

OPUS

HABANA

*Oficina
del Historiador
de la Ciudad*

Vol. XII / No. 2
mar. / agos. 2009



**TRAS LAS PORTAS DEL SANTÍSIMA TRINIDAD • ENTREVISTA A ANA CAIRO •
LA PRIMERA MÁQUINA DE VAPOR EN CUBA • FAUNOS DE YARO LÓPEZ •**



Dibujo: **Airam Rigal Thomas, 11 años** (Aula Museo Casa Natal José Martí).
Texto: **Yusel Comella Pérez, 11 años** (Aula Museo Casa Natal José Martí).

En aquellos siglos cuando los piratas solían robar mares en La Habana Cuba se construye la más alta Trinidad que contaba con más de 160 cañones, tenía 4 pisos y medía más de 60m.



3 DEDICACIÓN Y PACIENCIA

por Eusebio Leal Spengler

4 TRAS LAS PORTAS DEL SANTÍSIMA TRINIDAD

Frente al modelo naval del único navío con cuatro puentes de la era de las velas, sólo queda preguntarse cuál fue su historia y último destino.

por Fernando Padilla González

ENTRE CUBANOS

16 ANA CAIRO

por Rodolfo Zamora Rielo

26 AGUSTÍN DE BETAN- COURT Y LA PRIMERA MÁQUINA DE VAPOR EN CUBA

La primera «bomba —o motor— de fuego» introducida en Cuba fue diseñada por quien es considerado el padre de la ingeniería moderna en España y Rusia.

por Olga V. Egórova

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

34 YARO LÓPEZ

por María Grant

42 CARLOS DE LA TO- RRE Y PABLO NERU- DA: PASIÓN POR LA MALACOLOGÍA

Gracias al naturalista cubano, el gran poeta chileno inició su famosa colección de caracoles.

por Rosa María González López

49 DÉCIMA BIENAL DE LA HABANA

Desafiando los límites de las galerías, el Centro Histórico se abrió a la más diversas manifestaciones artísticas.

63 LAS CLÍNICAS DE MODA

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *El cantante* (2008). Mármol y hueso (17,2 x 14 x 12 cm), obra elegida expresamente para la portada de este número por Yaro López.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Saidi Boza

Equipo editorial

Lidia Pedreira

Rodolfo Zamora

Fernando Padilla

Susana Camero

Karín Morejón

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Juan Carlos Bresó

Osmany Romaguera

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

e-mail: opushabana@opus.ohc.cu

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

Serialización

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

Teléfonos 34-5-954 36 7900

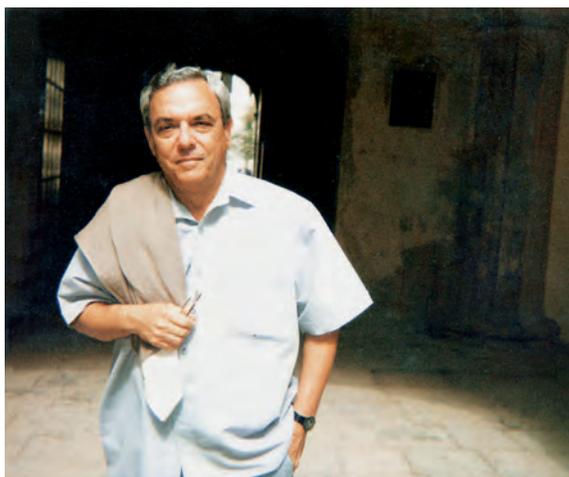
Fax: 36 7901

41007 Sevilla.



SM A TRINIDAD

Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Dedicación y *paciencia*

Con renovada esperanza de que la obra a la que nos hemos consagrado trascienda en el tiempo y sea precisamente legado y memoria, entregamos a la imprenta este número de la revista.

Entre los artículos y trabajos de investigación, además de las noticias del quehacer cultural, uno en especial nos alegra: aquel que trata sobre la construcción del modelo a escala del navío de *S. M. Santísima Trinidad*, expuesto en el recién inaugurado Museo del Castillo de la Real Fuerza, con cuya apertura celebramos el haber ratificado nuestro país la Convención sobre Patrimonio Cultural Subacuático de la UNESCO.

Para lograr la réplica del que fuera mayor bajel de su tiempo, un equipo de maquetistas invirtió casi tres años de prolija labor.

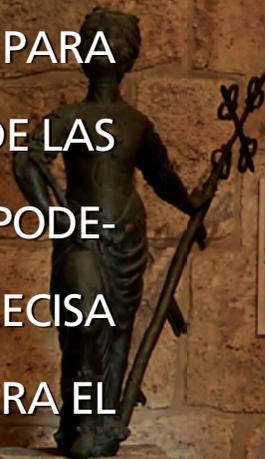
Así, con dedicación y paciencia, podemos construir algo más trascendente: el futuro, al cual sólo se puede acceder desde el pasado.

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

Tras las portas del SANTÍSIMA TRINIDAD

A 240 AÑOS DE SU BOTADURA EN LA BAHÍA DE LA HABANA, GRACIAS A UN MODELO NAVAL REALIZADO POR ESPECIALISTAS DE LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD, REGRESA EL *SANTÍSIMA TRINIDAD*, CONOCIDO COMO «EL ESCORIAL DE LOS MARES». LA VIDA A BORDO DE ESTE NAVÍO FORJABA A LOS HOMBRES EN LA PENURIA DE UN INFIERNO DE MADERA, EXPERIENCIA RECREADA POR LAS FIGURILLAS QUE ENCARNAN A MARINOS Y MILITARES. SIN EMBARGO, PARA CONOCER LA VERDADERA HISTORIA DE LAS 1 048 ALMAS QUE DESAFIARON EL PODERÍO BRITÁNICO EN TRAFALGAR, SE PRECISA TRASPASAR LAS PORTAS DEL QUE FUERA EL MAYOR BAJEL DE SU TIEMPO.

por FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ



Fruto de la cooperación entre la Oficina del Historiador de la Ciudad y la ONG canadiense Amigos del Santísima Trinidad, este modelo fue realizado por un equipo multidisciplinar dirigido por el modelista naval histórico Juan Carlos Zuloaga. Fue ubicado previamente en el recibidor del Museo Castillo de la Real Fuerza, el 15 de enero de 2009, tras la peregrinación efectuada desde el Castillo de San Salvador de la Punta, donde transcurrieron los dos primeros años de su fabricación. En la actualidad, la maqueta se exhibe en la sala número siete del citado museo, que dirige el arqueólogo Antonio Quevedo. Al especialista principal del mismo, Jorge Echeverría, agradecemos la colaboración prestada para la confección de este artículo.



El navío de línea Santísima Trinidad fue construido entre 1767 y 1769 en el Real Arsenal de La Habana a partir de los planos de Mateo Mullán. En sus más de tres décadas al servicio de la Armada española, protagonizó importantes acciones navales: sitios al Canal de la Mancha y a Gibraltar (1779), toma de la isla de Menorca y batalla de Cabo Espartel (1782). Tras el combate de San Vicente (1797), se le agregó el cuarto puente, único bajel en la historia de la navegación a vela en poseerlo. Sin embargo, ¿qué acontecía en el interior del «Escorial de los Mares»? ¿Cómo eran las relaciones humanas, la alimentación, higiene y obligaciones de estos hombres que, en octubre de 1805, navegaban rumbo a su última batalla: Trafalgar?

La vida a bordo, forjadora del temple de los hombres, demandaba de ellos el desafío constante a las condiciones de hacinamiento, la carencia de higiene y la mala alimentación, a la vez que debían asumir con disciplina y responsabilidad los requerimientos del servicio reglamentado por la Real Armada. El *Santísima Trinidad*, el mayor navío de línea, llevaba en Trafalgar una dotación de 1 048 almas, sólo superado por las 1 113 del *Príncipe de Asturias* y las 1 089 del *Santa Ana*.

Mientras la Armada española realizaba levas para suprimir el considerable déficit en sus guarniciones y marinería, la Royal Navy se nutría de hombres formados en el fragor diario en alta mar, bajo la mirada de consagrados oficiales que hacían de sus navíos verdaderas escuelas del arte militar naval. Con el decurso del tiempo la realidad se transformó en tradición, labrada en múltiples escenarios marítimos con héroes y victorias, las cuales dieron paso a leyendas de bajeles fantasmas, baterías inexpugnables y capitanes que no conocían la derrota. Fabulaciones aparte, lo cierto es que contaba, a diferencia de España, con navíos bien carenados y hombres mejor preparados.

Las jornadas de octubre de 1805 serían decisivas para la escuadra francoespañola fondeada al amparo de la bahía de Cádiz y celosamente custodiada por las fragatas de observación de la flota británica bajo el mando del almirante Horacio Nelson. La incertidumbre del inminente conflicto naval, la batalla de Trafalgar, parecía sólo perturbar la estabilidad emocional de la alta oficialidad de la Real Armada.

En el interior de los navíos de línea de Su Majestad, los hombres aguardaban las decisiones del mando francés dirigido por el almirante Villeneuve. Lo más significativo tras las portas del *Santísima Trinidad* eran los contrastes de vida, manifiestos en la división social entre proa y popa. En la primera la marinería y la guarnición debían realizar las actividades cotidianas de alimentarse, asearse y descansar. En tanto, la alta oficialidad disfrutaba de toda clase de lujos, de suntuosos banquetes con exquisitas comidas y bebidas, acompañados por la más selecta música de instrumentos de cuerda y viento ejecutados por los propios oficiales,

todos de ilustrada formación europea: otro matiz de distinción con respecto a la marinería, cuya única cultura se alimentaba de supersticiones y oscurantismo.

Los tres más altos oficiales (comandante, capitán de navío y capitán de fragata) poseían lujosos camarotes a popa, provistos de muebles de fino estilo oriental labrados en maderas preciosas; el resto de los oficiales compartía espacios menos lujosos en grupos, mientras que los hombres de la guarnición y tripulación no tenían camas sino hamacas conocidas como coys, que colgaban en los baos de las baterías y sobre las piezas de artillería. En las mañanas eran recogidas y colocadas en las batayolas, donde se airaban al tiempo que actuaban como parapetos contra disparos de mosquete y fusilería.

Los retretes del alto mando del navío, llamados jardines o leoneras, se extendían bajo el espejo de popa, mientras los de la dotación, denominados beques, estaban al aire libre a proa, cerca de la roda, a ambas bandas de la fogonadura del bauprés, y consistían en simples tablas con un orificio. La intemperie propiciaba poca intimidad a la marinería, sin contar que durante el mal tiempo resultaba imposible no exponerse a ser llevado por una ola o caer al mar ante la inestabilidad del bajel. Estas circunstancias repercutían en las desfavorables condiciones higiénicas a bordo del «Escorial de los Mares», pues los hombres hacían sus necesidades en baldes que posteriormente vertían al mar, o en el interior de las cubiertas con su posterior paso a los canales de drenaje hacia la sentina.

El aseo se veía imposibilitado de cumplimentarse a cabalidad dada la escasez de agua dulce, destinada con rigurosidad para bebidas y elaboración de las comidas. La tripulación rehusaba bañarse y lavar su ropa con agua de mar, por lo que aguardaban varias jornadas en espera de la lluvia, la cual era recolectada en recipientes colocados sobre cubierta. La precariedad de la limpieza corporal conllevó al establecimiento obligatorio de peinarse todas las mañanas con el objetivo de eliminar múltiples parásitos que invadían sus cabellos; además se afeitaban y cambiaban de ropa una vez por semana, aspectos que no se cumplían con rigurosidad.

A la caída de la tarde del 6 de octubre, los hombres a bordo del *Santísima Trinidad* se alistaban para ce-

nar. La comida debía ser aprovechada pues se ignoraba cuándo estallaría la confrontación naval, que podía durar toda una jornada, incluso podía ser la última en sus vidas. La guarnición y la tripulación, por separado — la primera situada a popa del mayor y la segunda hacia proa —, disponían de una hora para alimentarse, establecida al medio día y a las cinco de la tarde por ordenanza de marinería y celosamente velada por los relojes de arena. A cada día correspondía una ración diferente, alta en calorías en compensación al gasto energético sufrido por los hombres, sometidos a arduas labores. Las comidas se elaboraban empleando carne salada o tocino, bacalao, aceite, vinagre, queso... acompañadas con bizcocho, vino, ron, agua y sal. A los convalecientes en la enfermería se les llevaba una ración especial conformada por bizcocho, gallina y carnero.

La ingesta de alimentos se desarrollaba también entre los cañones. En su convivencia diaria a bordo del navío, los hombres que compartían un mismo lugar de procedencia establecían fraternidades denominadas ranchos, que no excedían los diez miembros. Cada rancho era reconocido con el nombre de un líder que se elegía de manera democrática en su seno. A pesar de la mala calidad de los alimentos que día a día se servían en las escudillas de madera a cada tripulante, muchos de ellos se enrolaban en las sucesivas levadas con el fin de eludir procesos judiciales o precisamente para garantizar un bocado de comida, pues la situación en la España de la época resultaba en extremo precaria. El cocinero y sus asistentes, por lo general, solían ser marinos lisiados en combate o veteranos acostumbrados a la vida en el mar. El ranchador debía bajar a la bodega hasta el almacén de víveres, donde se extraía de los toneles la bebida en cubos. En el pañol de elaboración de alimentos, ubicado en el sollado, el carnicero cortaba y pesaba las raciones de carne, que entregaba al responsable de cada rancho. Éstas se distribuían marcadas por una chapilla con el nombre de cada ranchador, quien era el encargado de conducir las a la cocina para su cocción en las enormes calderas de cobre revestidas de cerámica, y su posterior repartición en el grupo. El procedimiento ocurría de manera equitativa; no había cabida para privilegios ni preferencias, ya que el jefe se viraba de espaldas al repartir la comida a sus hombres con el fin de no beneficiar a ninguno de ellos con una proporción mayor.

Un factor que catalizaba la descomposición de los alimentos era su ubicación cercana a la parte más baja del navío, donde se acumulaban los desechos humanos y animales, conocida como sentina. Los hombres, antes de bajar a la caja de bombas, hacían descender una vela atada a un cordel. Si se apagaba, significaba la carencia total de oxígeno; de mantenerse encendida, indicaba la posibilidad de no perecer por asfixia. El queso, por ejemplo, alcanzaba una solidez tal, que los marinos imposibilitados de ingerirlo, tallaban en él botones para sus camisas.



Navío español del siglo XVIII, acuarela sobre papel realizada en 1800 por Alejo Berlinguero de la Marca que representa el Santísima Trinidad con tres puentes y 112 cañones, en correspondencia con las características que poseía cuando, el 2 de marzo de 1769, fue botado en la rada habanera. Tenía entonces 2 200 toneladas de porte y una quilla de 50 metros.

El agua dulce se embarcaba en cada escala, conocida como aguadas, pero su conservación resultaba también muy difícil y pronto se contaminaba. El suministro de alcohol sustituía la carencia del preciado líquido y contribuía a elevar las calorías de la dieta diaria. Cada hombre consumía un litro de vino al día, utilizado para calmar la sed producida por los alimentos salados; en él también se mojaban los duros bizcochos que exigían de mandíbulas bien dotadas, algo de que carecía la casi totalidad de los hombres, muchos afectados por el escorbuto. El ron se tenía como la bebida más preciada; además de la ración servida con cada comida, era utilizado por los altos oficiales para recompensar una buena acción de sus hombres en combate o mitigar como anestésico el sufrimiento de un convaleciente.

En el interior de los botes se colocaban las jaulas de las aves de corral, que no sólo proveían la cocina del bajel con carne, sino también de huevos, recolectados por el ayudante del cocinero en las mañanas. En la bodega se embarcaba el resto de los animales vivos: cerdos, bueyes y cabras; estas últimas también proporcionaban leche. Por lo general el destino de estos ejemplares eran las succulentas cenas de alimentos frescos para los banquetes de la oficialidad, la cual desembolsaba importantes sumas de dinero en la compra de los animales antes de zarpar.

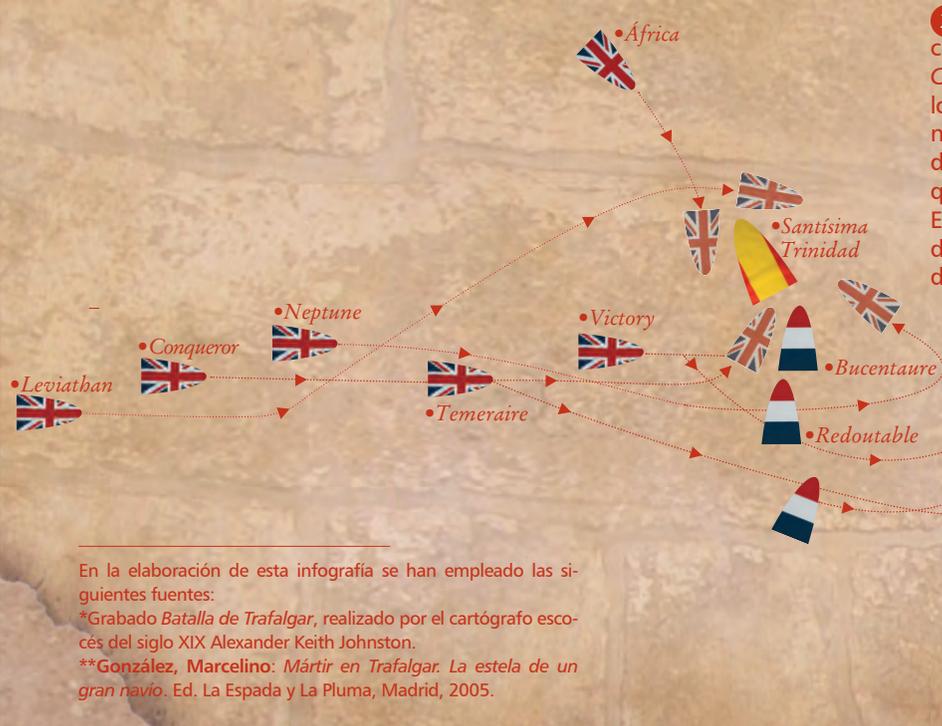
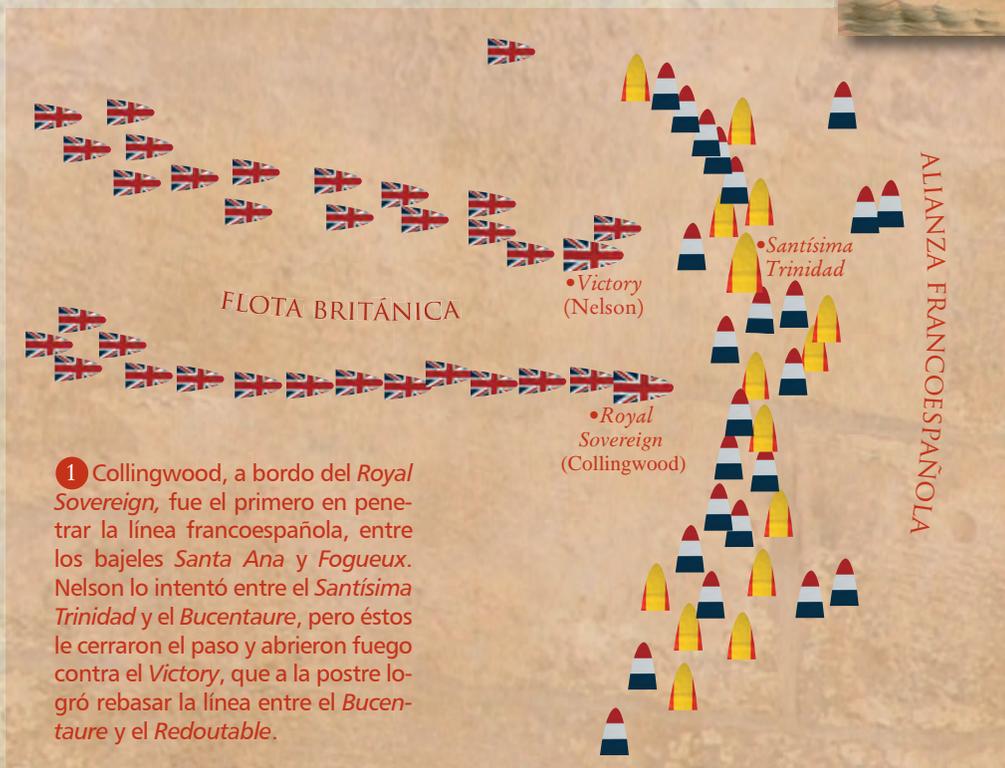
BATALLA DE TRAFALGAR

21 DE OCTUBRE DE 1805

El 21 de octubre de 1805, a la altura del Cabo de Trafalgar, la escuadra británica compuesta por 27 bajeles comandados por el almirante Horacio Nelson quebró la formación en línea francoespañola. A la caída de la tarde, la derrota de los aliados era un hecho: habían perdido 6 000 hombres y 19 navíos, entre ellos el Santísima Trinidad. Con la victoria británica, se desvanecieron las intenciones de Francia de invadir el territorio de Inglaterra, al tiempo que ésta consolidaba su comercio, con pleno dominio de los mares, pues España se debilitó como potencia naval.



Al inicio del combate, la escuadra francoespañola adoptó una formación en línea, al tiempo que los británicos dividían sus fuerzas en dos columnas. Los aliados poseían 33 navíos: 18 franceses, con la insignia del almirante Villeneuve en el *Bucentaure* (80 cañones); 15 españoles, comandados por Gravina a bordo del *Príncipe de Asturias* (118 cañones), además de cinco fragatas y dos bergantines. El *Santísima Trinidad* (140 cañones) navegaba en el puesto 12 de la formación aliada. Por su parte, los 27 bajeles y las seis fragatas inglesas eran dirigidas por el almirante Nelson a bordo del *Victory* (100 cañones) y el vicealmirante Collingwood en el *Royal Sovereign* (100). En Trafalgar, los británicos emplearon por segunda vez la estrategia del quiebre de línea, táctica atribuida al propio Nelson. La maniobra consistió en aislar el centro de la formación aliada, donde se ubicaban el *Santísima Trinidad*, *Bucentaure*, *Redoutable*, *Santa Ana* (120 cañones) y *Príncipe de Asturias*, este último con la oficialidad de mayor rango a bordo.



2 La imagen muestra la trayectoria descrita por los bajeles ingleses *Leviathan*, *Conqueror*, *Neptune*, *Temeraire* y *Victory*, los cuales durante cinco horas le proporcionaron al *Santísima Trinidad* 3 000 impactos de cañón desde varios ángulos, al tiempo que abatían al *Bucentaure* y el *Redoutable*. Estos dos últimos navíos franceses no tardarían en rendirse ante el incesante castigo de las bocas de fuego británicas.

En la elaboración de esta infografía se han empleado las siguientes fuentes:

*Grabado *Batalla de Trafalgar*, realizado por el cartógrafo escocés del siglo XIX Alexander Keith Johnston.

**González, Marcelino: *Mártir en Trafalgar. La estela de un gran navío*. Ed. La Espada y La Pluma, Madrid, 2005.



Grabado de Augusto Belvedere (siglo XIX) que recrea la Batalla de San Vicente (1797). El *Santísima Trinidad* (al centro) es hostigado por la escuadra británica, la cual implementó por primera vez el quiebre de línea atribuido a Horacio Nelson.



3 Asediado por los navíos británicos, mucho más rápidos, el *Santísima Trinidad* fue totalmente abatido. En su cubierta, arrasada por el fuego enemigo, apenas quedó un puntal para izar la bandera británica, por lo que un hombre debió alzarla en señal de victoria. El mal tiempo desatado posteriormente a la batalla propició el naufragio del «Escorial de los Mares» a la altura de Punta Camarinal.



En cambio, la mala alimentación destinada a los ranchos, carente de vitaminas y en mal estado de conservación, provocaba tal desnutrición en los hombres, que, añadida a las enfermedades por la falta de higiene, causaban similares estragos en bajas a los de un combate naval. Esto conllevó al establecimiento obligatorio de asistencia médica cada dos semanas para todos los tripulantes. El principal azote lo constituía el escorbuto, conocido como la «peste del mar», enfermedad ocasionada por la falta de ingestión de frutas frescas y, por consiguiente, la carencia de vitamina C. Otras patologías estaban relacionadas con trastornos gastrointestinales debido al consumo constante de los alimentos salados o el tifus provocado por la contaminación del agua.

Aunque se les atribuye a los británicos el descubrimiento de la eficacia del zumo cítrico para combatir el escorbuto, lo cierto es que los chinos desde mucho antes lo concentraban para su consumo en las largas travesías que hacían los ejércitos imperiales. La Royal Navy, ante la negativa de los marinos a consumir el extracto de limón, implementó su uso en combinación con el ron, lo que le otorgaba un sabor más atractivo al paladar de la marinería; lamentablemente los bajeles españoles tardaron mucho en adoptar dicho remedio.

Tanto en tiempo de paz como de guerra, una de las actividades fundamentales a bordo del *Santísima Trinidad* era el sistema de guardias establecido cada cuatro horas. Cada rancho tenía bien definidas cuáles eran sus tareas, las que se le asignaban de acuerdo con los espacios situados a babor y estribor. Algunas de ellas exigían de hombres diestros y fuertes, capaces de trepar con agilidad por los aparejos y desempeñar con firmeza el manejo de las velas. Las Ordenanzas de 1793 aplicaban para los navíos de línea el adiestramiento de sus tripulantes, bajo el título V, *De la instrucción marinera y militar*: «Todo hombre de Mar, aunque por su constitución ó rudeza carezca de la agilidad y destreza propia del oficio, debe saber los nombres de toda la cabullería, y su laboreo, coser un motón, abarbeta, embragar, tomar y quitar un rizo, pasar una boza y aguantarla, amarrar un cabo con media, entera ó doble vuelta, aclarar las tiras de un aparejo y prolongarle, engargantar un motón, y hacer una gaza, una piña y un ajuste, como también meollar, salvachías, palletes, badernas y demás útiles marineros de xarcia: la qual enseñanza se encomendará por partes á los Gavieros y Cabos de guardia en sus respectivas Brigadas, dirigida por su Oficial de Mar, distribuyéndose la execucion de los expresados pertrechos de modo que sea un exercicio de alternativa para todos, y le inspeccione el Oficial de guardia, como objeto de necesaria instrucción.

»Ha de cuidarse igualmente de la mayor enseñanza de los Marineros que manifiesten mas disposición, adiestrándolos en el modo de encapillar, vestir un palon ó verga, arreatar, entubantar, preparar aparejos para tesar xarcias, remover anclas ó masteleros, y suspender otros

LA VIDA A BORDO, UNA VISIÓN EN MINIATURA

En el modelo del Santísima Trinidad se trató de mostrar con la mayor veracidad posible la interrelación entre la arquitectura naval, entendida como espacio físico, y la vida a bordo del navío a manera de ambientación epocal.

Aspectos fundamentales en la cotidianidad de un bajel del siglo XVIII son representados con ayuda de las figuras en miniatura que encarnan —entre otros— al carnicero que selecciona y corta las raciones; el bodeguero que estiba un tonel de bebida o acaso de pólvora; el cirujano que amputa la pierna a un herido en combate, proceder cuya única anestesia era un trago de ron y tan sólo dos segundos de duración; o el niño, conocido como «mono», encargado de la transportación de los pertrechos desde la santabárbara hasta las baterías de cañones.



pesos, arriar é izar vergas y masteleros de juanete, y en las demás faenas del cargo de los Gavieros (...) y graduando por el mayor adelantamiento en ellas su mérito para ascender de la clase de Marineros á la de Artilleros».

La oficialidad, a diferencia de la marinería, presidía cada acción en el navío con sus uniformes reglamentados por las Ordenanzas de 9 de julio de 1802: «El Rey se ha servido en mandar que el uniforme pequeño para el uso ordinario de la Armada en los Oficiales del Cuerpo General de ella conste de casaca azul como al presente, con buelta, collarín y solapa suelta encarnada, que termine en punta por la parte superior, con el mismo galón de oro que actualmente usan por ambas caras de la solapa, y en el collarín y buelta; forro de la casaca encarnado; chaleco y pantalón blanco, con medias botas; botón de ancla; cinturón negro con chapa de metal amarillo y su ancla de relieve, sable corto y corbatín negro. Advirtiéndole que fuera de las ocasiones de servicio podrá usarse de calzón corto en lugar de pantalón, y el calzado regular con hebillas como las que anteriormente estaban adoptadas».

Los guardias marinas u oficiales de guerra procedían del Cuerpo General de la Armada, surgido en el seno de la Compañía de Guardias Marinas, creada en 1717 por Felipe V. Su principal función era la de transmitir las órdenes de la alta oficialidad a la marinería y, a su vez, supervisar las maniobras de velas en cada mástil, la administración a popa del sistema de banderas y comunicación con el resto de la escuadra. Otros supervisaban que a cada hombre se le hiciese entrega del armamento reglamentario, consistente en granadas, picas, pistolas, mosquetes, sables y hachas de abordaje.

Los serviolas, hombres bien adiestrados en la vigía y el escrutinio de los horizontes, desafiante de la oscuridad de la noche y la niebla matinal, poseían un sistema riguroso de guardias en cubierta y sobre las cofas, pues un alerta de avistamiento a tiempo podía marcar la diferencia entre la victoria y la derrota, mas cuando el factor velocidad de los bajeles ingleses precisaba ser tenido en cuenta. Los serviolas fueron los primeros en divisar en la madrugada del 21 de octubre, a la altura del Cabo de Trafalgar, la formación de los 27 bajeles británicos comandados por Horacio Nelson.

El almirante Nelson, a bordo del *Victory*, intentó quebrar la formación en línea entre la popa del *Santísima Trinidad* y la proa del *Bucefante*; sin embargo, una hábil maniobra de Francisco Javier de Uriarte y Borja se lo impidió. Inmediatamente las baterías del «Escorial de los Mares» comenzaron a tronar contra el bajel insignia inglés y, poco tiempo después, responderían con un constante rociado de plomo al asedio conjunto de los navíos *Temeraire*, *Neptune*, *Leviathan* y *Conqueror*.

El artillero naval en esos instantes eternos del fragor del combate se erigía como personaje clave, ya que tras el intimidante efecto de elevar una centena de portas, el reto para los hombres a bordo del *Santísima Trinidad* se tornaba en hazaña al tener que defender los cuatro puentes y alimentar sus 140 bocas de fuego.

La formación militar de los artilleros y aspirantes se regía por el artículo 28 de las Ordenanzas de 1793, en el que se estipulaba —entre otras obligaciones— que «enterado cada individuo de su deber en particular, se

explicará y enseñará prácticamente el manejo del cañón, dividiéndoles en los 26 tiempos que prescribe su ejercicio ordinario, repitiendo cada uno todas las veces que sea necesarias para que se imprima en el Marinero y Soldado el conocimiento de su ejecución, y el orden y seqüela que guarda con el antecedente, sin empeñarse al principio en que haya de concluirse de una vez todo el ejercicio, pues sería el modo de que nunca se llegase á saber con el tino y formeza á que se debe aspirar».

A su vez, el artículo 30 abundaba en la instrucción militar con armas de fuego, tales como el fusil y la pistola: «A todo hombre de Mar ha de enseñarse á cargar, apuntar y disparar un fusil ó pistola (...) y á guarnecerse de ellas y las cacerinas y un sable con soltura militar, cometiendo ésta escuela por Brigadas á los Sargentos y Cabos de Infantería de marina, y poniendo boyas ú otros blancos para los ejercicios prácticos de tiros con bala (...) acostumbrándola también á los disparos uniformes de descargas, como puede convenir para los casos de desembarco, y dar ó resistir un abordaje».

Los mejores tiradores subían a las cofas de los mástiles desde donde hacían mejores blancos, dirigidos fundamentalmente a los altos oficiales situados sobre la cubierta y perfectamente reconocibles por sus uniformes, como le ocurriría en Trafalgar al propio almirante Horacio Nelson, al ser impactado por un disparo de mosquete realizado desde la cofa del *Redoubtable*.

Se precisaba de varias personas, militares y marineros, en la manipulación de cada pieza de artillería. El intenso trabajo físico no estaba exento de peligros, ya que, posteriormente a cada disparo, el cañón hacía retroceder la cureña de manera vertiginosa. En combates prolongados, las piezas se calentaban por su constante uso y las consecuencias sobre la base de madera eran nefastas. En ocasiones cobraba la vida de algún artillero, víctima de una astilla de alguna sección quebrada de su estructura, que ocasionaba un efecto similar al provocado por un proyectil enemigo al impactar sobre la obra muerta del bajel.

A pesar de su considerable peso, el cañón no era un objetivo estático, sino todo lo contrario: debido a los fuertes impactos se rompían los aparejos que lo sujetaban y se convertía en una amenaza para todos los que se encontraban en la cubierta; incluso podía quebrar la tablazón de la batería y ocasionarle un agujero al casco. Antes de zarpar, entre las medidas que repasaban los inspectores de la Armada, se encontraba el verificar que todas las piezas de artillería estuvieran trincadas, bien abatiportadas (en caso de guerra), o sea, con la boca del cañón en el batiporte, o abregonadas: situadas por los muñones paralelamente a las extensiones del forro de las tracas.

La complejidad de la labor llevó con el tiempo a estipular, en los reglamentos de artillería, las funciones de cada uno de los seis artilleros que participaban en el avituallamiento y ejecución de la pieza, dado que la sobrecarga de pólvora producía llamaradas en retroceso

ARTILLEROS, ¡FUEGO!

El Santísima Trinidad llegó a portar 140 piezas de artillería en la batalla de Trafalgar, distribuidas en sus cuatro cubiertas de acuerdo con los calibres franceses: 36, 24, 12 y ocho libras, con porte de 32 piezas de a 36 en la primera batería.



El modelo a escala sólo posee 120 cañones con tal de otorgar mayor espacialidad al despiece. La ubicación es consecuente con la historia del bajel; además es aprovechada para mostrar una acción fundamental en artillería: alistar un cañón en la porta en disposición combativa. También se muestran los devastadores efectos sobre una pieza abatida por el fuego enemigo (abajo).



que ocasionaban quemaduras considerables. La falta de coordinación, añadida a la inestabilidad marinera, traía como resultado que se errara en el disparo, lo que implicaba pérdida de tiempo en recargar, momento que daba la posibilidad a las baterías enemigas de quebrar la arboladura y la pala del timón, blancos muy apetecidos.

A la voz de mando: «Artilleros, ¡fuego!», comenzaba una verdadera obra escénica que exigía precisión matemática. Al cañón, todavía retirado de la porta, un artillero le limpiaba y humedecía el ánima con el propósito de eliminar cualquier resto de pólvora. Acto seguido, otro, con la cuchara, colocaba el cartucho, y un tercero introducía el proyectil. (En caso de ser una bala roja, utilizada para provocar incendios, se aislaba del cartucho mediante un tapón de guata o madera. Ignorar o descuidar este punto podía ocasionar la explosión interna de la pieza).

Con el auxilio del atacador, un cuarto operador comprimía las municiones en el ánima. Los capitanes de los artilleros introducían por el oído del cañón una varilla punzante para liberar el cartucho, en tanto dos artilleros se preparaban a ajustar el grado de proyección en la cuña de puntería y colocaban la pieza en la posición óptima entre las portas. El ritual era concluido por el capitán de cañón, quien prendía la mecha con el botafuego, o tiraba de la cuerda del sistema de chispa o llave de fuego, con la inmediata proyección del proyectil. La rapidez era imprescindible, pues el proceso se reiteraba hasta que se alcanzaba la victoria, se sufría la derrota o, en el peor de los casos, cuando irremediabilmente desaparecía el navío en las profundidades marinas, el destino más trágico y, a la vez, más honroso, que podía esperarse.

Tarea difícil era la encomendada a los artilleros que se asignaban a la manipulación de los cuatro guardatimones —piezas de artillería situadas bajo el espejo de popa—, los cuales se encargaban de proteger la pala del timón, sin la cual era imposible ejercer cualquier maniobra. Tanto en el combate de San Vicente como en la batalla de Trafalgar, los bajeles británicos consolidaron la estrategia de quebrar las formaciones en línea de la escuadra francoespañola. Esta osada táctica los exponía a un pertinaz rociado de plomo, pero —habiendo alcanzado el objetivo más vulnerable de todo navío, la popa— imponía la ventaja de centrar todas sus baterías contra el pálido fuego de las piezas guardatimones.

Aunque no se puede considerar como un artillero, el mono contribuía con creces al trabajo de aquéllos; se trataba de niños y adolescentes que debían poseer como características fundamentales la versatilidad y la agilidad, puesto que eran los responsables de transportar la pólvora en recipientes cilíndricos de madera recubierta de cuero, desde la santabárbara hasta las diferentes baterías.

Con el fin de reducir los riesgos al mínimo en la trayectoria de la pólvora, se situaba una lona humedecida a la entrada de los depósitos de municiones; de igual manera se prohibía la iluminación mediante velas o lámparas:

sólo era permitida la escasa luz que se filtraba desde el exterior. Otra medida de precaución se aplicaba en el calzado de los encargados de la santabárbara, quienes debían llevar finas zapatillas de fieltro en sustitución de zapatos o botas con hebillas.

Singulares resultaban las duras medidas de seguridad y castigo impuestas a los artilleros. En medio del combate se colocaban oficiales de bajo rango armados que prohibían la entrada de personas ajenas a la batería, así como la salida de alguno de los artilleros. Abandonar un cañón, o desproveerlo de municiones, se consideraba traición a la Armada, y las penas eran en extremo severas.

Contrario a lo que se puede pensar acerca del comportamiento de cientos de hombres de escasa instrucción hacinados en un reducido espacio, la disciplina en los navíos españoles era rigurosa y rara vez se dio un caso de insubordinación. No obstante, estaban estipulados severos castigos para los infractores, quienes eran sometidos a un consejo de guerra. En correspondencia con la falta: robos, peleas, embriaguez o desobediencia a los oficiales, así era el castigo. Éstos iban de los menos severos, como el sometimiento a sólo pan y agua, o el encadenamiento con grilletes y su exposición al sol durante varias jornadas, hasta los más fuertes, consistentes en azotes en forma horizontal y vertical colgado del aparejo; la caída mojada, en la que se lanzaba al infractor desde una de las vergas sujetado por una cuerda y se zambullía violentamente en el mar, ocasionándole múltiples fracturas, y la más terrible de todas: el paso bajo la quilla, pues al condenado, atado de manos y pies, lo colocaban en el tajamar, luego lo sumergían y, literalmente, el navío le pasaba por encima; en muy escasas ocasiones se salía con vida de tal suplicio. La pena máxima por un delito consistía en colgar al sentenciado desde uno de los mástiles.

En el fragor del combate, los botes eran bajados utilizando los pescantes; de esta manera se ganaba mayor espacio en la cubierta a la vez que eran preservados del fuego enemigo. Ya en el agua, cumplían las funciones de maniobrar como guías del navío si éste quedaba sin rumbo al dañarse la pala del timón, algo recurrente por ser un objetivopreciado por las baterías contrarias; evacuaban a los caídos al mar o embarcaban carpinteros y calafates para subsanar los impactos de artillería a la lumbre del agua en el casco.

«Asimismo todo hombre de Mar deberá saber bogar, manejar el bichero para atracar ó desatracar un bote ó lancha, y gobernarla tanto con timón como con espaldilla: enseñanza que se practicará en puerto diariamente al rededor del baxel por espacio de media hora ó mas, mientras sea necesaria, esquifando el bote ó lancha con una tercera ó quarta parte de diestros, á cuya imitación se agiliten los bisoños como és menester (...) En el Marinero y Artillero será también obligación saber quartear la Aguja Náutica, y conocer en la Rosa los rumbos: lección que por ranchos señalados cada día correrá al cargo de los

Timoneles, haciéndola repetir con mas frecuencia á los que se aparten por tardos en comprenderla».

La disposición anterior obedecía a la necesidad de que todo hombre pudiera reemplazar a los pilotos si éstos resultaban heridos o muertos en combate dada su vulnerable posición sobre cubierta y tras la rueda de gobierno del navío. Los pilotos eran oficiales mayores formados con rigor en escuelas de náutica, ya que en sus manos se hallaba el acertado rumbo del bajel y la capacidad de maniobrar a tiempo en las formaciones en línea. Un error, de apenas unos grados, podía exponer las partes más sensibles del navío al fuego enemigo o, lo que es peor, colisionar con otro de su misma bandera. Una vez superados los estudios en las Escuelas de Náutica de la Armada o de los Consulados del Mar, podían prestar servicio en la Real Armada, en la Carrera Mercante, en el Correo Marítimo, en el Resguardo Real, en la pesca de altura e, incluso, portar real patente de corso. Además, solían ser contratados en los arsenales para el manejo y prueba de los bajeles carenados, o en puertos donde asumían la responsabilidad del código de señales, faros, reales y vigías.

A proa de la segunda cubierta, se ubicaba la enfermería donde el médico asistente atendía a los enfermos de escorbuto, de fiebre amarilla y tifus, y a los que frecuentemente caían de los aparejos. Además recibía a los heridos en cubierta y baterías, hombres impactados por astillas y la metralla utilizada en la época para barrer o despejar las cubiertas. El médico era asistido por un capellán, encargado de consolar los últimos instantes de vida de los agonizantes y encomendar las almas de los que ya habían ahogado su pena en un grito de dolor. El muerto se colocaba en su coys de dormir, se cubría y cosía; la última puntada se le daba en la nariz, con el objetivo de cerciorarse que no estuviera aún con vida.

A popa del sollado, para tratar de aliviar en vano la atestada enfermería, se habilitaba otro espacio, suficientemente alejado de la vista de los hombres aún en combate, los cuales tenían sobre sí una elevada carga psicológica al enfrentar una formación como la inglesa, que los superaba en preparación. Las propias mesas donde los integrantes de los ranchos comían eran improvisadas por el cirujano y el sangrador para realizar operaciones de urgencia tales como amputar algún miembro o extraer una astilla o proyectil, situación que se complicaba cuando se introducían en la herida fragmentos de ropa: había entonces que retirar hasta la última hebra de tela ante el peligro de una infección letal. Ésta era la causa principal por la cual muchos marinos combatían a torso descubierto.

A la caída de la tarde del 21 de octubre de 1805, la derrota de la escuadra aliada a manos de la inglesa era inminente. En la devastada cubierta del *Santísima Trinidad* un oficial inglés alzó sobre sus brazos la bandera británica, pues no había sitio en el navío donde izarla. Las obsoletas bombas de un solo émbolo del «Escorial de los Mares» no bastaban para achicar el considerable



Cuadro de la Santísima Trinidad que se conservaba en la cámara de popa del bajel homónimo. Realizado a fines del siglo XVIII, este óleo sobre lienzo (80 x 65 cm) presenta un impacto de cañón en el ángulo inferior izquierdo. Luego del desenlace de Trafalgar, cuando Francisco Javier Uriarte y Borja, capitán del «Escorial de los Mares», fue liberado por el inglés Collingwood, éste le devolvió dicho cuadro junto al sable que aquél había empuñado en la batalla y que era obsequio de Napoleón Bonaparte. En la actualidad, el óleo se encuentra en el Museo Naval de Madrid, adonde fue donado por Francisca Javier de Uriarte y Gálvez, viuda del oficial español.

caudal de agua que en él se introducía. La bodega, atestada por la penetración del mar, retrasaba el avance del navío español, que era remolcado por el *Prince* al mando del capitán Richard Grindall, quien no tuvo más remedio que cortar los calabrotes que le ataban, ante el mal tiempo desatado poco después del desenlace de la batalla.

Se perdía así, a la altura de Punta Camarinal, en la cercanía a la costa andaluza, la mayor joya naval construida hasta entonces.

Para la confección de este trabajo se consultaron:

González-Aller Hierro, José Ignacio: *España en la mar. Una historia milenaria*. Lunwerg Editores, España, 1998.

_____: «El navío de tres puentes en la armada española», en *Revista de Historia Naval*, no. 9, 1985.

González, Marcelino: *Mártir en Trafalgar. La estela de un gran navío*. Ed. La Espada y La Pluma, Madrid, 2005.

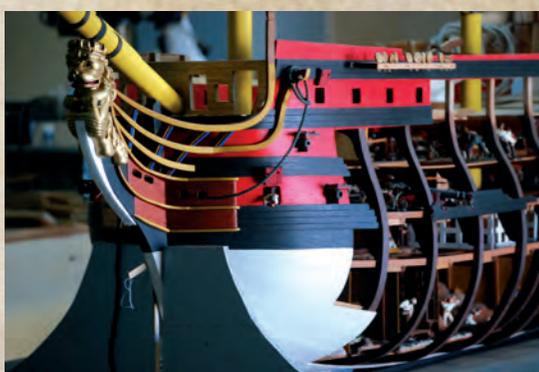
González, Marcelino y Julio López: *Navío Santísima Trinidad, un coloso de su tiempo*. Ed. La Espada y La Pluma, Madrid, 2004.

Alía Plana, Miguel: «La Armada y la Enseñanza Naval (1700-1840) en sus documentos. Aproximación a las Reales Ordenanzas reguladoras, desde una perspectiva jurídico-administrativa y pedagógica». Tesis doctoral.

FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ, miembro del equipo editorial de Opus Habana.

MODELO DEL NAVÍO SANTÍSIMA TRINIDAD

Fruto de la cooperación entre la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la ONG canadiense Amigos del Santísima Trinidad, este modelo naval es el mayor del mundo con una sección en despiece del único navío con cuatro puentes de la era de las velas. Fue realizado por un equipo multidisciplinar dirigido por el modelista naval histórico Juan Carlos Zuloaga, con la asistencia de Nelson García Guanche, encargado de la artillería del bajel; Lázaro García Driggs, artífice de las figurillas; Luisa María Pérez, en la confección del velamen, y Vladimir Torres, ingeniero eléctrico, en la iluminación interior.

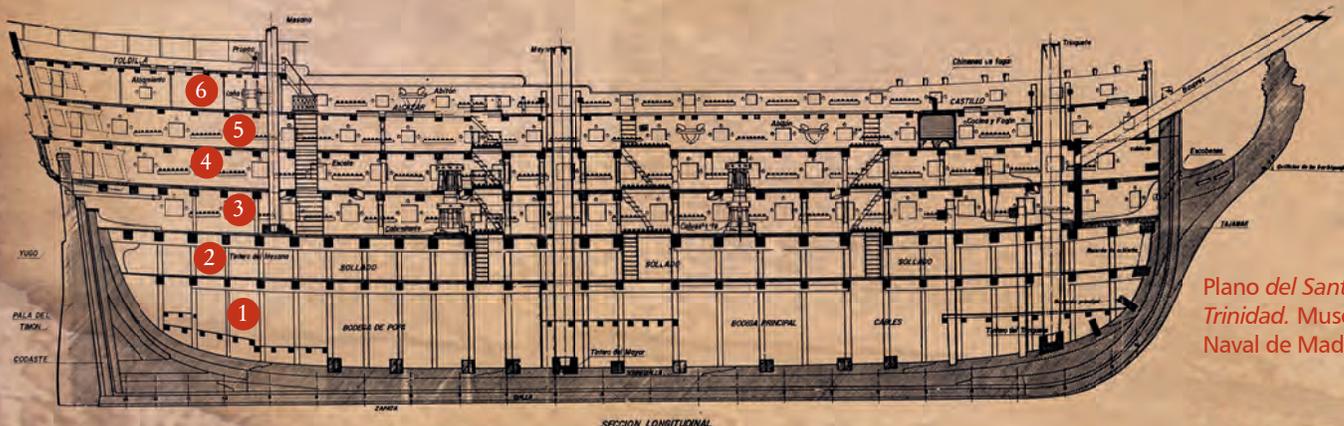


El uso obligatorio en todo bajel del león rampante coronado se implantó por Real Ordenanza de SM Carlos III, pero en 1793 una nueva normativa implementó el mascarón de proa de acuerdo con el nombre del navío. Sin embargo, el *Santísima Trinidad* conservó hasta su naufragio la severa imagen del león de Castilla.

Resultado de la tradición, el mascarón de proa surgió con el espolón de impacto de las trirremes. Con el tiempo relevó su posición en el tajamar hasta su definitiva colocación bajo el bauprés. Fueron los navegantes nórdicos quienes sistematizaron el uso de figuras zoomorfas que —labradas en madera y enchapadas en metal— eran situadas en la proa de sus embarcaciones. El carácter beligerante de estos marinos guerreros transformó al mascarón de proa en insignia de respeto y temor, de ahí que su visualidad se tornara grotesca y aterradora. En el siglo XVIII ganó en estética y pasó a representar ideales de nación, como el coraje, la justicia y la libertad.



El espejo de popa del *Santísima Trinidad*, justipreciando su nombre, parecía reflejar el cromatismo de la mar oceánica, pues en su superficie predominaba el color azul. Estaba compuesto por tres líneas de ventanales, de las cuales las dos superiores —con balcones— correspondían al comandante y el capitán, respectivamente. Dado el gusto por la decoración en la época, es probable que sus laterales tuvieran grecas, volutas, atlantes y cariátides.



Plano del *Santísima Trinidad*. Museo Naval de Madrid.



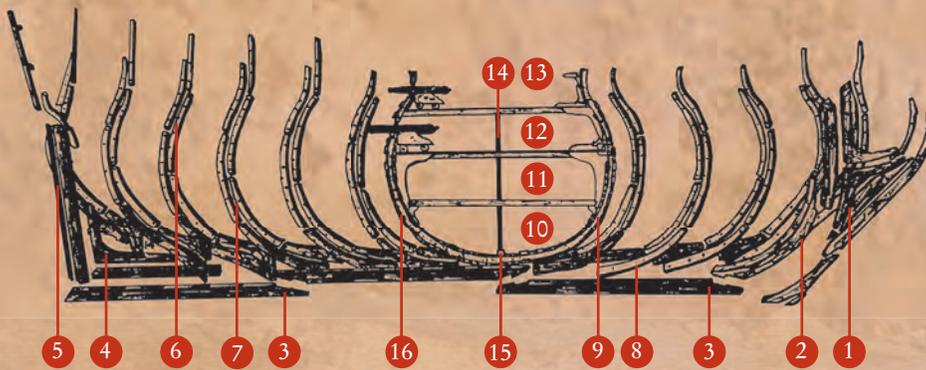
El *Santísima Trinidad* portaba una lan-
cha artillada (cañón de 24 libras), una
falúa, un serení y un chinchorro.



Las bombas de achique de un solo
émbolo eran capaces de evacuar
120 toneladas de agua por hora,
al tiempo que precisaban de 150
hombres para su manejo.



El sistema de pinzote fue
reemplazado
por la rueda
de gobierno,
la cual era
accionada por
los guardines,
que la hacían
más eficiente al
proporcionar 36
grados de osci-
lación a babor y
estribor.



DESPIEZO DE UN NAVÍO
Según *Diccionario demostrativo del Mar-
qués de la Victoria. Cádiz (1719-1756).*

- | | |
|------------------------|-----------------|
| 1) Tajamar | 9) Cuadernas |
| 2) Roda | 10) Bodega |
| 3) Quilla con empalmes | 11) Sollado |
| 4) Curva coral | 12) 1ª batería |
| 5) Codaste | 13) 2ª batería |
| 6) Ligazones | 14) Bao |
| 7) Genoles | 15) Sobrequilla |
| 8) Varengas | 16) Tracas |

*Este modelo del Santísima Trinidad (escala 1:25) no se corres-
ponde con una etapa específica de sus 36 años al servicio de
la Real Armada española, sino que representa la sumatoria de las
características adquiridas por el navío durante las tres grandes
reformas que experimentó, incluida la construcción del cuarto
puente. Para confeccionar el prototipo, los especialistas cubanos
siguieron los mismos procedimientos navales del siglo XVIII.
Así, la primera pieza colocada fue la quilla, unida por empal-
mes y pernos, a la que siguieron las estructuras de proa (roda) y
popa (codaste). El esqueleto fue confeccionado con las cuadernas
integradas en tres cuerpos: varengas, genoles y ligazones. El casco
se forró con tracas, mientras en su interior se armaban la bodega,
el sollado, las tres baterías y el cuarto puente. La última fase com-
prendió la colocación de los mástiles y el velamen. Curiosamente,
el tiempo de realización de la maqueta —unos dos años— coinci-
dió con el que precisaron carpinteros y calafates del Real Arsenal
de La Habana para construir el navío original entre 1767 y 1769.*

	Navío original en 1805	Modelo (2009)
DIMENSIONES		
Eslora entre alefices	61, 29 metros	2, 50 metros
Manga	16, 25 "	0, 42 "
Quilla	51, 83 "	2, 00 "
Calado medio	7, 96 "	
Puntal sin vuelta del bao	8, 01 "	

NIVELES DEL SANTÍSIMA TRINIDAD

- 1) Bodega (sobre la quilla y la sentina)
- 2) Sollado (pasillos de combate y santabárbara)
- 3) 1ª batería (32 cañones de 36 libras)
- 4) 2ª batería (34 cañones de 24 libras)
- 5) 3ª batería (36 cañones de 12 libras)
- 6) 4º puente (18 cañones de 8 libras, 16 obuses de 24 libras y 6 obuses de 4 libras)





ANA CAIRO y *el patrimonio de la imaginación*

INCANSABLE ESTUDIOSA DE LOS INTERSTICIOS DE LA CULTURA Y HEREDERA DE UNA CENTENARIA TRADICIÓN INTELLECTUAL, HA FORMADO VARIAS GENERACIONES DE ALUMNOS TRATANDO DE QUE PUEDAN ENTENDER LA UNIVERSALIDAD A PARTIR DE LA MÁS ACENDRADA CUBANÍA.

por **RODOLFO ZAMORA RIELO**

Cualquier espacio es propicio para contar una historia; sobre todo si ésta pervive a la espera de un pretexto para revelarse. A veces la cotidianidad esconde los detalles, haciendo invisibles las trazas de los años y las huellas de sus vicisitudes. Eso era precisamente lo que debía encontrar en la entrevista a la doctora Ana Cairo Ballester. A pesar de su verbo grácil e ilustrado, abordar los resquicios de su vida y de su obra se puede convertir en todo un riesgo. Desde el inicio me debatía entre estilos, interrogantes y facetas, pero los días pasaron demasiado rápidos para alguien que —como yo— había desechado más de una decena de cuestionarios.

Entonces, la profesora volvió a impartir una clase magistral, de esas en las que la sencillez no riñe con la originalidad, en las que se vislumbra la esencia con un gesto y el esplendor con un guiño. El diálogo no tuvo escenarios predeterminados. Sin embargo, con la parsimonia propia de la sabiduría, me guió hacia un lugar entrañable: alrededor de la antigua mesa de Vicentina Antuña, al pie de aquel acantilado de libros, oloroso a caoba, donde genera ensayos, planifica conferencias y modela, con encanto y firmeza, el futuro de sus alumnos; donde esculpe y atesora, contra todo tipo de dogmatismos, el patrimonio de la imaginación.

Doctora, hábleme de sus primeros años...

Siempre me ha gustado leer; desde niña he sido una gran lectora. No provengo de una familia de intelectuales. Mi padre —mecánico— y mi madre —ama de casa— se preocuparon porque adquiriera ese hábito. Me gusta saber de múltiples materias y cada día más ... creo que así será hasta el día en que muera.

La enseñanza primaria la hice en la escuela pública no. 128 «Felipe Poey». La secundaria básica la realicé

en dos centros. En séptimo grado, por el año 1962, decidí irme a recoger café en Gran Tierra, Baracoa, actual provincia de Guantánamo. Allí me sorprendió la Crisis de Octubre. Cuando terminaba el noveno grado, me presenté a las pruebas psicométricas del Instituto Preuniversitario Especial «Raúl Cepero Bonilla» y las aprobé. En 1964 ingresé en esa institución que recibía alumnos de todo el país. Las procedencias sociales eran muy variadas. Algunos disfrutaban de un altísimo nivel de vida y otros, como yo, pertenecíamos a familias pobres.

En el Preuniversitario Especial «Cepero Bonilla» había una gran exigencia cualitativa en cuanto a los resultados docentes. Tenías que aprender a estudiar con gran disciplina y la máxima creatividad. Aprendimos a ser muy solidarios, a valorar los tesoros de las amistades sinceras, que han alcanzado más de 45 años.

¿Cuándo ingresó en la Universidad de La Habana?

En octubre de 1967 llegué a la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades, de la Universidad de La Habana. Matriculé la carrera de Lengua y Literatura Francesas, pues traía un nivel básico en ese idioma. En los dos primeros años, los estudiantes de todas las especialidades dábamos las mismas asignaturas. Al comenzar el tercero, me trasladé para Lengua y Literatura Hispánicas, donde me gradué en diciembre de 1972.

¿Cómo era aprender en la Escuela de Letras con un claustro profesoral en el que confluían intelectuales de la talla de Vicentina Antuña, Rosario Novoa, Camila Henríquez Ureña, José Antonio Portuondo, Roberto Fernández Retamar, Mirta Aguirre, Isabel Monal, Graziella Pogolotti, Beatriz Maggi, Ofelia García Cortiñas, entre otros...?



Arriba: Homenaje al poeta Roberto Friol (segundo de izquierda a derecha) en la Biblioteca Nacional. Junto a Ana Cairo, participan también Cintio Vitier y Ramón de Armas.

Abajo: En una de las sesiones del Primer Fórum de Literatura cubana, celebrado en el Palacio de las Convenciones entre el 13 y el 15 de octubre de 1983. A su lado, las también profesoras de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana: Denia García Ronda e Iraida Rodríguez.

El claustro profesoral de la Escuela de Letras y de Arte se conformaba por intelectuales de diferentes generaciones con prestigio nacional e internacional. Practicaban como norma el máximo respeto. Ninguno interfería en el trabajo de los otros. Una parte del claustro, además, laboraba en otras instituciones culturales.

Mi Escuela de Letras, entre 1967 y 1972, era vista como un centro cultural de excelencia, heredero de los tiempos de Pericles, el famoso político griego.

Vicentina Antuña —la directora de la escuela— fue mi profesora de Latín por cuatro semestres. Ella solía interactuar con los más disímiles saberes. Podía hablar de Julio César o de Augusto, de las citas latinas escritas en el Cementerio de Colón y en los edificios habaneros, así como tratar temas de la novela policíaca o de la política

y cultura cubanas de ese momento. Tenía un gran sentido del humor. Antes de los exámenes, nosotros le escribíamos en la pizarra: «*Ave, Vicentina, morituri te salutant*», o sea, «Salud, Vicentina, los que van a morir te saludan». Y ella se reía con gusto. Comentaba la frase, corregía nuestros errores y dictaba sonriente. La revisión de los exámenes era un jolgorio.

Ofelia García Cortiñas nos demostraba que no era posible descuidarse con la Gramática Española. Isabel Monal impartía una Filosofía Marxista muy actualizada. Te obligaba a revisar la Historia de la Filosofía Occidental y a leer directamente de los autores. No recomendaba los manuales. Mirta Aguirre te enseñaba a entender los recursos poéticos, que desarrollan las capacidades analógicas. Por aquellos años, reescribía su curso de Lírica Hispánica para transformarlo en libro. Sorprendía, porque pasaba de la lectura de una de sus conferencias a la brillante improvisación sobre tópicos culturales y políticos. También incorporaba sus recuerdos como estudiante antimachadista en La Habana y en México. Y siempre derrochaba buen humor.

Los profesores de la Escuela de Letras eran —y son, los que aún viven— verdaderos humanistas revolucionarios. Les agradezco haberme inculcado la pasión de la curiosidad infinita; haberme acostumbrado a respetar todas las diversidades; ha-

berme entrenado en los análisis sistémicos y en una perspectiva ecuménica. Ninguno se anquilosaba; ellos aspiraban a seguir problematizando incluso lo que ya sabían. Eran, y son, cubanos universales, orgullosos de acrecentar una tradición cultural que estructuraron los criollos desde mediados del siglo XVIII.

La historia de la intelectualidad —primero, criolla, y después, cubana— me sigue interesando, porque en mi Escuela de Letras entendí por qué había que dignificarla con estudios cada vez más precisos y mejores.

En 1975, usted obtuvo el premio 26 de Julio por su ensayo El Movimiento de Veteranos y Patriotas, su primer libro. ¿Qué la hizo adentrarse en un tema tan sui géneris?

A finales de 1970 comencé a entrenarme como estudiante-investigadora. El plan de estudios incluía prácticas laborales sistemáticas que podían ser hasta de 20 horas semanales. Por mis habilidades y vocación, me asignaron a tareas investigativas. Trabajé con doña Camila Henríquez Ureña. Ella me impartió un curso monográfico sobre Benito Pérez Galdós, pero sus intereses de entonces estaban en las literaturas dominicana y puertorriqueña. Me encomendó buscarle información sobre los escritores boricuas. Yo debía revisar en las distintas bibliotecas y elaborar fichas. Cuando se las entregaba, conversábamos; yo debía evidenciar que había aprovechado el tiempo para investigar. Doña Camila pudo regresar a República Dominicana a visitar a sus familiares. Se suponía que iba a estar fuera alrededor de un año, pero desgraciadamente falleció.

Me enviaron al Centro de Investigaciones Literarias (CIL) de la Casa de las Américas. Allí estuve haciendo fichas sobre narradores haitianos. Después me concentré en escritores cubanos del siglo XX, los cuales debían ser incluidos en un proyecto de diccionario latinoamericano, que, finalmente, se interrumpió. Entonces, por intermedio de Roberto Fernández Retamar, conversé con Juan Marinello, quien, con su generosidad habitual, aclaró numerosos detalles biográficos en torno a otros intelectuales que habían sido sus amigos o él había tratado.

Permanecí en el CIL hasta mi graduación, en diciembre de 1972. En cumplimiento del Servicio Social me ubicaron en la Universidad de La Habana. En enero de 1973 me incorporé al Grupo de Estudios Cubanos, adscrito a la Facultad de Humanidades. Ramón de Armas lo dirigía. Con el mismo estatus había un grupo de estudios sobre religión, que coordinaba Aurelio Alonso. Eduardo Torres-Cuevas lo integraba. Armando Entralgo estructuraba uno sobre los pueblos africanos y asiáticos.

El Grupo de Estudios Cubanos fue el que más duró. Se disolvió en julio de 1976, al desaparecer la Facultad

de Humanidades, como parte de la gran reestructuración de la vida universitaria. El grupo significó para mí una posibilidad insólita de estudios avanzados. Era interdisciplinario y en sus labores participaban personalidades del claustro universitario y de otras instituciones. Juan Pérez de la Riva, Fernando Portuondo, Carlos del Toro (todos fallecidos) podrían ilustrar las tendencias historiográficas que dialogaban en nuestras reuniones. Por las dinámicas laborales, en enero de 1973, era la joven inexperta bien acogida por las personalidades del grupo. Tuve que esforzarme y trabajar muy duro. Desde finales de 1974 hasta su extinción, tuve que asumir la coordinación del grupo y enfrentar retos editoriales bastante complicados.

Su obra El Grupo Minorista y su tiempo, publicada en 1978, es de obligada referencia para el estudio de aquella generación. Vista desde la distancia, sorprende que usted haya conseguido una monografía tan valiosa con apenas unos años de graduada.

Como joven investigadora del Grupo de Estudios Cubanos, elegí una monografía sobre los integrantes del Grupo Minorista, al que habían pertenecido Rubén Martínez Villena, Emilio Roig de Leuchsenring, Jorge Mañach, Alejo Carpentier, entre otros. Por fortuna, pude trabajar con Marinello, José Zacarías Tallet y Luis Gómez-Wangüemert, quienes se entusiasmaron con la idea de un futuro libro, al igual que otros intelectuales amigos de ellos, como Raúl Roa y Enrique de la Osa.

Por necesidades de la investigación sobre el Grupo Minorista, comencé a realizar de modo paralelo la del Movimiento de Veteranos y Patriotas. Escribí, primero, la última versión sobre el segundo tema y la envié al Concurso 26 de Julio. Para mi sorpresa, gané el Premio de Ensayo y se publicó en 1976, cuando yo andaba redactando la versión definitiva de *El Grupo Minorista y su tiempo* (1978). Años después, conversando con don José Luciano Franco en el Archivo Nacional, entendí mejor las razones de aquel premio, y era porque Franco —quien presidía el jurado— había conocido a «veteranistas» y, lógicamente, le había interesado mi texto.

En 1977, Ramón de Armas y Eduardo Torres-Cuevas me pidieron que me integrara para conformar un trío solidario en cuanto a vencer los múltiples obstáculos asociados a la *Historia de la Universidad de La Habana* (dos tomos, 1984). En enero de 1978, el centro cumpliría 250 años de fundado y era imprescindible redactar una monografía. En principio debía ocuparme de la reforma universitaria, tema que ya había abordado en *El Movimiento...* Al profundizar en la investigación se tornó obvio que me tocaba examinar la historia desde enero de 1952 hasta enero de 1978, sin dejar de ocuparme de los movimientos de reforma.

Siempre me ha interesado mucho la personalidad de Emilito, incluso pienso dedicarle un Imaginario (...) pues se lo merece. Creo que es una figura de la cual todavía no se han develado todas sus potencialidades y de la que hay mucho que aprender. Sobre todo de cómo hacer cultura utilizando los recursos que están a mano.

Historia de la Universidad de La Habana fue una aventura investigativa fascinante. Sus derivaciones todavía me acompañan. Lo que escribió Ramón ya es intocable. Eduardo sigue trabajando en problemáticas que complementarán sus análisis sobre el siglo XX. Todavía no he decidido si aceptaré el desafío de replantearme el período entre 1959 y 2000; aunque estoy convencida de que sería una odisea cognoscitiva la asunción de dicha encomienda, que es una necesidad social.

A grandes rasgos, ¿qué valores destacaría de ese grupo de jóvenes intelectuales en plena formación, que, sin embargo, dejó una huella indeleble en la cultura cubana?

El Grupo Minorista constituye un salto cualitativo en una tradición que viene del siglo XIX. Hacia 1829, según un artículo que publica Domingo del Monte, ya se habla de tertulias en los cafés y lugares públicos. En la última década de esa centuria, las redacciones periodísticas, como *El Figaro* y *La Habana Elegante*, se convirtieron en espacios para reuniones de este tipo. En primer término, se caracterizaban por su informalidad, pues surgían en forma espontánea, de acuerdo a los diversos intereses de sus participantes, así como a los vínculos familiares o amistosos que los unían. Estas formas de afinidad generaban espacios de discusión, de intercambio. Con esto quiero decir que los futuros minoristas se reunían como se habían reunido sus antecesores. Hacían tertulias en cafés asociados a teatros como el Martí, en el Louvre... y otros.

El día que ellos deciden emprender lo que posteriormente se ha llamado la Protesta de los 13, estaban celebrando un éxito teatral de Guillermo Martínez

Márquez. Allí se habla del decreto del presidente Alfredo Zayas en relación con la compra del Convento de Santa Clara, el cual había sido firmado por el secretario de Justicia Erasmo Regüeiferos.

Sencillamente, del almuerzo salió un grupo al homenaje que se le tributaría a la educadora uruguaya Paulina Luisi en la otrora Academia de Ciencias. Allí se encontraron con Regüeiferos y, como éste era uno de los firmantes del decreto, le hicieron una protesta pública. Después se dirigieron a la redacción del periódico *El Heraldo de Cuba* para denunciar el suceso. Muchos de los participantes en ese acto de protesta cívica —entre ellos, Rubén— conformarían después el Grupo Minorista.

En un principio, yo estudié a sus figuras más trascendentes: Rubén, Carpentier, Roig, Marinello, Mañach... y en lo adelante me acerqué al resto, pues, además de estudiar al Grupo, debía acercarme a cada uno de ellos. Esto me permitió tener una visión de cada individualidad, de sus problemas, de sus contradicciones, y entender cuál era el lugar que ocupaba dentro del colectivo.

Carpentier —por ejemplo— era el más joven de todos, el benjamín al que había que ayudar a desarrollarse. Yo le pregunté a muchos minoristas cómo veían a los demás, para que me dieran su imagen del otro, y todos coincidían en recordar a Carpentier como «el muchacho».

¿Cómo definiría a Emilio Roig de Leuchsenring?

Roig es una de las más grandes personalidades de la historia y la cultura cubanas. Trabajó en dos esferas muy importantes: la construcción de opinión pública desde el periodismo y la radio, y la fundación de instituciones para emprender proyectos culturales. En ambas demostró una vocación política, pero no como acción directa —Emilito no militó en ningún partido—, sino que hizo política a través de la cultura, cuyas matrices son específicas.

Emilito era una especie de agencia de información. Él se interesó mucho por los temas internacionales, a los que les otorgó un enfoque jurídico; por eso es uno de los fundadores del Derecho Internacional moderno en Cuba; incluso creó una sociedad de estudios sobre esa rama jurídica.

Era un periodista que tenía muchos contactos, en Cuba y en el extranjero. Mucha gente lo venía a ver a las redacciones de *Carteles* y *Social*, donde se celebraban tertulias. Eso le permitió contar con una red de información muy eficaz, así como un excelente nivel de relaciones con la prensa latinoamericana. Gracias a esa red, Emilito es el primero en el país que conoce sobre José Carlos Mariátegui. Recibe a José Ingenieros; se escribe con Federico Hernández y Carvajal, el amigo de Martí, de quien publicó muchos textos.

A Roig lo leían mucho. Igual podía escribir sobre Martí, sobre el Derecho Internacional, sobre la historia de La Habana, sobre temas costumbristas... que podía opinar sobre los problemas de la Universidad y del movimiento obrero. Practicó ese tipo de periodismo hasta finales de los años 50. Era un verdadero constructor de opinión pública.

A él le gustaba trabajar rodeado de jóvenes, de enseñarlos a construir ideas. Nombrado Historiador de la Ciudad en 1935, un año después organizó un curso radial de Historia de Cuba que —transmitido por la Universidad del Aire entre octubre de 1936 y febrero de 1937— aunó a intelectuales de todas las generaciones como Fernando Ortiz, José Antonio Portuondo, José Luciano Franco, Nicolás Guillén, Ángel Augier, Carlos Rafael Rodríguez... Estas conferencias fueron luego publicadas en la colección «Cuadernos de Historia Habanera».

Consigue fundar la Oficina del Historiador de la Ciudad gracias a su labor previa como trabajador municipal. Había logrado convencer a los alcaldes de La Habana —algo que todavía está por estudiar— para que se destinaran fondos presupuestarios del Ayuntamiento a los asuntos culturales e históricos. Esa gestión no se limitó sólo a la capital, sino que se irradió a otras ciudades del país, donde organizó trece ediciones del Congreso Nacional de Historia, que se celebraron por iniciativa suya a partir de 1942 hasta 1955.

Siempre he pensado que una de las grandes hazañas de la producción cultural cubana es la cantidad de publicaciones que dirigió Roig desde la Oficina del Historiador de la Ciudad. Otra decisión suya fue fundar la Sociedad «Amigos de la Biblioteca Nacional» ante el lamentable estado en que se encontraban sus fondos bibliográficos y la cada vez mayor apatía gubernamental. En esa misma dirección, consiguió crear la Biblioteca Histórica Cubana y Americana en un espacio del Palacio Municipal, para lo cual puso sus libros personales a disposición de los lectores. Se confeccionó un catálogo y un sistema de préstamos realmente singular. De modo que su idea fue secundada por muchos bibliófilos, entre ellos Francisco González del Valle, quien dejó en su tes-



tamento literario todos los libros cubanos y sobre Cuba de su propiedad a la nueva biblioteca pública. Por eso, en 1944 se acordó darle su nombre.

Asimismo Roig promovió la celebración de efemérides continentales. Gracias a su iniciativa —por citar un ejemplo— en 1939 se celebró el centenario del prócer boricua Eugenio María de Hostos.

Siempre me ha interesado mucho la personalidad de Emilito, incluso pienso dedicarle un *Imaginario* —colección que inicié con la figura de Raúl Roa, y que continúo con Eduardo Chibás y con Villena—, pues se lo merece. Creo que es una figura de la cual todavía no se han develado todas sus potencialidades y de la que hay mucho que aprender. Sobre todo de cómo hacer cultura utilizando los recursos que están a mano.

Digamos que el trabajo de creatividad social que Eusebio Leal lleva a cabo en el Centro Histórico se articula mucho con la concepción de Roig, en tanto ambos emprendieron empresas culturales muy difíciles de conseguir. Cada uno en su momento histórico, por supuesto.

Junto a la eminente profesora Rosario Novoa en la Facultad de Artes y Letras.



Arriba: Durante una visita a las Cataratas del Niágara en marzo de 2000.

Abajo: Asistentes al Congreso «José Martí y las culturas hispánicas», celebrado en Nueva York en mayo de 1992. En primer plano: Pedro Pablo Rodríguez, y detrás de él, Ibrahim Hidalgo.

Junto a Ana Cairo: Rafael Cepeda (a su derecha) y Evelyn Picon Garfield e Ivan Shulmann.

La mayoría de los minoristas participaron en la lucha contra la dictadura de Machado y promovieron la Revolución de 1930. ¿Qué aconsejaría a los jóvenes historiadores que se propongan abordar aquellos sucesos?

Toda revolución implica obligatoriamente cambios, y, como consecuencia de los sucesos de 1930, tuvieron lugar transformaciones sustanciales en la sociedad republicana. Por ejemplo: se logró abolir la Enmienda Platt, lo cual resultó determinante en el trazado de la sociedad neocolonial. No es igual el año 1902 que el de 1934. Los cambios que generó la Revolución del 30 determinaron las coordenadas por las que se regiría la Constitución de 1940. Eso muchas veces se subvalora.

Ahora, todas las revoluciones tienen sus límites históricos, cosa que también

se nos olvida. Toda revolución llega hasta un punto de cambio social, a partir del cual se generan nuevas coordenadas que deberán tener nuevos tipos de soluciones. Por lo tanto, la Revolución del 30 llegó hasta donde pudo, dejando proyectos inconclusos y alternativas que sirvieron después de soporte a la revolución que se gestó en los años 50. Si los debates acerca del latifundio no se hubieran dado desde los años 30, no se hubieran expresado en la Constitución del 40, y la Revolución de 1959 no hubiera tenido basamento jurídico para la Primera Ley de Reforma Agraria, que emitió en mayo de 1959.

Esto se puede ver en la evolución del pensamiento de algunos de sus protagonistas. Por ejemplo, en su recopilación de textos *La Revolución del 30 se fue a bolina*, Raúl Roa va articulando un sistema de ideas que responden a las distintas coyunturas que se van dando en la época. Por eso dice, con mucha razón, en su «Reacción vs Revolución», que las nuevas fuerzas políticas están tratando de articular un proyecto. Ellos sabían, desde Machado, que el cambio no lo podían hacer solos, sin apoyo, sin alguna articulación política y social. Comprendían que nadie tenía toda la verdad en la mano, sino que todo debía partir de una negociación y de un consenso. Por esa cuerda se desliza la necesidad de instrumentar una cultura del debate para unir los partidos de izquierda en una especie de frente amplio y llegar en bloque a la Constitución del 40.

Entre las cosas positivas que debemos tomar del proceso de los años 30 es el concepto de la sociedad como una construcción. Quiero decir: hay que evitar una idea maniquea de la sociedad cubana y procurar una imagen dialéctica.

Desde 2003 usted ha generado libros sobre facetas poco estudiadas e incluso inéditas de figuras trascendentales como Mella, Roa, Guiteras... ¿Cree que ha llegado el momento de tener una «imagen dialéctica» —para decirlo con sus propias palabras— de ellos como individuos y su papel en la historia de Cuba?

Estos libros forman parte del proceso de validación y legitimación de la Revolución del 30. Los debates sobre sus figuras

más representativas comenzaron desde hace muchos años. En el libro sobre Mella se pueden ver algunos textos de aquellas primeras discusiones y paneles de los años 60, que luego se fueron amortiguando a partir de los 70, cuando se cambió la mirada y se sustentaron imágenes únicas, teleológicas, como una tendencia que formó parte de nuestra realidad. Por lo tanto, lo que trato es de abrir el camino a nuevas reaperturas. Pero para eso lo primero que hay que hacer es recuperar la información.

Estos libros que mencionas tienen como objetivo poner a disposición documentos poco conocidos, materiales inéditos, para que el lector se percate de que no hay una sola verdad, que la sociedad cubana no se puede ver con ópticas maniqueístas.

Al igual que en los siglos XVIII, XIX y XX, la sociedad cubana tiene que debatir sus problemas en el siglo XXI. Cada quien tiene que ir construyendo su propia verdad a partir de la mayor cantidad de elementos posibles. Yo no creo en el pensamiento único; creo que hay que librar una batalla contra el pensamiento único en todos lados, no sólo en los modelos neoliberales. Eso es lo que sostengo.

En cualquier parte la gente tiene que tener derecho a conformarse su opinión, pero para eso necesita información. Eso es lo que hemos tratado de dar: información para fundamentar puntos de vista.

Estoy contra todo tipo de dogmatismo y a favor del patrimonio de la imaginación. Se tiene que aprender a respetar los puntos de vista ajenos. Lo que hay que hacer es preparar a la gente para que se forme su propia opinión; no se trata de inducir criterios, sino entregarle información a las personas, además de estrategias, para procesarla.

También trato de subrayar las facetas más humanas de esos héroes, porque son seres humanos y el amor, la amistad, los problemas familiares... influyen en las personas. Los personajes históricos no son blancos y negros; precisamente por ese valor humano es que hay que verlos desde todas las dimensiones. Por ejemplo, por qué vamos a negar que en la huelga de marzo de 1930, cuando Rubén estaba escondido por el peligro de que Machado lo asesinara, su padre, Luciano Martínez, quien no compartía sus ideas pero que quería muchísimo a su hijo, buscó las vías para salvarle la vida. Habló con Carlos Manuel de Céspedes, «el Dinámico», secretario de Obras Públicas, muy amigo de Machado, y le pidió que intercediera para salvarle. Y por esa gestión Rubén puede salir de Cuba. Cualquier padre hubiera hecho lo mismo.

Usted imparte el curso monográfico sobre José Martí en la carrera de Letras y es conocida su autoridad en el tema. ¿Cómo surgió el interés por investigar la vida y la obra del Maestro?

Al igual que en los siglos XVIII, XIX y XX, la sociedad cubana tiene que debatir sus problemas en el siglo XXI. Cada quien tiene que ir construyendo su propia verdad a partir de la mayor cantidad de elementos posibles. Yo no creo en el pensamiento único; creo que hay que librar una batalla contra el pensamiento único en todos lados, no sólo en los modelos neoliberales. Eso es lo que sostengo.

Pertenecí al primer grupo de la Escuela de Letras que recibió el curso monográfico sobre José Martí que impartía Roberto Fernández Retamar. Como evaluación final del curso se debía hacer un trabajo y escogí el tema de las *Escenas Norteamericanas*. Eso me obligó a profundizar mucho; tuve que ir a trabajar a la Sala Martí de la Biblioteca Nacional, donde conocí a Cintio Vitier, Fina García Marruz, Teresa Proenza... y así entré en el mundo de los conocimientos martianos.

José Martí demuestra la universalidad de las culturas víctimas del colonialismo y de las de los procesos emancipatorios descolonizadores. Su figura ocupará un lugar cada vez más preponderante en la cultura de las Américas en diálogo con los otros continentes del sistema-mundo, como diría Immanuel Wallerstein.

Martí interactúa con Simón Bolívar. Su pensamiento podría dialogar con el de Mahatma Gandhi. Martí nos permite estudiar la tradición cubana, pues tiene plena conciencia de que pertenece a una comunidad intelectual. Cuando él se declara hijo de Rafael María Mendive, de José María Heredia, de Carlos Manuel de Céspedes, de Ignacio Agramonte... reconoce sus raíces cubanas, a la par que las latinoamericanas y universales, resumidas en Bolívar.

Los intelectuales cubanos, ya desde el siglo XVIII, piensan en el sistema-mundo; o sea, ven su realidad concreta, pero insertada en las coordenadas continentales y mundiales de su época. Martí consolida esa tradición intelectual cubana, pero también contribuye a la asunción de otras culturas que no eran tenidas en

cuenta, como las precolombinas. Cuando descubre en México la cultura de los mayas, los aztecas, los olmecas, los toltecas... y nos dice que eso también es nuestro, prefigura una América mestiza con raíces plurales. Cuando habla del indio, del negro, del mestizo... entiende a América como un crisol de pueblos y culturas.

Asimismo, para Martí hay otra América. Eso se ve cuando habla del diálogo entre los pueblos, unidos en un continente que posee dos modelos civilizatorios. Critica el proceso de formación del imperialismo norteamericano, pero insta a interactuar con esos universos culturales. A su vez, llega a admirar a Walt Whitman, a Emerson, a Longfellow... Así actualiza las coordenadas de la relación entre lo cubano y lo universal.

En 1965 Roberto Fernández Retamar publica *Martí en su tercer mundo*, en el cual aborda la universalidad del Maestro, que es la misma que Roig de Leuchsenring definiera en 1927 como antiimperialismo e internacionalismo latinoamericanista.

Martí fue también capaz de desarticular la esencia misma del racismo, cuando afirmó previsoramente: «No hay odio de razas porque no hay razas». A eso se refiere Fernando Ortiz en su artículo «Martí y las razas de librería», un texto escrito en 1945 que cuestiona el pensamiento racista a la luz de las últimas teorías antropológicas de ese momento. Allí Ortiz habla de la intuición poética martiana al condenar el racismo. En 1946, Ortiz publicó *El engaño de las razas*, una reflexión monumental contra todos los racismos y todos los fascismos en el mundo.

La fundación del Museo de la Ruta del Esclavo, con sede en el Castillo de San Severino, provincia de Matanzas, responde a ese legado martiano y, por añadidura, orticiano. Por lo que resulta trascendental que la UNESCO haya otorgado a Cuba la Medalla de la Diversidad Cultural, en tanto significa un reconocimiento a ese legado cubano de carácter universal.

En su obra Bembé para cimarrones (2005) usted aborda el tratamiento de la figura del cimarrón en el imaginario colonial y republicano. ¿Podría afirmarse que existen acápites todavía poco estudiados en lo referente a los componentes raciales de nuestra nación, así como acerca del fenómeno de la esclavitud?

Es un asunto muy complejo. Muchos piensan que el tema racial sólo tiene que ver con el componente africano, y no es así. Hay que comprender que el concepto de raza surge en el siglo XVI conjuntamente con la Conquista, como una variante de las teorías coloniales para justificar el derecho de los pueblos «civilizados» a dominar a los pueblos «bárbaros».

Así se pone de manifiesto durante la famosa polémica entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, cuando este último defiende una teología católica

humanitaria que —al reconocer la igualdad genérica del ser humano— respeta la otredad cultural de los indios esclavos, mientras que el primero los considera inferiores, no civilizados, necesitados de una evangelización abusadora, explotadora y denigrante.

O sea, como diría Darcy Ribeiro: a partir de la Conquista se conformó una «sociedad nueva» que produjo fenómenos de interacción cultural (hay quienes le llaman cataclismo, hay quienes le llaman desencuentro...).

A mí me interesa la racialidad como elemento del proceso de conformación de la sociedad cubana. Esto supone un estudio de todas sus matrices: la aborigen, la europea, la africana, la asiática... El discurso racial merece un estudio plural y no verlo sólo desde la perspectiva del negro, porque los judíos, los chinos, los árabes... también fueron discriminados. A la hora de hablar del ajiaco cubano, como decía Ortiz en *Los factores humanos de la cubanidad* (1939), hay que tener en cuenta todos esos componentes.

Por otro lado, eso de pensar que los cimarrones fueron sólo los africanos es un disparate. Como digo en mi libro, el término «cimarrón» se usaba desde inicios del siglo XVI para designar a los fugitivos, pues muchos aborígenes escogieron esa alternativa y hasta muchos europeos que, por diversas razones, tenían necesidad de huir. De ahí que Carpentier, en su relato *El camino de Santiago* (1958), coloque un palenque de cimarrones donde hay representantes de todos los grupos marginados por el poder colonial.

El cimarronaje puede tomarse como referencia de cada momento histórico. En los orígenes de la colonia en Cuba, los cimarrones eran castigados como delincuentes, incluyendo su mutilación física y asesinato legal. Pero a fines del siglo XVIII, cuando ya se ha iniciado la expansión azucarera, Francisco de Arango y Parreño creó un reglamento en el que estaban previstos su confinamiento y persecución, pero se prohibía matarles, pues los esclavos eran un «capital».

Desde una perspectiva teológica y ética, el filósofo José Agustín Caballero había abordado sutilmente el asunto en su artículo «En defensa de los esclavos», que publica bajo seudónimo en el *Papel Periódico de La Habana* (5 y 8 de mayo de 1791). Su tesis política y cultural, que años más tarde retoma en un informe a la Sociedad Patriótica, es que si bien la esclavitud puede juzgarse como «la mayor maldad civil», su existencia debe asumirse como un mal necesario.

Es decir, hay una contradicción que se hace cada vez mayor a medida que crecen las simpatías por el abolicionismo, del cual Félix Varela fue su máximo exponente al considerar la erradicación de la esclavitud como una de las matrices del pensamiento político independentista. Discípulos suyos como Domingo del Monte vivieron en carne propia esa paradoja al tener que conciliar sus ideas abolicionistas con las ven-

tajas económicas de haber ingresado en el grupo de los hacendados esclavistas.

De hecho, es en el seno de la tertulia delmontina que comienza a asimilarse el cimarrón como sujeto cultural en el entorno colonial, específicamente a partir de la *Autobiografía* del poeta esclavo Juan Francisco Manzano, liberado gracias a una colecta pública promovida por Del Monte y José de la Luz y Caballero. Pero no será hasta bien entrado el siglo XX, en época de las vanguardias, que el cimarrón es dignificado y considerado orgullo de nuestra cultura. Por ejemplo, en la novela *Caniquí*, de José Antonio Ramos.

No es casual que la portada de mi libro sea el *Monumento al cimarrón*, de Alberto Lescay, erigido en la Loma de los Chivos, en el poblado de El Cobre, provincia de Santiago de Cuba; mientras que la imagen de contracubierta sea la litografía «El negro guardiero» (1853), de Juan Jorge Peoli, en la que —aseveraba Martí— está representado el taita Alejandro, del ingenio de su maestro Rafael María de Mendive.

Decía Luz y Caballero con mucha razón en sus *Aforismos* que el pecado de la esclavitud era un pecado para todos. Lo más negro de la sociedad esclavista no es el negro en sí, sino la conciencia de la culpa, porque toda la sociedad se inculca y participa de determinados criterios.

Yo quisiera alabar el trabajo de la Fundación Fernando Ortiz en ese sentido, pues desde 1996 realiza los mapas etnográficos de las inmigraciones hacia Cuba: francesa, árabe, hebrea, china, japonesa... Ahora acaba de publicarse un atlas de la presencia alemana en nuestro país; también un libro sobre los grupos de inmigrantes haitianos y jamaíquinos, los cuales fueron discriminados no sólo por ser negros, sino por su lugar de procedencia.

En síntesis: el tema racial es muy complicado y requiere un estudio profundo a partir del patrimonio cultural heredado, como son las obras de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré, Emilio Roig..., además de una actualización metodológica a la luz de las nuevas teorías científicas. Digo esto último porque considero que en Cuba no se ha divulgado lo suficiente todo lo relacionado con el proyecto del mapa del genoma humano. A veces se oye hablar a algunas personas como si no



supieran que sus resultados son un golpe de muerte al discurso racista.

Precisamente en Bembé para cimarrones usted destaca: «Las interacciones se fundan sobre el estricto respeto a las diferencias y a la convicción de que en los estudios culturales e historiográficos todas las perspectivas deben evaluarse».

Yo sólo soy una intelectual cubana formada en el sistema-mundo. Para mí lo cubano es universalidad. Eso supone una necesidad de pensar nuestro país y de pensar el mundo. Yo trabajo la pluralidad de los puntos de vista, la multiplicación de las contradicciones, porque el ser humano se forma al ejercer el pensamiento, y éste no sólo lo ejercen los autores, sino que los receptores se convierten también en autores de ideas.

Hay que formar seres inquietos, vitalmente insatisfechos... Esta pretensión se mantiene desde el siglo XVIII, por lo que somos herederos de ella. Sólo que la herencia no implica la mimesis, sino apropiaciones críticas, rupturas y continuidades. El futuro reside en que cada quien construya desde su cabeza.

RODOLFO ZAMORA RIELO pertenece al equipo editorial de Opus Habana.

Ana Cairo Ballester (La Habana, 1949). Doctora en Ciencias Filológicas desde 1985. Profesora titular de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Entre sus libros se destacan *El Movimiento de Veteranos y Patriotas* (1976), *El Grupo Minorista* (1978), *Historia de la Universidad de La Habana* (1983, coautora) y *La Revolución del treinta en la narrativa y el testimonio cubanos* (1993). Ostenta la Distinción por la Cultura Nacional. En la foto, junto a su hijo, Carlos Enrique del Toro Cairo.

Revelaciones de un retrato habanero: AGUSTÍN DE BETANCOURT y LA PRIMERA MÁQUINA DE VAPOR EN CUBA

A PARTIR DE UN DETALLE ICONOGRÁFICO PUEDE CONSTATARSE QUE LA PRIMERA «BOMBA DE FUEGO» INTRODUCIDA EN CUBA SE CONSTRUYÓ SEGÚN EL PROYECTO DEL PADRE DE LA INGENIERÍA MODERNA EN ESPAÑA Y RUSIA.

por **OLGA V. EGÓVORA**

En una de las salas del antiguo Palacio de los Capitanes Generales —hoy, Museo de la Ciudad— se encuentra el retrato de don Ignacio Pedro Montalvo y Ambulodi (1748-1795), primer conde de Casa Montalvo, realizado por el pintor Juan del Río probablemente hacia 1794 o 1795, pues fue durante este último año que falleció aquella importante figura de la nobleza habanera, uno de los fundadores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (SEAP).

Considerado entre los hacendados más poderosos e influyentes de su época, poseía nada menos que nueve ingenios, 500 esclavos, 5 500 caballerías de tierra (73 700 hectáreas) y 14 000 cabezas de ganado. En los pueblos de Seibabo y de Montalvo, situados al sureste de la capital, entre las poblaciones de San Antonio de las Vegas y San José de las Lajas, se encuentran los terrenos que ocupaban algunos ingenios de su propiedad.

En la cartela colocada en la parte inferior del retrato leemos: «El Señor Don Ignacio Montalvo de Ambulodi Conde de Casa Montalvo, Gentil Hombre de Cámara de Su Majestad con entrada de Brigadier de los Reales Ejércitos. Coronel de Regimiento de Dragones de Matanzas, Caballero en Orden de Sant^o y primer prior nombrado por el Rey del Real Consulado de esta Isla. Socio numerario de la Real Sociedad Económica».

Pero más atrayente es el hecho de que la figura señala con su mano derecha el plano de una máquina de vapor, bomba o motor de fuego, como también solía denominársele entonces. Se trata —sin dudas— de un atributo afín al retratado, tal y como acostumbraba a reproducir en sus cuadros de personalidades ese pintor criollo que firmaba al pie de sus obras con la inscripción «Juan del Río lo pintó».

Así, en el que hiciera a don Luis de las Casas y Aragorri (1745-1800), capitán general de la Isla entre 1790 y 1796, éste aparece junto a la Real Casa de Be-

neficiencia, de la cual fue su fundador. Del Río —dicho sea de paso— representó la inauguración de esa institución benéfica en 1794 por encargo de la SEAP, pero ese cuadro desapareció.¹

Otro óleo suyo conservado en el Museo de la Ciudad es el retrato de Salvador del Muro y Salazar, marqués de Someruelos (1754-1813), capitán general entre 1799 y 1812, quien aparece representado junto a una estantería con libros. En la consabida cartela se especifica —entre otros atributos— que «fomentó la Biblioteca pública en los doce años y once meses que gobernó».

A partir de esta costumbre iconográfica, consustancial a la tipología de los retratos en época de la Ilustración, pueden esclarecerse datos biográficos, establecer genealogías y hasta constatar hechos históricos, como es el caso de la introducción en Cuba de la primera máquina de vapor, construida según proyecto del ingeniero canario Agustín de Betancourt y Molina.

CONTEXTO HISTÓRICO

De origen peninsular, estas tres personalidades retratadas por Del Río se vinculan estrechamente a una etapa decisiva de la historia de Cuba, cuando los paradigmas de la sociedad criolla —en la cual se injerta la esclavitud— se ven subvertidos por el ímpetu acelerado de las nuevas corrientes que el capitalismo le impuso al mundo.

De acuerdo con el historiador de las ideas Eduardo Torres Cuevas, ese período —que define como de «la sociedad esclavista y sus contradicciones»— se extiende desde 1763 hasta la década de 1840, y «lo inician los profundos cambios que, con la complicidad del Despotismo ilustrado español, van a desarrollarse entre 1763 y 1808» en el sistema colonial de la Isla.²

Son los años del despeque de la industria azucarrera cubana —además de la cafetalera—, al cual contri-



buyen factores externos como la ocupación británica de La Habana durante 11 meses, tras cuyo cese la Corona española hace importantes concesiones a la oligarquía criolla, entre ellas la permisibilidad del libre comercio con las Trece Colonias o los recién constituidos Estados Unidos. A ello se suma que en 1791 se produce la Revolución de Haití, que destruyó la industria azucarera en ese país, hasta ese momento el principal suministrador de azúcar a nivel mundial.

Tiene lugar entonces en Cuba un arduo y contradictorio proceso económi-

co-social e ideológico, cuya primera paradoja es producir mercancías dentro de una concepción capitalista con fuerza de trabajo esclava. Ello exigió ideas novedosas para encarar la producción manufacturera en gran escala del azúcar cubano y su venta en el mercado mundial.

Y es que, si bien la explotación del negro esclavo fue la única solución posible a la inicial expansión azucarera, los hacendados cubanos —cuyo talento empresarial era inobjetable— avistaron tempranamente los peligros que se cernían en el horizonte de persistir en el em-

Retrato de Ignacio Montalvo y Ambulodi, primer conde de Casa Montalvo, obra de Juan del Río (colección del Museo de la Ciudad).

pleo brutal de la fuerza física en lugar de la mano de obra asalariada cualificada.

Así lo previó el que fuera líder entre los voceros de la sacarocracia cubana, don Francisco de Arango y Parreño, quien, habiendo promovido el incremento de la importación de negros esclavos en su célebre «Discurso sobre la Agricultura en La Habana y Medios de Fomentarla» (1792), se manifestara también a favor de un amplio campo de medidas que contrarrestasen la esclavitud, la más significativa de las cuales es el fomento de la inmigración blanca para aumentar el campesinado.

Como ha demostrado Manuel Moreno Friginals en *El ingenio*, la gestación del complejo económico social cubano del azúcar, además de ser una actividad económica, fue una «aventura del espíritu», una «aventura intelectual»:

«Por su actitud burguesa la sacarocracia cubana trató incesantemente de revolucionar los instrumentos de producción. Tiene plena conciencia de que el predominio azucarero sólo puede mantenerse abandonando los métodos primitivos y las obsoletas relaciones mercantiles. La transformación económica implica una consecuente modificación técnica».³

Cuán alertas estuvieron lo demuestra su creciente interés por el proceso de la Revolución industrial y una de sus innovaciones más relevantes: la máquina de vapor, cuyo primer prototipo —como motor universal— se fabricó en Inglaterra entre 1774 y 1784.

Apenas una década después, en 1794, ya estaban el conde de Casa Montalvo y Arango y Parreño en dicho país, gestionando la construcción de una de esas máquinas para adaptarla a las necesidades de la producción azucarera.

Sabemos por el propio Moreno Friginals sobre la llegada de la primera «bomba de fuego» con destino a un ingenio azucarero cubano: «Finalmente en 1796, llega a Cuba la fuerza motriz de la gran industria: el vapor. Es una máquina comprada en Londres con dinero del conde de Jaruco. Su instalación fue un suceso único rodeado de un clima de tensa expectativa. Y se le vio funcionar el día 11 de enero de 1797 en el ingenio Seybabo (...)».⁴

La historiografía cubana ha reflejado el hecho con más o menos precisión histórica en cuanto a la fecha, la localización geográfica del ingenio y el nombre de su propietario: Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas Vélez de Guevara, tercer conde de San Juan de Jaruco (1769-1807), a quien por sus servicios al rey le es adjudicado también el título de conde de Santa Cruz de Mopox en julio de 1796.

Este último era primo de Arango y Parreño —al que llegó a llamar su «otro yo»— y yerno del conde de Casa Montalvo desde el 29 de junio de 1786, tras contraer matrimonio con su hija María Teresa Montalvo y O'Farril.

Estos vínculos familiares permiten entender el por qué esa máquina de vapor se instaló precisamente en el ingenio Seibabo. Sin embargo, no había sido esclarecido el nombre del inventor de dicha máquina, los pormenores de la gestión de su construcción, ni los datos de su traslado a Cuba.

Entre los papeles que se conservan del conde de Casa Montalvo, hay una proposición de Arango y Parreño sobre su traslado juntos a Inglaterra: este viaje —dice— debe llevarse a cabo con «otros nombres o como contrabandistas».⁵ O sea, resultaba una misión secreta parecida al espionaje industrial. Es posible que, por esta razón, en los documentos oficiales casi no se mencione el nombre del autor-diseñador de la primera máquina de vapor que llegó a Cuba, envuelta en un velo de misterio.

La investigación emprendida por la autora del presente artículo y la confrontación de documentos de archivos, incluida la única carta de Francisco de Arango y Parreño con instrucciones acerca de la transportación de la «bomba de fuego» a Cuba, conservada en el Fondo Pérez Beato de la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana, demuestran convincentemente que el diseñador-constructor de esa máquina instalada en el ingenio Seibabo fue Agustín de Betancourt y Molina (Puerto de la Cruz, Tenerife, España, 1758-San Petersburgo, 1824), uno de los mejores ingenieros de Europa en su época.

UN INGENIERO UNIVERSAL

Graduado en Madrid de los Reales Estudios de San Isidro, así como de la Real Academia de San Fernando, Betancourt fue enviado en 1785 a perfeccionar sus estudios en París, donde asistió a la prestigiosa École nationale des ponts et chaussées (Escuela Nacional de Puentes y Carreteras).

Más tarde, en 1788, viajó a Inglaterra en tareas a mitad de camino entre la investigación científica y el espionaje industrial. Con ese objetivo, entre otros lugares, visitó la empresa de Matthew Boulton y James Watt, quien en 1782 habían patentado la máquina de doble efecto, única capaz de hacer viable económicamente el aprovechamiento de la energía térmica del vapor.

El ingeniero español no consiguió ver el nuevo modelo perfeccionado en que estaban trabajando aquellos inventores ingleses, pues esa solución industrial era mantenida en secreto. Sin embargo, en Londres observó una máquina de doble efecto funcionando en una fábrica de harinas y, aunque su mecanismo principal se encontraba tapado, fue la oportunidad para que Betancourt vislumbrara su principio de funcionamiento.

De vuelta a París en 1789, consiguió diseñar una máquina semejante, la cual describió en *Mémoire sur une machine à vapeur à double effet*, presentada a la

École nationale des ponts et chaussées y la Académie Royale des Sciences.

No pudo ser más halagüeño el dictamen de los académicos parisinos, quienes agradecieron a su colega español por haber proporcionado a Francia la posesión de esa invención, además de proponer que se imprimiese su reporte científico en la colección de memorias de los sabios extranjeros.

Paralelamente, Betancourt puso en práctica sus conocimientos al construir —según su diseño— un «motor de fuego» para mover los molinos harineros de la fábrica de Grou-Caiyou, recién inaugurada por los hermanos Périer, poderosos industriales, en la isla de los Cisnes.

Otro de sus aportes a la termodinámica técnica es la *Mémoire sur la force expansive de la vapeur de l'eau*, en la que demuestra la interdependencia entre la presión del vapor de agua y su temperatura, así como la eficacia de la máquina en distintas épocas del año y diferentes condiciones atmosféricas.

Su reputación científica llega a oídos de la Corte de España y, en 1791, recibe felicitaciones del rey Carlos IV de Borbón a través del primer secretario de Estado, conde de Floridablanca, el cual apoyará en lo adelante las ideas del joven tecnólogo.

A fines de ese mismo año, Betancourt regresa a Madrid y, en pocos meses, culmina una importante tarea: la creación del Real Gabinete de Máquinas del Buen Retiro (1792), uno de cuyos asiduos visitantes sería el propio monarca.

Allí, junto a planos y memorias, logró reunir una soberbia colección de modelos a escala de puentes, esclusas y obras hidráulicas, así como de las principales máquinas empleadas en la época.

EL ENCUENTRO

A fines de 1793, ante la adversidad de la coyuntura política en su país natal, Betancourt marcha a Londres para disfrutar de una pensión otorgada por el gobierno español, luego de convencer a la realeza y el nuevo secretario de Estado, Manuel Godoy, de que es capaz de inventar un telégrafo eléctrico.

Prolífico inventor, ingeniero, arquitecto y constructor de ciudades, Agustín de Betancourt y Molina (Tenerife, 1758–San Petersburgo, 1824) es el máximo representante de la tecnología española en el siglo XVIII, además de uno de los fundadores de la ciencia «Teoría de las máquinas y mecanismos». A grandes rasgos, su trayectoria puede dividirse en tres grandes etapas:

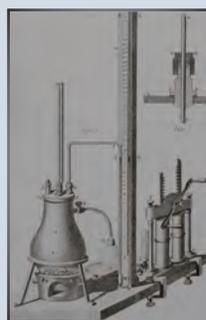
— desde 1778 a 1791. Incluye su formación en Madrid (1778–1784) y estada como pensionado en París (1785–1791) para complementar estudios. Desde esta ciudad viajará a Londres en 1788 con el objetivo de husmear los más recientes inventos ingleses. A su regreso a la capital francesa, logrará diseñar y construir una máquina de vapor de doble efecto, que presentará a la Académie Royale de Sciences con enorme éxito.

— desde 1791 a 1808, cuando se convierte en servidor del Estado, adscribiéndose por entero a la administración española. La primera fecha señala su regreso de Francia, tras lo cual funda el Real Gabinete de Máquinas del Buen Retiro (1792). Al año siguiente marcha a Londres con una pensión y allí permanece hasta 1796, inmerso en varios proyectos, entre ellos la construcción de la máquina de vapor para los trapiches cubanos (ver carta más abajo). Por causas ajenas a su voluntad, no puede llegar a Cuba para participar en la expedición de Mopox a Guantánamo. Aprovecha para perfeccionar el telégrafo óptico (1798), que ha reinventado con ayuda de su amigo, el afamado relojero Abraham-Louis Bréguet, a quien visita en París. Instala la línea telegráfica Madrid-Cádiz (1800), primera de España y segunda de Europa. Hace realidad su viejo sueño: la creación del cuerpo de ingenieros de Caminos y Canales y de la Escuela de dicha especialidad. Es nombrado inspector general de Caminos y Canales (1801). Parte definitivamente al exilio por razones políticas en 1808, a punto de iniciarse la guerra de independencia contra Francia.

— Desde 1808 a 1824. Exilio en Rusia al servicio del zar Alejandro I (ver recuadro en página 32).



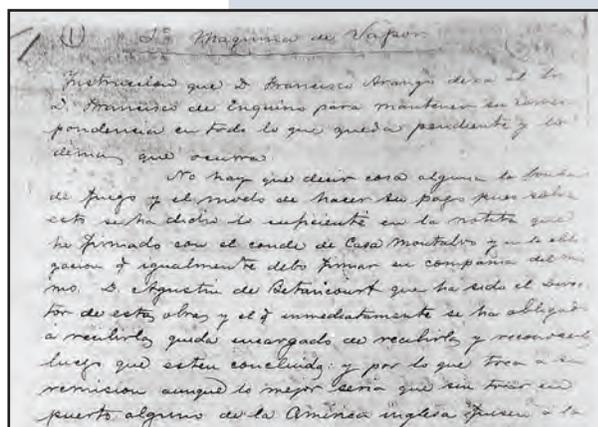
Retrato de Agustín de Betancourt, obra del pintor Marcos Baeza (Museo de Santa Cruz de Tenerife).



Memorias del experimento de Betancourt para demostrar la dependencia entre la temperatura del agua hirviendo y la presión que equilibra la fuerza del vapor en un recipiente cerrado. Fueron publicadas por la Academia Royale de Sciences.

Es nombrado inspector general de Caminos y Canales (1801). Parte definitivamente al exilio por razones políticas en 1808, a punto de iniciarse la guerra de independencia contra Francia.

— Desde 1808 a 1824. Exilio en Rusia al servicio del zar Alejandro I (ver recuadro en página 32).



Carta de don Francisco Arango Parreño con instrucciones a Francisco de Enquino para mantener la correspondencia entre ambos sobre el tema de la máquina de vapor («bomba de fuego») construida en Inglaterra bajo la dirección de Agustín de Betancourt. Arango expone sus consideraciones para la remisión de la máquina cuanto antes a La Habana desde el puerto de Bristol, adonde el fabricante —de apellido Reynolds— está obligado a transportarla desde Londres.

Sus simpatías iniciales por la Revolución francesa se habían esfumado tras los excesos de la Convención y el terror. Por lo que permanecerá tres años en Inglaterra, hasta 1796, cuando —en el marco de las guerras napoleónicas— se firma el tratado de San Ildefonso por el cual Francia y España acordaban mantener una política militar conjunta frente a Gran Bretaña.

Todo ese tiempo, el ingeniero español persistió en su idea de crear un telégrafo —ya no eléctrico, sino óptico—, a la par que profundizaba sus conocimientos en el campo de la teoría de los mecanismos y las máquinas, estimulado por los sorprendentes resultados de sus homólogos ingleses.

Es precisamente durante esa estancia en Londres que se produce su encuentro con «dos amigos de la América española», a los cuales propone sus servicios como ingeniero inventor para aplicar la fuerza del vapor a los trapiches azucareros, con objeto de sustituir la tracción animal en el movimiento de los mismos.

De ese proyecto tenemos constancia gracias a una carta que Betancourt dirigió desde la capital británica a su amigo, el afamado relojero Abraham-Louis Bréguet, el 10 de diciembre de 1794: «*Deux de mes amis de l'Amérique espagnole ont été ici, et je les ai proposé le projet d'établir dans leur possession des pompes à feu pour éviter le grand nombre de boeufs et de negres dont ils ont besoin pour presser la canne à sucre. Je leurs faire exécuter deux de ces machines, que j'ai dessinées, et qui sont déjà en exécution*».⁶

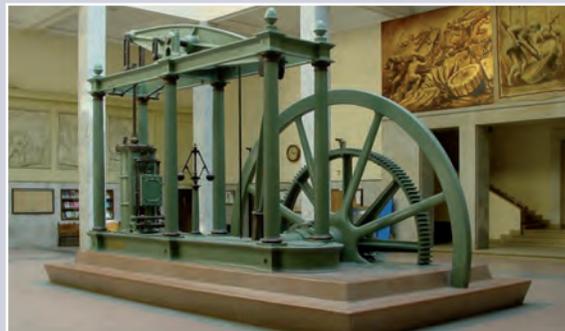
¿Quiénes eran esos «dos amigos de la América española»? Nuestra certeza de que eran Ignacio Montalvo y Ambulodi, conde de Casa Montalvo, y Francisco de Arango y Parreño, queda corroborada por la ya mencionada instrucción que este último deja al Sr. D. Francisco de Enquino para mantener la correspondencia entre ambos sobre el tema de la máquina:

«No haya que decir cosa alguna la bomba de fuego y el modo de hacer su pago pues sobre esto se ha dicho lo suficiente en la notita que he firmado con el conde de Casa Montalvo y en la obligación que igualmente debo firmar en compañía del mismo Don Agustín de Betancourt que ha sido el director de estas obras y el que inmediatamente se ha obligado a recibirlos queda encargado de recibirlas (*sic*) y conocerlas luego de que estén concluidas (...)».⁷

Arango expone sus consideraciones para la remisión de la máquina cuanto antes a La Habana, sugiriendo que «lo mejor sería (...) sin tocar un puerto alguno de la América inglesa». No obstante, consciente de que ello será muy difícil, instruye que dichas obras sean enviadas desde Bristol, adonde el fabricante —de apellido Reynolds— está obligado a transportarlas desde Londres, aunque no descarta que se haga por otro puerto si surge «la ocasión de embarcarlas a la conducta de alguna embarcación de guerra».⁸

*D*urante un viaje a Londres en 1788, Agustín de Betancourt pudo ver funcionando una máquina de vapor de doble efecto, la cual había sido patentada por el inventor escocés James Watt en 1782.

Amén de otras ventajas, esa máquina se impuso al lograr que el pistón de su cilindro motriz fuera accionado por el vapor, alternativamente, por una cara o



Máquina de vapor de Watt conservada en el vestíbulo de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales del la UPM (Madrid). Si bien las partes más grandes son visibles, no ocurre así con el cilindro motor y su émbolo. Este último mecanismo se encuentra tapado, por lo que Betancourt debió buscar una solución propia para lograr que el pistón actuara con igual fuerza hacia arriba que hacia abajo por la acción del vapor proveniente de una caldera (doble efecto).

Betancourt aparece mencionado dos veces más en esa misiva, una de ellas cuando Arango escribe: «Es incierto todavía donde deben hacerse los cilindros que han de acompañar esta bomba y aunque a mi por todas razones me parece lo mejor que se hagan en la misma fábrica de Reynolds todo lo dejo a la voluntad del referido D. Agustín de Betancourt a cuya disposición ya se sabe han de disponerse las doscientas libras esterlinas que por mi parte he depositado en poder del Sr. Enquino (...)».⁹

Y a continuación, añade: «Si el Sr. Conde de S. Juan de Jaruco residente en Madrid tuviese alguna variación para que hacer sobre esos particulares o algunas instrucciones que comunicar para la mejor dirección de la bomba o trapiche, su voluntad debe ser seguida en todo (...)».¹⁰

En una sesión de la Junta de Gobierno de La Habana, efectuada el 21 de octubre de 1795, Arango informa que en el último correo de España había recibido el aviso de que, por fin, «la máquina de vapor, cuyos modelos y diseños había presentado en la última sesión, estaba acabada y en víspera de embarcarse para Cádiz».¹¹

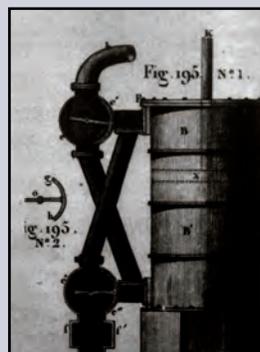
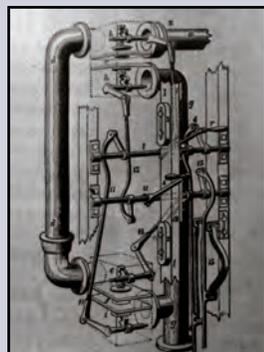
Como todo proyecto ingenieril, el reto consistía en que la «bomba de fuego» diseñada por Betancourt funcionase de verdad. O sea, que éste hubiera previsto todas las dificultades técnicas al concebir su prototipo.

En la citada carta a su amigo Bréguet, el ingeniero español relata que —una vez efectuados por él los cálculos pertinentes— se le han encargado «dos de estas

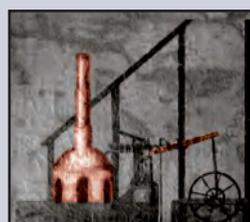
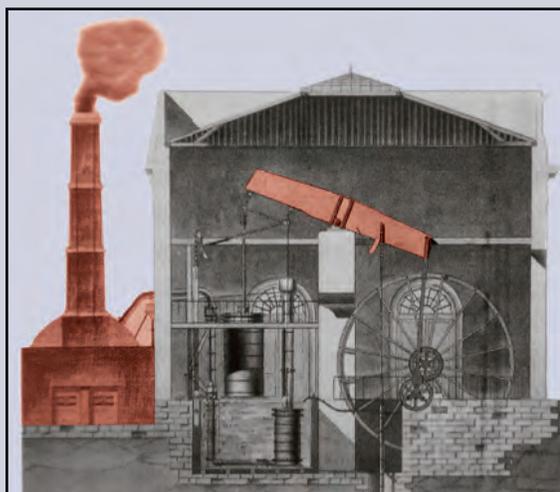
por la otra (doble efecto). El indudable mérito del ingeniero español fue vislumbrar su principio de funcionamiento y construirla, despojando a Inglaterra de la exclusiva posesión de ese invento. Para ello Betancourt debió solucionar dos grandes problemas técnicos:

—El mecanismo de transmisión y transformación del movimiento rectilíneo del émbolo en el movimiento circular correspondiente a la trayectoria del balancín que mueve la biela y el cigüeñal. Su solución es muy similar al paralelogramo utilizado por Watt.

—La distribución del vapor a través de un mecanismo de válvulas que permitiera el doble efecto. La solución del ingeniero español fue totalmente distinta.



A la izquierda: distribución del vapor en la máquina de Watt. A la derecha, en la máquina de Betancourt.



Arriba: máquina de vapor de Betancourt. Abajo: detalle extraído del cuadro de Juan del Río con la «bomba de fuego» presumiblemente introducida en Cuba. No hay dudas que se trata de una máquina de

doble efecto por el mecanismo de transmisión del balancín. Y aunque la imagen inferior está difusa y no permite dilucidar el mecanismo interior, la semejante representación de las calderas en ambos planos contribuye a pensar que son del mismo autor.

máquinas por mí diseñadas y que ya están haciéndose». Y agrega: «En este trabajo pude informarme de todos los defectos de las máquinas que se usan en las islas inglesas, francesas y españolas y traté de evitarlos».¹²

Como es sabido, el 11 de abril de 1797, en el ingenio Seibabo, se pone a funcionar una máquina de vapor por primera vez en Cuba. Y aunque los resultados no fueron los apetecidos, pues sólo molió unas semanas, «los sacarócratas no se desanimaron. Comprenden que el problema esencial no está en la bomba en sí, sino en el tipo de trapiche y el absurdo sistema de transmisión instalado. Es un problema complejo a resolver y en 1798 escriben: “nada persuade que se ha de despreciar esta máquina, en corrigiéndole y disponiéndola con más acierto”».¹³

Para el momento de efectuarse esa prueba precursora, el conde de Casa Montalvo ya había fallecido, pero su importante contribución a la misma era reconocida por sus congéneres ilustrados. Lo demuestra, sin dudas, el retrato que le hiciera el pintor Juan del Río con una «bomba de fuego» como símbolo de sus empeños. Pero no se trata de una mera alegoría, sino que es la copia de un plano. Tras analizarlo minuciosamente, puede afirmarse que sus características responden al prototipo diseñado por Agustín de Betancourt (ver arriba recuadro gráfico).

A las evidencias antes apuntadas se suma el hecho de que, por esa misma fecha, el ingeniero canario era esperado en La Coruña para partir como miembro

de la expedición a Guantánamo, en el oriente cubano, patrocinada por el conde de Santa Cruz de Mopox (también conde de San Juan de Jaruco), quien —como ya se ha visto— era yerno de Montalvo y dueño del ingenio Seibabo.

Antes, el Real Consulado de Agricultura y Comercio —del cual Francisco Arango era síndico— había solicitado a las Cortes, con apoyo del capitán general don Luis de las Casas, que Betancourt se radicase en la Isla para confiarle la dirección de proyectos de caminos, canales y otras obras públicas, así como aprovechar sus conocimientos sobre máquinas para tratar de aplicar la fuerza del vapor en la industria azucarera.¹⁴

LA FUERZA DEL DESTINO

A pesar de tan atractiva propuesta, intereses de índole personal, vinculados a su colaboración con Bréguet para el perfeccionamiento del telégrafo óptico, hicieron que Betancourt se demorara en París, adonde había arribado desde Londres. Pasa luego a Madrid y allí permanece hasta que, por fin, decide embarcarse hacia La Habana en los muelles de La Coruña, el 8 de junio de 1797.

Pero un imprevisto cambia su destino: el bergantín correo en que viaja es atacado por una fragata británica cerca de Portugal, los tripulantes son apresados y, aunque liberados días después en Lisboa, sus pertenencias son incautadas a título de botín de guerra. Pierde el ingeniero español todo el instrumental científico que

Retrato de Avgustín Avgustinovich Betancourt, ejecutado por un pintor ruso anónimo. La banda que cruza el pecho y la placa semiescondida son las insignias de la Gran Cruz de San Alejandro Nevsky, una de las más altas condecoraciones de Rusia. Con anterioridad, había sido nombrado mariscal del Ejército de ese país.



Con ocasión de cumplirse el 250 aniversario del natalicio de Agustín de Betancourt en 2008, su figura fue evocada como el padre de la ingeniería moderna en España y Rusia. Llegó a este último país con 50 años de edad, y allí radicó hasta su muerte en 1824. Su enorme talento como proyectista y constructor se puso de manifiesto en el Departamento de Vías y Comunicaciones, que renovó con el apoyo directo del zar Alejandro I. En 1809 Betancourt fundó el Instituto del Cuerpo de Ingenieros de Vías de Comunicación (hoy, Universidad Estatal de Vías de Comunicación de San Petersburgo), primer centro de estudios superiores de su tipo en Rusia.

Proyectada por Betancourt en España, esta draga de vapor fue construida en Rusia en 1812, fecha en la que entró en funcionamiento en Kronstadt, una pequeña isla fortificada del Golfo de Finlandia.



En 1829, cuando se erigió en San Petersburgo la Columna de Alejandro I (foto), se empleó el método que Betancourt había ideado en 1818 para garantizar la horizontalidad de los cimientos que sostendrían la Catedral de Isaac.

Construido en 1817 para conmemorar el quinto aniversario del triunfo del ejército ruso sobre Napoleón, el Picadero de Moscú es una edificación emblemática de su centro histórico. Al proyectarla, Betancourt previó una solución estructural sin precedentes, según la cual el techo se apoya solamente sobre la armadura de madera, sin ninguna columna intermedia, de modo que el espacio era empleado a plenitud para ejercicios ecuestres y otros durante el invierno. Aquí radica la famosa sala de exposiciones Manezh, que, destruida por un incendio en 2004, fue reconstruida según aquel diseño original, aunque con tecnologías modernas para garantizar su seguridad.



había adquirido especialmente para la expedición a Guantánamo y, lo que es peor, su biblioteca entera.

De vuelta a Madrid, Betancourt se apresura a pedir una indemnización económica, a la par que se ofrece a recolectar nuevamente los instrumentos para la expedición cubana. Con ese pretexto, consigue que —una vez más— el rey Carlos IV le otorgue una pensión para volver a Francia.

Consagrado en París —con ayuda de Bréguet— al perfeccionamiento del telégrafo óptico, todo hace indicar que Betancourt suspendió sus vínculos con Cuba. No hay rastros de que los haya retomado cuando regresó a Madrid, donde en 1800 inauguró la línea de telegrafía óptica entre esa ciudad y Cádiz, primera de España y segunda de Europa. De hecho, la comisión de Guantánamo culminó sus labores en 1802 sin haber recibido otra partida de instrumentos.

Ese mismo año, nuestro protagonista cumple un sueño largamente acariciado: la fundación de los Estudios de la Inspección General de Caminos, que pocos meses después renombrará Escuela de Caminos y Canales, con sede en el Real Gabinete de Máquinas del Buen Retiro.

Al frente de la misma permanecerá hasta 1808, cuando, inconforme con la situación político-económica, pide una licencia temporal y marcha a París, adonde ha enviado su familia. En lo adelante, vivirá en exilio voluntario hasta el final de sus días.

Durante su residencia en la capital francesa, Betancourt presenta a la Académie de Sciences su más reciente invento: la esclusa de émbolo buzo, y sale a la luz *Essai sur la composition des machines* (1808), del cual es coautor junto a José María de Lanz, gran matemático de origen mexicano. Publicado por la École Impériale Polytechnique, durante medio siglo este manual fue texto obligado en las escuelas técnicas europeas y obra de consulta para los proyectistas.

Será finalmente Rusia, que había visitado previamente por invitación del zar Alejandro I, el último país donde residirá: desde 1808 hasta su muerte en 1824. Influye en esa decisión que su valía era altamente reconocida por el emperador ruso, de quien había recibido generosas ofertas de trabajo. Y, por supuesto, la grave situación política en su país natal, que desemboca en

los trágicos sucesos madrileños del 2 y 3 de mayo de 1808, de los cuales tiene constancia estando en París.

Al igual que otras figuras de la Ilustración, Betancourt sucumbe a las contradicciones provocadas por la pretensión del emperador francés Napoleón I de instaurar y consolidar en el trono de España a su hermano José Bonaparte, en detrimento de Fernando VII, para desarrollar un modelo de Estado inspirado en los ideales bonapartistas. Y ante el dilema de ser *patriota* o *afrancesado*, el ingeniero termina optando por una tercera vía: la emigración.

Años después, en carta a su hermano José, data- da en San Petersburgo el 15 de septiembre de 1814, argumentaría: «Allí [en París] supe a mi llegada la abdicación de la Corona de Carlos IV y la venida a Bayona de Fernando VII. Luego en que se formó la famosa junta en que despojaron a éste de la Corona, no queriendo verme expuesto a servir al Rey intruso, tomé el partido de venirme aquí con mi familia, compuesta de mi mujer, tres hijas y un chico».¹⁵

Durante sus 16 años de residencia en Rusia, Avgustin Avgustinovich —que así pasó a llamarse— acometió múltiples actividades y empresas de carácter técnico que reafirmaron su talento y le granjearon la confianza del zar, el cual le confirió los grados de mariscal del ejército ruso y apoyó resueltamente sus iniciativas.

Gracias a Betancourt, quedó reformado el Cuerpo de Vías de Comunicación, organismo que tenía a cargo todo cuanto concernía al ramo de las obras públicas, en particular caminos y canales. En esa dirección, al ingeniero español se debe la creación en 1809 del primer centro de estudios superiores de ingeniería de Rusia: el Instituto del Cuerpo de Ingenieros de Vías de Comunicación (hoy conocido como la Universidad Estatal de Vías de Comunicación de San Petersburgo).

Su trabajo como académico y funcionario no menguó su desempeño como ingeniero, sino al contrario: fue proyectista y constructor de numerosas obras públicas, como el puente sobre el Nevka, la modernización de las fábricas de armas de Tula y Kazán, la draga de Kronstadt, los cimientos de la Catedral de San Isaac, el canal Betancourt de San Petersburgo, la feria de Nizhni Novgorod, la fábrica de papel moneda, el Picadero de Moscú, la navegación a vapor en el río Volga, sistemas de abastecimiento de aguas, ferrocarriles... Sólo a partir de 1822, cuando comenzó a tener problemas con el zar, su autoridad declina y queda relegado hasta su muerte en 1824, aunque se reconocen sus méritos oficialmente.

UN ASTRO DE LA INGENIERÍA

En los últimos tiempos, ha crecido el interés por la vida y obra de Agustín de Betancourt y Molina. Desde el 27 de julio de 1995, en Rusia, una medalla conmemorativa con su nombre es adjudicada por el Ministerio de Vías de Comunicación a los especialis-

tas que se destacan por sus aportes al desarrollo de los estudios del transporte.

En 2001 se realizó la muestra «Betancourt. Inicios de la ingeniería en Europa» en la sala de exposiciones Manezh, edificación moscovita que es una de sus obras insignes. Dos años después, en San Petersburgo, en el parque del edificio principal de la Universidad Estatal de Vías de Comunicación, quedó erigido un monumento a su memoria. Luego, también un gabinete con modelos de mecanismos construidos por él y sus discípulos.

Pero quizás lo más curioso sea que, en 2003, por iniciativa de ese mismo centro de educación superior, se llamó *Betancourt* al diminuto planeta no. 11446 y, como tal, quedó su apellido inmortalizado en el registro de los pequeños astros del sistema solar.

A raíz de cumplirse el 250 aniversario de su natalicio, Agustín de Betancourt fue evocado como el padre de la ingeniería moderna en España y Rusia.

¹Sobre la existencia de esa obra de Del Ríos y su desaparición por causa del deterioro, tenemos constancia gracias al dibujante Juan Domingo de Lequerica, quien hace referencia a la misma en su grabado «Cuadro histórico que representa la inauguración de la Real Casa de Beneficencia» (1860).

²Eduardo Torres Cuevas: «En busca de la cubanidad (II)», en *Debates americanos*, La Habana, no. 2, julio-diciembre 1996, p. 4.

³Manuel Moreno Fraginals: *El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978, t. 1, p. 72.

⁴Ídem, p.75.

⁵María Teresa Cornide: *De La Habana, de siglos y de familias*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005, p.90.

⁶Antonio Rumeu de Armas: *Ciencia y tecnología en la España ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*. Ediciones Turner, Madrid, 1984, p.183.

^{7,8,9,10}«La máquina de vapor. Instrucción que D. Francisco Arango dexa al Sr. D. Francisco de Enquino para mantener la correspondencia en todo lo que queda y lo demás que ocurra» (inédito). Biblioteca Nacional de Cuba, Fondo Pérez Beato, no. 968.

¹¹Francisco de Arango y Parreño: *Obras*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, v. 1, 2005, p. 258.

¹²Antonio Rumeu de Armas: Loc. cit (183). En esa misma misiva, escrita completamente en francés, Betancourt explica: «Acabo de inventar una máquina compuesta por varios cilindros y que: 1. Usa tres negros menos que la máquina más perfecta que existe; 2. Cuesta menos; 3. No precisa de un manejo especial; 4. Su uso no es arriesgado y así evita las desgracias frecuentes que traen otras máquinas; 5. Con la misma fuerza se hace el doble de trabajo. Dos de estas máquinas serán terminadas en breve y espero que se vea su efectividad en las islas y los dueños dejarán las que tienen ahora».

¹³Manuel Moreno Fraginals: Loc. cit (87). Según este autor, luego de probarse más de 15 máquinas diversas en Cuba, por fin una tuvo éxito mantenido en el ingenio Juan Madrazo, en Matanzas, en 1817 (p. 207).

¹⁴El 23 de enero de 1796, en reunión de la Junta del Consulado, Arango abordó la conveniencia de que Betancourt radicase en Cuba y, «en orden a máquinas que (reconociendo las que hay en el país) propusiese y executase las mejoras que se le ofreciesen». Para incentivar al ingeniero español, se acuerda asimismo «solicitar de S. M., a su favor, un privilegio exclusivo por seis años, reservando a la Junta, a su disposición, algunos tantos de sus máquinas con la debida dirección» (Archivo de Indias: *Estado*, leg. 5, doc. 87).

¹⁵Alejandro Cioranesco: *Agustín de Betancourt. Su obra técnica y científica*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife, 1965, p. 30.

Doctora en Ciencias Técnicas, **OLGA V. EGÓVORA** obtuvo el grado de Doctora en Ciencias Históricas por la Universidad de La Habana con una tesis dedicada a Agustín de Betancourt y la primera máquina de vapor en Cuba.



El alma del fauno en el mármol

LA OBRA DE YAROVÍ LÓPEZ NO SÓLO EVIDENCIA DESTREZA EN EL MANEJO DE MATERIALES INDÓCILES, SINO UNA IDEOESTÉTICA QUE LA HACE SEPARARSE DE LA ARTESANÍA PARA SER ESCULTURA DE PEQUEÑO FORMATO.

por **MARÍA GRANT**



Ante los faunos salidos de las manos del joven escultor Yarovi López, o Yaro —como suele firmar sus trabajos—, pudiera pensarse que estamos en presencia de un verdadero experto en esa figura del dios de los bosques, los campos, la fertilidad y los pastores, equivalente romano del griego Pan, hijo del dios Hermes, mitad hombre y mitad macho cabrío, asociado también al libertinaje y a la sexualidad.

Pero sin negar rotundamente que lo sea, más que evocar a la mitología romana o griega, el joven artista crea esas figuras —según sus propias palabras— *para representar los estados de ánimos que suelen acompañar a la existencia humana, en especial, los relacionados con la felicidad y la alegría de vivir.*

Una referencia jocosa sobre esa criatura, también representativa de la virilidad, nos la ofrece la escritora chilena Isabel Allende (Chile, 1943) en el relato «El sexo y yo», una suerte de cronología de sus relaciones sexuales, desde una confesión precoz a los cinco años, hasta su actual condición de abuela. Ella escribe: «Las niñas de mi generación carecíamos de instinto sexual, eso lo inventaron Master y Johnson mucho después. Sólo los varones padecían ese horrible mal que podía conducirlos de cabeza al infierno y que hacía de ellos unos faunos en potencia durante todas sus vidas»

Yaro sorprendió a muchos con su primera —y única hasta el momento— muestra personal, que, con el título precisamente de «Faunos», fue expuesta primeramente en la Casa Alejandro de Humboldt, desde el 27 de febrero hasta el 8 de abril de 2009, y luego, en la Casa Carmen Montilla, ya como parte de la X Bienal Internacional de La Habana.

Cerca de una docena de piezas realizadas en mármol negro y hueso bastaron para que revelara la excelencia de su arte, que no sólo destaca por la destreza en el manejo de esos materiales indóciles, sino por una ideoestética que lo hace separarse de la artesanía para ser escultura de pequeño formato.

Trabajo hasta que la figura me sorprende. Así emergió mi primer fauno. Nadie me había pedido que lo realizara... Antes había pintado payasos, además de que sigo dibujando a tinta. También esculpo niños, figuras grotescas, mujeres gordas... que decían se parecían a la obra de Botero y la de Fabelo.

Siempre habrá un fauno por hacer y, junto con esas criaturas, podría abordar muchos otros temas. Invariablemente trataré de hacer faunos sin ser repetitivo; incluso, en otras manifestaciones como el dibujo y la pintura.

El caso de Yaro, un autodidacto, recuerda la frase de Auguste Rodin: «El artista debe crear una chispa antes de que pueda ver fuego, y antes de que el arte nazca, el artista debe estar listo para ser consumido por el fuego de su propia creación».

De hecho, la pieza *Dominio* (9 x 5,5 x 5 cm), con la cual mereciera en 2006 una mención en miniaturas durante la IV Bienal de Talla de la ACAA (Asociación Cubana de Artesanos Artistas), parece remedar el arte del genial escultor francés en el modo de dejar inacabada la obra.

Siempre me sedujeron las maneras de hacer de la pintura impresionista... La apariencia de las formas inacabadas ha sido un recurso que he utilizado en muchas de mis esculturas, de ahí que un colega mío me acercara a la obra de Rodin, tras notar cierta similitud en mi modo de tratar la figura con el que empleó el gran maestro francés, quien posteriormente ha sido un referente para mí.

El impulso irrefrenable que sugiere un bolo de madera, la piedra o un montón de chatarra... es el delicioso síndrome que padecemos los que acogemos al escultor en el espíritu.



Yaro trabaja en la parte superior de su reducida vivienda, ubicada en las proximidades de una céntrica avenida del habanero municipio de Playa, zona en la que reside desde 2003 junto a su pequeño hijo Sebastián y su esposa Mabel.

En aquel estudio en ciernes, adonde se sube por una escarpada escalera, él se empeña cada día en dominar resistentes materiales, con los cuales libra un verdadero duelo. Decir «hacer esculturas» pudiera considerarse un disparate para las manos, dice

Armado de artesanales herramientas y con los oídos protegidos para atenuar el ruido que provoca el choque del acero con el mármol, sostiene a diario una batalla campal hasta que finalmente logra hacer brotar la cara de un nuevo fauno en la piedra, lo que, a su entender, es como descubrir el lado oculto del alma humana.

La elaboración minuciosa de muchas de mis piezas no responde precisamente a una

intención artesanal, sino a la motivación de doblegar dócilmente el volumen, como se doblega la forma a través del dibujo. El impulso irrefrenable que sugiere un bolo de madera, la piedra o un montón de chatarra... es el delicioso síndrome que padecemos los que acogemos al escultor en el espíritu.

Quien repase el currículo de este escultor que no llega a las cuatro décadas de vida, puede deducir —a partir de las exposiciones colectivas en las que ha tomado parte— su abordaje de disímiles temáticas. Así, por ejemplo, participó en dos muestras que rindieron homenaje al famoso personaje creado por Miguel de Cervantes y Saavedra: una, en 2005, titulada «Andando con El Quijote», en el Memorial José Martí, y la otra en 2006, «Homenaje al Quijote», en La Cabaña, como parte de la XI Edición de la Feria Internacional del Libro. También es digna de mencionarse «Sueño, pasión e identidad», en la galería «El reino de este mundo», de la Biblioteca Nacional José Martí, dedicada al 105 aniversario del natalicio de Wifredo Lam.

Sin ser un miniaturista propiamente dicho, con la pieza *Faunos jugando con la carreta* (6,4 x 3,6 x 3,4 cm), Yaro obtuvo en 2004 el Primer Premio en formato de miniaturas y Premio único de la manifestación de metales en la III Bienal de Talla de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (ACAA). Posteriormente, en 2007, durante el primer Encuentro Nacional de Arte en Miniatura en la ciudad de Remedios, fue merecedor del primer premio en escultura.

Él explica tal predilección como algo natural, pues considera que cualquier niño modela trocitos de plastilina o estructura alguna forma en otro material, en un intento por re-crear su mundo interior, en correspondencia con su estatura.

Durante mi niñez siempre pude canalizar de alguna manera mi más tempranas inquietudes artísticas pues mi madre, consciente de mi actitud hacia la plástica, me procuraba pinceles, acuarelas, temperas, crayolas... que, junto a otros materiales como alambre, plomo, poliespuma, madera..., me fueron útiles en la creación de dibujos y en la confección de una serie de juguetes que compartía con mis primos y amigos. Estos últimos los hacía en dimensiones pequeñas, que hoy podríamos considerar como miniatura. Es



Sátiro (2008). Mármol y hueso (22 x 18,2 x 12,5 cm).

un formato que disfruto mucho y que me ha acompañado hasta hoy.

En Cuba hay cultores de la miniatura en forma ocasional o alternándola con otros formatos. Pero también existe todo un movimiento, según el historiador cubano Roberto Valdés, quien se ha empeñado en escribir el origen, evolución y actualidad de esta modalidad artística en la Isla. Para ser consideradas como tales, las obras deben ser únicas y tener dimensiones que no sobrepasen los diez centímetros.

Uno de los símbolos del arte de la miniatura es el *Ídolo de oro* (4,5 x 3 cm x 1,5 cm), una escultura que atesora el Museo de Banes, provincia de Holguín, a la cual se le confiere un valor excepcional ya que es un exponente de la cultura taina en Cuba.

Yaro confiesa que dio rienda suelta a su vocación cuando ni siquiera pensaba que la escultura era un oficio. Tenía apenas cuatro años cuando, en un pueblecito nombrado El Comino, en Santa Cruz del Norte, su abuelo materno le permi-

Fauno con flauta
(2008). Mármol y
hueso (18,2 x 9,5 x
12,2 cm).



tía usar sus herramientas, como el cincel y el martillo, para intentar tallar —entre otros— rostros humanos en las piedras que encontraba en el amplio patio.

En ese ambiente rural transcurrió casi toda mi infancia. Los enigmas del campo, la ingenuidad y el ingenio de los campesinos de la zona dieron lugar a las más diversas fabulaciones y mitos que, en muchos de los casos, eran protagonizados por mis propios familiares. Así había majaes con cuernos surgidos de las fangosas aguas de alguna presa; misteriosas luces que en la nocturnidad de la manigua acecharon y aterraron a más de uno de mis tíos; estaba la casa embrujada de Monte Juguete, donde aún temen pernoctar todos los que la han conocido; el motín oculto de Valencia, un antiguo bandido cuyo espíritu vestido de blanco, montado en su también blanco y fantasmal caballo, vagaba por aquellos lares.

Este inevitable encuentro con esas historias fantásticas me sirvió para comprender que el mito y la realidad se aglomeran, giran y se complementan en la enorme esfera que es toda la información con que contamos. Y es que al hombre le es indispensable poetizar la verdad, porque en lo más recóndito de su ser sabe que la fantasía es la realidad del alma.

A los 13 años, Yaro y su familia fueron a vivir a Peñas Altas, un reparto que está en las afueras de la playa de Guanabo, al este de la capital. Por la cercanía al mar y el sobrado tiempo libre, acudía a bañarse casi diariamente al litoral. A pesar de las disímiles posibilidades de diversión en un lugar como aquél, por demás estando acompañado de adolescentes conocidos suyos del barrio y de la escuela, él siempre hizo una pausa para modelar alguna figura en la arena.

Éstas perduraban hasta ser deshechas por un amigo jodedor, o debido a un tropezón de un caminante distraído... Tal vez alguna quedó allá a merced del tiempo. Por razones obvias, de esta etapa no conservo ninguna pieza, ni siquiera una imagen.

Mientras cursaba estudios en el politécnico azucarero Jesús Suárez Gayol, en el que se graduó de técnico medio en termoenergética, asistía con cierta frecuencia a la Casa de Cultura de Santa Cruz del Norte. Allí realizó sus primeros óleos sobre madera y lienzo, a la vez que, gracias a los libros, entró en contacto con obras del arte universal.



Tierno canibalismo (2008). Mármol y hueso (14 x 9,4 x 12,8 cm).

En su opinión, fue muy importante conocer al escultor, pintor y dibujante «Yiyo» Montenegro. En esta etapa logró interiorizar que el ejercicio de la plástica, además de proporcionarle gozo espiritual, podía ser un oficio al cual dedicarse en el futuro.

Durante la década de los 90, comenzó a realizar algunas esculturas de pequeño formato, a pesar de que contaba sólo con dos trinchas y algunas cuchillas. En aquella época «su taller» lo constituía el dormitorio que compartía con su hermana en un apartamento perteneciente a los padres, ubicado en Santos Suárez, donde residió desde 1987

hasta 1997. *Aunque austero, ése fue el verdadero inicio de mi carrera como escultor.*

Desde mediados de 1992, había empezado a trabajar en el Taller-galería 10 de Octubre, donde acometía piezas de un formato mayor, y hasta pudo, por vez primera, exponer en muestras colectivas junto a otros creadores.

En las postrimerías de 1997, Yaro regresó a la casa de sus abuelos maternos en Santa Cruz del Norte para permanecer durante más de dos años realizando sólo piezas en miniatura, etapa de creación a la que, confiesa, debe en gran medida el

En el fauno se hallan re-creados los aspectos más controversiales de nuestra identidad; re-creación que ha ido evolucionando durante el proceso en el cual el hombre, negándolo, aceptándolo o simplemente considerándolo ajeno, ha seguido configurando ese ser mitológico a su imagen y semejanza, más allá de la cultura griega que lo originó.

dominio del oficio que, de mucho, le ha valido en su trayectoria como escultor. Quizás por la gran cantidad de piezas que elaboré en reducido formato.

Con el nuevo siglo, en 2000, regresa a la ciudad y comienza a alternar la miniatura con otros formatos; entonces se inició también en los relieves. Llegaron además los primeros reconocimientos públicos gracias a su acercamiento, desde mediados de 2003, a la ACAA y a su participación, el año siguiente, en la III Bienal de Talla.

Pero, ¿cuáles son sus consideraciones sobre la obra bi y tridimensional, y la manera en que el individuo se relaciona con el arte?

Definiría la creación bidimensional (pintura, dibujo...) como la difícil tarea de representar en un espacio inexistente toda una trama de interrelaciones, cuyo discurso, desde el más recio barroquismo hasta el minimalismo o el abstraccionismo, ha podido ser verazmente resuelto sólo por manos maestras que nos sirven de referencia.

Por otra parte, la creación tridimensional (la escultura, performance, instalaciones...), al ser proyectada en el espacio real, posibilita que la razón la integre más a la realidad, motivando en el espectador el diálogo, aun cuando no reconozca los nexos que lo identifican con la obra.

Quizá a esto se deba la tendencia de los artistas contemporáneos a expresarse cada vez con más recurrencia por medio de la

escultura en sus variadas formas y/o combinadas con otras manifestaciones del arte.

A los faunos, Yaro llegó siendo aún muy joven cuando, a pesar de las advertencias maternas, atisbaba a hurtadillas aquel programa televisivo «Prisma, poco antes de la medianoche», en el que se exhibían animados para adultos. Entonces la figura mitad humana, mitad animal le llamó la atención.

En esencia, los faunos son el icono con que trato de entablar un diálogo que, inspirado en la realidad o en la fantasía, intenta hacer desembocar al espectador en los más diversos estados emocionales, especialmente en los cuales se sustentan la felicidad y la alegría de vivir. Por ello, el buen humor monitorea en gran medida el drama existencial que plantea mi obra, sin llegar a pretensiones eminentemente humorísticas.

Su escultura más grande mide tan sólo 1,60 metros y está hecha de madera y hueso. Es un retablo que, realizado por encargo, incluye un Vía Crucis con un Cristo en el centro. Está emplazado en Bilbao, en el País Vasco, España. También ha hecho bustos de tamaño natural.

Y ante mi interrogante sobre sus vínculos con la ciudad y sus sueños de esculpir para el Centro Histórico, Yaro puntualiza:

Ya había surcado La Habana innumerables veces, entrando por el túnel de la Bahía, hasta San Agustín y viceversa, cuando, en 1997, sin proponérmelo, me convertí en un habitante más de esta controvertida ciudad. Mi atracción por la piedra, el metal, la madera y las formas, me hicieron irremediablemente amante de su variopinta arquitectura, que se me revela aun detrás de su lamentable deterioro.

He sido por mucho tiempo un artista algo ermitaño, inmerso en las labores propias de mi oficio que tanto me ocupa, pero aun así siempre aparece un pretexto para ceder a la tentación de caminar Obispo abajo con mi esposa e hijo, tomar la calle Oficios e ir a recalar a la plaza de San Francisco de Asís, donde ha sido un sueño anhelado dejar imperecedera en el mármol, la huella de mi paso por nuestra Habana.

Aquí he vivido durante más de una década, por lo que me es imposible estar ajeno a la desafiante labor renovadora que tan noble, tesonera y apasionadamente realiza la Oficina del Historiador. Es la misma nobleza, tesón y pasión que siem-



pre me inspiró ese orador casi mítico, que me hizo, sin poner objeción, andar La Habana desde los comienzos mismos del homónimo programa televisivo. Y que hoy me sigue inspirando una amistad surgida en el aprecio por el arte y el patrimonio humano, pues es alguien que con su ejemplo induce a todos el sentimiento de compromiso y amor por esta ciudad.

Si se me pidiera referirme a la obra y a la persona del amigo Eusebio Leal, sin dudas citaría los versos de una de las canciones más hermosas de Silvio Rodríguez: El reparador de sueños.

En las palabras al catálogo de su muestra «Faunos», el Historiador de la Ciudad dejó por escrito su apreciación sobre la obra de quien, hasta ese momento, era desconocido por la mayoría:

«La nobleza de los materiales cede ante la mano generosa, que le infunde nueva vida. Lo efímero se torna perenne y pasa a integrar el tesoro de las colecciones, donde uno siente la necesidad de arropar estas esculturas en una caja de cristal».

¿Por qué escogiste los faunos en lugar de algún elemento de la mitología cubana?, fue una pregunta en la que le insistí durante toda esta entrevista. A lo que me respondió:

Porque creo que este mito en particular surge de la necesidad ancestral que nos impulsa a representar mentalmente el carácter de nuestro propio ser, revelado con sobrada evidencia en la imagen y espíritu de esa criatura fantástica relacionada con el goce a plenitud de la naturaleza.

En el fauno se hallan re-creados los aspectos más controversiales de nuestra identidad; re-creación que ha ido evolucionando durante el proceso en el cual el hombre, negándolo, aceptándolo o simplemente considerándolo ajeno, ha seguido configurando ese ser mitológico a su imagen y semejanza, más allá de la cultura griega que lo originó.

Lo cierto es que cuando una persona se enfrenta al tema, siente una polémica interior en el acto de reconocerse o no en esa representación que transmuta la realidad en un evento fantástico, y hasta cobra carácter religioso en la creencia.

Sin pretensiones de religiosidad, asumo mi creación como un acto de fe espiritual en el empeño de transmitir mi mundo interior, que creo exteriorizar con más vehemencia buscando el alma del fauno en el mármol.

Yarovi López Fernández (La Habana, 1970) es miembro de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (ACAA).

MARIA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.

Carlos de la Torre y Pablo Neruda: pasión por la malacología



«LOS CARACOLES DE TU PATRIA SE PARECEN A TU POESÍA, EN LA FORMA Y EN EL COLOR OSCURO», DIJO A PABLO NERUDA EL MALACÓLOGO CUBANO CARLOS DE LA TORRE. SIN PROPONÉRSELO, HABÍA INCITADO A QUE EL GRAN POETA CHILENO FOMENTARA UNA DE SUS MÁS FAMOSAS COLECCIONES.

por **ROSA MARÍA GONZÁLEZ LÓPEZ**

Siempre he querido pensar que esa imagen de la mano añosa y abierta, luciendo en su palma tres joyas de la malacofauna cubana —la misma que José Álvarez Conde incluyó en la iconografía acompañante de su biografía sobre el científico Carlos de la Torre y Huerta—, luego recreada por la policromía en una emisión postal por el Aniversario 150 de su nacimiento, guarda algún vínculo secreto con el poeta chileno Pablo Neruda.

Y es quizás porque, además de tener ambos en común un profundo amor por la Naturaleza, sobre todo por la de nuestra América, el científico solía mitigar con poemas el rigor de sus investigaciones, mientras que al poeta chileno lo caracterizaba un fervoroso deseo por estudiar y coleccionar caracoles.

Fue en la casa de la patriota y poetisa puertorriqueña radicada en La Habana Lola Rodríguez de Tió, donde Carlos de la Torre leyó y compartió sus producciones en versos con los intelectuales José María Chacón y Calvo, Enrique José Varona, Manuel Sanguily, María Luisa Dolz y muchos otros, entre los que no faltaban también, artistas y periodistas.

Su talento se hizo evidente entre contertulios cuando presentó el soneto «Cantos de la Naturaleza

Sudamericana», en el que utilizaba como pie forzado la expresión americanista «en la cumbre imperial del Chimborazo», con la cual el abogado Pedro González Llorente terminaba uno de sus discursos pronunciados en el Colegio de Abogados de La Habana. Sensibilizado con la frase, y haciendo uso del sentido descriptivo propio de su profesión, el científico, devenido poeta, demostraba que poseía una sólida cultura de raíz humanista.

Por eso, no es de extrañar que De la Torre acudiera a cada una de las tres presentaciones de Pablo Neruda, cuando éste realiza su primera visita a Cuba en marzo de 1942, invitado por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación para pronunciar una serie de conferencias que tuvieron por escenario la Academia Nacional de Artes y Letras, en el edificio que años atrás había albergado el Convento de Belén, ubicado en el recodo que forman las calles Acosta y Compostela, en La Habana Vieja.

La primera intervención de Neruda, con el título «Viaje del tiempo y del océano», contó con la introducción del doctor José María Chacón y Calvo en su doble papel de director de Cultura y promotor de aquellos encuentros; la segunda fue «Viaje a la luz

de Quevedo», reseñada por Ángel Augier para el periódico *Hoy* (29 de mayo de 1942), como anteriormente, el día 25, lo había hecho con la primera; el último tema, antecedido por la presentación del reconocido escritor y crítico Jorge Mañach, era denominado por su expositor «Viaje a través de mi poesía».

Ocho años después de aquellas veladas, el poeta chileno rememoraré, de ellas, precisamente sus conversaciones con el científico: «Don Carlos de la Torre me dijo muchas veces: “Los caracoles de tu patria se parecen a tu poesía, en la forma y en el color oscuro”. Él asistió puntualmente a mis llamadas conferencias en que aparecían, de cuando en cuando, algunos de mis sombríos poemas de antaño.

«Si pudiéramos imaginarlo, eternamente vivo, en su ciencia inmortal, yo lo vería dentro de una esplendorosa concha de nácar marino, como un gran “ermitaño”, llevando sobre su ancha frente luminosa, el abanico radiante de aquellas palmeras plateadas que anunciaran para mí, en mi infancia, el encanto, el aroma y la generosa sabiduría de La Habana».¹

Cuando el poeta chileno y Carlos de la Torre se conocieron en La Habana, el naturalista estaba próximo a cumplir 84 años; a pesar de la edad, se mantenía muy activo y ocupado, sobre todo, en la preparación de los manuscritos de una obra monumental sobre la familia *Urocoptidae*, posiblemente los moluscos más abundantes en Cuba.²

Sus bien demostrados conocimientos, respaldados por una amplia y significativa producción literaria sobre caracoles; la aureola de leyenda viva iniciada cuando, en el Museo de Historia Natural de Londres, identificara al tacto algunas especies de la malacofauna antillana, lo señalaban —sin lugar a dudas— como el malacólogo más importante de su tiempo.

Era De la Torre una autoridad científica facultada con dos *Honoris Causa* otorgados por las universidades de Harvard y Jena en materia de Zoología, Antropología, Arqueología, Paleontología, Geología, Botánica, Geografía e Historia, y se distinguía, además, como pedagogo en todas las modalidades que puede abarcar la profesión.

Licenciado en Ciencias Naturales por la Universidad de La Habana en 1881,



había resultado ganador del premio extraordinario para cursar en la Universidad Central de Madrid, con matrícula gratuita, las asignaturas complementarias para obtener el grado de doctor. Finalmente lo alcanzaba en 1883 al defender la tesis «Distribución geográfica de los moluscos terrestres de la Isla de Cuba en sus relaciones con las tierras vecinas», la misma temática que venía trabajando desde sus inicios como explorador bajo la tutoría de Rafael Arango, el autor de *Contribución a la Fauna malacológica de Cuba* (1879), libro donde se reportaron dos nuevas especies de caracoles encontradas por el joven y entregadas a su mentor para ser descritas en el texto.

A ambos los había presentado don Felipe Poey, el eminente profesor de Anatomía Comparada de la Universidad Literaria de La Habana, quien estimaba a De la Torre como su discípulo favorito. A Poey —miembro de mérito de la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana desde su fundación en 1861— se debió, en 1889, la introducción de Carlos de la Torre en el mundo intelectual y académico cubano. Varios años después, en 1913, don Carlos correspondía a la deuda de gratitud científica al presidir la Sociedad Cubana de Historia Natural Felipe

Al referirse a su pasión por la malacología en *Confieso que he vivido* (1974), autobiografía editada póstumamente, Pablo Neruda evocó su encuentro con el eminente naturalista cubano Carlos de la Torre, al que conoció durante su primer viaje a la Isla. Llegó el poeta chileno a La Habana, el 13 de marzo de 1942, en compañía de su esposa, Delia del Carril. Juntos visitaron a De la Torre, y éste —en reciprocidad— regaló a Neruda una caja llena de caracoles marinos y terrestres; entre ellos, varios ejemplares de las endémicas *polymitas*.



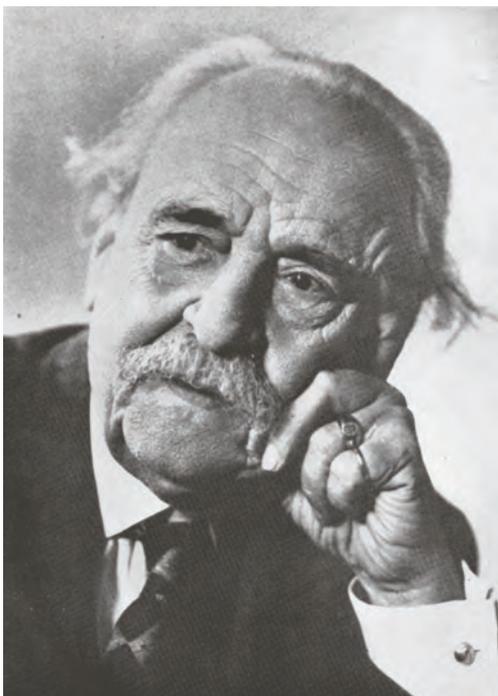
Nacido en Matanzas el 15 de mayo de 1858, el eminente naturalista Carlos de la Torre falleció en La Habana el 19 de febrero de 1950.

Alcanzó relieve internacional en los estudios malacológicos. Abogó por la protección de la biodiversidad del planeta, así como de los valores culturales y patrimoniales. Llevó a cabo numerosos viajes de exploración por toda Cuba. Los resultados de sus investigaciones, entre las que se encuentran hallazgos de restos fósiles, los presentó en varios países, como Estados Unidos, Suecia y España. Es autor de una vasta obra en temas malacológicos. Pronunció discursos en instituciones docentes y culturales, entre los que sobresale el dedicado a la interpretación de las primeras noticias sobre la fauna americana encontrada por Cristóbal Colón en su primer viaje al Nuevo Mundo. Escribió libros de textos y dirigió la realización de obras pedagógicas que sentaron las bases de la *Escuela Cubana*. Decidido partidario de la teoría evolucionista de Charles Darwin, fue decano de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana, así como rector de esta última. Figura célebre en su época, era retratado a menudo y se le dedicaban caricaturas, como esta que aquí se reproduce, obra de Massaguer.

Poey, con sede en el Museo de Historia Natural que creara su dilecto maestro en la alta institución docente.

Durante su estancia habanera, Neruda fue homenajeado por la Sociedad Malacológica Carlos de la Torre y Huerta, una asociación de apasionados a los caracoles que, formada en enero de 1942 —sólo unos escasos días antes de la visita del poeta—, tenía como premisas el estudio de los moluscos antillanos fósiles y vivientes, el intercambio de especies, la exhibición de colecciones, así como la edición de una revista especializada.

De manos del propio don Carlos, el poeta chileno recibió el título de malacólogo, y en una visita que le hizo al científico



en su residencia, éste le obsequió con una caja llena de caracoles marinos y terrestres; entre ellos, las arbóreas, multicoloreadas y endémicas *polymitas*, y también *liguus*, interesantes moluscos circunscriptos a la región de Viñales.

Estos encuentros fueron comentados por Dora Alonso en una entrevista que, bajo el título de «Pablo Neruda: voz y hombre de América», publicó en *Lux*, en mayo de 1942,³ así como por el propio Neruda: «Miles de pequeñas puertas submarinas se abrieron a mi conocimiento desde aquel día en que don Carlos de la Torre, ilustre malacólogo de Cuba, me regaló los mejores ejemplares de su colección. Desde entonces, y al azar de mis viajes, recorrí los siete mares, acechándolos y buscándolos (...)».

Esta revelación, escrita desde el refugio marineramente de Isla Negra —la última morada del poeta—, puede leerse en su obra *Confieso que he vivido*, editada póstumamente. Al anterior párrafo se adiciona otro, donde la lírica del poeta se incorpora a la condición autobiográfica de las reflexiones para reconocer: «en realidad, lo mejor que coleccioné en mi vida fueron mis caracoles. Me dieron el placer de su prodigiosa estructura: la pureza lunar de una porcelana misteriosa agregada a la multiplicidad de las formas, táctiles, góticas, funcionales».⁴

Su pasión por reunir cosas bellas lo llevó a conservar, entre muchos otros objetos, la primera edición del poemario *Azul*, de Rubén Darío, sin abrir, totalmente virgen, tal como la había adquirido de un anticuario; una caja de música con vales comprada en París a un príncipe; cientos de botellas, entre las cuales una pareja, cristalizada en sus movimientos, bailaba una rumba cubana, y sus magníficos caracoles, los regalados por don Carlos, junto a los obsequiados por otros amigos, «encaracolados», como llamaba a los entusiastas de la malacología.

Sobresalía un singular *Thatcheria Mirabilis* (sic), guardado como recuerdo de su visita al Museo de Pekín, verdadera reliquia de la naturaleza cuya caprichosa concha le sugería al poeta los estilos arquitectónicos de templos y pagodas.

Furibundo coleccionista, experimentó el deslumbramiento de extraer del mar un

«*Espondylus Roseo* (sic), ostión tachonado de espinas de coral»... o encontrar, en los «mercados de pulgas» parisinos, mezclado y confundido, «todo el nácar de las oceanías».

A esos caracoles se sumaban los que había hallado cuando, en sus infinitos viajes, se complacía oteando, desde su propia estatura, los arrecifes californianos o veracruzanos, o la blanca arena de Varadero...

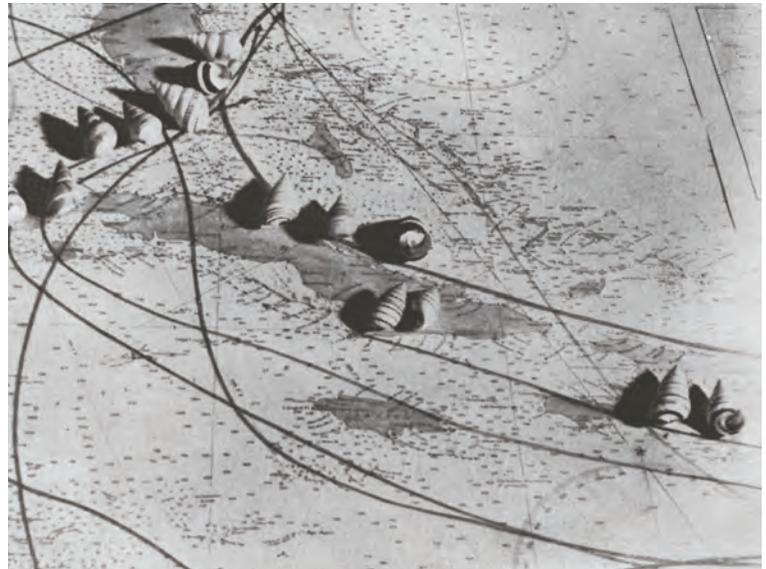
Cuando Neruda visitó Cuba en los años 60 del pasado siglo para entregar a los cubanos la edición de su libro *Canción de gesta* —dedicado «a todo el crepitante mundo Caribe», según su personal deseo manifestado a bordo del *Louis Lumiere*, cuando navegaba entre América y Europa—, no pudo compartir con su amigo De la Torre las bondades del conocimiento científico y el placer de la amena conversación, pues éste había muerto en febrero de 1950. En el recorrido que pidió hacer por la naturaleza cubana lo acompañó un joven espeleólogo del centro de la isla, Manuel Rivero de la Calle, quien llegó a ser uno de los antropólogos de mayor renombre en el área antillana y un distinguido profesor universitario.

En este último viaje de Pablo Neruda a la Isla, cuando se encontraba inmerso en la llanura del valle de Viñales, que caracteriza a la región más occidental de país, el poeta sugiere al científico la edición de obras populares sobre las aves de Cuba, Colombia, Venezuela, Chile y otros países hispanoamericanos, porque con ellas se contribuiría «a la unión de los naturalistas de estas repúblicas».

Allí, rodeado de mogotes, esas formaciones geológicas colmadas por la biodiversidad de la flora y de la fauna, el poeta descubre debajo de la hojarasca a *oleacina*, una especie de concha transparente color miel, que, al cogerla, despliega su manto y le camina por la mano. Neruda, sin dejar de observarla, se dirige a su acompañante y le comenta: «Yo tenía una gran colección de caracoles, y entre ellos las famosas *polimytas*. Me las obsequió el propio don Carlos de la Torre, durante mi anterior visita a Cuba. Soy de las pocas personas que las tenía clasificadas de su puño y letra. Fui buen amigo del sabio naturalista cubano».⁵



En esta imagen aparecen, de izquierda a derecha, parados: Carlos Guillermo Aguayo y Hermano León. Sentados, en el mismo orden, los también naturalistas: Dr. Pedro J. Bermúdez, Dr. Carlos de la Torre y Antonio Castro y Montejo. De la autoría de Gustavo Furrasola Bermúdez —gentileza de la Sociedad Cubana de Zoología—, esta foto fue tomada durante una de las excursiones de don Carlos a la Sierra Rangel, en la Cordillera de Guaniguanico, Pinar del Río.



Confeccionado por Carlos de la Torre, este mapa representa la distribución geográfica del género *liguus* en el área de Las Antillas. Fue reproducido en la biografía que sobre el eminente naturalista escribiera José Álvarez Conde. Abajo: imágenes de caracoles de los géneros *polimytas* y *liguus*, respectivamente.





Pablo Neruda recogiendo caracoles en la playa de Varadero durante su estancia en 1942. A la derecha, junto al pintor Mario Carreño y el escritor Enrique Labrador Ruiz.

Neruda regresaría a Cuba en dos ocasiones más: en 1949, en tránsito hacia México, cuando pasó por La Habana, y en diciembre de 1960, para conocer la Revolución y asistir a la presentación de la edición habanera, realizada en los talleres de la Imprenta Nacional, de su cuaderno *Canto General*.

Para esa fecha, la valiosa colección malacológica fomentada por el poeta Neruda se encontraba en la Universidad de Chile, mientras que la de De la Torre estaba repartida entre las universidades de La Habana y Harvard. Ambas, hoy día, se conservan e integran al patrimonio de estos centros de enseñanza científica y cultural.

¹La información es suministrada por Ángel Augier en su libro: *Pablo Neruda en Cuba y Cuba en Pablo Neruda*. Ediciones Unión, Sureditores, Proyecto Cultural Sur, 2005, pp. 53-54.

²Se trata de «The Cuban Urocoptidae», título en inglés de los originales manuscritos de un concienzudo estudio de clasificación e ilustración de esta gran familia de moluscos ampliamente distribuida en la Isla, cuyos autores son Carlos de la Torre y Paul Bartsch. Este último era de origen alemán, pero se radicó en los Estados Unidos, donde se destacó como uno de los curadores más importantes de las colecciones de fauna del Museo Nacional de Washington. En 1914 integró una expedición a Cuba, realizada en el crucero *Tomás Barrera*, con participación de especialistas del Instituto Smithsonian y la Universidad de La Habana. De la monumental obra manuscrita de ambos, existen dos copias: una, entre los papeles del doctor Bartsch depositados en el Archivo del Instituto Smithsonian, y la otra, conservada en la biblioteca del doctor Alfredo de la Torre y Callejas, sobrino nieto de don Carlos, su acompañante y asistente personal en el último viaje que realizó a los Estados Unidos, en 1941. Estos últimos originales, agrupados en 10 tomos, al parecer son los más completos, por tener una mayor cantidad de ilustraciones y descripciones cotejadas con los textos. Carolina de la Torre Molina, en cuyas manos quedaron los manuscritos después de la muerte de su padre, el doctor Alfredo de la Torre, ocurrida en el año 2002, prepara una edición para ser publicada.

³El texto de esa larga entrevista de Dora Alonso a Neruda lo reproduce Ángel Augier en su libro ya citado, pp. 46-52. El testimonio de la entonces joven periodista recoge también lo referido por Delia del Carril —compañera de Neruda en la época en que visitaron La Habana—, en en-



cuentro transcurrido en una reducida habitación del hotel Packard, donde maletas a medio hacer y cajas con piedras de mar y caracoles, anunciaban una próxima partida: «Pablo está en la Universidad, donde le van a dar el título de Malacólogo, ¿sabe usted? (sic) (...). A don Carlos de la Torre se debe ese honor, esa gran alegría que recibió Pablo Neruda, Malacólogo es más galardón que poeta famoso para ese chileno de acento privilegiado».

⁴*Confieso que he vivido*. Editorial Seix Barral, Barcelona, España, 1974.

⁵El relato con los detalles de la visita del poeta y su compañera Matilde Urrutia a Pinar del Río —acompañados, además, por Roberto Fernández Retamar y Adelaida de Juan— se publicó en 1961 en la revista *Islas* de la Universidad Central de Las Villas. Está firmado por Manuel Rivero de la Calle, y Augier lo reproduce en su libro citado con anterioridad en este artículo, pp. 206-210.

Investigadora en Historia de la Ciencia,
ROSA MARÍA GONZÁLEZ LÓPEZ dirige la *Casa Alejandro de Humboldt*.



CADA VERANO

RUTAS ANDARES

PARA DESCUBRIR EN FAMILIA

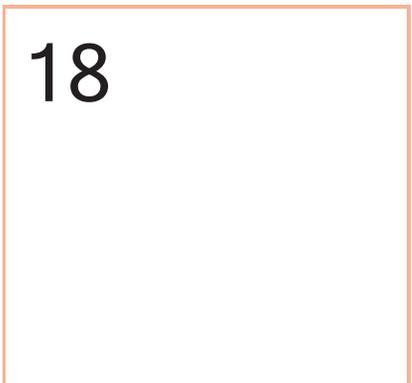
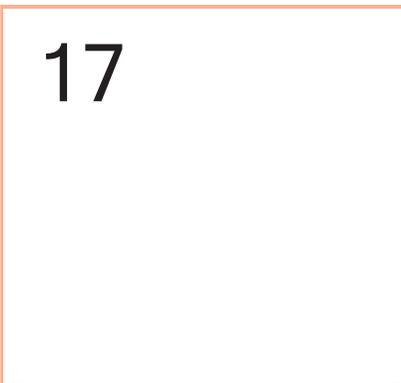
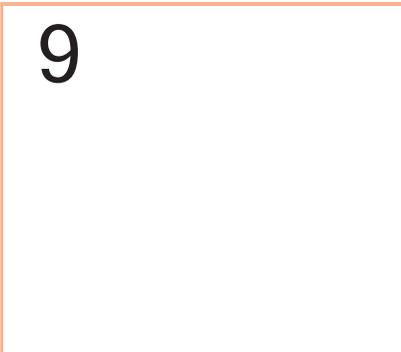
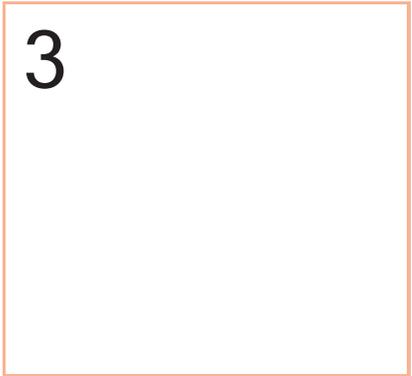
*Un acercamiento al patrimonio cultural
a partir de visitas a los museos y recorridos temáticos
por el entorno de la ciudad antigua*



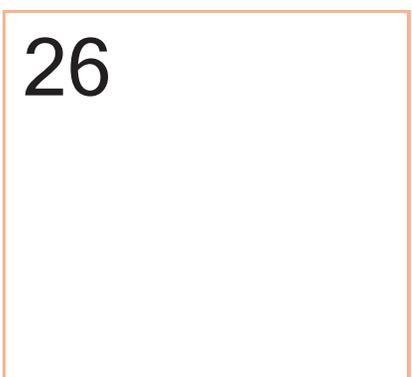
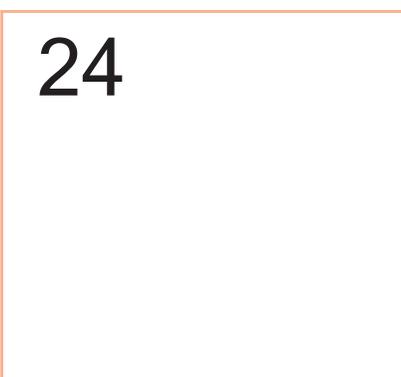
Galería Palacio de Lombillo



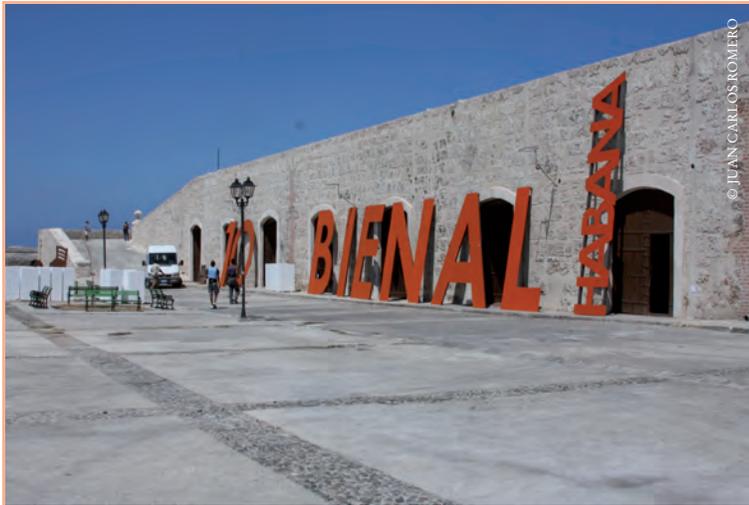
En la sede de la revista *Opus Habana*,
junto a la Plaza de la Catedral,
un espacio legitimador
del arte cubano contemporáneo.



DESAFIANDO LOS LÍMITES DE LAS GALERÍAS, LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS TOMARON POR ASALTO TODA LA CIUDAD DESDE EL 27 DE MARZO HASTA EL 30 DE ABRIL. Y COMO SI FORMARAN PARTE DE UN INMENSO PUZZLE, LOS ESPACIOS DE LA HABANA VIEJA FUERON LLENÁNDOSE CON MÚLTIPLES PROPUESTAS DE LA MÁS RECIENTE BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS.



INTEGRACIÓN Y RESISTENCIA EN LA ERA GLOBAL



© JUAN CARLOS ROMERO

Carteles de la Décima Bienal en la fortaleza de San Carlos de la Cabaña y la Fototeca de Cuba, respectivamente.

Resultaría imposible abarcar en unas pocas páginas todo lo acontecido durante la Décima Bienal de La Habana. En consonancia con la imagen que lo identifica, sería como armar un gran rompecabezas o puzzle, cuyas casillas dependerían del gusto de cada cual, de sus expectativas y añoranzas.

La revista *Opus Habana*, que no pretende ser una publicación dedicada a las artes plásticas —aunque sí lo es del patrimonio histórico-artístico y, en especial, de la restauración de La Habana Vieja—, ha querido testimoniar, sin embargo, la celebración de ese acontecimiento.

Digamos que ha tratado de rellenar algunas de esas casillas del puzzle, con el propósito de que vuelvan a evocarse aquellos momentos de fiesta, cuando el arte en todas sus manifestaciones tomó la ciudad por asalto.

«Integración y resistencia en la era global» era el tema. Un tema tan suficientemente abarcador como para dar cabida a «todo lo que se parezca»: desde el relámpago de un bote encendido en la noche, en una demostración del arte más efímero, hasta el cruce de una manada de elefantes africanos, cuyos barritos podían imaginarse.



© NÉSTOR MARTÍA

El Centro Histórico abrió una vez más sus puertas a las muestras. La Oficina del Historiador de la Ciudad respondió como siempre a la convocatoria del evento en diálogo creativo con el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, sus principales organizadores.

Puede afirmarse que un núcleo importante de la Décima Bienal tuvo lugar en La Habana Vieja, donde confluyeron tanto los proyectos curatoriales como las propuestas colaterales de esa cita, ora en los espacios urbanos, ora en sus múltiples salas y galerías.

Aquí se recogen varios ejemplos a modo de evidencia. No se pretende establecer ningún resumen valorativo, sino sólo dejar alguna constancia. Otras publicaciones más especializadas seguramente retomarán el tema, pues la Décima Bienal no quedará sumida en el olvido.

Diez cucarachas con rostro humano suben por la pared exterior del Museo Nacional de Bellas Artes, reivindicadas en una instalación del pintor cubano Roberto Fabelo que hace evocar la mañana en que Gregorio Samsa despertó convertido en un insecto grotesco.

Son tan reales que algunos transeúntes se acercan a tocarlas, venciendo el rechazo natural que inspiran en la vida cotidiana, para tratar de averiguar de qué materia están hechas. Un joven de 17 años, tras intentarlo, afirma dubitativo: «Parece un plástico recubierto de una resina porosa».

No está lejos de la verdad. El pintor, tan dado a la aventura imaginativa y al humor, utilizó plástico poliuretano, conocido indistintamente como gomaespuma o gomapluma. El efecto es como un disparo certero al centro de la diana.

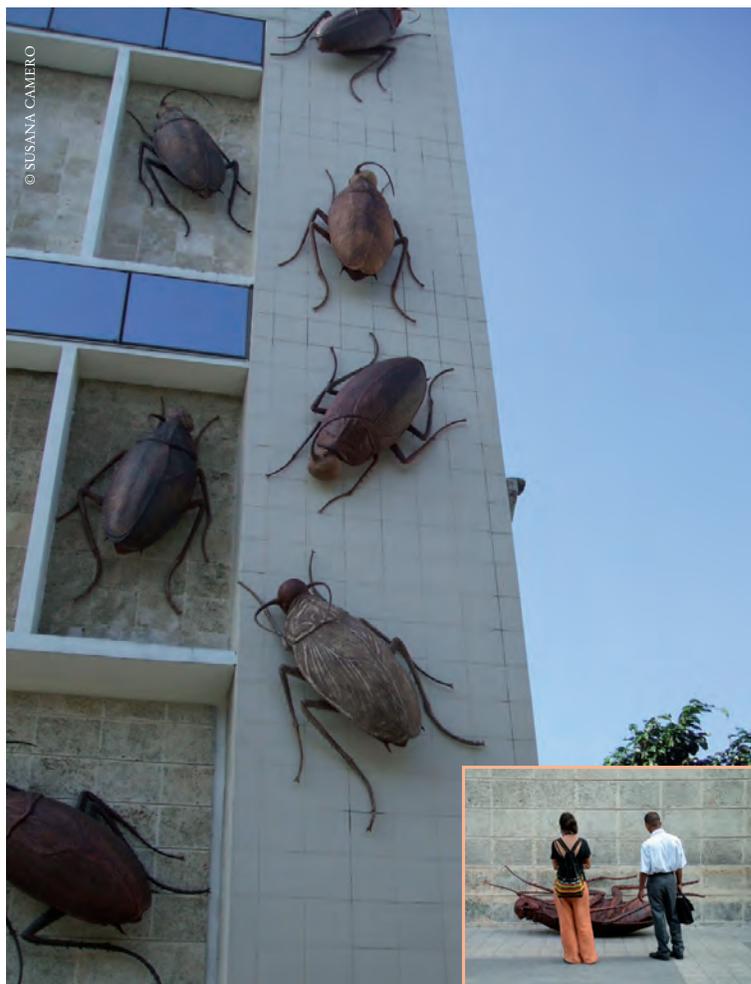
«Quise reflejar el sentido kafkiano presente en el mundo actual y sus crisis», sostiene. Y, sonriendo a la cámara de televisión, añade: «Las cucarachas han acompañado al hombre desde tiempos tan remotos y resistido de tal manera los intentos masivos de exterminarlas que uno llega a pensar si un día se convertirán en seres humanos o viceversa».

«Por eso me atrajo la idea de hacerla subir por las paredes del Museo, aunque pudieron haber sido las de otro edificio cualquiera, en una marcha ascendente, en busca de oxígeno — señala —. Suele afirmarse que ellas serán la única señal de vida sobre el planeta, tras un cataclismo nuclear».

Bajo el título de *Sobrevivientes*, el conjunto —una de las propuestas de la Bienal de La Habana— mueve sin cesar la curiosidad del público. Son muchos los que aprietan el obturador de sus cámaras fotográficas para atrapar a esas cucarachas de dos metros de largo, perpetuadas por el arte desde otra dimensión de la realidad.

Lector consumado, los vínculos entre la obra del artista y la literatura, son perceptibles. Su serie «Pequeño teatro del absurdo» tiene un antecedente palpable en la *Comedia humana* de Balzac. Sólo que desde otra visión, la de la plástica, enriquecida con una mirada profundamente original.

A menudo, los seres de la fauna animal que conviven junto al hombre han recibido el bautizo benéfico y ennoble-



© SUSANA CAMERO



SOBREVIVIENTES



© JUAN CARLOS ROMERO

Sobre la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes, Roberto Fabelo instaló *Sobrevivientes*, un hito de su desempeño tridimensional, del cual había dado indicios en las muestras «Un poco de mí» (2003) y «Mundos» (2006), también expuestas en esa sede.

cedor del arte. Recordar, si no, a esas moscas tan vilipendiadas que habitan en la literatura desde Aristófanes a Antonio Machado y Augusto Monterroso.

El arte bendiciéndolas con una ráfaga de poesía. (Por ANUBYS GALARDY. Tomado de Prensa Latina)

LA HISTORIA

COMO UN CARROUSEL QUE APARECE
DESDE LA OSCURIDAD

Fray Guillermo de Baskerville, franciscano sabio y de amplias entendederas, llega con el novicio Adso a una abadía benedictina erigida en algún punto de la cresta de los montes Apeninos. Es noviembre de 1327, y el olor a muerte y los enigmas de pasiones sucias profanan la mole edificada para oficios divinos, en el mismo momento que delegados de las órdenes aupadas bajo el manto papal, como roñosos guardianes, se congregan para incendiar «herejías» y obstruir los intentos de empujar los avaros confines del dogma...

En la villa que antaño fuera abrigo de las Flotas y puente de tránsito hacia las Indias, corren los días de fines de marzo de 2009; y un creador venido desde la China, Cai Guo Quiang, dibuja con las mañas ancestrales de la pirotecnia el *Esbozo de un bote* sobre la noche de San Cristóbal de La Habana. El asombro y la luz renuevan fraternidades en la plaza aledaña al Convento de San Francisco ante la invocación de la X Bienal y el rezo de Kcho, artista cubano, que invita a «Punto de Encuentro», una exposición de todos los mundos...

Un chaparrón de casi siete siglos de humana historia ha caído desde los incidentes de ficción que sembró Umberto Eco en su famosa novela *El nombre de la Rosa*, y la anécdota real que asoció a renombrados artistas de Cuba, Japón, Irán, Norteamérica, Italia, Brasil, Sudáfrica, Rusia y China en la trama de la más reciente Bienal Internacional de Arte de La Habana. Esos aires de ayer, mohosos y truculentos, en nada se asemejan a los respirados hoy en el Convento de San Francisco de Asís, que la Oficina del Historiador de la Ciudad ha reconvertido en templo cultural donde se reverencia el arte y la música sacra, a la vez que se extiende la fe hasta melodías y manifestaciones del arte más contemporáneo.

Justo el contraste entre arte de vanguardia y arquitectura del siglo XVIII, contribuyó a que «Punto de Encuentro» fuera uno de los proyectos colectivos más atrayentes de la X Bienal. También el que fuera organizado por Alexis Leyva Machado (Kcho), artista nativo pero de repercusión mundial, que se esforzó para que este homenaje al 25 aniversario de la cita magna del arte contemporáneo en la Isla interpretara el tema general del evento («Integración y resistencia en la era global») como la oportunidad de concitar a una reunión de ami-



gos, todos creadores del más alto nivel, donde el «intercambio diáfano y libre» hiciera del arte una herramienta de conocimiento intercultural.

El lustre de las firmas y la calidad de las obras fueron otras razones para el elogio del público. Del chino Cai Guo Quiang, los que no pudieron presenciar su espectacular despliegue en la inauguración todavía quedaron con la opción de ver una video documentación de las fabulosas *Extraterrestrials*, serie de intervenciones en que a golpe de mechas ha trazado una línea de fuego sobre el horizonte del Océano Pacífico o encendido el kilométrico trecho de la Muralla China. El japonés Tatsuo Miyajima, otra celebridad, aportó *Contravoz con vino*, video proyección de una performance con personas de Francia, España y Gran Bretaña, que sugería la comunidad de los conflictos humanos más allá de los barreras de lenguas y naciones. Los iraníes Shoja Azari (*Habitación con vista*) y Shirín Neshat (*Pasaje*) evidenciaron cuán porosas son hoy las fronteras entre las especialidades del audiovisual, pues sus obras en formato de video fundían atisbos de diégesis narrativa al estilo cinematográfico con la estetización de la imagen, la



experimentación y el énfasis conceptual propios del llamado video arte.

Fresco aún el recuerdo de *El Primer Trazo* (2007) en el Salón Blanco de este mismo inmueble, regresó el inglés-estadounidense Peter Nadin, ahora con la irónica escultura *Primera historia de una nariz*. Un pintor de Cuba que marcó la generación artística de los 80 y por largo tiempo no exhibía en su terruño, Tomás Sánchez, estuvo de vuelta con *Desde la cueva del corazón*, uno de esos descomunales lienzos suyos en los que el género paisajístico es asidero para entrometerse en la representación de estados del alma.

A la cita con ángeles del arte en el Convento de San Francisco habrían de sumarse, además, el colectivo ruso AES+F (fotografía digital), el brasileño Flaminio Jallageas (video proyección), la sudafricana Jane Alexander (fotomontaje), el italiano Patrick Tuttofuoco (instalación), y de Cuba: Luis Gómez (video instalación),

Yoan Capote (instalación) y Edgar Echevarría (instalación).

Como botón de muestra para recordar lo que fue esta apoteosis o ronda de los artistas contemporáneos del planeta por el rincón habanero de los adoquines y la memoria, quedó junto a la fuente que la gente llama «de los Leones», en la Plaza de San Francisco, un curioso carrusel girando, en lugar de los perennes caballitos, con carabelas y galeones, barcos a vapor, portaaviones y cañoneras, el yate *Granma*, la Virgen de la Caridad del Cobre y frágiles embarcaciones...

El título de esta instalación con la que Kcho redondeó su participación en «Punto de Encuentro», no podía ser más adecuado para cerrar este recuento que iniciamos evocando un tiempo y lugar anacrónicos: *La Historia como un carrusel que aparece desde la oscuridad*. (Por RAFAEL GRILLO).

A la izquierda: *La historia como un carrusel que aparece desde la oscuridad*, instalación de Kcho en la Plaza de San Francisco de Asís. En la foto inferior: el artista junto a Abel Prieto, ministro de Cultura. Arriba: *Desde la cueva del corazón*, obra de Tomás Sánchez que formó parte del proyecto «Punto de Encuentro».

EL ESPÍRITU, LA NATURALEZA: CABEZAS Y CORAZONES



© ALEXIS RODRÍGUEZ

El maestro Manuel Mendive y Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, quien tuvo a cargo las palabras inaugurales de «El espíritu, la naturaleza: cabezas y corazones».

El retorno de Manuel Mendive fue apoteósico. En un acto multitudinario dentro de la Décima Bienal de La Habana, centenares de personas lo vitorearon, aclamaron, reconocieron y mimaron en su largo recorrido/performance yoruba, un kilómetro a pie, una intensa caravana de medio centenar de artistas y decenas de personas celebrando al maestro desde una escuela primaria hasta el Gran Teatro de Cuba, en cuya Galería Orígenes mostró lo más reciente de su trabajo, un espejo cósmico donde se reconoce buena parte del pueblo cubano.

A sus 65 años, Manuel Mendive es una de las glorias de la pintura cubana. Peces, tortugas, aves multicolores, cuerpos desnudos... Ni el simbolismo ni el primitivismo lo definen a pesar de que linda sus contornos.

La fuerza expresiva de sus obras retrotrae la energía espiritual, la poética de sus ancestros africanos y, mediante los elementos constitutivos de la santería, la magia. Una mirada en redondo a sus entornos y, sobre todo, la expansión cósmica de lo ritual distinguen su obra, que ha dado vueltas al planeta y se enclava en las querencias entrañables de la gente.

Después de mucho tiempo que no exhibía en galerías, Mendive preparó una exposición compuesta por acrílicos, óleos, esculturas, tallados en madera, instalación y magia.

La tituló «El espíritu, la naturaleza: cabezas y corazones».



© ALEXIS RODRÍGUEZ

POR LA UNIÓN Y EL AMOR

La intención de Manuel Mendive fue «hacer un llamado a la paz mediante una fiesta de las formas y los colores, y decir cosas hermosas. Este cariño que me ha mostrado la gente esta noche me ayuda a vivir. El mundo es muy grande, pero tiene complicaciones. Por eso titulé así mi exposición, porque solamente con unión, comprensión y amor podemos ser felices en este mundo. Lo más importante es la luz, los pensamientos luminosos, justos. El amor».

Un ejército de bailarinas, bailarines, músicos y oficiantes yorubas emprendieron la caminata en un punto convenido del centro de La Habana. Prepararon tambores batá, cencerros tricéfalos, pífanos y cantos yorubas puertas adentro, y en cuanto hicieron su aparición en la calle, los transeúntes, desprevenidos, acudieron de inmediato al llamado espontáneo de tambores, canto, cuerpos pintados, danzantes sensuales.

Al paso de la caravana de los cuerpos cadenciosos se unieron multitudes. Junto al fuego que portaban centinelas, altares de santería ambulante y algarabía de cánticos y rezos, se unieron vítores de sorpresa y alegría: «¡Maestro!» «¡Arriba Mendive!» «¡Bravo, maestro!» Pocas veces la palabra maestro adquiere su significado verdadero. La noche del domingo en La Habana fue una de esas ocasiones.

Cuando llegaron al Gran Teatro de Cuba, otra multitud los esperaba bajo el arquerío monumental y frente a la elegancia del vetusto inmueble.

El Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, hizo el discurso de elogio, habló de los peces, las tortugas, las aves multicolores y los cuerpos que pinta Manuel Mendive, quien retornó al parque próximo, donde la caravana continuaba su ritual yoruba, y allí pintó una tela larga y blanca con los puntos blancos con los que también había pintado los cuerpos semidesnudos de los bailarines y las bailarinas, llevó la tela hacia un estrado elevado y ahí siguió la ceremonia.

La pianista Pura Ortiz se sentó ante un teclado e hizo sonar el *Concierto Italiano* de Bach a velocidades lentas, siguiendo el ritmo lento inexorable de Glenn Gould en su segunda versión de las *Variaciones Goldberg*.

MOMENTO GLORIOSO PARA EL ARTE

Alumbrados por la música de Bach, los bailarines y las bailarinas se desnudaron y entonaron con sus cuerpos de mulatos una danza lenta y suave, lenta y firme, lenta y vigorosa. Una cámara lenta flotando en humo de incienso y fuego tenue.

El esplendor de la fiesta de los cuerpos coronó entonces la alegría. Los cuerpos desnudos reales se espejaban con los cuerpos desnudos en un óleo gigantesco frente a ellos pintado por Mendive, y junto

a ellos volaban los peces, nadaban las aves, flotaban todos en el cosmos.

Enseguida se procedió a inaugurar la exposición de óleos, acrílicos, maderas, esculturas y fue imposible para los ujieres controlar el acceso, pues la multitud se arremolinó sobre la majestuosa puerta de madera antigua y cristales opacos y entró como una masa febril y jubilosa a admirar las obras de arte galería adentro.

Pocas veces un pintor es aclamado en las calles, acariciado por el pueblo. En muy contadas ocasiones en la historia una exposición es abierta con tal tumulto popular. La noche del domingo fue uno de esos momentos gloriosos en toda la historia del arte.

Y sucedió una epifanía: eran las diez de la noche y bajo el arquerío colonial, entre las columnas de piedra, sobre el mármol y bajo el techo del vestíbulo aparecieron, nadie sabe de dónde, dos aves multicolores, tan reales como que todos las escucharon cantar.

Una pareja de aves que volaba en círculos, unía sus picos, danzaba otra danza como de grullas, lenta y suave, lenta y volátil, lenta y vaporosa, parecida a la que habían ejecutado las bailarinas y los bailarines con sus cuerpos tan desnudos como los óleos de Manuel Mendive.

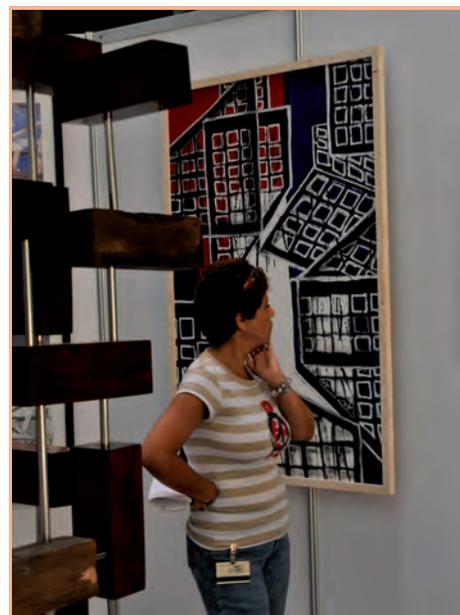
Pocas, muy pocas veces suceden estas cosas en la vida. (Por PABLO ESPINOSA. Tomado de *La Jornada*)

El proyecto «RestaurArte» involucró a cerca de 50 artistas cubanos de diferentes generaciones que intervinieron con sus obras en tres espacios del Centro Histórico. El primero, dentro del viejo almacén de San Pedro No. 18, esquina a Baratillo, todavía sin intervenir por el proceso restaurador, pero que permite recrear los primeros pasos de éste, como las excavaciones arqueológicas, las mediciones, los pesquisajes... El otro lugar, ya en plena intervención reconstructiva, permitió la convivencia del arte con el proceso restaurador a pie de obra. Así, en Lamparilla No. 9, donde se levanta el Museo del Azúcar, los obreros laboraron con un piso convertido en galería que exhibía obras que recrean su trabajo y dialogan con el lugar y la circunstancia. Por último, el vestíbulo de la sede de la Empresa Constructora Puerto Carenas, un espacio que ya fue intervenido y terminado, pero susceptible todavía a la recreación y la matización.

RESTAURARTE



© RODOLFO ZAMORA



El tiempo deja su huella en todo lo que nos rodea y sostiene. Esa marca —ineludible, atroz o noble, que forma parte de la historia de cada hombre, de cada animal, de cada vegetal, de cada rincón del planeta— igualmente la experimentamos en nuestros cuerpos y en nuestra conciencia. Son sedimentos que nos fundan.

Tal es la esencia de la macro-exposición que, precisamente bajo el título de «Sedimentos», inauguró Agustín Bejarano Caballero en el Convento de Santa Clara de Asís, sede actual del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM).

En el claustro y el inmenso jardín interior de esta joya arquitectónica del siglo XVIII, el joven maestro emplazó sus esculto-pinturas e instalaciones, muchas de ellas concebidas para esta exhibición colateral a la Décima Bienal de La Habana. En ellas Bejarano manipula materiales poco comunes en su tradicional quehacer plástico, tales como la resina y la fibra de vidrio, en una suerte de «oxigenación» artística de su anterior iconografía. Con ayuda de esos nuevos soportes, recrea el entorno vivido en la convulsa época de entre milenios, en la cual vuelve a ubicar como protagonista al mismo personaje que en los *Ritos del silencio* representaba alegóricamente con la figura de José Martí.

Este hombrecillo, minúsculo, sencillo y sensible, es un ser mutante que en muchas ocasiones aparece sin fisonomía —porque es la suma de todos los rostros—, comprimido o inmerso en su agitación, unas veces con los brazos abiertos, otras enajenado y pensativo sobre

un taburete o en el borde de un alto muro, o sobre la arista de un machete. De esta manera, el artista se propone encauzarnos hacia la introspección y la revalorización individual y social y el juicio crítico sobre acuciantes problemas de la contemporaneidad, entre ellos los relacionados con la segregación, la diáspora, la raza, la religión y las dificultades propias de la sobrevivencia en esta isla, asediada y constantemente amenazada con la extinción de su noble proyecto social.

«Cuando pongo un hombre sobre el filo de un cuchillo, estoy dialogando, contraponiendo dos elementos esenciales: la vida y la muerte», ha dicho Bejarano, quien sustenta las tesis de sus piezas en la premisa de que «la gran belleza de la vida es el hombre y la luz que lo ilumina; pero igualmente, por detrás, asecha un gran fondo de oscuridad, de penurias, de incertidumbres».

«Sedimentos» posee ese profundo interés por la espiritualidad humana. A su vez, en algunas piezas es tangible la presencia del devenir cultural, histórico y social que nos instituye como nación.

En las grandes, medianas y pequeñas esferas, entre otros soportes realizados con resinas y fibras de vidrio, los dibujos adquieren un particular expresionismo logrado mediante la luz proyectada desde atrás, para despertar disímiles sensaciones que van desde la evocación del pensamiento traslúcido hasta las cíclicas etapas en las que nuestras vidas son luminosas o eclipsables.

Es imposible «recuperar» una imagen «estática» del pasado; por tanto, en «Sedimentos», más bien hay interés por dar una «forma estética» al tiempo que ya pasó. Bejarano asume el reto de comprender y juzgar mejor nuestro presente e intentar ascenderlo —de ahí sus recurrentes escaleras—, como el historiador que lleva a las fuentes del conocimiento, acumulado durante siglos, las preocupaciones de su propia época. (Por JORGE RIVAS RODRÍGUEZ)

SEDIMENTOS FUNDACIONALES

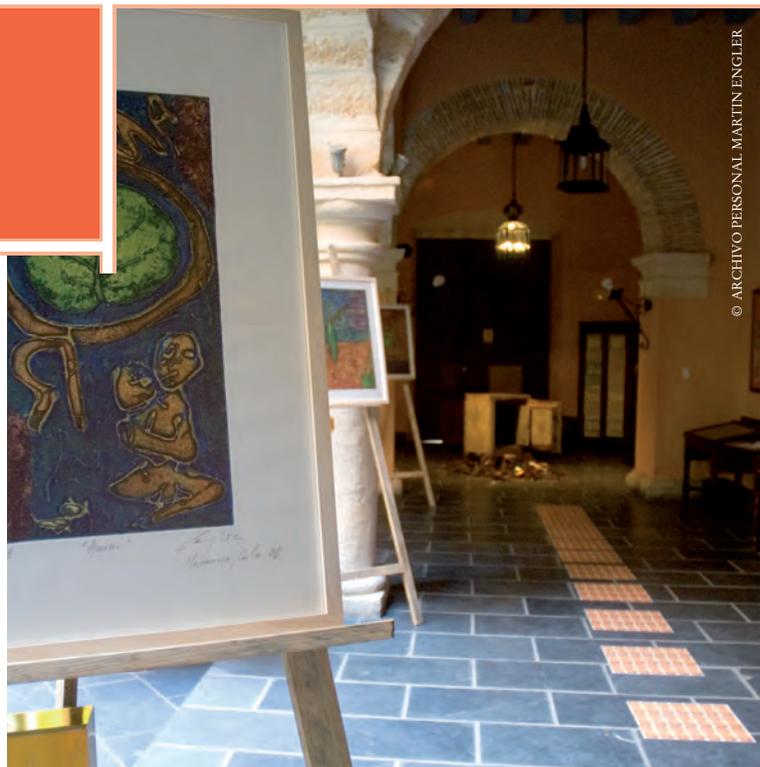
Sobre qué caminamos (2008). Mixta sobre metal (55 x 200 x 17 cm). A la derecha: Bejarano junto a su pieza *Los machetes de la virgen* (2008). Mixta sobre semillas de flamboyán (130 x 130 cm).



© ARCHIVO PERSONAL AGUSTÍN BEJARANO



LA CAJA FUERTE ABANDONADA



© ARCHIVO PERSONAL MARTIN ENGLER

Martin Engler encontró una caja de caudales en algún sitio de la periferia habanera. Abandonada en plena calle, su cubierta había sucumbido a las secuelas del salitre. Parecía inservible, pero para un artista suizo de su estirpe, aquel armatoste tenía una connotación que no imaginaría el resto de los mortales.

Martin Engler había llegado a Cuba por primera vez en los años 90 del siglo pasado. Venía en búsqueda de la felicidad después de desandar medio planeta sin encontrarla. Pero fue en esta isla donde sintió que volvía

a ser niño y, al ver aquella caja fuerte, se antojó de tenerla como si fuera un juguete.

Martin Engler conoció entonces el burocratismo cubano. Aunque la caja yacía abandonada, era un «medio básico», o sea, propiedad estatal. No importa que estuviera oxidándose a la intemperie. Enseguida que mostró interés en ella, sus imprevistos custodios fueron perspicaces y le dieron largas. ¿No sería un bien museable?

Martin Engler es suizo pero no tonto. Al final logró convencerlos de que ese traste sólo serviría como símbolo de la crisis financiera global. ¿Conocían los compañeros que hasta Suiza, la caja fuerte del mundo, sufriría las consecuencias?

Martin Engler expuso la caja fuerte abandonada en la Décima Bienal de La Habana. También repartió monedas de chocolate envueltas en papel metálico dorado. Y hasta logró que el público vistiera batas de médico y se colgara estetoscopos para auscultar a la Tierra... tal vez al borde del colapso.

¿Fue su exposición una parodia? ¿Un llamado a no creer en el capitalismo que, aunque herrumboso, es capaz aún de emitir falsos destellos? ¿O acaso una alegoría a la mítica caja de Pandora?

Martin Engler dejó más preguntas que respuestas. Pero ésa es otra misión del artista: hacernos fruncir el ceño de vez en cuando. (Por ARGEL CALCINES)

«La caja fuerte abandonada» fue expuesta en el Hotel Florida, y tuvo gran afluencia de público. A la solución instalativa de la caja fuerte (en el fondo de la galería del patio) se llegaba siguiendo una ruta marcada en el piso con copias de billetes suizos. Grabados sobre el tema fueron dispuestos sobre caballetes, además de mostrarse un video con las peripecias del traslado de la caja de caudales por Martin Engler hasta el lugar de la exposición.



Manada de elefantes africanos en la Plaza Vieja. Realizados en metal inflado a tamaño natural por el artista José Emilio Fuentes, constituyen una metáfora de la adaptabilidad y resistencia grupal.





VOLUMEN I
año 1996-97



No. 1: Nelson Domínguez



No. 2: Chinolope



No. 3: Zaida del Río



No. 4: Ernesto Rancaño

VOLUMEN II
año 1998



No. 1: Cosme Proenza



No. 2: Ileana Mulet



No. 3: Roberto Fabelo



No. 4: Pedro Pablo Oliva

VOLUMEN III
año 1999



No. 1: Manuel López Oliva



No. 2: Arturo Montoto



No. 3: Elsa Mora

VOLUMEN IV
año 2000



No. 1: Rubén Alpizar

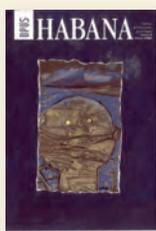


No. 2: Manuel Mendive



No. 3: Alfredo Sosabravo

VOLUMEN V
año 2001



No. 1: Eduardo Roca (Choco)



No. 2: Ricardo Chacón



No. 3: Leslie Sardiñas

VOLUMEN VI
año 2002



No. 1: Ángel Ramírez

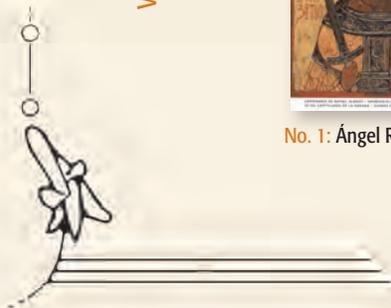


No. 2: Vicente R. Bonachea



No. 3: Águedo Alonso

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





No. 1: Agustín Bejarano



No. 2: Flora Fong



No. 3: José Luis Fariñas



No. 1: Ever Fonseca



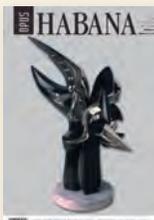
No. 2: Carlos Guzmán



No. 3: Adigio Benítez



No. 1: Alicia Leal



No. 2: Pepe Rafart



No. 3: Ernesto García Peña



No. 1: Vicente Hernández



No. 2: Isavel Gimeno y Aniceto Mario



No. 3: Eduardo Abela



No. 1: Lester Campa



No. 2: Moisés Finalé



No. 3: Sandra Ramos



No. 1: Mario García Portela



No. 2: Yaro López

VOLUMEN VII
año 2003

VOLUMEN VIII
año 2004

VOLUMEN IX
año 2005

VOLUMEN X
año 2006-2007

VOLUMEN XI
año 2007-2008

VOLUMEN XII
año 2008-2009





sentir
la habana vieja

con

 Habaguanex
COMPAÑÍA TURÍSTICA

HABLADURÍAS

POR "EL CURIOSO PARLANCHÍN"[™]

LAS CLÍNICAS DE MODA



Las operaciones quirúrgicas —principalmente las operaciones de moda— gozan hoy en sociedad del prestigio y fama extraordinarios que vimos en nuestro artículo anterior, llegando a ser algo así como títulos de nobleza, de distinción y refinamiento sociales, la estancia en la clínica —en una clínica de moda— durante la convalecencia de la enfermedad que motivó la operación, es considerada también como acontecimiento distinguidísimo, y al que se le da tanta importancia como a cualquier temporada veraniega pasada en la playa más *chic* de Europa o los Estados Unidos. Y, tanto como elegante, resulta también la temporada post-operatoria en las clínicas extraordinariamente divertida, reinando durante los ocho o diez días que es necesario permanecer en ella, el más intenso bullicio, la más variada animación y la más franca alegría.

¿Creen ustedes que es exageración?

Pues visiten, a cualquier hora de la tarde, una de nuestras clínicas elegantes. Lejos de encontrarse con el espectáculo triste del dolor y la desgracia; de ver caras reveladoras, unas de sufrimiento y las otras de preocupación y de tristeza; o de creer que el más discreto silencio impera en salones, corredores y cuartos; otro cuadro muy distinto es el que presentan nuestras clínicas elegantes, durante las horas de moda, de tres de la tarde a ocho de la noche.

Ya desde la entrada, se oye el rumor alegre de las conversaciones y las risas, alternando con el ruido de las vasijas de lata o las copas o cacharros de cristal, al ser llevados de un lado a otro por las enfermeras o los sirvientes.

Los corredores ofrecen el aspecto, por lo concurridos y regocijados, de un salón de baile en los momentos en que la música ha dejado de tocar y las parejas se pasean de un lado a otro. Jóvenes y muchachas discurren así por los *balls* de la clínica, ya cogidos del brazo o de la mano, ya haciendo cortos descansos en algún discreto rincón, ya formando grupos de

animadas tertulias en los saloncitos laterales o centrales, o en los portales y terrazas.

Los novios suelen darse cita en la clínica, con el pretexto de visitar a la amiga operada. Las amigas se reúnen y forman animados *parties*, en los que se conversa y ríe, se juega a las prendas o al *mah yong* o al *bridge* o se sacan grupos fotográficos. Lejos de las miradas inquisitoriales de las mamás, que conversan aparte en el grupo de las personas serias, los novios se aprovechan para hacerse alguna rápida y oculta, y por ello más sabrosa, caricia, que, si se presenta la oportunidad, puede llegar hasta el abrazo y el beso. Los enamorados encuentran oportunidad para declararse o para insistir en sus pretensiones amorosas. No falta tampoco, alguno que otro triángulo, que nace o se desenvuelve a la sombra tutelar y protectora de las clínicas de moda.

Hay muchachas, con algún pariente enfermo en la clínica, que hasta llevan varios trajes para cambiarse durante el día; otras que van, no porque tengan algún pariente, amigo o conocido operado, sino simplemente... por pasar el rato, como podían ir al Malecón o la calle de Obispo o la de San Rafael.

Como en esta aldea grande, que es La Habana, todos nos conocemos, los familiares y amigos de los distintos enfermos, se visitan y reúnen cada día para enterarse «cómo sigue su pariente», o averiguar las entradas y salidas de los enfermos. Bien pronto la chismografía, como exuberante planta criolla, nace,

crece y se extiende por cuartos, corredores y salones. Unos a otros se despluman sin piedad; refiriéndose la vida y milagros, de orden privado o público, de amigos y conocidos; o se cuenta, en secreto... a gritos, la verdadera enfermedad que padece Fulano o Ciclana y de la que realmente han sido operados.

Esto de la clase de operaciones, es uno de los detalles más interesantes de las clínicas. Cuando la operación es en alguna parte secreta del cuerpo o se ha realizado a consecuencia de una enfermedad de pronóstico reservado, desde el punto de vis-



ta de la moral, el pariente del operado, al que se interroga sobre éste, contesta con evasivas o se va por la tangente, que en estos casos son los alrededores del sitio operado:

—Lo operaron de una cosa que le salió en el vientre —dice discretamente— o en una pierna. Y así salen del trance apurado.

Esta respuesta imprecisa basta para que enseguida el que preguntó corra la noticia.

—Oigan: la que parece tener algo que no debe ser muy santo, es Fulana, porque le pregunté a su parienta Ciclana y no me ha querido decir claramente lo que tiene.

—Ya yo me lo figuraba. Lo que ella tiene seguramente es que le han tenido que hacer un...

Si se trata de un joven, sus amigas, ante las respuestas evasivas o imprecisas de las hermanas o la mamá, comentan:

—Óyeme, chica, lo que padece Chucho y no quieren decirlo, tenía que sucederle, andando siempre de rumba por ahí con toda clase de gente.

Mientras todo esto ocurre entre el público asistente a las clínicas de moda, la muchacha operada, pasado el mal rato de la vuelta del cloroformo, se vestirá con la elegantísima habilitación que al efecto trajo: camisa, casi transparente por lo fino de la tela y la cantidad de encajes que lleva; lazos, gorritos de cama. Las sábanas, sobrecamas, almohadas y cojines, estarán también convenientemente adornados con encajes, cintas y lazos.

El novio o el enamorado o los simples amigos, disfrutarán de un espectáculo realmente interesante,

estando a la caza de algo que rascabuchear, en un descuido de la muchacha al hacer algún movimiento.

—Oye, Chicho, ¿te fijaste cómo está pasada Cucquita? Vestida en traje de calle, no parecía que tuviera tan buenas formas; pero, ahora, que se da uno mejor cuenta, a la chiquita le zumba.

—Pues, ámate, chico, y fájale, que además el viejo está bien de harina.

Los amigos y amigas de la muchacha operada, están obligados socialmente a mandarles flores, y por ello el cuarto se verá convertido en un jardín, o mejor, en una cámara mortuoria. Y no me explico cómo se puede soportar ese olor de gran cantidad de flores que recuerda el olor particularísimo y desagradable que se nota en el cuarto donde está tendido y velándose un cadáver.

Por último, las clínicas de moda se utilizan también en algo que antaño estaba sólo reservado al hogar: el nacimiento. En esa desaparición rápida y progresiva que se nota en nuestra época, del hogar, de la casa, como consecuencia de la crisis de la familia, el cabaret, el club y la clínica han ido sustituyendo diversos aspectos del hogar y llenando muchas necesidades antes satisfechas por aquél.

En lo que a las clínicas se refiere, es en ella, hoy en día, donde se nace y no en la casa, a tal extremo que de los cubanos de nuestra época que sean hombres ilustres, no podrán los historiadores del mañana citar o discutir la casa donde nacieron; les bastará con publicar, como lugar de nacimiento de todos, las fotografías de las clínicas elegantes de nuestra capital.



Emilio Roig de Leuchsenring publicó este artículo en Carteles (Vol. 10, No. 16, 28 de agosto de 1927) en la sección «Habladorías», que, consagrada en gran medida al estudio y crítica de las costumbres públicas y privadas imperantes en Cuba durante la primera mitad del siglo XX, escribió bajo el seudónimo El Curioso Parlanchín desde 1926 hasta 1953.

Estas colaboraciones en publicaciones seriadas, que incluyeron también otras revistas de la época, Roig las mantuvo incluso después de ser nombrado en 1935 Historiador de la Ciudad, cargo que desempeñaría hasta su muerte. Nunca dejó de ejercer el oficio de periodista y llegó a publicar centenares de artículos, los cuales Opus Habana ha ido rescatando paulatinamente tanto en su versión impresa como digital (www.opushabana.cu).

En la foto, aparece con el gato que, bautizado con el nombre de «El Gran negrito», se convirtió en la mascota de la Oficina del Historiador.

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

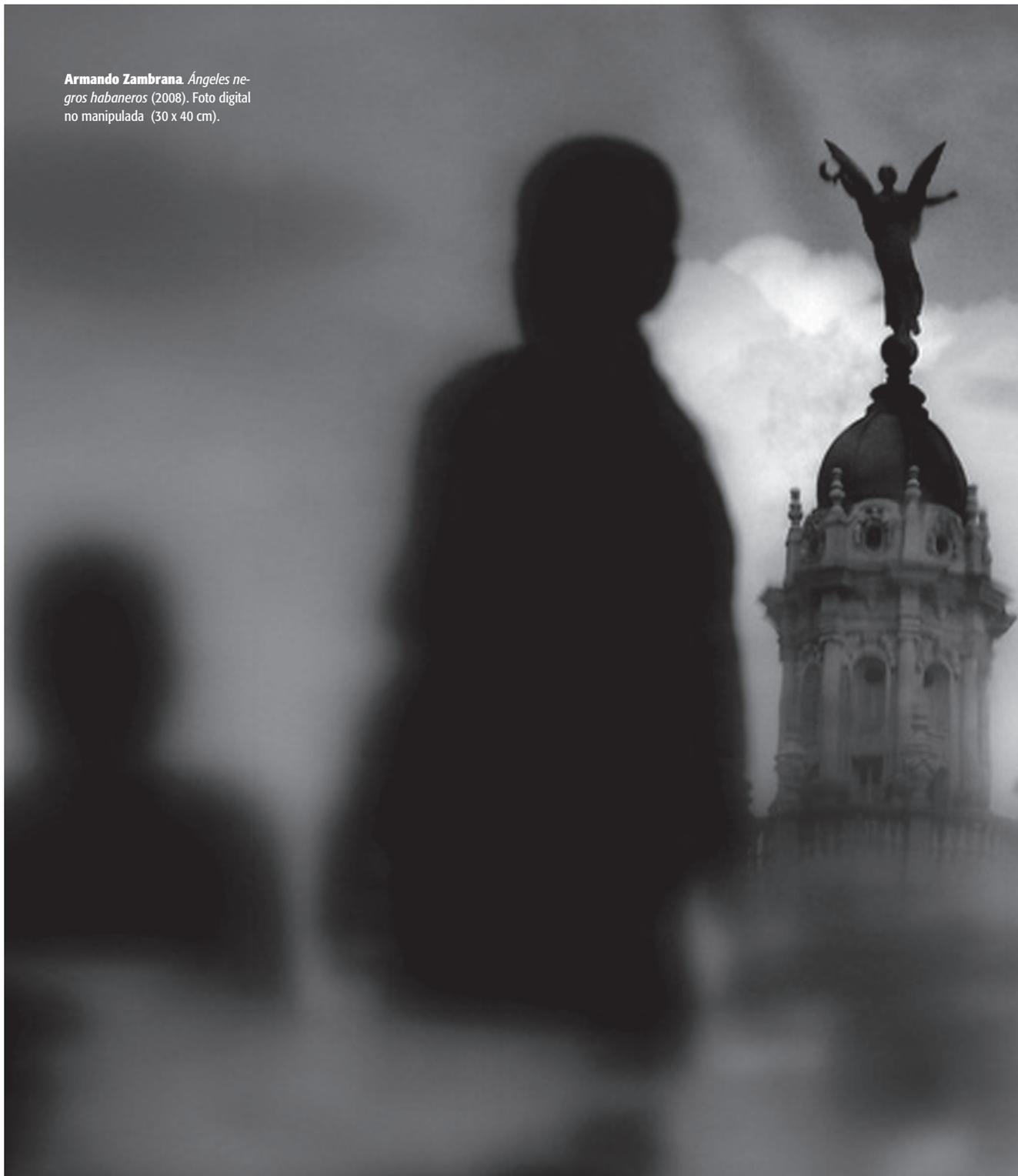
► es agradable por la brisa marina y la oscilación que confirma a la noche como el invierno del trópico. A esta peculiaridad obedece en gran parte que los cafés y restaurantes del Centro Histórico permanezcan abiertos las 24 horas.

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

marzo/agosto 2009

Armando Zambrana. *Ángeles negros habaneros* (2008). Foto digital no manipulada (30 x 40 cm).



- La Habana 32°C de **Zambrana** • El **Louvre** en la Real Fuerza •
- Ars Longa** en Santo Domingo • Inauguran sede **ICOM-ICOMOS** • Plateros del **Perú** •
- Epistolario de **Roig de Leuchsenring** • 40 Aniversario del **Museo de Arte Colonial** •
- Historietas belgas en **Vitrina de Valonia** • Medalla del Decenio Mundial de la **UNESCO** •

La Habana 32°C de Zambrana

FOTOGRAFÍA

Con la exposición «La Habana 32° C», inaugurada el viernes 6 de marzo en la Casa Carmen Montilla de La Habana Vieja, el fotógrafo Armando Zambrana aprovechó para mostrar la visión que se ha forjado de la ciudad y sus dinámicas durante casi 20 años de trayectoria profesional y artística.

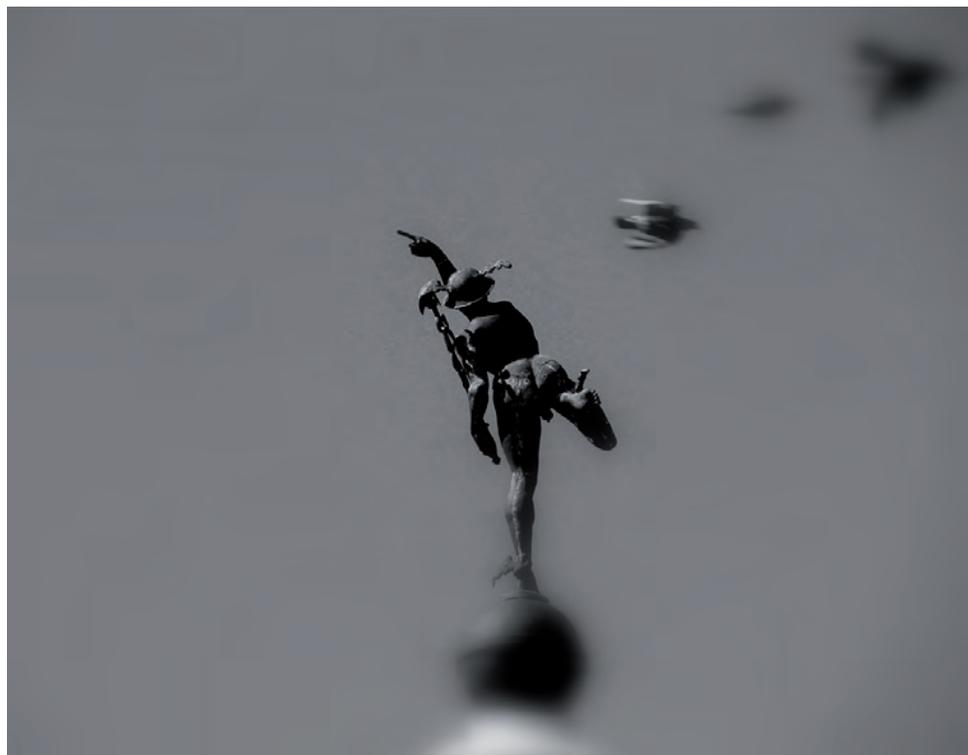
A continuación se reproducen las palabras al catálogo de la muestra, pertenecientes al destacado fotógrafo Humberto Mayol.

UNA VISIÓN PERSONAL

Creo en la constancia de nuestros sueños, en la perseverancia de nuestros deseos. Esta reflexión me invade al revisar las últimas obras del fotógrafo Armando Zambrana, con quien, a principios de la década del 90, coincidí en la revista *Bohemia*.

Como «jefe de estreno» del equipo de fotografía, tomé la decisión, cuestionada por más de uno, de confiar en quien hasta ese momento se desempeñaba como laboratorista. Pero era muy grande el entusiasmo de Zambrana, su deseo de salir a la calle en calidad de fotógrafo, y, contra viento y marea, le di esa oportunidad. No me defraudó.

Armandito, como unos y otros también lo conocemos, ha dedicado gran parte de su obra durante todos estos años a reflejar La Habana y sus moradores. Así, «su Habana» —como él mismo suele indentificarla— aparece,



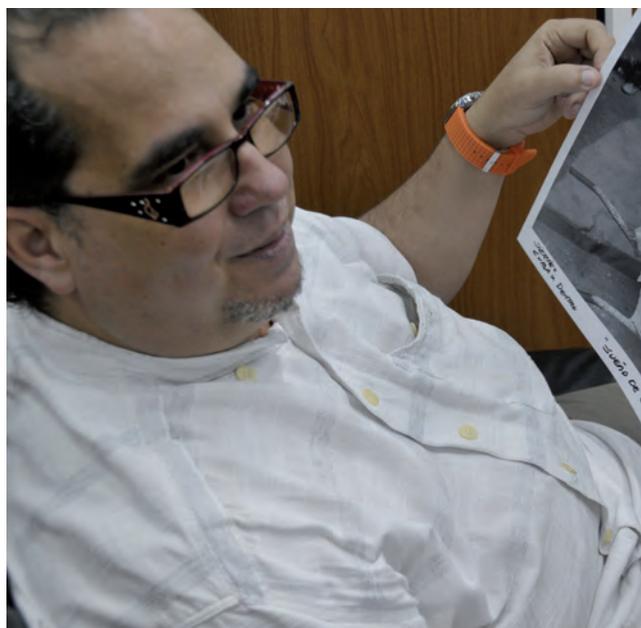
Desacato (2006). Foto digital (30 x 40 cm).

una y otra vez, en ángulos y resquicios, en momentos y espacios donde la luz se filtra y crea esa escaramuza de visiones que suele captar sólo una mirada muy particular.

En su obra, Zambrana capta esa dinámica de la instantánea que matiza sus imágenes y nos recuerda al



Habana 32°C (2008). Foto digital (30 x 40 cm).



Armando Zambrana (*La Habana*, 1962).

fotoperiodista que fue. Aun cuando esté presente el uso de las nuevas tecnologías digitales y alguna que otra intervención, su trabajo sigue cargado del sentido de la inmediatez y del bien ponderado «instante decisivo».

Esta muestra fotográfica, de muchas maneras, refleja la caótica organicidad de la ciudad: sus cicatrices, símbolos y personajes... Ellos nos son entregados desde disímiles recursos visuales: unos, más tradicionales; otros, más rebuscados. Unidos, nos sugieren una nueva mirada a la ciudad.

El gran valor de esta muestra es la intención renovada de convertir un tema tan recurrente en una propuesta personal, una mirada diferente, cargada del dramatismo y la elocuencia de un emotivo y sensible discurso visual.

En alrededor de 18 dípticos, valiéndose del contrapunteo visual, Zambrana nos regala otra visión de La Habana: una alegoría al amor por su ciudad, un momento para reflexionar y disfrutar.

Imágenes del Louvre

EXPOSICIÓN

La exposición «Imágenes del Louvre, seis siglos de pintura europea» inauguró oficialmente, el 14 de marzo, el amplio programa de actividades culturales programadas dentro de la Semana de la Francofonía en Cuba. Casi un centenar de reproducciones de obras maestras de las artes plásticas representativas de las diferentes escuelas y estilos comprendidos entre los siglos XIII al XIX, tomaron como espacio expostivo las verjas del Museo Castillo de la Real Fuerza en el Centro Histórico.

La iniciativa tuvo su origen en 2007 con el montaje de una exposición similar en el Parque de la Independencia de la ciudad de Santo Domingo y en el Gran Teatro de Santiago de los Caballeros, en República Dominicana. La experiencia se repitió en Montevideo, Uruguay, cuando en febrero fue inaugurada la muestra que precedió a la exposición habanera.

En opinión de Marie-Catherine Sahut, conservadora del Departamento de Pintura del Museo del Louvre: «Exponer al aire libre significa dar cumplida respuesta a dos objetivos prioritarios del museo: la enseñanza y la democratización del arte (...). Las “Imágenes del Louvre...” reflejan así la vocación enciclopédica del museo, vocación que no ha dejado de velar por el enriquecimiento de sus colecciones desde su creación en 1793».

Esta muestra itinerante permite constatar los grandes movimientos artísticos que han recorrido Europa: Primitivos, Renacimiento, Manierismo, Caravaggismo, Clasicismo, Barroco, Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo, Orientalismo y la Escuela de Barbizon. Con ayuda de 13 paneles explicativos, se brinda información sobre las características de esos estilos o períodos, en tanto cada obra viene acompañada de un panelillo que aborda la trayectoria de su autor, el lugar que la misma ocupa en su creación y el motivo que recrea.

Resultado del trabajo fotográfico efectuado en 2007 por Angéle Dequier como parte del Servicio de Recursos Documentales del Louvre, las pinturas escogidas fueron reproducidas en tamaño natural e impresas en alta definición (1 440 dpi) sobre papel de vinilo resistente a la intemperie (Ritrama Ri-jet 145, blanco brillante), adherido a paneles de PVC de gran formato (122 x 184 cm). Para resaltar cada obra del fondo gris del soporte, se les simuló una sombra falsa.

Henri Loyrette, presidente-director general del Museo del Louvre, destacó que «la fotografía de alta definición ha permitido, en el marco de manifestaciones al aire libre, promover la cultura popular en el corazón mismo de las ciudades modernas. Desde esta perspectiva de vocación educativa, que es de hecho una de las misiones prioritarias del museo, el Louvre respondió a la petición de la Embajada de Francia, consistente en exponer sus pinturas más famosas, reproducidas a tamaño natural, en el centro de la capital cubana».

Asimismo, apreció el privilegio otorgado por el Historiador de la Ciudad de La Habana, Dr. Eusebio Leal Spengler, para exponer estas obras en el perímetro enrejado del Castillo de la Real Fuerza.

Con el auspicio de la Oficina el Historiador de la Ciudad, la Embajada de Francia en Cuba y el Mu-



seo del Louvre, las imágenes se exhibieron con gran afluencia de público hasta el 18 de mayo, Día Internacional de los Museos.

DISCURSO CURATORIAL

Las primeras obras que articulan el discurso curatorial de la muestra corresponden a la Edad Media, con destaque para *San Francisco recibiendo los estigmas* (1295-1300), de Giotto, en representación de ese arte que valorizó la imagen en tanto mecanismo comunicativo de la doctrina de los sagrados textos inaccesibles a las masas iletradas, adecuado complemento de las grandes catedrales.

Las siguientes 13 obras corresponden al siglo XVI, en plena transición del arte gótico al Renacimiento. Símbolos del naciente humanismo, estas pinturas fueron testigos y protagonistas de una nueva poética, de un nuevo modo de representación que asume al hombre como motivo central, al tiempo que la técnica del óleo va desplazando al temple, y el marco referencial del cuadro prioriza la estructuración de planos secuencias subordinados a las leyes de la perspectiva. Dentro de la muestra se aprecian obras de Fra Angélico, Jan van Eyck, Ucello, Mantenga, Botticelli y Ghirlandaio.

El *Quattrocento* da paso al siglo XVI y, con éste, a su estética del individuo y sus complementos físicos, psíquicos e intelectuales. Son tiempos en que la belleza sensible a la naturaleza y lo colosal de lo humano magnifica el arte de Rafael, Tiziano, Leonardo da Vinci, Cranach, la Escuela de Fontainebleau, Veronés, El Greco...

Las artes plásticas del siglo XVII se encuentran representadas por artistas como Caravaggio, Franz Hals, Zurbarán, Rubens, Ribera, Murillo, Velásquez, Rembrandt, Poussin, Vermeer..., quienes debieron tornar la mirada o simplemente evadir, indistintamente, las dos fuentes primordiales de la actividad artística de su tiempo: el apetito y la razón.

El Siglo de las Luces heredará del XVII la razón, entendida como poder crítico que debía combatir los errores sociales escudados en la tradición. Dentro de la exposición, 21 reproducciones son representativas



Castillo de la Real Fuerza, La Habana, 14 de marzo 2009

de los estilos Rococó y Neoclásico, con las creaciones de Watteau, Chardin, Tiepolo, Fragonard, Louis David, Goya...

El arte decimonónico se va a entender como elemento indisoluble de la cultura, tradición, religión e identidad de los pueblos. La representación de este período es a través de Gericault, Delacroix, Rosseau, Corot, Condestable y Turner, pues sólo abarca hasta la primera mitad del siglo XIX.

No ha sido preciso transitar las calles Denon, Sully, alrededor de la Cour Carrée y Richelieu, para poder disfrutar de una parte de lo más distinguido de la historia del arte europeo. Las imágenes del Louvre convirtieron el perímetro del Castillo de la Real Fuerza en una galería al aire libre.

FERNANDO PADILLA
OPUS HABANA

Ars Longa en Santo Domingo

MÚSICA

Como parte de las actividades oficiales por el centenario del intelectual y político dominicano Juan Bosch, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que dirige Teresa Paz, se presentó en diversos escenarios de Santo Domingo entre el 10 y el 18 de junio pasado.

Invitado por la Fundación Global Democracia y Desarrollo (FUNGLODE) y la Cátedra Juan Bosch de la Universidad de La Habana, Ars Longa ofreció un concierto-homenaje a esa figura, muy cerca de la Catedral primada de América, en la antigua Capilla de los Remedios, ubicada en la zona colonial de Santo Domingo.

A la presentación, cuyo programa estuvo integrado por repertorio ilustrativo del patrimonio musical catedralicio de América Latina, asistieron autoridades de FUNGLODE y de la Secretaría de Cultura, familiares de Bosch, el embajador de Cuba Juan Astiasarán, así como otras personalidades de la cultura dominicana. Además, Ars Longa se presentó en el acto de inauguración del VI Festival Internacional de Teatro, en el Palacio de Bellas Artes, que fue presidido por el ministro de Cultura José Rafael Lantigua.

En ambos casos, el Conjunto interpretó obras del CD *Pedro Bermúdez, música de la Catedral de Guatemala, siglo XVI*, su más reciente producción discográfica, la cual fue premiada durante la 13^{ma} edición de la Feria Internacional Cubadisco en la categoría de Música de Cámara.

Desde 2000 Ars Longa ha concursado en la Feria Internacional Cubadisco, en la que ha sido laureado en siete oportunidades, incluido el máximo galardón, el Gran Premio Cubadisco, que obtuvo en 2003.

REPERTORIO CATEDRALICIO

Pedro Bermúdez, música de la Catedral de Guatemala, siglo XVI fue grabado en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís (La Habana), del 20 al 24 de julio de 2008, como resultado de una coproducción de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, el sello discográfico Almaviva y el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Pedro Bermúdez, de origen andaluz, tuvo un importante desempeño como músico y compositor entre 1574 y 1604, hasta convertirse en uno de los más notables polifonistas del primer siglo de dominio español en el Nuevo Mundo.



El concierto-homenaje al Dr. Bosch fue interpretado por Ars Longa en la Capilla de los Remedios, pequeña iglesia construida en 1554 y restaurada en el siglo XIX que aún conserva rasgos de su interior gótico.

En esta ocasión, Ars Longa se apoyó en los estudios del musicólogo guatemalteco Omar Morales, quien se ha especializado en la obra de ese compositor. Según explica este investigador en su nota discográfica: «El legado musical de Pedro Bermúdez que ha perdurado hasta nuestros días está conformado exclusivamente por obras con textos en latín, conservadas en los libros de polifonía de la Catedral de Guatemala. Algunas de ellas aparecen duplicadas en varios libros de la Catedral de Puebla de los Ángeles, México. Su lenguaje musical se apega al de la polifonía clásica del siglo XVI, pero presenta ciertos elementos rítmicos, armónicos y melódicos que apuntan hacia la nueva práctica del XVII».

Junto con la música catedralicia de Pedro Bermúdez, se incluye en el programa del disco un grupo de obras anónimas —provenientes también del reino de Guatemala en esa misma época— pero de naturaleza

muy distinta: villancicos provenientes del código 7 del pueblo de Santa Eulalia, en Huehuetenango. El encanto de estas minúsculas obras, elaboradas entre 1582 y 1635 —nos dice Morales— «se encuentra en la sencillez y en la efectividad para reunir el gusto por la música y la danza de la población nativa con el mensaje evangelizador de los misioneros mercenarios de las postrimerias del siglo XVI en Guatemala».

Por 15 años, la sostenida labor de difusión de repertorios virreinales, catedralicios y misionales, ha hecho del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad, un embajador de la cultura de Nuestra América.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Estudio **EL OJO DEL CICLÓN**

Leo D' Lázaro
 O' Reilly 501, La Habana Vieja
 leodl@cubarte.cult.cu
 tel: (537) 861 53 59

Unión Latina: foro de diálogo

ENTREVISTA

El secretario general de la Unión Latina, el español José Luis Dicenta Ballester, cumplió una agenda de trabajo entre el 19 y el 23 de junio en Cuba, adonde arribó para reunirse con autoridades cubanas y, en especial, con el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler. Dicenta declaró que persigue dotar a la Unión Latina de una nueva plataforma de diálogo intercultural y multinacional sobre problemas contemporáneos como la diversidad cultural, el patrimonio, los temas femenino e indígena, y, a la vez, defender los valores más auténticos de una latinidad contemporánea.

Ésta es su primera visita a Cuba después que asumió la secretaría general de la Unión Latina. ¿Cuáles son los objetivos de su viaje?

Recientemente, en París, sostuve encuentros con Eusebio Leal Spengler y Héctor Hernández Pardo, este último embajador cubano ante la UNESCO, y hablamos sobre la posibilidad de visitar la sede de la Unión Latina aquí y tratar sobre las acciones a llevar a cabo entre la Unión Latina y Cuba. Yo sabía ya que en Cuba teníamos una sede muy importante, con una céntrica y muy buena instalación, además de hacerse actividades diariamente.

No por eso mi interés era menor. Yo quería venir aquí y reunirme con autoridades cubanas para explicarles la nueva filosofía que pretendo poner en marcha desde que asumí el cargo en enero pasado. Además, explicarles también el sentido de las nuevas reformas de infraestructura.

¿Podría ahondar un poco en qué consiste esta nueva filosofía?

Cuando tomé posesión de mi cargo, encontré una situación difícil desde el punto de vista económico y moral, pues existían muchos países miembros en una situación de escepticismo, de pesimismo incluso, que no les permitía entender las especificidades que individualizan a la Unión Latina como organismo internacional intergubernamental.

Por eso me he propuesto lograr que la Unión Latinas sea no sólo un organismo identificable, sino un organismo que tuviera un sentido y una proyección clara y contemporánea. Así concluí que apremiaba una reforma profunda, tanto de continente como de contenido, pues estaba claro que en la Unión Latina fallaba el contenido de algunas acciones y también la infraestructura.

La Unión Latina es un organismo modesto, con 40 países miembros, donde concurren la hispanidad, la lusofonía, la francofonía, la italianidad, en lugares tan singulares como Filipinas, Timor Leste, Rumanía, Moldavia, Andorra... Esto ya, de por sí, es un valor añadido importante, ya que el hecho de ser modestos, nos da una mayor agilidad de acción.

Además, ese carácter mestizo de la Unión Latina nos permite convertirla en un buen foro de diálogo sobre problemas contemporáneos. En ese sentido hemos firmado, desde principios de abril último, un acuerdo con la Alianza de Civilizaciones. Creo que

debemos insistir en la defensa de la diversidad cultural y, por consiguiente, del patrimonio material e inmaterial, así como de los sectores más desasistidos de la sociedad contemporánea, como los indígenas, la mujer, la juventud... Se necesitan foros sobre los problemas que plantean las migraciones, la memoria histórica, la identidad nacional, el laicismo en un estado contemporáneo... Todo eso lo puede hacer perfectamente la Unión Latina.

Podemos también defender los valores de una latinidad contemporánea, dirigida a la búsqueda del entendimiento con la otredad, desde una comprensión humanista. Preferimos realizar pocas acciones pero que tengan gran incidencia, que muchas acciones pobres, que no lleven a ningún sitio.

A pesar de la crisis financiera que azota a muchos organismos internacionales, usted aboga por convertir a la Unión Latina en un foro de acción.

Yo diría que, más que de acción, pretendemos conformar foros de debate y reflexión. Ahora mismo, para el 2010, tenemos varias perspectivas de trabajo alrededor de los programas que van a acompañar los bicentenarios de la independencia de algunas repúblicas latinoamericanas. Por razones obvias, la Unión Latina no puede estar ausente de estas celebraciones.

Este año se han celebrado dos: primero, Bolivia, y después, Ecuador. El año próximo se celebran cinco muy importantes: el centenario de la Revolución Mexicana y los bicentenarios de Venezuela, Chile, Argentina y Paraguay. Queremos formar espacios de debate en cada uno de esos países sobre problemas que les interesen como nación. Por ejemplo, en México vamos a desarrollar un foro sobre el problema de las migraciones.

En el caso de Cuba, ¿qué acciones prevé desarrollar después de su diálogo con las autoridades según esta nueva filosofía?

Aquí hay dos temas que me parecen muy interesantes. Uno, que me lo ha propuesto el mismo Leal, es la actualización y renovación de los archivos y bibliotecas cubanas. Como se sabe, Cuba tiene una importante memoria histórica y es nuestro deber impedir que este patrimonio se pierda.

El otro tema es un programa, con el que Cuba puede estar muy interesada, sobre turismo cultural y ecológico. Yo veo a este país con muchas condiciones para ser una pionera en el desarrollo de este tipo de turismo. Pienso que podríamos hacer un buen trabajo que resulte, incluso, ilustrativo para otros países de la zona con similares posibilidades.

¿Qué opinión le merece el trabajo de la representación de la Unión Latina en Cuba con respecto a sus pares de América Latina?

Ésta es una de las representaciones donde hay más acción, más trabajo y de mayor contenido. Su sede está muy bien ubicada. Además, según los datos que traigo



José Luis Dicenta Ballester, secretario general de Unión Latina, cuya sede en Cuba radica en el Callejón de Jústiz, No. 21, La Habana Vieja.

de años anteriores, lo que se ha hecho aquí le da muy buena nota a la representación de la Unión Latina en La Habana. Tenemos que seguir trabajando e ir introduciendo algunos aspectos de las nuevas concepciones de la organización que, me parece, van a ser muy fáciles de instrumentar en La Habana.

En mi etapa de secretario de Estado y Cooperación Internacional para Iberoamérica, en los años 1993, 1994 y 1995, me concentré mucho en el trabajo con Cuba, pues es una nación que posee creadores magníficos en todos los terrenos.

REDACCIÓN *Opus Habana*

ICOM-ICOMOS

SUCESO



Situado en la intersección de las calles San Juan de Dios y Compostela, el edificio sede del ICOM-ICOMOS fue construido en 1919 por el arquitecto Leonardo Morales y Pedroso (1887-1965), aprovechando un espacio del demolido Convento de Santa Catalina de Siena. En los altos radicaba la firma de arquitectos «Morales y Cía», y en su planta baja, el atelier de confecciones y moda «Ismael Bernabeu».

El Centro Histórico acoge en sus predios, desde el 21 de abril, la nueva sede del Comité Nacional Cubano del Consejo Internacional de Museos (ICOM, siglas en inglés) y del Consejo Internacional de Museos y Sitios (ICOMOS). En un edificio recientemente remozado, donde trabajó por años Leonardo Morales, uno de los más importantes arquitectos cubanos, se reunieron los miembros de la representación de ambos consejos para sistematizar la labor orientada al desarrollo del trabajo patrimonial en la Isla.

En ocasión tan especial, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, a la sazón presidente del Comité Nacional, instó a hacer de la sede una casa de fraternidad y encuentro, donde convivan las vocaciones, se encuentren e interrelacionen las especialidades, y asistan no sólo profesores de arquitectura y urbanismo, sino también maestros de la restauración, historiadores, antropólogos, estudiosos de los documentos antiguos, paleógrafos, arqueólogos, expertos en museología y museografía...

El International Council of Museums (ICOM), organización internacional creada en 1946, agrupa a los museos y los profesionales dedicados a preservar el patrimonio cultural y natural, asegurando su continuidad y comunicando su valor con un sentido básicamente organizativo, metodológico e informativo. Actúa como intermediario entre los organismos internacionales de la UNESCO y las instituciones gubernamentales de las naciones integradas en su membresía.

La acción del ICOM se desarrolla a partir del Código de Deontología de los Profesionales de los Museos, el cual posee las normas básicas de comportamiento y desempeño de la profesión museística. Su sede principal, que incluye el Centro de Información Museológica UNESCO-ICOM, se encuentra en París, Francia.

Cuba es miembro de la UNESCO desde el 17 de noviembre de 1947, cuando el intelectual Cosme de la Torriente inauguró la sede cubana de esa institución en un inmueble ubicado en las calles Cuba y Obra Pía.

No obstante, es sólo a partir de 1959 que Cuba se hace miembro activo del ICOM. Actualmente el comité cubano está integrado por 26 miembros individuales, entre los que se pueden citar la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, el Museo y Archivo de la Música, la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado y otros, así como uno institucional: el Museo Nacional de Bellas Artes.

El actual comité cubano del ICOM está presidido por el Dr. Eusebio Leal Spengler, y la Secretaría Ejecutiva la ocupa el Dr. Arq. José Linares Ferrera. El ICOMOS, cuya representación en Cuba data de 1982 y está a cargo del Dr. Arq. José Fornés, es un organismo análogo que también trabajará desde esta nueva sede.

REDACCIÓN *Opus Habana*

OFICINA DEL HISTORIADOR
CIUDAD DE LA HABANA

Habana nuestra

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

www.habananuestra.cu

Plateros del Perú

EXPOSICIÓN

Cuenta la leyenda que, en 1630, el pastor indígena Waricapcha entró a una cueva del Cerro de Pasco para refugiarse de una lluvia torrencial. Allí pasó toda la noche y se quedó dormido al calor de una fogata alimentada con paja seca. Cuando despertó su asombro fue encontrar, brillando entre las cenizas, un filón de plata.

Pero con pasmosa ingenuidad el pobre pastorcillo compartió la noticia con un hacendado, quien prontamente abrió varias bocaminas en el lugar. A partir de entonces, este sitio devino el eje de la producción minera del Virreinato del Perú.

Tal personaje de facciones indígenas, que respondía —según algunos— al nombre cristiano de Santiago, se puede ver hoy con su morral al hombro y sus raídas vestiduras, convertido en escultura primorosa, labrada en el preciado metal que un día vio pero nunca pudo disfrutar.

Esto fue posible gracias a la exposición «Arte popular platero del Perú», que se exhibió en el Oratorio San Felipe Neri hasta el 31 de agosto, donde el Waricapcha andino nos llega acompañado de objetos de orfebrería, joyería, filigrana y escultura. Cincuenta piezas en total que, además de originales y únicas, fueron galardonadas en el Concurso Nacional de Plata de Perú, que se desarrolla desde 1997.

Es una oportunidad excelente para disfrutar diminutas figuras elaboradas al detalle por artífices que parecen amoldar sus creaciones con la soltura del pincel cuando marca un lienzo.

La plata, conocida también como oro blanco o como lágrimas de la Luna, aparece como un finísimo tejido alcanzado en la técnica de la filigrana, donde hilos de distinto grosor se combinan entre espacios y vacíos para dotar de un sólido ropaje a la pieza, que luce la apariencia de una traslúcida vulnerabilidad.

Es el *Pavo cofre*, de Agripino Huamán, una de las obras que mejor evidencian la pericia de los plateros, en las manos de uno de los más notables artesanos de Huamanga. Se trata de un pavo íntegramente trabajado en filigrana, con alas y cola móviles que al ser levantadas permite que sirva como joyero, a la vez que constituye exquisito adorno.

Aunque la filigrana es una de las técnicas más apreciadas por su belleza y acabado, también sobresale por su

precisión el martillado, que se puede apreciar *in situ*, congelado en *Artesanos orfebres escultores*, de Ángel Guillén, donde el artista modela todo un taller de artesanos que están confeccionando una pieza de plata, en este caso una cabeza de caballo.

El martillado es la etapa inicial de este proceso, y consiste en el golpeteo sobre un yunque de piedra para darle la forma deseada a la figura, que será posteriormente cincelada con herramientas de diferentes tamaños, para luego ser soldada y pulida hasta que la brillantez del objeto dé por terminada la obra.

Con estas simples herramientas, los plateros peruanos han realizado a lo largo de los siglos sofisticadas piezas que mucho nos pueden contar de su idiosincrasia y maneras de entender la vida.

En la muestra se puede conocer de personajes pintorescos que asomaban en la época colonial, como *La tapada limeña*, que, a la usanza de las mujeres del virreinato, sale a la calle envuelta en su mantilla dejando tan solo un ojo al descubierto.

Las glorias del imperio inca son atisbadas en *La furia de Ollantay*, el más valeroso y leal guerrero que tuviera el Inca Pachacutec, y que fuera desterrado por osar pedir la mano de la princesa Lucero Alegre, quien sólo podría contraer nupcias con alguien de su linaje.

Otros personajes bien atractivos que nos hablan de la cultura popular son *Los huaylas*, alegre pareja de baile que festeja la siembra de la papa; el *Pregonero del pan*, quien desde temprano en la mañana anuncia con su corneta la cesta llena de panes y empanadas, y el *Hombre del nevado ukuku* con los dos bloques de hielo que ofrecerá al Señor del Qoyllur, en una de las fiestas más grandes de América. Durante el Qoyllur Ritti, estos danzantes portan un látigo para imponer el orden en la peregrinación al santuario de Sinakara, que se encuentra a 4 880 metros sobre el nivel del mar.

A estas obras debemos sumar, inevitablemente, *Cosechando en el Valle Sagrado*, escultura que se vuelve el centro de la exposición, y que encarna a un campesino con segadera en la mano y enormes plantas de maíz cargadas sobre la espalda, una armónica composición que induce a avizorar, detrás de los enormes granos y por entre las hojas de las mazorcas, todo el



Las palabras inaugurales estuvieron a cargo de Roque Benavides Ganosa, presidente del Patronato Plata del Perú. Detrás, de izquierda a derecha: José Torres, director de esa institución; A. Raúl Patiño Alvístur, embajador de Perú en Cuba; Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, y Fernando Rojas, viceministro de Cultura.



Imagen izquierda: *Cosechando en el Valle Sagrado*, de Jorge Salas Tejada y José Luis Castilla Paucar. Representación de hombre andino con chullo y segadera, cargando chala con maíz. En tiempo de cosecha en las alturas del Valle Sagrado de los Incas, Cusco, es común ver a agricultores como el que representa esta escultura. Derecha: *Pregonero del pan*, de José y Orlando Garay Farro. Antiguamente este personaje ofrecía el pan de puerta en puerta, haciendo sonar la corneta a modo de aviso. Esta costumbre se conserva en algunos pueblos peruanos, como Monsefú, donde viven los autores de esta obra. Su chaleco está trabajado con técnica de repujado y cincelado, y el pantalón en plata quemada. Abajo: *El Muqui*. Senati Joyería-Orfebrería U.O. La Oroya, Junín. Diminuto personaje de la cultura andina que, según la leyenda, recorre los socavones de las minas vestido con ropas de minero, botas para agua y sosteniendo en la mano una lámpara. Técnicas de modelado, vaciado, conformado y martillado.

paisaje de los Andes con alguna que otra construcción inca a la distancia.

«Arte popular platero del Perú» es una ocasión de lujo, que ostenta con galas plateadas la no menos rica cultura andina, expresando la continuidad de un arte nacido en el corazón de los imperios sudamericanos y que hoy pervive con toda su fuerza artística, cultural e histórica.

JAISSY IZQUIERDO
Periodista de Juventud Rebelde



La Vasija

EVENTO

La edición del evento La Vasija, que tuvo como sede al otrora Convento de San Francisco de Asís a partir del 25 de junio del 2009, resulta una especie de vuelta a los conceptos originarios que motivaron su organización: esto es, brindar una alternativa a aquellos eventos que, al poner en íntima relación esculturas, instalaciones, vasijas y paneles de azulejos, dejaban —de alguna manera— en desventaja a los dos últimos rubros, que sufrían por comparación con categorías de más denso alcance formal.

Arrastrados por la seducción de las esculturas e instalaciones, nuestros autores trabajaban en sentidos que, aunque meritorios, se iban separando de la idea originaria: abrir un espacio para contenedores y obras bidimensionales decoradas a la mayólica o en técnica bajo cubierta —si se quiere más convencionales— que permitieran su más justa apreciación.

La edición del evento que nos ocupa estuvo precedida por la apertura de la muestra «Un ceramista, una maceta», que, con destino a la ambientación permanente de la Casa Aguilera como sede del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana, fue abierta al público el 5 de junio del 2009. Destacados creadores cubanos concibieron expresivos recipientes para determinadas plantas, que contribuyeron a fortalecer los tradicionales vínculos entre lo útil y lo bello, tan deseables para calificar adecuadamente espacios públicos o semiprivados.

Tal exposición, muestra colateral de La Vasija, refuerza el concepto primigenio ya definido de abrir espacios de apreciación para líneas de trabajo donde el recipiente debe seguir ejerciendo —con su permanencia— la magia de su influjo a través de una manifiesta función utilitaria, sin por eso perder rango estético.

Que en la versión de este año de La Vasija hayan compartido el primer premio una maceta —pieza de marcado carácter utilitario— de Manuel Moya y dos obras de la serie «Homenajes y tributos», de Ángel Rogelio Oliva —con su acostumbrada dimensión conceptual— marca un interesante punto de confluencia entre criterios que no tienen razón alguna para ser contrapuestos, cuando, en definitiva, los unen exquisitez formal, refinamiento, pericia técnica y méritos estéticos, no importa que los caminos transitados por sus artistas sean diversos, tanto como sus respectivas funciones.

Hubo, por suerte para el evento, en esta oportunidad, una gama importante de recipientes presentados en diversos formatos, que permitieron continuar relacionando actitudes a menudo contrapuestas dentro de la creación cerámica, a partir de obras donde lo práctico daba alcance a lo artístico-decorativo y viceversa, y no sólo entre las piezas volumétricas, sino en los paneles de azulejos, categoría incluida por razones ya esbozadas: desde la elaborada contribución de Ioán Carratalá con *Temagia Tou Orgasmou* en su conocida línea de fragmentación de la herencia clásica, hasta la técnica del tren cadis, en paneles aplicados a estructuras de uso como las mesas de centro producidas por Fernando Velázquez Torres.

Un nexo digno de ser tomado en cuenta es el expresado en la instalación *Pase a tierra*, de Alberto



Con estas dos obras de la serie «Homenajes y tributos», Ángel Rogelio Oliva recibió uno de los primeros premios de La Vasija. A la izquierda: *Botella infinita* (2009). Pasta blanca (80 x 80 cm); a la derecha, en la pared: *Deconstruyendo* (2009). Barro, esmalte y papel a 1 050 °C, dibujo bajo cubierta (154 x 33 x 16 cm).



Primer Premio (compartido). *Sin título* (2009), de Manuel Moya. Pasta blanca, esmalte transparente mate (14,5 x 56 cm).

Rivero, quien, probablemente sin pretenderlo, establece vínculos entre el planteamiento museológico que rigiera en «Un ceramista, una maceta, una planta», pues esta obra —que recibiera el Premio Especial de La Vasija 2009— vincula exitosamente una palma real al contenedor de barro que la recibe.

El gesto del autor en cuanto a donarla a la colección del Museo como parte de la ambientación de su patio central, cierra —creo que brillantemente— este ciclo de actividades relacionadas entre sí y en pos de un mismo fin: ampliar sustancialmente el alcance de la creación cerámica de nivel artístico en nuestro país.

Crear amplios flujos entre tendencias, establecer vasos comunicantes entre categorías próximas, mantener las bellas y benéficas relaciones entre tradición, modernidad, posmodernidad y todas las tendencias (o corrientes) existentes, o por venir, es algo muy positivo.

La positiva contaminación entre expresiones diversas puede alimentar los distintos momentos del arte, a través de las muchas vías diseñadas para tender lazos —cada vez más abarcadores— por parte de una manifestación estética como la cerámica artística, que en Cuba da continuas señales de vitalidad.

ALEJANDRO ALONSO
Director del Museo de la Cerámica
Contemporánea Cubana



El Premio Especial recayó en la pieza *Pase a tierra* (2009), de Alberto Rivero. Barro y planta natural, dimensiones variables. Asimismo, alcanzaron premios el conjunto *Aleph*, de Celia Mariana García; *Todo por ...*, de Grisel Rivera; *Sin Título*, de Fernando Velázquez Torres; *Inside*, de Javier Martínez, y *Destino incierto*, de Lázaro Hernández. Las menciones fueron a las manos de Ioán Carratalá, con *Temagia Tou Orgasmou*, y de Adolfo César Paradis, con *Elementos*.

El arte de la historieta

ARTES PLÁSTICAS

La historieta, considerada por algunos expertos como el noveno arte, conjuga imagen y texto, artes plásticas y literatura, fantasía y realidad... Por su lenguaje simple y dibujo secuencial es un medio de expresión artística asequible a todos, desde los niños hasta los adultos.

Uno de los tesoros de Bélgica es precisamente la historieta o *bande dessinée* (BD), como se le denomina en francés. En ese país dicho género goza de una larga tradición y es reconocido en el mundo entero por su indiscutible calidad. Uno de sus principales exponentes es Hergé (Georges Rémi, 1907-1983), pionero del cómic moderno y uno de los primeros autores en utilizar los globos o bocadillos. En 1929 crea el personaje de Tintín, el joven reportero acompañado por su perro Milú, cuyas aventuras han sido traducidas a más de 45 idiomas. Parte indisoluble del patrimonio cultural belga, la BD ha devenido símbolo representativo de ese país europeo.

Con el objetivo de difundir en Cuba la cultura belga en general y las historietas en particular, el Centro Histórico acoge una biblioteca especializada en este género gracias al apoyo de la Embajada del Reino de Bélgica y la Región de Valonia. Más de 400 historietas belgas traducidas al español pueden ser consultadas en el Museo Vitrina de Valonia, ubicado en la Plaza Vieja.

LAS CIUDADES OSCURAS

En noviembre del pasado año, la III Semana Belga recibió a dos importantes historietistas de dicho país: François Schuiten (Bruselas, 1956) y Benoît Peeters (París, 1956). Este binomio de excelentes artistas —dibujante y guionista, respectivamente— protagonizó un ciclo de conferencias magistrales e intercambios con los profesionales del género de las historietas en Cuba.

Desde 1982, trabajan juntos en la serie «Las ciudades oscuras», que comprende —hasta hoy— 12 títulos, en los cuales crean un mundo paralelo donde la arquitectura desempeña un rol esencial. Para dar información acerca de las particularidades de ese universo fantástico, en la *Guía de las ciudades* los autores han ido enhebrando lugares, historias y personajes.

Sobre el método de trabajo que utilizan al complementarse como guionista y dibujante, Peeters expresó: «La serie "Las ciudades oscuras" es el resultado de nuestra complementariedad. En

primer lugar fue una amistad desde la infancia; luego, el deseo de hacer un álbum juntos. Después, en forma natural, pasamos a tres dimensiones, al mundo audiovisual. En ocasiones se cree que existe un guionista y un dibujante con papeles bien distintos, y nuestro esfuerzo consiste en que siempre seamos un binomio único, en el sentido que tratamos de ser uno a partir de dos».

Por su parte, Schuiten afirmó: «Es cierto que a veces no somos conscientes de lo que hacemos. Una historieta es una aventura con cada libro, una mezcla de ambiciones técnicas, de temáticas, de personajes, de situaciones... Mientras más el texto se cruza con la imagen, y viceversa, más nos centramos en el oficio de historietista».

UN ESTILO DIFERENTE

La exposición «Un siglo de historietas francófonas», organizada por la Alianza Francesa y las embajadas de Suiza y Francia, dio inicio a las celebraciones por la Semana de la Francofonía (del 14 al 21 de marzo del 2009).

La inauguración del «Rincón de la Lectura» y la presentación de las últimas donaciones de historietas belgas, así como la proyección de dibujos animados para niños y adolescentes, entre otras, fueron las propuestas de la Vitrina de Valonia.

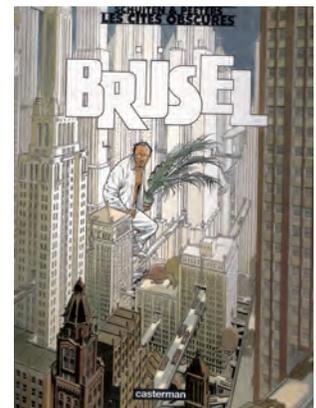
Otro historietista belga, Olivier Deprez (Binche, Bélgica, 1966), fue invitado especialmente para estas jornadas con la misión de impartir dos talleres de creación de historietas: uno para niños de La Habana Vieja, y otro para los profesionales de este género.

«Para mí el lenguaje principal que la nueva historieta ha hecho llegar puede resumirse en una oración: en todo instante el lector puede llegar a ser el autor», afirmó Deprez, quien es fundador de la editorial Frémok.

En la actualidad, la biblioteca especializada en historieta y cultura belga del Centro Histórico continúa los talleres de promoción de lectura que, con el nombre de «Te presento a...», involucra a los niños de las escuelas primarias.

Se abre una nueva ventana del conocimiento para aprender a través de las historietas.

LYSBETH DAUMONT ROBLES
Bibliotecaria de la Vitrina de Valonia



Arriba: de izquierda a derecha, Benoît Peeters y François Schuiten. Este último publicó con sólo 16 años de edad su primera historieta en el periódico belga *Pilote*. En 2002 obtuvo el Gran Premio en el Festival Internacional de Historietas (Angulema, Francia) por toda su obra. El segundo es licenciado en Filosofía y ha cultivado, además, los géneros de novela, ensayo, biografía, relato ilustrado y fotonovela. Especialista en Hergé, es autor de dos obras célebres: *El mundo de Hergé* y *Las joyas encantadas*.



Olivier Deprez se graduó en 1992 en el Instituto Saint-Luc. Grabador, pintor, dibujante, escritor, teórico y fundador del colectivo Frigoproductio, así como de las ediciones Fréon y Frémok, ha enseñado en varias escuelas de artes gráficas.

Ciudades paralelas de Juan Arel

ARTES PLÁSTICAS

El gran pintor nacido en Rusia Vasili Kandinsky aseguró en su autobiografía que fue por casualidad, en 1910, que descubrió la no figuración, es decir, el arte abstracto, cuando una tarde, al retornar a su taller, quedó sorprendido ante una de sus telas que le pareció particularmente bella, aunque no representaba nada. Al acercársele se percató que estaba puesta al revés, lo que le confería ese aspecto ignoto.

De tal manera el maestro concluyó que la belleza de sus cuadros podía residir en la riqueza cromática y la simplificación formal. Suprimiendo las formas de los objetos podía acercarse profundamente al corazón de la naturaleza, o sea, a su esencia. Así contribuyó a gestar uno de los movimientos más trascendentales del arte en el siglo XX.

Expongo brevemente este histórico pasaje de la pintura universal para reflexionar en torno a la más reciente obra del creador matancero Juan Arel Ruiz Contino (Cárdenas, 1963), parte de la cual exhibió, bajo el título de «Ciudades paralelas», hace algunos meses en la galería La Acacia, en la capital.

Hace poco más de un año, en su anterior y antológica exposición en esa misma institución, los espectadores quedaron atónitos ante las pictografías de este artifice, quien extendía su mirada sobre el fascinante entorno rural que lo rodea para establecer con él una lúdica dramaturgia cuyos principales personajes eran las aves de corral, entre las que los gallos —símbolo de masculinidad, sensualidad, valentía y fuerza— asumían un papel protagónico mediante metáforas que integraban disímiles circunstancias, aventuras, sentimientos y emociones del hombre contemporáneo. Entonces, elogiamos la maestría del dibujo, la exigencia técnica impecable, casi hiperrealista, con ambientales perfiles abstraccionistas y figurativo-expresionistas que impactaban desde los fondos de los cuadros.

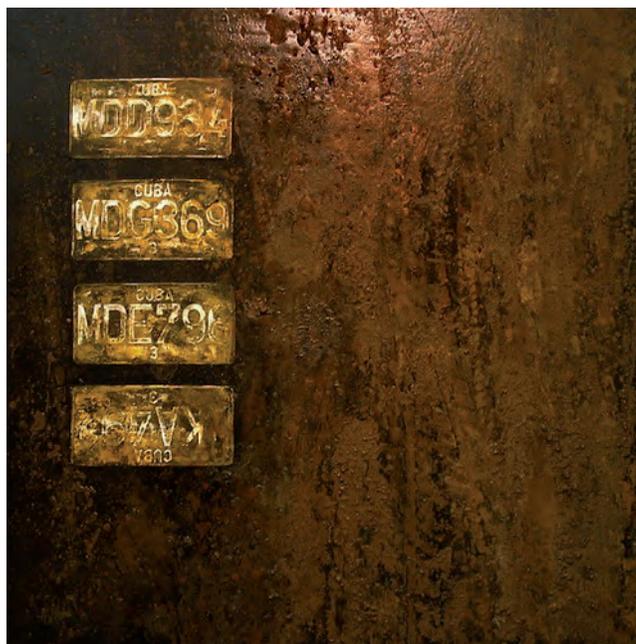
Consciente de que la insatisfacción personal, a pesar del rotundo éxito, y la experimentación constantes, son las principales premisas en la consolidación de cualquier proyección creadora, Juan Arel, como Kadinsky ante la impronta de sus cuadros al revés, estudió las infinitas posibilidades expresivas que trascienden desde los fondos de aquellas piezas inspiradas

en temas campesinos e intentó pintar los dictados de su interior, de aquella fuerza que comenzaba a bullir en su subconsciente, para así sumergirse en un ejercicio de introspección artística. Su ideario iconográfico —igualmente extraído de la (su) realidad circundante—, atravesó en muy poco tiempo un proceso intelectual y técnico que lo condujo a transitar por otra corriente artística mucho más compleja, es decir, la depuración reconcentrada y sosegada de lo material con el fin de representar la esencia de lo real.

En «Ciudades paralelas», este creador metabolizaba su tierra natal, Cárdenas, a través de pinturas que parecen surgir del cromatismo, la geodinámica y los paisajes campestre y urbano —o de la caprichosa fusión de ambos—, como si ahora absorbiera el espíritu de ese entorno, que hasta hace poco tiempo representó con sorprendente realismo. Son medianos y grandes lienzos abstracto-figurativos cuyos orígenes igualmente parten de la observación, de lo concreto, para ser representados como ritmos, como secuencias, como extractos, en los que son claramente comprensibles los temas de sus discursos, muchos de los cuales buscan apoyatura expresiva en determinados dibujos con carácter simbólico (placas de autos, marcas de neumáticos, desechos humanos...).

De tal modo, Juan Arel establece un paralelismo pictográfico en el que a la simbiosis figurativo-abstraccionista también se suman elementos puramente matéricos, como sus piezas concebidas con tierra o asfalto; arte que además deviene reflexión ética y medioambiental, sobre todo por sus evidentes juicios sobre las huellas dejadas por el hombre tras su paso —noble o agresivo— por la ciudad y el campo.

Como en toda su pintura precedente, las actuales obras de este artista se distinguen por sus infinitas sugerencias poéticas, esencialmente logradas mediante sus experimentaciones con el color. Los pigmentos, en estas abstracciones, en tanto determinan dinámicos movimientos, coadyuvan a la eficacia comunicativa del lenguaje iconográfico, ya que con-



De la serie «Ciudades paralelas» (2008).
Óleo sobre lienzo (95 x 95 cm).



Encuentro mortal (2007). Óleo sobre lienzo (90 x 122 cm).

tribuyen a que el observador pueda interiorizar las múltiples posibilidades interpretativas que su subjetividad pueda establecer.

Creador de fuerza e impacto, la imaginación de Juan Arel ya se extiende sobre otros proyectos no menos enjundiosos, dentro de un modo de hacer arte en el que sus realizaciones devienen sorprendentes espectáculos visuales. Tanto en sus dibujos y pinturas hiperrealistas, como en sus figuraciones y abstracciones, este

artifice provoca el encantamiento por medio de una pintura que no espera la mirada del espectador, sino que la busca. Y en ese don de su profesional desempeño radica buena parte de la singularidad de su arte.

JORGE RIVAS
Crítico de arte

Cuentos de camino

ARTES PLÁSTICAS

Con el título de «Cuentos de camino», la galería del Palacio de Lombillo acogió en el mes de agosto la muestra del artista Víctor Manuel Velázquez Mirabal (Holguín, 1980), que reunió acuarelas sobre lienzo y cartulina, además de algunas plumillas.

Según Argel Calcines, quien tuvo a su cargo las palabras de inauguración, «la obra de Víctor Manuel nos hace reiterar la idea de que existe una escuela holguinera de pintura o, al menos, de que circunstancias locales han estimulado una vocación de estilo que es posible reconocer».

Al referirse a otros artistas de esa provincia que han expuesto en el Centro Histórico, Calcines recordó el precedente que constituyó la muestra «Un desconocido de Vasari», de Cosme Proenza, expuesta en el Convento de San Francisco de Asís en 1996.

En lo adelante —afirmó—, cada cierto tiempo nos sorprende la llegada de un pintor holguinero, con obras que

sobresalen por su carácter figurativo, la destreza del oficio y una tendencia a la fabulación que convierte cada cuadro en una historia. «De ahí la cercanía de pintores como Víctor Manuel al arte de la ilustración», explicó.

Precisamente entre las obras expuestas por Velázquez Mirabal en Lombillo se encontraba la pieza con que obtuviera el Gran Premio de la V Bienal de Ilustración del Centro de Arte y Literatura Fayad Jamís en 2005. Fue hecha expresamente para ilustrar la novela *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago.

Otras de las características destacadas por Calcines fue el uso despreciado que estos creadores hacen del recurso de la apropiación y la cita, que en el caso de Velázquez Mirabal se ejemplifica con su obra *Marina II con galeón prestado de Cosme*.

«Luego de la exposición de Cosme Proenza, recuerdo la de Julio César García —también en el Convento de San Francisco—, Miguel Ángel Salvó,



Maravilloso viaje de Mamburú a la guerra (2004).
Acuarela sobre lienzo (87 x 79 cm).



Génesis (2009). Acuarela sobre lienzo (87 x 79 cm).

www.opushabana.cu

OPUS Cartelera Cultural del Centro Histórico

- Artes Plásticas
- Infantiles
- Teatro y Danza
- Recitales y Conciertos
- Conferencias y Eventos
- Presentaciones y Libros

vaya forma de saber...

aquí, en Lombillo, y más recientemente las de Yovani Caisé, Jorge Luis Cudina y Carlos Gámez de Francisco, estas últimas en el Museo de Arte Colonial», agregó.

En cuanto a la obra de Víctor Manuel en particular, señaló «la singularidad de su factura al emplear la acuarela sobre lienzo, la mesura en la gama tonal —con preponderancia de los tonos ocres y sepías— y lo que es digno de elogiar: el uso de los fondos en blanco, sin ningún asomo de *horror vacui*».

La galería del Palacio de Lombillo, en la sede de la revista *Opus Habana*,

reabrió sus puertas en marzo de este año con la muestra colectiva «Perfume de mujer», que reunió a 14 pintoras con la figura femenina como tema central. Posteriormente, en conmemoración del Día del Medio Ambiente, fue inaugurada el 2 de junio «El silencio del paisaje», integrada por 13 obras de igual número de artistas.

DAMIANA MENDOZA
Periodista

Epistolario de Roig

LIBROS

El acercamiento a la figura de Emilio Roig de Leuchsenring como hombre y como intelectual, a su producción bibliográfica y a su desempeño como historiador, permite ubicarlo entre lo más relevante de la intelectualidad cubana y americana de su tiempo. La lectura de su correspondencia muestra una perspectiva desde la cual estudiar a este cubano universal.

Alrededor de 14 mil cartas, conservadas en el Archivo Histórico y la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle de la Oficina del Historiador de la Ciudad, dan fe de su vocación epistolar. De estas misivas, más de 9 000 fueron dirigidas a Emilio, como le llamaban sus allegados, y casi 5 000 son de su autoría. En ellas se le ve crecer e ir ganando un espacio definitivo. Volcánico y tempestuoso, como lo describiera el historiador Gerardo Castellanos, libró dísimiles batallas por la cultura. Sereno y preciso, nucleó a lo mejor del pensamiento cubano en torno a grandes proyectos. Fiel y agradecido, nunca olvidó a sus maestros ni a sus amigos. Sencillo y humilde, atendió a los que se le acercaron desde cualquier parte.

La obra que presentamos muestra sólo una parte de ese fondo que abarca la correspondencia mantenida por Roig durante sesenta y cinco años. Difícil tarea la de seleccionar cartas cuando se trata de un hombre de su talla y de un volumen de misivas de tal magnitud. El criterio de selección tuvo como hilo conductor la importancia del contenido de la carta y la relevancia y representatividad del remitente o el destinatario.

De este modo, todas las cartas cumplen, al menos, una de estas condiciones.

En esta edición se transcriben las cartas con la mayor fidelidad posible, tanto a su redacción como al diseño original. Sólo se han enmendado los errores ortográficos, se ha elegido un modelo único de

reproducción de ellas, en cuanto a la ubicación de fechas, y se ha unificado en una sola marca tipográfica todo aquello que los autores resaltaron de diversas formas. Por otra parte, se diseñó una variación, también tipográfica, entre las cartas dirigidas a Roig y las escritas por él. Cuando los originales tienen timbre y firma, ambos se han reproducido, pues son elementos que sin dudas aportarán valiosa información a los lectores. Si las firmas son confusas o ilegibles, y el timbre que encabeza las misivas no las explicita, está el nombre del remitente entre corchetes, signos dentro de los cuales también aparecen acotaciones de las compiladoras, que facilitan la comprensión del texto.

Los títulos de la prolífica obra de Roig que se mencionan, también se han unificado, tomando como fuentes principales los volúmenes *Bibliografía. Emilio Roig de Leuchsenring. 1889-1964*, en su segunda edición de 2007, de Araceli García Carranza, y el *Diccionario de literatura cubana* (1980), preparado por un colectivo de investigadores del Instituto de Literatura y Lingüística.

Resalta el incremento de la correspondencia de Emilio Roig a partir de la década de los años 30, lo cual podría explicarse porque en 1935 es nombrado Historiador de la Ciudad de La Habana, lo que implica un aumento de sus relaciones y, probablemente, la precaución de dejar copia de su documentación. Mucha de esta papelería fue conservada con dedicación, tras la muerte de Roig, por María Benítez, fiel colaboradora y esposa, quien posteriormente la donó al Museo de la Ciudad.

El *Epistolario* que se presenta cuenta con 2 000 cartas aproximadamente, organizadas en cuatro libros, cada uno ordenado cronológicamente, que responde a grandes temáticas que atraviesan la correspondencia de Roig:



Portada del *Epistolario*, de Emilio Roig de Leuchsenring. Libro primero (Ediciones Boloña, 2009). Sus compiladoras fueron Nancy Alonso González y Grisel Terrón Quintero. La edición estuvo a cargo de Vitalina Alfonso, y el diseño es de Joyce Hidalgo-Gato Barreiro.

La formación de este hombre como intelectual y como Historiador de la Ciudad. (Libro primero).

La historia y sus protagonistas, a cuya justa ponderación dedicó gran parte de su obra. (Libro segundo).

La cultura en general y el rescate del patrimonio cubano en particular por el que trabajó incansablemente. (Libro tercero).

Las luchas de su época que libró dentro y fuera de Cuba. (Libro cuarto).

Ubicar las cartas en uno u otro fue un proceso complejo, pues se trata de la correspondencia de un hombre multifacético, sumido en la vorágine de su tiempo, ocupado en el rescate de la memoria. Por esta razón, una misma carta aborda, muchas veces, varios temas en los cuales hubiera podido ubicarse.

La división del *Epistolario* en estos grandes temas permitirá seguir el desarrollo de las tramas con más facilidad, a riesgo de perder la importante perspectiva que supone la ordenación cronológica de las cartas de alguien como Emilio Roig, quien abordó al mismo tiempo, el mismo día, temas diferentes.

Además del índice onomástico, se han incluido un índice de destinatarios y otro de remitentes, de los que se excluye, por obvias razones, al propio Roig. El lector podrá constatar la cantidad y variedad de personas con las cuales él mantuvo correspondencia, desde intelectuales de primera línea hasta personas casi anónimas.

Sirva esta obra como justo homenaje al hombre al que tanto deben la cultura cubana y la proyección universal de ésta durante la primera mitad del siglo XX, y sirva también como referencia para quienes se interesen por conocer lo que Emilio Roig de Leuchsenring, y otros muchos cubanos, lograron en ese período.



Una de las últimas fotos de Emilio. A su derecha, Antonio Núñez Jiménez, capitán del Ejército Rebelde. El Historiador de la Ciudad sostiene por el brazo a su compañera María Benítez.

NANCY ALONSO GONZÁLEZ y
GRISEL TERRÓN QUINTERO
Compiladoras del *Epistolario*

¿Joyería u Orfebrería? Arte...

EXPOSICIÓN

Si se quiere entender la fugacidad de algunos parámetros y el rosario de posibilidades que ofrece la creación cuando busca nuevas formas de comunicarse con la circunstancia, les propongo la obra del joven Otniel Castro Lorente, uno de los talentosos pupilos del Taller de Orfebrería que dirige la profesora Marlén Piloto en la Academia de Bellas Artes San Alejandro.

Quisiera que aprecien el poder de sugerencia, la capacidad de diálogo, el enlace con la tradición y la avidez innovadora que traslucen las piezas expuestas como colofón a su ejercicio final de grado en el Museo de la Orfebrería, en el Centro Histórico, con el nombre «¿Artesanos o artistas? ¿Joyereros u orfebres?»

Esta muestra tiene muchos nombres, pues lo más atrayente de todo es el desarrollo de una solución teórica y estética que demarca muy bien los límites entre la joyería y la orfebrería, pero que, además, interactúa con las particularidades de cada una, para lograr un discurso

propio, auténtico, que toma de muchos lugares y otorga al artista la posibilidad de recrear su mundo interior, extraer de los intersticios de su subjetividad y hacer arte. Los soportes son diferentes, la distribución de los materiales varía de una pieza a otra, se le suman algunos y se experimenta con otros, pero el resultado está henchido de expresionismo, de indagación, de complejidad formal y conceptual.

Sí, estamos frente a un concepto, frente a hechos artísticos en sí mismos, desafiantes y sugestivos, evocativos y transgresores, que usan al máximo el espacio y las potencialidades de la materia para desligarse y brillar *per se*, desde la inquietud o la mera necesidad, pero con la mirada fresca. Así lo afirma el propio Otniel cuando dice: «En la actualidad la orfebrería se ha ido despojando de su carácter tradicional en cuanto a estética, materiales y objetivos, para integrarse cada vez más al lenguaje visual con-

temporáneo, apropiándose incluso de un contenido conceptual».

Uno de los mitos en que se empuja esta muestra, para fundirlos e integrarlos también como una aleación, es la diferencia entre el joyero y el orfebre. ¿Existe tal diferencia? El asunto viene permeando la percepción de las artes plásticas por expertos y creadores. En ese sentido Otniel expresa: «En el caso del joyero, éste le asigna a su obra (sea artística o no) una cualidad únicamente utilitaria; es decir, su finalidad es el uso y consumo con fines de ornamentación corporal. En cambio, en la obra de un orfebre el carácter utilitario de su obra es asignada por los consumidores, y por eso planifica conscientemente el alcance de su condición y ámbitos de su consumo. Su motivo fundamental es la expresión artística».

A partir de estas premisas, y con el objetivo de extender la visión estética de la Orfebrería como un medio de expresión que se apoya en diseños contemporáneos, intervenciones del espacio mediante la obra efímera —por ejemplo, un diamante de hielo o un anillo de jabón—, Otniel se aventura a traducir en metal. De sus manos salen collares cuyas perlas son de arena de mar, menos costosa, pero también genuina, o dientes humanos; anillos de piedras «preciosas» que cuestionan las significaciones del valor y la subjetividad al usar guijarros comunes.

Egresado del Taller de Orfebrería, desde ahora inmerso en el difícil trayecto del reconocimiento y la integración, Otniel nos deja a todos la pregunta sostenida por nuestra propia lectura de la más cotidiana filosofía. Si bien la brillantez de los diamantes puede derretirse como el hielo y las perlas pueden salir de bocas humanas en vez de conchas de moluscos, la evolución de los mecanismos de comunicación artística propone ahora la experimentación y el debate, la ampliación de la paleta de significaciones, el ajuste de la dialéctica creativa. En esto ya Otniel exhibe una ventaja.

Por eso, me parece festinado preguntarse si deberíamos llamarlos joyeros, artesanos u orfebres. Creo que hay sólo una denominación para denotar el riesgo de navegar contracorriente: apretar el timón del talento, sojuzgar los prejuicios y modelar la capacidad de percibir el mundo. Ser artistas.

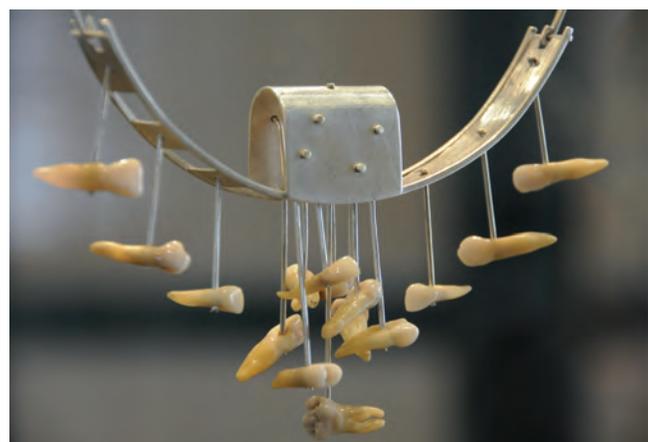
ra émulos en una pequeña isla caribeña. De saberlo, la maravillosa armadura broquelada con escenas de vida y guerra que cinceló a petición de Tetis para cubrir a su hijo Aquiles, sería un ejemplo más de todo lo que se puede hacer con el talento y el metal. En efecto, la premisa de los graduados del Taller de Orfebrería de la Academia de San Alejandro es invertir a las piezas de una dimensión artística que supera la connotación decorativa, inerte, que han exhibido por años.

El taller tiene sus orígenes hacia 1996, después que una donación dotara a la Academia de San Alejandro de las herramientas necesarias para emprender el proceso de enseñanza de esa complicada especialidad. En sus albores era una asignatura opcional, pero gracias al trabajo de su coordinadora, la profesora Marlén Piloto —a la sazón jurado provincial de la Sección de Metales para el Crecimiento—, y la repercusión de sus resultados, pasó a convertirse en obligatoria para todos los aspirantes a artistas de la plástica.

El objetivo primordial del taller, según explica Piloto, es colocar a la orfebrería y joyería cubanas en sintonía con las tendencias internacionales más renovadoras de la especialidad, así como formar artistas con un alto nivel de expresión, experimentación e interpretación, y no sólo artesanos que logren bellezas inexpresivas.

En ningún momento se niega la tradición, sino que se trata de reorientarla hacia la necesidad de recrear la realidad, teniendo en cuenta las connotaciones utilitarias de una pieza, su interacción con otras manifestaciones como la pintura y los audiovisuales, además de reflejar la subjetividad del propio artista. Pieza que puede decorar un espacio, pero con el privilegio de irradiar un mensaje artístico

Este incentivo a la creatividad ha dado excelentes frutos, pues los alumnos juegan con el volumen y el espacio, logran que todo coincida en la obra que, muchas veces, busca también el utilitarismo y la identificación con el autor, como lo demuestran esos anillos de jabón que moldea una de las artistas que gusta de lavarse las manos o la realización de videos en que imagen y sonido se unen para ofrecer una nueva dimensión del trabajo del orfebre, con los claroscuros del fuego y los sonidos de la fragua.



Arriba: Anillo con piedra preciosa (2008). Plata y piedra común.
Abajo: Collar de plata y marfil (2009). Plata y dientes humanos.

DISCÍPULOS DEL DIOS COJO

El Dios Cojo nunca imaginó, dentro de su calurosa fragua olímpica, que tuvie-

RODOLFO ZAMORA RIELO
Opus Habana

Museo de Arte Colonial

ENTREVISTA

Al celebrarse el aniversario 40 del Museo de Arte Colonial, el *Programa Cultural*, publicación de la Oficina del Historiador de la Ciudad, conversó con Margarita Suárez, su directora y fundadora.

¿Cómo recuerda los primeros años del Museo de Arte Colonial?

Los primeros años fueron de formación del personal técnico, de consolidación del trabajo iniciado en un corto período anterior a la inauguración, de búsqueda de información para completar la documentación de las colecciones y de profundización del tema al cual estaba dedicado el Museo, que abarca un período definido de las artes decorativas en Cuba, no valorado suficientemente en ese momento por los estudiosos del arte en nuestro país. Pero, sobre todo, fue un período de formación de un público no acostumbrado a visitar este tipo de institución y de inserción, junto al resto de los museos existentes, en la creación de cursos, talleres y actividades para niños como acciones necesarias para la educación, en lo referente a la apreciación y conocimiento del arte y al cuidado y preservación del patrimonio.

¿Cómo se fueron conformando las colecciones que hoy exhibe el Museo y cuáles son sus temáticas?

Las colecciones del Museo son muy variadas: mobiliario, porcelanas, textiles, cristales, metales, pintura, orfebrería, vidriería... Desde el inicio de su formación pueden definirse dos fuentes fundamentales: una, las ya existentes en la Dirección Nacional de Museos del antiguo Consejo Nacional de Cultura, que a su vez había heredado las antiguas colecciones del Patronato de Bellas Artes; y la otra, un organismo que en aquel momento (década del 60 del siglo XX) desempeñó un importante papel: Recuperación de Valores del Estado. Asimismo, en sus primeros años de fundado, algunas de las colecciones del Museo se vieron favorecidas por el gesto desinteresado de familias que, al visitarlo, sintieron la necesidad de contribuir al patrimonio de nuestro país.

Por todo lo antes expuesto, es claro que el Museo tiene la misión de recolectar, estudiar, exponer, preservar y dar a conocer las artes decorativas en Cuba durante el período de la Colonia. La institución otorga especial relevancia a los trabajos realizados en el país por manos de artistas y artesanos, en muchos casos anónimos, que junto a otras piezas de exquisitas manufacturas europeas, logran coexistir en un mismo espacio, para delinear y conformar una identidad expresada a través de nuestros gustos y costumbres, y de nuestra manera de abordar distintos aspectos de la vida cotidiana.

¿Cómo ha evolucionado el trabajo de la institución?

Durante estos años las colecciones del Museo han crecido; la política de adquisición ha estado guiada por los estudios e investigaciones realizados, incluyendo las valoraciones de público. Todos estos resul-

tados ayudaron a que, en la década del 80 del siglo pasado, se pudieran presentar nuevas áreas de exposición, así como a reevaluar las colecciones expuestas en las salas permanentes con el fin de enriquecerlas. También, siguiendo el resultado de estos estudios, creamos nuevos espacios de encuentros con diferentes sectores de la comunidad para, de esta manera, recrear otras manifestaciones de nuestra cultura vinculadas siempre al período que nos ocupa.

En este tiempo los museólogos han preparado diversos programas para el trabajo con los niños. A partir de la década del 90 y, por situaciones especia-

les creadas por la afluencia de turismo hacia la zona, priorizamos la atención a un grupo de niños del área que presentan problemas en su medio familiar. También tenemos la responsabilidad de dar atención a los que asisten al aula-museo ubicada en el Parque Ecológico, para quienes se preparan programas sobre el cuidado del medio ambiente. Para la tercera edad hemos organizado encuentros con diferentes temas que pueden ser sugerentes por su arraigo en las costumbres de las familias cubanas; de ahí que en estos momentos y con la colaboración de la Asociación Culinaria, estemos trabajando aspectos relacionados con la comida cubana y el uso de los servicios de mesa.

Varias acciones culturales encaminadas a diferentes sectores de la población, ya sean conferencias, exposiciones transitorias, encuentros musicales, actividades de teatro..., están incluidas en nuestro programa sociocultural, algunas con una gran aceptación por parte de la población que habita el área cercana al Museo.

En estas cuatro décadas los conocimientos museológicos y museográficos han evolucionado. El mismo concepto de Museo ha tenido nuevas formulaciones propias de la realidad social contemporánea, y en ese tránsito hemos asumido nuevas formas y métodos de trabajo, siempre sin olvidar para quienes trabajamos. Nuestras proyecciones van encaminadas a profundizar en el estudio de algunas colecciones que han tenido un incremento notable y así aportar nuevos elementos para el estudio de estas manifestaciones artísticas. En estos momentos, asumimos la gran responsabilidad del montaje de un nuevo espacio expositivo en el Palacio de Lombillo, otra edificación significativa en el entorno de la Plaza de la Catedral.

LILIBETH BERMÚDEZ y KATIA CÁRDENAS
Dirección de Gestión Cultural



Decenio Mundial de la UNESCO

PREMIO

A fines de abril, en París, le fue concedida al Historiador de la Ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler, la medalla del Decenio Mundial del Desarrollo Cultural por la UNESCO. A continuación se transcriben las palabras que –con ese motivo– pronunciara la Sra. Françoise Rivière, Subdirectora General para la Cultura de la UNESCO.

Excelentísimo Señor Embajador de Cuba ante UNESCO, Sr. Hernández González-Pardo, Ilustrísimo Sr. Eusebio Leal, Excelentísimos Embajadores, Estimados invitados, Queridos colegas, Quiero agradecer sinceramente la presencia de todos ustedes en esta ocasión, para nosotros tan especial, que nos reúne con motivo de la entrega de la medalla del Decenio Mundial del Desarrollo Cultural, al doctor Eusebio Leal Spengler.

Sobran palabras sobre sus méritos académicos, sobre su dilatada experiencia profesional y sobre sus reconocimientos extra-insulares, recibidos desde todos los rincones de la geografía latinoamericana y europea.

Entonces nos preguntamos: ¿qué podría añadir la Medalla del Decenio Mundial de Desarrollo Cultural a todo un largo listado de honores recibidos?

Como es de su conocimiento, dicha medalla, diseñada por el artista suizo Hans Erni, muestra un

conjunto de cinco rostros que representan los cinco continentes.

Históricamente La Habana ha representado un lugar central para el Caribe, pero también un espacio medular para comprender las trazas de las relaciones intercontinentales durante más de cuatro siglos de intercambios culturales. Hoy La Habana sigue siendo un epicentro de experiencia creativa en la implementación de la Convención de Patrimonio Mundial.

Por desarrollo, en la UNESCO entendemos un avance ecológicamente equilibrado, socialmente justo, económicamente viable y culturalmente diversificado y, un ejemplo de ello, es lo que usted ha demostrado en su conferencia.

Esta medalla quiere expresar un sincero y profundo agradecimiento por su contribución a esa labor cotidiana, continua y exitosa que ha sido el desarrollo de un modelo social y cultural de vida colectiva urbana en la ciudad de La Habana. Esta entrega no tiene el tono de una conmemoración sino que nos predispone a animar en lo venidero un esfuerzo, personal y colectivo, y a apoyar decididamente un modelo plural que hace de La Habana un laboratorio de innovación para la convivencia en la diversidad.

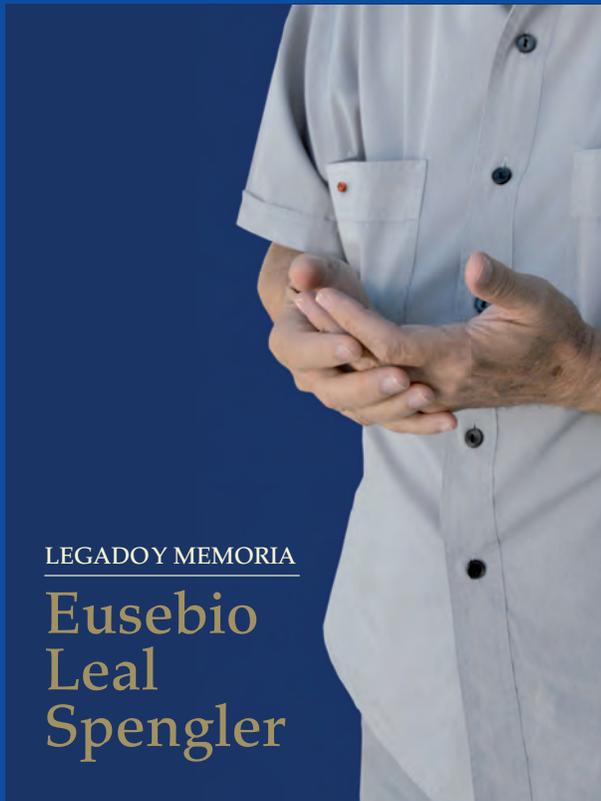
Queremos, por lo tanto, sumarnos a todos los prestigiosos reconocimientos ya por usted obtenidos y felicitar la constancia de una vida dedicada al patri-



monio de todos, que en el caso de La Habana no puede ser reconocido sin una labor tan duradera y de cuño tan personal.

Su confianza en una gestión patrimonial basada en los valores arraigados en la comunidad han convertido, a través de una fórmula muy particular, el Patrimonio Mundial de La Habana en una forma de ciudadanía universal.

Muchas gracias.

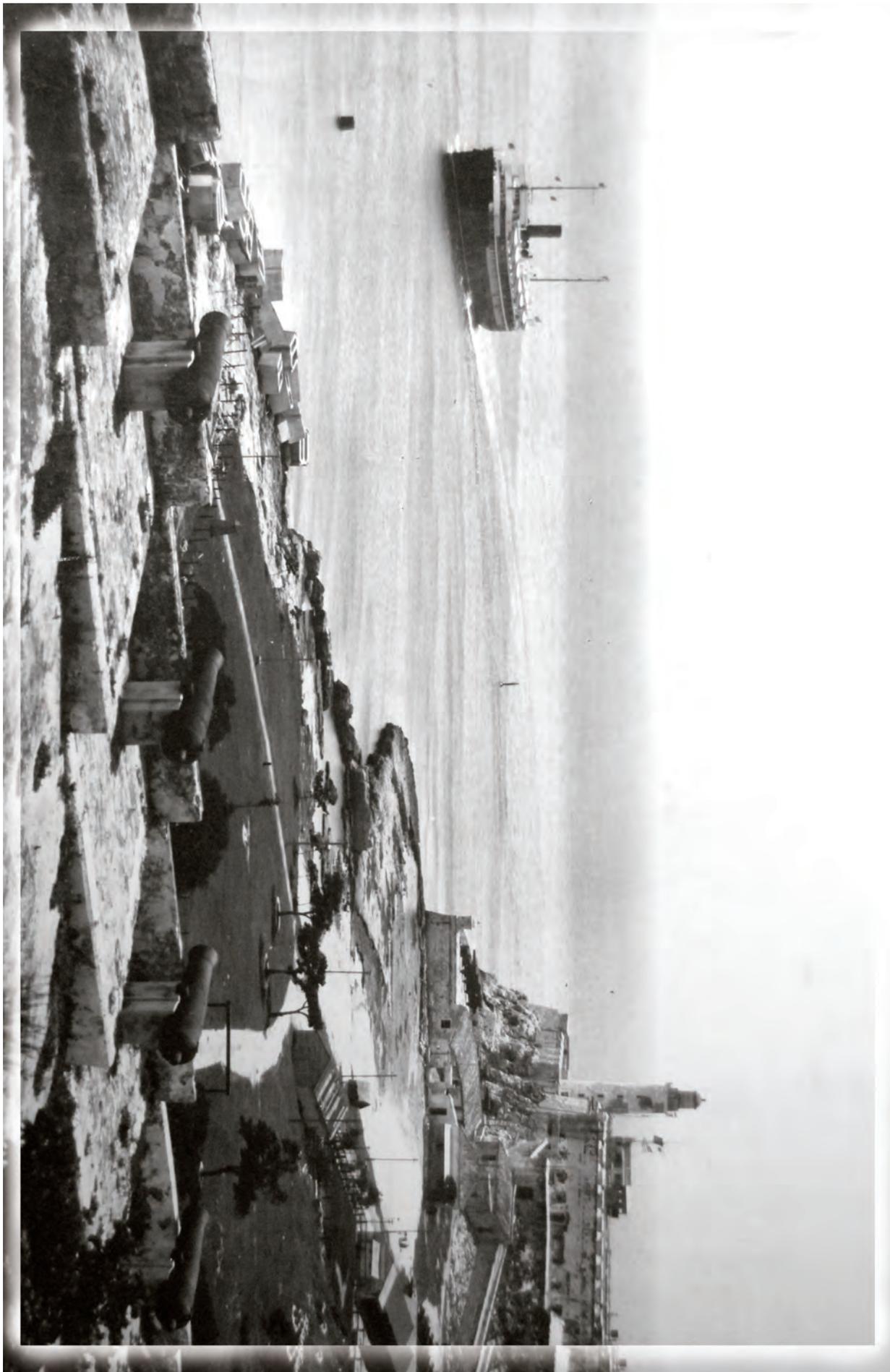


LEGADO Y MEMORIA

Eusebio
Leal
Spengler

«Ya que hemos luchado tanto por la unidad, tenemos que luchar por la pluralidad. Y, sobre todo, por respetar al máximo la diversidad. Creo en el derecho a ser singular. Lo soy y trato de serlo, pero dentro de la lealtad», asevera el Historiador de la Ciudad de La Habana en la entrevista introductoria a sus discursos, artículos y conferencias compilados en este libro.

Temas medulares para el destino de la nación cubana —como las relaciones históricas con la Iglesia católica y el papel de la intelectualidad en tiempos de cambios— son tratados por Eusebio Leal Spengler a lo largo de estas páginas, que recogen por escrito sus intervenciones públicas más sobresalientes en los tres últimos años.



Vista de la rada habanera desde la fortaleza de San Carlos de la Cabaña en la primera mitad del siglo XX.