilancia de la torre almenara del Morro y sus similares de la costa norte de Cuba. A la altura de la bahía de Matanzas, bloqueó y venció a la Flota de la Plata que, procedente de Nueva España y tras la internada en el Puerto de Carenas, emprendía rumbo a la metrópoli con las bodegas rebosantes de caudales y mercadería oriental.

A la sagaz gestión de espionaje realizada en 1756 durante la estancia en La Habana del contralmirante inglés Charles Knowles, al finalizar su mandato como gobernador de Jamaica, se debió en gran medida el segundo revés del sistema defensivo costero. Tras estudiar la capital y sus alrededores, el oficial británico también constató que los puntos de vigías, si bien eran numerosos hacia el occidente de la Isla, escaseaban en el centro y oriente de la misma. Comprendió que la información entre las torres se transmitía de oeste a este, en el sentido de la navegación de las flotas españolas, finalizando en el torreón de San Lázaro y el Vigía del Morro.

Tales observaciones permitieron protagonizar a George Pocock, comandante de la imponente flota de la *Royal Navy*, una de las mayores hazañas de la navegación de todos los tiempos. Luego de zarpar de la bahía de Portsmouth y reforzar su formación con escuadras que recorrían las Antillas, las naves inglesas sortearon la barrera coralina del canal Viejo de Bahamas y los bajos fondos de los cayos al norte de Cuba, punto ciego para las autoridades españolas por lo inusual de la ruta. El colofón de la arriesgada acción marítima resultó ser la increíble mirada del vigía habanero, quien no dio crédito a la imponente formación de naves que avanzaban por mar desde el lado este, rumbo al litoral ciudadano. Entre 1762 y 1763, la bandera británica ondeó 11 meses en el mástil de la almenara del Morro, luego de ser tomado

por las tropas inglesas en acción también temeraria que condujo a la rendición de los habaneros.

ESTACIÓN SEMAFÓRICA DE LA HABANA

Luego de la toma de La Habana por los ingleses, las autoridades militares españolas tuvieron que replantearse el sistema defensivo de esta ciudad y del resto de la colonia, el cual se organizó en anillos fortificados con castillos, torreones, reductos, baterías y mayor número de torres vigías al centro, oeste y sur de Cuba. La electrificación de los puntos estratégicos y la invención de la telegrafía no solamente contribuyeron a la eficiencia en la transmisión de información, sino también a la modernización de las almenaras, devenidas estaciones semafóricas de marina a mediados del siglo XIX.

La Gaceta de Madrid fue el órgano encargado de difundir las disposiciones referentes al uso de los semáforos de puerto. Según las mismas, el Cuerpo de Vigías de Semáforos de la Armada para los tres Departamentos marítimos, formado en la Academia de Tarifa, era el responsable de nutrir tales estaciones en España, así como en las colonias americanas que poseían dicho servicio, clasificándolo en permanente, limitado, y de vigías y atalayas.⁹

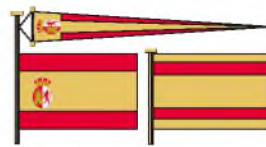
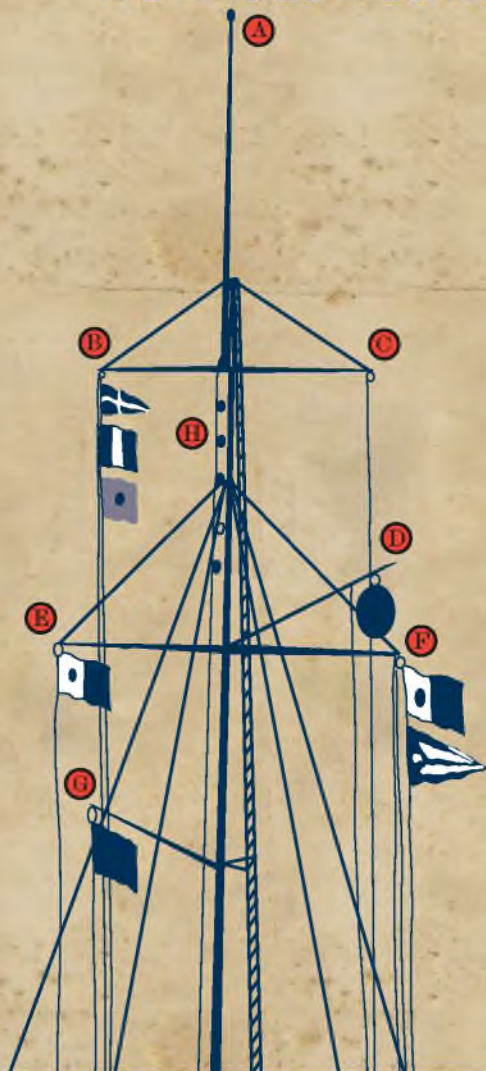
Los egresados de ese Cuerpo obtenían una formación que los capacitaba para establecer comunicación con buques de diferentes banderas, civiles o militares, y servir de puente de comunicación entre las embarcaciones en mar y las autoridades marítimas terrestres, las casas consignatarias, comerciales y particulares.

Otras de sus funciones consistían en dirigir los salvamentos de naufragios, la represión del contrabando y el seguimiento de las condiciones meteorológicas: a las tres, ocho, 11:45, 12, 15, 16, 21 y 24 horas. En caso de temporal, la observación y sus oportunas anotaciones se hacían cada media hora. Se registraban además datos relativos a la dirección y fuerza del viento (según la escala Beaufort), situación del mar (de acuerdo a la escala Douglas), estado del cielo, presión atmosférica, temperatura y visibilidad del horizonte.¹⁰

En 1878 son nombrados Pedro Franco y Blanco, segundo jefe de telégrafos de la Capitanía General de Cuba, y Pelayo Pedelmonte, teniente de navío de la Armada española, para proceder al estudio y organización del Servicio Semafórico en La Habana. Una década después, el 18 de octubre de 1888, por Real Ordenanza, es erigido el Semáforo del puerto habanero en el Castillo de los Tres Reyes del Morro, a 32 metros sobre el nivel del mar, con alcance visual de 15 millas (una milla es igual a 1.61 kilómetros) a la redonda y a una distancia de 50 metros al este del faro O'Donnell.¹¹

Proveniente de la Academia de Tarifa, ese mismo año arribó a La Habana el oficial Narciso Valdés Mir para fundarla. Una caseta a rayas blancas y negras y dos mástiles, uno para izar el pabellón español y otro para

Banderas en lontananza



Por Real Decreto de 28 de mayo de 1785 son creados los pabellones españoles para las Marinas nacionales de Guerra y Mercante, con los colores de la Casa Condal de Barcelona y Real de Aragón y de los cuarteles de Castilla y León. Ocho años después se extiende el izaje de esos pabellones a las plazas marítimas y castillos del reino, incluidas las posesiones de ultramar, siendo obligatorio su izaje en los mástiles de la torre de vigías y Estación Semafórica del Morro.



Código de Banderas Internacional (etapa colonial)

Se avista en el horizonte una o dos fragatas corsarias.	Una o dos fragatas que, según su derrota, carga y señal, vienen de América.	Un bergantín o paquebote que, por la señal indicada, viene de América.
Los bajeles avistados están al oeste.	Los bajeles avistados están al norte.	Los señalados esperan órdenes o piden práctico.

Mástil de la Estación Semafórica, con todos los detalles de su estructura: mastelero para el pabellón nacional (A), penoles para comunicaciones (B, C, D), penoles para señales de la atalaya (E, F, G) y los faroles (H). Estos últimos se implementaron a partir de la colisión entre el crucero Sánchez Barcaiztegui y el vapor Mortera (1895), pues hasta entonces la estación solo prestaba servicio de día. En la noche, la combinación de las luces de colores (rojo, verde y blanco) sustituyó a la comunicación mediante banderas del horario diurno.

- | | | | |
|---|--|---|--|
| Uno o más buques se aproximan en demanda de entrada al puerto. | Lancha de práctico regresa a la estación. | Se le ordena al buque que se encuentra próximo a la entrada de la boca del canal dejar libre el mismo, ya que está bloqueando el tráfico. | Tengo el VHF (alta frecuencia de radio) fuera de servicio. Comuníqueme directamente con los prácticos por el canal 13. |
| Buque (s) en posición de 1 a 2 millas, maniobrando para entrar a puerto con libre acceso al canal. | El canal no está libre. | Se realizan trabajos en el canal. Se autorizan entradas o salidas a embarcaciones menores con extremas precauciones. | Las luces de colores pueden ser emitidas por cualquiera de las seis lámparas dispuestas verticalmente en el mástil. En dependencia de cuáles lámparas se utilicen y cómo combinen los colores, así será la señal emitida para ser recepcionada por los buques. |
| Buque (s) en posición de 1 a 2 millas que ha (n) pedido práctico y está (n) esperándolo para entrar al canal. | Prohibición absoluta de entradas o salidas de todo tipo de buques. | Suspendidas las maniobras de entrada debido a fuertes marejadas existentes. | |

las banderas de señales del Código Internacional sustituyeron a la vetusta almenara. Dos vigías y un ordenanza se turnaban en el puesto, al tiempo que llevaban los registros y archivos de la estación. Los honorarios recibidos al año ascendían a 250 pesetas, de las cuales debían erogar una buena suma para sufragar los gastos de alquiler de una modesta casa aledaña, donde pernoctaban con sus familias cuando no estaban de servicio.

Eco del comercio fue el rotativo que en La Habana asumió el carácter de los diarios que en España se destinaban a brindar información a los oficiales de Marina, Aduana y estaciones semafóricas. En cada edición se reproducía el parte meteorológico proveniente del observatorio del Convento de Belén y, años después, del Observatorio Nacional, con sede en la calle Obispo, actualmente ubicado en la ladera de Casablanca. También eran publicados los registros semanales de arribo y salida de buques, sus características, procedencia y destino, listas de pasajeros, cotización de productos comerciales y otros datos ofrecidos por los semaforistas del Morro. Con el título «Páginas de Bitácora», una sección del diario daba notas escritas por los vigías, quienes narraban lo acontecido en una jornada de guardia.¹²

En principio, la Estación Semafórica de La Habana solo prestaba servicio a la salida del Sol y hasta la puesta del mismo. Las guardias se cubrían en dos turnos, el primero desde el amanecer hasta el mediodía y el segundo desde el cenit hasta el crepúsculo. Pero la colisión entre el crucero español *Sánchez Barcaiztegui* y el vapor *Mortera* ocurrida en 1895 a los pies del Morro, obligó a extender a 24 horas la vigilancia y control del tráfico marítimo a la entrada del puerto y el litoral circundante. Fue entonces cuando se le incorporó un sistema de luces.¹³

El semáforo tenía una caja de madera con un lente y una lámpara de petróleo en su interior que, manipulada mediante una palanca y una placa, producía destellos de luz. Estos servían para avisar a los prácticos del puerto cuándo debían auxiliar una embarcación. Fueron colocados, además, cuatro focos de tres colores (dos rojos, verde y blanco), cuya combinación al estar encendidos, determinaba el código para ser recepcionado por los buques. Por ejemplo, las dos luces rojas significaba que el canal del puerto estaba ocupado, lo cual era ratificado mediante otra señal, emitida desde la Capitanía de Puerto, situada en las «Pilas de Neptuno».¹⁴

Tras el paso del huracán de 1944, la estación semafórica quedó devastada y sus mástiles desaparecieron en las crispadas aguas de la bahía habanera. Al año siguiente se aprobó un presupuesto de diez mil pesos para la construcción de la actual estación, la cual data del 10 de enero de 1946. Una década después se modernizó su sistema de luces: a los cuatro faroles que poseía tras su electrificación en 1907, se le añadieron uno de color rojo y otro verde, lo cual permitió ampliar la variedad de se-

ñales nocturnas. Además, fue equipada con un potente *blinker General Electric* para señales lumínicas de código Morse y un telescopio *Secretan* de óptica francesa.

En la actualidad, la Estación Semafórica del Puerto de La Habana —a saber— es la única en el mundo operativa en su emplazamiento primigenio, si bien ha introducido los avances tecnológicos en su sistema de comunicación: frecuencias radiales VHF y el Sistema de Identificación Automática (AIS, por sus siglas en inglés), combinación de ondas electromagnéticas y posicionamiento satelital que tributan a un software informativo sobre la posición del buque, tonelaje, bandera de matrícula (nacionalidad), número de organización marítima internacional, eslora, manga, calado, procedencia y hasta el nombre del capitán a bordo.

Experimentados oficiales de Marina han sustituido a los vigías de antaño, mientras los códigos de señales mediante banderas, las luces del semáforo y los puntos y rayas emitidas por el *blinker* solamente pueden ser evocados como rastros de la esencia marítima que siempre asistirá a La Habana como ciudad portuaria.

¹ Giovanni Francesco Gemelli Careri: «La Habana a fines del siglo XVII vista por un italiano», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. La Habana, mayo-agosto 1971, pp. 63-85.

² Manuel Oliván Quero: *La comunicación naval tierra mar*. Ed. Tejado, España, 2012.

³ *Descripción de las islas de Indias*. Manuscrito en folio, existente en la biblioteca de la Academia de la Historia de Madrid, en *Memorias de la Sociedad Económica de Amigos del País*, La Habana, t. 5, pp. 128-130.

⁴ Manuel Oliván Quero: *Manuscrito del Diario de la Estación Electrosemafórica del Camorro en Tarifa*, archivo particular del autor (inédito).

⁵ José María Romeo: *Las comunicaciones marítimas con banderas*. Editorial Camorro, España, 2013.

⁶ Manuel Corroero García: «El Semáforo Internacional», en *Aljaraque*, no. 34, 1999, p. 20.

⁷ Archivo General de Marina Álvaro Bazán. Sección Puertos: legajo 5.639; Sección Semáforos.

⁸ Fernando Padilla González: «Torreón de San Lázaro. Un vigía a los pies del mar», en *Opus Habana*, Vol. XIV, no. 1, agosto 2011-enero 2012, pp. 24-33.

⁹ Antonio Martínez y Tacón: *Telégrafo marino*. Imprenta de la Marina, San Fernando, 1819.

¹⁰ Sebastián Olivé Roig: *Historia de la telegrafía óptica en España*. Madrid, 1990.

¹¹ Lázaro Machado: *Libro resumen de la Estación Semafórica del Morro*. (Inédito).

¹² Donanfer Rojas: *La prensa periódica y el comercio*. Ediciones Eidos, España, 1995.

¹³ Félix Blanco Ordóñez: «Historia de un semáforo», en *Mar y Pesca*, no. 77, febrero de 1972.

¹⁴ Alberto Boix Comas: «Lo que es y para qué sirve el Semáforo de La Habana», en *Carteles*, no. 50, 16 de diciembre de 1951.

El autor desea agradecer la colaboración de Jorge Echeverría Coteló, especialista principal del Museo Castillo de La Real Fuerza, así como a Lázaro y Armando Machado, semaforistas del puerto de La Habana.

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

Bitácora del puerto

A comienzos del siglo XVI, la presencia de barcos enemigos, piratas y corsarios en aguas caribeñas obligó a la construcción de una torre de vigías sobre el Morro, capaz de divisar en el horizonte posibles amenazas y prevenir con antelación a los pobladores de la villa. Desde entonces, varias han sido las construcciones defensivas que se han alzado a la entrada de la rada citadina, así como sus funciones, las que, de meros avistamientos, han devenido complejos servicios de control de tráfico marítimo con alcance de 15 millas náuticas desde La Habana.



→ Luego de fondear en los puertos de Cartagena de Indias, Nombre de Dios y Portobelo, la flota de Tierra Firme partía hacia La Habana.

→ La flota de Nueva España zarpaba del puerto de Veracruz luego de haber embarcado los metales nobles de las cecas mexicanas y las mercaderías asiáticas del Galeón de Manila.

○ Vigías, reales o torres almenaras se construyeron en la línea de costa y puntos elevados para observar la navegación de las flotas o protegerlas de naufragios.



Tras embarcar caudales y mercaderías de América (norte y sur) y el Oriente asiático, las flotas de Indias navegaban rumbo a La Habana en busca de las «Tetas de Managua» (punto de referencia en alta mar, imagen inferior). Para garantizar su seguridad, en el litoral occidental se situaron torres de vigías, encargadas de seguir la traza marítima de los convoyes, al tiempo que oteaban el horizonte en busca de bajeles con pabellón enemigo o estandarte pirata. Las atalayas ubicadas en zonas altas se comunicaban mediante códigos de señales, mientras que las más distantes lo hacían a través de jinetes. De esta manera, la información fluía y llegaba con antelación a las autoridades de la plaza habanera, quienes disponían las condiciones en la ciudad para recibir a las escuadras y su considerable tripulación para la invernada en el Puerto de Carenas.

1551

Atalaya levantada en el Morro. Comenzó a prestar servicio el primero de mayo de 1551 ante las amenazas de escuadras francesas.



1561

Torre de cal y canto construida en 1561 por órdenes del capitán general Diego de Mazariegos, que sustituyó a la atalaya de El Morro como parte de las medidas defensivas tomadas tras el ataque a La Habana por Jacques de Sores en 1555.



1589

Al culminar los trabajos iniciados en 1589 por Bautista Antonelli en la construcción del Castillo de Los Tres Reyes del Morro, se proyectó en las primeras décadas del siglo XVII una nueva torre almenara de planta circular y alzada cilíndrica, la que se mantuvo en activo hasta la fundación de la Estación Semafórica en 1888.





En el Real Fondeadero (A) debía permanecer todo bajel que arribara a La Habana. En sus mástiles se izaban banderas, cornetas y estandartes que, en diferentes combinaciones, ofrecían a la torre de vigías, posterior Estación Semafórica (D), informaciones como cantidad de velas, presencia de nobles y altos oficiales, condición sanitaria de la tripulación, avistamiento de enemigos o noticias de naufragio en las cercanías. El protocolo militar de la época establecía que las autoridades de la plaza rindieran honores a los altos oficiales de la Marina, los nobles de la corona que viajaban a bordo y las damas distinguidas que les acompañaban. Para ello, desembarcaban en botes (F) a los pies del Castillo San Salvador de la Punta (C).



1



2



3

1. Una vez que las flotas divisaban las «Tetas de Managua» navegaban con rumbo certero hacia el Real Fondeadero (A). Mediante el uso de banderas se establecía la comunicación con la torre de vigías del Morro (D) y el torreón de San Lázaro (B), los que a su vez transmitían información a la Capitanía General (E). El torreón lo hacía a través del Castillo de San Salvador de la Punta (C).
2. Si la flota arribaba entre las 8:00 p.m. y las 4:30 a.m. debía aguardar por el disparo de cañón que anunciaba la apertura de las puertas de la muralla y el retiro de la cadena del puerto (líneas discontinuas). Tras comprobar la información recibida, Capitanía General autorizaba el desembarco de los tripulantes, quienes recibían indicación desde la almenara del Morro para montar en los botes (F) que los transportarían hacia los bajos de San Salvador de la Punta, para de inmediato ingresar a la ciudad.
3. Por último, tras alistar los muelles y ratificar la ausencia de epidemias entre la tripulación, se permitía el acceso de las naves al interior de la rada habanera (G).

1888

En 1878 la jefatura de telégrafos de Cuba procede al estudio y organización del Servicio Semafórico en La Habana. El 18 de octubre de 1888, el oficial Narciso Valdés Mir funda dicha Estación, conformada por una caseta a rayas blancas y negras (transformada en varias ocasiones) y sus mástiles.



1944

El huracán de 1944 devastó la Estación, aunque se mantuvo en servicio desde la habitación del paño.



desde 1946 hasta la actualidad

La actual sede de la Estación Semafórica data del 10 de enero de 1946, y se encuentra situada en el mismo lugar de sus precedentes. Con ayuda de las nuevas tecnologías, presta servicio a la navegación circundante a La Habana y en el control de entrada y salida de buques a su puerto.



BOTELLO

arte, técnica y oficio

ESPECIALISTA EN CANTERÍA, RESTAURACIÓN DE PIEDRA, FORJA ARTÍSTICA Y ESTRUCTURAS TABICADAS, ESTE ARQUITECTO CUBANO HA CONSEGUIDO VALIDAR UN ESTILO PROPIO EN DECENAS DE MURALES EN EL CENTRO HISTÓRICO Y OTROS EMBLEMÁTICOS INMUEBLES CITADINOS.

por **CLAUDIA CASTILLO DE LA CRUZ**
y **ORLANDO INCLÁN CASTAÑEDA**

Juan Carlos Pérez Botello (Santa Clara, 1964) es subdirector de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos y docente de la misma desde su fundación en 1992.

EL ARTISTA *y la ciudad*



Autor de la decoración que devolvió el esplendor al falso techo del reabierto Teatro Martí, Juan Carlos Pérez Botello (Santa Clara, 1964) se encontraba todavía inmerso en los trabajos de restauración de ese inmueble patrimonial, cuando la revista *Opus Habana* acordó dedicarle «El artista y la ciudad», así como su portada. Conscientes de que la obra de este creador se aviene como anillo al dedo a dicha sección, reconocemos que este homenaje debió haber sido antes, pero nos consuela que haya coincidido con la culminación de una de las principales obras de la gesta restauradora de La Habana, de la cual él también es uno de sus protagonistas.

Especialista en cantería, restauración de piedra, forja artística y estructuras tabicadas, este arquitecto cubano ha conseguido validar un estilo propio en decenas de murales en el Centro Histórico y otros emblemáticos inmuebles ciudadanos. Actual subdirector de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos y docente de la misma desde su fundación en 1992, el quehacer artístico y pedagógico de Botello precisamente parece responder a la prédica del gran ilustrado gijonés en su célebre oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias, cuando rinde tributo a los sabios de la Antigüedad:

«Juzgadlos, no ya por lo que supieron y dijeron, sino por lo que hicieron; y veréis de cuanto aprecio no son dignos unos hombres que parecían nacidos para todas las profesiones, y todos los empleos, y que como soldados de Cadmo, brotaban del cielo de la tierra armados y preparados a pelear, así salían ellos de las manos de sus pedagogos a brillar sucesivamente en todos los destinos y cargos públicos (...)»

A continuación se publica una versión abreviada de la entrevista que, el 8 de abril de 2011, realizaron a Botello los también arquitectos Claudia Castillo de la Cruz y Orlando Inclán Castañeda en el programa «Hablando de espacio», que se trasmite cada viernes a las 10: 00 a.m. por la emisora Habana Radio.

¿Dónde, cuándo y en qué contexto nació Juan C. Pérez Botello?

Nací en 1964 en Santa Clara, en el centro de la Isla. Mi papá era chofer de la empresa de Ómnibus Interprovinciales, antiguamente llamada Santiago-Habana, que tenía una de las sedes en esa ciudad, donde mi padre radicaba. Por eso nací allí, no por casualidad, aunque todos mis parientes por parte de madre y padre son de Las Tunas, que es donde estoy inscrito. Casi todos los Botello son de esa zona, o sea, de Camagüey, la actual provincia de Las Tunas, parte de Holguín, Veguitas...

¿Y cuánto influye en el niño Botello que el padre fuera chofer de Ómnibus Interprovinciales?

Mi papá era chofer de profesión, pero tenía una cultura integral muy grande, que yo dudo podré alcanzar algún día. Leía mucho, más que yo, todo tipo de literatura. Recuerdo, incluso, que estudiamos juntos la enseñanza secundaria: él se acogió al curso para trabajadores, independientemente de que tenía una formación autodidacta muy grande. Entonces hablábamos de los mismos temas: de Física, de Matemática..., porque él estaba ávido de superarse, a pesar de que ya tenía una edad avanzada, más de 40 años. Su espíritu de superación influyó muchísimo en mí.

De los choferes interprovinciales, de los guagueros en general, inevitablemente tengo influencia de su mundo. Ellos son muy comunicativos, muy joviales... y, además, están muy bien informados, porque se mueven por todo el país. Pero yo le hice un poquito de rechazo al tema de conducir; fíjense que todavía no manejo. Todos mis tíos manejaron, casi todos en mi familia son choferes, pero yo nunca he aprendido...

Botello, ¿cuándo te decidiste a ser arquitecto?

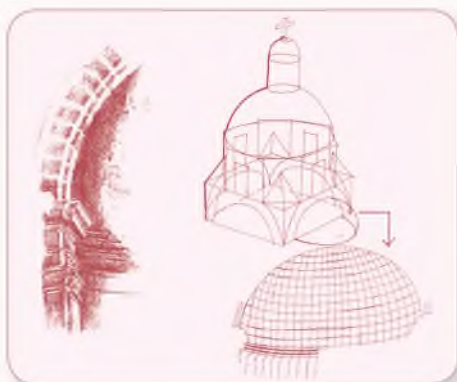
Cuando niño, yo quería ser embajador. Creo que fue porque en la escuela primaria tenía un amiguito que su papá era diplomático. Pero ya en la secundaria me inclinaba hacia la Arquitectura, pues siempre me gustó mucho pintar. De forma autodidacta, cuando me daban un tiempo, me dejaban en una esquina..., yo cogía mis lápices y mis colores y comenzaba a pintar. Primero quise ingresar en San Alejandro, pero por determinadas razones no llegué a hacer los exámenes. Luego ya en el preuniversitario, tenía definido que quería estudiar Arquitectura; me imagino por aquello de que está en un punto medio entre la técnica y las artes plásticas. Y cuando terminé el bachillerato, me dije: «Voy a estudiar Arquitectura, que es lo que me gusta».

¿Qué profesores recuerdas de la Facultad de Arquitectura y cuáles fueron las principales influencias que recibiste de ellos?

Mi época —de 1982 a 1987— en la Facultad de Arquitectura fue privilegiada por los magníficos profesores que tuve. Entre quienes más recuerdo del primer año de la carrera están Pedro Gispert, que impartía Fundamentos de la representación, y al profesor de Materiales de construcción, Fernando Aguado Crespo, quien era descendiente del fundador de la Escuela de Arte y Oficios de La Habana, Fernando Aguado y Rico. Vestido impecablemente con su bata blanca, Gispert siempre traía a clases algún tipo de recurso nemotécnico, adminículo o artilugio para demostrar determinadas cosas. En tanto, Aguado invariablemente venía con una carretilla llena de objetos. Es increíble,

El trampantojo: ilusionismo arquitectónico

El arquitecto Juan Carlos Pérez Botello acometió el «más notable logro de la restauración de interiores»* de la antigua iglesia y convento de San Francisco de Asís: la solución de realizar una pintura de ilusión (arquitectura en trompe l'oeil) en el muro en ángulo que cierra y corta el espacio longitudinal de dicha iglesia o *Basilica Menor*, hoy sala de conciertos. Como resultado, quedaron reconstruidos visualmente los espacios del ábside y la cúpula, demolidos en el siglo XIX.

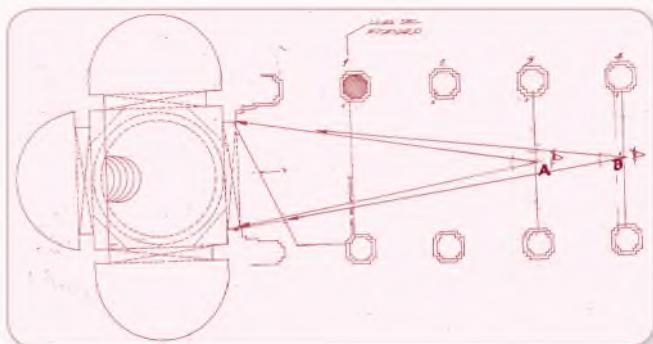


◀ ESPACIO DE LA CÚPULA Y EL PRESBITERIO.

Para su representación se utilizaron una copia fiel del plano existente en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid, que data de 1841, y grabados de la época. También se analizó la estructura de la Iglesia de San Francisco de Paula, cuya forma y trazado son muy parecidos.



Foto tomada en 1994, al término de las obras de restauración de la *Basilica Menor* de San Francisco de Asís, desde entonces sala de conciertos. Al fondo puede verse el trampantojo, al que todavía Botello daba algunos retoques.

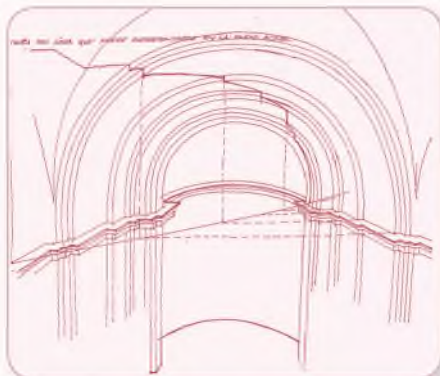
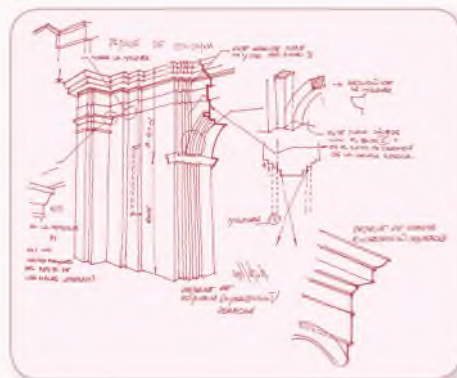


▶ PROYECCIÓN DEL ESPACIO INEXISTENTE SOBRE LA PARED.

Se hizo a dobles escorzos y para un punto medio, de manera tal que resultara agradable a la vista, tanto para una persona ubicada a la entrada de la *Basilica*, como al final. Para ello se tuvieron en cuenta dos puntos de observación: el A, situado en el tercer eje de columnas, que permite un ángulo más abierto y, por tanto, hace más largas las proyecciones de los planos verticales (da más profundidad), y el punto B, en el cuarto eje de columnas, que constituye aproximadamente la distancia media de los observadores sentados.

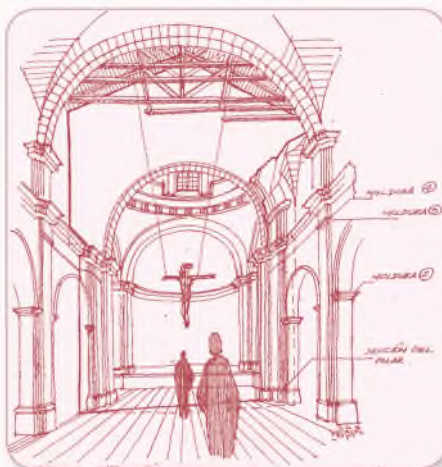
▶ ADORNOS EN CAPITALES Y MOLDURAS.

Para su dibujo se hizo un levantamiento de los existentes.



▶ INTERSECCIÓN DE LAS PAREDES EN ÁNGULO CON LOS ARCOS ABOCINADOS NO EXISTENTES.

Para este paso se prestó gran atención a las intersecciones de arcos y molduras.



▶ INTERSECCIÓN DE LA PARED EN ÁNGULO CON LOS ARCOS SUPERIORES.

Para ello se estudiaron posibles variantes y, finalmente, se optó por cerrar la composición con el arco toral. Asimismo, el dibujo del espacio arquitectónico o mural constituye un fondo neutral para el destaque de la figura del Cristo y la orquesta ejecutante.



Sobre estas líneas, dos de los cinco murales ubicados en el hotel Occidental Miramar: el primero en la carpeta, y el otro, en una de las áreas interiores que conduce a la piscina; en ellos Botello utiliza elementos naturales y arquitectónicos del entorno donde se encuentra el inmueble hotelero. En la página siguiente, los cuatro paneles en el bar del hotel Los Frailes, que se integran en un mural.

nosotros al principio lo veíamos un poco ridículo, con cabezas de muñecas, pedazos de ladrillos, plásticos... Después nos dimos cuenta que quienes hacíamos el ridículo éramos nosotros, cuando él sacaba algo y no sabíamos, por ejemplo, todo el universo que podía tener aquel objeto. Él nos enseñó las técnicas fundamentales de construcción: los materiales, lo que se hace por extrusión, lo que es colado, lo que es troquelado...

Recuerdo muchísimo a otros profesores, como Emilio Escobar Loret de Mola, Elmer López (ya fallecidos) y Chucho. Estos dos últimos tenían mucha influencia de la Escuela de la Bauhaus, y fueron los que nos transmitieron la vocación por el diseño. Y hablando de esto, yo pasé mucho trabajo con el diseño porque era una temática con la cual no estaba familiarizado, y tuve que hacer un esfuerzo grande para salir bien en esa asignatura. Tampoco puedo olvidar a la arquitecta Isabel Rigol, tutora de mi tesis de grado sobre la remodelación de la plazuela de Belén.

Recién graduado en la Facultad de Arquitectura, recibes formación como inge-

nero en construcciones fortificadas, alcanzando el título de ingeniero en la Escuela Interarmas General Antonio Maceo.

Al graduarme en 1987, fui seleccionado para pasar el servicio social en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), una experiencia importante para mí, dado que adquirí una determinada disciplina; aprendí a relacionarme con personas, a dirigir una obra, a tener hombres subordinados, a conducir equipos, tales como bulldózer, grúas... Asumí todo tipo de construcciones: túneles, obras fortificadas, obras civiles... Tuve la suerte de ejecutar yo mismo aquello que había proyectado un año o una semana antes. Entonces podía ver la relación que hay entre un proyecto y su ejecución directa, y creo que eso me dio mucha experiencia, desde el punto de vista práctico, algo muy importante para el arquitecto.

Cuando terminé en las FAR, a principios de los años 90, me presentaron varias opciones de trabajo, entre las cuales estaba una propuesta para realizar obras de la Biotecnología. Fui a integrar el grupo del arquitecto Bolaños, lamentablemente ya fallecido. Entre otros proyectos, participé como inversionista en la ampliación del Centro de Inmunoensayo, una de las obras donde se empleó por primera vez en Cuba el sistema Armtec, con el *drywall* o pladur, parecido al de Pabexpo.

En 1992 comienzas a trabajar en la Oficina del Historiador de la Ciudad, en la recién fundada Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos. ¿Fue tu primer acercamiento formal a la docencia?

Sí, y no solo imparto asignaturas de formación general, como Historia de la Arquitectura, Dibujo, Materiales de la construcción..., sino que me especialicé en dos oficios: la cantería y la forja artística. Debí aprenderlos desde cero, ya que esos conocimientos no los había recibido durante mi formación general de arquitecto. Hay oficios que mantuvieron determinada tradición como el yeso, la vidriería —no la colonial, que es diferente—, la carpintería... Pero, digamos, la forja y la cantería prácticamente habían desaparecido.

Por eso, cuando la Escuela Taller surgió en 1992 hubo que empezar a buscar mate-

riales, información general, no solo en Cuba, sino también en el extranjero. Recibimos una ayuda importante de la Agencia Española de Cooperación Internacional en cuanto al tema didáctico y los programas de estudio para tales asignaturas. También nos dimos a la tarea de buscar maestros que, de alguna forma, conocían dichos oficios. Y, por suerte, los encontramos. En el caso de la cantería fue el maestro Gerardo Ramos, en el de forja, Eddy Oña, y luego, Juan Rieche, quienes dominaban bastante esos oficios, pues lo habían recibido por herencia familiar. Aunque ya no estaban ejerciéndolos directamente, realizaban tareas afines, y por eso los mantenían, conocían y dominaban. Al crearse las condiciones materiales y subjetivas en la Escuela Taller, ellos contribuyeron a revitalizarlos y desarrollarlos.

Háblanos de cómo se produce tu imbricación desde la Escuela Taller a la gesta rehabilitadora del Centro Histórico a finales de la década de los 90, específicamente a la restauración de las fachadas de inmuebles emblemáticos como Las Cariátides, La Catedral, el Palacio de los Capitanes Generales...

No podemos hablar de la Escuela Taller sin mencionar su característica más importante: lo que tradicionalmente hemos llamado «escuela-caracol»; es decir, se aprende haciendo, pues vas con la casa auestas. Así, desde un inicio, profesores y alumnos estuvimos insertados directamente dentro de la labor de la Oficina del

Historiador de la Ciudad, participando en las obras de restauración como parte del programa formativo teórico-práctico. Además de las ya mencionadas, otro ejemplo fue la Basílica Menor y Convento de San Francisco de Asís, donde la Escuela Taller jugó un papel importante, sobre todo al rehabilitar sus fachadas de piedra, lo que más yo he trabajado, en lo que me he especializado como restaurador: en la cantería, como tal. En 1999, en Capitanes Generales se hizo una remodelación general a propósito de la Cumbre Iberoamericana que se celebró en Cuba aquel año. Esto incluyó la restauración, patinado y, por supuesto, la limpieza de la piedra.

Como restaurador de Obispo 117-119, ese importante exponente de la más simple arquitectura doméstica habanera, hoy sede del Museo de Pintura Mural, ¿cuáles criterios te animaron?

Es un proyecto conjunto entre el arquitecto Alfredo Pérez y yo. Esa casa había tenido una primera intervención en los años 80, y cuando la asumimos, tratamos de devolverla —especialmente, su fachada— a una determinada etapa de su historia, desde que fue construida en el siglo XVII. Esto conllevó un estudio riguroso de la pintura mural en su fachada, la cual tenía alrededor de 20 capas de colores superpuestas. Después de muchos análisis, discusiones... se determinó restituirla a la capa número ocho, que es la que tiene en la actualidad, con esa especie de listas o bandas de colores, que se usó



La historia del reloj en un mural

Entre los murales que Juan Carlos Pérez Bote-
llo reconoce como sus preferidos, se encuentra el
realizado para el Museo-tienda El Reloj Cuer-
vo y Sobrinos. Según el arquitecto y muralis-

ta, esa preferencia suya obedece a que es un «mural
temático, didáctico y de recorrido», diferente
al resto de los que ha concebido dentro y fuera
de los límites del Centro Histórico.

La investigación sobre la historia, técnica y arte de la reloje-
ría ocupó una gran parte del tiempo del muralista, antes de
pasar a la etapa conceptual a nivel de bocetos.



El mural consta de cinco
temas: la prehistoria del
reloj (marcatiempos); los
primarios (de torres);
los de péndulo; los de
bolsillo, y los automáticos
y digitales. Cuando se
llega al lugar, se aprecia a
los campaneros, quienes,
antes de la invención del
reloj mecánico, estuvieron
marcando la hora por
cientos de años.

El último panel recrea
la idea del átomo, en el
sentido de que la medición
del tiempo remite a los orígenes
del Universo. Por demás, los relo-
jes basados en la emisión del isótopo
de cesio 133 son los más precisos.



Relojes de torres, sin agujas ni esferas, sólo con campanas. A
la derecha, el reloj del Carrillón del Kremlin, en la Plaza Roja,
Moscú; a su lado, el de 5ta Avenida, en Miramar, Cuba.



Los relojes de péndulo se
desarrollaron a partir del
descubrimiento del isocro-
nismo de las oscilaciones por
Galileo Galilei, al observar el
movimiento de una lámpara
en la Catedral de Pisa.



Un momento singular y contemporáneo en
el mural lo ocupa la relojería digital, que surge
con el empleo del cristal de cuarzo.



Después del reloj de péndulo, apa-
rece la relojería de bolsillo, y luego,
los artefactos mecánicos. Detalles
de los engranajes y otras piezas son
recreados en el mural.



mucho en la arquitectura habanera en cierto momento. También se trató de mantener el repello original, que no era un estucado, sino una untura de cal sobre los sillares. Además, intentamos restablecer el tejadillo: ese techito hacia el exterior, sobre el balcón, aprovechando que las calas arrojaron evidencias de las fognaduras; o sea, del empostramiento de los orificios que tenía la piedra de ese tejadillo.

Ya que no teníamos una fotografía o un grabado para guiarnos, dijimos: «Bueno, ¿cuál es la vivienda similar, de esa misma época, de la cual conservamos un tejadillo hoy día? Así, tomamos como modelo la casa ubicada en Teniente Rey y Aguiar, profusamente estudiada por el eminente profesor español Francisco Prat Puig, quien la identificó como ejemplo emblemático de los nexos existentes entre la arquitectura del sur de España y nuestra arquitectura doméstica más antigua, como puede verse en su libro *El prebarroco en Cuba*.

Basándonos en su tejadillo, reinterpretamos el de la casa de Obispo 117-119. Pero resulta que, leyendo una revista *Opus Habana*, conozco del libro *Cuba a pluma y lápiz*, del norteamericano Samuel Hazard,

quien ilustró sus crónicas viajeras con dibujos muy fieles, entre ellos, una perspectiva aérea de la calle Obispo en la segunda mitad del siglo XIX. Era una evidencia fotográfica que no habíamos tenido. Y realmente, nuestra reinención del tejadillo difiere de ese testimonio visual.

A la par de tu labor como restaurador, desde que llegas a la Oficina del Historiador de la Ciudad empieza tu carrera como muralista. Es así que realizas el conocido mural cabecera de la Basílica Menor de San Francisco de Asís.

Llego a la muralística porque siempre he mantenido el vínculo entre la pintura y la arquitectura. En cuanto a mi intervención en la Basílica Menor, me gusta aclarar que no es un mural específicamente como tal, sino que en ese caso el elemento pictórico sirvió como recurso de restauración: había que solucionar la incongruencia que planteaba la demolición de la parte trasera de ese inmueble, donde había estado el cruce de la iglesia y el tambor cilíndrico con la cúpula encima. En su lugar había quedado una pared en blanco, que desen-

En esta foto puede apreciarse el mural que cubre las paredes del Museo-tienda El Reloj Cuervo y Sobrinos, que debe su nombre a una de las más afamadas relojerías que existieron en La Habana, fundada en 1882.



Este mural en el restaurante La Imprenta es una estructura de hierro, concebido como una especie de fábrica donde se pueden apreciar varios de los tipos conocidos de impresión: litografía, xilografía, calcografía...

tonaba con la magnífica arquitectura interior de esa antigua iglesia, profusa en arcos.

Existía un proyecto del arquitecto Enrique Capablanca para la reconstrucción de la cúpula, pero, entre otros factores, necesitaba una fuerte inversión financiera. El grupo a cargo de la obra, cuyo proyectista principal era el arquitecto Daniel Taboada, así como la arquitecta Lily Sarmiento, que entonces era la directora de Arquitectura Patrimonial, determinaron felizmente resolverlo a partir de un *trompe l'oeil* o trampantojo, como se llama a la pintura de simulación que reproduce el espacio existente con anterioridad. Ellos confiaron en mí.

¿Qué entender, entonces, cuando hablamos de un «mural de Botello», en el sentido de que has logrado un estilo propio de esa manifestación en el Centro Histórico y otros emblemáticos inmuebles ciudadanos?

Como arquitecto que soy, para mí el mural es una pintura que tiene la virtud de adaptarse en color y composición al espacio que la circunda. Entre otros elementos esenciales, para cumplir con tal exigencia, debe dominarse el concepto de perspectiva y escala, estudiarse la iluminación, ponerte siempre en lugar del observador... Generalmente se identifica como mural a aquella pintura sobre un muro, pero en la actualidad existen muchos soportes y técnicas, como es el empleo de paneles, que permiten diversificar la muralística. Por ejemplo, en época tan temprana como son los años 70 del siglo XX, Salvador Dalí aplicó diferentes soluciones —incluyendo los paneles— para hacer los murales del museo dedicado a su obra, que el artista mismo concibió sobre las ruinas del antiguo teatro de Figueres, su ciudad natal.

También está la técnica del «fresco», cuando la pintura es aplicada sobre el *intonaco* o enlucido, que es la última capa de una argamaza, generalmente de cal, que absorbe los pigmentos mezclados con agua. Yo nunca he realizado ese tipo de pintura mural, ni ninguna de sus variantes («medio fresco» y «a seco»), aunque es la pintura más duradera y efectiva que existe, pero es un trabajo arduo y complicado. En realidad, la mayoría de mis murales responden al diseño de interiores, gracias a que la Oficina del Historiador de la Ciudad ha insertado esa manifestación dentro de sus proyectos inmobiliarios. Sin embargo, a pesar de que he tenido el privilegio de realizar un mural por año, casi nunca se ha dado que este haya sido previsto de antemano, a la par de las soluciones arquitectónicas, sino que he intervenido cuando la parte civil del proyecto ya ha sido ejecutada. No estaríamos inventando nada nuevo, porque se hizo mucho en el Barroco, pero si fusionáramos anticipadamente arquitectura, escultura y muralística podrían obtenerse efectos y soluciones muy interesantes.

¿Qué te gustaría hacer en un futuro inmediato?

Continuar la muralística y seguir ejerciendo la arquitectura, a la cual nunca he renunciado. Me gustaría hasta hacer algo de música, que es una frustración personal...

¿Cuál mural te hubiera gustado realizar?

Cualquiera de los murales de Diego Rivera, y, por supuesto, la Capilla Sixtina, que no es solo un ejemplo de mural con un valor artístico innegable, sino también un homenaje a la laboriosidad humana, a la entrega total al trabajo, por la cantidad de horas dedicadas a ejecutar esa titánica obra.

¿Ciudad, pueblo o lugar que prefieras para amar?

La Habana Vieja.

¿Para recorrer?

Venecia, París, Roma... No las conozco.

¿Una ciudad para vivir?

Me gustaría vivir en la periferia de La Habana, y que hubiera esos trenes en los que uno viaja pasando por todo el campo hasta la Terminal. Después coger un bus, un coche o el tren de vapor, y llegar al Centro Histórico, a la Plaza de San Francisco...

¿Para proyectar, construir y «muraliar»?

La Habana del futuro.

¿Qué ha significado para Botello ser un arquitecto dedicado a la restauración y la muralística?

El trabajo en la restauración y en la Escuela Taller ha sido importantísimo porque, a mi formación general como arquitecto, añadí el aprendizaje de los oficios y el respeto por ellos. La muralística me ha ayudado a que se conozca mi trabajo. A veces la labor del arquitecto es anónima. Recuerdo que, cuando se inauguró la Basílica Menor, el arquitecto español Luis Mozas Roca dijo: «Cuando entremos a la Basílica, muy poca gente va a preguntar si se inyectó resina, si hubo que apuntalar aquella columna o hubo que cambiar tal losa... Todos van a mirar el Cristo y el mural de Botello».

Los arquitectos **CLAUDIA CASTILLO DE LA CRUZ** y **ORLANDO INCLÁN CASTAÑEDA** conducen el programa «Hablando de espacio» que se transmite cada viernes a las 10: 00 a.m. por la emisora Habana Radio.

Litografía HABANERA

Obras públicas de Miguel Tacón

por YADIRA CALZADILLA RIVEIRA



La marca de tabacos *El Sereno*, realizada en la Litografía del Gobierno durante la década del 40 del siglo XIX, a diferencia de otras de su época, no lleva impresa la dirección de la fábrica de tabacos. La única información en cuanto a la ubicación de esta, es que se encontraba en la zona extramuros de La Habana. No obstante, a la derecha, en la imagen, se observa una fachada que pudiera corresponder hipotéticamente a la de dicha fábrica.

Las litografías tabacaleras constituyen documentos visuales que testimonian elementos de la vida cotidiana en el siglo XIX, de ahí en gran medida su carácter patrimonial. En su momento, cumplieron una función promocional, no solamente de la empresa comercial en cuestión, sino de las instancias e iniciativas de carácter público y/u oficial, además de identificarse con los patrones ideológicos-culturales de la época y los intereses políticos, comerciales, sociales... entonces en boga. Tal es el caso de la marca de tabacos *El Sereno*, que refleja varias de las iniciativas de carácter público emprendidas por el capitán general de la isla de Cuba Miguel Tacón y Rosique durante su mandato, entre 1834 y 1838.

Precisamente esta litografía es un ejemplo muy ilustrativo de cómo se manifiesta la relación entre la empresa comercial, su iconografía promocional y el taller donde

se imprime la etiqueta, a la par que testimonia una de las mayores obras públicas efectuadas bajo el mandato de ese gobernador colonial: el Paseo de Tacón. La marca *El Sereno* alude a la figura insigne del cuerpo organizado para la protección de las calles, cuyo reforzamiento se produce por esa época en correspondencia con la expansión creciente de la ciudad extramuros.

LITOGRAFÍA DEL GOBIERNO

Esa etiqueta fue impresa en la Litografía del Gobierno, donde se produjo una gran cantidad de etiquetas tabacaleras. Aunque los antecedentes del grabado litográfico en el país se remontan a los talleres de los franceses Santiago Lessieur y Louis Caire en La Habana —creados en 1822 y 1829, respectivamente—, y del dominicano Juan de Mata Tejada, este último en Santiago de Cuba en 1824, no fue hasta 1839 que la impresión litográfi-

ca entró en una nueva etapa con la llegada al país de expertos dibujantes, pendolistas, litógrafos, y con la introducción de nuevas maquinarias. Fueron precisamente la Litografía del Gobierno —también conocida como Litografía de los Españoles—, a cargo de los hermanos peninsulares Francisco y Fernando Costa y Prades, junto a la Litografía de la Real Sociedad Patriótica, más tarde Litografía de la Sociedad Económica de Amigos del País, de los franceses Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonnés, las protagonistas de ese florecimiento.¹

En 1845, la situación económica de este último taller obligó a sus regentes franceses a liquidar en favor de los Costa: «A partir de entonces, la empresa unificada de ambos talleres trabajó bajo la razón social de Litografía del Gobierno y de la Real Sociedad Económica».² Otro acontecimiento tiene lugar ese año: en vez de embalar los puros para la exportación en grandes cajones de pino seco, como era la costumbre, Ramón Allones, dueño de la fábrica de tabacos La Eminencia, comienza a empaquetarlos en pequeñas cajas de cedro adornadas con litografías, que permitían identificar la procedencia del producto y evitaban los fraudes. Esta iniciativa rápidamente fue imitada por el resto de los fabricantes.³ Desde este momento, no solo se incrementó la producción litográfica destinada al comercio del tabaco, sino que se convirtió en un factor indispensable para su legitimación.

La prolífera producción de tabacos y cigarrillos generó un gran número de etiquetas, muchas de las cuales, a pesar de los avatares del clima y del daño que algunas podían sufrir al ser despegadas de los envases, se conservan hoy en los fondos de varias instituciones nacionales, y por algunos coleccionistas de memorabilia tabacalera. El Museo del Tabaco (Oficina del Historiador de la Ciudad) atesora una colección de esas primeras etiquetas para tabacos y cigarrillos impresas en Cuba. Parte de esas marquillas en exhibición formaron parte de un expediente presentado por los hermanos Francisco y Fernando Costa al Gobierno Superior Civil de la Isla, en diciembre de 1848.

En dicho documento se reproducían 232 marcas de tabacos y 180 de cigarrillos, que habían sido impresas en la Litografía del Gobierno, desde su fundación hasta la fecha citada, y en el taller de la Real Sociedad Patriótica, antes y después de 1845, año en que ambos establecimientos se fusionaron. En los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes también pueden encontrarse algunas de las marquillas que formaron parte del mencionado expediente.

Esas primeras etiquetas eran a una sola tinta y en ellas se identifica el nombre de la marca y un dibujo alegórico a esta, la dirección de la fábrica y los nombres de los propietarios. También eran especificados el origen de las hojas de tabaco —generalmente de las vegas de Vuelta Abajo, en Pinar del Río—, el nombre de la ciudad (La Habana) y si la fábrica estaba ubicada en la zona extramuros. Además de español, el texto podía aparecer en inglés, alemán, francés..., en dependencia del destino de exportación del producto.

LA MARCA EL SERENO

En esas tempranas estampas, si bien no había surgido una iconografía identitaria del tabaco cubano, ya comenzaban a manifestarse, a través de los dibujos, las costumbres y la arquitectura de la época. Tal es el caso de la marca *El Sereno*, realizada por el destacado litógrafo de etiquetas para tabacos y cigarrillos Manuel Méndez, en la Litografía del Gobierno, uno de cuyos ejemplares se conserva en los fondos del Museo del Tabaco.

En la marquilla, el tema central es el guardia nocturno. Este aparece realizando sus labores a la entrada del Paseo de Tacón. En la imagen se observa la estatua de Carlos III entre las dos columnas que daban inicio a la alameda, y en el fondo del dibujo, el Castillo del Príncipe, al cual conducía ese antiguo Paseo.

Los serenos recorrían las calles anunciando, periódicamente y a viva voz, la hora y el estado del tiempo. Llevaban con-



En 1841 la figura del sereno ya aparece en la imagen del Paseo Militar, realizada por Laureano Cuevas, en la Litografía del Gobierno, para el primer tomo del *Paseo Pintoresco por la Isla de Cuba*.

Proyectado por el capitán general de la Isla, Miguel Tacón y Rosique, el Paseo de Tacón comenzó a construirse en 1835 y concluyó en 1839, bajo la regencia de su sucesor: Joaquín de Ezpeleta (1838-1840). Fue trazado en la ruta que conducía desde la intersección de las calzadas de Belascoain y San Luis Gonzaga (o de la Reina) hasta la falda del Castillo del Príncipe. Gracias a esa iniciativa, lo que hasta ese momento era un camino propicio a inundaciones, por lo bajo del terreno, quedó transformado «en un encantador sitio de recreo, en una segura y firme vía».¹

No obstante, en ocasiones solía identificársele como Paseo Militar o del Príncipe, en alusión a su antiguo nombre y función: hacer expedito el tránsito de las tro-

pas que, una vez efectuadas las maniobras militares en el Campo de Marte (hoy Parque de la Fraternidad Americana), desfilaban en dirección al Castillo del Príncipe. Paseo de Carlos III fue el otro nombre que se le atribuyó a la avenida y, aunque desde 1973 fuese rebautizada como Salvador Allende, en honor al presidente chileno, todavía sigue llamándose a nivel popular por el nombre de aquel monarca ilustrado español.

En 1836, la estatua de Carlos III fue colocada en la primera de las cinco glorietas que, una vez iniciada la remodelación por Tacón, engalanaron esa alameda. Se trata de la misma estatua que, en 1803, fue erigida al final del Paseo Extramuros (del Prado), donde hoy está enclavada la Fuente de la India.²



Imágenes superiores: dos vistas de la entrada al Paseo de Tacón, donde se aprecian la estatua de Carlos III a principios del siglo XX, así como el pedestal que la sostenía y las columnas dispuestas a sus flancos.



Junto a otros elementos arquitectónicos del antiguo Paseo de Tacón, la estatua de Carlos III se conserva actualmente en el Museo de la Ciudad, otrora Palacio de los Capitanes Generales. Aún permanecen, en la actual avenida, el pedestal de dicho monumento, así como dos columnas primigenias (en el fondo de la imagen).



- Dos columnas dóricas flanqueaban a la estatua de Carlos III, formando el conjunto arquitectónico de la primera glorieta que iniciaba el Paseo de Tacón, la cual fue concluida en 1836.
- La estatua de Carlos III fue trasladada hasta el Paseo de Tacón desde el Paseo Extramuros, donde fue erigida en 1803.
- En el sitio que ocupaba la estatua de Carlos III, fue colocada la Fuente de la India en 1837, o sea, un año después.

¹Eugenio Sánchez de Fuentes y Peláez: *Cuba monumental, estatuaría y epigráfica*. Solana y Compañía, La Habana, 1916, pp. 173-194.

²Cirilo Villaverde: «Paseo Militar o de Tacón», en *Paseo Pintoresco por la Isla de Cuba*, Herencia Cultural Cubana y Ediciones Universal, Florida, 1999, pp. 251-256.

sigo un farol para alumbrarse, una pica o chuzo, un silbato para pedir auxilio en caso de avistar algún delincuente, y una cuerda para atarlo si lograban capturarlo. Este «utilísimo instituto de vigilancia nocturno», según lo calificara Jacobo de la Pezuela en su *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba* (1863), empezó a «ensayarse» en La Habana en los primeros años del siglo XIX, pero con muy pocos recursos y una reducida cantidad de plazas. En 1824, el capitán general Francisco Dionisio Vives aumentó el número de estas plazas, pero no fue hasta 1834 cuando su sucesor, Miguel Tacón, estableció oficialmente el Cuerpo de Serenos, con recursos fijos para sostenerlo, compuesto por cuatro brigadas, con la fuerza de 65 plazas, que según el reglamento establecido, debían ser ocupadas por licenciados del ejército o de la armada.⁴

En principio, esta organización solamente estuvo destinada a proteger La Habana intramuros, y no fue

hasta el primero de mayo de 1839 cuando el capitán general Joaquín de Ezpeleta aumentó el Cuerpo a cinco brigadas, dedicando la quinta a la seguridad de una parte del barrio de San Lázaro en la zona extramuros.⁵ En 1844 el Cuerpo contaba de ocho brigadas con la fuerza de 200 serenos, las cuatro primeras para el servicio intramuros, y las cuatro restantes para el extramuros.⁶ Probablemente la litografía haya sido realizada hacia esa fecha, y en ella se aprecia al sereno haciendo su recorrido al inicio del Paseo de Tacón, el cual debe haber entrado dentro de las rutas del Cuerpo de vigilantes desde unos años antes, cuando no solo creció el número de sus miembros, sino que pasó a cubrir nuevos vecindarios en La Habana extramuros.

Así, al revisar otra de las imágenes que refleja esta zona de la ciudad, en este caso la lámina «Entrada del Paseo Militar. Habana», del primer volumen del *Paseo Pintoresco por la Isla de Cuba* (1841), realizado por Laureano Cuevas en la Litografía del Gobierno, el mismo taller donde se litografió la marca *El Sereno*, vemos también representado a uno de esos miembros del sistema de vigilancia. O sea, se manifiesta una evidente correspondencia entre ese personaje y el Paseo de Tacón.

Durante el mandato del capitán general Miguel Tacón (1834-1838), no solo se oficializó el Cuerpo de Serenos, además, se llevaron a cabo otras acciones de bien público, como la rotulación de las calles y mejoras en el alumbrado público, por mencionar algunas. También se caracterizó el gobierno del mencionado capitán general por un extenso proyecto de urbanización que comprendió, principalmente, La Habana extramuros, gracias al cual se ejecutaron obras que también llevaron su nombre, como el Teatro Tacón y la Cárcel Tacón.

Al parecer, *El Sereno* fue una de esas marcas de tabaco que tuvieron una vida efímera, ya que de ella y de su fabricante no se tiene por referente más que esta litografía. Sin embargo, su imagen ha quedado como una síntesis curiosa para los estudios de vida cotidiana durante el siglo XIX cubano, ratificando el valor patrimonial de ese legado iconográfico.

¹Zoila Lapique Becali: *La memoria en las piedras*. Ediciones Boloña, La Habana, 2002, p. 19.

²Ídem: p. 95.

³José Rivero Muñoz: *Tabaco, su historia en Cuba*, Tomo II. Instituto de Historia, La Habana, 1965, p. 277.

⁴Jacobo de la Pezuela: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*. Vol.3, Imprenta del Establecimiento de Mellado, Madrid, 1863, p. 135.

⁵*Guía de Forastero en la siempre fiel Isla de Cuba para el año 1840*. Imprenta del Gobierno y Capitanía General y de la Real Sociedad Patriótica por S.M., p. 263.

YADIRA CALZADILLA RIVEIRA integra el equipo editorial de Opus Habana

pintura de HISTORIA

La conquista de México

por CELIA MARÍA GONZÁLEZ

En la década de 1850, el hacendado cubano Miguel Aldama y Alfonso (en la foto) encarga al artista italiano Hércules Morelli la realización de dos cuadros. La muerte del pintor postergó la realización de las obras, que finalmente fueron ejecutadas por el español Francisco Sans Cabot y el belga Gustaf Wappers, respectivamente. La primera de ellas, que refleja un pasaje de la conquista de México por Hernán Cortés, quedó concluida en 1863, y tuvo trascendencia en España, al punto de que en 1938 fue reproducida en el reverso de un billete de 500 pesetas, dedicado a la figura del conquistador. Este billete fue emitido por el gobierno de la II República y circuló hasta abril de 1939.

La colección del Museo de la Ciudad atesora entre sus fondos la obra *Hernán Cortés quemando sus naves*, del pintor español Francisco Sans Cabot. Fue realizada en 1863 por encargo expreso del patriota cubano Miguel Aldama, al igual que el óleo *Desembarco de los peregrinos del Mayflower*, realizado en 1867 por el artista belga Gustaf Wappers. Ambas pinturas de tema histórico fueron donadas por su propietario en 1880 al Ayuntamiento de La Habana, cuya sede estaba en el Palacio de los Capitanes Generales. Hay constancia fotográfica de que las mismas se conservaron colgadas en las paredes laterales de la Sala Capitular, junto a otros cuadros, hasta que se dispuso colocarlas de manera independiente en otros espacios de ese inmueble, actual sede del museo ciudadano.

A Emilio Roig de Leuchsenring, su fundador, debemos la más completa información museográfica sobre esos «tesoros pictóricos», que fueron encargados inicialmente por Aldama al pintor italiano, residente en La Habana, Hércules Morelli, quien, «cuando solo tenía hecho los

bocetos (...) enfermó gravemente de fiebre amarilla, falleciendo en esta ciudad en el mes de octubre de 1857». ¹ Además de describir la historia «pintoresca y agitada» de esos cuadros, Roig de Leuchsenring analiza el contexto en el cual fueron producidos y la necesidad de justipreciarlos «por su antigüedad, por su valor artístico, por los trascendentales acontecimientos históricos que rememoran y por la esclarecida personalidad del donante». ²

Aprovechando que, desde hace algún tiempo, ambos óleos fueron trasladados temporalmente al Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete Juan Bautista Verma, este artículo se propone un breve acercamiento iconográfico e iconológico a *Hernán Cortés quemando sus naves*, cuya restauración concluyó en octubre de 2013. Este sería el preámbulo de un trabajo más extenso que incluirá un análisis conjunto de dicho cuadro y de *Desembarco de los peregrinos del Mayflower*, actualmente en proceso de restauración. Hay una relación implícita entre estas obras porque representan, respectivamente, las civilizaciones hispana y sajona que conquistaron y colonizaron el Nuevo Mundo.

PINTURA DE HISTORIA ESPAÑOLA

Francisco Sans Cabot constituye un fiel exponente de la pintura de Historia española, reconocido como «la personalidad artística catalana con más significación en la vida artística nacional entre el grupo nazareno y la popularización de Fortuny». ³ La mayoría de su obra se creó en el contexto de la España gobernada por la monarquía parlamentaria de Isabel II.

Para entonces, ya España había dejado de ser una de las principales potencias europeas, luego de perder muchas de sus colonias en América debido a las luchas independentistas. Esto fue considerado



una gran derrota nacional y, como tal, se mantuvo latente en el imaginario español de la época. Aunque el nuevo Estado liberal había modificado la forma de gobierno, estableciendo libertades democráticas, hacia lo externo seguía manteniendo una idiosincrasia dominante como rezago del Antiguo Régimen. De ahí las campañas desarrolladas entre 1856 y 1868 en un intento por recuperar sus otroras colonias.

En su mayoría infructuosas, esas escaramuzas, no obstante, sirvieron para afianzar el sentimiento identitario nacional a partir de un «imaginario imperialista», según lo califica el investigador Tomás Pérez Vejo: «Ante la imposibilidad de construir un imperio colonial equiparable a los de Francia o Inglaterra, las únicas naciones imperiales con las que las élites españolas decimonónicas aceptaban compararse, la existencia de una especie de imperio espiritual que recordase antiguas glorias resultaba especialmente oportuna».⁴

Durante ese proceso de reafirmación identitaria, la pintura de Historia desempeñó un papel decisivo, precisamente en la representación de pasajes que resaltaban el significado de España en la configuración del Nuevo Mundo. Una de las obras características en este sentido es justamente este cuadro de Sans Cabot, reconocido como el que inauguró en España la serie de pinturas dedicadas al gran conquistador español: «La figura y gesta de Hernán Cortés, como la de otros conquistadores, fue durante el siglo XIX un tema pictórico interpretado en numerosas ocasiones. Francisco Sans y Cabot inauguró la serie con el cuadro *Hernán Cortés quemando sus naves*, y que se continuó con otros sobre el mismo asunto de Antonio Pérez Rubio y el de Rafael Moleón y que se cerró con la obra de Joaquín Turina y Arenal titulado *Entierro de Hernán Cortés*».⁵

A partir de la idea anterior, resulta interesante preguntarse qué pudo haber motivado a Miguel Aldama a encargarse esa obra artística desde Cuba. Como representante de la burguesía criolla, partimos de que sus desavenencias con el sistema colonial español no solo obedecían a razones económicas, debido a que este entorpecía sus fructíferos negocios, sino que Aldama comulgaba honestamente con los valores de democracia y libertad de la Revolución Francesa, replicados en Estados Unidos. Esto explicaría, en un inicio, el encargo de la pintura sobre los viajeros del Mayflower, a la par de haber encomendado el pasaje relativo

Legado al Gabinete de Restauración de Pintura de Caballete Juan Bautista Vermay en 2003, el cuadro *Hernán Cortés quemando sus naves* (1863), del pintor español Francisco Sans Cabot, fue sometido de inmediato a un arduo proceso de restauración.

La obra presentaba evidentes signos de deterioro, como oxidaciones en el tejido original, además de roturas y pérdidas, visibles también en la capa pictórica. A ello se sumaron los efectos contraproducentes de una restauración anterior, realizada por un pintor de apellido Mesa, en la década de 1930.

En carta dirigida a José Luciano Franco en 1935, el primer Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring, manifiesta su preocupación porque los cuadros de Miguel Aldama fueran restaurados por un pintor, no un restaurador: «Creo que esa labor es de extraordinaria responsabilidad (...) y no debe realizarse sin oír la opinión de personas capacitadas que digan cómo debe ser esa restauración de manera que la obra del artista autor de esos cuadros no resulte en vez de reconstruida, alterada o pintada de nuevo (...)».

Precisamente, uno de los grandes retos consistió en corregir los errores de esa intervención anterior, entre ellos «haber hecho el reentelado en cola utilizando una tela de algodón, tejido inadecuado para ese tipo de labor, además de colocar parches por ambos lados de la tela, con exceso de adhesivo», explica Leandro Grillo, quien en la actualidad es uno de los tres miembros del Consejo Técnico del Gabinete, junto a sus maestros Rafael Ruiz y Ángel Bello.

A ello se sumó la necesidad de restablecer en la obra elementos perdidos y/o deteriorados por el paso del tiempo, lo que unido a las grandes dimensiones del cuadro, hicieron necesaria la participación de todos los miembros del equipo, incluidos los más jóvenes.



Arriba: Laina de la Caridad Rivero y Leandro González realizan la limpieza de la obra. Debajo,



Viviana Valdés y Adanay Luque, durante el proceso de retirar la veladura de papel.



Los miembros más jóvenes del equipo restaurador, entre ellos Reinaldo Piñero y Juan



Carlos Bermejo (sobre estas líneas) llevaron a cabo el proceso del reentelado. Por último, el retoque pictórico es uno de los procedimientos que más exige el dominio de la técnica restauradora. Por eso estuvo a cargo de Leandro Grillo (abajo), junto a los reconocidos maestros Ruiz y Bello.





a la conquista de México. Vistas en conjunto, pudiera conjeturarse que ambas obras denotan un sentimiento referencial hacia esas naciones, como acicate para despojarse de la férrea condición colonial de Cuba con respecto a España: ya sea, sumándose a México (primer cuadro), o mediante el anexionismo de la Isla a Estados Unidos (segundo cuadro).

Así, a manera de contrapunteo, estos cuadros reflejarían el conflicto consustancial al ideal separatista cubano, cuya evolución hacia el independentismo debe verse como un proceso paulatino de radicalización, del cual Miguel Aldama es uno de sus máximos exponentes: cofundador del Partido Reformista en 1861, estuvo representado por su íntimo amigo José A. Echeverría en la Junta de Información, celebrada en Madrid en 1865 sobre las reformas que debían implantarse en Cuba y Puerto Rico.⁶ Luego del saqueo de su palacio habanero en 1869, Aldama se exilia en los Estados Unidos, donde pondrá toda su fortuna al servicio de la causa independentista hasta perderla, sucumbiendo a las contradicciones intestinas del propio movimiento emancipador. Regresará a Cuba en la década del 80, cuando ya se ha producido la donación de sus bienes al Ayuntamiento, entre los cuales estaban las pinturas analizadas.⁷

QUEMANDO LAS NAVES

La posibilidad de una interpretación contrapuntística entre estas dos obras pictóricas se sugiere solamente con el propósito de manifestar las tensiones entre historiografía y patrimonio histórico-artístico,⁸ las cuales ameritan un análisis mucho más profundo que incluya el enfoque de la llamada «historia cultural» o «histo-

ria de las imágenes». Así, al ser encargada durante un espacio-tiempo determinado, el significado de una obra artística dependerá del contexto original para el que fue producida, pero la interpretación de esa misma obra variará, en tanto sean otras las condiciones sociopolíticas e históricas desde las cuales se mire: «El significado de un cuadro — y muy especialmente si es histórico — no es el mismo según ese ámbito espacial en el que se percibe y difunde. Incluso puede darse el caso de que la dimensión nacionalista que encierre una misma pieza quede modificada al ser exhibida en otro lugar».⁹

Algunas veces, incluso, la significación o función social que ejerce un cuadro en un contexto determinado tiene más fuerza o es más conocido que el significado o propósito primigenio para el que fue creado. En el caso de la obra *Hernán Cortés quemando sus naves*, su significado en el contexto español puede asimilarse sin mayores tropiezos. Sin embargo, ¿con qué propósito Miguel Aldama pidió expresamente ese cuadro sobre la conquista de México para su colección privada? Varias razones pudieran haber influido en que el prominente hacendado cubano encargase esa obra. Además del gusto estético por la pintura de temas históricos, pudo ser importante el sustrato hispanófilo compartido por su padre, el vizcaíno Domingo Aldama, y sobre todo por su yerno, uno de los principales promotores culturales de su tiempo, Domingo del Monte, quien, pese a sus ideas reformistas, «estimuló una cultura nacional que siguiera los patrones españoles para garantizarle una universalidad».¹⁰

Por otra parte, la conquista de México por Hernán Cortés también constituyó un acontecimiento tras-

Entre finales de julio y principios de agosto de 1519, Hernán Cortés protagoniza la conquista de México, insubordinándose a las órdenes del Adelantado Diego Velázquez, hasta ese momento jefe supremo de todos los territorios descubiertos. Desde Cuba partió Cortés con su expedición, dentro de la cual habían hombres que permanecían fieles a Velázquez. Una vez en México, intentaron regresar a la Isla para avisarle al Adelantado sobre la inminente conquista del territorio mexicano. Enterado de esos propósitos por Bernardino de Coria, Cortés impuso castigos a dichos soldados, con diferentes grados de severidad: desde el azote hasta la muerte. Además, para prevenir otro intento de insubordinación, decide destruir los barcos bajo el pretexto de que ya no eran navegables.

Justamente el incidente de la destrucción de las naves es el que representa Francisco Sans Cabot, específicamente el momento en que los navíos son hundidos en el mar (extrema izquierda del cuadro). Aunque está en un tercer plano, el artista dota a ese momento de una fuerte carga simbólica al representar a Cortés (en el centro del cuadro) señalando hacia las naves hundidas, a la vez que mira con tono acusatorio a los conspiradores (en primer plano, extrema derecha), y los alecciona por el delito cometido. A la izquierda del conquistador aparece un grupo de indios, a cuya presencia este parece no poner el menor reparo. De ese conjunto sobresale, tanto por

el ropaje como por su actitud erguida respecto al resto, aquel identificado con un adorno en la cabeza, muy similar al penacho de plumas de quetzal que usaba Moctezuma. De ser el cacique mexica, es muy probable que su representación en la obra se deba a una licencia pictórica —por parte del artista catalán o del peticionario del lienzo, Miguel Aldama—, puesto que tanto las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés como las *Crónicas de Indias* sitúan el primer encuentro entre el conquistador y el cacique en la ciudad de México-Tenochtitlán en noviembre de 1519, es decir, tres meses después de la quema de las naves.

Este pasaje es uno de los más representados de la vida de Cortés en la pintura de Historia española, reafirmando su protagonismo como conquistador y colonizador por encima de Velázquez, quien apenas ha sido reflejado. Esto se explica por el significado histórico del sometimiento del imperio mexica y la fundación de Nueva España, la cual «se articula así como un modelo de conquista y colonización que Cortés ofrece como primer eslabón de una expansión ultramarina que en la quinta relación [o sea, en sus *Cartas...*] se expone como válida no sólo ya para América, sino aplicable universalmente».*

*Ángel Delgado Gómez: «La idea de América de Colón a Cortés», Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1989, p. 407-414.

central para Cuba, pues en lo adelante la villa de San Cristóbal de La Habana y su Puerto de Carenas se convirtieron en el enclave de acceso expedito a la corriente del Golfo, adquiriendo una estratégica posición en el sistema comercial de la metrópoli española con sus posesiones americanas ricas en yacimientos de oro y plata.

INVASIÓN A MÉXICO

Es muy importante analizar el contexto mexicano en el tiempo en que se produjo el encargo de la obra: los años en que se desencadena la Revolución de Ayutla (1854-57), cuyos enfrentamientos entre conservadores y liberales conllevaron a la Guerra de la Reforma, ganada por estos últimos con Benito Juárez como líder, elegido presidente de la República en 1858, y ratificado como tal en 1861, tras culminar el conflicto. Una de las primeras medidas tomadas por Juárez para reconstruir el país fue aprobar una ley que suspendía los pagos de la deuda externa por dos años, «ascendente a 70 millones de pesos con Inglaterra, 9 con España y 3 con Francia».¹¹

Esta decisión sirvió de pretexto a esas naciones para, de manera tripartita, invadir México. En 1862 llega a Veracruz, desde La Habana, la expedición del general Juan Prim, cuya designación al frente del ejército español provocó reticencias entre los sectores conservadores que albergaban la esperanza de reconquistar su antigua colonia. Ellos temían que, teniendo reputación como hombre de ideas liberales, Prim no satisficiera tales intereses, tal y como a la postre sucedió.¹²

Por ese motivo, el tema de México cobró máximo auge en la prensa española, llegando a forzarse el paralelo histórico: «Es enteramente imposible que nuestros

soldados den un solo paso en el territorio de Méjico sin hallar en todas partes recuerdos de los españoles, de los soldados de Hernán Cortés, antepasados suyos».¹³ Es a raíz de esos hechos que Sans Cabot concluye el cuadro *Hernán Cortés quemando sus naves*, firmado en 1863.

¹¹Emilio Roig de Leuchsenring: «Del Palacio Municipal», en Tesoros artísticos del Palacio Municipal, *Cuadernos de Historia Habanera II*.

¹²Carlos Reyero y Mireia Freixa: *Pintura y escultura en España (1800-1910)*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1995, p. 160.

¹³Tomás Pérez Vejo: «La construcción de México en el imaginario español decimonónico (1834-1874)», en *Revista de Indias*, Vol. LXIII, No. 228, 2003, p. 400.

¹⁴Román Hernández Nieves: *La noche triste de Hernán Cortés. Crítica por Manuel Ramírez Ibañez*. Miriarte galería.

¹⁵Antonio Álvarez Pedroso: *Miguel Aldama*. Imprenta El siglo XX, La Habana, 1948, p. 85.

¹⁶Emilio Roig de Leuchsenring: Ob. cit.

¹⁷Argel Calcines: «Fernando VII: Ascenso y caída de un rey en mármol», en *Opus Habana*, Vol. XIV, No. 3, pp. 4-15

¹⁸Carlos Reyero: «El reconocimiento de la nación en la Historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España», en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2009, p. 1204.

¹⁹Lisandro Otero: «Del Monte y la cultura de la sacarocracia», en *Revista Iberoamericana*. No. 152-153, 1990, p. 727.

²⁰Sergio Guerra Vilaboy: *Historia mínima de América*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2004, p. 184.

²¹Silvestre Villegas: *El papel desempeñado por Prim y Manuel Doblado en los preliminares que antecedieron a la invasión francesa*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 13, 1990, p. 154.

²²Florencio Jarner: «Méjico y su territorio», *El Museo Universal*, Madrid, 1862, p. 110.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ es miembro del equipo editorial de Opus Habana.



... *El Devotario de los Enormes* ...

CON UN MURAL ALEGÓRICO DEL PINTOR ERNESTO RANCAÑO, EL AULA MAGNA DEL COLEGIO UNIVERSITARIO DE SAN GERÓNIMO ADQUIERE UN SIGNIFICADO ARTÍSTICO AÑADIDO, AL RENDIR TRIBUTO A LAS GRANDES FIGURAS DEL MAGISTERIO CUBANO.

por **MARÍA GRANT**

Ni en el más atrevido de sus sueños, Ernesto Rancaño había asumido la posibilidad de emplear el «pan de oro» (en este caso, una aleación de cobre y estaño) en una pintura mural, a la usanza de los grandes maestros de la pintura gótica. Aplicada magistralmente en los retablos religiosos por Cimabue y Giotto, antecesores del Renacimiento italiano (Masaccio, Rafael, Miguel Ángel...), el empleo de dicha técnica corroboraría la influencia de esos referentes en la obra del cubano, sobre todo en su etapa inicial, cuando sobresalió dentro de una pléyade de artistas figurativos que recurrían a tales exponentes del arte universal, mediante la parodia o la cita.

Puede afirmarse que *El devotario de los enormes*, mural alegórico que Rancaño realizó por encargo para el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo, tiene como principal antecedente el cuadro *La izada* (1996), el cual resultó decisivo para que el entonces joven pintor —hasta ese momento, solamente conocido en un estrecho círculo— fuera invitado a realizar la portada de *Opus Habana* (jul/dic 1997), cuando esta publicación apenas había logrado su tercer número. «Parece que tiene un contrato con los duendes; que los duendes le guían a cambio de que los represente a modo y semejanza de nuestras grandes figuras históricas: José Martí, Che Guevara...», escribió Argel Calcines en la reseña dedicada a su obra.¹

En el *Pan de los Hidalgos* (técnica mixta sobre cartulina) se titula la pieza que Rancaño realizó expresamente para *Opus Habana*, donde el héroe parece abrazar a esa doncella con ojos de almendra, que es Cuba, la Patria. Y el acierto de la decisión editorial de invitar al joven artista se corroboró de manera inusitada al decidirse incluir, en esa misma revista, una entrevista a Silvio Rodríguez,² quien tenía entre los cuadros colgados en las paredes de los estudios *Ojalá* un lienzo de exquisita factura e intenso colorido: *Réquiem para el novio mayor*. El autor de ese cuadro, donde Martí aparece junto a una mujer vestida con la bandera cubana, no era otro que Ernesto Rancaño.

Más de 15 años después, en 2013, la vida se encargó de demostrar —una vez más— que la realidad siempre supera a la imaginación. Bajo el mecenazgo de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Rancaño decidió «volver a caminar sobre sus pasos, retrocediendo sobre sus huellas».³ Con la técnica del pan de oro, se propuso «dar la idea de que la semicúpula del Aula Magna es el interior del sol», y allí ubicó, «como ejes de la energía que mueven el universo», la figura de una mujer —la Patria— y a ambos lados José Martí, Félix Varela Morales, José de la Luz y Caballero y Rafael María de Mendive, representados «como cuatro arcángeles guardianes de la nación, trazando una continuidad histórica del magisterio en Cuba».



Ernesto Rancaño (La Habana, 1968) comenzó a realizar este mural el 3 de junio de 2013 y lo terminó el 14 de noviembre de ese mismo año. Le resultó de gran valía la labor de Alexis Cáser Nieves, especialista en conservación y restauración de policromías y dorados, quien realizó el laminado en oro, sustento de la obra.



Con su feliz culminación, al decir del Historiador de la Ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler, «se ha cumplido una tradición de seguir enriqueciendo el Aula Magna con los retratos y los legados que son convenientes a ella. Y se sigue también la costumbre universitaria de que cada rector, y cada decano, aporte a la facultad o a la alta casa de estudios algo que quede para la posteridad y la memoria».⁴

Hasta 2013, hacía ocho años que Rancaño ya no pintaba de manera consecutiva, pues su lenguaje actual es mucho más escultórico e instalativo. Él mismo se sorprendió luego de que, vencidas una serie de molestias, digamos subjetivas, comenzó a disfrutar el hacerlo diariamente encaramado en una alta tarima: «He pintado manos que obran, he creado todo un estado de ánimo —más bien un estado histórico— y, finalmente, me he reencontrado con el color, me he reencontrado con la pintura».

¹Argel Calcines: «Infancia y vida de Rancaño», en *Opus Habana*, jul./dic. 1997, Breviario, p. 2.

²María Grant: «Silvio, sencillamente», en *Opus Habana*, jul./dic. 1997.

³Todos los entrecomillados corresponden a una entrevista inédita de la autora a Ernesto Rancaño.

⁴Eusebio Leal Spengler: Discurso pronunciado, el 6 de enero de 2014, en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana por el 286 aniversario de su fundación.

MARÍA GRANT es editora ejecutiva de *Opus Habana*.

VOLUMEN I
año 1996-97



VOLUMEN II
año 1998



VOLUMEN III
año 1999



VOLUMEN IV
año 2000

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

VOLUMEN V
año 2001



VOLUMEN VI
año 2002





VOLUMEN VII
año 2003



VOLUMEN VIII
año 2004



VOLUMEN IX
año 2005



VOLUMEN XV
año 2013-2014

VOLUMEN X
año 2006-2007



VOLUMEN XIV
año 2011-2012

VOLUMEN XI
año 2007-2008



VOLUMEN XII
año 2009-2010



VOLUMEN XIII
año 2010-2011



Un Matrimonio al Desnudo

(Este artículo no deben leerlo las señoritas)



Confieso ingenuamente que ahora, después de haber escrito sobre la blanca cuartilla el título de este trabajo, antes de seguir adelante, me he quedado pensativo, dudando si podré salir airoso del no pequeño lío en que por inexplicable ocurrencia me he metido, pretendiendo desarrollar tema tan complicado, difícil y escabroso, como el que ya, para desdicha mía, queda enunciado. Por eso, deseando descargar en parte mi conciencia de futuras culpas, debajo del título he estampado en letras bien grandes (que así espero ponga también, al emplanar esta página, el cajista) la advertencia que he creído indispensable hacer a las señoritas para que no lean este artículo.

Un espíritu guasón, que a veces me acompaña, susurra ahora a mi oído que debía haber especificado si son todas las señoritas las que no deben leer este trabajo o solo las de cierta edad, pues me recuerda que existen también, aunque parezca imposible, señoritas de cincuenta años. El mismo espíritu me advierte que he hecho mal en meterme en tales andanzas, pues siempre es peligroso averiguar interioridades y mucho más sin son conyugales.

Pero yo no le hago caso al espíritu y prosigo, o mejor dicho, empiezo.

— Mas, ¿por dónde empieza un matrimonio?

— Por el principio — exclamará algún Pero Grullo.

— Y, ¿cuál es el principio?

Conviene fijar bien esta idea e ir con tiento para no tropezar en los innumerables escollos que nos ofrece el asunto o mejor dicho, el matrimonio de este artículo. Y nada mejor que retroceder unos cuantos siglos hasta los comienzos de la Humanidad y buscar, en pleno Paraíso, a Adán y Eva, el matrimonio tipo, que más se amolda a la índole de nuestro trabajo. Dice el *Génesis*, libro santo que tengo ante mi vista, y que también advierto a las señoritas no se les ocurra leerlo, dice el *Génesis*, que después de haber creado el Señor Dios todas las cosas, no encontrando ayuda para Adán, le infundió sueño «y habiéndose dormido tomó una de sus costillas e hinchó carne en su lugar»; y de esta manera formó el Señor Dios la «Varona». Y advierte el Santo Padre, autor del *Génesis*, que Adán y Eva, a pesar de estar como estaban, no se avergonzaron de verse así.

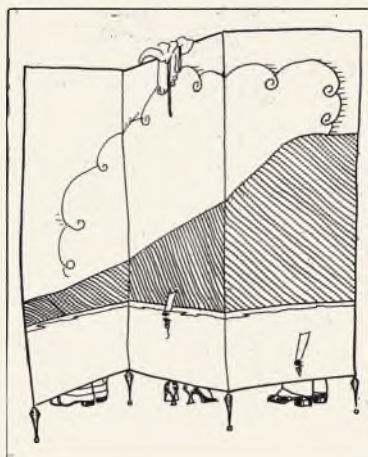
Vemos, pues, que el principio de ese matrimonio fue la ayuda que quiso ponerle el Señor Dios a nuestro padre Adán; ayuda que se convirtió más tarde en estorbo y calamidad al escuchar la mujer, contra los consejos de su esposo, al primer galanteador de profesión que, disfrazado de serpiente, apareció en el Paraíso Terrenal. No está demás hacer resaltar la diferencia que a simple vista se nota entre las costumbres y modas reinantes en esa época feliz de la Hu-

manidad y las que hoy imperan, en todo lo que ya lo declara la Biblia. Entonces, le bastó al Señor Dios con hinchar la costilla, soplar, sacar a la mujer y después pronunciarles el famoso discurso, breve y sustancioso, que terminó con aquellas históricas palabras: «Creced y multiplicaos».

Hoy en día, por el contrario, después de pasar por ese suplicio de tántalo que se llama las relaciones, tienen los futuros esposos que sufrir las más atroces pruebas desde que salen de la casa hasta que vuelven a ella, ya consumado el acto. ¡Lo que hubieran padecido Adán y Eva, de vivir en nuestra época! Hubieran tenido que verse expuestos durante media hora como blanco de las miradas, curiosas e impertinentes, de cien o doscientos invitados que pasan ese rato haciendo chistes de distintos colores a costa de los infelices esposos. Yo aseguro que entonces sí se hubieran muerto de vergüenza.

Pero, afortunadamente para ellos, no habían en el Paraíso, el día de sus bodas, más testigos que el Señor Dios y el cronista que en la crónica intitulada el *Génesis* nos ha contado los detalles de la ceremonia. Aunque parece que el susodicho cronista «asistió en espíritu», como les sucede también actualmente a muchos de nuestros cronistas sociales. Después de los esposos Eva y Adán, es muy difícil encontrar en la historia otro matrimonio que ofrezca las condiciones requeridas en este trabajo, y, a pesar de esto, ha sido tal el cambio y evolución de la moda a través de los siglos, que encuentro mayores dificultades, según me acerco al año en que vivimos, para poder tratar, sin peligro, el tema de que nos ocupamos, porque considero que entre la sencilla y primitiva hoja de parra y los actuales trajes torturadores ajustados, transparentes o traslúcidos, media un abismo. De la primera yo me comprometo a disertar horas y horas, sin temor a cometer ningún desliz, pero, en cambio, de los atormentadores trajes actuales no sería capaz de hablar ni cinco minutos sin haber perdido el control antes de terminarse el primer minuto.

¡El Señor nos libre de un mal momento y de una mala hora! Por razones análogas — ¡oh adelanto de los siglos! —, considero muy difícil el poder presentar otro matrimonio parecido, con la misma facilidad con que he presentado a los esposos Eva-Adán. Sin embargo, hagamos la prueba. Van a ver ustedes, por fin, un matrimonio al d... (Como la página no da ya más de sí, y no quiero dejar este trabajo a medias, me ha parecido oportuno poner el matrimonio detrás de un *paravant*. Las personas curiosas que deseen verlo, para su satisfacción, no tienen más que dar la vuelta.)



Emilio Roig de Leuchsenring publicó por primera vez este artículo en *Gráfico*, el 30 de septiembre de 1916, en la sección «Personajes y Personillas».

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

breviario

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

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

noviembre 2013 / mayo 2014



Jorge Santos Marcos
De la serie «Ballet» (2013)
Técnica del grafiado
(28 x 22 pulgadas).

• Santos: **eternización de lo fugaz** • **Patrimonio** musical cubano •
Veinte años de **Ars Longa** • Padre de **cubanía** • **Esther Borja**: dueña de la
tarde • Villas fundacionales: **500 años** • **CELAC en el Centro Histórico** •

Santos: eternización de lo fugaz

ARTES PLÁSTICAS

Si difícil resulta aprehender la técnica del ballet clásico, más complicado aún podría tomarse el tratar de apresar esa dimensión de lo etéreo que supone la levedad del ser en movimiento... Sin embargo, las artes visuales no han estado ajenas a semejante desafío. Ciertamente que la plasticidad en una u otra escena es, al cabo, una suerte de préstamo común; porque, en última instancia, susceptibles a la flexibilidad son la bailarina y el pintor. El enigma sigue gravitando en el cómo dar vida al lienzo tomando aquel hábito, de por sí insondable.

Tal vez Jorge Santos no se haya planteado la disquisición de marras así esbozada. Sin embargo, presumiblemente, partió de ella para dar un giro a su proyecto individual como artista, y el salto se produjo cuando algo o alguien propició su acercamiento al universo balletístico, tan vasto en matices que pueden generar estados de ánimo y ambientes de color.

Primero, en 2012, se involucró en una exposición colectiva, para la que concibió cinco piezas y que tuvo como motivos de inspiración a dos figuras legendarias: Anna Pávlova y Alicia Alonso. La satisfacción personal que generó dicha experiencia devino anhelo por «ir más allá». Mientras esa aspiración permanecía latente, la musa quedaba pronto despejada: Alicia, la dama-mito de la danza —tan habanera como él—, quien celebraba el 70 aniversario de su debut en *Giselle*, acontecimiento que tuvo lugar el 2 de noviembre de 1943, en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

Santos, quien se define como un artista que disfruta la figura humana, el movimiento, la gestualidad, la pasión y la teatralidad, no ignora que estos últimos son inmanentes a nuestra *prima ballerina assoluta*. La Alonso, Giselle encarnada, de icono podría transfigurarse en metáfora visual. Todo en dependencia de la fuerza poética del trazo, del contraste en los tonos y el uso de las texturas, de la habilidad en la selección de las poses y gestos casi volátiles, de la gama sensorial...

En su afán de eternizar la magia —el ritmo del baile—, Santos sucumbe a la mística de los claroscuros. Figurativo por antonomasia, opta en una serie por la sutil estampa, a veces por la silueta, en franca concepción minimalista, dado el carácter que imprime el



Egresado en 2004 de la Academia de Artes Plásticas de San Alejandro, Jorge Santos Marcos (La Habana, 1973) afirma que disfruta la figura humana, el movimiento, la gestualidad, la pasión y la teatralidad; asimismo reconoce que Alicia Alonso «es eso y mucho más». A la izquierda, de la serie «Ballet» (2013), dos piezas con la técnica del grafiado (28 x 22 pulgadas).

propio perfil de nuestra mundialmente adclamada danzarina.

Se solaza entonces en el blanco y negro, pero también en la escala de los ocre, los cuales le permiten, en su recreación de una época anterior, el maridaje con aquellos llamativos retratos en sepia de antaño; acción que, por demás, valida su predilección por la fotografía.

Aunque desde hace un lustro reside en Estados Unidos, el resultado de sus desvelos pudo ser apreciado en la sala/galería Rubén Martínez Villena de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Con curaduría de Lesbia Vent Dumois, la muestra personal, conformada por catorce dibujos y pinturas e inaugurada el 20 de diciembre de 2013 bajo el título «Impulsos internos», coincidió con las cuatro décadas de vida del creador, y la víspera del cumpleaños 93 de la diva.

Materializado el reto como prueba de fuego, es deseable que su incursión en esta temática no sea fugaz, como tampoco el culto al expresionismo puro o este retorno a su país de origen.

Mientras, el que considero mérito mayor de su hazaña es esta pictórica defensa de lo efímero, por una parte, y el hacernos definitiva a la musa más allá del ámbito unívoco de su arte.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana

Patrimonio musical cubano

MUSICOLOGÍA

Sólo es posible completar el «ciclo vital» de la investigación musical cuando se hace realidad el evento sonoro. En ese momento preciso, el investigador se relaciona —por fin— con el resultado real de sus pesquisas, con la circunstancia que le permite aquilatar la razón que sustenta su labor. Fue esa la experiencia de Pablo Hernández Balaguer, el primer musicólogo en Cuba que promovió la interpretación históricamente informada de la obra de Esteban Salas, cuando allá por los años 1960 se propició el intercambio de partituras con el Conjunto de Música Antigua de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y, en especial, con Juana Subercaseaux, codirectora y violagambista.

Sobre ese acontecimiento fue publicado un artículo de mi autoría en la *Revista Musical Chilena* (Año LXVII, julio-diciembre, 2013, N° 220, pp. 76-93), la cual fue presentada en la XIV edición del Premio Casa de las Américas de Musicología. Ese antecedente histórico constituye —en gran medida— el fundamento y la razón de ser del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Dirección de Patrimonio Cultural (Oficina del Historiador de la Ciudad), que en 2013 produjo la grabación de dos fonogramas dedicados integralmente a la obra de Cayetano Pagueras (Cataluña, s. XVIII-La Habana?, s. XIX) y Juan París (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845), compositores que estuvieron indistintamente al servicio de la música en las catedrales de La Habana y Santiago de Cuba entre los siglos XVIII y XIX.

Producidos por los sellos discográficos La Ceiba y Colibrí, esos discos monográficos constituyen las primeras propuestas de la colección «Documentos Sonoros del Patrimonio Musical Cubano», gestionada por el Gabinete, de conjunto con el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) y el programa de Desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música, como parte del proyecto «Gestión y difusión del patrimonio musical de Cuba y Latinoamérica: luthería, investigación y docencia», subvencionado por la Comisión Europea.

Al completar el proceso de restauración de la obra musical, desde la localización de la partitura hasta su interpretación y difusión a través del concierto y la grabación, cada CD-DVD de esta colección contendrá el registro sonoro de obras inéditas del patrimonio musical cubano, acompañado de materiales audiovisuales didácticos para la enseñanza académica. La esencia de este primer resultado es que ejemplifica el intercambio entre músicos y músicas por el Nuevo Mundo; en especial, el trasiego de obras y documentos motivado por la composición musical para el ornato de misas y oficios del culto católico.

Pagueras y París, catalanes ambos, legaron a Cuba y México algunas de las más preciosas y antiguas obras de nuestro patrimonio musical. Nuestras investigaciones sobre ambos autores (realizadas indistintamente por Claudia Fallarero y por mí), se complementan. Fallarero ha centrado sus estudios en la música escrita para la Catedral de Santiago de Cuba en la primera mitad del siglo XIX y es autora de dos libros dedicados a la obra de Juan París, compositor y músico de ese período, que han sido avalados respectivamente



«Documentos sonoros del patrimonio musical cubano» es una colección gestionada por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de la Ciudad), en conjunto con el CIDMUC y el programa de Desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música, con apoyo de la Comisión Europea. Sus dos primeros CD-DVD: *Música Catedralicia de Cuba: Repertorio litúrgico de Cayetano Pagueras* y *Villancicos de Navidad de Juan París*, obtuvieron dos premios Cubadisco 2014, en las categorías música de cámara y notas musicológicas.

por su tesina de licenciatura y una Maestría en Música Hispana que obtuvo en la Universidad de Valladolid.

Por mi parte, la pesquisa de la obra de Cayetano Pagueras, músico también relacionado con el culto catedralicio, en este caso de La Habana, se inició en 1996 cuando hallé su obra entre los documentos de la iglesia habanera de La Merced. Sobre la base de este hallazgo, sustenté mi libro *El archivo de la iglesia Habanera de La Merced, estudio y catálogo*, que recibió —un año después— el Premio Casa de las Américas de Musicología. Es a partir de ese momento que se inicia una provechosa relación investigador-intérprete por 15 años con el Conjunto de Música Ars Longa, al efectuarse un histórico concierto en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, el 21 de junio de 1997. Desde entonces no cesé la búsqueda de obras de Pagueras en Santiago de Cuba y en las Catedrales de México y Puebla de los Ángeles, gracias al apoyo de las autoridades eclesásticas cubanas y mexicanas; en especial, de Su Eminencia el Cardenal Jaime Ortega Alamino, arzobispo de La Habana. Como resultado, aparecieron 19 piezas de su repertorio litúrgico, que han sido publicadas en el más reciente libro de la colección «Música Sacra de Cuba, siglo XVIII», complementando el dedicado al archivo de la Iglesia de La Merced.

A la par que se realizan las transcripciones y el análisis contextual por parte de los musicólogos, el reto consiste en hallar las soluciones pertinentes para hacer posible una interpretación más genuina. En este caso, para ambos repertorios —de París y Pagueras, respectivamente— hubo que superar la ausencia de instrumentos históricos para el período clásico en Cuba. Para ello contamos con la pericia vocal de la Camerata Vocale Sine Nomine, dirigida por la maestra Leonor Suarez, y el diseño de las ornamentaciones, a cargo de Ubail Zamora. Correspondió a José Antonio Méndez Padrón

resolver las cuestiones estilísticas, gracias a las habilidades en el ejercicio de la interpretación de la música del período clásico que promueve el Lyceum Mozartiano de La Habana y que se aplican a la Orquesta del Instituto Superior de Arte, dirigida por ese joven talento.

Este esfuerzo conjunto fue justipreciado en la XVIII edición de Cubadisco 2014, cuyo jurado confirió premio a los intérpretes en la categoría Música de Cámara y premio a las Notas Musicológicas en el caso de las investigadoras. Es preciso también destacar el audio profesional, grabado por Giraldo García, y el diseño gráfico a cargo de la revista *Opus Habana*, así como el desempeño del departamento de audiovisuales de la Oficina del Historiador, que tuvo a su cargo la filmación de los conciertos en vivo, su edición y la producción de un material didáctico que se centra en la contextualización de ambos compositores.

En su triple vocación dedicada a la investigación, gestión y docencia, el Gabinete de Patrimonio Musical prevé la publicación de varios textos en coproducción con el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, dedicados a la música de salón en las publicaciones periódicas de La Habana y Santiago de Cuba, así como a la obra de Laureano Fuentes Matons. A su vez, la labor investigación-interpretación se aplica a varios programas de posgrado vinculados al Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), incluida la propuesta de una Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música y un diplomado en Patrimonio Musical Organístico. Para ello se cuenta con el apoyo del proyecto europeo: «Nuestro patrimonio, nuestro futuro. El fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social».

MIRIAM ESCUDERO
Directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Veinte años de Ars Longa

ANIVERSARIO

La Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, en su vocación de restaurar y redimir el patrimonio desde lo tangible a lo intangible, acoge desde el año 1995 la propuesta de unos jóvenes músicos que por esos años apostaban ya por el noble empeño de interpretar los repertorios antiguos, acercándose a sus fuentes originales. Se celebra este 2014 el vigésimo aniversario de la creación del Conjunto de Música Antigua Ars Longa.

A lo largo de dos décadas de incesante labor profesional, Ars Longa ha desarrollado acciones que en su totalidad han marcado el destino del Movimiento de Música Antigua en Cuba. La reivindicación, conservación y difusión de la música escrita durante la etapa colonial en América ha sido ocupación esencial del Conjunto. Este empeño institucional ha contribuido a promover investigaciones dedicadas a la localización y estudio del patrimonio histórico musical cubano y de América, como es el caso de las lideradas por la musicóloga Miriam Escudero sobre la vida y obra del maestro de capilla Esteban Salas. La labor conjunta con el investigador guatemalteco Omar Morales Abril, centrada en los repertorios coloniales de la Nueva España y Guatemala, ha develado la riqueza del más antiguo patrimonio que los anales coloniales acunan. Estos intercambios han devenido registros fonográficos que demuestran la vital importancia que merece el binomio investigador-intérprete. El más reciente propósito de Ars Longa es enfocar el lente investigativo hacia la música española y su profundo enraizamiento en la música tradicional campesina cubana, labor que se realiza junto a la investigadora Amaya Carricaburu, del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

Esta importante colaboración ha dado lugar a una discografía que incluye 10 fonogramas, que han merecido premios de la crítica especializada europea: *Diapason*, *Le monde de la musique*, *Télérama* y *Classica*, así como de la sección cultural del periódico *Times* y la revista *Scherzo*. Por siete veces ha recibido el premio Cubadisco en varias categorías, máximo galardón de la discografía cubana; de ellos el Gran Premio Cubadisco 2003 al fonograma *Esteban Salas. Cantus in honore Beatae Mariae Virginis*.

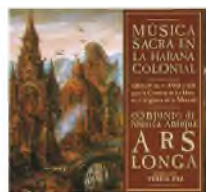
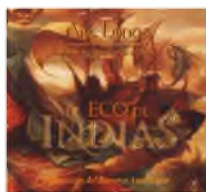
Para sostener un movimiento de interpretación históricamente informada ha sido necesario incidir en los procesos de formación en la enseñanza artística.

Desde 2010, el programa académico *Convivium Musicum* reúne a estudiantes de conservatorios de los niveles medio y superior y ha demostrado las fortalezas de la enseñanza académica en Cuba. Las resonancias de este empeño han dado lugar al nacimiento de un proyecto que sublima la actividad académica del Conjunto: la *Orquesta Barroca de la Escuela Nacional de Música*.

Más allá de limitarse a la ejecución de repertorios de los siglos XVII y XVIII, este formato agrupa, desde el marco académico y con el *instrumentarium* que Ars Longa pone a su disposición, a estudiantes de viola da gamba, violín barroco, guitarras renacentista y barroca, laúd, arpa, órgano, cañas renacentistas, oboe barroco, flautas dulces, sacabuche y cornetto. Sumado a estas acciones, el Conjunto ha incentivado durante estos años la construcción históricamente informada de instrumentos antiguos: arpas, laudes, tiorbas, guitarras y violas da gamba. El programa sociocultural que la Oficina del Historiador lleva a cabo con los habitantes del Centro Histórico tiene un lugar dentro de las actividades que sistemáticamente realiza el Conjunto. En el año 2000 se funda la *Coral Infantil Cantus Firmus*, que acerca a los niños de la comunidad a la ejecución de instrumentos y repertorios antiguos.

El Festival de Música Antigua Esteban Salas, como baluarte del Movimiento de Música Antigua en Cuba, es el evento que organiza el Conjunto, y que celebró este 2014 su décima edición, con la presencia de especialistas en la interpretación históricamente informada de la música antigua, agrupaciones noveles cubanas dedicadas al estudio e interpretación de estos repertorios, así como directores y músicos invitados que mostraron sus experiencias en este campo investigativo.

La exposición «Veinte años: luces y sombras», organizada y coordinada por Isavel Gimeno, honró esta fiesta con el acople de 26 obras de José Villa Soberón, Cosme Proenza, Santos Serpa, Diana Balboa, Ángel Ramírez, Juan Moreira, entre otros connotados artistas de la plástica cubana. La temática medular de la muestra fue la celebración de las dos décadas de Ars Longa y del Movimiento de Música Antigua en Cuba. El Centro Hispanoamericano de Cultura acogió las obras de Roberto Fabelo, Zaida del Río, Ileana Mulet, Pedro Pablo Oliva, Ernesto Rancaño, Lesbia Vent Dumois, Alicia Leal, Carlos Guzmán, Flora Fong, Nelson Do-



Durante estos veinte años, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa ha grabado 10 fonogramas. Por siete ocasiones ha recibido el premio Cubadisco en varias categorías, incluido el Gran Premio en 2003 con *Esteban Salas. Cantus in honore Beatae Mariae Virginis*. El más reciente es *Gulumbá, Gulumbé. Resonancias de África en el Nuevo Mundo*, con declamaciones del maestro Luis Carbonell.

mínguez, Isavel Gimeno, Manuel López Oliva, Eduardo Roca (Choco), entre otros.

La necesidad de crear espacios para la confrontación y el debate de los temas de investigación, relacionados con la música antigua, animó —en esta décima edición del Festival— a organizar el primer simposio *Músicas antiguas y tradicionales: convergencias*, el cual contó con la participación de reconocidos intérpretes y estudiosos en el ámbito académico e investigativo de América Latina y España: Omar Morales Abril (Guatemala), Javier Marín (España), Cristina García Banegas (Uruguay), Eloy Cruz (México), François Dolmetsch (Inglaterra), David Gómez (Colombia) y Amaya Carricaburu (Cuba).

Los ecos del décimo Festival de Música Antigua Esteban Salas llegaron hasta las primeras siete villas fundacionales. Un anhelado sueño hecho realidad; una semilla de nuestro patrimonio musical sembrada en la sensibilidad de públicos diversos que, a lo largo de la

Isla, acudieron, con asombro y entusiasmo, a los conciertos de Ars Longa.

Luego de dos décadas, el Conjunto de Música Antigua vuelve sobre sus huellas para no olvidar, y agradece la colaboración de las instituciones que le han acompañado durante estos años y a todos los músicos que en cada encuentro han brindado su aporte en la difícil tarea de la interpretación históricamente informada de la música antigua en Cuba.

Hemos sido Quijotes y Sanchos... y molinos. Cada momento de nuestra evolución emerge como una necesidad o un impulso para reflexionar y continuar indagando en enfoques teórico-prácticos como sustento de una *interpretación histórica*, que no refuta la contemporaneidad, sino que busca, desde ella, convergencias.

TERESA PAZ
Directora del Conjunto de Música Antigua Ars Longa

Árabes de cuentos y novelas

LIBROS

Dada la asimilación por Cuba de estilos arquitectónicos, elementos de la culinaria, vocablos... de origen árabe, hubo sobradas razones para que el 16 de noviembre de 1983 fuese inaugurado en el Centro Histórico de La Habana el Museo Casa de los Árabes que, con el objetivo de reflejar en nuestro país las huellas de la arquitectura y la cultura de esa región, celebra ahora su XXX aniversario. A propósito de la fecha, Rigoberto Menéndez Paredes, director desde 1989 de dicha institución, comparte con *Opus Habana* enfoques y perspectivas de su más reciente libro *Árabes de cuentos y novelas*, publicado en 2011 por la española Hueriga y Fierro Editores.

A pesar de ser Cuba destino de inmigraciones árabes en los siglos XIX y XX, ¿cuál cree que pudiera ser la causa de que en la narrativa cubana sea tan pobre la temática árabe?

Quisiera en primera instancia acotar que lo que adolece de pobreza o lo que es escaso en la narrativa cubana y en la literatura hecha por cubanos en sentido general es la temática de las migraciones árabes y el personaje del inmigrante árabe, pues la temática árabe es rica en la poesía y los ensayos del universal José Martí, de lo cual se ha escrito y queda aún por escribir, y también alusiones a la cultura árabe e islámica están presentes en otros poetas coterráneos como Juan Clemente Zenea y Julián del Casal. Sin embargo, pese a que Cuba está recibiendo oleadas de migrantes libaneses, palestinos y sirios desde 1870 y principalmente estas se hicieron muy notorias en el período entre las dos guerras mundiales del siglo XX, ninguna de las novelas y cuentos cubanos de esta centuria tiene como tema central la inmigración árabe. Hay autores mencionados en el libro, como Carlos Loveira, Félix Pita Rodríguez y Antón Arrufat, por solo citar algunos ejemplos, que incluyen uno que otro personaje árabe migrante, pero no es el tema central de sus ficciones. ¿Razones?; yo hablaría más bien de conjeturas: quizás la poca visibilidad del inmigrante árabe, que en la percepción popular del pasado era distinguible como un vendedor de baratijas pero al que por lógico desconocimiento no se le reconocía en ocasiones por su correcto gentilicio, solía aplicársele el epíteto incorrecto de «turco» y el más incorrecto de «polaco», en el que se englobaba también a los hebreos vendedores a plazos. Es posible también que la temprana asimilación de la colectividad de cepa árabe en Cuba, más prematura aún que en otros países del continente, determinara la carencia temática a la que aludimos. También aquí juega su papel lo subjetivo: los autores son libres de elegir un tema y han preferido otros y no este, al menos en el pasado, porque hoy, a la luz de las investigaciones realizadas en Cuba sobre el proceso etnocultural de los árabes en la Isla, hay ya algunos escritores, y me incluyo, que están haciendo esfuerzos al respecto.

En la obra de García Márquez, que usted analiza en su libro, puede apreciarse una evolución del sujeto árabe. ¿Cree que esta se corresponda con el cambio en la visión de los colombianos acerca de los emigrantes levantinos en su país?



Dicha evolución, en mi criterio, pasa más bien por las peculiaridades de la obra en que García Márquez coloca personajes árabes migrantes o habla de la colectividad. Por ejemplo, en sus primeras novelas los individuos de este origen étnico son denominados sirios, el caso de Moisés, el almacenista de *La Mala Hora* y *El coronel no tiene quien le escriba* o «turcos», pero ya en la eminente obra *Cien años de soledad*, se menciona más el nombre de árabe, aunque cuando el narrador alude a la calle comercial mantiene el mismo nombre por el cual se le conocía en su pueblo natal, Aracataca: «la calle de los turcos». Sin embargo, el ecumenismo étnico se manifiesta más en *Crónica de una muerte anunciada*; aquí a todos los personajes de este origen se les llama árabes y ese rasgo se le da también a la lengua y se aplica cuando se describe a los personajes. Por ejemplo, Santiago Nasar, el infortunado protagonista, tiene «los párpados árabes de su padre» y cuando se usa la denominación «turco», es solo en boca de los únicos personajes que no admiran a Santiago. Creo que más bien, en el caso de García Márquez, la causa de esta evolución tiene que ver con su elección personal a la hora de ejercer el solitario oficio de escribir.

En algunos de los textos que conforman su libro es notable que en países como Argentina y Brasil hay un tratamiento más depurado y complejo en la construcción narrativa del sujeto árabe. ¿Cree usted que esté relacionado con afinidades personales o responde a circunstancias sociales que no se dan, por ejemplo, en Colombia o Chile?

Es probable que en los Estados mencionados haya diferencias: en los dos primeros, es decir Argentina y Brasil, no hubo tantas dificultades de integración para las colectividades mesorientales de lengua árabe como sí las hubo, en sus primeros tiempos, en Colombia y Chile. Lo que sí aprecio es que en la narrativa argentina

y brasileña abundan más los autores sin ascendencia árabe que cultivan el tema, si se compara con Chile, por ejemplo, donde es abrumador que los escritores que seleccionan este tema sean hijos o nietos de árabes e incluso árabes nativos si incluimos dentro de esa producción literaria el libro *Memorias de un emigrante*, del sirio Benedicto Chuaqui, nativo de Homs.

¿Por qué decidió focalizar su libro solo al estudio de obras narrativas?

Por una simple razón: el rastreo de la poesía con este tema se hace más dilatado, y por fortuna conté dentro de mi acervo con un libro de poemas monotématico: *El reino errante*, del colombiano Jorge García Usta que, aunque en verso, puede leerse como una crónica migratoria exquisita.

La inmigración árabe en América Latina tuvo una importancia social, económica, cultural..., por lo que constituyó un tema socorrido en la producción literaria latinoamericana. Teniendo esto en cuenta, ¿cuáles fueron los parámetros en los que usted se apoyó para hacer la selección de las obras?

El objetivo de convertir esta fascinante investigación en libro hizo que se produjera un primer corte, que no significa, por supuesto, que la etapa heurística haya concluido. Se trata de una investigación muy rica, en la que no hago distingo entre autores más conocidos o menos conocidos, aunque en *Árabes de cuentos y novelas* se sometan a exégesis obras y narradores clásicos. Por lo tanto, a la hora de hacer la selección me basé en el inventario de aquellos textos al alcance con este tema en su trama.

¿En qué medida cree usted que Árabes de cuentos y novelas constituye un punto de ruptura y/o continuidad en su quehacer literario, que incluye las obras Compañeros árabes en la cultura cubana y Los árabes en Cuba?

El libro supone ruptura en cuanto al tipo de obras seleccionadas. Como historiador y, ante todo, como investigador, he dedicado casi todo el tiempo a investigar procesos migratorios de la comunidad árabe en Cuba y América, basado en métodos de las Ciencias Sociales, pero mi devoción por la literatura me ha llevado a cumplir el deseo de estudiar obras literarias a partir de los instrumentos en los que me siento cómodo, o sea, buscar no solo en textos históricos, sino en la literatura el reflejo de esa inmigración, lo cual embellece toda investigación. La Historia, considero, es una de las Ciencias Sociales que más se acoge a la interdisciplinariedad y, por tanto, no ha sido contradictorio, sino lógico, extender el quehacer heurístico al campo de la ficción, que no está ajeno a mis gustos y a mi creación. Así que están comprendidas dialécticamente las dos cosas: ruptura de un esquema en el que soy conocido, y continuidad temática.

CLAUDIA EDITH GARCÍA POSADA
Opus Habana

Padre de cubanía

HOMENAJE

Cual preludio de horas tristes, el sol se ensombreció. Todo se tornó demasiado gris y quedaron como detenidos, en suspenso, aquellos días luminosos de la Ilustración desde donde, con certeza, él se había «fugado» para ventura de nuestro tiempo.

Es mediodía del viernes 3 de enero de 2014. Conmocionado, repaso la última dedicatoria en el reciente primer volumen de sus *Obras* que me regalara: «(...) Amigo, hermano menor, y también, por qué no, un poco hijo. Con mucho afecto (...)». Por más que me empeño, no puedo precisar el momento exacto en que nos conocimos. Debe haber sido unos 12 años atrás, cuando, incentivado por sus ilustres antepasados —los Céspedes y los Menocal—, agarré la guía telefónica, busqué el número de la parroquia San Agustín y el mismísimo titular, del otro lado de la línea, me citó para las cinco de la tarde.

Recuerdo cuánto se alarmó ante su interlocutor: «un chiquillo bastante preguntón y por demás descreído», suerte de eufemismo que usó para calificar mis 15 años con algunas lecturas, muchas lagunas, infinitas ansias de saber y el que, en efecto, no profesara —ni profese— más devoción que el humanismo y el culto a la patria. Pero como él también practicaba ambos, creo que a la larga eso nos acercó. De todas formas es conocida esa cualidad suya de sumar entre sus habituales a los más disímiles personajes: letrados e iletrados, viejos y jóvenes, creyentes y no creyentes..., sin pretender jamás adocinar a los segundos.

A partir de entonces, lo requerí para comentar acerca de lo humano y lo divino; de nuestros encuentros, esporádicos a ratos, se fraguó una cercanía que me honra. Llegó a ser tanto su cariño que, cierta vez, pasadas semanas sin comunicarnos, lo llamé para excusarme y, al decirle que no me perdonaba el distanciamiento, me respondió que, en cambio, él me veía todas las noches.

Su explicación, además de convincente, era todo lo terrenal posible: Mauricio, asistente, chofer y fiel colaborador, nos hizo una foto —nada menos que en el cementerio— que Carlos Manuel se preocupó por enmarcar. Al colocarla encima del televisor, en la antesala de su dormitorio, al disfrutar cada noche de algún programa o película, en efecto se distinguía y por carambola reparaba en mí. ¡Tañanía ocurrencia nos hizo reír!



Monseñor Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal (La Habana, 16 de julio de 1936) fue rector y profesor del Seminario de San Carlos, secretario adjunto de la Conferencia de Obispos Católicos de Cuba, vicario general y luego vicario episcopal de la arquidiócesis de La Habana. Hasta su deceso, el 3 de enero, fue miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua.

«Cuando me lleven para allá manda que te lo entreguen sin discusión y consérvalo como un recuerdo», me indicó con gravedad sacerdotal, mientras su mirada se desvaneció en el portaretrato, sabrá Dios en cuáles pensamientos. Con ese propósito, a pocos días de despedir su cuerpo volví a San Agustín, ahora sombrío y precozmente desvalijado. Consumada la encomienda, desde mi armario la imagen recobrada devuelve el perfil del hidalgo impecablemente de negro, con sombrero mambí y bastón de madera dura.

Así solía presentarse en público —o lo que es lo mismo, día a día—, y el atuendo solo sería abandonado eventualmente por uno similar, en tono beige, y por el más tradicional de oficiar misa. Sortear-

lo los atolladeros del destino, la estampa se mantuvo casi intacta hasta el último día del año 2013, cuando comenzó un inexplicable letargo para alguien que logró controlar el cáncer y ahora desistía, se cansaba de luchar. Empeñado, rehusó una y otra vez acatar los reclamos y acudir al médico. Optó por guarecerse en la poltrona y rezó por su propia suerte, hasta que se desplomó. En cuestión de horas la incipiente linfangitis empeoró, derivó en trombo y le provocó la muerte, tan expedita como él la quiso.

El precio es altísimo para los que nos quedamos —si lo sabrá esa origenista sobreviviente que se llama Fina García Marruz o la dama-mito de la danza: Alicia Alonso—, puesto que se marcha uno de esos casi extintos seres que se complacía

en acunar y multiplicar saberes enciclopédicos; eso sin mencionar que ya no continuará transfiriendo su devoción varieliana, o que en la próxima función de ballet su palco en el Gran Teatro de La Habana permanecerá desierto, como desolada su butaca en el *Auditorium* para disfrutar de la ópera, la sinfónica y las temporadas de los grandes clásicos.

El gusto refinado y el ojo avizor, la serenidad proteica y el brazo congregante, la caballerosidad dieciochesca —o decimonónica— y la cortesía postmoderna... Todo ello se amalgamó con intensidad en el patricio que se definió como hombre de barro, nervio y carne, dueño de un impresionante rosario anecdótico de lo universal-nacional.

Sabio y envidiable protagonista de otra gesta, también por la redención del prójimo, jamás se permitió que mermara un ápice del amor por Cuba y la Iglesia —sus dos obsesiones— ni tampoco la fe de cara a un porvenir más alto. Tal era este padre eterno, patrimonio de cubanía.

Al justipreciar su energía fecundante y meditar sobre la magnitud del vacío para feligreses, seminaristas, incondicionales dentro de la curia insular o miembros de los círculos intelectuales donde se desenvolvió como rey, me es imposible eludir lo irrefutable: huérfano he quedado yo también ante la ausencia súbita del consejero oportuno, mentor espiritual, confesor siempre presto al diálogo, selecto «Amigo, hermano mayor, y también, por qué no, un poco padre».

Por ello estas líneas me resultan difíciles. Me siento naturalmente inclinada ante la memoria de quien las origina, pero hubiera preferido no tener que escribirlas. Ya no escucharé el consabido «si Dios quiere» cuando corroboraba que nos reuniríamos en dos semanas, tres días o una hora. Ya no podremos ironizar con discreción respecto a la gaguera que aprendió a dominar, pero que de cuando en vez le jugaba una mala pasada. Ya las tertulias en casa de comunes amigos perderán encanto. Ya me está faltando quien ni siquiera se privó de acompañarme en mi matrimonio civil. Ya no podrá tener mi pequeña Camila —nacida el 20 de diciembre de 2013— el bautizo que ambos habíamos pactado. Ya, irremediablemente, los días se tornan demasiado grises.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana

Esther Borja: dueña de la tarde

HOMENAJE

Tuvo la prudencia para saber ir con el tiempo, sin distraerse en retrocesos ni fatuos anticipos. Jamás sucumbió al elogio fácil, no cultivó la envidia y mucho menos se creyó infalible o inmaculada. Pero tan formidable y perfumado es su encanto que dicese Esther Borja y se irradia canción, Cuba, damisela encantadora o, como diría una poetisa, «la dueña de la tarde».

Nació en La Habana el 5 de diciembre de 1913. Pronto —antes de cumplir los 22 años— se produce el despegue definitivo: conoce a Ernestina Lecuona y a través de esta a su hermano Ernesto, pianista y compositor como ella, quien queda deslumbrado ante las potencialidades de la joven voz, una voz que bien encaminada podría conquistar el firmamento lírico de aquellos años, prolíficos en timbres femeninos de valía.

El Maestro compuso para ella una serie de canciones a partir de versos martianos, y casi al unísono le obsequió su *Damisela encantadora*, vals tropical de la opereta *Lola Cruz*, estrenada con éxito rotundo en el Teatro Principal de la Comedia, en 1935. Aunque recorrerá los más disímiles temas del cancionero nacional enalteciendo el nombre de su patria hasta sumar más de medio siglo de carrera artística, Esther no pudo desprenderse de la que será su más afamada interpretación. Abandonó los escenarios en la medianía de la década del 80 —a los 70 y tantos—, cuando comprendió que ya su voz no era la misma. Ofreció con su actitud una lección de sabiduría, y quizás por ello su melodía regresa una y otra vez al oído sin desgarrar ni altisonancias: impecable.

Muchos han encomiado su dignidad artística. Gonzalo Roig, figura tutelar

de la música que también compuso para ella, sentenció: «Representa para Cuba, lo que Raquel Meller para España, lo que Rosita Quiroga para Argentina, lo que Toña la Negra para México... Pero existe una diferencia entre ellas y Esther Borja, y es que esas grandes figuras han tenido imitadores, y la Borja no; no porque no hayan querido imitarla, sino, sencillamente, porque no han podido...».

Su contemporánea, la poetisa Fina García Marruz, quien la percibe como «la cálida mediadora, el bello registro natural», encuadrada para siempre en «el escenario del "Martí", del "Principal", la temporada de Lecuona, la lisura republicana...», consignó en el apartado «Voces cubanas» de su libro *Visitaciones* (1970): «Ella es, como lo familiar, aquello que acompañó, inadvertido, todo lo que no comprendimos una vez que de pronto vuelve, con los mosaicos senatoriales del Prado, el verde carlos miguel, la voz que no podría ser de otro sitio del mundo ni de otro tiempo que del suyo, del nuestro, ya levemente nostálgico, como esos parques de Víctor que al principio creíamos que no eran nuestros y después resultaron los únicos que tuvimos, la voz media, el misterio de lo medio, la dueña de la tarde».

Al cumplirse su centenario y como respeto a su legado, este 5 de diciembre se le prodigaron algunos honores. Sin dudas el que mayor atención acaparó fue la gala que le reservó el Ballet Nacional de Cuba. A propósito, la *prima ballerina assoluta* apuntó: «Esther Borja ha sido un lujo de la cultura cubana. Una figura ejemplar por su fidelidad y permanencia, que nos acompañó muchos años con su talento, cubanía y dignidad artística».



Tras asistir a una función del Ballet Nacional de Cuba, en el Gran Teatro de La Habana, Esther Borja (a la derecha) junto a dos grandes de la cultura cubana: Alicia Alonso y Haydée Santamaría.

Efectuada en el Teatro Mella, la función inició con un tributo filmico e incluyó las piezas *Tarde en la siesta* (coreografía de Alberto Méndez, música de Lecuona y diseños de Salvador Fernández); *En las sombras de un vals* (coreografía de Alicia Alonso, música de Josef Strauss y diseños de Ricardo Reyrena); así como *Rítmicas* (coreografía de Iván Tenorio, música de Amadeo Roldán, y vestuario de Salvador Fernández).

El plato fuerte de la noche lo constituyó el estreno mundial de *A la luz de tus canciones*, ballet coreografiado para la ocasión por la Alonso a partir de cinco conocidas interpretaciones de la Borja. Al efecto, fungieron como asistentes de montaje las maitres Svetlana Ballester y Consuelo Domínguez, mientras los diseños estuvieron a cargo de Ricardo Reyrena y las luces de Pedro Benítez.

Los roles recayeron en jóvenes promesas de la compañía, todos miembros del cuerpo de baile. *La Estudiantina* de Lecuona (también conocida como *En la noche perfumada*) fue asumida por Liván Verdecia; *Para cantarle a mi amor*,

compuesta por Orlando de la Rosa con texto de José M. Gottardi, por Yinet Fernández y Manuel Verdecia; *Lloviendo*, de Adolfo Guzmán con texto de José Ángel Buesa, por Cynthia González y Raúl Morera; *Al fin, amor*, del propio Guzmán, por Lisette Santander y Jorge Sánchez. Como punto culminante de la danza, la siempre aguardada *Damisela encantadora*, con la participación del elenco anterior y la suma de cuatro muchachas: Laura Blanco, Déborah Sánchez, Chavela Riera y Liliana Menéndez.

Transcurridas apenas tres semanas del homenaje, en la madrugada del 28 de diciembre de 2013 falleció Esther Borja, luego de una prolongada agonía que la mantuvo fuera de este mundo. Menuda inocentada para el cierre del mes y año de su siglo. Solo que, con la partida, se refuerza la certeza de que ella jamás ha dejado ni dejará de pertenecernos. ¿Acaso podríamos aprender a vivir sin nuestra encantadora e irreplicable damisela?

PAULA LADICANI
Opus Habana



PALACIO LOMBILLO

Junto a la Plaza de la Catedral, un espacio legítimo del arte cubano contemporáneo, con la galería permanente de las portadas de *Opus Habana* y las galerías transitorias de entresuelo y planta baja (Oficina del Historiador de la Ciudad).

Calle Empedrado número 151 esquina a Mercedines
Plaza de la Catedral, La Habana Vieja
Telf. 805 9281 E-mail: direccion@opus.hbo.cu



PATRIMONIO
breviario 7 OCULTURAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA

Habana + Moscú, de Vivian del Río

ARTES PLÁSTICAS

Aunque clasifica dentro del género de «fotografía callejera» (*street photography*), la obra de Vivian del Río trasciende la captura de una situación o instante preciso, al tener como *leit-motiv* la búsqueda infructuosa de una ciudad propia que le sea entrañable: «Nunca me he adaptado a Moscú y también me siento una extraña en La Habana... Por alguna razón, fue en Italia, en una ocasión, que sentí por única vez esa sensación de pertenencia a una ciudad específica».

Esa confesión —que he tratado de recordar con el mayor grado de verosimilitud posible— me la hizo la artista cuando, formando parte de la delegación rusa a la XXIII Feria Internacional del Libro, presentó su más reciente libro: *Habana + Moscú* (OOO Fotokarta, Moscú, 2014). En su prefacio al mismo, ella arroja otras evidencias que complementan lo antes apuntado: «Yo nací en Moscú, pero casi inmediatamente fui para Cuba. Luego nosotros viajamos mucho con nuestros padres de allá para acá, hasta que finalmente regresamos mi madre y yo a Rusia. Allí comenzó para mí una compleja vida, puesto que nadie quería entender y pronunciar correctamente mi nombre, aunque mi apellido a todos les resultaba

conocido por analogía con “Río de Janeiro”; todos sabían que Río significa en ruso “reká”».

Si paradójicamente el desarraigo —en contraposición al sentido de pertenencia— pudiera estimular el cultivo de la fotografía callejera, si esto fuera posible, entonces esas imágenes traslucirían una suerte de «extrañamiento» con respecto a aquellos que sí son partícipes de la realidad citadina, legitimando su habitabilidad en la vida cotidiana. Aquí estaría, a mi modo de ver, la clave que explica la obra de Vivian del Río, específicamente el ejercicio contrapuntístico de *Habana + Moscú*, sobre el cual ella misma expresa: «En este libro comparo mis dos ciudades natales por su color, pero más que nada por sus sujetos (...) el habitante de una ciudad permanece como habitante de una ciudad en cualquier continente».

La tautología remite al concepto de *hábitat*, pero no entendido como la capacidad física de adaptación del hombre a su entorno, sino como la amalgama de comportamientos, señales, actitudes, lenguajes, ritmos... con los que el hombre hace el mundo a medida de su experiencia. Al tener dos ciudades natales, alejadas en tiempo y espacio, Vivian del Río quisiera



Vivian del Río (Moscú, 1966) es graduada de diseño gráfico por el Instituto Poligráfico (antes, Universidad de la Imprenta) de esa ciudad, donde vive actualmente. Es miembro de la Unión de Artistas de Moscú y de la Unión de Fotógrafos de Rusia. Es profesora de la Escuela de Artes Visuales.

fundirlas en una sola, buscando aquellos elementos que denoten igualdad a través del tiempo, alguna persistencia, algo que sea idéntico, incluyendo algunas manifestaciones de la morfología arquitectónica.

Es entonces cuando lo imaginario aparece como un componente importantísimo. En la ciudad que resulta de la sumatoria *Habana + Moscú* la arena es también nieve (o viceversa); Martí y Pushkin son venerados al unísono; idénticas parejas de jóvenes enamorados se besan en los parques sobre sus bancos; predominan las casas multicolores y sus fachadas —sobre todos los ventanales— pudieran intercambiarse de una urbe a otra, pues en todas ellas hay ropas tendidas a secar..., entre otros vestigios meramente humanos. La comparación cromática resulta apacible, como si respondiera a un mismo estado de ánimo, equivalente a la primavera u otoño, pero rara vez verano e invierno altamente contrastantes.

Pintora y diseñadora de profesión, las fotografías de Vivian del Río se caracterizan por el cuidado en la composición y el encuadre. Esto la desmarca con respecto a la fotografía callejera tomada «al vuelo» —buscando solamente fijar un instante de la cotidianeidad—, siendo evidente que su cometido es más ambicioso: ella piensa sus fotografías como cuadros pictóricos «atrapados» de esa misma realidad, por nimia que parezca, pues su arte es renuente al empleo de los efectos digitales. Cuando logra hacerlo, la armonía y el equilibrio son intrínsecas a esas imágenes. Es como si así, a horcajadas entre sus dos ciudades natales, jugara a hacernos vivir en una ciudad abstracta.

Por supuesto, aunque era la misma mujer, había algo diferente entre la Vivian de Río que conocí en La Habana y la que, meses después, encontré en Moscú, aunque mantenía el mismo aire ensimismado. Para ese momento, a partir del éxito de *Habana + Moscú*, ya le habían encargado otro libro semejante: *París + Moscú*. O el diferente era yo, al no reconocer las calles moscovitas de mi época de estudiante. Habitantes de la ciudad, podríamos serlo en cualquier continente, pero todo depende de cómo resolver el dilema entre pertenencia y desarraigo. Como dijera el escritor británico Lawrence Durrell: «Una ciudad se hace un mundo cuando uno ama a uno de sus habitantes».

ARGEL CALCINES
Opus Habana



Estas fotografías pertenecen a *Habana + Moscú* (OOO Fotokarta, Moscú, 2014), edición bilingüe, que Vivian del Río presentó en la XXIII Feria Internacional del Libro, celebrada este año 2014 en la capital cubana, junto a una exposición en la fortaleza de La Cabaña. A la izquierda, con el mismo título de *Ventanas*, la imagen superior fue tomada en Moscú; la inferior, en La Habana. A la derecha, arriba: *Niño jugando en el balcón*; debajo: *Niño ayudando a limpiar la ventana*. En el caso de las imágenes habaneras, fueron realizadas durante una corta estadía de la artista en 2007. Participante en decenas de exposiciones individuales y colectivas sus fotos se encuentran en colecciones privadas y en el Museo Ruso de San Petersburgo, entre otras instituciones. Como diseñadora e ilustradora ha trabajado para la revista *Ogoniok*, entre otros importantes medios de prensa y editoras.

Almacén de la madera y el tabaco

INAUGURACIÓN

Como parte de la reanimación de la Avenida del Puerto —uno de los proyectos más ambiciosos que acomete actualmente la Oficina del Historiador—, el 14 de marzo de 2013 abrió sus puertas el Espigón de Paula, conocido también como Antiguo almacén de la madera y el tabaco. Actualmente radica allí una fábrica de cerveza, con capacidad para que 400 personas puedan disfrutar de la refrescante bebida.

Durante la inauguración, Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, explicó que esta obra tiene en primer término la importancia de «devolver su vitalidad a una estructura histórica, construida hace más de un siglo. Se ha tratado, tanto a nivel de la concepción como del proyecto, de respetar hasta el más mínimo detalle, aún en aquellos equipamientos tecnológicos que pertenecen a principios del siglo pasado y que, aunque inmóviles, recuerdan la forma de trabajar en estos grandes almacenes del puerto de La Habana».

Por ello, durante más de tres años, un equipo de historiadores, ingenieros, arquitectos, diseñadores y constructores volcaron su creatividad y empeño para devolver el esplendor a este muelle: Patrimonio Industrial de Cuba. Dentro del espacio se manejaron cuatro conceptos: la cerveza, el mar, el mesón y el almacén. Ello está reflejado en el diseño de interiores, donde se pretendió recrear un mesón español y lograr una armonía mediante el empleo de recursos formales contemporáneos, a partir del color, las texturas y las formas. Otras de las particularidades del lugar es que cuenta con un tablado flamenco y un mirador en forma de una gran pecera, a través de la cual las personas pueden apreciar el proceso fabril de la bebida.

Esta cervecería, que ocupa un espacio mucho mayor que La Taberna de la Muralla, en la Plaza Vieja, cuenta también con dos parrilladas y una barra de 27 metros de largo. A esta agradable atmósfera de sabores, olores y sonidos se suman dos murales gigantes, los cuales se encuentran a ambos laterales del espacio. En ellos predominan los colores saturados como los azules, naranjas y verdes. Además, las formas utilizadas en los dibujos aluden a la cerveza y al mar,



Con una capacidad para 400 personas, la cervecería Almacén de la madera y el tabaco recrea, en su diseño interior, a un mesón español, que también está ambientado por dos murales gigantes realizados por el diseñador gráfico Edel Rodríguez Molano.

mediante una historia contada por la gráfica. Este es el segundo de los otrora almacenes portuarios en los cuales se realiza una intervención. El primero fue el más antiguo de los conservados, y que hoy es el Centro Cultural Almacenes San José.

PATRIMONIO INDUSTRIAL

La historia del Espigón de Paula o Antiguo almacén de la madera y el tabaco comienza a finales del siglo XVIII, época en la que este borde costero de La Habana experimentó el auge de muelles o espigones con sus tinglados. En 1860 se aprobó la construcción del muelle a la vera de la Alameda de Paula, y, en las décadas siguientes, este fue transformado y sustituido por el que hoy se conserva, asegura la historiadora Yamira Rodríguez, quien tuvo a su cargo la investigación histórica de la nave. La construcción del espigón actual se realizó entre 1906 y 1908.

Este significó un gran aporte a la ingeniería y arquitectura de su época, al erigirse sobre el mar con técnicas constructivas modernas para su época, como el hormigón armado, el concreto reforzado y las estructuras de hierro, muy apropiadas para ese tipo de industria.

Su valor como patrimonio industrial es indiscutible, pues responde a una época de renovación del puerto habanero. Es por ello que se hacía imprescindible rescatarlo, porque parte de la historia económica de La Habana y de Cuba está en esos muelles. Con su inauguración, la Avenida del Puerto suma otro parador donde disfrutar de la ciudad marinera en todo su esplendor.

MAYDELIS GÓMEZ SAMÓN
Periodista de Habana Radio



Formando parte de la reanimación de la Avenida del Puerto, que va desde el tramo del Muelle de Caballería hasta el Centro Cultural Almacenes San José, el Almacén de la madera y el tabaco está situado al lado de este último, al final de la Avenida de Paula. Este establecimiento fue reconstruido respetando la misma estructura arquitectónica que tenía cuando fue erigido, entre 1906 y 1908.

«Versos sencillos» de Losama

EXPOSICIÓN

Un misterio que guarda la personalidad artística de Lorenzo Santos (Losama) es su cualidad para desdoblarse de manera tan absoluta entre el que hace dibujos y pintura y aquel del diseño y los carteles.

Si su yo pintor sufre el *horror vacui* de los barrocos y le atraen la herencia gótica, los tics ceremoniosos de la iconografía religiosa y el matiz recargado de los ocre y el índigo; en cambio, su costado gráfico sabe lidiar con los espacios en blanco y los planos de color uniforme y entender el valor expresivo (y no sólo informativo) de las tipografías, y puede hacer suyo el impulso pop, incluso lúdico, de una tradición tan reciente como la cartelística.

Ahora, si en algo sus dos facetas se repiten, es en la adoración por José Martí y en su obsesión por afianzar una iconografía menos vuelta hacia las anécdotas del hombre y su lugar en la historia, que en la captura de su entidad espiritual y los íntimos vericuetos del alma.

El hecho de que en la obra pictórica cubana haya sido más recurrente el Apóstol que en la cartelística, ya le ofrece de por sí un gran valor a estos «Versos sencillos» de Losama y sus tan variadas maneras estilísticas de emocionarnos con nuestro Martí de siempre y *forever*.

RAFAEL GRILLO

Escritor, periodista y editor de *El Caimán Barbudo*



La exposición «Versos sencillos», de Lorenzo Santos (Losama), estuvo expuesta en la Fragua Martiana. La originalidad de las obras es que, habiendo asumido el género del cartel, son piezas únicas logradas mediante el calado y otras técnicas del *pop-art*.



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

Carpentier íntimo: otro perfil

LIBROS

«Pienso a veces que si estas hojas cayeran en manos de un desconocido, se le ocurriría decir: "he aquí un hombre deformado por la literatura, que solo vive en función de la letra impresa"... Cuando releo algo de lo aquí dejado, lo encuentro todo muy literario... Lo que demuestra que, aun en un diario, no se enseña el verdadero rostro...»
A. C.

Habían transcurrido ocho años desde el fatídico acontecimiento que la obligó a volar de París a La Habana, en una travesía sin retorno. Aunque conocía de su existencia, en su día no le prestó demasiada importancia. Ahora, entre el montón de papeles —muchos de los cuales serían destinados a la Biblioteca Nacional— apareció el sobre amarillo, herméticamente sellado. En la quietud de su casona del Vedado, Lilia Esteban se entregó a la lectura de aquellos folios mecanoscritos con tachaduras y acotaciones al margen. Categórica, con esa resolución que la distinguió hasta el fin de sus días, no vaciló en calificar de «impugnables» las confesiones de su marido. Era abril de 1988.

En definitiva, con su ir y venir, la espiral del tiempo ajusta el curso de la historia. Un cuarto de siglo más tarde, puede saberse qué tan inoportuno o acaso terrible quedaba confinado en el fardo de marras: ni más ni menos que el diálogo entre un hombre y el papel en blanco, que a partir de entonces adquiere sentido. El dilema de fondo es que ese hombre es un escritor, y no uno cualquiera, sino Alejo Carpentier (1904-80). Y para rematar, se trata de un cuaderno de bitácora, en el que desliza comentarios nada sutiles e incluso reproches hacia figuras de la arena artística-literaria internacional, muchas de las cuales lo sobrevivirían.

De tal suerte, sabemos que el también musicólogo, al tiempo que elogio al cellista francés Fournier, a los pianistas Weissenberg (búlgaro) y Backhaus (alemán), al compositor y director de orquesta rumano Celibidache o al lejano Vélez de Guevara (Siglo de Oro español), no está satisfecho con Egk, el compositor alemán; retrata al escurridizo y elitista Camilo José Cela; denigra a los escritores Pío Baroja, Emilio Carrere y Eugenio Noel; a los compositores Francis Poulenc y Gustavo Pittaluga, y hasta al polifacético Cocteau.

De igual forma, algunos de sus compatriotas recibirán ásperas sanciones. La conducta y el desarrollo intelectual de los ex minoristas le resultan, cuanto me-

nos, reprochables. Es el caso de Jorge Mañach, a quien tilda de gran fracasado; es la alusión a una falta de sensibilidad musical en Juan Marinello, que sería menos grave si en otro apartado no hubiera consignado que «no hay buena sensibilidad literaria, sin sensibilidad musical». Sin embargo, es todavía más cáustico con José Ardévol y la miriada de discípulos que conforman el llamado Grupo de Renovación Musical, a excepción de su amigo Hilario González —como él, por largo tiempo afincado en Caracas— y de Julián Orbón, el benjamín, hacia quien acrecienta su admiración.

Pero no son la descalificación y la censura los polos definitorios, los que animan estas páginas. El *Diario* publicado se inicia el 11 de octubre de 1951 y concluye el 4 de febrero de 1957. Poco más de un lustro, pero, a fin de cuentas, años particularmente fecundos, «de transición y de definitiva plenitud creativa», al decir de Graziella

Pogolotti, pues coinciden con la gestación y el proceso creador de *El camino de Santiago*, *El acoso*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*.

Tras su lectura asistimos a la madurez de un hombre que nunca deja de dudar —tanto de lo que le rodea como de su propia capacidad para emprender mayores empeños en la escritura—, alguien que busca, que combate lo superfluo, que apuesta por la solidez, que no duda en evocar cierta apatía literaria para referirse a su estancia parisina durante el periodo comprendido entre 1933 y 1939, cuando regresa a Cuba —«país del sol»—, donde hubo de encontrarse y sentir la urgencia irrefrenable de escribir.

Carpentier se ve inclinado a una «misteriosa» necesidad de relectura; se divierte y reconcilia con la picaresca española; comenta aprovechamientos de su examen a los diarios de Gide, Ernst Jünger, Kafka...; devora ejemplares completos de las más disímiles

materias que caen en sus manos, y va perfilando su propio camino como autor. En este sentido, Pogolotti subraya: «Mientras los críticos, cada vez más aherrojados por un falso teoricismo esterilizante, aplican cartabones a la densa realidad de los textos de ayer y de hoy, el escritor interroga los libros a partir de sus propias inquietudes existenciales y artísticas».

La sangre rusa que fluye en sus venas, por herencia materna, condiciona de cuando en cuando su temperamento, hasta tal grado que llega a recriminarse por padecer ese «complejo de Raskólnikov»: especie de agonía, de angustia que no lo abandona por más que le escolten las conquistas.

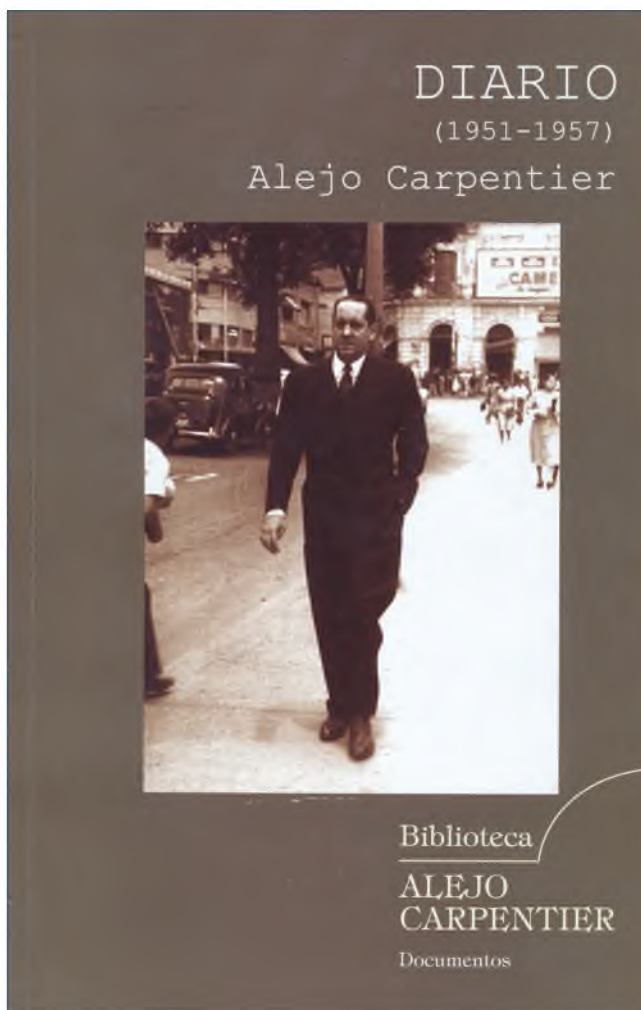
Cual destellos, unas veces nostálgicos, aparecen las mujeres que dejaron alguna huella en su vida: Maggi, Héle, Eva y, por supuesto, Lilia. Al aludir a la recia personalidad de Lina Valmont, su madre, se pregunta: «¿Qué puedo hacer por una persona que enreda perennemente su propia vida?».

El coloquio en voz baja no está exento de humor inteligente y de anotaciones pintorescas, como la que sigue: «Julián [Orbón] niega la posibilidad de una cultura que tenga en cuenta sus raíces americanas. Pero olvida que Cuba, en el primer medio siglo de su vida autónoma, produce cuatro artistas punteros: Roldán (mulato tirando a negro); Caturla (que solo podía fornicar con negras); Lam (negro); y Alicia Alonso que, sin tener nada de negro, descuella en un arte que los negros practicaron como nadie: la danza».

Publicado por la Editorial Letras Cubanas en 2013, este documento con prólogo de Armando Raggi y que se complementa con valiosas notas y un testimonio gráfico, fue presentado el 26 de diciembre de 2013, fecha que marcó el aniversario 109 del nacimiento de Carpentier.

El saldo es positivo. Tratándose de desahogos, justamente al evidenciar turbaciones intrínsecas, anécdotas, describir ambientes y lugares, sin renunciar al ritmo narrativo... lejos de asustar, estas páginas reflexivas, útiles como *aide mémoire*, humanizan al Alejo hombre, cual provecho para futuros biógrafos, estudiosos de su obra, simples lectores o amantes del célebre personaje.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



D'DISEGNO en Factoría Habana

EXPOSICIÓN

Hace algún tiempo —hará por fechas cercanas casi dos años— que leí en la nota al pie de firma del proyecto Pangea que los chinos emplean la misma palabra para decir «crisis» y «oportunidad». Conozco poco de idiomas, así que no puedo garantizar la veracidad del hecho. Y, a decir verdad, tampoco es el interés de la autora desentramar la autenticidad de lo referido, pues vence sobre toda actitud cuestionadora las intenciones de cambio, las crecientes expectativas y las posibilidades de subversión y su ángulo optimista y reevaluador.

A propósito de la exposición «D'DISEGNO. Respuesta cubana!» (Factoría Habana, 20 de septiembre de 2013- 10 de enero de 2014) la expresión me ha venido a la cabeza, mientras me proponía redactar esta nota. Emerja quizás esta asociación de un fenómeno que, sin ser exclusivo de nuestro contexto, permea la sensibilidad y los modos en que el artifice se plantea ante lo que hace. La denominación ha venido a ser, gracias al pluralismo y al inclusivismo de la postmodernidad, un saco en el que se ha volcado un impulso nominativo y que, a la postre, ha generado su holgura conceptual. Y no es solo eso. En los predios de la creación —término que según los criterios más extendidos, comprende elevados niveles de artísticidad—, suele reservarse un lugar excluyente para el diseño, en tanto se considera que este ofrece un producto de escasas pretensiones estéticas y en las que prevalece su funcionalidad. Un prejuicio que a todas luces constituye una limitante, una camisa de fuerza y una barricada en la que se forcejea entre el ser y el no ser.

De ahí que la particular de nuestro interés obtenga claridades en esa zona imprecisa —y también polémica— entre el diseño y el arte. Un terreno en que las obras devienen hecho material productor de sentido y de un alto capital estético-formal, acompañado, al mismo tiempo y casi de manera ineludible, de su implicación utilitaria y asociado a los géneros de producción en los que se inserta. No obstante, la exposición no se conformó con una solución por momentos taumática y por otros, elemental, según la perspectiva con la que se mire. La cuestión no fue tomar las fortalezas de ambos ámbitos y ponerlos a dialogar; la muestra intentó ser aún más heterogénea y extender sus orientaciones hacia piezas que —al parecer— no son de diseño y hacia algunas que generan incertidumbre clasificarlas como arte.

Resulta interesante constatar que de la veintena de creadores que estuvieron involucrados en el proyecto, solo Adriana Arronte y José Ángel Toirac se insertan en los circuitos artísticos y no tienen un coqueteo precedente con el diseño. Sin embargo, lo que apreciamos es instalación, *performance*, video y pintura, y en lo subyacente, diseño gráfico, cinético, industrial, textil, de vestuario, de joyas y tipográfico. Está claro que la opción fue la contaminación, el permearse de experiencias y de lenguajes que provienen de diversas vertientes, a manera de ajustarse a los retos del discurso curatorial. No es extraño, entonces, que la curaduría contuviera el sesgo del trabajo colaborativo, en tanto una estrategia para hibridar quehaceres,



© NESTOR MARTÍ



© NESTOR MARTÍ

Arriba: Vista general de la exposición, con obras de José A. Toirac y D' Marín + Deco' Arte; Daniel De Milán; R10; Raúl Valdés (Raupa) y Edal Rodríguez (Mola); así como de Roberto Ramos. A la izquierda: Mayelín Guevara y Celia Ledón, s/t (2013). Tela, latas de cerveza, chapas, joyas y maniquies.

influyen en las experiencias de vida y estructuran sistemas de relaciones entre hombres y objetos.

«D'DISEGNO. Respuesta cubana!», como se infiere en las palabras de invitación de Concha Fontenla, su curadora, respaldó su propuesta en la intervención semántica y en el llamado a la producción creativa, material e inmaterial. Con ello se abrió el campo para reflexionar sobre objetos y fenómenos que no escapan de su contexto y los modos en que este los genera. Una oportunidad para reactivar las líneas de actuación y estrechar la brecha, más viva en lo subjetivo que en lo real, y dejarse estimular.

YAINET RODRÍGUEZ
Licenciada en Historia del Arte

procesos, consolidar destrezas colectivas y contemporaneizar el repertorio de posibilidades, notable en el dueto de Raúl Valdés (Raupa) y Edal Rodríguez (Mola), quienes con *Interlaced* recurren a un discurso cuasi esquizofrénico que enfrenta sus propios encuentros y desencuentros. O también Octavio César Marín y José A. Toirac, aunados por su interés en la historia, en esas condicionantes externas que

OPUS **HABANA**
Versión Digital

CLAVES CULTURALES
DESDE EL CENTRO HISTÓRICO

www.opushabana.cu

Museo Napoleónico

FILATELIA

A semejanza de los palacios estilo florentino del Renacimiento, se alza en La Habana la *Dolce Dimora*, erigida en 1929 como residencia del coronel del Ejército Libertador, escritor y político italo-cubano Orestes Ferrara Marino. A partir del primero de diciembre de 1961, este inmueble quedó abierto al público como museo, con el propósito de difundir las colecciones, hasta entonces privadas, relacionadas con la figura del Emperador de Francia entre 1804-1815 y Rey de Italia, Napoleón I Bonaparte (1769-1821). Las piezas museables y biblioteca de esta institución cultural pertenecieron, en su gran mayoría, al rico hacendado azucarero venezolano-cubano Julio Lobo Olavarría.

Por su importancia histórica y calidad estética, varias pinturas de la colección fueron reproducidas en la primera emisión de sellos de correos sobre el Museo Napoleónico, en 1969. Ello consta en carta fechada el 20 de agosto de 1968, en la que José Luis Guerra Aguiar, primer director del Museo Postal Cubano —que a partir de 1991 lleva su nombre—, en su carácter de asesor de sellos y filatelia, solicitó a la entonces directora del Museo Nacional, Marta Arjona Pérez, seleccionar los cuadros más representativos.

Esta serie de estampillas postales fue diseñada por Miguel Ángel Peñate, quien sobresalió por su esmerada técnica en la confección de sellos postales. La revista italiana *Panorama*, al comentar sobre la calidad de tales estampillas en el mundo, señaló a esta emisión como la más bella dedicada al Gran Corso.

El 20 de agosto de 1969, con motivo de celebrarse el bicentenario del natalicio de Napoleón Bonaparte, la Federación Filatélica Cubana organizó una cancelación especial en el Museo Napoleónico. La emisión, conformada por siete valores, reproduce los óleos/tela: *Bonaparte en Milán*, de Andrea Appiani (el Viejo); *Hortensia de Beauharnais*, de François Gérard; *Napoleón, Primer Cónsul*, de Jean Baptiste Regnault; *Elisa Bonaparte y Napoleón Bonaparte*, de Robert Lefèvre; *Napoleón planeando la ceremonia de su coronación* (que fue realizada en la iglesia de Notre Dame en París), de Jehan George Vibert, y *Brigadier de Cocareros*, de Ernest Jean Messonier.

Posteriormente, con motivo de celebrarse el 20 aniversario del Museo Napoleónico, José Antonio Medina diseñó una serie de sellos postales de seis



valores, de temática pictórica, puesta en circulación el primero de diciembre de 1981. Las obras reproducidas son: *Napoleón con paisaje al fondo*, de Jean Horace Vernet; *Bonaparte en Egipto*, de Edouard Detaille; *Napoleón a caballo* y *Napoleón en Normandía*, de Hippolyte Bellangé, y dos cuadros anónimos: *La muerte de Napoleón* y *Napoleón con el traje de la coronación*.

Años después, el 9 de abril de 1999, fue puesta en circulación la emisión postal que divulga la Exposición Filatélica Mundial Philexfrance'99, celebrada en París. Consta de una hoja bloque o *souvenir*, diseñada por Rolando Rodríguez Atá, y reproduce dos piezas de la colección del Museo: *1814*, grabado de Jean Louis Messonier, y la escultura en bronce *Napoleón vencido*, de Antoine Mercié. Ambos artistas, posteriores a la época napoleónica, reflejan en sus obras dos actitudes diferentes del enigmático personaje. En el grabado, la actitud y su rostro son desafiantes; en la escultura, la posición que tiene, con el águila imperial muerta a sus pies, resulta expresiva sin necesidad de palabras. Mercié representa a la derrota de la *Grande Armée* y la caída del Imperio.

En 2001, con motivo del 40 aniversario del Museo Napoleónico, fue emitida una serie conmemorativa, diseñada por Juan W. Borrego Bustamante.

Las estampillas de correos presentan imágenes de las batallas de Abukir, conocida por Batalla del Nilo, en la que la flota británica del almirante Horace Nelson infringió a Francia la mayor derrota naval de su historia, en agosto de 1798; la Batalla de Eylau, entre las fuerzas de Napoleón I y gran parte del ejército ruso bajo el mando del general Benigsen, en febrero de 1807; la Batalla de Marengo, en el norte de Italia, con victoria francesa y retirada de las tropas austriacas de Italia en junio de 1800, y la batalla de Waterloo, que dio fin al primer Imperio francés y provocó el exilio forzoso de Napoleón a la isla de Elba en junio de 1815.

El Museo Napoleónico formó parte del Ministerio de Cultura hasta que pasó a la Dirección de Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad en 2005, cuando cerró sus puertas al público para su restauración capital. El 29 de marzo de 2010, en el acto de reinauguración, estuvieron presentes —entre otras personalidades—, su Alteza Imperial Alix de Foresta, viuda del príncipe Luis Napoleón Bonaparte, descendiente de Jerónimo, hermano menor del emperador Napoleón I.

DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO
Investigador histórico y colaborador del Museo Postal Cubano



Imagen superior: Sobre del primer día con parte de la emisión postal de 1969, dedicada al Bicentenario del Natalicio de Napoleón I Bonaparte. El cachet presenta la fachada de la *Dolce Dimora*. Abajo: Sello de 50 centavos circulado en 1981, por el XX aniversario de la fundación del Museo Napoleónico de La Habana. La temática fundamental de las dos series mencionadas anteriormente versa sobre momentos trascendentales de la vida del Emperador (su coronación, su muerte...), además de retratos personales. Sobre estas líneas: Estampilla de 75 centavos de la serie emitida en 2001, en conmemoración al 40 aniversario de esa institución, que reproduce la escultura ecuestre del Gran Corso, y de fondo, un mapa de la Batalla del Nilo.

Luces y sombras de Estrella Díaz

ENTREVISTA

Entre los programas fundadores de *Habana Radio* en 1999 se encuentra «Luces y sombras», el cual desde sus inicios ha estado a cargo de Estrella Díaz, quien con ese mismo título publicó un libro (Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2008) y recientemente inauguró una colección de audiovisuales que otorga aún mayor valor agregado a este proyecto de su autoría.

Durante 15 años de labor, semanalmente, esta periodista cultural, promotora y crítica de arte ha ejercido el género de la entrevista para, de una manera incisiva y amena, dar a conocer la vida y obra de los artistas contemporáneos, sin hacer distinciones generacionales o de carácter estético. Son testimonios que, apreciados en su conjunto, arrojan cuán heterogéneo y dinámico es el campo de las artes plásticas cubanas, además de contribuir a revelar la personalidad de cada artista en correspondencia con sus claves creativas. Por ese motivo, más que un programa promocional —que lo ha sido, sin dudas—, «Luces y sombras» ha adquirido un rango patrimonial, convirtiéndose en uno de los productos comunicativos de excelencia generados por la emisora «Voz del patrimonio cubano».

Durante unos 20 años trabajaste en Radio Habana Cuba ¿cómo es que llegas entonces a Habana Radio?

Radio Habana Cuba fue mi escuela, el lugar donde me formé y el que me dio las primeras —y esenciales— herramientas para poder emprender el oficio de periodista, que ya supera los 30 años de ejercicio ininterrumpido. Llegué a *Habana Radio* por invitación de Magda Resik, nuestra directora. Ella me habló del proyecto-sueño de fundar una emisora bajo el amparo de la Oficina del Historiador de la Ciudad (OHC). Por su alcance e importancia, me pareció fascinante. Apenas dos días después le esbocé la idea de hacer un espacio dedicado por entero a reflejar el quehacer de los artistas de la plástica cubana y, de inmediato, conversamos sobre la estructura, objetivos y lenguaje que debería emplearse en un programa radial que promocionara las artes plásticas; no se puede obviar que la radio no es el medio por excelencia para la divulgación de las artes visuales.

Esa idea de un espacio como «Luces y sombras» la tenía desde hacía tiempo, pero por diversas razones en *Radio Ha-*



Estrella Díaz (La Habana, 1959) es graduada de Periodismo por la Universidad de La Habana, y fundadora de *Habana Radio*.

bana Cuba no se pudo materializar. Los dos primeros artistas que estuvieron en el programa fueron el maestro Alfredo Sosabravo, luego Premio Nacional de Artes Plásticas, y Eduardo Roca Salazar (Choco), quienes son fieles y constantes colaboradores de *Habana Radio*.

¿Consideras como un precedente de «Luces y sombras» aquel programa de Lázara Castellanos en CMBF, con el título de «Luz, forma, color»?

¡Qué bueno que evocas a Lázara Castellanos!, una mujer que hizo mucho por la promoción de la plástica cubana y que no ha tenido, lamentablemente, todo el reconocimiento que requiere y merece. Lázara creó una manera propia de decir, un modo de acercarse al gran público a un mundo complejo. Fue una defensora de la generación de los 80, que, por sus características, fue más cuestionada que entendida. Con valentía, ella puso en el éter a muchos de los artistas que hoy son representativos de lo mejor del arte cubano que se genera en la Isla y fuera de ella.

En mi interés por la plástica, también influyó el hecho de que, aun siendo estudiante de Periodismo, durante las prácticas del primer año de la carrera, me solicitaron «cubrir» una muestra personal de Mariano Rodríguez en el Museo Nacional de Bellas Artes. Cuando me vi frente a la obra de ese gran maestro, alguna chispa se encendió porque, desde entonces, no he podido dejar de mirar con pupila asombrada el resultado de un proceso mental llevado al lienzo, a la cartulina, a la cerámica, al grabado, a la fotografía...

¿Crees que tu programa ha sido capaz de tomar el pulso de lo representativo del arte de nuestros días?

Eso intento cada día. Siempre estoy informada de cuanto acontece en el mundo de las artes plásticas, no solo en Cuba, sino a nivel internacional. También estoy muy atenta a las diversas propuestas que, día a día, se exhiben en las instituciones de la Oficina del Historiador. Algo que he defendido es darle participación a creadores ya consolidados, pero también a los jóvenes que están haciendo propuestas sumamente interesantes y dignas.

¿Cuánto influyen tus preferencias en la elección de los entrevistados?

He tratado de ser lo más imparcial posible, pero soy humana y, por ejemplo, no puedo sustraerme de ser una admiradora feroz de la obra de artistas consagrados, o degustar con placer otras estéticas que vienen de los más jóvenes. No obstante, como respeto a los artistas y a los oyentes, intento que mis preferencias o gustos personales no sean los que primen, sino que la calidad prevalezca. El arte tiene un gran componente de subjetividad, pero los gustos particulares no pueden ser en modo alguno el concepto que marque el devenir de un espacio, en este caso de «Luces y sombras». Soy muy cuidadosa en ese sentido.

Cuando has asumido la gestión curatorial, ¿esto ha exigido un cambio de tu perspectiva habitual con los artistas? ¿Ha implicado otro tipo de reto?

Sin dudas, acercarse al mundo curatorial es otro escalón, otra dimensión. Por lo general, y es lógico, los artistas son celosos con la obra y, sobre todo, con lo que se selecciona para exponer. No se trata de exhibir por exhibir, sino de mostrar la obra partiendo

de un concepto, una idea creativa, y de ahí pasar a una estrategia comunicativa que avale lo que se quiere plantear y, sobre todo, de cómo hacerlo. En ocasiones, los creadores son un poco tozudos y quieren, por ejemplo, incluir alguna pieza que puede dañar el discurso curatorial. Ese es el momento en que hay que convencerlos, persuadirlos, pero con argumentos sólidos. En mi criterio, una exposición de artes plásticas es como una puesta en escena que tiene que tener inicio, desarrollo, climax y final. He tenido hermosas experiencias de trabajo en este sentido. No se trata de imponer, sino de convencer.

¿Te sientes satisfecha con lo que has logrado? ¿Cuáles son las proyecciones futuras de «Luces y sombras»?

«Luces y sombras» cuenta ahora con una versión audiovisual, muy anhelandada, por cierto. Hasta el momento, y gracias a la Productora de Audiovisuales de la OHC, se han materializado tres CDs —dedicados a Sosabravo, Choco y Manuel López Oliva—, a los que seguirán otros. En esos materiales, de 27 minutos de duración, intento reflejar el quehacer de un grupo de artistas que mantienen fuertes vínculos con la Oficina y con *Habana Radio*. Tengo terminado otro libro: *Luces y sombras II*, que al igual que el primero, incluye entrevistas a 25 artistas de la plástica.

Quisiera referir a otro texto que he concluido, también hijo del periodismo: las memorias de María Elena Molinet, una de las más destacadas diseñadoras cubanas de todos los tiempos e hija del general Eugenio Molinet, quien en la guerra del 95 luchó bajo las órdenes de Máximo Gómez y de Calixto García.

La Molinet, fallecida en octubre de 2013, durante año y medio me fue contando su vida y yo —grabadora en mano— tomé ese testimonio y lo llevé a letra impresa. Ese libro me tiene ilusionada porque estoy segura que será de interés para estudiantes de diseño y especialistas en la materia, porque ella desarrolla su teoría sobre «La imagen del hombre». A través de su desenfadado verbo nos va dando el pulso del acontecer en los últimos 50 años de la vida cultural cubana.

ARGEL CALCINES
Opus Habana

Villas fundacionales: 500 años

ANIVERSARIO

Las constantes noticias difundidas recientemente sobre las celebraciones por los 500 años de las primeras siete villas fundadas en Cuba, hacen recordar el itinerario seguido en el siglo XVI por el Adelantado Diego Velázquez en su periplo colonizador. Y es que el inevitable curso de la espiral histórica nos hace volver al mismo sitio, pero en un estadio superior. Medio milenio después de su creación, estas ciudades constituyen monumentos vivos que conservan la esencia del legado cultural hispano: la arquitectura de casas y plazas, la música y el mestizaje poblacional, enriquecidos —principalmente los dos últimos— por los componentes africano y asiático, además del sustrato aborigen.

Todo este conglomerado sociocultural, que hoy es uno de los pilares fundamentales de la identidad cubana, tuvo como escenario de gestación y desarrollo a esas primeras urbes, cuyo proceso de fundación tuvo sus peculiaridades, en dependencia de las condiciones específicas de los territorios, pero también sus similitudes: entre ellas, la de tener un primer asentamiento y luego ser trasladada definitivamente hacia otro territorio, casi siempre con mejores condiciones para el desarrollo de la villa.

Así ocurrió, por ejemplo, con las ciudades que en este 2014 cumplen su medio milenio de vida, proceso calificado de «trashumación» por Eusebio Leal Spengler, director de la Red de Oficinas del Historiador y el Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, en su intervención durante la sesión solemne de la Asamblea del Poder Popular en Camagüey, el 3 de febrero. Así, Santa María del Puerto del Príncipe quedó asentada inicialmente «en algún punto de la costa norte, a la vera de la hoy bahía de Nuevitas, y en 1516 esa ubicación próxima al mar sería abandonada en busca de sitios habitados por aborígenes, cercanos a los incipientes lavaderos de oro», afirmó el también Historiador de La Habana.

La villa de San Salvador de Bayamo fue fundada inicialmente en el poblado de Yara Arriba, y en 1514 es trasladada a su asiento definitivo. En el caso de Santísima Trinidad, «su primer asentamiento estaba en los márgenes del río Arimao, cerca de la bahía de Jagua, y no sería hasta mediados de 1515 que se trasladará hasta donde está hoy, al pie de la altiva Sierra del Escambray», precisó Leal Spengler.



El proceso de colonización de Cuba dio inicio con la fundación de las primeras siete villas, entre 1511 y 1515. Poco tiempo después de ser fundadas en un primer asentamiento, cinco de estas ciudades fueron trasladadas hacia otros territorios, de mejores condiciones para el desarrollo de las villas. Para realizar esta infografía se tomó como fuente el libro *Las primeras villas de Cuba*, de Alicia García Santana en coautoría con el fotógrafo Julio Larramendi (Ediciones Polymita, 2008).



Al ser erigidas como villas, las primeras siete ciudades siguieron patrones de desarrollo urbano muy similares, sobre todo en la conformación de la Plaza Mayor, donde estaban concentradas las principales instancias de poder: el gobierno colonial y la Iglesia Católica. Así, han llegado a nuestros días valiosos exponentes como la Plaza Mayor de Trinidad (imagen superior izquierda). También aparecen sobre estas líneas, de izquierda a derecha, la Plaza Mayor de Camagüey, conocida también como Parque Ignacio Agramonte y Loynaz, junto a la Iglesia de la Caridad de Sancti Spiritus, la primera dedicada a Nuestra Señora de la Caridad del Cobre fuera del ámbito oriental, y la Parroquial Mayor de Bayamo, en la Plaza del Himno Nacional, denominada así porque ahí fueron entonadas sus notas por primera vez. (Fotos: Julio Larramendi).

Simplificados sus nombres, años después, Camagüey, Bayamo y Trinidad volvieron a revivir sus orígenes: las llamadas «galas fundacionales» y las sesiones solemnes de la Asamblea del Poder Popular provincial fueron el colofón de una jornada que comenzó años antes y que incluyó la revitalización de importantes bienes patrimoniales en esos territorios.

Muchas de esas acciones han recibido el apoyo de la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador, creada en 2013, que tiene entre sus objetivos fomentar el intercambio de experiencias y conocimientos en materia de rehabilitación urbana y recuperación patrimonial. Entre sus principales logros están la creación de la Oficina del Historiador de

Bayamo, dirigida por Ludín Fonseca, y de la Oficina del Conservador de Sancti Spiritus, a cargo de Roberto Vitloch. En estas dos ciudades también fueron acometidas importantes obras de restauración, así como en Trinidad y Camagüey.

En Bayamo, sobresale la casa natal de Carlos Manuel de Céspedes, Premio Nacional de Conservación 2014, mientras que en Sancti Spiritus fue remozado el Parque Maceo, conocido también con el nombre de La Caridad.

En Trinidad se restauraron la Casa Malibrán, sede del Centro de Interpretación de la Ciudad y de Documentación del Patrimonio, además del Museo Romántico, antiguo Palacio Brunet, y la Casa Frías, donde quedó inaugurada la maqueta de esa ciudad.

En Camagüey, bajo la égida del Historiador de la Ciudad, José Rodríguez, se emprendieron importantes obras de restauración en instituciones de alto valor patrimonial y artístico, como el Teatro Avellaneda, la Quinta Amalia Simoni y el edificio conocido como La Popular, ubicada en la Plaza de los Trabajadores.

Al igual que antaño, estas ciudades legendarias vuelven a interconectarse, esta vez para celebrar sus cinco centurias de existencia como joyas patrimoniales de la nación cubana.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

La CELAC en el Centro Histórico

ACONTECIMIENTO

Dos momentos importantes vivió el Centro Histórico como parte de la celebración en La Habana de la II Cumbre de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC), cuyo segmento de jefes de Estado y de gobierno sesionó el 28 y 29 de enero de 2014, en el recinto ferial de Pabexpo.

Recién llegado al país, invitado a la inauguración de la CELAC, en la mañana del lunes 27 de enero, el secretario General de Naciones Unidas (ONU), Ban Ki-Moon, acompañado de su esposa, recorrió durante 45 minutos la parte más antigua de la capital cubana, guiado por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler.

En lo que constituyó su primera visita a Cuba, el dignatario surcoreano reconoció la labor del gobierno y de las Agencias de la ONU, especialmente de la UNESCO y el PNUD, que, dijo, están trabajando estrechamente con las autoridades y la población cubanas para ayudar a preservar La Habana Vieja, declarada en 1982 Patrimonio de la Humanidad.

El secretario general de la ONU se mostró muy complacido con las personas que le saludaban a su paso por las calles, e incluso rompió el protocolo al ingresar a la barbería «Salón Correo» y sentarse en un sillón donde se hizo un corte del cabello con la barbera Josefa Hernández (Fefita), una de los arrendatarios del local, que funciona bajo las nuevas formas de trabajo no estatal, puestas en marcha en la Isla. También dialogó en francés con un grupo de turistas que lo reconocieron, y en perfecto español exhortó «a estudiar» a los niños de la escuela primaria Ángela Landa, de la Plaza Vieja.

En sus palabras, Ban Ki-Moon precisó que vio en fotografías antiguas cómo lugares anteriormente destruidos y mal preservados, ahora han renacido gracias a la obra de restauración. Por ello es posible valorar la tradición de la población que ha residido aquí durante décadas y hasta sentir y respirar cómo se respiraba antiguamente. «Así de bien está preservada esta zona», aseveró. Asimismo, aprovechó para agradecer al Historiador de la Ciudad su desempeño como Embajador de Buena Voluntad de Naciones Unidas.

El otro momento de la II Cumbre de la CELAC en el Centro Histórico fue la visita el 28 de enero de Angélica Rivera y Eloise Gonsalves, esposas del



Visita a la maqueta del Centro Histórico de las primeras damas, encabezadas por Eloise Gonsalves (con sombrero) y Angélica Rivera (vestida de blanco, quinta de izquierda a derecha), esposas del primer ministro de San Vicente y Granadinas y del presidente de México, respectivamente.

presidente de México, Enrique Peña Nieto, y del primer ministro de San Vicente y Granadinas, Ralph Everard Gonsalves, respectivamente, quienes encabezaron la comitiva integrada también por las correspondientes cónyuges del canciller de Costa Rica, Olga Echeverría, y del secretario general de la Organización de Estados Americanos, Georgina Núñez.

En una caminata que se prolongó por más de una hora, pudieron apreciar tres de las cinco plazas habaneras: de Armas, Vieja y de San Francisco de Asís, donde en el antiguo convento homónimo, sede de la sala de conciertos Basilica Menor, disfrutaron de la pieza *La bella cubana*, del compositor José White, interpretada por la Camerata Romeu, que integran solo mujeres, bajo la batuta de la reconocida directora Zenaida Castro Romeu.

Las primeras damas y su comitiva intercambiaron con escolares de las aulas-museos, proyecto concebido por la Oficina del Historiador para los niños de La Habana Vieja, y de la escuela primaria Ángela Landa, que cuenta con un rehabilitado y bien equipado inmueble en la Plaza Vieja. Vestidos con trajes representativos de los pueblos latinoamericanos y caribeños, los pequeños respondieron preguntas y se fotografiaron con las visitantes.



En perfecto español, el secretario general de Naciones Unidas, Ban Ki-Moon, exhortó «a estudiar» a los alumnos de la escuela primaria Ángela Landa, en la Plaza Vieja, a la vez que estrechaba sus manos.

Particularmente interesadas se mostraron en conocer detalles de los rescatados patios coloniales del actual Museo de la Ciudad (otrora Palacio de los Capitanes Generales), de la Casa del Benemérito de las Américas Benito Juárez, y del Hostal del Conde de Villanueva, en el cual hicieron un corto receso, tras Leal Spengler explicarles las características de esta remozada vieja mansión del siglo XVIII.

En la II Cumbre de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños

estuvieron presentes delegaciones de los 33 países miembros, encabezadas por sus máximas autoridades —de ellas algunas mujeres—, entre las cuales figuraron las presidentas: Dilma Rousseff (Brasil); Cristina Fernández de Kirchner (Argentina) y Laura Chinchilla Miranda (Costa Rica), así como las primeras ministras: Portia Simpson-Miller (Jamaica), y Kamla Persad-Bissessar (Trinidad y Tobago).

MARÍA GRANT
Opus Habana



Detrás de cada puerta o postigo permanecen ocultas al curioso caminante memorias seculares, sueños interrumpidos, amores pasados, aspiraciones y penas que solamente ellas –las puertas– han sellado y que sólo revelarán al que posea la llave.

sentir la habana vieja

con

 **Habaguanex**
COMPANIA TURISTICA

www.habaguanex.cu



Vista del Teatro Martí (entonces Yrigoy) hacia los años noventa del siglo XIX.