

OPUS

HABANA

*Oficina
del Historiador
de la Ciudad*

Vol. XIII / No. 1

feb. /

jul. 2010



8 500102 530846

• ENTRE RÓTULOS Y NUMERACIONES • ENTREVISTA A FERNANDO PÉREZ •
• EL MESÍAS DE HÄNDEL EN LA HABANA • PAISAJES DE ANA TOLEDO •



Dibujo y texto: **María Yolanda León Ruíz, 11 años** (Taller de Artes Plásticas «Dibujando al aire libre»).

Si nos fijamos cuando salimos
a algún lugar de la Habana Vieja,
en todas las esquinas están los nom-
bres de las calles y las casas tienen
sus números. Yo creo que esto es muy
importante para guiarnos y llegar a
donde nos disponemos ir.



3 COMO PIEZA
DE COLECCIÓN

por Eusebio Leal Spengler

4 LA HABANA:
ENTRE RÓTULOS Y
NUMERACIONES

Pocas ciudades del mundo conservan la prueba física de sus sucesivos sistemas de numeraciones.

por Arturo A. Pedroso Alés

ENTRE CUBANOS

14 FERNANDO PÉREZ

por Argel Calcines

24 HÄNDEL
EN LA HABANA

Por primera vez el público cubano escuchó *El Mesías* en el formato y lengua inglesa originales.

por monseñor Carlos Manuel de Céspedes García Menocal

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

32 ANIA TOLEDO

por David Mateo

40 NOVENA DE 1722
DESTRONA A LA
TARIFA...

El hallazgo de otro impreso de Carlos Habré cambia la historia de la imprenta en Cuba.

por Huib Billiet Adriaansen

44 EL ARTE, LA LUZ Y
LA CIUDAD

La galería Nicolás de Escalera expone valiosísimas obras de la pintura cubana y universal.

por Melbys Nicola

53 CUBA Y RUSIA:
APUNTES PARA UN
REENCUENTRO

La XIX Feria Internacional del Libro fue una buena oportunidad para renovar el intercambio cultural entre los dos países.

por Alexánder Moiséev

63 LOS BUENOS
PARTIDOS

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *Caminata diurna* (2010). Óleo sobre lienzo (76 x 61 cm), obra realizada expresamente para la portada de este número por Ania Toledo.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Equipo editorialLidia Pedreira
Karin Morejón
Rodolfo Zamora
Fernando Padilla
Susana Camero**Fotografía**

Jorge García

Multimedia y web

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

Escandón Impresores, Polígono Ind.

Nuevo Calonge, Calle Rodillo, nº 2.

Teléfonos +34 954 367 900

Fax: +34 954 367 901

41007 Sevilla. España.



Como pieza de colección

I luminado por la belleza de un paisaje natural en portada, este nuevo número de *Opus Habana* se dirige especialmente a aquellos que han hecho de nuestra revista una pieza de colección, así como a las hemerotecas que, en distintas partes del mundo, tienen a bien conservarla y promocionarla como un signo vital de la cultura cubana.

Especial significación otorgamos al perfil intelectual que, bajo la sección «Entrecubanos», realizamos al cineasta Fernando Pérez. Al abordar la infancia y adolescencia de José Martí, su más reciente película ha despertado tantas emociones y sentimientos intensos, que, de alguna manera, hemos querido dejar testimonio de la singularidad de ese empeño en palabras del propio artista.

Por demás, la publicación persiste en su propósito de exaltar los valores que sustentan nuestra labor cotidiana en la restauración del Centro Histórico de La Habana. A ella nos dedicamos día y noche, conscientes de que será nuestro legado a las generaciones futuras.

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



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring

MUCHAS DEFICIENCIAS TENÍA LA CIUDAD DE HACE SIGLOS: ADEMÁS DE LA IRREGULARIDAD DEL TRAZADO DE SUS CALLES, QUE TODAVÍA SE OBSERVA, PRESENTABA UNA NUMERACIÓN SIN ORDEN NI CONCIERTO Y LA ROTULACIÓN INCOMPLETA.

por **ARTURO A. PEDROSO ALÉS**



La HABANA entre *Rótulos y Numeraciones*



La antigua residencia del Conde de San Esteban de Cañongo (actual 356, sede del Centro Cultural Vitrina de Valonia), en la Plaza Vieja, conserva todavía su anterior numeración (72), la cual fue sacada a la luz durante la restauración de ese inmueble.

«Mas el transeúnte curioso verá siempre en estos rezagos de la adustez colonial los jalones de su evolución, aquellas cicatrices de la historia sin las cuales La Habana correría el riesgo de parecer tristemente novísima (...)»

Jorge Mañach

Bastaría una incursión por las calles de nuestra ciudad para apreciar en ellas, con tan sólo una mirada, la correcta numeración de sus casas y edificios, así como el rótulo que identifica el nombre de estas arterias. Sin embargo, lo cierto es que muy pocas veces hemos reparado en conocer desde cuándo data esta buena disposición.

A esta primera incógnita podrían añadirse otras no menos sugerentes: ¿Estuvo siempre bien enumerada nuestra urbe? ¿Cuántas numeraciones conoció nuestra ciudad desde sus orígenes? ¿Resultaba fácil a vecinos y forasteros orientarse y localizar alguna dirección? Para responderlas es necesario profundizar en el conocimiento de nuestra ciudad, la cual aún suele revelarnos más de un secreto y no pocas sorpresas.

Desde su fundación en 1519 hasta bien avanzado el siglo XIX, La Habana afrontó innumerables escollos como el abasto de agua, solucionado con varios acueductos, o la impostergable necesidad de protegerse ante los constantes ataques de corsarios y piratas, que obligaron a la construcción de fortalezas abaluartadas. Asimismo, en su propia dinámica de desarrollo y ensanche, generó y evidenció limitaciones propias de las ciudades medievales; calles estrechas y una marcada ausencia de espacios verdes dominaron su trama urbana. A estas privaciones se sumó la insuficiente rotulación y numeración de sus barrios de intramuros y sus arrabales. Al referirse a ello, Francisco González del Valle afirma en su obra *La Habana en 1841*:

«Otras muchas deficiencias tenía la ciudad de hace un siglo. Además de la irregularidad del trazado de sus calles, que todavía se observa, tenía una numeración sin orden ni concierto y la rotulación incompleta».¹

Varias fueron las razones que conllevaron a las autoridades coloniales a plantearse desde épocas muy tempranas por qué era necesario numerar la ciudad. En primer lugar porque, en aras de modernizar la urbe, había que lograr una correcta ordenación urbanística y territorial, ofreciendo una imagen coherente con criterios uniformes de diseño. Ello permitiría agilizar los servicios de correo y mensajería, algo imprescindible ante el surgimiento de nuevas urbanizaciones.

Una vez alcanzadas esas metas iniciales, con el fin de impedir confusiones innecesarias en la búsqueda de una dirección postal, fue necesario implementar algunos cambios para evitar alteraciones y repeticiones en la nomenclatura de las calles, eliminar deficiencias de anteriores ordenaciones o sustituir los rótulos y números deteriorados.

Como es de suponer, los antecedentes inmediatos en la ordenación de la ciudad llegaron de la Metrópoli. Por su cercanía en el tiempo, la conocida «Visita General de Regalía de Aposento» —realizada en Madrid entre 1750 y 1751 para facilitar la recolección de impuestos— seguramente sirvió de modelo, o se tuvo en cuenta en la rotulación de nuestra ciudad. Al referirse a aquella disposición, el historiador español Francisco José Marín Perellón afirma: «se formó un registro de propietarios y parcelas, debidamente identificados mediante el número de manzana y casa».²

PRIMERA NUMERACIÓN

La primera numeración que tuvo La Habana se remonta a 1763, cuando —bajo el gobierno de Ambrosio Funes de Villapando, conde de Ricla— se recuperaba de la ocupación inglesa. Tenemos noticias de ella por el historiador José Martín Félix de Arrate, entonces regidor del Ayuntamiento habanero, quien en cabildo celebrado el 25 de noviembre a petición del también regidor D. Cristóbal Zayas, ausente por enfermedad, pidió:

«que el Mayordomo de Propios y rentas de esta ciudad pagase los gastos que se han hecho en las tarjetas de madera en que se han puesto los nombres de las calles; y así mismo el costo de cal y operarios que han trabajado en poner la numeración de todas las casas y puertas, según se dispuso con acuerdo del Excmo. Sor. Conde de Ricla. (...) Que el citado Mayordomo de el caudal de su cargo, satisfaga dichos gastos tomando los recibos y recaudos correspondientes».³

Es el propio Arrate, ya como cronista y no como funcionario de la oligarquía local, quien se encarga de ofrecernos relevantes detalles de la ciudad y su primitiva e insuficiente ordenación en la obra *Llave del Nuevo Mundo. Antemural de la Indias Occidentales*:

«La planta de esta ciudad no es de aquella hermosa y perfecta delineación (...) Algunas de sus calles no tienen nombres, pero entre todas la más nombrada es la de Mercaderes, (...) Las cuadras, aunque no tienen un propio tamaño, porque hay alguna más largas que otras, guardan con las fronterizas su debida proporción (...) Las mayores serán como de ciento y veinte varas y las menores de noventa a ciento; contiene hasta ahora 341 cuadras en que se numeran hasta tres mil casas (...)»⁴

Esta primera numeración era corrida y estaba dispuesta de norte a sur y de este a oeste. El primer número comenzaba en la acera izquierda hasta terminar al final de la calle; entonces saltaba a la acera del frente, continuando la misma anotación corrida. Los números eran pintados en las fachadas de las casas.

Tanto de esta inicial ordenación como de las que le sucedieron en el tiempo, aparecen evidencias gráficas en varios mapas y planos de especial valor existentes en la mapoteca del Archivo Nacional de Cuba. Por su im-

portancia podríamos mencionar el *Plano Pintoresco de la Habana, con los números de las casas*, fechado en 1849, y el *Plano de La Habana con los números de las casas y la división civil, judicial, eclesiástica y de instrucción pública*, de 1867, ambos realizados por el historiador y geógrafo José María de la Torre. Estos dos últimos recogen la segunda numeración de nuestra ciudad.

SEGUNDA NUMERACIÓN

En 1808, durante el gobierno de don Salvador Muro y Salazar, marqués de Someruelos, se volvió a enumerar la ciudad. Sin embargo, todo parece indicar que las obras no culminaron con el éxito esperado, tras dilatarse algo más del tiempo previsto. Al menos a esa conclusión podemos arribar, si tenemos en cuenta la solicitud formulada en 1823 al Cabildo habanero por don José Pedro Calzada, quien pide concluir la numeración de las casas con tarjetas de bronce, como se había comenzado años antes. En respuesta, el 11 de noviembre de ese mismo año, «se acordó que se haga saber a D. Pedro Calzada, encargado de hacer la numeración de las casas que falta en algunas calles, que debe dejarla arreglada en todas según orden numérico, de modo que no haya repetición ni falta de dicha numeración sin que por esto se le abone nada (...)»⁵

Como dato curioso debemos señalar que en esta segunda ordenación se utilizaron fracciones para enumerar las accesorias de los inmuebles. Años después se emplearon letras en lugar de los números.

TERCERA NUMERACIÓN

Durante el mandato del capitán general Miguel Tacón y Rosique (1834-1838), se implementó un nuevo sistema en la Habana extramuros, adoptándose la numeración de pares e impares. Los primeros para las casas de la derecha, y los segundos, para las de la izquierda, comenzando siempre de norte a sur y de este a oeste.

Para ello se tomaron como modelo (patrón) los trabajos emprendidos en 1835 por el corregidor de Madrid, Joaquín Vizcaíno, marqués viudo de Pontejos, quien ordenó numerar las calles de esa forma, partiendo de la emblemática Puerta del Sol (kilómetro cero de las carreteras radiales españolas), y colocar el nombre de cada calle en los dos extremos de las mismas.⁶



El empleo de fracciones para identificar las accesorias de los inmuebles pertenece a la segunda numeración de La Habana, implementada a partir de 1808. Años después se emplearon letras en lugar de los números para indicar dichas accesorias (foto inferior).

En 1835, a tono con su ambicioso plan de obras públicas, Tacón ordenó —mediante un bando de gobierno— la rotulación de las calles de intramuros y extramuros, así como la numeración de las casas y manzanas. En comunicación enviada al Cabildo manifestaba:

«siendo una medida de policía adoptada en todo los pueblos cultos fijar en una tarjeta de letras grandes el nombre de las calles, el número de las manzanas y de cada casa, procurando siempre que se conserven limpias e inteligibles, tanto en utilidad del vecindario y forasteros, como para la formación de los padrones y demás diligencias del servicio, había determinado encargar a esta Corporación, se lleve inmediatamente a debido efecto».⁷

Tres años después, durante la entrega del mando al general Joaquín Ezpeleta, Tacón hizo públicas algunas de las mejoras emprendidas en beneficio del ornato público durante el desempeño de su cargo:

«Carecían las calles de la inscripción, de sus nombres y muchas casas de números. Hice poner en las esquinas de las primeras, tarjetas de bronce y numerar las segundas por el sencillo método de poner números pares de una acera y los impares en otra».⁸

En relación con esta numeración conviene precisar, en aras de evitar confusiones, que únicamente se aplicó en los barrios de extramuros, mientras que la antigua ciudad intramuros conservó la vieja ordenación corrida hasta 1860. Es decir, desde 1835 hasta 1860 coexistieron en la ciudad dos tipos de ordenaciones. Ello puede apreciarse en el *Plano pintoresco de La Habana con el número de las casas*, de Bernardo May y Cía., fechado en 1853.

¿Pero fueron estas medidas suficientes? Lamentablemente no. A pesar de la energía desplegada por el capitán general Tacón, la ciudad continuó afrontando muchas dificultades con la rotulación de las calles y la numeración de sus casas. La situación se tornaba más comprometida en los barrios de extramuros de Guadalupe, Colón, El Horcón, San Lázaro, Jesús María, Pueblo Nuevo, Chávez y Peñalver, donde existían muchos solares yermos, se construían nuevas fábricas y en muchas de las casas se carecía de una correcta ordenación.

Con el fin de hallar solución a esta embarazosa realidad no faltaron ofrecimientos e iniciativas de los vecinos a la máxima autoridad colonial. Un ejemplo elocuente lo constituye el fragmento de esta carta que a continuación reproducimos:

«Don José Pérez natural de Cádiz y vecino de esta ciudad, á V. E. con el debido respeto expone: Que la falta de orden y la confusión que se advierte en la numeración de las casas de los barrios de extramuros, le sugirió la idea de proyectar una que reuniendo la uniformidad y claridad necesaria, fuese de larga duración y de corto gasto para los interesados inmediatamente en ella, como lo

son los propietarios (...) Los números irán grabados y embetunados a fuego de modo que sean insensibles á la intemperie, sobre una loseta de la forma, trabajo y material del modelo, y el costo de cada uno será de dos pesos fuertes incluso su colocación que será cargo del exponente, el cual se obliga también á colocar sin estipendio alguno en una esquina de cada cuadra que numere una tarjeta igual al modelo que también acompaña, la cual contenga el número correspondiente á la manzana y el nombre de la calle.»⁹

Vale destacar que, pese a los esfuerzos de diversas administraciones, los problemas permanecieron y, en no pocos casos, la responsabilidad recayó en un considerable número de vecinos que rehusaron sus obligaciones. A fines de noviembre de 1844, el artesano Ambrosio Tomati —quien había sido contratado por el Ayuntamiento para la numeración de los barrios de extramuros—, después de haber colocado una considerable cantidad de números, enfrentó la oposición de varios inquilinos y propietarios de casas que no estaban dispuestos a pagar por ellos. Tan apremiante y comprometida realidad puso en riesgo el capital invertido en la empresa, situación que no tardó en comunicar a la máxima autoridad colonial.

Ante los bien fundados reclamos del empresario, el gobernador de la Isla, Leopoldo O'Donnell (1843-1848), tomó cartas en el asunto y buscó poner orden, mediante

Al construirse nuevas edificaciones de estilo ecléctico, muchos números fueron incluidos en el diseño de los frontones. Es el caso del Edificio Barraqué (Amargura 32, hoy 158), que fuera terminado en 1919, cuando todavía no se había implementado la quinta y definitiva ordenación de La Habana (1937). Actualmente es la Oficina Central del Banco de Crédito y Comercio. Otro ejemplo es la antigua casa de huéspedes «La Internacional» (Tejadillo 12, hoy 60).





un oficio que publicó el *Diario de La Habana*: «A petición de D. Ambrosio Tomati, contratista de la numeración de las casas de extramuros, el Excmo Sr. Gobernador y Capitán General, ha dispuesto de conformidad con lo consultado por el Sr. Asesor general primero, que la contribución de siete reales en que remató el antedicho Tomati cada número que fije en las casas, debe abonarse por los inquilinos á reserva de indemnizarse de los dueños respectivos, sin que sea excusa para ello cualquiera que sea el fuero que disfruten: lo que se avisa al público para su conocimiento y que no pueda alegarse ignorancia ni menos reclamar por perjuicios que por faltar al pago sobrevengan á los interesados una vez requeridos por el contratista».¹⁰

CUARTA NUMERACIÓN

En 1860, acorde con la prosperidad que vivía la ciudad gracias a los progresos técnicos de la Revolución Industrial —entre ellos el ferrocarril, la navegación a vapor, el telégrafo y el alumbrado con gas—, se estableció la cuarta numeración de La Habana.

En esta ocasión se logró uniformar la ordenación. La vieja ciudad de intramuros adoptó la numeración de pares e impares, instaurada fuera del recinto amurallado desde 1835. Por su parte, los barrios de extramuros se volvieron a enumerar, aunque conservaron su antigua disposición.

En cabildo celebrado el 27 de julio del citado año —que contó la presencia del al-

calde Esteban de Cañongo y los concejales Salvador Samá, el marqués de Aguas Claras y el conde de O'Reilly— se determinó, además, cambiar los nombres a las calles que lo tenían repetido, variar aquellos que resultaban «ridículos» y nombrar a las que no tenían ninguno. También se tomó la resolución de recurrir a nombres de poetas y militares famosos por su lealtad y servicio a la Corona en caso de ser insuficientes los acordados de antemano.¹¹

Entre los cambios, tal vez el más llamativo resultó el del nombre de la antigua calle del Ataúd por Espada, en honor al insigne prelado Juan José Díaz de Espada y Landa. Otros significativos fueron: Nueva del Cristo, por Cristo; Nueva de San Isidro, por Velasco; Callejón de Bayona, por Conde; Callejón de Sigua, por O'Farrill; Nueva y Sola, por Fundición; Jesús María (situada en extramuros), por Revillagigedo; San Antonio y San Juan (en el Cerro), por Arzobispo y Manila, respectivamente, por sólo mencionar algunos.

Esa empresa, como en épocas anteriores, se confió a contratistas privados. A éstos se les exigió colocar la nueva numeración en lugares visibles, así como retirar la antigua, además de velar por el estricto cumplimiento de sus obligaciones. Asimismo se demandó la colocación de tarjetones con un tamaño adecuado a fin de que los nombres de las calles ocuparan un solo renglón.

Por espacio de tres cuartos de siglo permaneció en vigor esta disposición. Sin

Antes de 1937, el inmueble que ocupa el actual Café O'Reilly era reconocido con los números 1 y 3, y aquí radicaba la Casa de Mendy, distribuidora de vinos, licores y otros víveres.

embargo, no faltaron propuestas para realizar nuevas inscripciones en la ciudad y sus poblaciones circundantes. Así encontramos una petición formulada por Pedro Olive en 1871 al Ayuntamiento de Regla para rotular las calles y numerar las casas de esa población con relucientes azulejos de porcelana, la cual fue desestimada.¹²

Paralelamente a esta ordenación, las nuevas urbanizaciones de El Carmelo (1859) y El Vedado (1860), proyectadas por el ingeniero Luis Iboleón, introducen novedosos cambios en sus calles, con respecto a lo que hasta ese momento existía en La Habana. En la primera de esas urbanizaciones, se identificaron todas sus calles con números: los impares, para las calles que corren paralelamente al litoral, y los pares, para las perpendiculares a éstas. En la de El Vedado también se emplearon números, aunque se introdujo un cambio adicional, al identificar con letras las calles perpendiculares al mar. En ambas se respetó la vieja disposición de pares e impares.

Antes de finalizar el siglo, en 1895, se aprobó un pliego de condiciones formulado por la Comisión de Policía Urbana para la subasta de los letreros de las calles y la numeración de las casas. Entre otras condiciones, se aprobó un plazo de un año para que los propietarios fijaran los números, y se dispuso una cuota de dos pesos oro para cada rótulo colocado en las calles, y uno por los de las casas. Esos trabajos serían inspeccionados por el director de obras municipales. Hay que decir que esta medida no implicó un cambio en la numeración existente.¹³

ORDENACIÓN DEFINITIVA

La última rotulación y numeración de las calles y casas habaneras se inició en 1937, durante al alcaldía del doctor Antonio Beruff Mendieta (1936-1940), y mantiene todavía vigencia. Como muchas otras obras relacionadas con el ornato público durante la etapa republicana, no estuvo exenta de aciertos y desventuras.

Por su envergadura e importancia la ejecución de los trabajos fue confiada a una corporación privada: la Compañía de Contratación y Suministros, S. A. Con ella se buscaba dar cumplimiento al Decreto Ley No. 511, del 17 de enero de 1936, en cuyo primer artículo se regulaba la denominación de las calles del término municipal, restituyendo sus nombres antiguos y tradicionales, muchos de los cuales habían sido cambiados de manera arbitraria luego del cese de la dominación española.

Muy pronto varios repartos, así como las importantes barriadas de El Vedado y La Víbora, comenzaron a exhibir en sus vías cientos de hitos o mojones de mármoles que advertían a los transeúntes y conductores sobre los nuevos nombres o números de las calles.

Sin embargo, transcurridos apenas unos meses de haberse iniciado las labores, varios medios de prensa

expresaron su inconformidad con la calidad de los mismos, haciendo énfasis en la manifiesta violación de las regulaciones urbanísticas por parte de no pocos vecinos. Hacia mediados de diciembre, el diario *El Mundo* se hizo eco de las irregularidades al informar: «La forma en que se hace se ha prestado para sembrar el confuisionismo (sic), pues en muchas casas se han dejado los números antiguos y en otras cuyos propietarios se han negado a que se los quiten, poniéndoles los modernos y dejándose los viejos. Todo ello complicando aún más este difícil problema».¹⁴

Las quejas, dudas y cuestionamientos sobre la efectividad de los trabajos que realizaba la compañía, conmovieron la opinión pública. Las cosas debieron ir de mal en peor, cuando el *Diario de la Marina*, en su edición de 7 de enero de 1938, reseñó una sesión del Rotary Club de La Habana, celebrada en el Hotel Nacional, a la que fueron invitados —entre otros— el alcalde Beruff Mendieta y el ingeniero Emilio Vasconcelos, jefe de Urbanismo de la capital, para hablar sobre los trabajos.

De la reunión trascendió que la alcaldía de La Habana había destinado, a petición de rotarios de la ciudad y otras entidades, 20 mil pesos para la rotulación de las calles y 35 mil para la numeración de las casas. En tanto, el ingeniero Vasconcelos apuntaba que se había continuado adoptando el hierro fundido para los rótulos, atendiendo a la efectividad mostrada por éstos en las antiguas calles de la ciudad, y como novedad expresaba que se habían fijado 50 números para cada cuadra, en lugar de 100 ó 25 como se había señalado.

Poco tiempo después, los trabajos concluyeron con rotundo éxito, para bien de La Habana y sus vecinos. Desde entonces, conservando la lozanía del primer día, esta numeración ha sido una fiel compañera de varias generaciones de habaneros y no pocos visitantes, y no dudamos que supervivirá a todas cuanto le antecieron.

¹Francisco González del Valle: *La Habana en 1841*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, La Habana, 1952, p. 91.

²Disponible en Internet en: www.catastro.meh.es/esp/publicaciones/ct/ct39/ct39_5.pdf (Fecha de descarga de la web: 28 de octubre de 2008.)

³Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana. Trasuntadas. De 7 julio de 1763 a 13 diciembre de 1764, folio 14 v.

⁴José Martín Félix de Arrate: *Llave del Nuevo Mundo. Antemural de las Indias Occidentales*. Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1964, pp. 76 y 77.

⁵Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana. De 1 de julio de 1823 a 6 de diciembre de 1823.

⁶Disponible en Internet en: www.nova.es/~target/mad_e301.htm (Fecha de descarga en la web: 28 de octubre de 2008.)

⁷Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana. Originales. De 1 de enero de 1834 a 19 de diciembre de 1834, folio 229.

⁸Miguel Tacón y Rosique: *Relación del Gobierno Superior y Capitanía General de la Isla de Cuba, extendida por el Tte. General Don Miguel Tacón, marqués de Unión de Cuba al hacer entrega de dichos mandos a su sucesor el Excmo. Señor Don Joa-*



quín Ezpeleta. La Habana, Imp. Del Gobierno y Cap. General, 1838, p.16.

⁹Archivo Nacional de Cuba (ANC). Fondo: Gobierno Superior Civil, legajo 1317, expediente: 51440.

¹⁰En *Diario de La Habana*, No. 4, La Habana, sábado 4 de enero de 1845, p.1.

¹¹Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana. De 1.º de enero de 1860 a 22 septiembre de 1860.

¹²Para una mayor información sobre esta propuesta de rotulación, ver en el Archivo Nacional Fondo: Donativos y Remisiones, legajo 433, expediente 12.

¹³Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana. Originales. De 1 de mayo de 1895 a 30 de septiembre de 1895.

¹⁴En *El Mundo*, 19 de diciembre de 1937. Recorte en Colección Facticia de Emilio Roig de Leuchsenring, Tomo 21, folio 337, Biblioteca de la Oficina del Historiador.

La fachada de la Casa Aguilera, actual Museo de la Cerámica, conserva el número correspondiente al sistema implementado entre 1808 y 1860.

El historiador **ARTURO A. PEDROSO ALÉS** labora en el Plan Maestro para la Revitalización Integral del Centro Histórico de La Habana.

EN BÚSQUEDA DE LA Casa Aguilera



Gracias a un folleto de Manuel Cuadrado Melo, conservado en el Arzobispado de La Habana, podemos saber cuál número tenía cada inmueble situado en la zona intramuros (o sea, todos los edificios que se encuentran en el Centro Histórico). Luego del ordenamiento primigenio de 1763, del cual no hay evidencias físicas, éstos fueron cambiando su numeración en correspondencia con los sistemas vigentes de 1808 a 1860; de 1860 a 1937, y desde ese último año hasta el presente. La Casa Aguilera, como se conoce el inmueble del siglo XVIII donde hoy radica el Museo de la Cerámica, conserva en su fachada las pruebas de esos cambios.

SEGUNDO SISTEMA DE NUMERACIÓN (1808)



La futura Casa Aguilera tenía en 1848 el número 15, como puede constatarse en este detalle del *Plano Pintoresco de la Habana*, con los números de las casas. En ese entonces regía el sistema instaurado en 1808, que establecía una numeración corrida de norte a sur, y de este a oeste. El primer número comenzaba en la acera izquierda hasta terminar al final de la calle; entonces saltaba a la acera del frente, continuando la misma anotación corrida.

PLANO PINTORESCO DE LA HABANA con los números de las casas. Dedicado por el autor A LA MEMORIA DE SU TÍO EL SR. CIRIACO D. ANTONIO M^o DE LA TORRE Y CARDENAS. 1849.

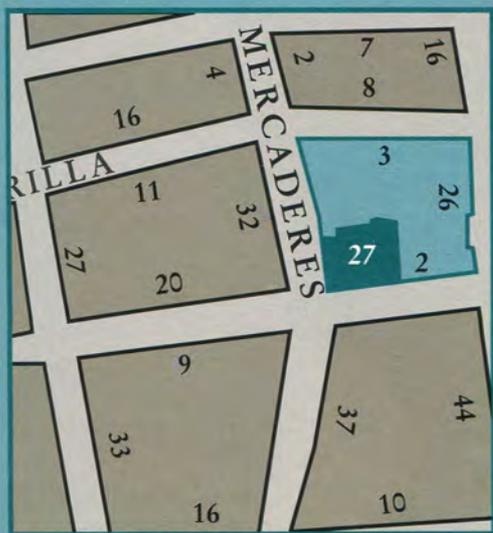


A tenor con su funcionalidad, este plano explica en su leyenda: «Los números colocados en las manzanas indican el mayor que tienen las casas de la acera en cuyo centro se hallan. Así, pues, es fácil saber v.g. que la casa n. 114 calle del Obispo se halla entre las calles de la Habana y Aguiar; porque en una de las aceras de esta cuadra están comprendidas las casas que llevan desde el n.111 (que es el que sigue al 110, mayor entre Compostela y la Habana) hasta el 115 indicando el último de dicha cuadra. La casa n. 109 calle del Sol, ha de hallarse entre las de Cuba y Aguiar».

QUINTO Y DEFINITIVO SISTEMA DE NUMERACIÓN (1937)

La última rotulación y numeración de las calles y casas habaneras se implementó en 1937, durante la alcaldía del doctor Antonio Beruff Mendieta (1936-1940). Se mantuvo la disposición de pares e impares, pero con un límite de 50 números por cada cuadra. Así la Casa Aguilera, sita en Mercaderes, posee actualmente el número 213, mientras que en la cuadra anterior, entre Obrapia y Lamparilla, las viviendas tienen un número impar mayor de 151, pero nunca superior a 200.

CUARTO SISTEMA DE NUMERACIÓN (1860)

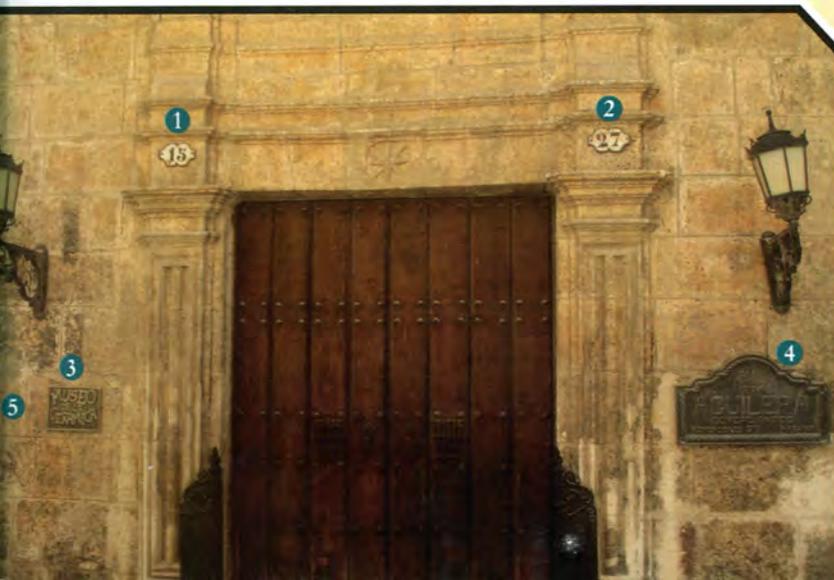


Este sistema comenzó con la numeración de pares e impares. Los primeros para las casas de la derecha y los segundos para las de la izquierda, comenzando siempre de norte a sur y de este a oeste. La Casa Aguilera pasó a tener el número 27.

213

FACHADA de la CASA AGUILERA (actual Museo de la Cerámica)

- 1) Primera numeración.
- 2) Segunda numeración.
- 3) Tarja que acredita la fundación de la Casa Aguilera en 1874 como empresa comercial.
- 4) Tarja que identifica el inmueble como Museo de la Cerámica.
- 5) Propuesta de *Opus Habana* para colocar su número actual, ya que no aparece.



ENTRE *cubanos*

La Habana es mi



lugar

Confesiones
de Fernando Pérez

«Sentí ese frío interior que provoca el abismo retador e inminente ante tus pies», reconoce Fernando Pérez al recordar cómo enfrentó el desafío de filmar *Martí, el ojo del canario*: «no era temor, sino desasosiego, zozobra, desvelo creativo...»

Pero ahora, cuando esa obra de arte es un hecho, aquella tribulación «se ha convertido en una emoción inmensa» —dice—, mientras ya trama silenciosamente su próxima película, la cual será, como siempre, distinta.

Polisémica —por no decir, ambivalente—, su filmografía trasciende precisamente por esa asunción del reto como principio vital del verdadero artista.

De ahí que no se afilie a ninguna sintaxis cinematográfica y, cuando sea expresamente clásico —como en el caso de su filme más reciente— logre revelar aristas del conflicto humano en forma tan sensitiva que logra conmocionarnos.

Clandestinos, Hello Hemingway, Madagascar, Suite Habana, La vida es silbar, Madrigal y, ahora, *Martí, el ojo del canario* son películas disímiles, únicas... Sin embargo, al valorarlas en conjunto, conforman ese universo que, a manera de acertijo estético, suele definirse como «cine de autor»

Entonces, ¿quién es Fernando Pérez?

De haberlo visto tanto caminar, al reconocerlo en lontananza, sus admiradores quisiéramos creer que es un cineasta caído del cielo.

Mas, desde su perspectiva, él rehúsa esa condición por considerarse «un cineasta con los pies en la tierra y el corazón en mi ciudad».

«La Habana es mi lugar en el mundo», confiesa en esta entrevista.

por **ARGEL CALCINES**
fotos **EDUARDO RODRÍGUEZ**

Conversando sobre Martí, el ojo del canario con el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, coincidimos en que se trata de una intensa aproximación al héroe, convincente por su interpretación del contexto genésico —familiar, social...— en que se forjó la esencia del más universal de los cubanos. Y algo muy importante: que su película en nada resulta una intentona de humanizar a Martí a ultranza, aunque usted, como artista, se atreva a exceder los límites de la historia y de la biografía.

¿Sintió en algún momento que el personaje de Martí podía irsele de las manos? ¿Cuánto hay de introspección suya, o sea, cuánto hay de Fernando Pérez en su exégesis martiana?

Nunca pensé hacer una película sobre José Martí: la vida adulta del Apóstol es un bosque frondoso e insondable, muy difícil de penetrar en apenas dos horas de celuloide. Cuando me ofrecieron participar en la serie «Libertadores» de la TVE (Televisión Española), dudé. Pero una vez aceptado el reto, fui sintiendo que en la infancia y la adolescencia martianas se concentraban los elementos más afines y agradecidos para una construcción cinematográfica. Por dos razones. La primera: podría narrar cómo se fue formando el carácter de un niño que tuvo que sobreponerse a su familia y a su medio y que, más adelante, devino ser excepcional. Soy de los que piensa que en la infancia está el germen de todo lo que somos, y así fue con Martí. Segunda: fueron esos años los que Martí vivió en Cuba, porque después de su destierro (justo cuando finaliza la película), Martí pisó por poco tiempo la tierra cubana.

No son muchos los documentos e informaciones que se conservan de su infancia y adolescencia. Pero aunque la película no es una biografía ortodoxa, puedo asegurar que un por ciento altísimo de lo que se cuenta en el guión está basado en hechos rigurosamente históricos o en situaciones que potencialmente pudieron ocurrir.

Todas estas premisas estaban incorporadas a un sensor que sería brújula inalterable durante todo el proceso: la película tendría que humanizar y acortar esa distancia glacial y marmórea en la que yo no veo a Martí. Tendría que crear personajes vivos y construir pasajes que colocaran al espectador —sobre todo a los jóvenes— frente a dilemas y contradicciones que no pertenecen a un pasado lejano, sino también a nuestra realidad, porque si Martí tiene un significado vigente es porque vive en ella.

Fue, enfrentado a este desafío, que sentí ese frío interior que provoca el abismo retador e inminente ante tus pies: no era temor, sino desasosiego, zozobra, desvelo creativo... Un día me tropecé con Eliseo Altunaga y le conté por la desolación en que andaba, y fue él quien me compulsó a escribir cuando me dijo: «Oye, escríbelo desde ti».

A partir de ahí Martí empezó a vivir en mí como Pepe. No sólo él, sino también su familia —no olvidemos que la película es una saga familiar—. Para eso tuve que imaginarme algunas situaciones, porque la Historia narra generalmente los hechos sin diálogos, sin el tejido de lo cotidiano, y ahí fue donde comencé a vivir en silencio la relación de Martí con su padres, con sus hermanas, con sus amiguitos. En varios momentos tuve que remitirme a recuerdos personales que tuvieran alguna similitud con la historia. Recordé mucho a mi padre, quien, al igual que Mariano, soñó con la justicia, pero fue un perdedor que, para conservar su puesto de cartero en Guanabacoa, tuvo que soportar amargamente muchas iniquidades, y aún recuerdo las noches en que, desde mi catre de niño, escuchaba sus quejas y confesiones ante mi madre al fondo de la casa. Traté de que ese recuerdo personal estuviera también en la película. También me serví de historias familiares cubanísimas como la de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, pieza magistral de la que hay más de una citación u homenaje en la película.

Usted ha dicho que hay un Martí por cada cubano. ¿De ahí podríamos inferir que el éxito de su película —en tanto obra de arte— dependería de que su visión martiana se corresponda con la mayor cantidad de múltiples y diferentes visiones martianas en el mayor número de cubanos posibles? ¿Cómo considera ha sido la recepción de Martí, el ojo del canario por el público cubano? ¿Ha escuchado de alguna crítica adversa?

Hoy, a seis meses de estrenada la película, siento que toda esa zozobra creativa que recordaba en la respuesta anterior, se ha convertido en una emoción inmensa. Siempre pensé que el público natural de Martí, el ojo del canario sería el público cubano. Ese público ha sido mi mayor recompensa, y me anima y le da sentido a mi afán como cineasta.

Me han contado de algunas reacciones de molestia en los cines con ciertos pasajes de la película, pero yo no los he visto. Y, de veras, estoy esperando por alguna crítica adversa. Lo considero necesario para que la película cumpla su propósito como obra movilizadora de ideas. Soy de los que piensa que sin contradicción, sin diversidad y sin polémica no hay dinámica del pensamiento.

Usted ha manejado indistintamente varias sintaxis cinematográficas: desde una sintaxis clásica (Clandestinos, la propia Martí, el ojo del canario...), pasando por un lenguaje de evidente densidad alegórica (Madagascar, La vida es silbar...), hasta lograr la decantación estilística de Suite Habana mediante la solución de «escenificar» la realidad.

¿Cómo definir el acertijo estético que, como un hilo invisible, une a todas esas obras como la «Obra» de Fernando Pérez?

No lo sé. Creo firmemente en el cine de autor y quizás ese hilo se encuentre, entonces, en la mirada, en el sentimiento, en ese pedazo de mí que —como en los hijos— queda en cada película que hago.

Lo cierto es que no me afilio a una sola sintaxis cinematográfica. Me gusta todo el cine y me atrae la posibilidad de expresarme a través de cualquier género. Incluso una vez intenté adaptar como una serie *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz, pero el proyecto quedó en el aire. También me gustaría filmar un musical. Aunque no creo que el tiempo me alcance para tantos sueños. Ni tampoco tengo la capacidad de Woody Allen de filmar una (¡¡y hasta dos!!) películas en un año: de veras que no soy capaz.

Algo que caracteriza a su cinematografía —y pienso mucho en Suite Habana— es su polisemia. ¿Busca premeditadamente lo «ambiguo» o «inconcluso» como un recurso artístico?

Yo diría que más que ambiguo o inconcluso, se trata de un recurso artístico que busca lo «ambivalente». Es un término que me descubrió la Dra. Beatriz Maggi (mi profesora de literatura en mis años universitarios y a quien le debo no sólo enseñanzas literarias, sino también de espíritu y pensamiento, que han sido fundamentales en mi vida). Yo no era consciente de ese concepto hasta que ella, después de ver *Suite Habana*, me llamó para decirme que la diversidad de reacciones que la película provoca se debía a su lenguaje ambivalente (que no es lo mismo que ambiguo u oblicuo). La ambivalencia conserva y expresa valores contrarios y contrapuestos en un mismo personaje o situación dramática. Como la vida. Y reducirla a un solo valor es negar su complejidad, su multiplicidad de sentidos.

La Dra. Maggi es especialista en la literatura de Shakespeare y me ha dado a leer varios textos sobre la ambivalencia en la obra shakespereana, que me han servido para convertir en reflexión consciente lo que en mí era intuición. Es por eso que preguntarme siempre: «¿Qué pensaría la doctora si...?», cada vez que enfrente una duda, ha sido y será para mí una disciplina, una brújula para mi nebulosa creativa.

La Dra. Beatriz Maggi no tiene títulos honorarios. No es ni Profesora Emérita



«Tendría que crear personajes vivos y construir pasajes que colocaran al espectador —sobre todo a los jóvenes— frente a dilemas y contradicciones que no pertenecen a un pasado lejano, sino también a nuestra realidad, porque si Martí tiene un significado vigente es porque vive en ella (...).»



Con Damián Antonio Rodríguez, estudiante de Secundaria Básica que, en el personaje de Martí niño y adolescente, hace su primera aparición en el cine.



«A partir de ahí Martí empezó a vivir en mí como Pepe. No sólo él, sino también su familia —no olvidemos que la película es una saga familiar—. Para eso tuve que imaginarme algunas situaciones, porque la Historia narra generalmente los hechos sin diálogos, sin el tejido de lo cotidiano (...).»



El personaje de Martí joven fue interpretado por Daniel Romero, estudiante de la Escuela Nacional de Arte que también debuta en el cine. Los conocidos actores Brose-lianda Hernández y Rolando Brito interpretaron a los padres de Martí: doña Leonor y don Mariano.

de la Universidad, ni Premio Nacional de Literatura, ni miembro de la Academia Cubana de la Lengua, pero para mí los merece todos y muchos más. Por eso le dediqué la película: *Martí: el ojo del canario* también es obra suya.

En esa película usted ha logrado —a mi modo de ver— la reconstrucción más veraz de La Habana del siglo XIX en toda la historia del cine cubano. Entre otras cosas, porque trata el contexto arquitectónico a nivel de sugerencias (con diferentes encuadres y tintes cromáticos), sin regodearse en la escenografía de exteriores, todo lo contrario: priorizando la naturalidad de la acción humana, como si algo de ese pasado todavía quedara en las calles habaneras de hoy a manera de gestualidad, de conflictividad cotidiana...

Pero, por otro lado, hay también un minucioso cuidado del detalle, descartando la mínima posibilidad de que un anacronismo pudiera filtrarse, sobre todo en el ambiente de interiores. Debe ser porque soy editor, pero a mí me impresionó sobremedida la escena de la imprenta, cuando están imprimiendo Patria Libre, que casi parece un cuadro realista en movimiento.

¿Cuán importante fue el trabajo con el patrimonio visual: grabados, pinturas... para reconstruir esa atmósfera decimonónica? ¿Cuáles películas —si las tuvo— le sirvieron de ejemplo al enfrentar el reto de una reconstrucción de época?

Hay muchas atmósferas en la película que son, digamos, de contexto, que salieron de mis muchas lecturas. Me preguntaba e imaginaba: ¿cómo será una calle del siglo XIX? Las calles no estaban asfaltadas, La Habana era sucia, ruidosa... Quise hacer referencia al derribo de la muralla, que coincide con Martí niño, y cómo La Habana empieza a extenderse, y cómo esa extensión era caótica, no fue siempre planificada, y frente a una gran mansión había recintos pobres, malos olores, perros sarnosos: todo estaba muy mezclado.

Ante esa realidad yo me decía: ¿cómo construirla? ¿Qué vida darles a esas calles? ¿Cómo se movía la gente? ¿Qué hacía? Mi mente comenzó a poblarse de comentarios como éste —aparecidos en los periódicos—: «¡Hasta cuándo ese mulato vendedor de re-

frescos va a estar gritando sus ensordecedores pregones por el Paseo del Prado!»

Cada día se hablaba de los salideros de agua, de las faltas de respeto en el lenguaje popular, de los bullicios mañaneros, del mal servicio de las guaguas, de los bailes escandalosos, de la morosidad de los servicios... cosas que pueden pasar ahora mismo, en pleno siglo XXI.

Recuerdo que una tarde salí con el investigador Jorge Lozano —quien fue el que me sugirió el título del filme— a caminar el trayecto que va desde la casita de Paula hasta la casa de Mendive y el teatro Villanueva para revivir probables recorridos del joven Martí por su entorno cotidiano. Y palpamos —como en una película de dos dimensiones— la Habana martiana todavía viva en la ardorosa Habana de hoy. Puedo decir que durante un año viví imaginariamente en el siglo XIX.

Ya en la prefilmación, todo el equipo de asistentes de dirección y de arte se reunió cada sábado para —a partir de estas lecturas y referencias— crear las acciones, voces y vida de cada una de las calles que aparecen en la película. Lo único que se nos quedó fuera fue una guagua de aquella época. La construimos, incluso la filmamos, pero sin mucho protagonismo, porque decidí eliminar una de las situaciones dramáticas que ocurrían dentro de ella.

Visioné con el equipo casi todo el cine cubano de ficción sobre el siglo XIX: *Lucía* (primer cuento), *La primera carga al machete*, *La última cena*, *Rancheador*, *Maluala*, *Plácido*, *Cecilia* y *El siglo de las luces*, *Roble de olor*, algunas más cerca de mi manera de ver el cine y otras más alejadas.

Hay dos obras sobre Martí que me interesaron particularmente: *Los tiempos del joven Martí* y *Páginas del diario de José Martí*, ambas de José Massip. La primera es un documental hecho con muy pocos recursos, pero con una estructura narrativa muy eficaz y una información valiosísima. Yo había visto *Páginas...* durante su estreno y no la supe apreciar. Realmente el filme fue muy incomprendido en su época y yo formé parte de esa incompreensión. Visto hoy, sigue siendo igual de polémico, pero considero que Pepe hizo cine de vanguardia, de una audacia inusitada, un intento trasgresor inquietante, todavía hoy muy inquietante y que habría que revisar.

La otra película que aborda a Martí es *La Rosa Blanca*, realizada a bombo y platillo en 1953 y, francamente, una película equivocada. Fue nuestra referencia para saber qué no debíamos hacer.

La escena de la imprenta donde se prepara el primer número de *Patria Libre* y todas las atmósferas de la película se deben al talento, al profesionalismo, al empeño admirable de Erick Grass (en la dirección de arte y la escenografía), de Raúl Pérez Ureta (en la fotografía), de Miriam Dueñas (en el diseño de vestuario) y de todo el equipo de ambientación y de asistentes de dirección con los que suelo siempre trabajar. Mi trabajo como director es muy similar al de un director de orquesta. Y

he tenido la suerte y el placer de contar con virtuosos cuya lucidez, pericia e inspiración crean y ejecutan mi concierto cinematográfico.

El trabajo de reconstrucción del Teatro Villanueva, por ejemplo, fue una saga creativa que Erick Grass podría contar muchísimo mejor que yo para *Opus Habana*.

¿Cuáles lugares de La Habana del siglo XXI son sus preferidos? ¿Cuál es su opinión sobre la restauración del Centro Histórico habanero?

Es inevitable: el Malecón. Pero si me pongo a enumerar, la lista de calles, rincones, esquinas, recintos, paseos y solares sería interminable. La Habana del siglo XXI es un firmamento donde relampaguea su gente: a veces en medio de una oscuridad contrastante y vulnerable y vulgar; a veces con esa luz (única en el mundo) que sólo es capaz de irradiar un conglomerado humano, creativo, franco y acogedor. Por eso mi preferencia es andar toda La Habana y compartirla con el habanero de la calle.

De Eusebio Leal hablo en un prólogo que acabo de escribir para el libro *Los cien caminos del cine cubano*, de Marta Díaz y Joel del Río. Transcribo lo que ahí escribí:

«Sin esa devoción, La Habana Vieja no sería hoy ese milagro que la pasión inquebrantable de Eusebio Leal ha logrado ante nuestros deslumbrados (y agradecidos) ojos. Eusebio nos ha devuelto lo que se consideraba casi perdido y lo ha hecho (lo está haciendo) como un acto de fe que no olvida, en su bregar cotidiano, la importancia que para la perpetuidad de la cultura cubana tiene cada granito de arena, cada reja oxidada, cada columna de nuestro casco histórico. Su proyecto es un proyecto cultural —y social— que busca la excelencia sin concesiones».

Debo añadir que Eusebio me alentó ampliamente en el proyecto de *Martí, el ojo del canario*, confiando en mi libertad como creador, porque el fue al único (junto a monseñor Carlos Manuel de Céspedes) a quien le envié una copia del guión cuando la película comenzaba su prefilmación. Luego nos ayudó extraordinariamente, autorizando elementos de ambientación y facilitando todos los permisos para filmar en La Habana Vieja.

Hay algo que me llena de orgullo y es que restauramos una vieja locomotora de 1846 (creo que es la más antigua), para poder utilizarla en la película. Fue un empeño económicamente costoso, que se logró también gracias al amor con que varios obreros y especialistas trabajaron en su reparación. Ver avanzar en medio del humo a esta hermosa máquina fue una emoción inolvidable. Hoy esta locomotora está bajo el cuidado de Eusebio y pasará, para disfrute de todos los habaneros, por antiguas vías férreas recién descubiertas en la Avenida del Puerto.

Recuerdo que una vez le escribí a Eusebio que la película nos podría quedar mal, pero solamente por haber propiciado la restauración de esa maravilla, ya valía la pena.

¿Le gustaría llevar a la pantalla alguna obra literaria en que La Habana sea un personaje protagónico más. Digamos: Cecilia Valdés o La Loma del Ángel, de Cirilo Villaverde, o Tres tristes tigres, de Guillermo Cabrera Infante?

Cecilia Valdés ya cuenta con esa versión controvertida y personalísima de Humberto Solás.

Una novela que desde joven me imaginé en la pantalla es *Las impuras*, de Miguel de Carrión. Al leerla, en mi imaginación cobraron vida muchos pasajes habaneros: sus mañanas llenas de olores, sus animadas calles, sus noches voluptuosas... El capítulo de «La carpintera», por ejemplo, ya lo tengo filmado (¡mentalmente!) de varias maneras. Pero hasta ahí.

Tres tristes tigres es otra cosa. Recuerdo cuando leí a inicios de los 60 el primer capítulo de «Ella cantaba boleros», publicado en *Lunes de Revolución*: fue un impacto. La novela completa es para mí un libro de cabecera: en sus páginas vive una Habana única e irrepetible, que es la ciudad literaria y a la vez real en la que habitarán para siempre Cabrera Infante... y todos sus lectores.

Pero sucede que Cabrera Infante fue también Caín, su heterónimo de crítico apasionado por el cine como pocos, y *Tres tristes tigres* posee una inefable cualidad que yo definiría como la «palabra cinematográfica»: el momento en que el lenguaje escrito, sin dejar de serlo, es casi equivalente al cine. Resulta curioso, porque su estilo se basa en el juego de palabras, en el retruécano y las asociaciones fonéticas, es decir, literatura pura. Por eso no me siento capaz de llevarlo a una pantalla. Para mí *Tres tristes tigres* ya existe como cine en la palabra escrita de Cabrera Infante.

¿Qué le motivó a escribir Corresponsales de guerra, premio Casa de las Américas 1982 en el género testimonio?

Fui corresponsal de guerra en Angola. Somos numerosos los cineastas cubanos que lo hemos sido. Sobre todo los fotógrafos: Raúl Pérez Ureta, por ejemplo, ha vivido experiencias dramáticas y alucinantes en varias guerras de África.

Recuerdo que cuando llegué a Cabinda, a inicios de 1976, me recibieron Dervis Pastor Espinosa y el Kimbe, camarógrafos del Noticiero ICAIC Latinoamericano que ya llevaban varios meses allí. Compartir con ellos y escuchar sus anécdotas y asombrosas vivencias me animaron a recogerlas como testimonio escrito. Parte de esa saga fue publicada en una revista *Cine cubano*.

Dos años más tarde llegué a Nicaragua para filmar el triunfo del sandinismo y colaborar con los primeros noticieros. Allí conocí a un grupo de jóvenes latinoamericanos, muy jóvenes, que habían filmado la guerra como corresponsales y se preparaban entonces como cineastas.

Durante meses compartimos trabajo, amistad y confesiones personales. Y fue ahí que surgió la idea de contar sus historias individuales (desde la infancia hasta que la gesta sandinista los reúne), pero esta vez como un libro de testimonio. El libro es como una novela-río que escribí febrilmente de un tirón. Yo no había hecho ningún largometraje de ficción hasta esa fecha y me planté su estructura y montaje como si fuera una película. Recuerdo que mientras mis manos tecleaban las palabras en el papel, una cámara imaginaria filmaba esas mismas situaciones en mi cabeza. Me gustó mucho escribir *Corresponsales de guerra* porque me permitió cumplir con el precepto de que en la vida uno debe sembrar un árbol, tener un hijo, escribir un libro.

Usted trabajó como asistente de dirección de Tomás Gutiérrez Alea en Una pelea cubana contra los demonios (1971). ¿Qué otras relaciones de trabajo le vincularon a Titón? ¿Se considera «el legítimo relevo del desaparecido maestro», tal y como le han definido algunos críticos?

Fue mi primera asistencia y el hecho de que haya sido con Titón es algo que tengo que agradecer. Después de *Una pelea cubana contra los demonios* no volví a trabajar con él, pero quedó una amistad que nunca se expresó en frecuentes vínculos cotidianos, pero sí en momentos de mucha comunicación y aprecio.

Le debo a Titón el sentido de honestidad creadora y el rigor: pero no un rigor entendido como camisa de fuerza y disciplina férrea, sino el rigor que emana de uno mismo como vía —sinuosa y cambiante— para encontrar, si es posible, la verdad artística.

Nunca olvidaré la última visita que hice a su casa, ya enfermo, ni olvidaré su rostro cariñoso cuando me vio. Nunca olvidaré esa tarde en la que compartimos durante más de tres horas nuestras inquietudes de siempre sobre el cine, la vida y nosotros mismos.

Tiempo después Mirta Ibarra me regaló una foto en la que Titón aparece apartado, preocupado y serio durante el rodaje de una de sus películas. Es una imagen viva de Titón que miro a cada rato y me transmite toda su energía.

Titón ha dejado huellas en muchos de nosotros y su legado es un emblema referencial de nuestro cine. Incluso de los más jóvenes.

No quisiera equivocarme, pero, como rebuscando cierta tendencia en el cine latinoamericano e interna-

cional en general, usted me parece particularmente comedido, por no decir remiso, a la escenificación explícitamente erótica? ¿Es así?

No recuerdo si fue Orson Welles o Ingmar Bergman quien afirmó que, para él, había dos situaciones muy difíciles de poner en imágenes: una plegaria a Dios y una relación sexual.

Yo tengo una lista mucho más larga, porque soy bastante renuente a todo lo que sea explícito en cine: siempre prefiero lo sugerido a lo obvio.

En cuanto al erotismo, disfruté mucho filmando los planos de la intensa relación erótica de Elpidio y Chrissy en *La vida es silbar*, y las atmósferas envolventes del Mundo de Eros en *Madrigal*.

La fotografía fija tiene en el «momento decisivo» —al decir de Cartier Bresson— el factor que la diferencia de la imagen filmica, de ahí la supervivencia autónoma de ambas. ¿Cómo se identifican usted y Raúl Pérez Ureta durante el trabajo de composición fotográfica? ¿En algún momento «ponchan» la imagen en movimiento, buscando una referencia visual proveniente del campo de las artes plásticas?

Soy apasionado de la foto fija, no porque la practique, sino porque admiro y disfruto esa forma de expresión. Recuerdo como un privilegio el regalo que me dio la vida al coincidir en Berlín con una exposición antológica de Cartier Bresson. Por otro lado, pienso que ese factor conocido como el «momento decisivo» en la

«Yo diría que, cuando estoy filmando, veo solamente a través de los ojos de Raúl Pérez Ureta. Generalmente es el primero en leer mis guiones, y a partir de ahí comienza todo un proceso en el que, con frecuencia, no sirven las palabras (...).»



Arriba: junto a Raúl Pérez Ureta, director de fotografía. Debajo, a la izquierda, con Erick Grass (dirección de arte y escenografía). A la derecha: filmación en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales, hoy Museo de la Ciudad.

foto fija se puede aplicar también a la pintura. ¿Acaso *Las Meninas* no es ese instante mágico atrapado y eternizado por Velázquez con sus pinceles como un «flashazo» que revive una y otra vez ante nuestros asombrados ojos?

He perdido la noción del tiempo observando *Cuervos sobre un trigal*, de Van Gogh, otro instante decisivo y misterioso que sólo el gran arte puede atrapar.

Yo diría que, cuando estoy filmando, veo solamente a través de los ojos de Raúl Pérez Ureta. Generalmente es el primero en leer mis guiones, y a partir de ahí comienza todo un proceso en el que, con frecuencia, no sirven las palabras (Raúl a veces es un poco caótico con ellas, porque su universo y su lenguaje es puramente visual). A partir de ahí acudimos al intercambio de imágenes, fotos, pinturas y películas en las que se reflejen las emociones y sentimientos de esa idea todavía latente y desdibujada que más tarde será «nuestra» película.

En ocasiones, un cuadro o una foto se convierte en el norte visual que va marcando el derrotero de lo que Raúl convertirá más tarde en color, textura, luz: imagen en movimiento. En *Martí: el ojo del canario* nos sirvió de referencia permanente *Monje a la orilla del mar*, de Caspar David Friedrich (una de las expresiones más elevadas de la melancolía en la pintura) para conseguir esa paleta de austeridad y evocación que, hacia el final de la película, se va cubriendo de gris, un gris de piedra, con algunas tonalidades de negro, pero un negro apagado y lívido y triste.

Estoy convencido de que Raúl tiene el don de pintar con la luz y muchas de las imágenes de mis películas le pertenecen enteramente a él.

Hablando de pintura: ¿cuáles son algunos de sus pintores preferidos, tanto cubanos como extranjeros?

Me cuesta trabajo elegir. Y enumerarlos, sería interminable. Pero me he sentido muy cerca de los pintores impresionistas: hay cuadros de Monet que pudieran ser «momentos decisivos» muy cinematográficos. René Magritte y Edward Hopper (con sus personajes melancólicamente absortos en sus pensamientos) han sido —y son— fuente de inspiración durante el rodaje de mis películas.

Me identifico con los tonos macilentos de Fidelio Ponce, los paisajes despejados de Tomás Sánchez, la transparencia de Carlos Enríquez.

Tengo un solo cuadro en la casa: una *Santa Bárbara* de Zaida del Río que hace 20 años me regaló la UJC como premio por *Clandestinos*. Lo considero un cuadro perfecto, que irradia toda la energía, misterio y fascinación de esta deidad afrocubana: una pintura que vive en múltiples dimensiones. Es el premio más inesperado y extraordinario que he recibido en mi vida.

¿Cómo ordena un día cualquiera de su vida? ¿Cuándo lee?

Me gusta la mañana. Generalmente me levanto temprano, primero porque no me gusta despertarme de golpe y «remoloneo» bastante antes de la primera actividad, y segundo, porque las horas más productivas para mí son las primeras horas del día. Cuando estoy filmando, el día no lo ordeno yo, sino la producción, y hay días y noches que se empatan unos con otros. Son días de intensidad en los que libero mucha energía.

Cuando escribo, trato siempre de que un día no se parezca al otro. Tengo hábitos y costumbres, pero prefiero no ser metódico. Así mismo leo: sin método, según las vibraciones de mi intuición.

Lo que más me gusta es ir al cine: pero ya casi no existen, con excepción del Chaplin y la sala del Infanta, donde aún se puede ver una película en 35 mm, con sonido estereofónico y una imagen con calidad.

Echo de menos los cines de La Habana: me causa mucha pena su deterioro y desaparición.

He sabido que, entre sus próximos proyectos, plasma un guión que tiene como motivo central el famoso programa radial «Nocturno». ¿Por qué esa idea? ¿Acaso está dictada por el llamado «efecto nostalgia»? ¿Tendrá en este caso la banda sonora un tratamiento diferente al del resto de sus películas?

Hasta ahora es sólo una idea nebulosa, una masa ígnea en ebullición que poco a poco se irá condensando en un guión. La idea surgió una noche en que mi hija Susana María Pérez terminaba de escuchar «Nocturno» y juntos comenzamos a cantar *Tus ojos*, de Juan y Junior (que ha sido el tema de cierre durante incontables años).

Esa noche me di cuenta que ese programa lo llevamos escuchando varias generaciones y quizás ése sea el hilo conductor que enlazará las historias de múltiples personajes, desde los 60 hasta hoy, en esa futura película. Pero todavía no lo tengo todo claro.

Quizás parezca atrevido de mi parte decirle esto, pero luego de ver varias veces Suite Habana, tratando de compararla con algún filme que me hubiera conmovido tanto como el suyo, me vino entonces a la mente esta idea: «Suite Habana es nuestro Do des-kaden». ¿Cuán desacertado resulta este paralelo? ¿Cuál es su relación con el arte de Akira Kurosawa?

Me he leído la biografía de Kurosawa tres veces. Lamentablemente, presté el libro y no lo he recuperado. De tenerlo, lo leería otra, muchas veces más. Su vida es la saga atormentada de un artista que conoció la cumbre y el abismo, el cielo y el infierno, la solida-



ridad y el olvido: un hombre que abrazó su inmensa sensibilidad como único asidero ante los incesantes obstáculos y retos que le planteó la vida. Su inextinguible espíritu (y enérgico dolor) quedó expresado en ese infinito humano que es su diversa, perturbadora y magistral filmografía.

No pensé en *Do des-kaden* cuando filmé *Suite Habana*, por lo que no me siento preparado para establecer ese paralelo entre ambas. ¡Pero ojalá sea cierto!

Para muchos, entre los que me cuento, usted es como un cineasta caído del cielo: alguien que ha salvado el cine cubano en su momento más difícil de todos los tiempos. ¿Será porque, con la mayor dignidad del mundo, usted también ha pasado a pie el túnel de la Bahía (¿o de Línea?) con la bicicleta en ristre?

Solía cruzar el túnel de la Bahía con la bicicleta en ristre para visitar a mis padres todos los domingos en

Guanabacoa, durante el Período Especial. Hoy continuo caminando por las calles de La Habana y alguna vez (cuando pasan) me monto en el «camello» o en el P16 y el P4 y el P1. Si ando muy apurado me voy en un «almendrón».

Creo que eso es lo que me ha salvado y me salva de creermé cosas, porque si de algo me considero orgulloso y me alimenta creativamente, es el hecho de sentirme uno más entre todos los que compartimos los avatares, vibraciones y melodías cotidianas de esta ciudad a la que pertenezco y quiero tanto.

Desde mi perspectiva, no diría que soy un cineasta caído del cielo, sino un cineasta con los pies en la tierra y el corazón en mi ciudad: La Habana es mi lugar en el mundo.

ARGEL CALCINES es editor general de Opus Habana.

HÄNDEL EN LA HABANA

DURANTE LA CLAUSURA DEL OCTAVO FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA ESTEBAN SALAS, POR PRIMERA VEZ EL PÚBLICO CUBANO PUDO DISFRUTAR *EL MESÍAS*, DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, DE MANERA ÍNTEGRA Y CANTADO EN EL INGLÉS ORIGINAL.

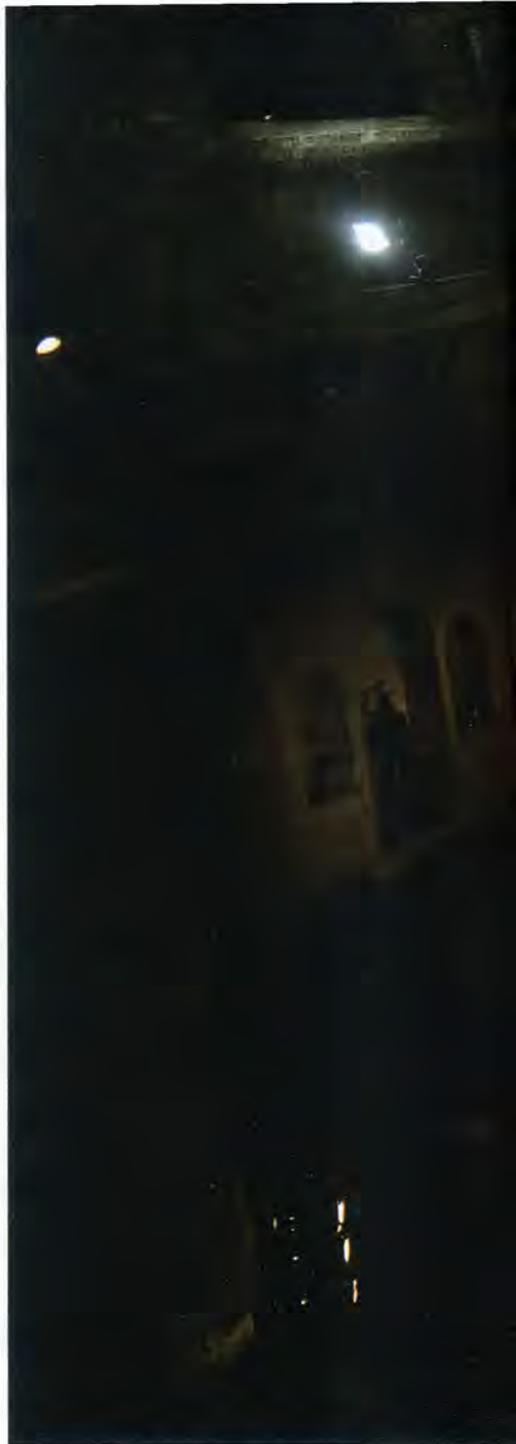
por **MONS. CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES GARCÍA MENOCA**, fotos **NÉSTOR MARTÍ**

El sábado 27 de febrero de 2010, en la Basilica Menor del Convento de San Francisco de Asís, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que dirige Teresa Paz, junto a músicos invitados, protagonizó la primera puesta integral en Cuba del oratorio *Messiah*, de Händel, en versión histórica. Entre las novedades de esa interpretación, destacó la dirección compartida, práctica según la cual se alternaba la conducción entre el maestro de coro (Teresa Paz), el primer violinista (Ainel González) y el clavecinista (José Antonio Méndez).

A lo largo de los años, muchas piezas de Georg Friedrich Händel han sido ejecutadas en La Habana: *concerti grossi*, sonatas, suites... Me parece que ninguna de sus óperas ha subido a la escena cubana y, de sus oratorios, solamente *El Mesías*, el más «popular», aunque ésta es la primera vez que se ejecuta de manera íntegra y cantada en el inglés original, el propio del siglo XVIII. Hace pocos años, en la S.M.I. Catedral de La Habana se interpretó una versión muy respetable, pero abreviada y traducida al español.*

EL COMPOSITOR

Georg Friedrich Händel nació en Halle, Sajonia (actual República Federal de Alemania) en 1685. Desde niño, mostró su gusto por la música y su capacidad de composición. Se le conoce una colección de sonatas, compuestas a los diez años, que a mediados del siglo XIX se conservaban en el Gabinete del rey de Inglaterra. Todavía muy joven, enseñó música en Hamburgo y ya había compuesto tres óperas cuando emprendió su primer viaje a Italia. Desde esa primera juventud, sus obras se inscriben en los cánones propios



de la música barroca, de la que es uno de los mejores exponentes.

(Paréntesis interesante: En ese viaje debe haber tenido su primer encuentro con el después famosísimo castrato, el napolitano Carlo Broschi, conocido por su nombre artístico Farinelli (Nápoles, 1705-Bolonia, 1782). Después de 1734, Farinelli se estableció en Londres, donde también vivía Händel desde hacía 20 años. Luego Farinelli se trasladó a España, país en que permaneció como privado del rey Fernando VI. Fallecido el monarca, se retiró a Italia, donde murió).

Cerrado el paréntesis, vuelvo a Händel. Cuando regresó a Alemania, asumió de nuevo la enseñanza en Hamburgo, pero



casi inmediatamente fue designado Maestro de Capilla por el Elector de Hannover y, por discrepancias con la Casa de Hannover, marchó a Inglaterra. La Reina Ana, «creadora» de la Gran Bretaña como país jurídicamente unificado, muere casi enseguida, en 1714, y le sucede... nada menos que el Elector de Hannover, la misma persona con quien Händel había tenido problemas. La reina Ana no dejó hijos y el Elector resultaba ser el pariente más cercano en la línea no católica, pues el rey de Inglaterra tenía que cumplir la condición de ser protestante o anglicano. Era nieto de la princesa Sofía, inglesa, nieta de Jacobo I, también rey de Inglaterra. El Elector de Hannover, ahora como Jorge I, reinó en la ya Gran Bretaña hasta su muerte, ocurrida en 1727. ¡Cuando ya en Londres, Händel supo quién sería el Rey a partir de su llegada a las Islas Británicas, debe haberse erizado de pies a cabeza!

Afortunadamente, no colapsó. Permaneció en Londres y la tradición histórico-musical cuenta que «arregló» —gracias a la música— su situación personal con el Rey. Compuso la deliciosa y magistral suite que conocemos como *Water Music* (*Música del agua*). A la llegada del Rey en la barca real por el río Támesis —que atraviesa toda la ciudad de Londres—, Händel, con su orquesta, habría salido a su encuentro en otra barca y habría estrenado en esa ocasión la mencionada suite. El Rey habría preguntado acerca de tan hermosa obra y, al ser informado que era de Händel y que la había compuesto en su honor, Jorge I quedó sumamente complacido y, por el momento al menos, *tutti contén!* Verdadera o no esta anécdota, es sumamente simpática. Los «gozadores» de la música barroca, ganamos con esa eventual reconciliación.



Dividida en tres partes, la narración del Oratorio comienza con el anuncio y cumplimiento de la promesa del nacimiento del Mesías. El mensaje de paz «Consolaos, pueblo mío» antecede la buena nueva del profeta Isaías: «Porque un Niño nos es nacido», hecho que celebran los ángeles en Belén: «Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz». En la foto superior, el tenor Roger Quintana interpreta el recitado *Comfort ye my people*. La estrecha relación entre el texto y una gestualidad musical y escénica caracterizó la interpretación (foto inferior).

Se suele decir que no resultaba fácil el temperamento de Jorge I, pero que tampoco lo era el de Händel. Efectivamente, todo parece indicar que, aunque la calidad y el «modo» de su música nos sugieren otra cosa, Georg Friedrich tuvo un temperamento más bien contradictorio; iba del ímpetu, un tanto agresivo, a la broma simpática, con mucha facilidad, sin tránsito perceptible. Quizás esas alternancias sin aviso previo se debían a su temperamento alemán sumido en la Inglaterra del siglo XVIII, y a sus dificultades con la lengua inglesa, que nunca llegó a dominar totalmente.

Charles Burney (1726-1814), inglés, historiador de la música, nos dice de Händel: «Era áspero y apremiante en sus modales y en su conversación, aunque totalmente exento de un temperamento enfermizo o de malevolencia. Tenía un humor muy peculiar y sus agudezas, sazonadas por una cierta cólera o impaciencia y expresadas por su inglés quebradizo, provocaban siempre la risa. Su propensión natural a las bromas ingeniosas, al buen

humor y al relato de ocurrencias humorísticas, de modo poco usual lo hacían capaz de poner en actitudes ridículas a personas diversas, en situaciones compartidas».

Händel permaneció en Londres hasta su muerte en 1759, y nunca dejó de componer a pesar de la ceguera que padeció durante sus últimos ocho años de vida. Su música —no sólo muy bella, sino también noble— le valió un gran aprecio por parte de los ingleses, que lo consideraron «suyo». ¡Y me parece que aún lo consideran así! Para nosotros, como para todos los que gustamos del barroco, es uno de los mejores cultivadores de tal estilo y, sin duda, de los más completos y «equilibrados». ¡Y sabemos cuán difícil resulta poder hablar de un «equilibrio» barroco!

Me permito una apreciación personal, no de musicólogo —que no lo soy—, sino de consumidor de música, que sí lo soy desde muy niño. Disfruto mucho de la música barroca —la de Händel incluida—, no así de las óperas de tal estilo. Me gustan sus arias y escenas aisladas, hermosas y virtuosísimas, sus pasajes orquestales... Disfruto mucho de estas piezas en sí mismas, pero las óperas barrocas, como óperas, como género, en su integridad teatral, me resultan largas, aburridas e inverosímiles hasta un grado que va más allá de lo que mi sensibilidad teatral puede asimilar. Mi gusto por la ópera como tal, como género eminentemente teatral, empieza con Christoph Willibald Gluck (1714-1787), salta a su mayor dimensión con Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y continúa así, a mucha altura, por todas sus derivaciones: francesas, italianas, austriaco-alemanas, rusas... hasta nuestros días.

Existe una tradición sumamente simpática acerca del estreno londinense de *El Mesías*, en presencia del Rey, que ya no era Jorge I, el protagonista de la anécdota anterior en las aguas del Támesis, sino su hijo y sucesor en el trono inglés: Jorge II. Se afirma que, al terminar el impresionante *Alleluiah*, que pone fin a la segunda parte del Oratorio —y que es su fragmento más conocido—, Su Majestad se puso de pie y aplaudió con entusiasmo. El público asistente imitó al Rey: ¡aplausos entusiastas y de pie! ¿Es cierta la anécdota? Personalmente, creo que sí: por algo se repite el mismo gesto desde hace más de 250 años, en todas partes, cuando se ejecuta *El Mesías*. También en La Habana.

Las preguntas acerca de la anécdota son, fundamentalmente, dos: ¿De veras se puso el Rey de pie? Si fue así, como yo estimo, ¿por qué se puso de pie el Rey? Conozco cuatro posibles respuestas: porque creía que ese coro magnífico era el fin de la obra; porque pensaba que había sido compuesto en su honor y lo agradecía de pie, como suele hacerse en estos casos; porque el Rey experimentaba una necesidad fisiológica imperativa y necesitaba ir rápidamente al baño, antes de que ocurriese una catástrofe, por lo que ¡aprovechó para ello el sonoro final de la Segunda Parte! A los reyes también les ocurren estas cosas. Por último —y es ésta la motivación que se suele decir y escribir, y que yo acepto como algo muy normal—, simplemente, porque le gustó mucho ese fragmento coral y ésa era una forma de hacerlo saber a todos los asistentes al teatro del Covent Garden esa noche y, sobre todo, al mismo Händel, antes de hablar con él. Como nos gusta a todos y, por eso, también nos ponemos de pie en ese momento.

LA OBRA

Un oratorio, como toda obra destinada a ser cantada —también las óperas, las zarzuelas y operetas, las cantatas, las canciones de concierto o *lieder*— empiezan, generalmente, por ser «textos». Y en el caso de los oratorios y las obras teatrales, que tienen un desarrollo dramático o cómico siempre argumental, más que «puro texto» —como sí es en el caso de los *lieder*—, el texto es un libreto. O sea, una forma de texto que incluye un desarrollo argumental destinado a ser representado, o un desarrollo histórico y/o religioso que se desea presentar bajo esta forma de integración de texto y música.

El estilo y la estructura de los oratorios —como en todos los géneros musicales— han variado al compás de las modificaciones en el ámbito de la música, de la literatura y de los concomitantes gustos de quienes las disfrutaban. Ya en el siglo XIX aparecieron oratorios —y también óperas y otras obras musicales aludidas— con parámetros disímiles a los del siglo XVIII. Otro tanto ha ocurrido en el siglo XX. Siendo el oratorio un género vivo, no un cadáver sepultado sin esperanzas de reviviscencia, es normal que esto ocurra. Otro tanto diría de la ópera y de todos los géneros musicales que implican el «matrimonio artístico» entre texto y música. Por ejemplo, ciñéndonos al género «Oratorio», pienso inmediatamente en el oratorio dramático *Juana de Arco en la Hoguera* (mi preferido, con mucho, entre los oratorios del siglo XX), con música del suizo Arthur Honegger (1892-1955) —de quien hemos escuchado muchas obras de primera calidad— y textos del poeta exquisito, escritor dramático excepcional y «místico» francés Paul Claudel (1868-1955). Autor que, dadas

estas condiciones, supo penetrar en el alma de Santa Juana y sustentar la música, no menos exquisita, de Honegger. Afortunadamente, en La Habana —me parece que hacia el final de la década de los 40 o en los inicios de los 50 del siglo pasado— tuvimos la oportunidad —¿irrepetible?— de ver y oír una excelente versión de este oratorio en dos o tres funciones, celebradas en noches sucesivas en la Plaza de la Catedral. Yo era todavía un adolescente, pero quedé tan deslumbrado que estuve en todas. En mi interior conservo todavía imágenes muy vivas. He asistido a varias producciones de este oratorio dramático fuera de Cuba, pero ninguna me ha encantado tanto como aquella de la Plaza de la Catedral.

Si la música es importante en ese tipo de obras mencionadas, también lo es el texto o libreto que le da articulación o sustento. Con frecuencia, el compositor trabaja con el autor del texto en la elaboración del mismo. Una vez concluido y aprobado por ambos, el músico inicia su tarea de compositor: componer la música adecuada a cada una de las partes del libreto. Éste debe tener la capacidad de estimular la inspiración musical del compositor, y la música, a su vez, la de empastarse bien con el libreto, expresar en música lo que el libreto expresa con palabras. Cuando se unen un buen libreto y una buena música, entonces tenemos una obra maestra, un festín potencial de las mayores delicias, la posibilidad del mayor éxtasis al que las facultades humanas pueden conducirnos, si la interpretación —orquesta, canto coral y canto solista— es la adecuada. Como ha sido el caso de *El Mesías* de Händel en la noche del 27 de febrero pasado —a la interpretación de esa noche me referiré más adelante— y también el de *Juana de Arco en la Hoguera*, de Claudel-Honegger, hace años, en la Plaza de la Catedral.

El título de aquel oratorio nos conduce a la médula de su libreto: Jesucristo, el Señor, es indudablemente el Mesías, anunciado por profetas y esperado por el pueblo judío durante siglos, confesado hoy por los cristianos como su Pastor. Su libreto es autoría de Charles Jennens (1700-1773), hijo de un rico propietario de las Midlands, devoto de la música de Händel, a quien en más de una ocasión le proporcionó textos ingleses para que fuesen musicalizados.

En 1739, Händel había estrenado su oratorio *Saúl*, también con libreto de Jennens. El 29 de diciembre de ese mismo año, Jennens escribe a un amigo común llamado Harris que está preparando una colección de textos de la Biblia para que Händel les ponga música. Es muy posible que se esté refiriendo a los primeros pasos de *El Mesías*. Sin embargo, el 10 de julio de 1741, de nuevo Jennens escribe, ahora a su amigo Edward Hollsworth: «Händel dice que no hará nada en el invierno próximo, pero yo espero per-

suadirle de lo contrario con una nueva colección de textos escriturísticos que he elaborado para él y que podría estrenar en una función benéfica para él en la Semana de Pasión. Pienso que será una composición superior a todas sus composiciones anteriores, ya que el tema supera a todas. El tema es *El Mesías*».

En Inglaterra, en el siglo XVIII, se escribieron muchos textos literarios acerca de la divinidad de Jesucristo. En ellos se entrecruzan tres corrientes del pensamiento cristiano tradicional, fuertemente enfatizadas en la época: una suerte de entusiasmo renovado por el Antiguo Testamento, no sólo como recurso imprescindible para acercarnos comprensivamente al Nuevo Testamento, sino también como fuente literaria, sobre todo de poesía sublime; la frecuente discusión teológica acerca de los textos que tradicionalmente eran referidos a la esperanza en el advenimiento del Mesías; la preocupación ante el incipiente «apagamiento» de lo religioso, realidad que se incrementaría progresivamente al compás de la marea de la Ilustración (*Enlightenment* en Inglaterra).

De aquí el interés del piadoso Jennens en tal obra. Para escribir el libreto se sirvió del texto de la Biblia (versión conocida como la del King James), del *Book of Common Prayer* y de la Liturgia del Oficio de Difuntos. Pienso que ni Jennens, ni Händel podrían suponer que, casi tres siglos después de su estreno londinense, *El Mesías* gozase de la popularidad y de la maestría que todos continuamos atribuyéndole.

La obra consta de tres partes: Profecía acerca del Mesías y cumplimiento de la misma; De la Pasión al Triunfo de la Resurrección; Misión y tarea del Mesías en la vida después de la muerte.

A pesar de la multiplicidad de las fuentes bíblicas y espirituales utilizadas en el texto, musicalizado por Händel, la obra mantiene una gran cohesión dramática y teológica. El musicólogo Pierre Degott, en su ensayo sobre la obra, afirma: «En efecto, el libreto está concebido sobre una estructura sutil de repeticiones y de ecos verbales que crean una red de relaciones y de llamadas y apostillas temáticas. El texto verbal producido por este “collage” resulta considerablemente unificado; en todo caso, enriquecido por una especie de movimiento polisémico que yuxtapone —por medio de los recursos propios de la descontextualización y la recontextualización— elementos que no estaban previstos en el texto inicial, o sea, en la fuente bíblica o teológico-espiritual. El lector —u oyente— que no esté familiarizado o que no se sienta preocupado por cuestiones de índole religiosa, puede ser sensible al tratamiento literario de temas universales, como, por ejemplo, la vida y la muerte, el alcance y el valor del sacrificio, la luz y las tinieblas, la metáfora del “pastor”, etc. En efecto, más allá de su componente poético intrínseco, el libreto de *El Mesías* vehicula un

fuerte contenido contextual, ya que brinda también la ocasión para apoyar fuertemente las ideas que Charles Jennens deseaba poner en relieve».

Era una época notablemente marcada por el cuestionamiento de los dogmas cristianos, y el piadoso libretista deseaba contribuir con su obra a la aceptación de la «verdad bíblica» en su dimensión fundamental: la naturaleza divina de Cristo, Redentor de la Humanidad, por medio del cual Dios había elegido revelarse plenamente y realizar su designio de salvación universal. Me parece que los asistentes al estreno en Londres de *El Mesías*, en el Teatro del Covent Garden, el 23 de marzo de 1743, captaron la riqueza de este lenguaje.

LA INTERPRETACIÓN

Insisto en mi condición de oyente y gozador de la música, no de crítico de la misma y, mucho menos, de los entresijos de la interpretación musical. Vale siempre mi advertencia cuando opino sobre cuestiones musicales e interpretativas, pero *a fortiori* cuando la obra en cuestión es tan inmensa como el oratorio al que me estoy refiriendo. Poniendo esto por delante, me aventuro a afirmar que la interpretación tuvo una calidad tan extraordinaria, que no dudo en afirmar que es una de las mejores versiones de esta obra que he escuchado, sea en grabaciones, sea en vivo, en América o en Europa. Además, todos saben que desde hace más de sesenta años frecuento conciertos y teatros: en muy contadas ocasiones he experimentado el grado de estupor que me produjo *El Mesías* en aquella noche de luces inenarrables.

De la interpretación destaco: el hecho de que hayamos tenido la oportunidad de escuchar ese oratorio íntegro, incluyendo todos los recitativos; la elección del idioma original, o sea, el inglés de Inglaterra del siglo XVIII, con su peculiar grafía y la sonoridad consecvente; las elecciones del formato de cámara, de la época y en Inglaterra, ejecutada tal música por los instrumentos antiguos, con excepción, creo, de la trompeta barroca, que no se pudo obtener y fue sustituida por el instrumento más parecido, la trompeta natural, que es el instrumento de viento que se utiliza en estos casos; el joven instrumentista, Joel Pérez López, se lució en la obtención de una sonoridad tan adecuada que nos parecía estar escuchando una real trompeta barroca; ni siquiera faltó, en las manos peritas de Aland López, la hoy casi «desterrada» tiorba, semejante al laúd pero algo mayor, con dos mangos y con ocho cuerdas más para los bajos, la afinación en *la* a 415 Hz y la realización del bajo continuo, así como el concepto de dirección compartida, característico del barroco de la época; como era de esperar en producción tan cuidada, el formato del coro, en armonía con el de la orquesta, era también el propio del barroco, de aproximadamente 20 cantantes, muy dis-

tante de los megacoros del romanticismo y postromanticismo, que tanto se emplearon durante muchos años en la interpretación de obras como *El Mesías*, unidos a las megorquestas sinfónicas de los siglos XIX y XX, sin tener en cuenta que tales medios distorsionaban la sonoridad concebida por el compositor; afortunadamente, ese vicio se está corrigiendo en casi todas partes y, en los últimos decenios, he escuchado más y más grabaciones fieles en la conservación de la sonoridad apropiada; los solistas, todos, estuvieron a la altura requerida y, en algunos pasajes, verdaderamente brillantes.

La profesionalidad, indiscutible. Todos sabían lo que estaban haciendo y lo hacían bien. Me parece que, en ningún pasaje, ni la orquesta, ni el coro, ni los solistas se desviaron del «estilo» *settecentesco*, más fácil de percibir que de definir y que es el de Händel, pero que nunca se debe ser confundido con un cierto melodismo —cuidadoso, eso sí— propio del clasicismo de fines del XVIII, y del primer romanticismo, del primer tercio del XIX. Creo escuchar en Händel una integración —diría que perfecta— entre el barroco alemán, el romano-napolitano y el anterior florentino-francés de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Asimilación desde la interioridad, no desde las texturas de superficie. A nadie imita Händel, pero no excluye la escucha y el análisis de todos los que consideró válidos. Oímos esos ecos raigales, simbiotizados por su genio.

No quiero llegar al final sin mencionar una «nota» de esperanza que merece los mejores encomios: la juventud como tónica de todo el conjunto, cantantes e intérpretes. Algunos instrumentistas eran menos que adolescentes y todavía estudiantes en nuestras escuelas de música. ¿Como no saltar del gozo por el posible relevo, llegado el momento?

Last, but not least, la dirección de Teresa Paz y lo que en todo este empeño han significado el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que ella dirige, y los otros que brindaron su colaboración y se dejaron contagiar por tal magisterio. Me lo dijeron, pero ello no habría sido necesario para saberlo con certeza; bastaba escuchar para estar convencidos de la extrema dedicación y buen gusto con que han trabajado todos —aquellos cuyos nombre co-



El regocijo del nacimiento del Mesías se torna, en la segunda parte, profunda reflexión sobre la responsabilidad del hombre en la muerte de Cristo: «Cada cual se apartó por su camino, más Jehová cargó en Él el pecado de todos nosotros». El coro asume el papel protagónico de esta sección, que hace énfasis en la misión redentora (Pasión y Muerte) del Mesías. Su sacrificio merece la mayor de las alabanzas: el Aleluya. En la foto superior: el alto Yunié Gáinza canta el aria *He was despised*. Otros solistas fueron: Teresa Paz (soprano), Adalys Santiesteban (mezzosoprano) y René Ramos (bajo), quien interpreta el aria *Why do the nations*.

La tercera y última parte exalta el señorío del Mesías en su segunda venida y su triunfo sobre la muerte. Su esencia dramática se resume en el coral que afirma: «Por cuanto la muerte entró por un hombre, también por un hombre la resurrección de los muertos», contraponiendo literaria y musicalmente dos temas trascendentales: la muerte y la vida. Termina la obra con el canto de adoración de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis: «El Cordero que fue inmolado es digno de tomar el poder, las riquezas, la sabiduría, la fortaleza, la honra, la gloria y la alabanza», afirmación que es confirmada por la magnífica fuga del *Amén*. En la foto, Teresa Paz junto al trompetista Joel Pérez.



nocemos y los que colaboraron en la luz desde la sombra y el anonimato—, durante muchos meses, bajo la batuta certera de Teresa Paz, haciendo posible el milagro de la noche del 27 de febrero, a los 266 años y once meses de aquella otra noche mágica, la del estreno londinense de *El Mesías*.

Sepan los amigos de Ars Longa que estamos seguros de que ellos no bajarán la parada y que nos esperan otras noches mágicas: ¿*La Pasión según San Mateo* o la Misa —creo que en *Si Menor*— de Bach? ¡Nada menor que *El Mesías*!

EPILOGO, POR EL MOMENTO

No me avergüenzo en confesar el humedecimiento copioso de mis ojos, en más de una ocasión, a lo largo de la ejecución. Humedecimiento que se hizo lágrimas durante toda la tercera parte del Oratorio. El «Amén» final nos ha invitado siempre, desde que escuché por vez

primera esta obra, en mi ya lejana adolescencia, a hacer de nuestra vida un amén sostenido ante la voluntad salvífica y el amor misericordioso e inefable de Dios, nuestro Padre común.

Música y textos semejantes nos limpian por dentro; sacan lo mejor de nuestra naturaleza, que adquiere así una fecundidad renovada.

De nuevo *Verum, Bonum et Pulchrum* —lo Bueno, lo Verdadero y lo Bello— se han unido en nuestro yo más íntimo para provocar el mejor y más responsable concurso.

*Este artículo fue publicado antes en la revista *Palabra Nueva*, revista de la Arquidiócesis de La Habana.

Monseñor **CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES GARCÍA-MENOCAL** es miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española en Cuba.

ARS LONGA: embajador del barroco americano

Las más recientes presentaciones en 2010 del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, han tenido notable repercusión en la prensa internacional. Aquí se reproducen íntegramente dos

artículos dedicados a los conciertos de la agrupación cubana en España durante la 49 Semana de Música Religiosa de Cuenca, el 28 de marzo, y el 59 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, los días 3 y 4 de julio.



Obras de los archivos de las catedrales de Oaxaca y Puebla, México, abrieron la segunda jornada de la 49 Semana de la Música Religiosa, dedicada a ese país, en la exitosa actuación de la formación cubana Ars Longa.

Ars Longa interpretó el programa «Rosa Mystica, música para la Virgen en la Nueva España», con obras de los españoles Juan Gutiérrez de Padilla, Tomás de Torrejón y Velasco y el portugués Gaspar Fernández, basadas en textos de los archivos de las catedrales mexicanas.

El conjunto de música antigua, creado en 1994 y que pertenece desde 1995 a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, destacó por la sorprendente sonoridad musical que desprendió su pequeño coro.

Quince minutos antes de que diera comienzo el concierto, de poco más de una hora de duración, los 200 asientos que llenaban la nave de la iglesia de La Merced estaban ya ocupados pese a que en forma paralela tenía lugar uno de los actos más llamativos de la Semana Santa de Cuenca, ciudad del centro de España.

En un escenario singular, un templo de estilo barroco reconvertido en biblioteca, Ars Longa demostró su experiencia y su buen hacer, destacando su cuidada entrada en escena y sus continuos cambios de disposición atendiendo a las voces e instrumentos que en cada tema eran los protagonistas.

No obstante, y sin olvidar el buen trabajo conjunto, destacó la actuación de la directora y soprano de Ars Longa, Te-



Por supuesto que existió la tristeza. Y el llanto por la muerte y el dolor por la tiranía y la angustia por la explotación. Pero el Festival ha querido reflejar este año sólo la alegría musical del período virreinal en la América hispana. Y ningún grupo más adecuado que Ars Longa.

Parece que estos cubanos llevan la jovialidad circulando por sus venas. No en vano, todos los componentes son jóvenes, algunos en extremo, lo que no es sinónimo de escasa preparación ni de ímpetu sin domeñar. Al contrario, todos combinan versatilidad instrumental con rigor interpretativo y destreza armónica con un innato sentido del ritmo.

Muy atenta está Teresa Paz Román para dirigir el engarce impecable de las voces, la afinación difícil de los instrumentos y el cariz peculiar de los sonos, dando a todas las piezas un estilo muy similar: estilo Ars Longa. Ella misma da ejemplo, con media docena de tareas: dirigir, cantar de soprano, tocar la flauta dulce, llevar el ritmo con la pedre-

resa Paz, y la del alto Yunié Gainza, quienes proporcionaron los momentos más emotivos del acto.

Los instrumentos utilizados captaron también la atención de los asistentes que disfrutaron de flautas dulces, bombardas, bajoncillo, bajón, chirimía, sacabuche, violone, tiorba, guitarras renacentista y barroca, órgano y clave, así como un coro compuesto por soprano, mezzosoprano, dos altos y dos tenores.

En el concierto alternaron letras en latín y en español, cuya principal protagonista fue la Virgen María, recurrente en letras cargadas de alabanzas, alegría y, por supuesto, espiritualidad.

No faltó el Kyrie, con el que el coro, compuesto por seis personas, impactó al auditorio por el conmovedor juego de voces dotando de nuevos significados y destacada resonancia a tan escueta estrofa.

El repertorio recogió diversas escenas de una celebración litúrgica como Credo, Sanctus o Agnus Dei y contó con la aprobación de un público que esperaba impaciente para poder aplaudir una actuación que, sin duda, emocionó y que en más de una ocasión obligó a los músicos a ponerse en pie.

El público asistente premió con sonoras ovaciones la actuación de Ars Longa, llegando incluso a levantarse al finalizar el espectáculo, lo que obligó a los 14 miembros de la formación a interpretar un último tema, este más fresco y rítmico que los anteriores. Regalaron al público, en una última interpretación, *Convidando está la noche*, en la que el grupo pudo lucir cada una de las voces de los integrantes, así como la ejecución de los instrumentos, en medio de un ritmo más alegre, recordando los sonos veracruzanos. (Adela Mac Swiney González, enviada especial de Notimex).

ría. Como siempre, mucho público esperando y parte de la concurrencia sin poder entrar al templo, ya abarrotado media hora antes del concierto. Porque no es sólo la gratuidad de estos conciertos su atractivo principal, sino que el público sabe que la calidad suele estar garantizada de antemano y que el lugar es de los que seducen, encandilan y se adecuan a un buen repertorio, como pasó ayer, cuando nada desentonó el conjunto de jácaras o de bailes profanos ante un altar católico.

Fueron esos bailes, lanchas, negrillas y otros sonos jocundos los que despertaron la teatralidad que caracteriza a Ars Longa. Frente a otros grupos de música antigua almidonados, rígidos en exceso y estirados en pose, el grupo de Teresa escenifica y deambula, vira a la solemnidad en las letanías con recogimiento, pero vuelve a destellar buen humor con las tonadas e incluso se permite interpretar una sonata instrumental sin mácula ni estridencia.

Sin duda Ars Longa es de los grupos que mejor sabor de boca han dejado en su primer paso por nuestro festival, llenando dos mañanas de julio con aquella música que antaño hacían indios, mestizos y españoles desde Puebla en México hasta Chiquitos en Bolivia. (Andrés Molinari, diario IDEAL, Granada).



Sin título (2010).
Óleo sobre lienzo
(180 x 135 cm).

ANIA TOLEDO

Un paisaje para la fuga

SU OBRA ES UNA PRUEBA DEL IMPACTO, DE LA VIGENCIA ARTÍSTICA Y CULTURAL QUE AÚN POSEE EL PAISAJE BUCÓLICO, TRADICIONAL; UN TESTIMONIO FEHACIENTE DE SU REACTUALIZACIÓN METODOLÓGICA Y ESTÉTICA FRENTE A LOS DETRACTORES DEL GÉNERO.

por **DAVID MATEO**

A principios de los años 90 el paisaje volvió a recabar la atención de la pintura cubana. En una primera etapa esa deferencia estuvo matizada por un impulso recontextualizador, por un intento de renovación de las paradojas representativas. Luego, con la flexibilidad de algunos presupuestos técnicos y estéticos, y como resultado de las exigencias del coleccionismo privado y estatal —en Cuba y el extranjero—, el paisaje comenzó a superar su estatus complementario y a reestablecerse como una práctica autónoma, como un espacio suficiente en sí mismo para la implementación de determinadas alegorías y estados emotivos.

Sin embargo, no todo lo que ha ido surgiendo y legitimándose es auténtico, meritorio. A lo largo y ancho del país han ido apareciendo obras y paisajistas miméticos, suspicaces artesanos de la estampa, reproductores de las fórmulas de éxito de nuestro paisajista mayor: Tomás Sánchez. Muy pocos han logrado concebir un paisaje con mirada propia, con estilo personalizado, y con alguna que otra inquietante motivación en sus composiciones.

La espirituana Ania Toledo es una de esas excepciones, a la que añadiría los nombres de otros seis o siete pintores cubanos, no más. Su obra es una prueba del impacto, de la vigencia artística y cultural que aún posee el paisaje bucólico, tradicional; un testimonio fehaciente de su reactualización metodológica y estética frente a los detractores del género.

El ser mujer es ya una condición diferenciadora dentro de ese ejercicio, pues en Cuba siempre escasearon —y escasean— las pintoras paisajistas. Aunque su logro esencial es haber arribado a un paisaje distinto, singular, que no le debe ni se parece al de nadie. Sus composiciones constituyen un derroche de dominio técnico, de racionalidad estructural. Ningún detalle dentro de sus cuadros parece forzado o carente de sentido, todo está meticulosamente puesto, delineado, en aras de la ilusión y el goce sensorial. No hay quien pueda decir —como es común por estos días—: «A esta pintora se le dan mejor los cielos, los caminos terrosos, las aguas», porque cada elemento simulado parece animarse en su condición física o espacial, y se integra de manera orgánica a la totalidad del ambiente.

Ania recrea con agudeza la luminosidad y las gradaciones tonales que se producen a partir de ciertas horas del día o estados del tiempo. Posee una habilidad especial para llevar a cabo la combinación de los colores ocre y verdes, que le imprime a sus paisajes una atmósfera *sui generis*. Se aparta por completo de ese tipo de paisaje de pinceladas sugeridas, insinuadas; perfila con destreza la vegetación; traza con minuciosidad las estructuras de las ramas, de los troncos; reproduce con increíble verismo las pencas de las palmas, las enredaderas, las hojas, y lo hace casi a la usanza de los antiguos exploradores y maestros botánicos. Hay una serie de estudios florales que la

«Ania recrea con agudeza la luminosidad y las gradaciones tonales que se producen a partir de ciertas horas del día o estados del tiempo. Posee una habilidad especial para llevar a cabo la combinación de los colores ocre y verdes, que le imprime a sus paisajes una atmósfera sui generis».

artista ha ido desarrollando a discreción en su atelier, utilizando los pequeños y medianos formatos, que constituyen el indicio más contundente de esa capacidad para captar las particularidades de la naturaleza, para llevar a la práctica esa noción de la parte por el todo, que caracteriza su obra paisajística.

Una dimensión ecológica cobra sentido también a través de sus imágenes. Ellas nos sugieren un estado virginal en el que casi no aparecen vestigios humanos; remiten a una condición evocativa, a una nostalgia por el monte o la selva preteri-



da; comentan acerca de un idilio perdido y quizás irrecuperable. Sus cuadros parecen consignarnos a los paisajes realizados en América en el siglo XVIII y XIX; exaltan la suntuosidad de la vegetación, la sombra como presencia permanente, la sensación de humedad, de bruma. Tal parece como si su sensibilidad hubiese quedado atrapada en aquellos ambientes remotos, y ahora sólo estuviera dispuesta a buscar en el presente los signos que favorezcan una conexión con ellos; signos que descubre a través de sus incursiones reiteradas por la naturaleza de Cuba y Costa Rica.



Los paisajes de Ania Toledo no se fundamentan en el uso simulativo de la tradición, no se adscriben a la idea de un cuestionamiento de lo paradigmático o simbólico, sino que se muestran como pretextos de una huida intimista, sigilosa, que se hace suficiente, además, con la complicidad del ojo ajeno.

Siempre he percibido un alto poder inductivo en esas agrestes veredas que se pierden en el follaje, en esos ríos angostos y ondulantes que penetran en el monte, en esa caída crepitante de la cascada, en la laguna que se divisa tras haber remontado la espesura, y en el deseo de la artista por pintarse dentro de sus cuadros, de cara a la escena y de espaldas al espectador, como si fuera a echarse a andar.

Todo parece conminarnos a un estado de fuga, de evasión en la obra de Ania, impulsarnos hacia una profundidad hechizada, enigmática. Ahora mismo, por ejemplo, imagino a un espectador cualquiera de la Isla, abatido por el peso de las vicisitudes y tensiones cotidianas, parado frente a uno de esos magníficos paisajes de la Toledo; su figura absorta, en éxtasis frente al vasto panorama, y su espíritu intentando escabullirse lentamente hacia el horizonte... Es en esa inocente sutileza, en ese delicado solapamiento de lo perceptivo, donde el paisaje de la artista se hace eficaz y alcanza su máximo poder de sugestión.

DAVID MATEO, *crítico de arte y curador. Editor de Arte por Excelencias, revista de artes plásticas de las Américas y el Caribe.*

Sin título (2010). Óleo sobre lienzo (88 x 129 cm).

Ser del paisaje

NUNCA PENSÓ EN SER EXCEPCIÓN; POR EL CONTRARIO, SIEMPRE TUVO LA ESPERANZA DE ENCONTRAR ALGUNA MUJER INTERESADA EN EL TEMA DEL PAISAJE.

por **MARÍA GRANT**

¿Cuándo descubrió que su vida se consagró al arte?

Más que un momento específico, fue un proceso, una evolución... Yo dibujaba desde niña, pues por alguna razón mi padre me ponía largas tareas de memoria visual. Siempre fui muy inquieta y soñadora, y ellos notaron que la práctica del dibujo era lo único que me tranquilizaba. Muy pronto me di cuenta que tenía alguna facilidad, pues siempre lo hacía por inspiración. Este deseo fue creciendo hasta convertirse en una disciplina, y muy joven me vinculé al taller de pintura de mi pueblo, donde fui iniciada en el paisaje por una gran artista: Aurora Wrbe, de quien aprendí a dibujar del natural. En esa época nos íbamos juntas a lugares intrincados para estudiar con aguadas la luz y el color.

Poco a poco fui incorporándome al medio artístico, visitando galerías y exposiciones, compartiendo con pintores. Comencé a asistir a eventos de la comunidad, a realizar exposiciones colectivas y a participar en los salones municipales y, más tarde, en los provinciales Fernández Morera, de Sancti Spíritus. Hasta que me incorporé en un curso para instructores de arte en Ciego de Ávila. Allí, por un período de tres años y medio, estudié profundamente todas las materias impartidas, pero mi gran deseo era el paisaje, y mi trabajo final de curso lo realicé sobre la enseñanza de los niños observando la naturaleza. Fui graduada con honores y reconocimientos importantes.

Luego pasé a impartir clases en la Casa de Cultura de aquella localidad, donde ejercí como maestra por siete años. El llevar las dos cosas a la vez era muy difícil y tuve que decidir entre dar clases o dedicarle un tiempo a mi propio desempeño como artista. Así, desde 1997 me dediqué por entero a participar en todos los salones de la provincia y en algunas exposiciones en La Habana, hasta que fui invitada a realizar una personal en España.

La concepción romántica del paisaje en Cuba tiene a Esteban Chartrand como máximo exponente en

el siglo XIX. ¿Hasta dónde se siente deudora de esta tradición pictórica que, a partir de los inicios de la década de los años 90 del pasado siglo XX, comenzó a retomarse en el país?

Esteban Chartrand todavía me impresiona. También Valentín Sanz Carta, Armando Menocal y tantos otros buenos pintores paisajistas que han existido en nuestro país. Todos hemos bebido de esos grandes maestros. Sucede que en los años 80 y 90, en Cuba ya se estaba formando un gran movimiento paisajista, aunque yo estaba lejos de pertenecer a esos grupos, los cuales estaban ubicados principalmente en Pinar del Río y La Habana. Luego del premio Miró de pintura que en 1980 obtuvo [Tomás Sánchez] con un dibujo de la orilla, se empezó a oír más sobre su pintura con un nuevo concepto, y todos los que estábamos ocupados en el tema del paisaje nos dimos cuenta que otras formas de expresión eran posibles.

Por esas sorpresas que da la vida, a mediados de los 90, conocí a Tomás, pues él me visitó cuando aún yo vivía en Cabaiguán. Fue un momento inolvidable. Así, desde muy temprano en mi carrera, tuve la suerte de tener la crítica personal del maestro en el momento de su gran éxito. Su ayuda fue muy importante para seguir buscando dentro de mí, y no ser parte de los que, como bien dice él, copian la cáscara y no profundizan en la verdadera esencia de un artista: trabajar y buscar dentro de sí para lograr autenticidad. Nada es posible si no se es receptivo a la crítica y al reconocimiento de los que te han ayudado. Por supuesto, me siento deudora de la tradición pictórica de los maestros cubanos.

También he tenido oportunidad de conocer la pintura europea, las escuelas italiana y holandesa, a los paisajistas del río Hudson y a otros importantes pintores y movimientos internacionales.

El estudio de los maestros me ha permitido abrir mi horizonte y, aprendiendo de ellos, ir paso a paso buscando mi identidad, aunque creo me queda mucho por aprender y crear.



Sin título (2010).
Óleo sobre lienzo
(138 x 79 cm).



*Sin título (2010).
Óleo sobre lienzo.
(79 x 138 cm).*

¿Se siente parte de un movimiento o grupo artístico en especial? ¿Por qué escogió como forma de expresión el paisaje pictórico? ¿Acaso esta decisión está directamente relacionada con el hecho de haber nacido en Cabaiguán, un municipio cubano básicamente rural y agrícola?

Hasta ahora no me siento parte de ningún grupo o movimiento y, si es de alguno, será de los que quieren salvar el planeta de los desastres que el mismo hombre provoca.

Nacer y vivir casi toda la vida en Cabaiguán no determinó, pero sí influyó mucho, pues vivir rodeada de tanta belleza en sus campiñas y las montañas de El Escambray fue motivo de inspiración hacia el paisaje. En Cabaiguán hay un fuerte movimiento artístico formado por pintores, escritores, compositores..., además de ser un gran asentamiento de la cultura canaria, lo que me hizo estar siempre vinculada a los eventos culturales de la localidad.

¿Es su obra construida desde la memoria, a partir de la fotografía o resultado de la observación de la propia naturaleza cubana y/o costarricense?

El arte en general, y la pintura en particular, son procesos creativos en los que el artista debe aportar parte de su espiritualidad y de su visión del mundo; por tanto, la utilización de la fotografía puede ser útil,

pero siempre tendrán mayor importancia las vivencias y sensaciones que sentimos al caminar por la selva, al mojarnos con las salpicaduras de una cascada o al extasiarnos con el amanecer o la puesta del sol.

Siempre queda la esencia de lo visto o de lo vivido en lugares como las montañas de El Escambray, el bosque de La Habana o las selvas de Centro América. Es esa admiración por la belleza de la naturaleza y las emociones que ella provoca en mi ser interior, lo que trato de expresar en mi obra.

Como mujer, es una excepción dentro del paisajismo cubano. ¿La condición femenina le ha abierto o cerrado puertas a la hora de realizarse como pintora del paisaje?

Nunca pensé en ser excepción; por el contrario, siempre tuve la esperanza de encontrar alguna mujer interesada en el tema del paisaje. El hecho de ser mujer conllevó ser madre, y muy joven tuve mis hijos, así que debí enfrentarme duro con la responsabilidad de crear una familia y una obra.

Largas faenas nocturnas pasé pintando, aunque por dicha he tenido una gran familia y una madre que casi se convirtió en madre de mis hijos; ella fue clave importante en mi trabajo.

También el hecho de querer estar en contacto directo con la naturaleza me hacía recurrir mucho a todos para tener alguna compañía en mis viajes a lugares de

difícil acceso. Tampoco eso fue obstáculo: pude motivar a mis hijos y a mi esposo para realizar dichas caminatas.

Algunas de las puertas que estaban cerradas las he podido ir abriendo, pero con mucho trabajo y constancia. No me he sentido ni favorecida ni discriminada en el medio artístico ni institucional por ser mujer. Me gustaría que mi trabajo fuera valorado por sí mismo y que pueda apreciarse lo que hay de femenino en él.

*¿Cuáles momentos considera importantes en la evolución de su trabajo?
¿Cuáles son los planes futuros?*

La evolución en mi trabajo ha sido construida con mucha dedicación, paso a paso. En 1998 fui invitada por la galería Hator, en España, a una exposición colectiva, y, luego, se me pidió una muestra personal. Trabajé mucho para esa exposición, que denominé «Verde ultramar». En total tenía 27 piezas y propicié mi primer catálogo personal.

En esa etapa, en España, conocí al maestro Águedo Alonso, quien me ayudó mucho. Por esa época también hice algunas exposiciones en Saint Martin, isla Martinica; luego, en La Habana, en el Teatro Mella y en la galería del Teatro Nacional, una de ellas formando parte de una muestra colectiva colateral a la VII Bienal de La Habana en 2000.

En aquel momento conocí a la directora general de la galería costarricense Valanti, Marta Antillon, quien me propició viajar a Costa Rica. Allí contacté con muchas personalidades del medio artístico y realicé en la Valanti tres exposiciones personales: «Voces del silencio» (2001), «Paisaje como ser» (2003) y la bipersonal «La Naturaleza sensual y los enigmas» (2005), esta última con el artista Gabriel Sánchez.

También en ese país he participado en muestras colectivas como «Enlaces Culturales», durante la II Jornada de la cultura cubana en 2002. Ese año comencé una etapa nueva junto a la galería de Ramón Cernuda. El 4 de junio del 2004 realicé la exposición personal «Landscapes forever», de 27 piezas, en la galería Cernuda Arte en Coral Gables, la cual fue muy bien acogida por la crítica en Miami; además, a ella asistieron varios coleccionistas de mi trabajo. Con esta galería pude participar de 2003 a 2009 en ferias



importantes en Estados Unidos, tales como Art Miami, Arteaméricas, Art Chicago...

En 2008 realicé en la galería La Luz de Mérida la exposición personal «Resurrección», cuyo nombre se debe a una pieza en blanco y negro, idea que retomé para hacer una muestra completa con 10 obras similares, algunas con formatos en cruz, en círculos y un dístico.

Pintar la naturaleza en la monocromía de los grises me hizo desarrollar habilidades en los medios tonos; ver el color sólo como una herramienta. Para mí lo importante en este trabajo fue la propuesta medio ambiental, que siempre ha sido mi propósito. Parte de esas obras fueron presentadas en la Feria internacional de arte contemporáneo Europ'Art Geneve, en Ginebra, Suiza, en 2008.

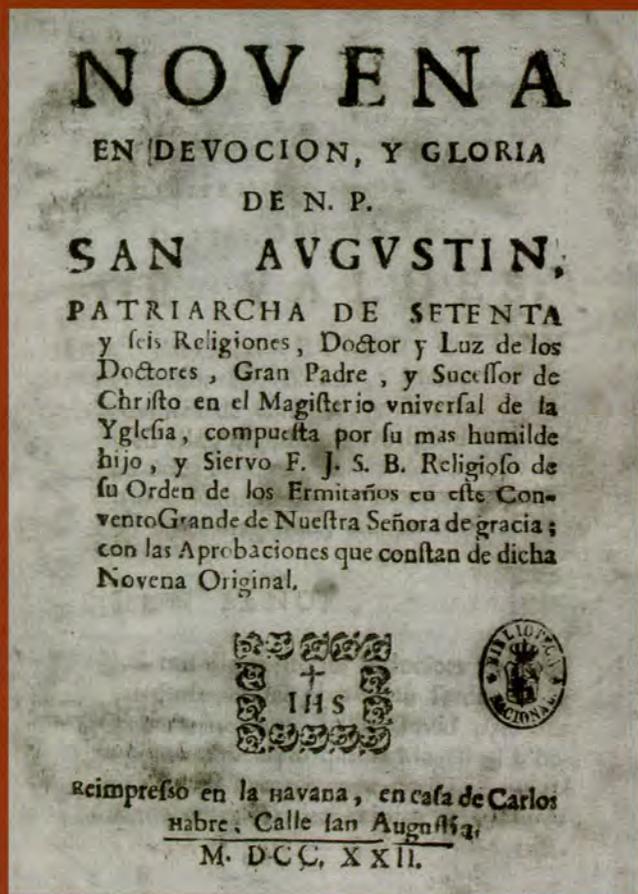
«Paisaje a la vista», en el Museo de Arte Colonial de La Habana, y una exposición colectiva en el Country Club de San José, Costa Rica, en 2009, fueron las más recientes muestras al público de mis obras.

Los planes inmediatos y futuros están puestos en Cuba. En noviembre, en el Palacio Lombillo, haré una retrospectiva de mi trabajo hasta hoy, y próximamente, en el Memorial José Martí tendré una personal: «Earth o El tercer planeta», que, con 10 piezas de gran formato, está concebida como un llamado más a proteger y a conservar lo que nos va quedando de la naturaleza.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.

Ania Toledo (Cabaiguán, Sancti Spiritus, 1957). Graduada en 1993 del Centro de Arte de Ciego de Ávila. Trabajó como instructora de artes plásticas durante varios años en Cuba, simultaneando la docencia con su trabajo como pintora. En 1997 se dedica por entero a su labor pictórica. Ha expuesto en Cuba, Costa Rica, España, Estados Unidos y Puerto Rico. Participó en la VII Bienal de La Habana y ha estado presente en las ferias Art Miami, Art Chicago y Arteaméricas.

NOVENA de 1722 destrona a la TARIFA COMO PRIMER IMPRESO DE CUBA



ESTE HALLAZGO IMPLICA QUE SE RECTIFIQUE EL MOMENTO DE LA INTRODUCCIÓN DE LA IMPRENTA EN LA ISLA, A LA PAR QUE SUSCITA NUEVAS INTERROGANTES SOBRE EL ARTE DE IMPRIMIR EN LA HABANA.

por HUIB BILLIET ADRIAANSEN

Hace algunos años investigué sobre la figura y los impresos de mi viejo conciudadano y colega tipógrafo Carlos Habré, primer impresor de Cuba. Resultó en una novela histórica y un extenso artículo, el cual terminé con esta frase: «La bibliografía cubana actual consigna la *Tarifa...* de Carlos Habré como el primer impreso de Cuba, mientras no se demuestre lo contrario». ¿A quién se le hubiera ocurrido entonces que un año y medio después de la publicación podría demostrar efectivamente lo contrario?¹

Este artículo se propone dar a conocer al público cubano una serie de datos bibliográficos sobre *Novena en devoción, y gloria de N. P. San Agustín*, el impreso más temprano de Carlos Habré. Además, quisiera reconsiderar algunas ideas que pueden arrojar nueva luz sobre la introducción de la imprenta en Cuba y su protagonista.

LIBRO DE ORACIONES

Novena... pertenece desde hace ya muchos años a los fondos históricos de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero sólo recientemente fue integrado en el catálogo automatizado, gracias a lo cual apareció en Internet.² Sobre su procedencia nada se puede aclarar. La obra en sí carece de algún sello que nos pueda orientar. No se trata de un impreso «perdido», porque hasta donde sé no figura en obra alguna de referencia cubana. Además, simplemente no se sabía que Carlos Habré lo había impreso. Hasta muy recientemente pasó inadvertido a los bibliógrafos.³

Según el pie de imprenta de *Novena...*, es una reimpresión, hecha en La Habana, en la casa de Carlos Habré, en la calle San Agustín. El libro tiene el formato en cuarto (4°) y consta de 45 páginas impresas (incluida la portada). Hay una numeración a la cabeza de las páginas, además de reclamos y firmas, según las costumbres de la época. Tres páginas llevan un pequeño ornamento: una serie de pequeños florones del mismo tipo. El tipo de letra de *Novena...* es romano, de la familia «garalde» y tiene un cuerpo más grande si lo comparamos con los tipos de las obras posteriores de Habré. El libro fue impreso en «formas», o sea, en conjuntos de una serie de páginas a la vez. En el margen de las páginas 14 y 15 hay un pequeño comentario,

escrito en tinta. Actualmente el libro está encuadernado en pasta.

Novena... es un libro de oraciones. Después de la portada aparece una dedicatoria (cuatro páginas) de Carlos Habré, dirigida al Ilustrísimo Don Gerónimo Valdés, obispo de Cuba, fechada el 13 de enero de 1722. Además, hay una introducción de cinco páginas. Siguen once oraciones, compuestas por F. J. S. B., religioso de la Orden de los ermitaños del Convento de San Agustín, como puede leerse en la portada. En la última página hay un *Oremus* y un colofón en que se repiten los datos del pie de imprenta de la portada.

NUEVAS EVIDENCIAS

El impreso de Carlos Habré más conocido en la historiografía cubana es *Tarifa general de precios de medicinas*, de 1723, folleto hecho por encargo del Protomedicato de La Habana al que ya nos referimos. Durante un siglo, desde la publicación del artículo «Una joya bibliográfica», de Manuel Pérez Beato, en *El Curioso Americano*, *Tarifa...* había sido considerado el primer impreso de la Isla. Basados en documentos y datos confusos, algunos bibliógrafos cubanos opinaban que la introducción de la imprenta podía ser anterior, pero nunca habían logrado comprobarlo. Ahora sí podemos. *Novena...* lleva la fecha de 1722.

En el pie de imprenta de otro impreso suyo, *Rúbricas generales del Breviario Romano*, de 1727, Habré nos informa que tiene su casa-taller cerca de la iglesia del Espíritu Santo, en las actuales calles de Cuba y Acosta. *Novena...* proporciona información sobre la ubicación de otra casa-taller de Habré. En su pie de imprenta leemos: «en cafa de Carlos Habre, calle San Agustín». Esa calle no puede ser otra que la actual Amargura.⁴ En aquella época formaba parte de la parroquia mayor que, según un plano de Juan de Síscara de 1691, se extendía no más allá de la actual calle Muralla. Además Habré se casó en 1720, en la iglesia de esta parroquia. Todo indica que el impresor se mudó hacia la parte sur de la ciudad entre 1722 y 1727.

La dedicatoria de *Novena...* es del propio Habré, feliz coincidencia que nos permite vislumbrar su lenguaje y aprender algo sobre su formación. En ella solicita mecenas y rinde homenaje a su cliente, el Ilustrísimo Don Gerónimo Valdés. Enumera las realizaciones del prelado, entre otras, la fundación del Colegio y Seminario y del hospital San Isidro. Al final de su enumeración, escribe: «No digo otras muchas obras de V.S. ILLma. porque su modestia las quiere tener ocultas, huyendo los aplausos del mundo, aunque bien notorio es, que no pueden esconderse, por ser tantas, y no capaces de ignorarse, y no caben en tan cortísimo campo: explícome en otro idioma, para que V.S. ILLma. no se ofenda, ni yo parezca lisonjero. *Nec mala voce mea potuerunt tua cuncta referri,*

*Ora licet tribuas multiplicata mihi, Et laudes libare tuas: nam dicere cunctas, Hoc erit Oceanum attingere velle manu».*⁵ Y Habré termina su prólogo de la manera habitual para la época: «Efta a los pies de V. S. ILLma fu mas humilde Criado, Carlos Habre».

Los impresos de Habré que conocíamos antes de la sorpresiva aparición de *Novena...* se caracterizan por una serie de imperfecciones ortográficas y tipográficas. En *Tarifa...*, un folleto impreso hoja a hoja, falta la paginación y hay desigualdad en el espaciado y la alineación de las reglas. En *Rúbricas...*, libro impreso en pliegos, es aún más grande el uso inconsecuente e inadecuado de acentos. A falta de tipos con la letra «ñ», Habré se las arregló con la letra «n» combinada con un acento grave o agudo.⁶

Novena... carece de muchas imperfecciones que sí encontramos en los impresos posteriores. La impresión es bastante limpia y está técnicamente mejor logrado. En la portada se ve que Habré recurre a pequeñas letras mayúsculas «R» y «H» para remediar la falta de tipos adecuados, y en muchas páginas se ven varias letras en itálica (cursiva), mezcladas con las romanas, pero nada de esto se puede comparar con la «contradanza» de vocales acentuadas con acento grave, agudo, crema y circunflejo que caracteriza los impresos posteriores. La diferencia más llamativa es la presencia de la «ñ» española, con tilde.

NUEVAS PREGUNTAS

Una pregunta inmediata es cómo podríamos explicar la diferencia entre *Novena...*—obra impresa en 1722 de manera más acabada en sus aspectos ortográficos y tipográficos— y los impresos realizados más tarde (en otra casa-taller), que muestran una serie de imperfecciones y que se caracterizan por una dejadez que no pasó inadvertida a los clientes del impresor.

Aparentemente Habré disponía en su taller en la calle San Agustín de unas cajas de letras con tipos españoles y menos gastados, mientras que en el taller cercano a la iglesia de Espíritu Santo sólo tenía a su alcance tipos de otro origen, además de sufrir una gran escasez de letras. ¿A dónde fue a parar el material tipográfico del primer taller? ¿Acaso sufrió su primera morada un incendio, por lo que el impresor perdió su equipo? No lo sabemos.

¿Hizo Carlos Habré un reimpresso de *Novena...*? Si así fue, ¿en que consistía? No es posible detectar los parecidos ni las diferencias en la composición, mientras no dispongamos de un ejemplar de una impresión o edición anterior. Por regla general, la reimpresión de un libro consistía en rehacer la composición básica a partir de un ejemplar modelo de la impresión anterior, además de adaptar los datos de identificación. *Novena...* de Habré requirió, en cualquier caso, la actualización del pie de imprenta en la portada y el colofón, pie que in-



Según los créditos en su portada y página final, *Novena en devoción y gloria de N. P. San Agustín* «fue reimpresso en la Havana, en casa de Carlos Habré, Calle San Agustín» y, a diferencia de sus impresos posteriores, carece de muchas imperfecciones que sí tenía — por ejemplo — Rúbricas generales del Breviario Romano (1727). Así, en la dedicatoria al Ilustrísimo Maestro Don Gerónimo Valdés se aprecia un acertado empleo de las mayúsculas, acompañado por la presencia de elementos decorativos — florones — que confieren equilibrio y armonía a la página.

Pero la diferencia más llamativa es la presencia de la «ñ» española, con tilde, la cual se ausentaba en todos sus demás trabajos conocidos. Por todo ello, el hallazgo de *Novena...* obliga a modificar la imagen de Habré como un impresor desafortunado que, ante la escasez, hasta se veía forzado a improvisar la composición de las «ñ», adaptando el tipo de la consonante «n», limándolo para dejar el espacio suficiente en que cupiera un acento.



cluye el nombre del impresor, el lugar y la fecha de la reimpresión. Y, además, hizo falta añadir la composición de las cuatro páginas con su dedicatoria.⁷

¿Dónde se realizó la primera impresión de *Novena...*? Sólo es posible especular. En el período anterior a la introducción de la imprenta en Cuba, e incluso en los años en que funcionaba ya la imprenta de Habré, fueron enviados al cercano México (donde ya proliferaban esta clase de talleres) — y a la lejana España — una serie de manuscritos de autores que residían en la Isla. Por consiguiente, no es de extrañar que un libro de oraciones, como *Novena...*, cuya redacción se hubiera realizado en La Habana por encargo del obispo de Cuba, conociera su primera impresión fuera de este país, aunque podría asombrarnos que el impresor extranjero dejara pasar la ocasión de realizar él mismo la reimpresión. La decisión de hacer reimprimir un libro en La Habana, donde la imprenta apenas se había iniciado, aboga a favor de Carlos Habré, quien debía gozar de la confianza necesaria para obtener la licencia, así como disponer de un equipo de imprenta adecuado para llevar a buen término la encomienda.

CONCLUSIÓN

Sin duda hay que considerar la aparición de *Novena...* como un hecho importante. La consecuencia más significativa es que debemos rectificar el momento de la introducción de la imprenta en Cuba. Ya no es *Tarifa...* el más antiguo impreso conocido, sino *Novena en devoción y gloria de N. P. San Agustín*, de 1722.

Novena... nos obliga también a modificar un tanto la imagen de Carlos Habré que teníamos antes. Puede ser un indicio de que en 1722 no era, como creíamos,

un impresor desafortunado que brega con una gran escasez de tipos y que no logra un nivel tipográfico adecuado. Tiene entonces su taller en una calle que cruzaba el corazón de la ciudad. Y entre sus clientes cuenta con el representante de más alta jerarquía de la Iglesia. Y Habré tiene la formación requerida y goza de suficiente respeto para que se le permita imprimir un libro y añadir una dedicatoria suya.

Novena... suscita muchas nuevas preguntas. Después de confrontarnos con su misteriosa «ñ», mi viejo conciudadano nos ha sorprendido con enigmas de otra índole, que abre nuevos caminos para la investigación bibliográfica cubana.*

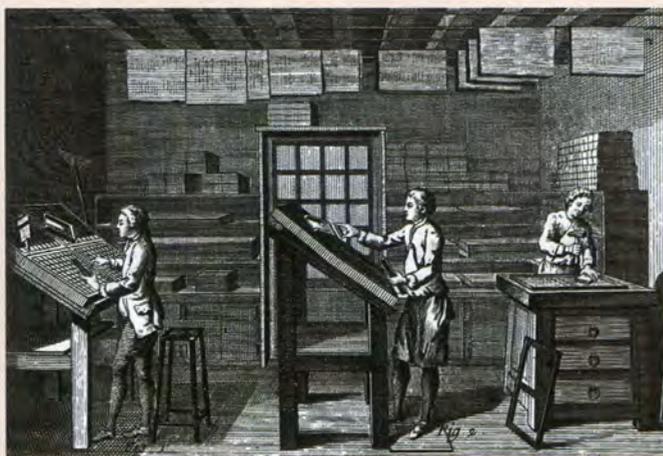
¹La versión original, en neerlandés, de la novela *Aangeblazen goud* salió de la prensa en 2008. El artículo «Carlos Habré, un impresor de Gante en La Habana» apareció en *Opus Habana* (Vol. XI, No.3, mayo/agosto 2008).

²Agradezco a Ken Ward, quien llamó mi atención sobre *Novena...* Ken es Curator of Latin American Books en la Biblioteca John Carter Brown, Providence, RI. Investiga sobre el segundo impresor de Cuba, Francisco José de Paula.

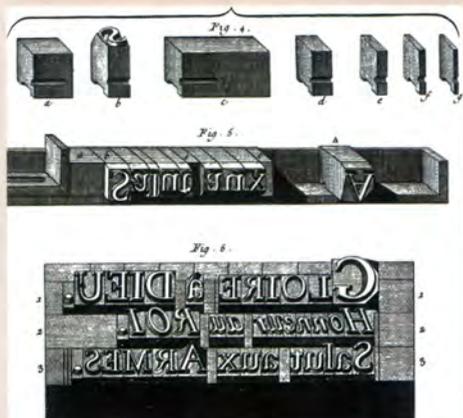
³He sabido que un joven cubano también descubrió *Novena...* en Internet y da cuenta del hallazgo en un artículo que será publicado en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, de La Habana.

⁴Según Manuel Pérez Beato, la calle se llamó del Humilladero, por el que se puso en el lugar que ocupa actualmente la iglesia del Cristo. Después se dijo de las Cruces y también de la Cruz Verde, por la que aún existe en la esquina de la calle Mercaderes. También se dijo de San Agustín, por el convento de ese nombre. Agradezco a Arturo Pedroso Alés por la información.

⁵«No podrían ser contados todos tus sufrimientos por mi voz/ Ni siquiera si me dieras bocas multiplicadas./ Y enumerar todas sus gloriosas realizaciones/ Sería como querer sostener el océano con una mano». La traducción es libre. Habré tomó los dos primeros



Por el pie de imprenta de una obra suya, se sabía que, en 1727, Habré vivía frente al domicilio de un tal Melchor Rodríguez, cerca de la iglesia del Espíritu Santo, y que vendía sus impresos en su casa. Ahora, de los créditos de Novena... se infiere que, en 1722, el impresor gantés disponía de un taller en la calle San Agustín. ¿A dónde fue a parar el material tipográfico del primer taller? ¿Acaso sufrió su primera morada un incendio, por lo que el impresor perdió su equipo?... Son algunas interrogantes que surgen a partir de la notable diferencia en la calidad de sus impresos correspondientes a una y otra fechas.



versos del poema «Ibis», de Ovidio. Es sumamente probable que los otros se deban a este mismo autor. El término *Oceanum attingere* aparece en *De Bello Gallito*, de Julio César, y se refiere específicamente al pueblo que habitaba la región de la actual Flandes, limítrofe (*atingere* es tocar) con el Mar del Norte (*Oceanum*). Tal vez le hayan servido a Habré para aludir a su región de origen.

En mi artículo anterior en *Opus Habana* (véase nota 1), bajo el subtítulo «la misteriosa ñ de Habré», llegué a la conclusión de que Habré sustituyó la «ñ» por la letra «n» con un acento grave o agudo suelto.

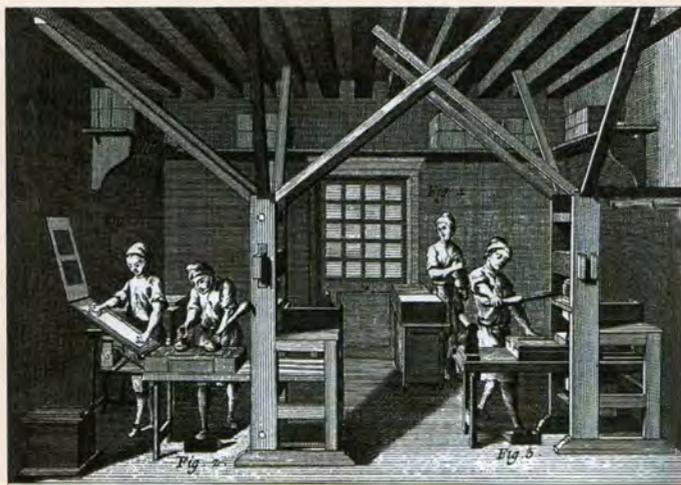
La signatura divergente (con el signo ¶) revela que la dedicatoria de Habré forma parte de las páginas preliminares y no de la composición básica.

*El autor agradece a Ambrosio Fornet, Pablo Fornet, Arturo Pedrosa Alés, Marina Garone Gracier, Frans A. Janssen, P. J. Verkeruijsse, Erik Geleijns, Rita De Maeseneer, Elianne Demetter, Pol Grymonprez y los colaboradores de la Oficina de Reprografía de la Biblioteca Nacional de Madrid toda la ayuda prestada para la elaboración de este artículo: suministro de informaciones, redacción, envío de fotocopias, traducción y, sobre todo, su disposición a darle algunas vueltas al asunto del nuevo primer impreso de Cuba.

El equipo editorial de *Opus Habana* agradece, por su parte, a José Herrera Lugo y su esposa Leslyn Rivero por la información suministrada sobre la historia de la imprenta, incluidas las imágenes aquí reproducidas de *L'Encyclopédie...*, de Diderot et D'Alembert, y el Museo de la Imprenta, en Lyon, Francia.



Gracias a *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences de Diderot et d'Alembert* (París, 1753-1767), puede saberse cómo funcionaba una imprenta del siglo XVIII. En la lámina superior aparece la actividad de composición tipográfica, en la cual se emplean diversos utensilios (imagen izquierda). Una vez compuestas, las líneas de texto eran transferidas del compoedor a las galeras para hacer los moldes de las páginas con destino a la prensa de imprimir (lámina inferior). En la foto, tomada en el Museo de la Imprenta de Lyon, Francia, la joven acciona la barra que mueve el husillo para ejercer presión sobre el molde entintado y el papel.

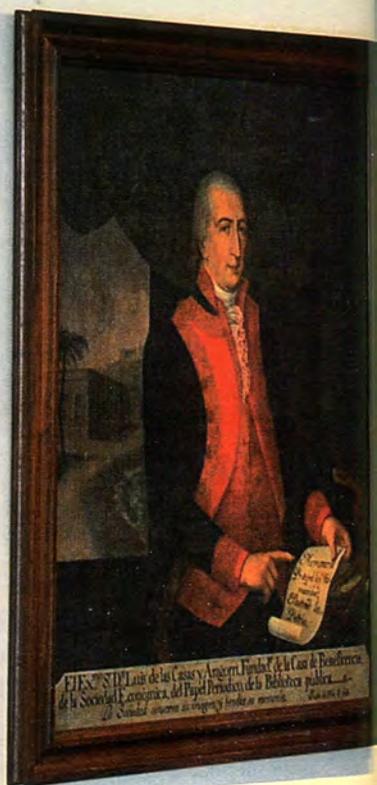


HUIB BILLIET ADRIAANSEN, investigador y novelista belga.

El Arte la Luz y la Ciudad

FORMANDO PARTE CONSUSTAN-
CIAL DEL COLEGIO UNIVERSITA-
RIO DE SAN GERÓNIMO, ABRIÓ
SUS PUERTAS LA GALERÍA JOSÉ
NICOLÁS DE ESCALERA.

por MELBYS NICOLA





En primer plano *San José y el niño*, óleo de José Nicolás de Escalera.

Un nuevo espacio cultural abrió sus puertas en la calle San Ignacio, a unos pasos de las antiquísimas Obispo y O'Reilly: la galería José Nicolás de Escalera, que tiene su asiento en el Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana.

Arte cubano y universal dialogan de manera sugestiva en las salas de esa novel pinacoteca que rememora el nombre del prístino pintor cubano, en consonancia con la transformación de esa sede académica en una institución cultural de cariz multivalente.

«Contábamos con este espacio de poco más de 300 metros, ideal para acoger la importante colección que, por muchos años, fue haciendo la Oficina del Historiador de la Ciudad mediante compras y donaciones», apunta José Linares, reconocido arquitecto y proyectista general del Colegio, quien a su vez tuvo a su cargo la museografía de la nueva exhibición. Y añade:

«Debido a su notoria variedad y riqueza, dicha colección planteaba un reto museográfico, ya que las obras son hitos de distintas épocas, períodos y artistas. Había que tratar de establecer una relación justificada y coherente entre piezas que, por sus características, no permiten hacer un recorrido por el arte universal o cubano de manera continua, cronológica o estilística».

Es así que las particularidades identitarias y estéticas de las obras determinaron una museología diferente a la tradicional, al asumir como ejes centrales dos grandes

Debidamente jerarquizado en la sala dedicada al retrato, este dibujo atribuido a Rafael de Sanzio es una de las joyas de la colección. Representa al Papa Julio II, bajo cuyo pontificado se reinició en 1506 la construcción de la Basílica de San Pedro, en Roma.



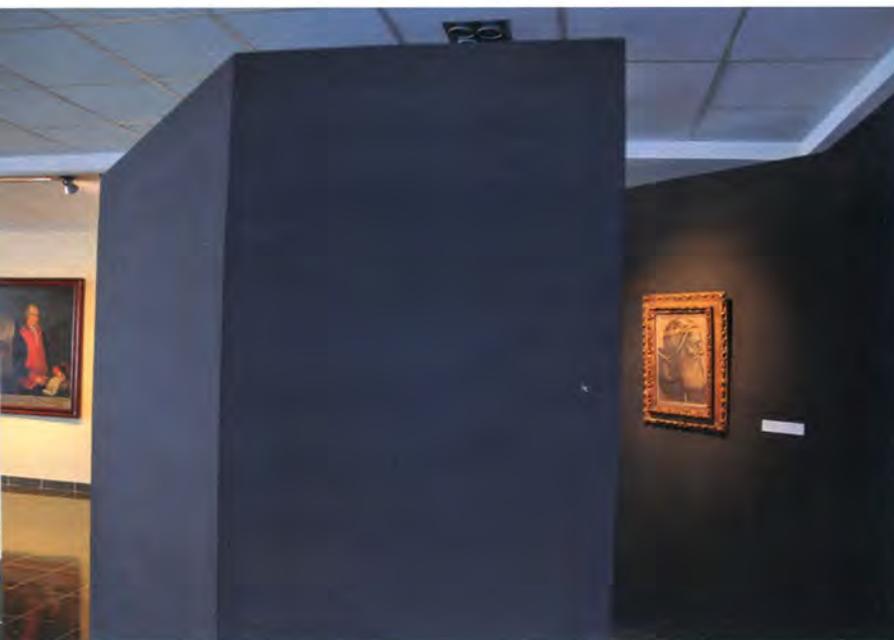
temas: el retrato —o sea, la imagen del hombre—, y el entorno en que éste vive: el paisaje y los ambientes, trabajados todos de manera que se establezca una especie de diálogo de contrapunto entre lo que estaba sucediendo en Europa y lo que ocurría en Cuba, hasta llegar a las tendencias actuales.

En correspondencia, la exposición se despliega en dos espacios que se comunican mediante un vestíbulo central, al cual se accede por la escalera de entresuelos: de un lado, se abren las puertas al retrato; del otro, al entorno del individuo, tanto cubano como foráneo.

RAZONES PARA UNA VISUALIDAD

La galería Nicolás de Escalera exhibe obras de valor indiscutible. Por ejemplo, entre los retratos, destaca un dibujo del Papa Julio II atribuido a Rafael Sanzio (1483-1520), también conocido como Rafael de Urbino o, simplemente, Rafael, el gran pintor, dibujante y arquitecto italiano del Alto Renacimiento.

Miguel Ángel (1475-1564) y él trabajaron para el «Papa Guerrero», como llamaban a Julio II por la intensa actividad





política y militar de su pontificado. Promotor de las pinturas de la Capilla Sixtina, bajo su mandato se reinició en 1506 la construcción de la Basílica de San Pedro, principal edificio del Vaticano, en Roma. A su muerte le sucedió el Papa León X, a quien Rafael también retrató.

En el recinto dedicado al entorno del hombre, se enfatiza *Paisaje con bosque*, del famoso pintor francés Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), uno de los artistas que ejerció indiscutible influencia sobre el quehacer impresionista, reconocido por sus atmósferas intimistas y su trabajo con las luces y los matices.

Estas dos pinturas son verdaderas joyas de la colección y, como tales, han sido objeto de un tratamiento jerarquizado en la galería.

A tono con la voluntad de sus curadores, la museología se propone motivar una reflexiva curiosidad en el más amplio público, a la par que propiciar un diálogo de saberes entre los espectadores interesados en la historia del Arte. Hay una marcada intención de carácter docente con las miras puestas en los estudiantes del Colegio Universitario, donde se im-

parte la Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Cultural.

A su vez, esta muestra permanente resulta una síntesis de las concepciones museográficas de Linares, quien en 2001 obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura por su proyecto de renovación del Museo Nacional de Bellas Artes.

«En la galería José Nicolás de Escalera también se enfatizan los puntos de acentuación: los cuadros no se aprecian sólo cuando se está frente a ellos, sino que, desde la llegada a la sala, puede tenerse una visión general de qué vamos a encontrar. O sea, se produce un estímulo primario para la apertura de conocimientos y para crear interés en el espectador, por el solo hecho de tener una visión más o menos general de la sala», explica.

Así, los cuadros más valiosos se encuentran en los puntos más atractivos, como ocurre con las dos piezas antes mencionadas.

TIEMPO Y ESPACIO

Para confirmar su propuesta, la pinacoteca acentúa los hitos epocales. En el caso del retrato, resulta un privilegio tener

En la sala dedicada al entorno del individuo se destaca el cuadro de gran formato *Baile de Salón*, de Manuel Domínguez Sánchez, uno de los representantes del decorativismo español.



A través de los cristales nevados que rodean la galería, el espectador entra en contacto con la urbanidad circundante, a la par que recorre tan singular espacio expositivo. En la foto superior: *Niña con muñeca*, de Eduardo Abela.

una obra atribuida a Rafael Sanzio, y así poder partir desde el Renacimiento. En lo adelante, y dada nuestra matriz hispánica, no es menos significativo que una obra del valenciano Vicente López Portaña (1772-1850) represente a la pintura neoclásica, sobre todo tratándose de un retrato del rey Fernando VII, quien lo nombró Primer Pintor de Cámara en 1815.

Al unísono, la pintura colonial cubana ya tiene en José Nicolás de Escalera y Domínguez (1734-1804) a su primer representante, autodidacto, quien se inspiraba en el barroco español para hacer sus cuadros religiosos, entre ellos el óleo *San José y el niño*, única obra que posee la galería del artista que le da nombre. Le siguen cuadros de Juan del Río (1748-?), Vicente Escobar (1762-1834), Víctor Patricio de Landaluze (?-1889), hasta entrar en el academicismo con Armando Menocal (1863-1942) y Leopoldo Romañach (1862-1951), de quienes se exponen dos obras curiosísimas.

El recorrido por el retrato cubano abarca desde su surgimiento a mediados

del siglo XVIII hasta fines de la primera mitad del siglo XX. Culmina con piezas de Víctor Manuel (1897-1969) y Servando Cabrera (1923-1981) que son exhibidas al público por primera vez, entre ellas un *Autorretrato* del primero.

De visitar el otro espacio de la galería siguiendo un itinerario cronológicamente inverso —o sea, desde el siglo XX hacia el pasado—, es preciso reparar inmediatamente en *Paisaje de Bauta*, de Mariano Rodríguez (1912-1990), cuadro alegórico a la iglesia donde se reunía el grupo Orígenes y que constituye, sin dudas, otra de las rarezas de tan heterogénea colección. Asimismo destacan obras poco conocidas de Amelia Peláez (1896-1968), René Portocarrero (1912-1985), Eduardo Abela (1889-1965) y Luis Martínez Pedro (1948-1989).

Sendos paisajes de los dos Chartrand —Esteban (1840-1883) y Philippe (1825-1899)— ejemplifican la entrada del Romanticismo en Cuba a través de la representación de su naturaleza. En tanto, el ambiente de interiores europeo tiene

una presencia de gran formato gracias a *Baile de Salón*, de Manuel Domínguez Sánchez (1818-1867), representante del decorativismo español. Hay también expuesto otro graduado de la madrileña Academia de San Fernando: Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917).

A propósito del valor de esta colección, Moraima Clavijo, directora del Museo Nacional de Bellas Artes, expresó en la jornada de apertura: «Las posibilidades del arte son infinitas, como lo es su vocación de transmitir conocimiento y convidar al disfrute. Este conjunto nos conduce a ambas cosas. El presente rescate es un nuevo regalo, de los muchos que nos ha hecho la obra de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, con el que sigue enriqueciendo el enorme patrimonio cultural de Cuba».

CUALIDADES TRASCENDENTES

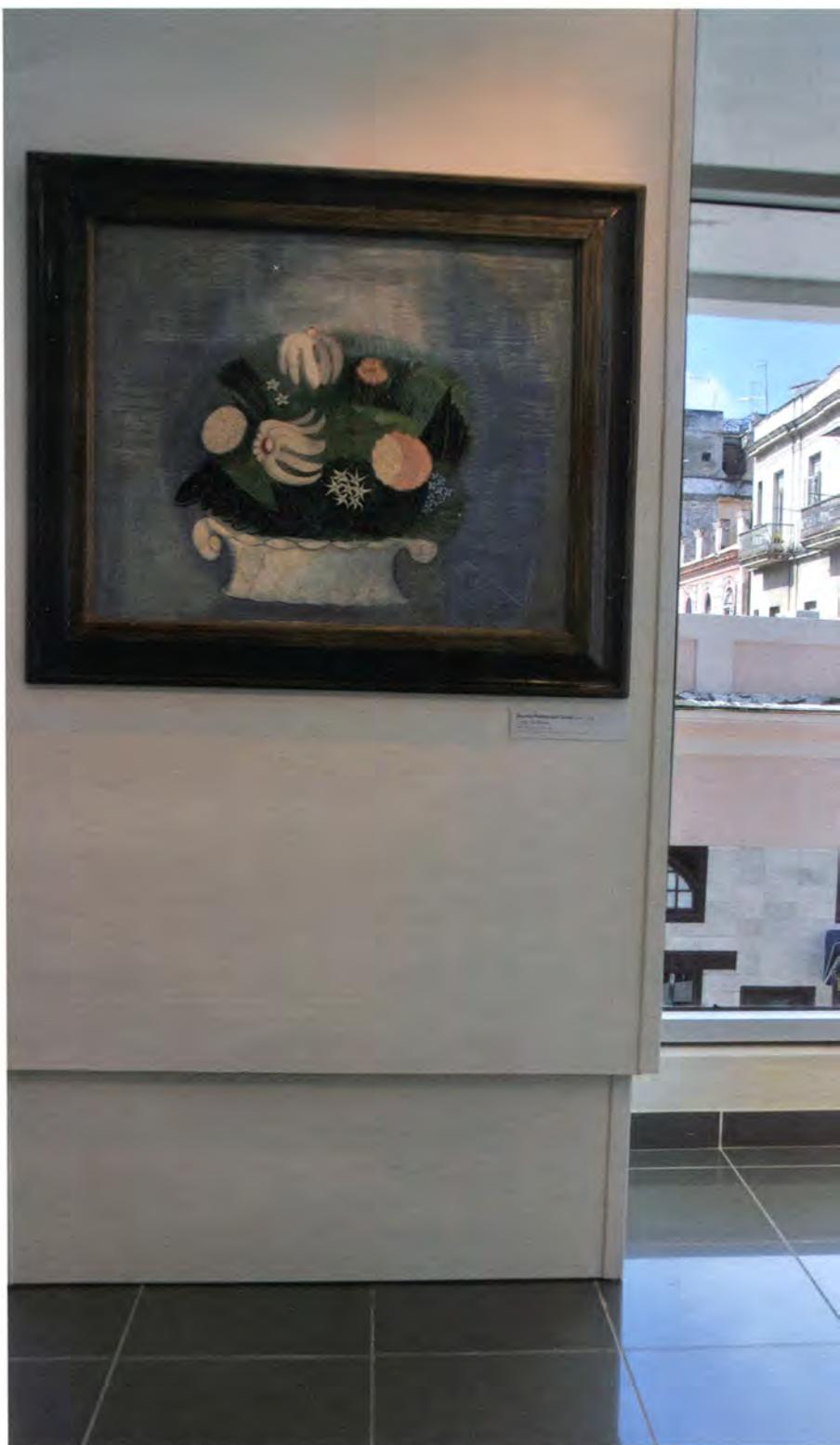
Luz natural y artificial se conjugan para iluminar los cuadros y realzar sus cualidades sin atentar contra su integridad física. A través de los cristales nevados que rodean la galería, el espectador entra en contacto con la urbanidad circundante, a la par que recorre tan singular espacio expositivo.

Para el arquitecto José Linares, «lo más llamativo e innovador es la concepción museológica, la forma en que se ha organizado esta colección, la cual funciona como una incitación a pensar en otras posibles museologías, tanto para los museos como para exposiciones temporales».

«Hay implícito un trabajo de curaduría que propone otro punto de vista y busca lograr otro efecto sobre el espectador», enfatiza, para concluir: «Lo esencial es acercarse al arte de forma multivalente, con las ópticas más disímiles posibles».

Hace ya unos años, reabrió sus puertas el Museo Nacional de Bellas Artes en dos sedes expositivas: el primigenio Palacio de Bellas Artes, convertido en sede del arte cubano, y el antiguo Centro Asturiano, sede del arte universal.

Ahora ha abierto sus puertas la galería Nicolás de Escalera en el Colegio Universitario de San Gerónimo, refundado en el mismo lugar donde fuera erigida la primera universidad cubana en 1728.



Beldad y sabiduría se yerguen detrás de sus cristales con una propuesta que convoca al viandante a atisbar en los dominios del arte. Y quien reconozca este estímulo, podrá descubrir cuán perceptibles resultan aquellos saberes que pueden compartirse con la luz y la ciudad.

Amelia Pelaéz del Casal. *Cesta de flores.*

MELBYS NICOLA es licenciada en Periodismo por la Universidad de la Habana.

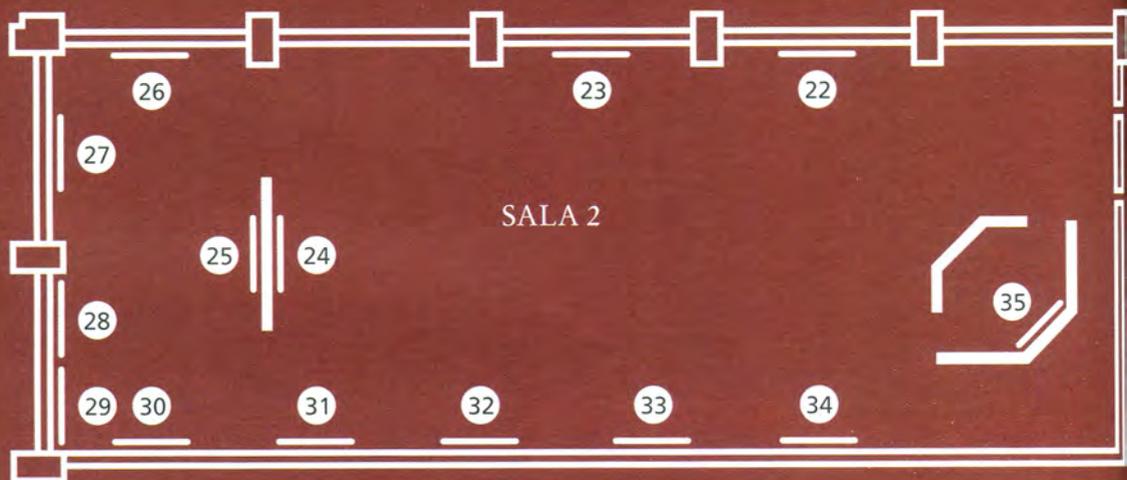
GALERÍA DE ARTE José Nicolás

La galería de arte José Nicolás de Escalera Lacoge la importante colección que, por muchos años, fue haciendo la Oficina del Historiador de la Ciudad mediante compras y donaciones. Por su notoria diversidad estilística y epocal, las obras han sido organizadas en dos temas específicos: el retrato —imagen del hombre— y el entorno del individuo, incluido el paisaje. En total se exponen 35 piezas, 23 de las cuales son de artistas cubanos.



Una de las joyas de la colección es *Paisaje con bosque*, del francés Jean-Baptiste Camille Corot, uno de los grandes cultivadores del género y cuya influencia llegó al impresionismo.

Dividida en dos salas que se comunican por un vestíbulo central, al que se accede por la escalera de entresuelos, la galería exhibe a un lado el retrato o imagen del hombre (sala 1), y del otro, el entorno del individuo (sala 2).



SALA 2

- 22) Anónimo. *La cena del rey Baltasar.*
- 23) Eugenio de Lucas Padilla. *La caída de la monarquía.*
- 24) Manuel Domínguez Sánchez. *Baile de Salón.*
- 25) Alejandro Ferrant y Fischermans. *Recibimiento de una dama y su cortejo.*
- 26) Eduardo Abela. *Niña con muñeca.*
- 27) **Amelia Pelaéz del Casal.** *Cesta de flores.*



- 28) René Portocarrero. *Mujer con fondo azul.*
- 29) René Portocarrero. *Catedral.*
- 30) Luis Martínez Pedro. *De la serie "Aguas territoriales".*

ENTORNO (PAISAJE)

- 31) Mariano Rodríguez Álvarez. *Gallero.*
- 32) **Mariano Rodríguez Álvarez.** *Paisaje de Bauta.*



- 33) Philippe Chartrand. *Paisaje cubano.*
- 34) Esteban Chartrand. *Bahía de Matanzas.*
- 35) Jean-Baptiste-Camille Corot. *Paisaje con bosque.*

SALA 1

- 1) John de Critz, el viejo. *Retrato de Sir Francis Walsingham.*
- 2) Alessandro Capalti. *Retrato de José Silverio Jorrín.*
- 3) Alessandro Capalti. *Retrato de Serafina Moliner.*
- 4) José Gutiérrez de la Vega. *Retrato de dama.*
- 5) **Anónimo.** *Caballero con su perro.*



de Escalera



Sita en San Ignacio, entre Obispo y O'Reilly, la galería ocupa uno de los recintos del Colegio Universitario de San Gerónimo de La Habana, que fuera inaugurado en 2006 como acto de refundación de la primera universidad cubana, creada por los padres dominicos en 1728 en los desaparecidos Convento de San Juan de Letrán e Iglesia de Santo Domingo Guzmán.



RETRATO

6) Armando Menocal.
Retrato de Ezequiel García Enseñat.



- 7) Víctor Manuel García. *Autorretrato.*
- 8) Víctor Manuel García. *Los novios.*
- 9) Víctor Patricio Landaluce. *Mulata.*
- 10) Víctor Patricio Landaluce. *El piropo del borracho.*
- 11) Servando Cabrera Moreno. *Tres gracias cubanas.*



La otra joya de la colección es este retrato del Papa Julio II, atribuido a Rafael Sanzio, el gran pintor y arquitecto italiano del Alto Renacimiento. A fines de 1508, el artista se trasladó a Roma, donde comenzó a trabajar al servicio de ese sumo pontífice para decorar al fresco la que habría de ser su biblioteca privada en el Vaticano.



- 12) Servando Cabrera Moreno. *Triptico guajiro.*
- 13) Leopoldo Romañach. *Retrato de Alfredo Zayas.*
- 14) Federico Martínez Matos. *Retrato de Adolfo Castillo.*
- 15) Federico Martínez Matos. *Retrato de Mercedes Mora de Mola.*
- 16) Juan del Río. *D. Salvador del Muro y Salazar, marqués de Someruelos.*
- 17) José Nicolás de la Escalera. *San José y el niño.*
- 18) Vicente López Portaña. *Retrato de Fernando VII.*
- 19) Juan del Río. *D. Luis de las Casas y Aragorri.*
- 20) Vicente Escobar. *San Juan Nepomuceno.*
- 21) Rafael Sanzio. *Retrato del Papa Julio II.*

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.

Cuba y Rusia: *apuntes para un reencuentro*



XIX FERIA DEL LIBRO

VISITA DEL KRUZENSHTERN

DISÍMILES PUNTOS DE CONTACTO ACERCAN A LAS CULTURAS CUBANA Y RUSA A LO LARGO DE LA HISTORIA. SOBRE ESA BASE, SE RENUEVAN LOS LAZOS ENTRAÑABLES ENTRE AMBOS PUEBLOS.

COMO UNA AVANZADA DE LAS ACTIVIDADES POR EL 50 ANIVERSARIO DEL RESTABLECIMIENTO DE RELACIONES ENTRE CUBA Y RUSIA, LA XIX FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO FUE DEDICADA A ESE PAÍS.

por **ALEXÁNDER MOISÉEV**

La primera referencia que se conoce en Rusia sobre el Nuevo Mundo —y acerca de Cuba, específicamente— aparece en un texto escrito por Máximo el Griego (1470-1556), quien fue invitado por el príncipe Basilio III a Moscovia para ayudar a traducir los libros sagrados al ruso.

Acusado de hereje, hacia 1530 ese monje ortodoxo fue reducido a cautiverio en un monasterio cerca del río Volga y, mientras cumplía castigo, escribió profusamente sobre disímiles temas, incluidos los viajes de descubrimiento. Así, explica que habiendo cruzado el océano: «los españoles y portugueses de hoy, tomando todas las medidas de precaución, recientemente, hace 40 o 50 años, comenzaron a navegar en grandes naves y descubrieron muchísimas islas, algunas de las cuales estaban habitadas por gente, y otras deshabitadas; además, descubrieron una tierra de dimensiones tan grandes, llamada Cuba, que ni siquiera sus habitantes saben dónde termina».

Pero no es hasta el siglo XVIII que se tienen indicios sobre el primer ciudadano de Rusia que pisó tierra cubana. Para ese momento, la gran nación eslava se había abierto a Occidente gracias a las reformas de Pedro el Grande. Al tener a Francia como destino habitual, los rusos cultivados transitarían luego a España y, allí, se interesarían por sus colonias de ultramar y el continente americano en general. Éste sería el caso de Fiódor Karzhavin, quien era moscovita, había realizado estudios de medicina en París y dominaba varios idiomas.

Llegó a la capital cubana en 1782 desde América del Norte, donde había participado en la guerra de independencia de las Trece colonias británicas (1775-1783), que apoyaron España y Francia en contra del Reino Unido. De hecho, se afirma que Karzhavin fue aceptado como representante de las fuerzas independentistas estadounidenses en La Habana, en la que vivió dos años.

En sus crónicas para la prensa rusa no sólo describió la flora y fauna cubanas, sino que fue capaz de pronunciarse contra el trato inhumano a los negros esclavos. Años después, en 1795, publicó un libro en San Petersburgo con el título *Un sabio peregrino que narra los sortilegios de los espíritus*.

Una vez constituidos los Estados Unidos de América, las autoridades coloniales españolas habían permitido el libre comercio de Cuba con su nuevo vecino. En tanto, Rusia incrementaba el intercambio mercantil con esta parte del mundo, de ahí que en 1818 abriera su consulado en La Habana, en cuyo puerto y el de Matanzas comienzan a recalar los buques rusos durante su itinerario americano.

Productos cubanos como café y azúcar eran trasegados de vuelta, según informes publicados en 1834 por el cónsul ruso en la capital cubana. Ese intercambio se acrecentará hasta mediados del siglo XIX, época en que también proliferaron las expediciones científicas.



Es así que, en 1851, llega a Cuba el literato, poeta y traductor Alexander Gavrílovich Rótchev, quien fuera el último administrador de Fort Roos, establecimiento que los rusos fundaron pacíficamente en la región norte de Alta California para abastecer con productos agrícolas sus posesiones en Alaska.

Rótchev realizó un periplo por varias islas del Caribe y, resultado de ello, fueron sus *Epístolas rusas*, las cuales se publicaron con notable éxito en las revistas *Siévernaya Pchelá* (*La Abeja del Norte*), *Otiéches-tviennye Zapiski* (*Apuntes Nacionales*) y *Panteón*.

Sus descripciones sobre la vida cotidiana revelan cuánto disfrutaba de su estancia en la isla, además de una gran curiosidad etnográfica. Y como si en tierra cubana ese viajero ruso se encontrara a sí mismo, escribe en sus memorias: «La Habana me causó una viva impresión; admiraba la dulzura del cielo, vestido en la púrpura del sol naciente; me encantaba la vegetación tropical; me parecía que ya había comido la piña, el mango y otros frutos que para mí eran nuevos; incluso pensaba que debería saborear el mejor tabaco del mundo, aunque jamás en mi vida había fumado un puro. Gracias a mi imaginación, todo parecía vivo y nuevo (...)»

A esas pinceladas exóticas, se unen apreciaciones de carácter social y hasta político, como cuando afirma previsoramente: «La Habana es algo así como una especie de hotel construido casi que especialmente para los norteamericanos. En sus mentes continúa madurando la idea de anexarse a Cuba».

Esa visión escrutadora la tendría también Alexander Lakier, quien dejó sus memorias con el título: *Viaje por los estados norteamericanos, Canadá y la isla de Cuba* (San Petersburgo, 1859). Su interés primordial era estudiar las instituciones y costumbres de la sociedad colonial, para lo cual se adentró en el interior del país y vivió en plantaciones y haciendas. Logró captar con singular agudeza la contradicción ya latente entre hacendados criollos y funcionarios peninsulares, además de testimoniar el oprobio de la esclavitud.

Casi todos los viajeros rusos que visitaron Cuba por entonces, incluido el biólogo Egor Sivers en 1850, sucumben al exotismo de la naturaleza insular, a la cual dedican altisonantes epítetos. Según *Noticias estadísticas de Cuba* (Censo de 1862, editado en 1864), en la isla vivían siete rusos en 1846, y en 1862, eran 14.



MARTÍ Y LA CULTURA RUSA

No puede entenderse la curiosidad de los viajeros rusos por Cuba, sin tener en cuenta también la atracción que provocaba la enigmática Rusia sobre el resto del mundo, sobre todo a fines del siglo XIX.

José Martí fue uno de los primeros literatos de habla hispana en calar las esencias de la cultura rusa. En el joyero de sus obras hay dos artículos muy importantes que tocan el tema: «Pushkin», publicado en el periódico *The Sun* (Nueva York, 28 de agosto de 1880) y «La exhibición de pinturas del ruso Vereschaguin», en *La Nación* (Buenos Aires, 3 de marzo de 1889).

En el primero de ellos, con el subtítulo «Un monumento al hombre que abrió el camino a la libertad rusa», Martí valoriza al autor de *Ruslán y Liudmila*, aquilatando su personalidad y obra, que ha podido leer traducida al francés: «El gran poeta es tan enteramente ruso, tan verdaderamente hijo de esta tierra orgullosa tan poco conocida, y ha surgido tan desnudo del seno de la Naturaleza, que al leer su “Oda a Dios” se imagina uno a su autor acostado en la nieve helada, bajo el cielo norteco envuelto en una piel de oso, elaborando sus notas silvestres, lejos de los lugares habitados por los hombres».

Y tras encomiarle, reconoce: «Su vida fue una batalla. Una batalla sigue a su apoteosis. Pero el elogio al poeta no puede ser excesivo. No es conocido universalmente

porque escribió en ruso; pero una vez conocido no puede ser olvidado».

Aprovechando la presencia en Nueva York de Vasili Vereschaguin —el «famoso pintor ruso que odia la guerra, y se empeña, pintando sus escenas, en que los hombres la odien»—, Martí escudriña su personalidad y también la hiperboliza, como ya había hecho con Pushkin: «El ruso renovará. Es niño patriarcal, piedra con sangre, ingenuo, sublime (...) Sabe amar y matar. Es un castillo, con barbas en las almenas y sierpes en los tajos, que tiene adentro una paloma. Debajo del frac, lleva la armadura [...] Es el hombre con pasión y color, con gruñidos y arrullos, con sinceridad y fuerza. Se mueve con pesadez bajo su capa francesa, como Hércules barbudo con ropas de niño (...)»

Años después, cuando ya el Apóstol de Cuba había caído en combate en Dos Ríos, la lucha emancipadora cubana contra el colonialismo español atraería a los jóvenes Piotr Streltsov, Evstafi Konstantinovich y Nikolái Meléntiev. Ellos formaron parte de la expedición que —dirigida por los generales Joaquín Duany y Juan Rius Rivera— zarpó a bordo del buque *Three Friends* en Nueva York y desembarcó en la isla por la ensenada de Corrientes, provincia de Pinar del Río, el 7 de septiembre de 1896.

Aquellos «mambises rusos» participaron en unos pocos combates bajo las órdenes del lugarteniente general Antonio Ma-

A la izquierda el pintor ruso Vasili Vereschaguin (1842-1904), a quien Martí dedicó elogios por su talante pacifista. A la derecha: detalle de marquilla de tabaco dedicada a Rusia, una de las colecciones temáticas desarrolladas por la marca La Honradez, la cual fuera inscrita en La Habana en 1853.

ceo, hasta que heridos y enfermos fueron capturados por el ejército español y devueltos a Rusia. Los detalles de su encuentro personal con el Titán de Bronce aparecen en los apuntes de campaña que uno de ellos publicara en el periódico *Viestnik Evropy* (*Mensajero de Europa*) bajo el título «Dos meses en la isla de Cuba».

EL APOORTE DE LOS EMIGRADOS

El siguiente contacto importante de los rusos con Cuba se produce ya en el siglo XX, cuando tienen lugar los acontecimientos cruciales que desembocan en la Revolución de Octubre en 1917. Como resultado, exponentes relevantes del arte ruso clásico —especialmente del ballet y la ópera— transitan por estos lares, principalmente como emigrantes.

Así La Habana fue la primera ciudad latinoamericana que acogió a la legendaria Ana Pávlova, quien bailó aquí en tres ocasiones: 1915, 1917 y durante el invierno de 1918-1919. Sus giras por todo el país marcaron el inicio de una nueva etapa en la vida cultural de la joven República, la cual gozaba de los beneficios de la subida de los precios del azúcar tras el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. Propiciaron también el inicio de la época de la balletomanía en el Caribe, continuación natural del interés que ya se había puesto de manifiesto en los principales polos de Europa y Estados Unidos.

En lo adelante fue frecuente el paso de bailarines rusos por Cuba, entre ellos Nikolai Yavorski, quien en 1931 fuera contratado por la Sociedad Pro-Arte Musical; Nina Alexandrovna Vershínina y Anna Vladimírovna Leontieva. Algunos terminaron radicándose y hasta formaron sus propias escuelas privadas.

Destaca el afamado Ígor Ivánovich Yushkiévich, uno de los participantes en la génesis del Ballet Nacional de Cuba bajo la dirección de Alicia Alonso y su esposo Fernando. Tampoco puede olvidarse a Lev Alexándrovich Fokin y Alexandra Alexándrovna Fiódorova.

Entre los músicos, aparecen Ígor Stravinski, quien dirigió en tres ocasiones la Orquesta Filarmónica de La Habana; Serguei Rajmáninov y Serguei Prokófiev. Este último escribía desde La Habana en carta fechada el 15 de marzo de 1930: «un clima tropical admirable, no tan tórrido a esa altura del año. Las palmas, la luna en el centro del cielo y el mar meridional son algo encantadoramente maravilloso, pero mi alma es nórdica al fin, y no podría yo vivir aquí por mucho tiempo. En lo tocante a la música, hay agrupaciones interesantes, ávidas de modernidad, y se editan revistas bastante buenas».

Sin embargo, hubo quienes se quedaron a vivir en Cuba, como Mariana de Gonich, diva de la ópera. Luego de contraer matrimonio en París con el joven compositor cubano Pedro Guida, al ser ocupada la capital francesa por los hitlerianos, ella adoptó la decisión de viajar al país natal de su esposo, adonde llegaron en agosto de 1940.



Mariana fue una activista importante del Frente Nacional Antifascista y sostuvo vínculos con la embajada soviética en Washington. Ella fue la encargada de buscar una residencia que sirviera de sede para la Misión Permanente de la URSS en La Habana cuando en 1943 se restablecieron las relaciones diplomáticas con Cuba, las cuales estaban rotas desde 1917.

En 1945 Gonich abrió su propia escuela privada y su casa se convirtió en el centro de la naciente escuela operática cubana.

Por último, es imprescindible referirse a una emigrada rusa cuya trascendencia tiene mucho de mito y literatura: Magdalena Rovenskaya de Menasses, la llamada «Rusa de Baracoa» por haber residido hasta su muerte en la ciudad primada de Cuba, en el extremo oriental de la isla.

En su enigmática vida se inspiró Alejo Carpentier para concebir la Vera de su novela *La consagración de la primavera*, personaje que el escritor redondearía con detalles suministrados por su propia madre, Elena Valmont, quien estaba emparentada con el famoso poeta ruso Constantín Dmítrievich Valmont.

Al célebre novelista cubano —que, como vemos, también era medio ruso— le fascinó el destino de aquella mujer que, habiendo huido de la Revolución de Octubre, paradójicamente fue testigo de la Revolución Cubana.

ALBORADA DE CUBA

Cuando Vladímir Mayakovski visitó La Habana, el 5 de julio de 1925, muy lejos estaba de imaginar que la primera Revolución socialista de América triunfaría precisamente en esta isla, cuya cercanía a los Estados Unidos parecía supeditarla irremediablemente a los designios del poderoso vecino del Norte. Sin embargo, durante las pocas horas que visitó la capital cubana, el gran poeta soviético supo entrever la esencia contradictoria de su realidad social en los versos escalonados de *Black and White*: «Si se mira/ La Habana/ a un vistazo,/es un paraíso,/ país afortunado./ Bajo la palma/ posan en un pie / los flamencos./ Por todo/ el Vedado/ florece el coralillo./ En La Habana/ todo está/ muy claro/ blancos con dólares, /negros sin un centavo (...)

El 3 de enero de 1959, la prensa soviética informó acerca de la caída de Fulgencio Batista, y el día 10 de ese mismo mes, Moscú reconoció al gobierno provisional



revolucionario que asumió el poder. Pocos meses más tarde, el 5 de octubre de ese año, la URSS realizó la primera compra de azúcar a Cuba. En lo adelante, el desarrollo de las relaciones ruso-cubanas alcanzó un nivel sin parangón en la historia, teniendo en cuenta la lejanía de ambos países, incluyendo el intercambio cultural.

Así, el 9 de febrero de 1960 arribó a la isla el primer grupo de músicos soviéticos. Fue el inicio de una verdadera peregrinación de poetas, escritores, compositores, artistas de circo, ballet, ópera, teatro, variedades...

El escritor Vasili Chichkov fue uno de los primeros en llegar a la capital cubana. Tomó sus notas, como se dice, apoyándose en sus propias piernas. Estos apuntes reporteriles dieron paso al libro *Alborada de Cuba*, una de las primeras obras soviéticas sobre la isla en Revolución, publicada en 1961. Sus descripciones recuerdan las de sus coterráneos del siglo XIX por su candor y, a la vez, agudeza. Como cuando escribe:

«Por su apariencia La Habana no es una ciudad, sino dos ciudades totalmente diferentes entre sí. Una es La Habana de los turistas que se extiende a lo largo del malecón y se parece más bien a Nueva York o a Chicago. Como una muralla infranqueable se levantan los rascacielos que le lanzan al transeúnte una mirada hosca y sombría. En esta parte no se advierte el alma de la ciudad, sino una hermética severidad.

»El alma de La Habana está en la parte vieja de la ciudad, en esa calle ancha y poblada de árboles que es el Prado. Se parece a los bulevares de Moscú. Majestuosos y frondosos crecen los árboles a lo largo de su paseo central. Bajo el follaje se dedican a sus menesteres limpiabotas y vendedores de periódicos. La gente se sienta a descansar en sus largos bancos de madera igual que hacen los pájaros en los cables. Prado baja desde el centro hasta la orilla misma del mar, la brisa marina refresca a los caminantes y arrastra el bochorno del asfalto recalentado.



»Hacia ambos lados del Prado y su verdor corren las estrechas callejuelas de la Habana Vieja. Los edificios son, por lo común, de dos pisos con estrechos balcones enrejados. A veces los balcones quedan tan cerca unos de otros que pareciera que los vecinos pueden saludarse y darse la mano».

El 8 de mayo de 1960, en el periódico *Pravda* y en la prensa cubana se publicó una Declaración Conjunta de los gobierno de la URSS y Cuba acerca de la reanudación de sus relaciones diplomáticas a nivel de embajadas, las cuales habían sido interrumpidas tras el golpe de Estado de Batista en 1952.

Al conmemorar este año 2010 el 50 aniversario de aquel acontecimiento, nuevas generaciones de rusos comienzan a conocer La Habana, como sucedió en la más reciente edición de la Feria del Libro.

Ojalá ellos abriguen, al igual que sus antepasados, un profundo sentimiento de afecto y respeto hacia esta maravillosa ciudad y sus habitantes.

ALEXÁNDER MOISÉEV es autor principal del libro *Los rusos en Cuba* (Casa Editora Abril, 2010).

Entrada en el puerto habanero del velero escuela ruso *Kruzenshtern*, considerado uno de los más grandes del mundo gracias a sus 114,5 metros de eslora (longitud), 14 de manga (anchura) y casi siete de calado. Como parte de una gira mundial dedicada —entre otros motivos— al 65 aniversario de la victoria sobre el fascismo, la nave trajo a bordo varias muestras fotográficas, entre ellas la titulada «El reportaje cubano: retratos bajo la mirada del tiempo», colección que recoge momentos relevantes de la amistad entre los pueblos ruso y cubano.



XIX Feria del Libro

DEL 21 DE FEBRERO HASTA EL 7 DE MARZO DE 2010, RUSIA HIZO GALA DE SU CONDICIÓN DE PAÍS INVITADO DE HONOR A LA XIX FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO CUBANA, CON UN NUTRIDO PROGRAMA Y UNA AMPLIA REPRESENTACIÓN CULTURAL DE ARTISTAS DE VARIAS GENERACIONES.



Miembros de la delegación rusa en la fortaleza de San Carlos de la Cabaña, sede principal de la Feria. Abajo: el embajador de Rusia en Cuba, Mijail Kamynin, junto a Miguel Barnett, presidente de la UNEAC, y Abel Prieto, ministro de Cultura.



En la XIX Feria de La Habana participaron unas 300 casas editoriales rusas que presentaron 3 500 libros. El pabellón de Rusia ocupó casi 450 metros cuadrados.

Los expositores rusos organizaron las muestras «Rusia y Cuba: 50 años juntos», «Cuba-Rusia. Archivos relatan» y «¡Viva Cuba!», esta última una colección de carteles dedicados a la amistad entre los dos pueblos, incluidos carteles de películas sobre Cuba.

Una mesa redonda abordó la conmemoración de los 50 años del establecimiento de las relaciones diplomáticas entre los dos países. Inaugurada por el redactor jefe de la revista *Rodina (Patria)*, Yuri Borisenok, contó con la participación —entre otros— del reconocido periodista Genrikh Borovik, quien recordó su visita a la isla caribeña en 1960 y sus entrevistas con Fidel Castro, líder de la Revolución Cubana, y Ernest Hemingway, en vísperas de la llegada del canciller soviético Anastás Mikoyán.



Reconocidos intelectuales de Rusia que visitaban por primera vez La Habana, dejaron sus impresiones sobre esta ciudad y sus habitantes.

Serguei Lukiánenko, famoso por sus novelas de ciencia ficción: «Es una ciudad muy diversa, que tiene su propio estilo. Me encantó pasear por sus calles sin dejar de fotografiar e impresionarme».

Leonid Yuzefóvich, célebre escritor policíaco: «Nunca imaginé que la Habana Vieja, con sus edificios de hace siglos, fuera tan grande y variada como un país. Es imprescindible conservar estos tesoros arquitectónicos».

Alexánder Arjánguelski, escritor, popular comentarista de la TV rusa: «La Habana es una de las ciudades más bellas del mundo. Aunque muchas de sus edificaciones se encuentran en una situación precaria, la ciudad ha conservado su estructura arquitectónica».

»Espero que los habaneros no cometan el error de los moscovitas, que sacrificaron su ciudad a los intereses mercantiles. Es cierto: restaurar y conservar cuesta mucho, pero las generaciones futuras estarán eternamente agradecidas por haberles dejado este tesoro. Creo que el destino de La Habana se encuentra supeditado a su valor histórico y no a una rentabilidad moderna. Ello está en el propio carácter de la ciudad, que me

parece lenta, sin apuros y, a la misma vez, muy enérgica».

Eduard Uspenski, famoso escritor infantil: «Estoy por primera vez en La Habana, y nunca antes había visto cosa igual. Una ciudad muy exótica, moderna y aldeana a la misma vez. Es una ciudad sin prisas, sonriente, tranquila y sobria. La Habana es una ciudad de verdad, no una copia falsa. Si los héroes de mis libros se mudaran para La Habana, estoy seguro que el Gato Matroskin —por ejemplo— crearía una firma turística y, entonces, los rusos viajarían acá en un peregrinaje interminable».

Shirókov, conocido poeta y prosista: «Lo que más me ha llamado la atención de La Habana son las caras amistosas y la vida que hierve en sus calles. Al punto que me ha inspirado este poema: *Rejuvenece este encuentro el alma,/ tensándola como una honda./ A la Habana Vieja me lanzo,/ en pos de caras jóvenes voy./ Miro las esculturas, los frescos.../ me asomo a todos lados, tenaz./ De pronto, tras las cortinas, rutila una mirada juvenil./ ¿De quién será, mulata o criolla, ese fogoso surtidor?/ Me muele el mundo, como una cafetera encendida./ En polvo convierte la semilla, acrecentándome sólo el ímpetu,/ para que, como mismo avanzo decididamente,/ pueda amar, amar mucho más.* (Traducción: Argel Calcines).

1) El famoso escritor Eduard Uspenski, creador de la Cheburashka —entre otros personajes infantiles— durante su presentación en la escuela de los niños rusos en La Habana.
2) Alexánder Arjánguelski, el prestigioso escritor, publicista y conductor de *Contra la corriente*, popular programa televisivo.
3) Alexánder Moiséev y Olga Egórova, autores del libro *Los rusos en Cuba* (Casa Editora Abril 2010).
4) Durante la XIX Feria fue presentada la *Antología* del poeta ruso Vladimir Visotsky (Ediciones Matanzas, 2010). Las obras del legendario trovador fueron traducidas al español por el escritor y poeta cubano Juan Luis Hernández Milián (sentado). El prólogo y la presentación del volumen estuvieron a cargo de Oleg Vyazmitínov, corresponsal de RIA Novosti en Cuba y uno de los coordinadores de la presencia rusa en esta fiesta del libro (a la izquierda en la foto).

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

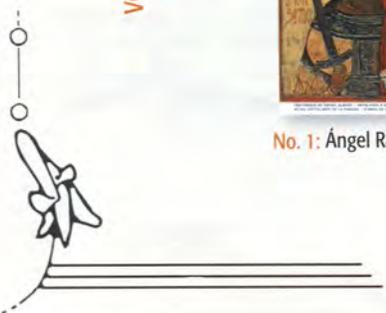


No. 2: Vicente R. Bonachea



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.



VOLUMEN VII
año 2003



No. 1: Agustín Bejarano



No. 2: Flora Fong



No. 3: José Luis Fariñas

VOLUMEN VIII
año 2004



No. 1: Ever Fonseca



No. 2: Carlos Guzmán



No. 3: Adigio Benítez

VOLUMEN IX
año 2005



No. 1: Alicia Leal



No. 2: Pepe Rafart



No. 3: Ernesto García Peña

VOLUMEN X
año 2006-2007



No. 1: Vicente Hernández



No. 2: Isavel Gimeno
y Aniceto Mario

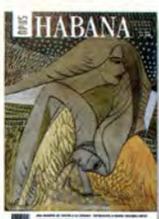


No. 3: Eduardo Abela

VOLUMEN XI
año 2007-2008



No. 1: Lester Campa

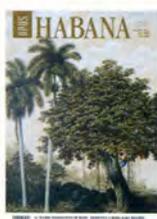


No. 2: Moisés Finalé



No. 3: Sandra Ramos

VOLUMEN XII
año 2009-2010



No. 1: Mario García Portela



No. 2: Yaro López



No. 3: Lidzie Alvisa

VOLUMEN XIII
año 2010



No. 1: Ania Toledo



sentir
la habana vieja

con

 Habaguanex
COMPANIA TURISTICA

Los Buenos Partidos

o por Roig de Leuchsenring o

Hace algunos años, celebró un importante diario de esta ciudad, original encuesta entre las damas habaneras, con el objeto de averiguar por qué se casaban las mujeres. Conservo cuidadosamente todas las respuestas que se publicaron, porque ellas constituyen el más valioso documento que puede ofrecerse sobre la psicología del matrimonio. Entre más de quinientas, solamente tres o cuatro contestaron que las mujeres se casaban por amor. Todas las restantes que formaban una mayoría abrumadora, sostenían que las hijas de Eva iban al altar: por amor a la institución misma, o por pasar de hijas de familia a señoras de su casa; o porque ese era su fin y su destino, o por buscar quien las mantuviese cuando les faltasen sus padres, o por tener un editor responsable, o por el embullo de los regalos y la casa nueva y el traje de bodas...

Como se ve, el amor quedó relegado a una excepción de la regla, a pesar de lo que digan, hipócritamente, las mamás y las niñas casaderas. No andaba, pues, tan equivocado ese viejo cascarrabias y filósofo cruel tan odiado por las mujeres, que se llama Schopenhauer.

Los hechos, además, nos lo confirman hasta la evidencia. Hoy en día, apenas la niña cumple catorce años, se empiezan a hacer todos los preparativos para presentarla en sociedad oficialmente, pues, extraoficialmente, desde los doce, asiste a toda clase de fiestas, da reuniones en su casa, tiene novios y ha sido por lo menos dama de honor de alguno de los doscientos mil certámenes de belleza, simpatía, gracia, etc., etc., que se celebran en nuestra capital todos los meses. (Hace medio siglo, las niñas no se dejaban ver ni aun en las fiestas de su casa, hasta después de haber cumplido los veinte años).

Desde esos catorce críticos, la mamá no piensa en otra cosa que en ir bus-

cándole un buen partido a su hija, pues los novietos que hasta ahora le ha consentido haciendo la vista gorda, eran sólo un entretenimiento propio de la edad. ¡Cosas de niños!

Ahora la situación varía. Hay que ir preocupándose seriamente en el porvenir. «Aprovéchense ahora, hijas mías —le he oído exclamar a una respetable mamá—, que su padre de ustedes ocupa un buen puesto, para que se vayan casando todas, porque después viene la mala y no hay quien se les arrime».

Y madre e hijas, convenientemente ataviadas según recursos, no perderán fiestas, diversiones, ni días de modas. Las crónicas se engalantarán diariamente con sus nombres, más o menos adjetivados. Es ése el período electoral de las niñas casaderas.

Hay que captarse los sufragios del pueblo.

Entre los amigos más asiduos, la mamá, con ese ojo clínico que solamente tienen ellas para tales circunstancias, se fijará en los que mayores garantías de buenos partidos ofrezcan para cada una de las hijas, y, entonces, el problema se simplifica. Levantada la pieza, todo es cuestión de buena puntería para cazarla.

Hay que atraer a la víctima con arte y habilidad, halagarlo, conquistarlo. Los cronistas darán oportunamente el chismecito, prepara-

do por la mamá, para ver el efecto que produce en el joven. Vendrán después las indirectas sobre la necesidad de formalizar el compromiso, los cuidados y cariños de la mamá con su futuro yerno, esas mil artimañas no recopiladas todavía en obra alguna y que tal vez nosotros demos cualquier día a la publicidad, con el título de *El arte de cazar marido*.

Al fin, viene la petición oficial y, por último, la boda... «y después de cumplida su misión, dice la Biblia, satisfecho de su obra, descansó el Señor»...

Pero a nuestros lectores tal vez les interese saber a



qué llaman las niñas casaderas y las mamás un buen partido. En nuestra sociedad, un buen partido, es el marido ideal, soñado por las muchachas y ambicionado por las mamás. Ahora, que los hay de muchas clases, según el gusto de las consumidoras.

Vamos a presentar varios de los más notables.

Éste es el joven hijo de familia distinguida, de esas que se imponen en cualquier fiesta a que asisten, tan sólo por su apellido. Es un buen muchacho por el hecho de ser uno de los Pérez de Zenón. Bachiller o empleado de algún Banco o casa de comercio, o abogado o ingeniero con \$83,33 de sueldo, pasea siempre por los salones elegantes el aire de familia... su único tesoro.

Las muchachas y las mamás se lo disputan codiciosamente. ¿Sabéis lo que significa emparentar con los Pérez de Zenón? ¿La concurrencia selecta y distinguidísima, lo mejor de La Habana, que asistirá a la boda? ¿Las relaciones y amistades que adquirirán? Es un candidato ideal, un gran partido. No tiene dinero, es verdad, pero nunca se morirá de hambre: siendo uno de los Pérez de Zenón, se le han de abrir siempre todas las puertas.

Se prepara la boda, y viene la primera dificultad: el muchacho no puede poner casa, sus entradas no se lo permiten. Pero todo se arregla. La mamá todo lo allana.

Los esposos irán a vivir en casa de la familia del novio o de la novia. Hoy es lo que está en moda. Se contratan varios albañiles, que, por poco costo, amplían unos de los cuartos de la casa o fabrican un cuarto alto, donde vivirán los esposos con todas las comodidades moder-

nas, baño, servicio sanitario independiente, etc. «Los novios, dirán las crónicas, después de pasada la luna de miel, irán a ocupar un lujoso apartamento en casa de los padres de la novia...»

Otro tipo de buen partido es el joven que, de la mañana a la noche, se presenta en nuestra sociedad procedente ya del interior de la Isla o del extranjero, dueño de espléndida máquina, correctísimamente vestido por el último figurín, dejando ver su cartera repleta de billetes o su bolsa llena de oro. Enseguida se da señal de «barco de gran calado a la vista». Mamás y niñas se preparan al ataque. Sin averiguar de dónde ha venido ni a dónde piensa ir, traban amistad con el joven, lo convidan a su casa, le aceptan obsequios, palcos en el teatro, paseos en automóvil. El joven se aprovecha, saca todo el partido que puede de las niñas y hasta de las mamás: da, si es necesario, palabra de matrimonio...

La comedia termina, ya burlándose el joven descarada y justamente de las muchachas, ya resultando que es un aventurero, jugador y chantajista que le lleva a sus futuros suegros unos cuantos de miles de pesos que les pidió para invertirlos en algún fabuloso negocio, ya atrapando a alguna muchacha de dinero, que era lo que se proponía. Conozco el caso de un muchacho de estos que, durante sus relaciones, hizo grandes regalos a su novia, hija de un capitalista, regalos que con un módico interés le fió una casa de joyas, a cobrar cuando se casase. «Si usted no se llega a casar, le dijo el dueño del establecimiento, como la muchacha le ha de devolver los regalos, usted me entrega de nuevo las prendas y yo sólo le cobro el alquiler...».

¡Oh, los buenos partidos!

Emilio Roig de Leuchsenring publicó este artículo primeramente en 1916, en Gráfico, y luego en Carteles, en 1927. Defensor genuino de los derechos femeninos, el autor contribuyó con su prédica a combatir las divergencias que aún predominaban entre las propias féminas cubanas sobre su derecho a insertarse en la vida política, social, cultural y económica del país. Para ello, en sus artículos costumbristas satirizó conductas indeseadas como los matrimonios por conveniencia, además de preocuparse por el destino de la mujer casada, dependiente económica y socialmente del esposo. Roig de Leuchsenring no sólo se limitó a opinar desde su tribuna de periodista, sino que se involucró personalmente en acciones prácticas que podrían dar un giro crucial al estado discriminatorio de la mujer. Tal fue el caso de la Comisión Nacional Codificadora de 1926, cuarto gran intento por modificar los vetustos códigos legislativos que existían en Cuba.



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

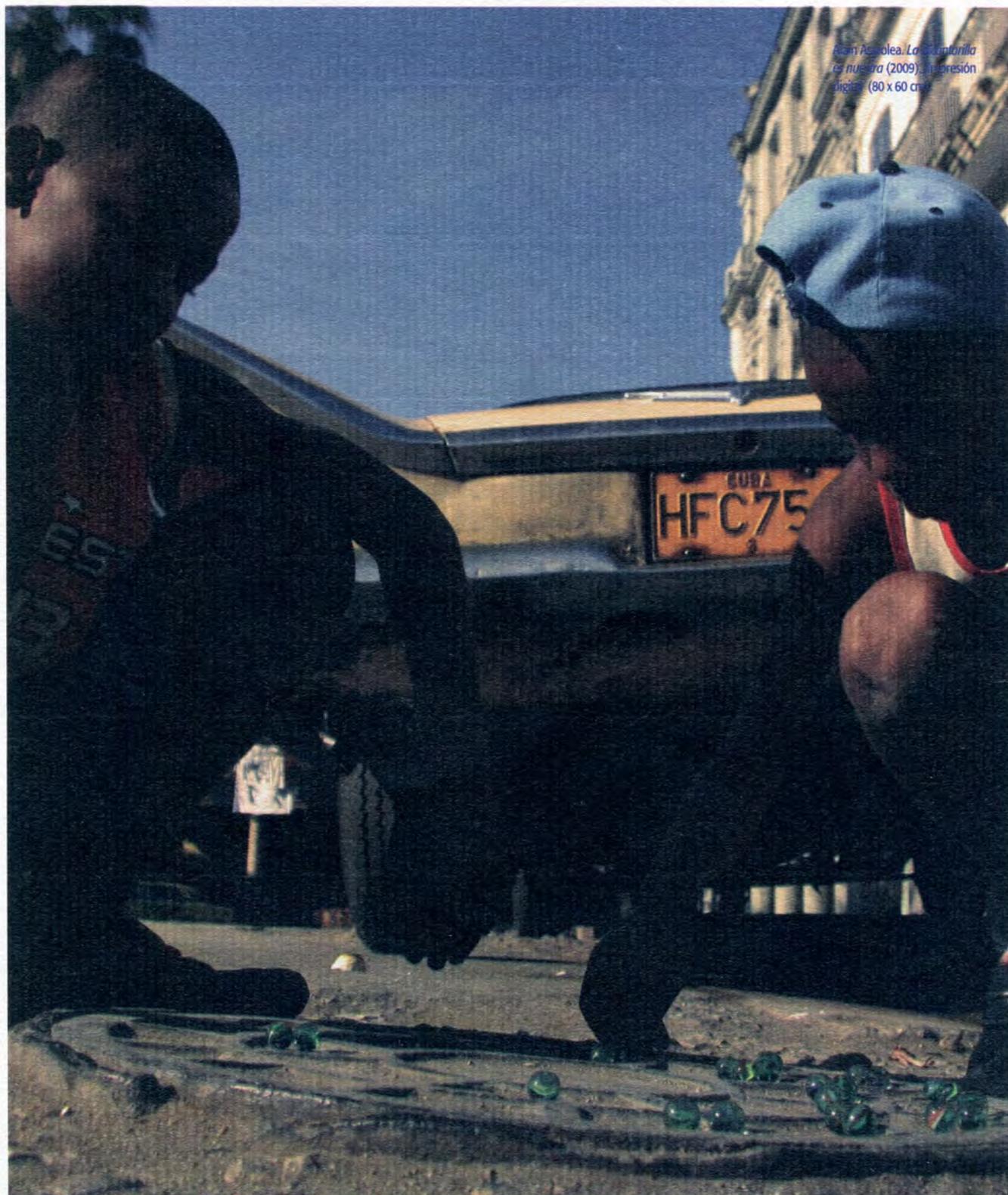
breviario

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

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

febrero/julio 2010



Alain Aspiolea. *La escanorilla es nuestra* (2009). Impresión digital (80 x 60 cm).

- **A la verdad** con Alain Aspiolea • **Anhelo** de Martha Jiménez •
- Novedades de **Ediciones Boloña** • *Cum laude* para **Miriam Escudero** •
- **Arqueología** en Santa Teresa de Jesús • Entrevista trocada a Luis **López Nieves** • Premio Iberoamericano a proyecto **Rutas y Andares** •

A la verdad con Alain Aspiolea

FOTOGRAFÍA

En las calles angostas de La Habana, aprovechando cuatro esquinas o placentas abandonadas entre edificios derruidos, los muchachos del barrio entablan el ritual de cada juego típico cubano: pelota, taco, bolas, trompo... ajenos a las dificultades del presente.

Esa actividad lúdica ha sido captada por Alain Aspiolea en ésta, su tercera exposición personal, que, con el título de «A la verdad», incita a preguntarnos: ¿en cuál tiempo del año se practica cada juego?, ¿cuáles se conservan?, ¿desaparecerán en un futuro?

Cuando yo era un niño, se decía «al-rruchi-pele» para pactar que nos jugaríamos hasta la última de las esferitas de vidrio que, *Made in China*, eran nuestras municiones para esas pequeñas batallas, alternándonos para tratar de golpear la bola contraria, ya sea en el «quimbe y cuarta» o en el «guao», entre otros juegos que perviven, a juzgar por estas imágenes fotográficas.

Bastaban unas chumaceras o las ruedas de unos patines inservibles para construir la «chivichana»: rústico medio de locomoción consistente en una tabla adosada a dos largos brazos, en los cuales se insertan los citados elementos rodantes. Lo que aparentemente era una ocurrencia infantil, de pronto reportaba una utilidad inusitada: en esa misma chivichana podían cargarse los recipientes de agua, cuando ésta faltaba.

Alain ha decidido jugar «a la verdad» como artista joven que es, y al tomar como tema la dimensión antropológica del juego infantil en el entorno urbano, estimula a justipreciar el valor del mismo para la forja de las relaciones humanas.

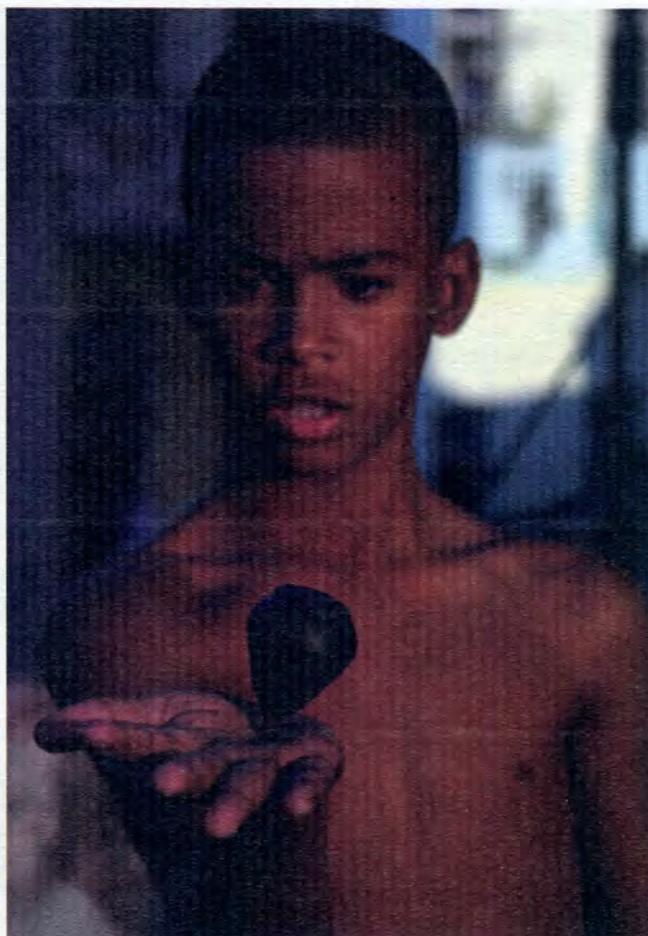
Su autenticidad y contención anuncian que logrará dominar el arte fotográfico si mantiene la perseverancia de esos niños que practican, una y otra vez, hasta hacer bailar el trompo sobre la palma de su mano.

(Palabras del catálogo de la muestra «A la verdad», inaugurada en el Palacio de Lombillo, el 7 de mayo de 2010).

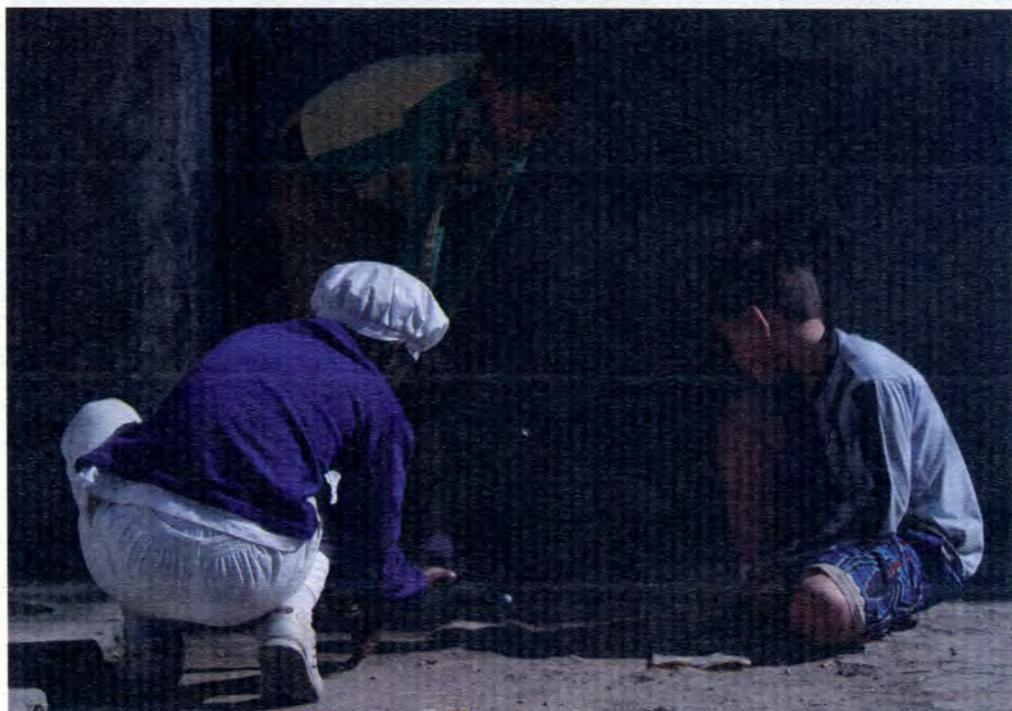
ARGEL CALCINES
Opus Habana



Alain Aspiolea (Cienfuegos, 1980).



Perseverancia (2009). Impresión digital (80 x 61 cm).



Izquierda: *Quimbe-y-cuarta* (2009). Impresión digital (80 x 61 cm). Derecha: *En el contén* (2009). Impresión digital (45 x 90 cm).



Anhelo de Martha Jiménez

EXPOSICIÓN

Fue «Anhelo» el enunciado preciso que Martha Jiménez Pérez escogió como título para su exposición en la galería del Palacio de Lombillo, donde con sólo nueve lienzos y tres esculturas creó un sugerente universo conceptual a pocos pasos de la Plaza de la Catedral de La Habana.

Durante todo el mes de julio, cientos de transeúntes —entre ellos los participantes en el programa «Rutas y andares»— tuvieron el privilegio de ser testigos de las primicias del nacimiento de un nuevo lenguaje simbólico en la trayectoria de esta artista camagüeyana, autora del emblemático Conjunto Escultórico Plaza del Carmen, emplazado en su ciudad natal, donde ella reside y tiene su estudio.

En esta muestra —que fue inaugurada el 2 de julio por Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*—, Martha asume como hilo conductor a la máquina de coser y sus aditamentos, instrumento presente en casi todos los hogares tradicionales cubanos y del mundo, ícono de lo doméstico, elevado a un plano estético y simbólico.

Dentro del conjunto de la exposición, me gustaría destacar la obra *Nubia*, título que nos remite al poema *Abdala* de José Martí. Se trata de una pintura —con fuerte presencia del dibujo— que se destaca por su interdiscursividad. La utilización de los símbolos como la máquina de coser, herramienta desde la cual se provee a la familia; la presencia de la mujer como hacedora de obras nobles y, junto a ella —o, mejor dicho, en ella misma—, el hogar nuclear y extendido hacia la nación, advertido por los colores de la insignia nacional, entre otras figuraciones, nos transmiten en su conjunto una añoranza infinita por el pasado familiar ya terminado, por el presente que lo ha heredado, aún en ejecución, y por la forja de un futuro desde prácticas endogámicas del hogar-nación.

Si *Nubia* nos remite a lo privativo de cada cual que observa la obra, por otra parte, *¿A dónde vamos, Señor?* resulta vínculo de saberes, quehaceres, olores, sabores y de un criollismo de un regusto único en Martha. Es un bazar de tipos populares en sus afanes, de aquí para allá, buscando (encontrarán?); otros, enajenados por completo de la realidad, imbuidos en sus lecturas, pensamientos, sueños, decepciones, nostalgias... es un andar Cuba en el que nos observamos.

En todos los cuadros predominan los colores trabajados en matices sepías, junto a pinceladas de otros valores como verdes, rojos... cuando así lo ameritan; ejemplo de ello es la obra *Tentación*.

En ese mismo halo cromático están las esculturas, realizadas en cerámica esmaltada y metal. La pieza *Hacia adentro* establece un extrañamiento entre el título y la obra, porque la primera referencia que nos transmite es de éxodo, por los signos visuales de bote y remos, aunque anclados; sin embargo, el título nos convoca a un recorrido hacia una intimidad reflexiva, a un viaje a los orígenes, rico en valores.

En ese sentido de trasgresión, en la denotación-connotación, se destaca la obra *Desposada*, donde la presencia del velo en el rostro, los senos descubiertos,



y el detalle del pisa costura, dispositivo indispensable de la máquina de coser, justo en el borde de uno de los pezones, permite realizar al observador lecturas sucesivas, en tanto sustento, dolor, pujanza, paciencia... tras el velo de la subordinación aparente.

Ciertamente esta exposición en el Palacio Lombillo invita a una conversación de delicadas insinuaciones desde los lienzos y el barro. Corroborando la laboriosidad inteligente de Martha Jiménez, cuya obra como ceramista ha sido ampliamente reconocida: premio UNESCO en 1997; premio UNEAC por su Conjunto Escultórico Plaza del Carmen, y el más reciente premio, este mismo año, durante la Segunda Bienal Internacional de Teapot Art Contemporáneo de Shanghai, China.

Conocida desde los años 90 por sus gordas y mestizas caribeñas, de visibles herencias fisonómicas y culturales africanas, la iconografía de Martha Jiménez transmite múltiples mensajes desde una perspectiva antropológica que muestra la diversidad propia del mosaico cultural del Caribe.

Sus mujeres gruesas, de anchas caderas, voluminosos senos y labios carnosos, aun en su trasgresión como código estético en ese contexto, son elegantes, ligeras, sensuales, chismosas, ¿por qué no?... pero a la vez sostén y horcón de la familia que, sobre sus hombros y espaldas, se abre paso, y en no pocas ocasiones, su dimensión vigorosa empujeña la imagen masculina. Mujeres sencillas, de pueblo, tangibles en cada barrio, con las que la artista se dio a conocer en un mercado del arte internacional exigente, que todavía le solicita con estos símbolos.

A propósito de su maestría como ceramista, Miguel Barnet, presidente de la UNEAC, en su reciente visita a la Ciudad de los Tinajones, escribió: «No te engañes nunca, espectador, las figuras de carne y hueso no siempre son tan humanas; a veces el barro lo es más, sino detente ante las piezas de Martha



Arriba: vista de la galería de Lombillo con la obra *Desposada* (2010). Cerámica esmaltada (30 x 55 x 13 cm). Abajo: *Nubia* (2010). Técnica mixta (120 x 92 cm).

Jiménez, que lo ennoblecen todo, porque la belleza es lo único que garantiza la condición humana».

Condición humana que se enriquece cuando Martha reúne todos los sábados a los niños de la comunidad de la Plaza del Carmen y sus alrededores, en su ya laureado taller de creación y apreciación «Píncel con alma de beso». Y es precisamente por este trabajo plural y sostenido en sus valores conceptuales y estéticos, que la comunidad le profesa a la artista sencilla, y también a su faceta instructiva, un cariño sincero.

KEZIA HENRY KHIGHTH
Oficina del Historiador de Camagüey

Novedades de Boloña

LIBROS

Los asistentes al stand de Ediciones Boloña durante la XIX Feria Internacional del Libro de La Habana tuvieron la oportunidad de adquirir cuatro nuevos títulos de esta editorial a cargo de las publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad: *Los ilustres apellidos: negros en La Habana colonial* y *Conversación en Las Terrazas*, de María del Carmen Barcia y Reynaldo González, respectivamente, intelectuales a los que estuvo dedicada la más reciente fiesta de los libros. A ellos se sumaron: *Particularidades arqueológicas*, de Lourdes Domínguez, y *Regulaciones urbanísticas. La Habana Vieja, Centro Histórico*.

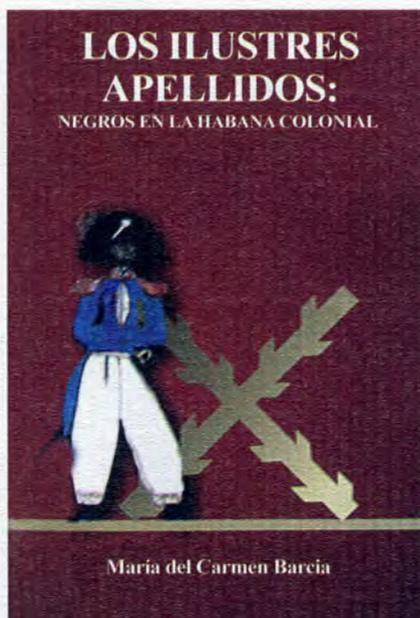
Conversación en Las Terrazas, del destacado novelista y ensayista Reynaldo González, Premio Nacional de Literatura, es un hondo acercamiento al entorno campesino de la Sierra del Rosario, declarada Reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1985, en la provincia más occidental de la Isla: Pinar del Río.

A través de testimonios y recuerdos, tomando como *leit motiv* la construcción de la comunidad serrana conocida actualmente como Las Terrazas, el autor desgrana el pasado y el presente de sus habitantes: los «terraceros», como una extensión del paisaje, las condiciones socioeconómicas y las tradiciones atesoradas por carboneros y arrieros, herederos de los antiguos cafetaleros franceses.

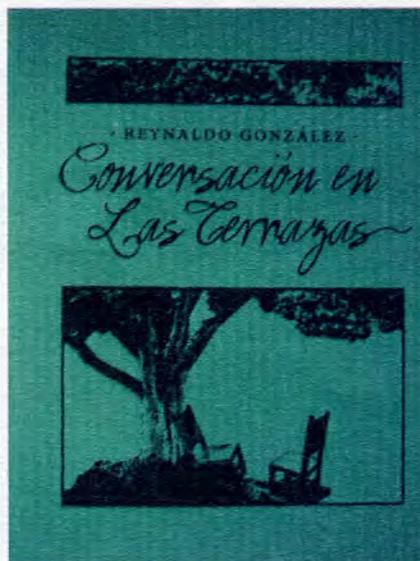
Conocido como Plan Sierra del Rosario, ese proyecto se inició en 1968 y se propuso reforestar unas cinco mil hectáreas de suelo degradado por la producción carbonera y maderera. Asimismo, el plan incluía la congregación de las familias dispersas por el lomerío. En 1971 el autor fue testigo personal de los inicios de aquella empresa y, de sus visitas allá, quedó el «manejo de testimonios de terraceros» que ahora se publica.

«Fue mi segunda experiencia en el testimonio y, como en *La fiesta de los tiburones*, acudí al diálogo coral, mezcla de intenciones sociológicas, históricas y costumbristas», afirmó González en vísperas de la presentación del libro durante la XIX Feria.

María del Carmen Barcia, Premio Nacional de Ciencias Sociales, desarrolló en *Los ilustres apellidos: negros en La Habana colonial* un extraordinario trabajo investigativo para trazar las matrices existencia-



María del Carmen Barcia



les de los negros y mulatos en la capital cubana a lo largo de cuatro siglos.

Con un asombroso despliegue de información, que se extiende a fondos del Archivo General de Indias, *Los ilustres apellidos...* sistematiza un universo de conocimientos poco o mal tratados por los estudios africanísticos. Y es que, como asevera el texto de solapa: «Los estudios de nuestras raíces muchas veces han estado signados desfavorablemente por mitos e imprecisas afirmaciones históricas».

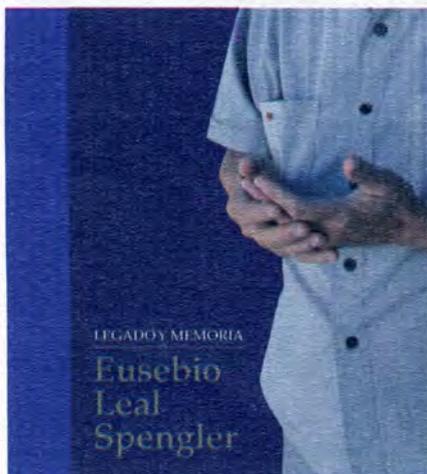
Según ha declarado Barcia, su propósito era «mostrar cómo los negros tenían los apellidos más ilustres, porque eran bautizados con los de sus amos. Un blanco puede ser Pérez, González, García, pero un negro es Aldama, Moré, Alfonso, Oquendo, Santa Cruz... El libro trata de la sociabilidad de esos negros que tienen una representatividad que, si bien les vino por una vía que ellos no deseaban, en definitiva la poseen y de cierto modo les da importancia. Planteo las formas organizativas de este grupo, desde las fiestas y el baile hasta el Cabildo africano, pasando por la Cofradía Católica, por los Batallones de Pardos y Morenos, y por sus familias».

Y añade: «El volumen sigue mi línea de escritura; siempre trato de escribir una historia cercana, que sin perder científicidad y academicismo, pueda ser leída por todos, no tanto como una novela pero sí como una narrativa agradable».

En la galería de la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, Boloña presentó también *Particularidades arqueológicas*, una recopilación de trabajos publicados por la doctora Lourdes Domínguez sobre las excavaciones arqueológicas en La Habana Vieja, Guanabacoa, cafetales de la Sierra del Rosario y otros sitios de interés.

Por último, *La Habana Vieja. Centro Histórico* es el segundo volumen de la serie «Regulaciones Urbanísticas» que, iniciada con el emblemático barrio de El Vedado, proporciona una normativa para inversionistas, proyectistas, autoridades de la gestión urbana, empresarios y población que vaya a intervenir en los bienes culturales, en los espacios públicos o en sus viviendas.

REDACCIÓN *Opus Habana*



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.

Ediciones Boloña - Colección *Opus Habana*

Regulaciones urbanísticas

PUBLICACIONES

Con la publicación de este volumen de regulaciones urbanas estamos dando natural continuidad al esfuerzo ordenador que nos legaron nuestros antecesores desde que –en época tan temprana como 1573– el letrado don Alonso de Cáceres trazó las primeras ordenanzas urbanas que, en puridad de lo certero, trascendieron el propósito y dejaron las bases de un código de convivencia y buena vecindad.

Muy especialmente en las Ordenanzas de Construcción de 1861 se ha inspirado la redacción de estas nuevas regulaciones que, además, ha incorporado una visión muy moderna y práctica para hacerlas comprensibles. Realmente se trata de un buen ejemplo del justo equilibrio entre tradición y contemporaneidad.

Sería impensable la redacción aquí de un código que ignorase las citadas ordenanzas, pues fueron ellas las que, rigiendo por casi siglo y medio, han hecho posible La Habana que hoy día reconocemos como una de las ciudades más espléndidas, más pintorescas al norte del equinoccio, como dijera Humboldt, pero enriquecida con un empaque de modernidad que no sospechó el científico alemán.

La Habana es un libro abierto, una enciclopedia que nos regala en su decurso una sabia lección de arquitectura y urbanismo. Y es su Centro Histórico el punto de partida para esa magnífica aventura que puede resultar de su conocimiento y preservación.

Cuando en octubre de 1993 se dictó el Decreto-ley 143, se responsabilizó a la Oficina del Historiador con la salvaguarda de ese bien cultural tan complejo que constituye la capital cubana. En aquel documento quedó expresada de este modo la voluntad de la nación: «La Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana tendrá competencia en su perfil cultural sobre toda la provincia de la Ciudad de La Habana», siendo una de sus funciones principales «preservar la memoria material y espiritual de la capital de la República, como expresión de la historia nacional, divulgándola y honrándola por todos los medios de difusión naturales y técnico-científicos y por su acción continua sobre estos bienes de la nación».

Es por ello que participamos activamente en la materialización de las regulaciones urbanísticas de El Vedado, pieza esencial de la ciudad, sin la cual sería imposible narrar un pasaje fundamental de nuestra historia. Atendiendo a la misma responsabilidad, integramos el equipo redactor de las regulaciones del Malecón Tradicional, fragmento urbano que, sin dudas, es emblema de la capital, y, por supuesto, hemos trabajado arduamente en la redacción del código de La Habana Vieja.

Adentrarnos en estas páginas será una excelente aventura, un viaje a las fuentes, acompañados de una nueva forma de exponer las ordenanzas, más accesible, diáfana y cercana. La nueva metodología de interpretación, profusa en gráficos, fotos, ilustraciones e imágenes de todo tipo ayudará a decodificar los elementos de la ordenación urbana y arquitectónica y permitirá a cualquier ciudadano conocer términos que, hasta el momento, formaban parte del lenguaje criptico de un selecto grupo de entendidos en la materia. Será posible,

desde ahora, que cualquier vecino sepa distinguir lo que es una plaza, una plazuela o un paseo histórico; identificar la diferencia entre las diversas categorías del espacio público y, sobre todo, comprenderlos e interiorizar que son bienes que les pertenecen y tienen tanto el derecho de usarlos como de cuidarlos. El tono de la normativa es orientativo; se trata de decir cómo se han de hacer las cosas, no de prohibir arbitrariamente que se hagan.

De las acciones espontáneas de los residentes intentando ganar más espacio; de aquellos que han sido creativos en sus soluciones, e incluso hasta de los ejemplos mal hechos, se aprendieron lecciones para escribir los nuevos códigos, que orientan y definen, esclarecen y evidencian que casi todo es permisible, sólo depende de cómo se haga, con qué materiales, con cuáles proporciones, respetando los elementos de gran valía.

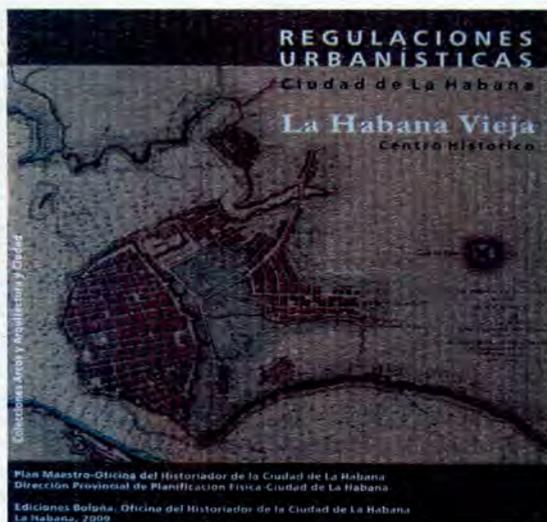
Se ha tratado de ilustrar, sin que quepa lugar a dudas, cómo ha de actuarse para adecuar las demandas de la vida contemporánea a las características del inmueble y de la zona. Por ejemplo, las proporciones de puntales y alturas están basadas en estudios de edificios paradigmáticos, en la sabia conjugación de sus elementos expresivos y volumétricos. La aplicación de esta normativa a los edificios que se levanten garantizará que ellos dialoguen armónicamente con su entorno.

Pero si estas ordenanzas se quedaran en la penumbra de los anaqueles de las bibliotecas o en los gabinetes de proyectos, entonces no habríamos logrado el principal de los objetivos. Estas normas llegarán a las sedes de los consejos populares, y serán sintetizadas y distribuidas entre la población a manera de tabloides o plegables, para su amplia difusión y conocimiento. La intención va enfocada hacia una alfabetización ciudadana en materia de normativas y regulaciones, pues son ellos, los residentes de los antiguos palacios, quienes han actuado en mayor cuantía en procesos de autoconstrucción de viviendas, sin los conocimientos suficientes ni la asesoría técnica que merecen, lo cual ha provocado un nocivo deterioro de las estructuras y de la imagen urbana.

Por primera vez se publicará la lista indicativa de grados de protección asignados a los inmuebles del territorio –categoría mediante la cual el Estado cubano protege sus bienes patrimoniales–, que hasta el momento era sólo del conocimiento de los arquitectos restauradores y de los funcionarios encargados de velar por la salvaguarda del patrimonio cultural.

Poner al alcance de todos la posibilidad de conocer cuán valioso es el edificio en que habita, trabaja o quiere intervenir, lo dispone a convertirlos en agentes activos de la protección del mismo.

También, por primera vez, aparece una clara explicación de lo que es una tipología edilicia; es decir, de cómo se pueden agrupar las edificaciones por familias que responden a características espaciales similares. Se



adjuntan gráficos de la distribución de los espacios en plantas y secciones y una gran cantidad de imágenes que permiten identificar cuándo nos encontramos frente a un edificio de origen habitacional, y cuándo ante otro edificado para una función diferente, es decir, teatro, almacén, oficinas... Las prescripciones atienden a los grados de protección de los edificios y a sus diversas tipologías, con propuestas del modo en que pueden conjugarse estos valores ante acciones constructivas y diferentes demandas de uso.

Inevitablemente la ciudad antigua se ha de transformar para adaptarse a los nuevos tiempos; se trata de regular esos cambios para garantizar que se hagan con un sentido culto, respetuoso y sensible hacia nuestra herencia. Estas ordenanzas pautan una mixtura de casi todos los usos posibles, atendiendo a su intensidad y a su localización, partiendo de la premisa de rescatar la heterogeneidad funcional de la que fue la ciudad en su conjunto, hoy ciudad diminuta rodeada por la ciudad moderna del ensanche y, luego, por otra y otra más, hasta constituir un centro ya no sólo funcional sino también geográfico.

Se han distinguido sectores de acuerdo con la concentración de parámetros comunes: allí, más íntima y recogida; allá, más elegante y recoleta; acá, en una trama más desahogada; al otro lado, caracterizada por la estrechez de las calles. Y todo gracias al estudio minucioso y detallado de los distintos aspectos del complejo dibujo de la ciudad antigua, al examen del uso del suelo –ese recurso tan escaso en las zonas céntricas–, y a una aceptación de la valía tanto de lo culto como de lo popular, de lo especializado como de lo vernáculo.

Sin dudas, han sido muchas las lecciones aprendidas durante la redacción de este nuevo cuerpo normativo, en este ejercicio por comprender el Centro Histórico como espacio vital que necesita, para su propio desarrollo, una mirada sensible y contemporánea, capaz de insertarlo plenamente en el natural devenir de toda la ciudad y en el alma de quienes la habitan.

EUSEBIO LEAL SPENGLER
Historiador de la Ciudad de La Habana

Dos Naturalezas

EXPOSICIÓN

Instalada durante un mes en la galería transitoria del Palacio Lombillo, la exposición personal «En dos naturalezas», de Nicomedes Díaz Gijón (Holguín, 1967), constituye la primera que se exhibe de este pintor, restaurador y escultor en una institución perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Graduado del taller de Cosme Proenza Almaguer, Nicomedes asume que su obra — eminentemente figurativa— debe mucho a su maestro: «Formarse junto a él tiene un gran significado porque se aprende prácticamente todo lo referido al oficio, desde tomar un pincel hasta mezclar el color, casi al estilo del régimen de trabajo y estudio imperante en muchas escuelas de artes visuales en Europa durante el Renacimiento».

Pero a continuación acota: «aunque la técnica sí tiene que ver con lo que aprendí en aquel taller; la iconografía de mis obras evidentemente es otra, es distinta...»

Precisamente, al dejar inaugurada «En dos naturalezas», Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, se refirió explícitamente a la existencia de una escuela holguinera que tiene en Cosme Proenza a un referente asumido por los artistas más jóvenes, quienes aceptan sin reparos esa influencia.

«De vez en vez, como una estrella escapada de aquel universo creativo, nos llega otro artista magnífico, como es el caso de Nicomedes, que sentimos totalmente identificado con la espiritualidad del proyecto de restauración de La Habana Vieja», aseveró.

Según Calcines, ello obedece a que «esa escuela, por así llamarlo, tiene lazos muy profundos con el Centro Histórico habanero a partir de la exposición que realizara Cosme Proenza en 1996 con el título de “Un desconocido de Vasari” en el antiguo Convento de San Francisco».

El «retrotraimiento» a esa época singular del arte universal que suponía el mismo título de aquella exposición, validaba aquel conjunto de obras sorprendentes que

proponían un estilo en sintonía con la sacralidad de los espacios restaurados y refuncionalizados por la Oficina del Historiador, explicó Calcines.

En esa misma dirección se inscribe «En dos naturalezas», de Nicomedes Díaz Gijón, pero con una visión propia, con mayor énfasis en lo onírico, que el propio artista ratifica cuando afirma: «adopto como soporte o recurso la cita basada en el arte universal, mezclando lo clásico con lo moderno en un ambiente propio del surrealismo, donde la naturaleza humana se hace presente ligada a la naturaleza muerta sin omitir la naturaleza espiritual».

En estas obras, la temática es variopinta, representada con una paleta suave, llevada un poco al pastel, con formatos diversos que dependen del tema elegido. Entre las apropiaciones más evidentes hay un cuadro con *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci.

«En un viaje que hice a Europa, me propuse ir a París para poder verla en el Museo del Louvre. Es una obra que me había marcado ostensiblemente. Precisamente el resultado de ese encuentro es mi pintura *Enigmática palafrenera*. Le puse este título por el enigma propio de la *Gioconda*, y “palafrenera” porque el palafrenero era el joven que sujetaba el caballo del amo cuando iba a salir de paseo. Y para mí, ella, *La Gioconda*, significa el soporte de mi pintura, de mi propia creatividad».

«En dos naturalezas» se inauguró el 5 de marzo en el Palacio de Lombillo, donde permaneció hasta el 3 de abril, y después fue trasladada al hostal Los Frailes (Teniente Rey, entre Mercaderes y Oficios).

Es la segunda vez que Nicomedes expone en La Habana; pues la anterior fue en 2000 en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Arriba: *Enigmática palafrenera* (2009). Óleo sobre lienzo (100 x 51 cm). Abajo: *Alegoría a la perpetuidad* (2009). Óleo sobre lienzo (100 x 63,5 cm). A la izquierda: *Reflexión*, (2009). Óleo sobre lienzo, (80 x 100 cm)



Cum laude para Miriam Escudero

ACADEMIA

Con la calificación de Sobresaliente *Cum laude*, otorgada por unanimidad en la Universidad de Valladolid, España, la musicóloga Miriam Escudero defendió magistralmente su tesis doctoral *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*.

El acto de defensa se desarrolló en el Aula Magna Lope de Rueda y Sala de Grados de la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad vallisoletana, y contó con la participación del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, lo cual fue considerado «algo inédito en este tipo de ejercicio académico». La propia doctoranda tocó el órgano de continuo, simultaneando su dominio del repertorio de Salas en forma interpretativa, con la disertación histórica y analítica sobre la obra del compositor cubano.

También los miembros del jurado destacaron el hecho de que la defensa de Escudero se hiciera luego de que ella hubiera transcrito, catalogado y publicado la *opera omnia* de Esteban Salas, «algo que no es común, ni siquiera en la propia España», coincidieron en afirmar.

Miriam, ¿cómo te iniciaste en la música? ¿Quisiste siempre hacer Musicología?

En la música me inició mi madre, quien era una especie de «maestra de capilla» de la iglesia de mi barrio, Lawton, en La Habana, y que llegó a ser la directora musical de la Convención Bautista de Cuba Occidental por casi dos décadas. Durante algunos años simultanéé la enseñanza secular con estudios de música hasta que llegó el momento de decidir mi profesión de futuro. Entonces fue que opté por estudiar en el Conservatorio de Música Amadeo Roldán.

La enseñanza es mi principal vocación, así que cuando matriculé Musicología en el Instituto Superior de Arte lo hice pensando en especializarme para ser una mejor maestra. Fue por el consejo de la profesora Victoria Elí que me adentré en el patrimonio musical religioso cubano como tema de mi tesina. Comencé esa investigación tratando de buscar la mayor cantidad de partituras que se hubiesen conservado. Empecé por la iglesia de la Merced, y quiso el destino que hallara allí los manuscritos de Cayetano Pagueras, los cuales Alejo Carpentier daba por perdidos.

El tema desarrollado en mi tesina se convirtió en el eje de mi labor como investigadora cuando obtuve el Premio de Musicología Casa de las Américas 1997.

¿Te sientes satisfecha por tu tesis doctoral y el acto de defenderla en la Universidad de Valladolid?

Mi relación con la Universidad de Valladolid está íntimamente ligada a la persona de la Dra. María Antonia Virgili, quien propició la firma de un convenio de colaboración que ha estado vigente por más de diez años entre esa institución académica y la Oficina del Historiador. Fruto de este trabajo conjunto son los siete volúmenes de la Colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII. Si bien los estudios de Musicología se introdujeron en Valladolid con posterioridad al Instituto Superior de Arte, la universidad vallisoletana ha liderado en España los estudios en torno al patrimonio



El tribunal estuvo integrado por los doctores: Antonio Martín Moreno, catedrático de la Universidad de Granada (presidente); Águeda Pedrero, profesora titular de la Universidad de Valladolid (secretaria), y como vocales: Carmelo Caballero, catedrático de la Universidad de Valladolid; María Gembero, científica titular del CSIC, y Victoria Elí, profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid.

nio musical religioso, en especial, de la Comunidad de Castilla y León.

Entonces, el hecho de defender mi tesis en esta sede académica posibilitó el ser juzgada severamente por un tribunal muy calificado por su nivel de especialización en el tema. Es para mí un honor que en el tribunal hayan estado presentes el Dr. Antonio Martín Moreno, uno de los mayores expertos en la música del siglo XVIII en España, y la Dra. María Gembero, quien con sus estudios en el Archivo General de Indias ha contribuido a develar muchos vínculos musicales entre España e Hispanoamérica. A éste se sumaron el Dr. Carmelo Caballero, paleógrafo musical que posee estudios medulares sobre el villancico español y su relación con el ámbito profano, y la Dra. Águeda Pedrero, investigadora de la música instrumental en el siglo XVIII.

En síntesis, ¿cuáles son tus aportes como investigadora al conocimiento de la obra de Salas?

A partir de la consulta de toda la información dispersa en los muchos archivos que contienen datos sobre la obra de este compositor, he logrado definir en forma sistemática y contextualizada los aspectos que caracterizan el repertorio de Esteban Salas desde el punto de vista histórico y musicológico.

Como resultado, tenemos ahora un nuevo catálogo exhaustivo, una contextualización histórica que aporta conocimiento inédito sobre nuestra historia musical y cultural, pues sitúa al músico en relación con la funcionalidad litúrgica, aspecto que hasta ahora no había sido suficientemente estudiado y que es indispensable para valorar el arte de nuestro más grande músico del siglo XVIII. Por diversas razones, no existía un estudio hasta ahora que abarcara la obra musical (litúrgica y paralitúrgica) de Salas, aun cuando fuese reconocido como el músico más importante del siglo XVIII en Cuba, además de ser considerado el más grande compositor cubano de música religiosa de todos los tiempos.

Hasta 2000 se habían publicado sólo 13 de sus obras. Hoy están publicadas todas las que conocemos de su autoría, debidamente clasificadas y analizadas.

El presidente del jurado, el reconocido investigador de la música española del siglo XVIII Antonio Martín Moreno, subrayó en varias oportunidades que tu tesis doctoral era modélica. ¿Por qué?

Será porque la metodología que emplea vincula los dos aspectos esenciales para alcanzar un conocimiento integral de la obra musical que son la investigación y la interpretación. De esta manera, la Musicología demuestra que es una ciencia viva, no limitada al escrutinio erudito del pasado.

Ahora que alcanzaste el máximo grado académico, y por añadidura con la más alta calificación posible, ¿cuáles son tus planes futuros?

Desde 1997 estoy ligada a la Oficina del Historiador de la Ciudad y a la persona de Eusebio Leal Spengler, sin cuyo apoyo nada de lo logrado hubiera sido posible, lo que me ha conducido a orientar mi profesión en el ámbito de la restauración y gestión del patrimonio musical.

Con la publicación de mi tesis se dará colofón a la colección de partituras de Esteban Salas. Continuar la reconstrucción del quehacer musical en La Habana del siglo XVIII es una de mis metas inmediatas, sobre todo el relacionado con su Catedral, fundada en 1789. En realidad es un aspecto muy importante para completar la visión de esta centuria.

Por otra parte, la música como patrimonio cultural debe ser estudiada en la carrera que organiza el Colegio Universitario de San Gerónimo. En un futuro inmediato esto deberá redundar en una maestría especializada que combine la experiencia interpretativa del Conjunto de Música Antigua Ars Longa con los resultados de investigación del patrimonio musical de Cuba y de América Latina.

Estoy convencida que sin la música es imposible tener una visión integral sobre la rehabilitación material y espiritual de los centros históricos en tanto fuente de capital simbólico y sentido de identidad.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Darwin: una mirada diferente

HOMENAJE

Ya nadie duda que la figura de Charles Darwin (1809-1882) ha tenido una profunda influencia a nivel global no sólo en los campos de la biología y la historia natural. Pero, ¿influyeron las ideas del gran naturalista inglés en el desarrollo de las vanguardias artísticas como lo hicieron Einstein, Marx y Freud?

Esta interrogante hubiera podido ser un buen acicate para los participantes en la exposición colectiva «Darwin: una mirada diferente», inaugurada el pasado 24 de febrero en la Galería Guas del Museo Nacional de Historia Natural, aledaño a la Plaza de Armas de La Habana.

La muestra, curada por Roberto Valdés, se inscribe en los esfuerzos de este incansable promotor cultural por contribuir a difuminar las fronteras entre Arte y Ciencia, como ya había intentado en una exposición anterior dedicada al formulador de la Teoría de la Relatividad.

Esta vez logró reunir 17 obras de 14 artistas, entre una veintena de convocados a lo largo de 2009, llamado el «Año Darwin» por cumplirse 200 años de su nacimiento y 150 de la publicación de su obra magna: *El origen de las especies*.

La muestra reunió a pintores de diversas generaciones y estilos. Algunos se decantaron por el retrato; otros prefirieron la visión indirecta, y plasmar de Darwin su espíritu y conceptos.

De los primeros, sobresale Carlos Guzmán con su peculiar *collage* sobre cartulina *Punto de Partida*, y el *Homenaje* de Isavel Gimeno, con la cara de Darwin insertada en el entorno natural. De una manera más clásica, Osvaldo García y Aller Gutiérrez Rabaza exploran en los signos faciales de esa personalidad esencial.

La profusa barba blanca y arcos pronunciados del sabio también resaltan en las creaciones de Pedro García Espinosa y Ernesto Ocaña, este último con una propuesta muy sugerente: *Miedo ambiente*, en la que el naturalista observa desde una poltrona cómo la evolución de las especies deviene contingencia bélica, como si el instinto autodestructivo estuviera genéticamente implícito en el ADN, cuya espiral representa en forma de cepsidra.

Lorenzo Santos (Losama) recuerda al Darwin entomólogo, y habla de él a través del escarabajo en su *Relaciones bióticas*. Otros fueron Águedo Alonso, con su *Casa de campesinos*; José Fuster, *Sin gallo no hay teoría*, y Ernesto Villanueva con la serie «Summer in my garden».



Aller Gutiérrez Rabaza. *Charles Darwin* (2009). Técnica mixta (80 x 60 cm).

Mientras que José Luis Fariñas (*Transmutación*), Alicia de la Campa (*Natura*) y Ernesto Litvinov (*Juego de abalorios*) empuñan la figuración como metáfora para la reflexión filosófica.

A más de poder apreciar cómo pintores conocidos resuelven una temática ajena a su quehacer habitual, «Darwin: la otra mirada» concitó a reflexionar sobre la necesidad de intercambio entre las intelectualidades científica y artística para entender cómo la Ciencia ha influido en el Arte, y viceversa.

Así, el célebre viaje del *Beagle* —que supone el punto culminante de la vida de Darwin en su asimilación de la diversidad del planeta— concluye en 1836 en plena etapa de desarrollo del romanticismo europeo. Y no es fortuito que dos coterráneos suyos —Turner (1775-1851) y Constable (1776-1837)— sean dos artistas fundamentales para entender la nueva sensibilidad hacia la naturaleza y el paisaje que hace frente a la entonces extendida revolución industrial en Europa y América.

Basta este paralelismo para interrogarse sobre cuál pudo ser la incidencia de las teorías de Darwin sobre las artes plásticas durante la segunda mitad del siglo XIX, a la par que su imaginación se veía influida por los pintores de su época.

En todo caso, sus ideas revolucionarias sobre la evolución de las especies, a partir de sus estudios y viajes alrededor del globo, transformaron las nociones y comprensión del mundo... que a partir de entonces necesitó una mirada diferente.

HAYDÉE NOEMÍ TORRES
Opus Habana



Ernesto Ocaña. *Miedo ambiente* (2009). Óleo sobre cartulina (65 x 50 cm).



Hito de una trayectoria

ACADEMIA

Con el título «Gestión del desarrollo integral de los Centros Históricos», la arquitecta Patricia Rodríguez Alomá, directora del Plan Maestro de la Oficina del Historiador de la Ciudad, defendió su tesis doctoral recientemente en la CUJAE. Desde una óptica de responsabilidad del sector público, sus resultados apuntan a la creación de un instrumento científico para evaluar, sistematizar y orientar los procesos de rehabilitación de esas zonas tan particulares y especialmente complejas de la ciudad.

¿Cuál es el ámbito de aplicación de tu tesis doctoral? ¿Se restringe a La Habana Vieja y su Centro Histórico?

La metodología resultante permitirá comparar experiencias diferentes para determinar aspectos que puedan ser transferibles a otros escenarios, con las lógicas adaptaciones. En el desarrollo de la tesis también se aplicó la metodología propuesta al caso de La Habana Vieja, con lo cual se comprobó cuán integral es el proceso y se pudieron definir las principales fortalezas y debilidades del mismo. En ese sentido, en el de haber realizado un aporte de utilidad práctica, me siento satisfecha.

Con respecto al acto de defensa en sí mismo, para mí hubiera significado mucho poder defender la tesis en el Colegio Universitario de San Gerónimo. Esto siempre fue como un gran sueño, y confieso que era una gran ilusión, pero por motivos ajenos a mi voluntad, e incluso a la del tribunal, fue necesario realizar el acto en la CUJAE, pues no está considerado realizar ese tipo de ejercicio académico en otro sitio.

Defender una investigación frente a un prestigioso tribunal de expertos siempre supone un gran desafío, sobre todo por el ajustado tiempo con que uno cuenta y en el que ha de hacerse un tremendo ejercicio de síntesis para explicar lo que ha tomado cinco años concluir. Indiscutiblemente el clímax del acto estuvo cuando el tribunal dio su veredicto y, sobre todo, cuando se me dio la oportunidad de decir unas palabras al final. Fue un momento muy emocionante porque vienen a la mente personas a las cuales una debe mucho y piensa que nunca será capaz de expresar todo el agradecimiento que ameritan.

¿Entonces tu trabajo podría aplicarse no sólo a la experiencia de La Habana Vieja, sino a otras ciudades cubanas como Santiago de Cuba, Baracoa, Trinidad y Camagüey, por ejemplo?

La investigación se desarrolló de manera inversa a como se hace habitualmente este tipo de trabajos: se trató de dar cuerpo científico, método y fundamentación a la praxis acumulada durante tantos años —un cuarto de siglo— en la recuperación de La Habana Vieja. En ese sentido, la experiencia desarrollada en otros centros



históricos, no sólo de Cuba, sino también de la región latinoamericana, enriquecieron los análisis. Lo interesante es que en este momento ya se están aplicando los resultados de la tesis para la sistematización de la labor de recuperación de otros centros históricos del país: Cienfuegos, Trinidad, Camagüey y Santiago de Cuba, como parte del trabajo de la Red de Oficinas del Conservador y del Historiador, fundada en 2008 en La Habana.

¿Cuáles considera que son sus aportes como investigadora desde que comenzó a trabajar en el Plan Maestro para la Revitalización Integral del Centro Histórico de La Habana?

Mi trayectoria en el Plan Maestro data de enero de 1995; no fui fundadora, pues esa entidad se creó el 17 de diciembre de 1994, pero comencé a trabajar de inmediato. Ocupé diferentes cargos desde mi comienzo, dirigiendo el grupo de planeamiento y gestión; posteriormente, como vicedirectora, y, desde hace siete años, o sea desde 2003, como directora. En aquellos momentos de inicio se innovó mucho en la manera de enfocar este tipo de Plan; obviamente estábamos generando una nueva forma de planificar la revitalización del Centro Histórico habanero, más dinámica y atemperada con los tiempos que corrían, tanto en el plano nacional (Período especial; promulgación del Decreto Ley 143 del Consejo de Estado) como en el plano internacional (planeamiento estratégico y gestión de los planes; visión del patrimonio cultural como activo económico; criterios de sostenibilidad medioambiental y socioeconómica).

Pienso que el Plan Maestro, como entidad, ha creado una dimensión mucho más contemporánea para abordar la rehabilitación del Centro Histórico, al abarcar no sólo el ordenamiento territorial, sino también el socioeconómico y el sociocultural, al dictar políticas de desarrollo integral a partir de análisis transdisciplinarios y de la aplicación de los conceptos del pensamiento complejo.

La tesis en gran medida recoge estas conclusiones a las que fuimos llegando mediante un crecimiento en espiral de «prueba y error».

¿Será publicada la tesis?

Ya debo comenzar a pensar en la publicación de la tesis como un libro producido por la Oficina del Historiador. He recibido algunas ofertas para su publicación en otros ámbitos, pero realmente creo que se ha de publicar primero en casa. Dar a la luz este documento es una deuda con todos los que han contribuido de una manera u otra a sacar las conclusiones allí recogidas. Una vez publicada, estoy segura de que se convertirá en una importante herramienta para los gestores de la recuperación de los centros históricos, no sólo del país, sino también en otros escenarios internacionales, por su utilidad práctica.

Luego de haber alcanzado ya el máximo grado académico, ¿podrías comentar sus planes futuros?

Mis planes futuros en el ámbito profesional están encaminados a seguir comprometida con la recuperación de La Habana Vieja, una de mis grandes pasiones, y continuar colaborando de diversas maneras con la rehabilitación del patrimonio cultural del país, especialmente con el de mi ciudad natal, La Habana, tan necesitada de obras de todo tipo que aseguren que esa rara avis que es, perdure en el tiempo.

Asimismo, quiero seguir aportando mis conocimientos y esfuerzos para propagar en diversos escenarios una manera justa de intervenir en los centros históricos, enfrentando en cualquier tribuna proyectos elitistas que atenten contra el pleno desarrollo humano y el derecho ciudadano al centro histórico.

Todo ello requerirá, como es natural, de continuar estudiando, investigando y actualizando los conceptos, actividad que todo profesional debe tener como práctica cotidiana.

Por último, y no por ello menos importante, contribuir a la formación de las nuevas generaciones que constituirán nuestro relevo, a partir del vínculo académico con el Colegio de San Gerónimo de La Habana, fundamentalmente, y con otras instituciones académicas nacionales e internacionales.

MARÍA GRANT
Opus Habana

Santa Teresa de Jesús

ARQUEOLOGÍA

La sala de exposiciones transitorias del Museo Castillo de La Real Fuerza inauguró una significativa muestra de objetos hallados en el Convento de Santa Teresa de Jesús, institución fundada el 28 de enero de 1702 por el ilustrísimo obispo Diego Evelino de Compostela para acoger a la orden religiosa de las Carmelitas Descalzas, quienes permanecieron allí hasta 1928, cuando se trasladaron a una nueva sede en El Vedado.

Las piezas proceden de las investigaciones histórico-arqueológicas que, desde el año 2005, realiza el Equipo de Arqueología de la Empresa de Restauración de Monumentos (Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana) en ese contexto religioso, fechado entre la segunda mitad del siglo XVIII y 1830 aproximadamente.

Esa labor complementa la restauración multidisciplinaria que se ejecuta en esa emblemática edificación, incluida en 2000 por la UNESCO en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro y que hoy se recupera minuciosamente.

Como resultado, pueden apreciarse platos, tazas, botes para ungüentos, tazones y otros objetos de mayólicas, todos manufacturados en importantes centros alfareros como Alcora y Sevilla, en España, y Puebla de los Ángeles, en México. De los Países Bajos e Inglaterra está presente la cerámica Delf, con motivos decorativos inspirados en la porcelana china, y de Francia, una preciosa jarra del tipo Seine Policromo con cronología de 1690 a 1765. Se expone, asimismo, una muestra de la cerámica ordinaria pintada con superficie bruñida, tipo México Pintado de Rojo, cuya cronología de producción se extiende desde 1550 hasta 1750, y que se encuentra, en gran variedad de formas, profusamente en nuestra ciudad.

Particular importancia revisten algunas piezas de vidrio, como un pequeño jarrón encontrado en una de las enjutas de los arcos del primer claustro, posiblemente colocado como ofrenda constructiva, o una botella de probable manufactura andaluza, con decoración chinesca grabada a la rueda y cierre de peltre.

Integran además la exposición significativos objetos devocionales como medallas religiosas –alegóricas a Santo Tomás de Aquino, San José, la virgen María y Jesús– y una Cruz de Caravaca, junto a elementos de cierre

para misales o devocionarios. Relacionadas con una delicada industria artesanal desarrollada por las religiosas durante la segunda mitad del siglo XVIII, aparecieron un conjunto de preformas y formas talladas en mica, a las cuales, posteriormente, se les pintaban imágenes religiosas y se colocaban en relicarios.

Antecedente de la que se situará definitivamente en el interior del convento una vez concluida las labores restaurativas, esta exposición es un ejemplo de la información que brinda la arqueología sobre el pasado colonial de nuestra ciudad y su aporte al conocimiento de edificaciones altamente transformadas, pues permite dilucidar antiguas técnicas constructivas y las funciones de espacios hoy día inexistentes, como fue en este caso el área ocupada por la cocina, las bañeras y la letrina.

También han salido a la luz restos de pinturas murales que embellecieron la edificación o la colmaron de simbolismo, como las enigmáticas cruces de túmulo situadas en las enjutas de los arcos del primer claustro.

ANTONIO QUEVEDO HERRERO
*Director del Museo
Castillo de La Real Fuerza*

YOAQ HIDALGO NAVARRO
*Jefe de Equipo de Arqueología
(Empresa de Restauración
de Monumentos).*



Arriba: momento de la excavación. Abajo: Cruz de túmulo situada en las enjutas de los arcos del primer claustro y jarra tipo Seine Policromo (1690-1765, Francia).



Vista actual de la fachada del antiguo convento de Santa Teresa de Jesús, por la calle Compostela.

Entrevista trocada a López Nieves

LITERATURA

Luis López Nieves quiso matar a Julio Cortázar... literariamente. Aprovechó que el gran escritor argentino dictaba conferencias a un auditorio de jóvenes en la Universidad de Columbia (Nueva York) para cometer el atentado. Desmarcándose del resto de los oyentes, alzó el manojo de cuartillas y apuntó al autor de *Rayuela*, quien no tuvo tiempo de reaccionar para evitar el embate.

«Estoy en el triste deber de asesinarlo, de lo contrario nunca podré ser yo mismo», recuerda que le había escrito lapidariamente. Y, para rematarlo, junto a la carta «homicida», López Nieves le descerrajó un cuento inédito que «ya ni me acuerdo de qué se trata, pero que era cortazariano sin remedio».

El hoy internacionalmente reconocido narrador puertorriqueño cuenta la anécdota al término de una mañana en que recorrió el Centro Histórico habanero, luego de sostener un breve encuentro con el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler. Ambos evocaron a don Ricardo Alegría, el restaurador del viejo San Juan.

López Nieves asistía como invitado a la XIX Feria Internacional del Libro por la Casa Editora Abril para presentar la edición cubana de *El corazón de Voltaire*, novela con la que en 2005 ganó por segunda ocasión el Primer Premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña (Premio Nacional de Literatura).

La primera vez fue por *La verdadera muerte de Juan Ponce*, una recopilación de relatos entre los cuales se encuentra *El conde de Ovando*, antologado por Seymour Menton en *El cuento hispanoamericano* (Fondo de Cultura Económica, México, Séptima Edición, 2003).

La acción de esa pieza maestra ocurre en el siglo XVI y, al decir del prestigioso crítico norteamericano, «además de plasmar una visión totalizante del espacio colonial, que incluye las calles del viejo San Juan, hay algo que crea la impresión de que se trata de una parodia de la narrativa histórica del siglo diecinueve».

López Nieves parece corroborarlo cuando, con mucha calma, escucha mis comentarios sobre el drama de sus protagonistas (el Conde y su hija doña Isabel), el cual «le digo» también hubiera podido ambientarse en La Habana Vieja. Me responde:

—Camino por el Viejo San Juan cada vez que puedo, y para mí es un viaje a la historia. De hecho, he leído más historia que literatura... Me imagino que no están las cosas modernas; trato de visualizar cómo era la vida. Y lo mismo me sucedió aquí en 2008, y ahora, en este instante: imagino a las mujeres caminando con los parasoles, en coches de caballos; los esclavos caminando, sin luz eléctrica... El pasado es tan importante: el que no sabe de dónde viene, no sabe para dónde puede ir. Creo que la labor de rescate de La Habana Vieja es realmente admirable, y presenciarla me fascina...

Su irrupción en el ambiente literario se produjo espectacularmente en 1984 cuando publicó *Seva*, un relato de historia-ficción que todavía suscita polémicas: ya sea por su hibridez como género, al confundir las formaciones discursivas del periodismo, la historia y la literatura; ya sea por el significado de su contenido, pues, al subvertir la historia oficial de la invasión norteamericana a Puerto Rico, creó un mito épico que removió emocional-

mente a quienes puján por una identidad nacional en ese Estado Libre Asociado.

Porque *Seva* es un pueblo que jamás existió, pero cuyos pobladores fueron masacrados en 1898 tras rechazar heroicamente al ejército estadounidense. Dos meses después, las tropas desembarcaban oficialmente por Guánica. ¿Estaba consciente López Nieves de que inauguraba el nuevo género de la «historia trocada»? Y si es así, ¿sigue vigente en el resto de su obra?

—En Estados Unidos se ha puesto de moda algo que llaman historia alterna. Es ese tipo de novela en la que los Estados del Sur ganaron la Guerra de Secesión, en que Hitler ganó la Segunda Guerra Mundial... Pero lo que yo hago no es eso. En mis libros trueco el curso de la historia, pero el resultado queda igual... Así sucede desde *Seva* hasta *El corazón de Voltaire*. Cuando digo que en Puerto Rico hubo una primera invasión, todavía hay gente que lo cree... O sea, yo muestro una posible alternativa a la historia, pero de tal forma que es muy creíble. Pero el que mejor define eso es Rafael Grillo...

En efecto, quizás la opinión más convincente sobre la obra del puertorriqueño sea la del crítico y narrador cubano, editor de *El Caimán Barbudo*. En su artículo «Las extrañas ucronías de Luis López Nieves. O la verdadera "subversión"», publicado en esa revista, Grillo define que la lucidez de López Nieves «radica en invitarnos a reflexionar que *itodo pudo haber ocurrido de un modo completamente diferente a lo que se nos ha contado y, aun así, continuaríamos habitando la misma realidad que hoy vivimos!* Dicho en términos gatopardescos: "Toda la Historia pasada podría cambiarse, y el presente seguiría igual"».

Pero... y los historiadores, ¿tuvo usted problemas con los historiadores?, pregunto a López Nieves con la venia del propio Grillo, quien nos acompaña en este recorrido.

—Bueno, con *Seva* algunos se molestaron muchísimo, pero fueron realmente los tontos, porque la mayoría entendió la broma y la disfrutó y la gozó, como demuestra el documental *Seva vive*, que evoca aquellos momentos. Pero sí, claro, hubo dos o tres que hicieron el ridículo... Sentían como que yo los había humillado, que había osado jugar con la puertorriqueñidad... ¡Pero si ese libro es una elegía a la puertorriqueñidad!

Y añade, luego de una pausa:

—Yo sentía que necesitaba oponerme a esa visión peyorativa de que lo hispano es secundario, que lo gringo es lo mejor... Ya estaba cansado de eso, y me dije: No sé si será cierto, pero lo estoy escribiendo. Quiero darle al lector por lo menos diez minutos para que se lo crea. Y eso es lo que ahora los críticos llaman la «historia añorada», y la razón por la cual mucha gente se niega a creer que *Seva* no sea cierto.

—¿Y cuál fue el motivo para escribir *El corazón de Voltaire*?

—Sentía la necesidad de romper con el criollismo; estaba agotado de sólo abordar temas nacionales, locales... metido en ese afán de la búsqueda de la identidad. Y de pronto resulta que Voltaire es puertorriqueño también, porque Francia fue la capital intelectual cuando América Latina decide independizarse de España. Siento que ello es parte de nuestra tradición occidental, de



El escritor puertorriqueño Luis López Nieves en la Plaza Vieja.

nuestra formación intelectual. Entonces me dije: ¿por qué no?, y decidí probar. En Puerto Rico me han tildado de atrevido, pero algunos críticos franceses han creído que mi novela fue escrita por un francés.

—¿Tal vez porque se ha ceñido al correo electrónico?

—Siempre me ha fascinado el género epistolar. Primero, porque detesto la literatura llena de descripciones absurdas... La carta te permite ir directamente al grano. Por eso *Seva* es epistolar; en mi segundo libro, *Escribir para Rafa*, hay un cuento epistolar, y en el tercero, *La verdadera muerte de Juan Ponce de León*, hay otro. Ocurre que empecé *El corazón de Voltaire* como carta y, cuando iba por la página 40, más o menos, un día tuve esta revelación: Ahora ya no escribo cartas, sino que hago todo por correo electrónico; déjame experimentar. Y cambié, y cuando iba ya por la página 100 me entró como una euforia, pues me dije: Creo que estoy haciendo algo nuevo. Y me puse la meta de escribir toda la novela en correos electrónicos, sin hacer ninguna adaración en prosa, por lo que tenía que diferenciar las voces de los protagonistas. Y así, pues, parece que inventé un género nuevo... digo, según los críticos.

¿Qué pensaría Cortázar de su trayectoria? O mejor: ¿pudo haber leído *Seva* el gran escritor argentino, teniendo en cuenta que falleció en París en 1984, el mismo año en que ese cuento apareció ya como libro, después de publicarse por entregas en el semanario *Claridad*?

Ninguna de las dos preguntas anteriores las acerté a formular luego de que López Nieves concluyera de manera inusitada su anécdota cortazariana: el milagro ocurrió cuando aquel gigante volvió al púlpito académico y, oteando tímidamente el gentío con sus ojos de venado, reconoció al estudiante que había osado ultimarlo.

«No, joven, no hace falta que me mate literariamente. Su cuento me ha gustado y tiene usted la posibilidad de encontrarse a sí mismo sin ser un "asesino"», cuenta el autor de *El corazón de Voltaire* que le dijo Cortázar.

Y aunque esta entrevista estuviese trocada, lo cierto es que el presente siguió igual: Luis López Nieves presentó la edición cubana de esa novela en la XIX Feria Internacional del Libro de La Habana y los lectores cubanos le estamos muy agradecidos.

ARGEL CALCINES
Opus Habana

El Dibujo de López-Nussa

HOMENAJE

Un merecido homenaje al ya desaparecido maestro del dibujo cubano, Leonel López-Nussa, tuvo lugar en la tarde del viernes 26 de marzo, en el Convento de San Francisco de Asís, en el Centro Histórico de La Habana.

Un estallido de arte en el que la literatura, la plástica y la música iluminaron las vetustas paredes de la emblemática edificación sacra, remarcando el significado de un apellido que ha marcado la cultura cubana: López-Nussa.

La singular jornada comenzó con la presentación del libro *El Dibujo*, una recopilación de escritos que, a lo largo de su carrera como periodista y dibujante, Leonel realizó sobre el tema, además de incluir opiniones autorizadas de otros artistas.

«Para Leonel López-Nussa, el dibujo es la piedra angular para lograr una obra de calidad, y este libro es el resumen de vida de lo que constituye esa manifestación dentro del universo de la plástica», afirmó Redys Puebla, subdirectora de la Editorial Letras Cubanas —encargada de la publicación— en sus palabras de presentación: «Él ha dejado plasmado en este texto apuntes valiosísimos, canónicos, que van a ser importantes dentro de la ensayística relacionada con las artes visuales».

Por su parte, Sergio Chapple, reconocido crítico y narrador, apuntó: «He tenido la suerte de asistir a las dos presentaciones de este volumen: la primera, en 1964. Por esa época, Leonel desarrolló una sustancial labor como crítico de cine y, paralelamente, desplegó una obra como narrador, como escritor, que hoy día no ha sido justamente estudiada, como merece, por su importancia dentro de la narrativa cubana».

Con el lanzamiento de *El Dibujo* quedaba abierta al público la exposición «Poética de la línea», con piezas del propio artista.

«No fue fácil la selección entre tantas creaciones», expresó Krysia López-Nussa, curadora de la muestra: «La dejamos en 87 dibujos, elegidos por cada año que él vivió, y los mismos fueron realizados entre 1949 y el 2000. Él pintó, y mucho: óleos, grabados, pero el dibujo era para mi padre lo más importante».

Leonel López-Nussa Carrión nació en La Habana en mayo de 1916. Aún joven, siendo ya periodista y habiendo incursionado en la literatura, emigra a México en 1940; luego iría a Estados Unidos y, más tarde, a Europa. Su pri-

mera exposición de pintura se remonta a 1949, en Nueva York, y su primer libro, *El ojo de vidrio* (novela), vio la luz en el país azteca en 1955. Regresa a la Isla a finales de los años 50; le acompañan Wanda Lekszycka, su esposa, y tres hijos. Aquí nacerá su cuarto descendiente. Al triunfar la Revolución Cubana, López-Nussa se integra a plenitud en la vida cultural de la nación. Ejerció el periodismo, publicó gran parte de su obra literaria y realizó innumerables muestras.

«Leonel hablaba poco, pintaba en su estudio, visitaba exposiciones, escribía sobre pintores y dibujaba en todo momento: en la casa, en los viajes, en la playa, donde se encontrara». Así lo recuerda su viuda, Wanda Lekszycka: «Por las noches, inclinado sobre su mesa, inmóvil, trazaba, con plumilla, líneas de una increíble precisión. Cuando por primera vez le pregunté, ante un cuadro de una de las tantas exposiciones que visitábamos: “¿explicame que quiere decir ahí?”, él me contestó: “No hay nada que explicar, quiere decir lo que tú estas viendo; sigue mirando y entenderás”».

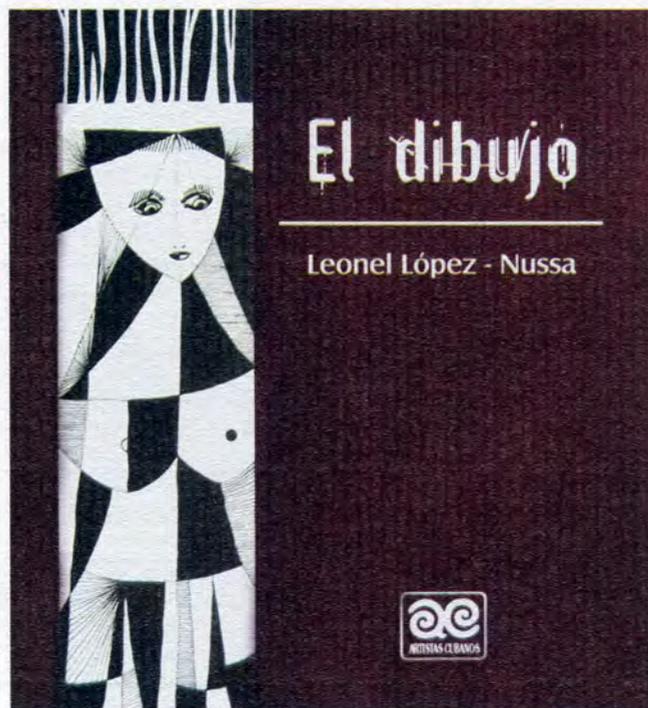
Según Lekszycka, para López-Nussa «toda creación humana se origina en un dibujo, cuyo resultado puede ser en un trazo de líneas con lápiz, con pluma, una imagen digital, una sonata, un libro, una ciudad restaurada... Por eso, quizás, dice en sus textos: “La música de Bach, es puro dibujo”, y más adelante: “¿Quieres encerrar el mundo en un puño? Dibújalo”».

Para el cierre de tan merecido homenaje, se impuso la música, y corrió a cargo del virtuoso pianista Ernán López-Nussa (hijo del artista), quien regalo un concierto excepcional, que compartiera con otro miembro de la familia, el joven Ruy López-Nussa (nieto), y tres renombrados músicos de la Isla: Ramsés Rodríguez, Roberto García y Gastón Joya.

«Es muy estimulante que toda la familia nos impliquemos en este proyecto. Mi padre fue artífice y promotor de lo que hoy está sucediendo aquí», expresó Ernán antes de su presentación.

A Leonel López-Nussa le sorprendió la muerte en abril de 2004, a los 87 años, en su natal ciudad. Aquí quedaron sus inmortales obras, tanto de la plástica, como literarias, y dejó su más preciado legado, una familia de talentosos artistas.

ALEXIS RODRÍGUEZ
Habana Radio



Publicado por Letras Cubanas, dentro de la colección «Artistas cubanos», *El Dibujo*, de Leonel López-Nussa apareció por primera vez en 1964 bajo el sello de Ediciones R. En su portada: *Soy dibujo, luego existo*. Aquí también se reproducen dos piezas de la serie *Músicos* (1962).

Una muestra inquietante

EXPOSICIÓN

La naturaleza de la realidad, la indagación en sus límites y la posibilidad de falsearla, es un tema recurrente en el campo del pensamiento y, en particular, en el del arte. La muestra «¿Qué es lo que hace los espejismos de hoy tan diferentes, tan atractivos?» –inaugurada el pasado mayo en Factoría Habana (O'Reilly 308) apunta a diferentes juegos con la realidad, o lo que así parece.

Según expresa su curadora, Claudia Gianetti, «la exposición –cuyo título es una parodia del célebre collage de Richard Hamilton– aborda las nociones y los sistemas que apuntalan la construcción de realidades en el mundo actual, además de explorar las posibles idiosincrasias de la era digital».

Para ello fueron escogidas obras de los autores iberoamericanos Ana DeMatos, Joan Fontcuberta, David Trujillo, Enrique Marty y Lino Lago (todos de España); Iván Marino, de Argentina, y Gisela Motta & Leandro Lima, de Brasil. El propósito era tener la posibilidad de visitar diferentes instrumentaciones de las nuevas tecnologías en función del arte.

El video, la video-instalación, la fotografía y la pintura presentan –en metáforas muy distintas– diferentes vertientes relativas a los espejismos, cuya acepción «manejada en este contexto expositivo, hace referencia a la imagen o la representación engañosa de la realidad provocada en la mente por la imaginación o la interpretación errónea de los datos aportados por los sentidos», según define Gianetti.

Ambigüedad, simulación, incertidumbre y cierto sentido expectante y lúdico son algunas de las nociones que constantemente nos asaltan en esta muestra, donde al juego con los simulacros se nos convoca desde diferentes ángulos: la mitificación de personajes reales; la posibilidad de los milagros a través de la fe mística; la relación hombre-naturaleza y la disposición del tiempo real; las relaciones de mediación en el acto de mirar; la obsesión en torno al control, la vigilancia, la seguridad y la violación de la privacidad en la era global y digitalizada; zonas privadas no compartidas y confusas, y la necesidad de reproducir fotográficamente la realidad. Son estas nociones que tributan al concepto de espejismo abierto y dialógico manejado por la curadora.

«¿Qué es lo que hace los espejismos de hoy tan diferentes, tan atractivos?» es una muestra tan inquietante como su propio título. Lejos de encontrar alguna respuesta a su interrogante –que no sea la de la factibilidad de los nuevos medios, con su capacidad para reproducir y manipular, para este tipo de acercamiento–, recorriendo la exposición participamos de una experiencia sensorial, en la que determinados resortes activan nuestra conciencia sobre una sensibilidad de época, y nos hace partícipes directos del juego con los simulacros verídicos.

ONEDYS CALVO
Curadora y crítica de arte



Ana DeMatos. *Juicio Divino* (Proyección de video, papel periódico, flores).

OPUS HABANA
Versión Digital

Cartelera interactiva
PDF de revista impresa
Servicio RSS
Semnario digital

CLAVES CULTURALES DEL CENTRO HISTÓRICO

www.opushabana.cu

Trinomio de Jesús Lara

EXPOSICIÓN

«Made bacon» es el nombre de la exposición del artista de la plástica Jesús Lara Sotelo, inaugurada en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, el 30 de abril de 2010. A manera de recorrido antológico, la muestra estuvo complementada por la presentación de su libro de aforismos *Mitología del extremo* y de la multimedia *Ascensión al Himalaya interior*, diseñada para divulgar su quehacer, desde sus inicios hasta la actualidad.

De formación autodidacta, pintor, escultor, ceramista, dibujante, ilustrador, escritor y fotógrafo, Lara Sotelo se reencontró con el público cubano después de regresar de una estancia en Europa. Fue una buena oportunidad para que impactara a especialistas, intelectuales y visitantes con un universo pictórico de profundos valores sensoriales, estrechamente vinculado a las preocupaciones existenciales de su autor.

En sus obras, que van desde pinturas de mediano y gran formato hasta esculturas e instalaciones, Lara presenta una poética del dolor, un ensayo escrito desde la vivencia y el compromiso, sobre los peligros que amenazan al ser humano contemporáneo. Por esa razón se vislumbra en esta exposición el desgarramiento, el estallido cromático de tonos y contrastes fuertes, la búsqueda de diversas texturas a partir de telas, toallas, sábanas, uniformes...

Prueba de todo esto es el impactante mural *Haití es otro Guernica* —evocación artística del desastre provocado por el devastador terremoto que sacudió a ese país caribeño— y la obra *Qué derecho tengo yo a llorar lágrimas cuando otros lloran sangre*, en que presenta a un Martí ceñudo, circunspecto, reflexivo.

Mitología del extremo. Aforismos escogidos fue editado por el propio Lara, con diseño interior y de cubierta de Eduardo Bager, quien reproduce en la portada una de las obras del pintor: *Todo laberinto tiene una ideología represiva*.

El volumen fue prologado por el crítico de arte Rufo Caballero y está dedicado a Eladio Reyes Arias, artista invidente ya fallecido, por quien Lara sentía una profunda admiración.

Jorge Rivas Rodríguez, jefe de la redacción cultural del periódico *Trabajadores*, afirma en la presentación del



Haití es otro Guernica (2010). Óleo/ tela/ mixta/ escultura blanda (230 x 950 cm, variables).



Qué derecho tengo yo a llorar lágrimas cuando otros lloran sangre (2010). Técnica mixta/ tela (200 x 168 cm).

libro: «Lara se ha propuesto a través de estos enunciados breves, sentenciosos e ingeniosos que, sin dudas, contienen un mensaje instructivo, provocar (...) a la reflexión intelectual y moral».

Asimismo, la ocasión fue propicia para sacar a la luz la multimedia *Ascensión al Himalaya interior*, que recoge, en forma sucinta y atinada, la trayectoria artística de Lara Sotelo en todas las facetas de las artes plásticas en que ha incursionado. Ilustrada con sus creaciones más representativas, incluye una biografía del artista, así como críticas de reconocidos especialistas en varias ramas de su creación.

El símil que establece Lara con el punto más elevado del planeta remite de manera inversa a su estética o canto profundo, porque el artista lo que se propone es ascender en lo más interno de su ser hasta la forma suprema de expresión.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Jornadas Fotográficas

EVENTO

La Oficina del Historiador de la Ciudad y la Casa Simón Bolívar, sede del taller infantil de fotografía patrimonial organizado por la institución que dirige el proyecto rehabilitador del Centro Histórico, auspiciaron del 6 al 11 de febrero las Jornadas Fotográficas Latinoamericanas «La imagen fotográfica como patrimonio de nuestros pueblos», un primer paso en el empeño de revitalizar este arte en el continente.

El evento dio inicio en la Casa Simón Bolívar, escenario también de los encuentros teóricos y talleres, con una toma fotográfica de La Habana, y la apertura en esta institución de la exposición «Venezuela frontera afuera. Encuentro de dos pueblos», que forma parte del proyecto venezolano Ciudad compartida.

Las obras se expusieron en los balcones y en la verja exterior del jardín Las Carolinas, en la calle Amargura. En este último lugar, su anfitrión, el grupo de danza teatro Retazos, protagonizó una acción plástica-danzaria. Otras tres muestras quedaron inauguradas en la Casa Simón Bolívar: la colectiva internacional «Identidades»; «Memorias», de Humberto Mayol, y «Fotógrafos cubanos».

La Casa Alejandro de Humboldt fue otro de los espacios del evento, donde estuvieron las exposiciones de Isabel Falcón (Venezuela) e Iván Recalde (Colombia), y la de Maribel Longueira (España).

La Casa Carmen Montilla acogió las fotos de Lisette Solórzano (Cuba); la Casa del Benemérito de las Américas Benito Juárez, la de los fotógrafos mexicanos, y la Casa Oswaldo Guayasamín, la de Fernando Morandé (Chile).

Además de las muestras, el evento realizó la proyección audiovisual de portafolios de fotógrafos cubanos en la Casa Simón Bolívar, y también se ex-



Arriba: acción plástica del grupo Retazos. Debajo: presentación del documental *Adio Kerida*, de la antropóloga Ruth Behar, en la foto junto al fotógrafo Humberto Mayol, autores ambos del libro *An Island Called Home: Returning to Jewish Cuba* (2007).

bió el resultado de la toma fotográfica de La Habana en la Plaza Vieja, con apoyo de la Fototeca de Cuba.

Con este evento los organizadores lograron propiciar el intercambio de experiencias en el trabajo desarrollado por los creadores mediante la presentación de portafolios, conferencias y paneles, a la vez que abrir nuevos espacios de colaboración, amistad y solidaridad entre nuestros pueblos, su memoria visual y sus creadores.

Esta previsto que la próxima edición de las Jornadas Fotográficas Latinoamericanas se realice en abril de 2011 también en el Centro Histórico de La Habana.

REDACCIÓN *Opus Habana*



**ARTE
FACTO**

ESTUDIO
CARLOS GUZMÁN
www.cguzmanarte.com



Altos de "La Mina". Oficio 6 esq. Obispo 3er Piso, La Habana Vieja.
Teléf: (057) 870 74 15

Premio a Rutas y Andares

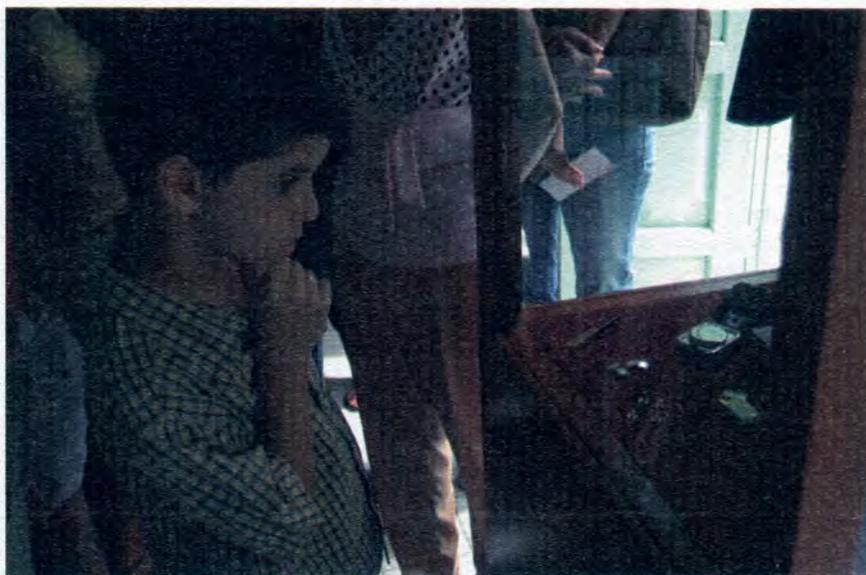
PREMIO

El proyecto «Rutas y Andares para Descubrir en Familia», de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH), fue premiado en la primera convocatoria del Premio Iberoamericano Educación y Museos, presentada por el Programa Ibermuseos.

Con el objetivo de reconocer e identificar prácticas de acción educativa que promuevan el desarrollo personal y la cohesión social, este premio es una iniciativa intergubernamental vinculada a la Secretaría General Iberoamericana y cuenta con el apoyo de la Organización de los Estados Iberoamericanos, el Instituto Brasileño de Museos y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

El primer premio correspondió a una iniciativa del Ministerio de Educación, del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Universidad Nacional de Luján; el segundo, a la experiencia «Identidad, Cultura y Memoria», del Museo de la Palabra y la Imagen, El Salvador, y el tercero, a «Rutas y Andares para Descubrir en Familia» (OHCH, Cuba). También fueron otorgadas 20 menciones de honor que, al igual que los tres premios, serán incluidas en el Banco de Prácticas de Educación y Museos, lo cual evidenciará la riqueza de propuestas de este tipo en la región iberoamericana.

El proyecto de la OHCH fue presentado por Katia Cárdenas, Lilibeth I. Bermúdez y Ailec Vega, quienes realizaron el análisis de la estrategia comunicacional asociada al programa y de la investigación de público que sirve de punto de partida y evaluación a esta experiencia de 10 años, desde las perspectivas teórica, metodológica y práctica. Sin embargo –aseveran sus autoras–, el premio va más allá pues reconoce a todos los especialistas de la Oficina del Historiador de la Ciudad que desde diferentes disciplinas (investigadores socioculturales, comunicadores, promotores cultura-



Durante julio y agosto de 2009, 13 155 personas participaron en «Rutas y Andares», para un promedio diario de 170 visitantes (miércoles, jueves y viernes) y 320 los sábados. En 2010, este programa se inserta en las celebraciones por el Año Internacional de Acercamiento de las Culturas, proclamado por la Asamblea General de la ONU.

les, museólogos, historiadores, arquitectos y guías) participan en todas las etapas de trabajo de «Rutas y Andares», desde la concepción, planificación y organización hasta su puesta en práctica y evaluación.

«Rutas y Andares», surgido en el año 2001, propicia el acercamiento de la familia cubana tanto a los museos, depositarios de parte de la riqueza patrimonial del Centro Histórico habanero, como a las realidades prácticas nacidas dentro del proceso de restauración de La Habana Vieja. Tiene como premisa la interactividad con el público y la conectividad entre los distintos

componentes de la red museal de la OHCH, que alcanza ya 57 museos y centros culturales.

Ha posibilitado, además, la conexión de todas las entidades de la Oficina del Historiador (Dirección de Patrimonio Cultural, direcciones de Arquitectura y Proyectos, Plan Maestro de Revitalización Integral, Compañía Turística Habaguanex S.A., los medios de comunicación propios, como la emisora Habana Radio, la revista *Opus Habana*, el tabloide *Programa Cultural* y las páginas web de la institución, entre otras entidades que se involucran de una manera u otra en el proyecto, ya sea como gestores, guías, organizadores, proveedores, comunicadores...

LA CASA VERDE

Asimismo se conoció que fue premiado otro proyecto asumido por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. En esta oportunidad se trata del Premio Nacional de Restauración y Conservación 2010, que fue adjudicado –en la categoría de Restauración– a la conocida Casa de las Tejas Verdes, ubicada en Quinta Avenida y calle 2, en el capitalino municipio de Playa.

La Casa de las Tejas Verdes compartió el premio con la Terminal de Ferrocarril de Morón, en la provincia de Ciego de Ávila. El lauro es otorgado anualmente por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural a propósito de celebrarse, cada 18 de abril, el Día Internacional de los Monumentos y Sitios.

La ceremonia de premiación se celebró en el Museo Nacional de Bellas Artes, a la que asistieron el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, y especialistas que tuvieron a su cargo el proyecto de intervención constructiva del inmueble, único ejemplo del estilo renacimiento alemán en la capital cubana.



La mansión de Quinta Avenida y Calle 2, obra del arquitecto José Luis Echarte, fue construida en 1926.

REDACCIÓN *Opus Habana*



SAN CRISTÓBAL

AGENCIA RECEPTORA

LA HABANA VIEJA, CUBA

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



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

BOLONA
LIBRERIA

Fondo de la bahía habanera hacia 1888. Fotografía al carbón.

