

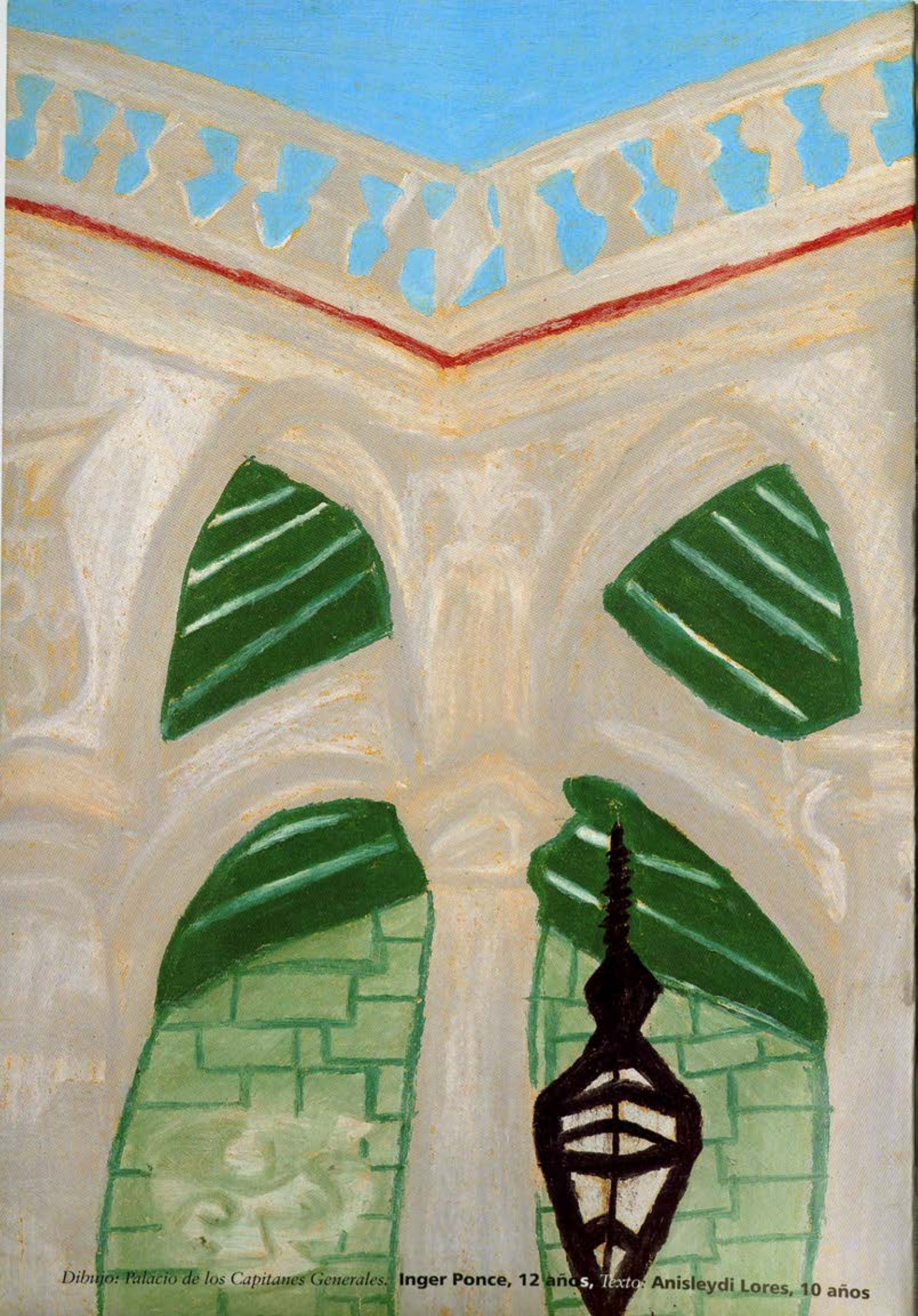
OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad
Volumen III
Número 2 / 99



PALACIO DE LOS CAPITANES GENERALES • ENTREVISTA A PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ •
MÚSICA SACRA EN LA HABANA VIEJA • NATURALEZAS MUERTAS DE ARTURO MONTOTO •



Dibujo: Palacio de los Capitanes Generales. Inger Ponce, 12 años, Texto: Anisleydi Lores, 10 años

Yo y todos mis amigos les
decimos que visiten el
Museo de los Capitanes
Generales y siempre me
recordarán por darles esta
noticia.



3 AFÁN DE PERSEVERAR

por Eusebio Leal Spengler

4 UN PALACIO ENTRE LUCES Y SOMBRAS

Ningún otro inmueble rezuma tanta significación para el Centro Histórico como el actual Museo de la Ciudad.

ENTRE CUBANOS

16 Pablo Armando Fernández

por Argel Calcines

24 ARS ANTIQUA, ARS LONGA

Investigación y talento interpretativo propician el rescate de la música antigua cubana.

por Miriam Escudero

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

32 Arturo Montoto

por Jorge de Armas

46 MUSEO NACIONAL

El antiguo Palacio de Bellas Artes se multiplica por tres, según el proyecto de remodelación puesto recientemente en marcha.

por José Linares

56 HOMENAJE EN SAN LORENZO

Discurso del Historiador de la Ciudad de La Habana en el acto por el 125 aniversario de la muerte de Carlos Manuel de Céspedes.

58 PIERRE D'IBERVILLE

El destino de este legendario héroe canadiense se encuentra misteriosamente unido a La Habana.

por Jean-Guy Allard

64 Los mataperros

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada *Rostro pálido* (Óleo sobre tela) realizada expresamente para este número por el pintor Arturo Montoto.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editores ejecutivosJosé Luis Vega
María Grant
Lourdes Gómez
Alejandro Iglesias**Editor gráfico**

Earles de la O

Fotografía

Víctor R. Moynelo

Publicidad

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.
© Reservados todos los derechos.**Redacción**Oficios 6 (altos), esquina a Obispo, Plaza de Armas, Habana Vieja.
Teléfono: (537) 63 9343
Fax: 66 9281
e-mail: opus@cultural.ohch.cu
internet: <http://www.ohch.cu/opus/opus.htm>**Serialización**Escandón Impresores,
Polígono Ind. Nuevo Calonge,
calle D, Manzana 3.
Teléfono 34-95-436 79 00.
Fax: 34-95-436 79 01.
41007 Sevilla.

Fundada en 1938 por
Emilio Roig de Leuchsenring



Afán de perseverar

Cual delicada obra de orfebrería, cada número de *Opus Habana* requiere de una labor cuidadosa y precisa. Como si fuera modelada a golpes de cincel sobre metal precioso —pues no otra cosa son los escritos e investigaciones—, se va conformando cada página de la revista.


Inspirados en la idea de salvaguardar la memoria social de la historia, invocamos el numen que ha de guiarnos, día a día, en nuestra tarea de fundar y sostener cada palmo rescatado del olvido. Perseverar es la palabra justa para definir nuestro empeño.

Como en los demás números de *Opus*, la obra de un pintor de mérito precede el goce de la lectura amena y juiciosa. Luego del testimonio apasionado de un poeta sin par, la música antigua nos lleva al pasaje umbroso donde habita lo eterno. Guiados por el arquitecto, podemos visitar el templo renovado de las artes.

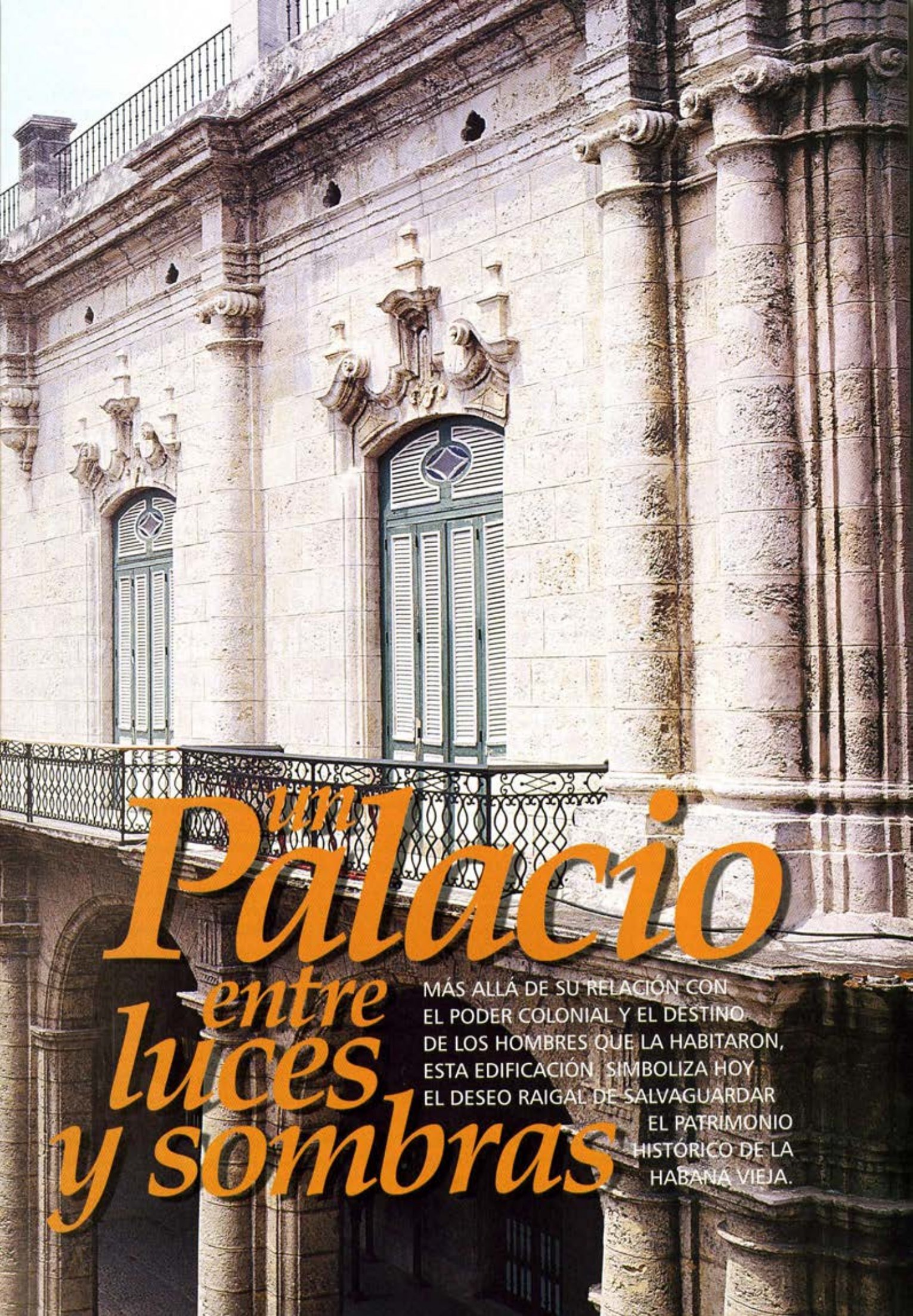
Páginas después, un almirante contempla el horizonte desde las heladas altitudes... También aquí se rinde homenaje a quien, desde lo alto de un monte, vio sobrevolar la corona de laurel sobre un glorioso martirio.

Ésta es, entre otra noticias y revelaciones, la revista que ponemos ahora en sus manos, la segunda de este año 1999, que ya se nos va sin remedio.

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



Erigido frente a la Plaza de Armas, el Palacio de los Capitanes Generales (1776-1791) constituye uno de los máximos exponentes del «barroco cubano», caracterizado por una sobriedad lineal casi rayana en la contención neoclásica. Ese espíritu barroco se trasluce —por ejemplo— en el ritmo dispuesto por las columnas adosadas a la parte superior de la fachada principal, que agrupan tres ventanas en el centro, dos a cada lado y una en los extremos. Luego de la última restauración del edificio (1967), su portal recobró el piso original de chinás pelonás, a la par que la aledaña calle Tacón era recubierta con adoquines de madera.



un Palacio entre luces y sombras

MÁS ALLA DE SU RELACIÓN CON
EL PODER COLONIAL Y EL DESTINO
DE LOS HOMBRES QUE LA HABITARON,
ESTA EDIFICACIÓN SIMBOLIZA HOY
EL DESEO RAIGAL DE SALVAGUARDAR

EL PATRIMONIO
HISTÓRICO DE LA
HABANA VIEJA.

A cualquier hora del día o de la noche, entrar aquí constituye una sorpresa, aunque es recomendable hacerlo al atardecer, cuando la penumbra y el frescor de su patio lo hacen más acogedor e íntimo. Entonces, como por arte de una magia imperceptible, se pierde la noción del tiempo y nos sentimos impelidos a disfrutar de este majestuoso edificio, otrora Palacio de los Capitanes Generales, y hoy, Museo de la Ciudad.

Enclavado en la Plaza de Armas, corazón de la ciudad intramural, este inmueble estuvo durante más de un siglo en el centro de la vida política y militar del país, además de serlo —durante un período— de la vida comercial. Desde 1790 hasta 1959, extendieron aquí su mandato sesenta y cinco capitanes generales, cuatro interventores norteamericanos, tres presidentes de la República y ciento setenta alcaldes de La Habana. Posteriormente, tras el triunfo de la Revolución y hasta 1967, radicaron en él diversas autoridades del gobierno a nivel metropolitano.

Tal profusión de cargos corresponde a las funciones que básicamente cumplió la edificación como sede del poder a nivel del país y de la ciudad, en este último caso como Ayuntamiento o Casa del Cabildo. Consecuentemente, a lo largo de su historia sufrió numerosas restauraciones y remodelaciones que alteraron sus fachadas y recintos interiores.

Desde el momento mismo de su construcción, el Palacio cobró un especial significado para el poder español, que tras la ocupación de La Habana por los ingleses (1762), dio un vuelco a su política hacia Cuba, concediéndole mayor relevancia a partir de entonces.

A las autoridades peninsulares y los pobladores autóctonos, la presencia inglesa mostró los beneficios del libre comercio y la ventajosa posición geográfica de la Isla, por lo que —luego de recuperar el poder

sobre esa colonia— la Corona española designó a funcionarios de mayor jerarquía y experiencia para dirigirla.

En lo adelante se produce un auge de las construcciones civiles en La Habana, que incluye la edificación del Palacio de los Capitanes Generales según el plan de obras públicas del gobernador y capitán general de la Isla desde 1771 a 1776, Felipe Fondesviela, marqués de la Torre.

Aunque orientadas por lineamientos generales emanados de la Metrópoli, las obras de ese período fueron ejecutadas por

ingenieros militares de diverso origen y elevada calificación profesional, quienes ofrecieron soluciones a partir de las condiciones existentes en la ciudad, sin seguir ideas preconcebidas en las Cortes o en la Academia.

Así, a pesar de ser un símbolo del poder colonial, el Palacio de los Capitanes Generales se erigió con evidentes rasgos de expresión criolla, en consonancia con el origen y los referentes arquitectónicos de quien fue,

todo hace indicar, el ingeniero a cargo del proyecto: el habanero Antonio Fernández de Trevejos y Zaldívar.

Considerado unánimemente como el máximo exponente de la arquitectura cubana del siglo XVIII, seduce por su barroquismo contenido, de una sobriedad lineal rayana en la contención neoclásica.

LA CONSTRUCCIÓN

Los primeros trabajos se iniciaron en 1776, tres años después que —en sesión extraordinaria del Ayuntamiento— el Marqués de la Torre ordenara levantar la Casa del Cabildo y la Cárcel en la parte occidental de la Real Plaza de Armas, «sobre el suelo que ocupa la iglesia Parroquial Mayor que ha de demolerse». En aquel momento, el propio De la Torre pidió que se añadiera una vivienda para los gobernadores. Por orden suya, como modelo para el Palacio de los Capitanes Generales se tomaría a la

El Palacio de los Capitanes Generales, hoy Museo de la Ciudad, fue construido al unísono que la contigua Real Casa de Correos (Palacio del Segundo Cabo), a través de cuyas ventanas puede apreciarse la primera de estas edificaciones.



vecina Real Casa de Correos (Palacio del Segundo Cabo), también en ciernes, con el objetivo de lograr coherencia en las fachadas de ambas edificaciones hacia la Plaza de Armas.



Tal y como era costumbre en las grandes obras de esa época, la construcción del inmueble tomó bastante tiempo a causa de numerosas irregularidades. Aunque se trabajaba activamente a pie de obra, en 1780 laboraban allí no más de diez esclavos, comprados para este fin, y algunos reclusos empleados como operarios.

En 1782 se terminaron de construir las tres primeras piezas, que el Cabildo acordó arrendar para recaudar fondos. En septiembre de ese mismo año se paralizaron las labores constructivas, pero como existía gran interés en acabar la Cárcel, el regidor don Gabriel Peñalver y Calvo ofreció dinero de su peculio para concluirla, y ya en diciembre se trasladaron los presos hacia el nuevo local.

Terminada la prisión, volvió a detenerse el proyecto, y no fue hasta 1785 cuando nuevamente se puso en ejecución con parte del dinero concedido por el Rey para obras públicas.

En julio de 1790, el entonces capitán general don Luis de las Casas se instala en el entresuelo del Palacio, aún sin terminar, y los Capitulares ocupan una sala provisional en ese mismo piso. Finalmente, el 23 de diciembre de 1791, se le dio solemne bendición a la Sala Capitular y fue inaugurada gran parte del edificio.

PRIMERA RESTAURACIÓN

Sin embargo, arquitectos de renombre como Joaquín Weiss y Evelio Govantes coinciden en que el Palacio no puede considerarse terminado hasta la restauración que en 1834, gobernando el capitán general Miguel de Tacón, le hiciera el ingeniero Manuel Pastor. Como resultado de la misma, sus fachadas alcanzaron unidad estructural y estilística.

Una vez trasladados los presos hacia el Castillo del Príncipe (en tanto se preparaba un

nuevo reclusorio en la entonces avenida Isabel II, hoy Paseo del Prado), comenzaron las grandes reparaciones para reconstruir el Palacio e integrarle los recintos antes ocupados por la Cárcel. Así, se unificó al resto del edificio la desagradable fachada de la calle de los Mercaderes que, cubierta de pequeñas ventanas enrejadas, denotaba su carácter de presidio.

También se remodelaron los espacios interiores, pues se erigió el claustro de la planta alta. En los planos, Pastor dejó expresado el deseo de terminar también la galería de la planta baja, pero ello no se cumpliría hasta muchos años después.

Por mandato de Tacón, en la entrada principal fue colocado el grandilocuente pórtico de mármol con el escudo español en su parte superior. Obra de los escultores italianos Gaggini y Tagliafichi, esta pieza suscitaría —en tiempos de la República— la inconformidad de algunos intelectuales, que consideraban anacrónico su escudo, ya para entonces copia del original allí instalado, destruido accidentalmente en 1906.

No era el coronel Manuel Pastor únicamente un ingeniero militar. Cercano a

Entre los elementos de matiz barroco que conforman la fachada principal se cuentan las columnas adosadas (retropilastras), las guarniciones mixtilíneas (modenaturas) sobre las ventanas, y los capiteles sostenidos por fondos de lámparas.



Luis de las Casas se instaló en los entresuelos del edificio. En uno de sus costados estaba la Cárcel, que fue desalojada en 1834 al iniciarse la restauración del ingeniero Manuel Pastor, que dio unidad estructural y estilística a la fachada exterior del Ayuntamiento. Años después, en 1848, el Palacio fue recreado por Federico Mialhe en este grabado, cuando ya se había convertido también en centro comercial y social debido a la presencia de escribanías, sastrerías, fondas y otros negocios.

El Palacio visto por Mialhe

Erigido frente a la Plaza de Armas, el Ayuntamiento y Palacio de los Capitanes Generales fungió como centro político del país desde que en 1791 se inauguró su Sala Capitular y el gobernador don

1848

También en su interior hay acentos barrocos como estos capiteles introducidos en las enjutas de los arcos y que, adornados con triglifos, se apoyan en «placas recortadas».

la figura de Tacón, tuvo implicaciones en la gestión edilicia, obteniendo dividendos —entre otros negocios— de la actividad inmobiliaria, incluido el alquiler de locales en el propio Palacio.

Al igual que el resto de la planta baja y entresuelos, Pastor dividió el local de la antigua Cárcel en multitud de piezas que, conocidas como accesorias, arrendaba a particulares. Mediante contrato con el Ayuntamiento hasta enero de 1858, el ingeniero disfrutó por más de veinte años del usufructo de tales alquileres.



su excelente ubicación, brindaba el atractivo de poder observar los paseos del Capitán General y la «Generala», por ejemplo, o la elegante vestimenta de los Capitulares, entre quienes habían negreros ennoblecidos, hacendados, comerciantes y demás personas

de relevancia social o cultural.

Es obvio que para mantener accesorias en tan céntrica edificación, sus usufructuarios debían pagar altos alquileres. Mientras los señores asistían al escribano para trámites comerciales y litigios de todo tipo, a

su vez podían disfrutar del agua de soda de Crespo, almorzar en la fonda de Muñoz y cortarse un traje a la medida en cualquiera de los talleres de sastrería.

Pero esta amalgama pintoresca de servicios no se mantuvo por mucho tiempo. La organización y ampliación del aparato estatal requirió mayor capacidad y, con este fin, el Gobernador de la Isla solicitó las accesorias alquiladas. Entonces se produjo una larga batalla entre la Capitanía General y el Ayuntamiento por ganar

espacios dentro del inmueble.

En la figura del Capitán General, la Metrópoli trataba de establecer una fuerte centralización del poder, mientras los ricos hacendados criollos —representados en y por el Ayuntamiento— pugnaban por

1893

La llegada de la infanta Eulalia de Borbón, único personaje real español que visitara la Isla, significó un acontecimiento para el Palacio, donde se previó hospedar a la Princesa. Para la ocasión se hicieron grandes gastos en muebles, tapicería y decorado,



así como en pintura para persianas, balcones, rejas... y en reparaciones del alumbrado de gas. Esmerada atención recibió el Salón del Trono, sitio predestinado a la autoridad monárquica, y la hoy conocida como Habitación de la Infanta, local que habitualmente ocupaba el Capitán General.

Visita de la infanta Eulalia de Borbón a la "noble" Habana

A finales de la década de los 40, en los bajos de la fachada de Obispo llegaron a convivir el expendio de agua de soda del señor Crespo y la sastrería de Bastián. A continuación, pero por la calle Mercaderes, se sucedían la fonda de Muñoz; las sastrerías de Garrido, de Cuesta y de la Hoz; el Colegio de Procuradores, y la Escribanía de Gobierno e Hipotecas.

Por la cara que mira a O'Reilly, se ubicaban fundamentalmente escribanías (las de Entralgo, Fornari, Regueira y Lorenzo Allo), al igual que por frente a la Plaza de Armas, donde existía también una tabaquería.

Si nos retrotraemos a esa época, podemos imaginarnos el ambiente pintoresco que rodeaba al Palacio, mucho más alegre que cuando mostraba las distantes, pequeñas y tristes ventanas del penal. Tras desaparecer este último, el inmueble se convirtió en un lugar concurrido pues, además de



Dadas las dimensiones de su patio, no hay otra edificación habanera que tenga tal profusión de arcadas en su interior.

obtener mayores ventajas. Alrededor del Palacio, ambas instancias entraron en un litigio que vino a resolverse muy tardíamente, en 1894, en favor del Ayuntamiento. Durante años, este último había exigido al Gobierno los pagos por concepto de alquiler de dichos locales.

PERSONALIDADES Y ACONTECIMIENTOS

En el Palacio se recibían a personalidades de las más variadas esferas de la vida política, social y cultural. Tal fue el caso —en el año 1800— de Alejandro de Humboldt, catalogado más tarde como «segundo descubridor de Cuba» por sus aportes al conocimiento de la naturaleza, geografía y sociedad cubanas. Al llegar a estas tierras, el sabio alemán fue recibido con solemnidad y esplendor en los salones palaciegos por el capitán general don Salvador del Muro y Salazar, marqués de Someruelos.

Como sede de las máximas autoridades de la Isla, el Palacio reunía frecuentemente a los miembros más representativos de la alta sociedad habanera. Se celebraban aquí efemérides «nacionales» (entiéndase, españolas) y santos como el de Santiago Apóstol y, por supuesto, el de San Cristóbal, patrono de la Villa. También se conmemoraba el deceso de los monarcas, y se festejaba la onomástica de la familia real.

Con el advenimiento de cada Capitán General, se ofrecían recepciones en las que éstos —en representación del Rey— concedían el «besamano» a los notables invitados: caballeros de órdenes como la Isabel la Católica, Grandes Cruces, comendadores, cónsules, nobleza, clero...



Estas reuniones podían ser más o menos solemnes, festivas o luctuosas, siendo las de mayor relieve las dedicadas a las personalidades reales y, sobre todo, al monarca reinante. Así ocurrió con la visita, en 1861, del príncipe Alfredo de Inglaterra y, once años después, con la del príncipe Alejo Romanov de Rusia.

Pero la presencia más significativa fue, sin dudas, la de la infanta Eulalia de Borbón en 1893. Único personaje de la familia real española que visitara la Isla durante los tres siglos de dominación peninsular, la joven vivió durante varios días en el Palacio, pernoctando en habitaciones reservadas habitualmente a los gobernadores.

Seis años después, el complejo acontecer político que por entonces viviera el país, puso a esta edificación en el centro de una serie de acontecimientos medulares en la historia de Cuba. Aquí fueron velados los restos de los tripulantes del crucero «U.S. Maine», cuya explosión fue el pretexto para desencadenar la intervención de Estados Unidos en la guerra que sostenían los independentistas cubanos contra España. Meses después, por mandato de la Conferencia

Diseñada con sensual regodeo, sacándole partido al movimiento, la marmórea escalera principal conduce desde las galerías del patio hasta las de la planta superior. Al subirla, atravesando el espacio, se aprecian vistas del Palacio que difícilmente podrían obtenerse en un edificio estrictamente neoclásico.



Primera intervención norteamericana en Cuba

Luego de que, por mandato de la Conferencia de París (1898), el gobierno español depuso su autoridad sobre Cuba en ceremonia oficial realizada en el Salón de los Espejos del Palacio de los Capitanes Generales, éste se convirtió en sede del Estado Mayor del gobierno interventor norteamericano. Las tropas yanquis tomaron las calles y montaron sus campamentos en las plazas públicas de la ciudad, pues los cuarteles españoles se encontraban en malas condiciones higiénicas.

1899



La galería de la planta alta sorprende por su monumental proporción.

Flanquea sus espacios una colección de obras escultóricas, entre ellas los bustos de próceres cubanos cincelados en mármol a principios de este siglo por el artista italiano Luisi Pietrasanta.

de París (1898), se produce la cesión del poder español sobre la Isla a las autoridades interventoras norteamericanas.

El primero de enero de 1899, para realizar oficialmente ese traspaso, se reunieron en el Salón de los Espejos las autoridades norteamericanas, al mando del general Brooke; el general de brigada Adolfo Jiménez Castellanos, por la parte española, y un grupo de generales cubanos, entre los que se encontraban José Miguel Gómez, Mario G. Menocal y José Lacret.

Al mediodía, cuando sonaron las campanadas del reloj colocado en la fachada frontal del hasta ese instante Palacio de los Capitanes Generales, en la azotea del mismo se arrió la bandera española y se izó

la norteamericana, para dar inicio a la primera intervención de Estados Unidos en Cuba.

Durante tres años, el inmueble serviría de Estado Mayor de las tropas interventoras, hasta que el 20 de mayo de 1902, en el propio Salón de los Espejos, fue proclamado el nacimiento de la República de Cuba. Entonces, en su azotea fue izada la bandera cubana por el General en Jefe del Ejército Libertador, Máximo Gómez, minutos después que el general norteamericano Leonard Wood arriara la de su país.

Asimismo, el Palacio estuvo vinculado a otros hechos no menos importantes. El 9 de febrero de 1899, se expusieron en la Sala Consistorial los restos del mayor general Calixto García, llegados a La Habana



ese día desde los Estados Unidos de América, donde falleciera. Dos semanas después del luctuoso acontecimiento, entraba en la capital el Generalísimo Máximo Gómez, quien fue recibido oficialmente en el Ayuntamiento. Años más tarde, en el propio Palacio, serían velados sus restos, el 17 de junio de 1905.

GOVANTES Y CABARROCAS

Con el inicio de la etapa republicana, el Palacio de los Capitanes Generales se convirtió en sede del Gobierno y Ayuntamiento, hasta que en 1920 albergara sólo a este último, al trasladarse la sede gubernamental para el Palacio Presidencial, sito en Refugio 1 (hoy, Museo de la Revolución).

Desde entonces, atiborrado de oficinas y dependencias metropolitanas, se mantuvo en pésimo estado de conservación hasta que, en 1930, los arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarocas —con el asesoramiento de don José Manuel Ximénez— emprendieron una nueva remodelación, sólo comparable en su magnitud con la efectuada por Manuel Pastor casi un siglo antes.

Dos soluciones básicas hicieron trascender esta última restauración: la terminación del claustro superior proyectado por Pastor, que completaba finalmente el sistema de galerías del patio interior, y la eliminación del repello que desde un inicio había cubierto la fachada del edificio ocultando la piedra conchifera local.

En esa ocasión también se efectuaron reparaciones en el interior del Palacio: muros, techos, pisos, carpintería, escaleras, instalaciones eléctricas... Fue restaurado, además, el monumento a Colón que, desde 1862, se levanta en el centro del patio.

EL LEGADO DE ROIG

En 1941, Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964) funda el Museo de la Ciudad de La Habana, que se instala primeramente en algunos salones de la planta baja y, luego, en el entresuelo del Palacio



En la Sala del Cabildo, bendecida solemnemente el 23 de diciembre de 1791, el Ayuntamiento habanero discutió sus asuntos a través de los siglos.

de los Capitanes Generales, para ese entonces sede del gobierno municipal y provincial. Pese a los empeños de Roig para que dichas autoridades cedieran totalmente el edificio a la institución museística, ésta terminó siendo trasladada para la residencia de la familia Lombillo, en el entorno de la Plaza de la Catedral.

La obra de Roig —Historiador de la Ciudad de la Habana desde 1935 hasta su deceso— rebasó los límites del Palacio hasta convertir su persona en una verdadera institución política de raigambre antimperialista, defensora de la soberanía cubana a través de exposiciones, conferencias y de los congresos nacionales de historia que él mismo organizó. Al frente de la Oficina del Historiador, que fundó en 1938, no cejó en preservar las tradiciones habaneras, impidiendo la demolición de monumentos y lugares históricos amenazados por los intereses de las compañías constructoras y el olvido oficial.



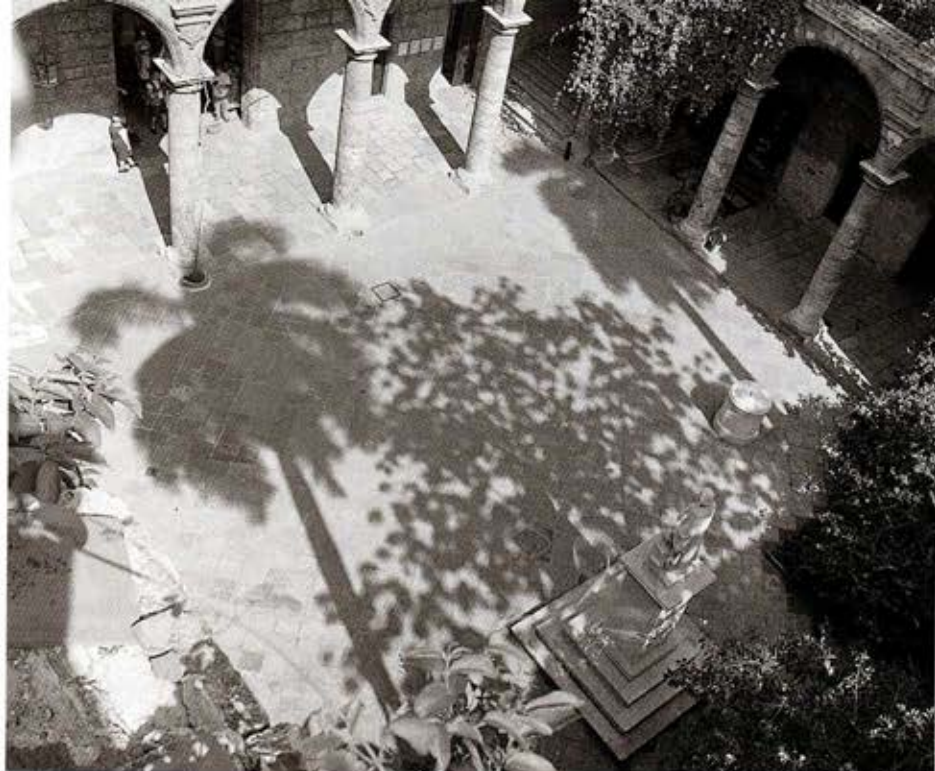
Las escenas recogen el momento en que el Generalísimo

Máximo Gómez iza la bandera cubana en la azotea del Palacio el 20 de mayo de 1902, después que —a su lado— el general interventor norteamericano Leonard Wood arriara la enseña estado-



unidense. Minutos antes, en el Salón de los Espejos, Wood había hecho el traspaso oficial del poder al primer presidente de la República, Tomás Estrada Palma, dando fin a tres años de gobierno norteamericano.

1902



Limitado en sus inicios por un paredón que separaba la Cárcel y las caballerizas, este patio extraordinario alcanzó sus actuales dimensiones y esplendor luego de la restauración de Govantes y Cabarrocas.

Aunque se graduó como abogado en 1917, no fue con esta profesión que alcanzó fama y popularidad, sino con el oficio de crítico literario y narrador costumbrista, además de por sus alegatos antimperialistas. Exaltando las tradiciones populares, con fina ironía y talento, Roig captó lo curioso y emblemático de temas, personajes, situaciones... en las páginas de las más importantes revistas de su tiempo: *El Figaro*, *Gráfico* y *Social* (de esta última fue jefe de redacción durante su primera etapa).

Con su nombre sonoro o con simpáticos seudónimos (*Cristóbal de La Habana*, *El Curioso Parlanchín*, *U. Noquelovió*, *U. Noquelosabe*), hizo del costumbrismo, en todo lo que supone de rescate de lo cubano, una de las facetas brillantes de su personalidad.

Al fundar el Museo de la Ciudad en 1941, Roig lo convirtió en un centro de interés y visita obligada de todo el que quisiera conocer la historia del país y de La Habana, a la cual dedicó gran parte de sus obras, sin que resulte exagerado decir que mucho de lo que se sabe hoy sobre esta ciudad, se debe a su arduo trabajo de investigación y recopilación.

Su legado halló continuidad tras el triunfo de la Revolución (1959) cuando, el 11 de diciembre de 1967, la Administración Metropolitana de la Ciudad de la Habana acordó en sesión solemne cambiar de ubicación y convertir el antiguo Palacio en Museo de la Ciudad y sede de la Oficina del Historiador.

NUEVA ETAPA

Se inician casi inmediatamente labores de restauración que, dirigidas por Eusebio Leal Spengler, discípulo de Roig, cuentan con el apoyo de diversas entidades científicas y organismos del Estado. Ello permitió inaugurar las primeras salas del hoy Museo de la Ciudad con ocasión de conmemorarse el centenario de la proclamación de la independencia de Cuba por Carlos Manuel de Céspedes, el 10 de octubre de 1868.

Para rescatar el inmueble se acudió a planos originales del año 1860 ya que, luego de años de búsqueda en archivos cubanos y españoles, nunca fue encontrado el proyecto remitido al Rey por el capitán general Felipe de Fondesviela, marqués de la Torre.

Otras fuentes documentales fueron los grabados, periódicos y fotografías de las distintas etapas históricas del edificio. Influyó de manera determinante la donación, por parte del pueblo y otras instituciones, de obras de arte y objetos históricos que pertenecieron al Cabildo o a los Capitanes Generales.

1930

En 1930, el Palacio adquiere nuevos aires gracias a la restauración realizada por los arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Al término de la misma, quedaron eliminadas la capa de estucado que cubría toda la fachada de piedra y las arcadas ciegas en la planta baja, cuyo sistema de galerías (claustro) fue completado.



Restauración de Govantes y Cabarrocas

Milicias 1962 revolucionarias

La nueva restauración salvó —o restituyó— el sentido original de las escaleras, las divisiones primitivas de los espacios, el noventa por ciento de la carpintería, y cientos de metros cuadrados de pavimentos de diversas calidades. Además, se colocó un refuerzo estructural que garantizó no solamente la solidez del edificio, sino también el soporte de la exposición museística.

Al develar aspectos completamente desconocidos, o precisar la fugacidad de algunas informaciones históricas, las excavaciones arqueológicas resultaron fundamentales. Se hallaron muestras de los antiguos pavimentos y primitivos sistemas de drenaje. También se midieron y llevaron a planos los amplios aljibes, además de abrirse por primera vez al público construcciones soterradas.

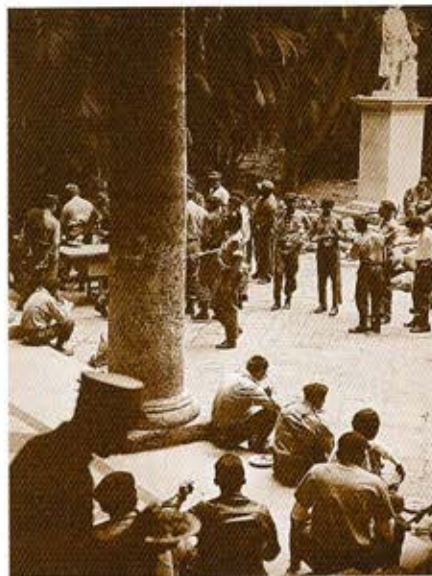
En determinadas áreas, se encontraron evidencias de la vida y costumbres de la ciudad antigua como cerámicas y utensilios de barro, lográndose restaurar ejemplares de los siglos XVI, XVII y XVIII, entre los cuales hay piezas de excepcional valor.

Las investigaciones arqueológicas adquirieron un mayor significado al delimitarse con exactitud los cimientos de la desaparecida Iglesia Parroquial Mayor, bajo la estructura arquitectónica del Palacio y el terreno de la Plaza de Armas. Ello permitió la exhumación de enterramientos, acompañados generalmente de evidencias importantes. Con Leandro Romero, tomaron parte en esas labores —entre otros especialistas— Ramón Dacal, Manuel Rivero de la Calle, Eladio Elso Alonso, Rodolfo Payarés, Rafael Valdés Pino... y el artista Ernesto Navarro.

Junto a las anteriores excavaciones en Casa de Calvo de la Puerta (Casa de la Obra Pía), tales búsquedas representaron el inicio de la Arqueología Histórica en la Habana Vieja, vinculada desde entonces a todo proceso de restauración. Este sistema de trabajo estableció una pauta para el plan de reconstrucción física y espiritual de la zona más antigua de la Ciudad, iniciado justamente con el rescate de esos dos inmuebles.

UN MUSEO SUI GÉNERIS

Los resultados son apreciables en el actual Museo de la Ciudad, que cuenta con más de una docena de salas e innumerables objetos de valor histórico y artístico.



Tras el triunfo de la Revolución (1959) el Palacio siguió siendo sede del gobierno de la Ciudad, hasta que en 1967 se dispone su restauración. Durante ese periodo, en no pocas ocasiones devino punto de reunión de las milicias revolucionarias.

Al recorrer sus salas, se evidencia la peculiar organización de sus colecciones, en gran medida ajena a la de un museo convencional, ya que su contenido abarca desde las artes decorativas hasta exponentes de profundo carácter patriótico. Se respeta al máximo la premisa de establecer una relación amable entre el inmueble, que tiene su propia historia, y aquello que se quiere decir, explicar, exponer...

Como resultado, aprovechando la propia estructura del Palacio, se logra transmitir al visitante un sentimiento afín a la historia y cultura cubanas a partir de la recordación del pasado de La Habana y sus habitantes.

Así, entre las salas más sobresalientes del Museo, se encuentra —en la planta baja— la sala en memoria de la iglesia Parroquial Mayor.

En el entresuelo, la sala dedicada al cementerio Espada, primera necrópolis de la Ciudad.

En la planta alta, se mantienen las dependencias y residencia de los Capitanes Generales; el Salón del Trono, símbolo del poder real; el fastuoso Salón de los Espejos, y la Sala Capitular. En este último local se conservan las mazas del Cabildo: dos piezas de plata labradas en 1631 por el artista mestizo Juan Díaz. En otra vitrina cercana se aprecian —también de plata— el crucifijo empleado para jurar el cargo y las copas de votación de los regidores (siglo XIX), que utilizaron también los delegados a la primera Asamblea Constituyente (1901).

Por el otro lado de la galería de la planta alta se arriba al conjunto de salas designadas con el nombre de Cuba Heroica, dedicadas a reflejar el proceso de formación de la nación cubana.

En torno al reloj de bolsillo del presbítero Félix Varela (1788-1853) están ordenados los retratos al óleo (obra del santiaguero Federico Martínez) de pensadores que abogaron por Cuba en tres formas políticas encontradas: independencia nacional, reformas con España y anexión a los Estados Unidos.

Entre ellos, el propio Varela, que dio la primera formulación doctrinal del independentismo; el eminente





sociólogo reformista José Antonio Saco (1797-1853), y el general de origen venezolano Narciso López (1798-1851), quien trajo la bandera cubana a las costas de la Isla en el período de mayor actividad y fuerza de la corriente anexionista.

Le sucede una larga sala que muestra cómo esa situación de alternativas históricas se resolvió finalmente con el grito de guerra «Patria y Libertad». Los cuadros de grandes luchadores cubanos se agrupan ahora por el orden en que tomaron las armas: orientales (10 de octubre), camagüeyanos (4 de noviembre) y villareños (6 de febrero).

El culto a la gesta libertadora se logra mediante la exposición de armas, uniformes y otros utensilios empleados durante la dura contienda que libraron los mambises cubanos contra el colonialismo español.

Seguidamente está la Sala de las Banderas, donde se conserva la enseña nacional izada por primera vez en suelo patrio, en Cárdenas, el 19 de mayo de 1850,

así como el estandarte enarbolado el 10 de octubre de 1868 por el Padre de la Patria, Carlos Manuel de Céspedes (1819-74). Al contener en su interior decenas de objetos personales pertenecientes a los próceres de la patria (Martí, Maceo, Gómez, García...), este recinto impresiona por su ambiente sagrado, de esencial cubanía.

Aunque desde su última restauración el Palacio ha sido visitado por millones de personas, no ha perdido su encanto y vida propios, como si al anochecer recuperara las funciones de antaño y volviera a ser habitado mágicamente.

En el contraste de luces y sombras sobre su piedra marina, parece haber hallado esta edificación la expresión de esa

A la entrada principal del Palacio se le añadió en 1835 este neoclásico pórtico de mármol. No sucedió así con la entrada por la calle Obispo que, prevista para acceder de manera independiente a la sede del Cabildo, conserva aún su pórtico original de indudable barroquismo (foto inferior).



hasta el presente en otros inmuebles y espacios de la Habana Vieja.

majestad y belleza inherentes a lo perdurable. Núcleo irradiante del esfuerzo restaurador, el aura del Museo de la Ciudad desborda sus paredes y, con fuerza cada vez mayor, se va posesionando de otras casas y espacios del Centro Histórico.

1967

Excavaciones arqueológicas precedieron la última restauración del Palacio de los Capitanes Generales, cuando ya se había decidido convertirlo en el actual Museo de la Ciudad. Con sentimiento que animaría la futura gesta rehabilitadora del Centro Histórico, confluyen en su rescate la pasión investigadora y el respeto por el patrimonio, mantenidos

Orígenes del actual Museo de la Ciudad

La confección de este artículo se basó en los trabajos de Emilio Roig de Leuchsenring (Historiador de la Ciudad desde 1935 hasta 1964) y de Eusebio Leal Spengler (Historiador de la Ciudad desde 1967). Además, fue consultado el texto Palacio de los Capitanes Generales (1845-1898), de Rayda Mara Suárez (Directora de Patrimonio de la Oficina del Historiador de la Ciudad), y se contó con la colaboración del arquitecto Daniel Taboada (asesor de la Oficina del Historiador).







*AL PATIO DEL PALACIO MUNICIPAL
(1937)*

*A la luz de tu sombra conmovida
deja escuchar a tantas voces tuyas.
Me quedaré desnudo de silencio
cuando me des tu intimidad desnuda.*

*Los recuerdos que corren por tu sangre
te han dejado fragante de ternura,
fuerte de eternidad estremecida
y el calor secular que te circunda.*

*La nostalgia se sube a tus arcadas
para soñar al sol su ansia madura;
mientras las ramas verdes te acarician
en el temblor benévolo de la lluvia.*

*Para las sombras de tus corredores
son mis palabras como sombras mudas
que quieren saturarse de tus ecos
y saturar tu paz de albas futuras.*

Ángel Augier

A photograph of Pablo Armando Fernández, an elderly man with white hair and a beard, sitting in a chair in a room filled with bookshelves. He is wearing a light-colored, short-sleeved button-down shirt and light-colored trousers. The room is packed with books on shelves that reach the ceiling. Some shelves have decorative scrollwork. There are also some framed photographs or documents on the shelves. The lighting is warm, creating a cozy atmosphere. The text 'Junto a lo' is written in a white, cursive font across the top right of the image.

Junto a lo

A Pablo Armando Fernández (Delicias, Las Tunas, 1930) se le otorgó el Premio Nacional de Literatura en 1996.

Lumbre de la escritura

con Pablo Armando Fernández

por ARGEL CALCINES

Para entrevistar al «Príncipe de la poesía cubana» debí ponerme un traje de lana gris.

Había sido un buen traje, de solapa estrecha, que Pablo Armando Fernández usaba mientras era agregado cultural en Londres.

Aunque pasado de moda, estaba intacto cuando se lo regaló a un amigo que le traía a casa pizzas calientes y cuyo joven sobrino debía marcharse como becario hacia el exterior.

Enfundado en ese traje, hace ya veinte años, el muchacho desembarcó en la fría noche de Moscú.

Ese muchacho, ese becario, ese joven sobrino del amigo de Pablo Armando... era yo.

—¿Por qué te empeñas en envejecer? —me regañó cariñosamente el poeta tras reconocermé, sopesando en mi vientre las decenas de libras de más.

Sobre su cabeza parecía que, en cualquier momento, se posaría el ave blanca que hace ya tiempo anidó allí... Ese nido de canas es como su corona de viejo «Príncipe»: destella al requiebro de cada metáfora y permite que se le identifique en todo lugar donde esté.

En la intimidad de su casa leímos poemas, recordamos, reímos... Junto a la lumbre de su escritura, Pablo Armando Fernández me contestó todo lo que le pregunté.

Como si con nuestra conversación rindiéramos tributo al tío Héctor, a aquel inolvidable amigo fiel...

Hace ya muchos años, en un artículo publicado en Lunes de Revolución (número 39, diciembre de 1959) con el título «Un lugar para la poesía», usted afirmó en referen-

SI EL EJERCICIO DE LA POESÍA COMPORTA UN ACTO DE NOBLEZA Y DIGNIDAD INTRÍNSECAS, ENTONCES —CON SU VIDA Y OBRA— ESTE HOMBRE HA ENGALANADO EL DERROTERO DE NUESTRA INTELECTUALIDAD ARTÍSTICA, CUAL POETA IMPRESCINDIBLE DE SU GENERACIÓN.

cia al «surgimiento del gran poeta que no tenemos aún»:

«Para que surja ha de olvidarse el miedo. Miedo a no ser respetado, a no ser respetable, a perder los amigos y el lugar en la antología...»

A estas alturas de la vida, cuando ya es un becho que escogió la poesía como destino, ¿cree haber sido consecuente con esa desafiadora sentencia de juventud?»

No he vuelto a releer ese artículo, pero creo que me refería sólo a mi generación, al «gran poeta» que daría mi generación, pues ya entonces estaban Nicolás

Guillén, José Lezama Lima, Gastón Baquero, Eugenio Florit... y Emilio Ballagas, poeta también excepcional, al menos para mí.

Ahora pienso que es pretensioso pensar que un poeta es grande. Cada poeta es por sí mismo un orbe, y mientras más diferentes sean los poetas, mejor, pues nos dan una visión mucho más rica del mundo y de la vida.

Sin embargo, hoy reafirmaría que no hace falta esperar por un reconocimiento para crear la obra; no hay que aspirar a verse dentro de la órbita de la grandeza...

Eso sí, yo escribo para publicar, porque hay cosas que experimento a diario y que puedo comunicarle a personas semejantes a mí, no a todas, sino a personas con una sensibilidad familiar, fraterna, con las cuales la distancia es muy poca.

Así se manifiesta el encuentro entre el poeta y el lector, quien termina siendo su asistente porque le da vida. Sin ese otro no existiría la poesía, sin esa comunicación entre dos, que puede ser entre uno y millones...

camellia cottage

para John y Anerys

Entre el intenso verde de la cerca
se alzan otros que imponen
en su diversidad, toda posible
integración al fondo de un definido azul.

Eso pudiera confundir, hacer creer
que toda inmensidad comparte esos colores.
He ahí el desafío. Acechantes los opuestos
sus dominios intentan extender.

El azul, lo distante, induce a lo ilusorio:
más allá, la luz todo lo transfigura
y aún más allá se alcanza a ser
un punto que alumbra, que ilumina.

Lo verde, a nuestro alcance, nos colma de esperanza:
todo se cumplirá para favorecernos:
la rama es el designio de la raíz.
Esto también pudiera confundir.

Válganos disfrutar de los colores
en jacintos, azaleas, amapolas,
tulipanes, camelias, nomeolvides
que pueblan con sus gamas el jardín.

No en balde, la casa que la luz diera
a las plantas y aves, es el jardín
y en el jardín el agua rumorosa
que corre hacia los puntos cardinales.

Corrompe el noble sueño tomar parte en un bando,
al verde o el azul adepto proclamarse.
Sentirse indomeñable, saberse victorioso
ante tanta contienda innecesaria, inútil,

es imponerse torbellinos fieros,
lluvias que asolen montes y praderas
y hagan del verde abrojos
y del azul un mar de soledades.

En el blanco y el rojo que en el jardín
y el patio exhiben las camelias en flor, se exalta
con todos sus matices el verde que revela
la fruición del azul y el amarillo atados.

Eso hace del jardín y hace del patio
moradas de la flor, consagrada a la casa.
Flor que entre dibujo y color y aroma
establece y preserva la armonía.

Es el coro, los tonos del espectro
que cada uno en uno vive y crece,
y todo de cuanto dora el día
del verde y del azul la flor sustenta.

Entonces, de su generación, ¿cuáles poetas diferenciaría del resto?

José Baragaño era un hombre con gran talento, sin lugar a dudas, un gran poeta, pero muere joven, al igual que Rolando Escardó. Aunque considero que Baragaño era un poeta mucho más personal que Escardó... Pienso también en Roberto Branly, que apenas se le recuerda y, sin embargo, tiene poemas espléndidos, extraordinarios... También pienso en uno que sí fue reconocido desde un inicio: Fayad Jamís.

Por cierto, hablando de los poetas de la generación del 50 en Cuba, sería importante ver —a punto de concluir el siglo— quiénes tienen una obra más orgánica, más consecuente consigo mismo, con su sensibilidad, con su ideología...

Y cuando digo consecuente con respecto a su obra, me estoy refiriendo a algo esencial para un poeta: un poeta es alguien que, en su labor creadora, debe revelar el conocimiento, lo que la luz nos dejó. Y si hoy dice una cosa, y mañana otra, no puede develar la obra de la luz... Claro, siendo chispas de la luz, nosotros —los poetas— nos esparcimos en múltiples direcciones: unos siguen recto; otros se desvían; otros se apagan; otros son tan poderosos que enceguecen... y otros alumbran. Yo estoy por los que alumbran y siguen su destino pleno.

«Lo que el hombre no puede aprender es a soñar y morir. El sueño y la muerte están dentro de nosotros desde el principio...» Es una hermosa frase de Eugenio Florit, quien falleció recientemente en Miami. Usted, que fue su alumno y admirador, ¿podría evocarlo una vez más para nosotros?

Siempre. Ya en texto mío publicado que se llama «Florit en la evocación» o algo así, lo recuerdo desde mi casa, cuando se decían poemas suyos, décimas... las décimas de *Trópico*. Yo conocí a Florit en Nueva York y me deslumbró su generosidad: él fue la primera persona que habló sobre mi libro *Salterio y lamentación* (1953), e hizo el prólogo de *Nuevos poemas* (1955). Fue mi maestro, mi asistente... me acompañó mucho. Me enseñó a regir mi propia sensibilidad, a no confundirme, a no dispersarme... Ejerció sobre mí una influencia poderosísima, sin lugar a dudas.

Yo no volví a verlo. Hay una carta suya esperándome en Miami, que él entregó a un amigo mío. Este amigo quiso mandármela pero yo le dije no, no la mandes, pues Fina García Maruz me acaba de escribir una carta, que se ha perdido, y no quiero perder la de Eugenio, que será ya la última carta que recibiré de él.

Tengo sus libros dedicados y una memoria inconsolable, pues por muchos años dejé de verlo, de oírlo... aunque siempre lo he leído. Siempre ha estado en esta casa con nosotros... Él asistió a la boda mía con Maruja. Era visita una vez al mes. Venía por las noches a conversar y cenar... Era parte de nuestra existencia, de

nuestra vida... O mejor, es parte de nuestra existencia, de nuestra vida... Es la familia... Los poetas no mueren... Eugenio Florit no va a morir nunca.

¿Tiene usted algún sueño recurrente?, ¿cómo sobrelleva la antesala de la vejez?, ¿ha pensado en la hora de morir?

Cuando yo era joven, la muerte era un tema de mi poesía. Pero pienso que era algo de pura especulación, de entretenimiento... Creo que no la tomaba muy en serio. Por eso hablaba de la muerte con frecuencia.

Ahora que estoy yo no diría en la antesala, sino en la misma vejez (a los setenta años se es viejo irremediablemente), comprendo que la muerte —que no se sueña— es de una puntualidad total, obscena... no se equivoca, no es transferible ni postergable... Pero no creo en ella. Dejé de creer en la muerte, aunque sí creo en la ausencia.

He estado en los cinco continentes y donde únicamente sentí la distancia fue en Australia. Estaba yo allá —decía— en la quinta punta de la estrella. Me sentía muy remoto, muy distante de todo, hasta de mí mismo. Y buscaba todo aquello que me acercara a mi memoria, recuando a cosas elementales: la arena, la yerba, las flores... Y cuando encontraba algo semejante a mi paisaje natural, pues decía: No, no estoy tan lejos... ésta no es otra estrella; estoy en casa... Esa sensación de distanciamiento es la que puede provocar la muerte, y es la que nos afecta.

Martí decía que la muerte es vía pero no término... Yo creo en la memoria, en la memoria que está en la escritura y que, de algún modo, nos representa a todos. La escritura es el testimonio del conocimiento; la palabra existe para que nosotros sepamos la obra de la vida.

Yo creo en los ciclos de la vida. Tomemos la noche como la muerte, y el día como la vida. Así de simple. Todas las noches, cuando dormimos, vivimos la ausencia en el sueño. Yo he soñado con gente que nunca he visto, con lugares que no conozco, con situaciones de pura ficción... Yo sueño poemas, y me despierto sobresaltado, tratando de recuperarlos. Pero no, no eran míos... eran poemas del sueño.

Estoy convencido que así sucederá el día en que, en silencio, emprenda el viaje hacia no sé qué estrella... Pero sé que volveré a aparecer, y estaré en otro lugar, con otra gente...; pero allí también estaré contigo y con los que conozco. De acuerdo con Paul Jacobs, nos desarrollamos y evolucionamos en grupo, y el grupo siempre es el mismo, porque es el que tiene la memoria del otro.

Usted ha dicho: «Si no hubiese sido poeta no estaría viviendo en Cuba». Pero si en la «otra vida», digamos, no tuviese más remedio que escoger otro lugar y otra profesión para vivir, ¿cuáles escogería?

Yo no escogí ser poeta. Alguna vez he dicho que la poesía me escogió a mí, y no es mentira. Yo era escritor ya

a la edad que me hice poeta. He contado que me hice escritor oyendo una novela radial: *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë. Esas voces de la radio cubana transformaron mi vida por completo. A partir de entonces fui otra persona, y ello definió mi destino: yo iba a ser un escritor y no quería hacer otra cosa en la vida.

Pero conocí a Carson McCullers, y ella dio constancia de que Manila Hartman, esposa de Harold Gramatges, tenía razón al hablar de mi vocación poética (ahora se va a publicar en Santiago de Cuba *Pequeño cuaderno de Manila Hartman*, con poemas que escribí entre 1947 y 1951, algunos en Nueva York y otros ya aquí, en Las Tunas).

Carson McCullers tenía un texto mío en inglés, lo leyó y dijo: «Pero esto es poesía...» Yo le dije: «No». Ella lo dividió en líneas y me lo leyó en voz alta. «Esa poesía no es mía, es suya», le dije.

El primer poema que ya escribí como tal —o sea, con la idea de que hacía poesía y no prosa— se llama «Distancia»; está en español y se lo dediqué a Manila Hartman, como todos los demás que ella fue conservando y que ahora se publicarán. No los obtuve hasta 1982 que Manila me los devolvió con algunas cosas más.

Entonces, en la «otra vida» me gustaría volver a ser escritor, que es una forma de no ser, de ser varios, de ser siempre otro, de vivir la vida de otros... como personajes que existen en una novela, un cuento, una obra de teatro...

Cuba sí fue escogida por mí, porque el alma sí selecciona el lugar y la familia de reencarnación. Cuba es como un poema, algo que siempre se está revisando a sí mismo... es también una novela, un cuento, una obra de teatro... donde continuamente cambian la historia, los personajes, los diálogos, las situaciones... Cuba es algo por hacer, como la literatura.

Por tanto, es para mí un privilegio —y será— haber nacido en Cuba y ser escritor en Cuba.

¿Cuál es la fruta cubana que le produce mayor nostalgia, melancolía y morriña por el suelo patrio?

El anón, que —por cierto— hace años no veo, y que mis hijos yo creo que ni conocen. Había una mata de anón en el jardín, y un día desapareció. Había dos; crecieron solas; yo no las sembré... Tal vez fue Yeyé Santamaría quien sembró la que estaba en la entrada de la casa. Pero nunca veo esa fruta... ¿Existe el anón? Con sus ojos internos y externos que son múltiples: ojos verdes, azules, grises... y que, ya dentro, son negros y pulidos...

Entre la gente atractiva que usted ha conocido, ¿a quiénes suele recordar más a menudo?

No podría mencionarlos porque son muchos. Yo siempre digo que nunca me sobraron cinco dólares, pero que tampoco nunca me faltaron. He tenido la vida de un multimillonario, y mis amigos millonarios —que

tengo varios— no han vivido una vida tan rica, tan llena de cariño, tan colmada de mimos... como yo, a lo largo de cinco continentes.

A mí me suceden cosas muy extrañas que tienen que ver con el *karma*. Yo amo Colombia, y cada vez que voy allí, me suceden cosas muy raras... He escrito un libro de poemas a Colombia, a los colombianos, que están por todas partes.

En Melbourne, Australia, me están esperando Flora y Orestes, que son colombianos. Ellos me esperan como a alguien que aman, que besan, que abrazan, que miman, que no saben qué darle... Te invitan a almorzar y después te dicen: «¿Por qué no te acuestas un poquito para que descanses? Y de pronto te despiertas, y allí están ellos mirándote...

Yo tengo amigos en todos los continentes, amigos de otras razas, que hablan otras lenguas, que profesan otras religiones y hasta otras ideologías...

Usted es una de las pocas personas que puede catalogar públicamente de amigos tuyos a figuras irreconciliables entre sí, a figuras de uno y otro lado de la barricada... ¿Tiene enemigos, Pablo Armando?

Constantemente me entero con dolor de gente que se dicen amigos tuyos y no lo son, que hacen juicios gratuitos, ridículos, pobres... que mienten, que desfiguran situaciones... El enemigo existe, sin dudas, pues a veces somos —yo también, por supuesto— seres mediocres, tristes...

No obstante, yo no le otorgaría ningún poder al enemigo. Él puede intentar provocarte, amenazarte..., pero si tú no le pones atención a ninguna de las dos cosas, el enemigo fracasa porque lo dejas sin destino, sin propósito...

Ha sucedido —por ejemplo— que se celebró un cumpleaños mío en Casa de las Américas, una supuesta persona no fue invitada, y ha dejado de hablarme.

Yo no me haría un enemigo, pues no puedo gastar mi fuerza, mi entusiasmo, mi capacidad energética... en el odio, el rencor, el resentimiento, la envidia... que es lo que crea la enemistad.

Usted ha definido Lo Cubano en la poesía, de Cintio Vitier, como «uno de los libros mayores de la Patria, un libro de fundación». Sin embargo, hace cuarenta años, desde las páginas de Lunes de Revolución, se le tachó—entre otras

cosas— de libro infortunado becho a base de lugares comunes, de mezcla de adjetivo y sustantivo, y también ¡no faltaba más! de puntos de vista que son flagrantes puntos de ciego...» (Virgilio Piñera, en artículo «Cada cosa en su lugar», publicado en el ya mencionado número 39.)

¿Cómo explicar la resurrección de ese libro en el ámbito cultural cubano de hoy?

Es que cuando se publicó ese libro había un gran resentimiento entre los miembros de *Orígenes* y los de *Ciclón*, pero definitivamente Virgilio no tiene ninguna razón en decir eso. Para nada. Eso es pura retórica... También hubo otros ataques, de gente que no está en la literatura cubana, pero que eran colaboradores de *Lunes*... De todas maneras es un libro fundamental, sin lugar a dudas. Y tiene una lógica implacable que se mantenga en nuestra continuidad, porque allí está definido lo esencial de lo cubano. Los aspectos más definitorios de nuestra sensibilidad, de nuestra historia, de nuestro intelecto... están bien apresados allí. Por eso es importante ahora, y dentro de un siglo lo será aún más.

Yo mismo, en algún momento, discrepé con Cintio sobre una antología, pero era porque no me incluía a mí.

Cintio me había presentado en el Lyceum, el 9 de septiembre de 1953, cuando yo leí mi libro *Salterio y lamentación*, que lo hicieron él y Fina; ellos ordenaron uno tras otro los veintisiete poemas de ese cuaderno mío, dándole una vitalidad, una coherencia, una voz que se reconoce... que se las debo a ellos.

Recientemente se lo comenté a Cintio, así como que me molestaba mucho cuando en las antologías que él hacía, nunca me mencionaba...

Desde las páginas de Lunes..., en el artículo suyo ya mencionado, usted lo calificó como «antólogo oficial de antes de 1959, el hombre que compilara nuestras antologías oficiales y extraoficiales»...

Yo le podía haber dicho cualquier cosa. Y al comentárselo recientemente, nos reíamos muchísimo pues yo les explicaba que había sido un acto de amor, de amor con rabia —que es lo peor— porque me ignoraban y yo los quería mucho.

Pero ya eso está muy claro, muy claro, en un ensayo que escribí sobre ellos dos, y no sé si conoces mis poemas a Cintio y a Fina, donde hablo de la «sinrazón del corazón». Y nada me hizo tan feliz que cuando volvimos a abrazarnos, a querernos, a ser la familia...

la ciudad nuestra de Portocarrero

*Durante años la excusa
para mi desapego por La Habana
fue haber nacido en un batey donde
todas las cosas*

*amigas y enemigas
me fueron inmediatas
Desde el restaurante La Torre
o el Bar Turquino*

*y girando como endemoniado
no se la ve no se la siente
con proporción humana
Sin embargo puede uno imaginarla
blanca bajo la luz lila en la sombra
Y aún no basta*

*Para verla de un golpe a contrapelo
como un cuerpo de colores que crecen
en azules y verdes y amarillos
hay que asomarse a ese lienzo sonámbulo
vertiginoso de esqueleto que canta
rompiéndose en los pasos que le marcan
su vida verdadera*

*Para verla hay que mirarla
con los ojos totales de Portocarrero.*

En eso le debo mucho a su hijo Sergio Vitier que, siendo un adolescente, cuando en «El Gato Tuerto» tocaba la guitarra y Miriam Acevedo cantaba en aquellas noches bellísimas, inolvidables, de los años 60... me ayudó mucho a volver a casa de Cintio y de Fina, que fue la primera casa —después de la de Ballagas— donde yo me sentí como en mi propia casa, donde por primera vez me sentí en casa de la Poesía.

Por cierto, Lezama Lima es el único intelectual consultado que considera Lo cubano en la poesía entre los diez mejores libros cubanos, al responder a la encuesta que Lunes... publicó en su número 126 (octubre de 1961).

Antes, en el número 64 (junio de 1960), se había hecho una encuesta similar bajo la incógnita de «¿Qué libros trataría Ud. de salvar en caso de que su biblioteca se viera amenazada de una becatombe—la bomba atómica, un rayo, la polilla...»

¿Se atrevería a actualizar las listas siyas? Yo se las leo y usted me dice. Así, de la literatura universal, entonces escogió:

1. La Biblia
2. Teatro completo de Shakespeare
3. Obra poética de César Vallejo
4. Cumbres Borrascosas, de Emily Brontë
5. Moby Dick, de Herman Melville
6. Obras completas de José Martí
7. Los Hermanos Karamázov, de Dostoyevski
8. Obras escogidas de Quevedo
9. La metamorfosis, de Kafka
10. Residencia en la Tierra, de Pablo Neruda

Ya no me acuerdo qué criterio seguí para hacer esa lista, pero pensándolo bien, quizás hayan sido los libros que más influyeron en mí, que me dieron un concepto del mundo en que vivía...

Entonces, yo tenía apenas treinta años de edad, y sin dudas son autores y obras que leí con gran pasión en la adolescencia, en la más temprana juventud. Hoy, pasado casi cuarenta años, no podría cambiar ningún título, pero tendría que añadir —por supuesto— otros nombres.

Quizás esté equivocado, pero como hombre educado en la cultura occidental, yo considero que existen cuatro grandes figuras de la literatura universal: Shakespeare,



Dante, Cervantes y Goethe. Ya en el siglo XX son otros cuatro: Proust, Kafka, Joyce y Tomas Mann.

¿Y en cuanto a los libros cubanos? Entonces, usted eligió:

1. Obras completas de José Martí
2. El son entero, de Nicolás Guillén
3. Enemigo rumor, de José Lezama Lima
4. Obra poética de Emilio Ballagas
5. Cincuenta años de poesía cubana, de Cintio Vitier
6. Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier
7. La sangre hambrienta, de Enrique Labrador Ruiz
8. Cuentos fríos, de Virgilio Piñera
9. El monte, de Lydia Cabrera
10. Así en la paz como la guerra, de Guillermo Cabrera Infante

A Martí, como ves, lo puse en ambas listas. De Guillén, añadiría sus Elegías. En la poesía de Lezama es esencial Fragmentos a su imán, pero el que está más cercano a mi sensibilidad es Enemigo rumor... Sin lugar a dudas, mantendría a Ballagas y la antología de Vitier.

En cuanto a Carpentier, podría añadir otros libros; ocurre que yo me leí Los pasos perdidos antes que El reino de este mundo, y además de éste último agregaría El siglo de las luces, que es una obra maestra.

Me quedaría con Labrador Ruiz... Imprescindible El monte para entender este país. Mantengo los Cuentos fríos de Virgilio, por supuesto.

Y de Cabrera Infante podría decir ahora Tres tristes tigres, que entonces no estaba publicado, como tampoco Lezama había publicado Paradiso, y junto a éstas mencionarías otras novelas como Celestino antes del alba o El mundo alucinante, de Reinaldo Arenas...

¿En la actualidad también hay una especie de redescubrimiento de Tres tristes tigres?

Es un extraordinario libro que ha influido poderosamente en tres generaciones o, al menos, en dos. Así, por ejemplo, también tienen tres personajes Las palabras perdidas, de Jesús Díaz, y El vuelo del gato, de Abel Prieto.

Tal y como en la novela de Cabrera Infante aparecen Kodac, Bustrofedón y el narrador, en Las palabras... están El Flaco, el Rojo y el Gordo, y en El gato..., Freddy Mamoncillo, Marco Aurelio y el narrador.

Estas novelas comparten lo cubano como sustancia, como esencia, como cultura... Hay en ellas otras semejanzas como es la pasión por la música.

¿Tiene algún poema dedicado a La Habana? ¿qué sitios de nuestra ciudad prefiere recorrer en las tardes o en las noches?

Sucede que mi memoria de la niñez y de la adolescencia está en Delicias (Las Tunas), y la demás —hasta la

En aquella época de mi juventud, cuando venía a Cuba, me pasaba más tiempo en Holguín y Las Tunas. Por La Habana pasaba a ver gente, aunque en 1952 y 1953 trabajé aquí unos meses, pero se me hacía difícil vivirla porque me perdía: era una ciudad totalmente racista, clasista, que yo no entendía muy bien. Si en Nueva York podía escoger a mis amigos, aquí de algún modo te los imponían. Y tenías que tener un número de teléfono determinado; si decías 3, que era el Vedado, entonces se te miraba con respeto...

Yo siempre viví en el Vedado, siempre viví muy bien, pero la vida se me fue haciendo cada vez más difícil, además de las tensiones que surgieron después de que Batista tomó el poder en 1952 y, un año después, Fidel atacara el Cuartel Moncada.

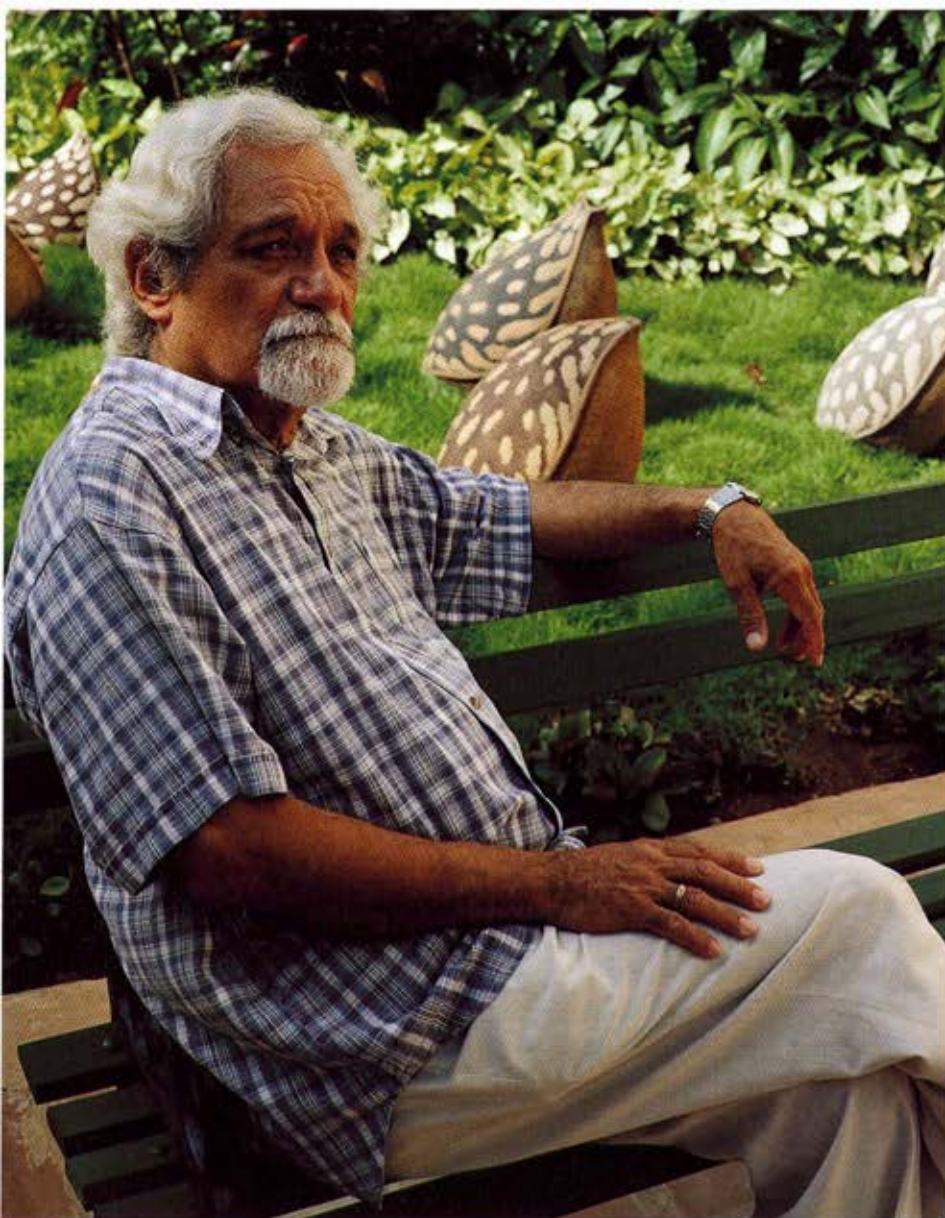
Mi estado de conciencia con respecto a lo que estaba ocurriendo aquí en Cuba, lo recuperé en Nueva York cuando escribí *Las armas son de hierro*, una obra de teatro que llevó a escena el Movimiento 26 de julio y fue dirigida por Humberto Arenal, a quien le debo mucho al igual que a Miriam Acevedo. Es una obra muy bella, que aquí nunca se ha puesto, y que este año pensamos escenificar en Holguín, y editarla además.

En una novela inédita que se llama *Una ilusión mayor*, intento por primera vez escribir algo sobre La Habana... Yo camino mucho por la Habana Vieja; hoy mismo lo hice por la calle Oficios, arriba abajo, y cuando llegué a la esquina de Luz y Oficios, que miré hacia los altos, recordé a Calvert Casey... De allí salió, y no volvió...

Tengo un poema que se llama «La ciudad nuestra de Portocarrero», que es a La Habana. Ella es para mí también algo por rehacer, por descubrir, por desentrañar sus enigmas... como Cuba, como la Poesía... Es lo mismo.

Usted ha escrito cientos de poemas...

Tengo trescientos sin publicar, que es lo peor; un libro completo en inglés que tiene como sesenta poemas; además del ya mencionado *Pequeño cuaderno de Manila Hartman*. No sé cómo conformar al menos otros tres volúmenes, porque —junto a poemas escritos entre 1990 y 1999— hay otros de los años 60 y 70 que nunca se publicaron. Tengo un largo poema inédito a Roque Dalton, escrito en 1975 cuando Roque desapareció.



juventud—, en Nueva York. Todo mi interés en esos años es establecer un diálogo con esa última ciudad para darle coherencia a mi vida, para no caer en un vacío... A mí Guillermo Cabrera Infante me dijo un día que, al saltar de Gibara a La Habana, él había sentido una gran sacudida, y se preguntaba cómo yo había podido sobrevivir saltando de Delicias a Nueva York. Y es que había mucho más coherencia entre Nueva York y Delicias, donde había una colonia norteamericana, que entre Gibara y La Habana.

Me asalta una gran urgencia de recoger todo esto en libro, pero no sé cómo hacerlo pues son poemas basados en el hogar, la familia, el camino... y la memoria.

Entre 1990 y 1998, publiqué cuatro libros en Europa, que serán recogidos próximamente en una edición de la Unión de Escritores: *Velad* (Cádiz, 1991), *Ronda de encantamiento* (Roma, 1990), *Nocturno de San Cugat* (Nueva Delhi, 1995) y *Libro de la vida* (Sevilla, 1997). También saldrán allí poemas publicados en revistas como *Casa de las Américas*, *Unión*, *Lunes de Revolución...* que no sé por qué razón no incluí en *Un sitio permanente* (Premio Adonais, Madrid, 1970) o en *Aprendiendo a morir* (Barcelona, 1983), libros unificados posteriormente bajo el título de *Campos de amor y de batalla* (1984).

De todos esos poemas, ¿se sabe alguno de memoria?

Solamente cuatro líneas: *El complicado mundo/ simplifiqué mi vida./ La gente simple/ complicó mi mundo.*

La última página del último número de Lunes de Revolución (número 129, noviembre de 1961) tiene un poema suyo a Pablo Picasso...

Sí, «Rosa esta, rosa esta, rosa esta... Yo tengo un libro de cincuenta poemas dedicados a pintores... desde Víctor Manuel a Nelson Domínguez, pasando por Raúl Martínez, Antonia Eiriz, Umberto Peña...

De eso quería preguntarle... ¿Cómo ha sido su relación con los pintores?

Muy íntima. Ahora mismo, este libro que va a publicar la Unión de Escritores reproduce los dibujos que hizo Zaida del Río para *Ronda de encantamientos* y los que hizo el mexicano Juan Sebastián para *Nocturno en San Cugat*. Tengo muchos dibujos de Nelson para el gran volumen que pienso hacer con mis poemas inéditos...

Se le profesa un gran respeto a Antonia Eiriz, ¿por qué?

Aún en los tiempos difíciles, cuando nadie quería verlos, Antonia iba a mi casa. Ella es un caso excepcional de artista, pues era de una autenticidad total y, al sentir que en un momento determinado su obra no era mirada con el amor y respeto que merecía, dejó de pintar.

Entonces, se dedicó al magisterio todo el tiempo, ya que pensaba que podía hacer con los demás lo que ya no podía hacer por sí misma. Y creó en su barrio un mundo fabuloso de *papier maché*, e hizo cosas bellísimas, dignas de museo.

Yo escribí un texto sobre ella cuando su última exposición en París. Después se fue a los Estados Unidos y allá murió. Tuvo un destino muy extraño, ese destino extraño de la diáspora...

Este país —que se hace día a día con seres que tienen un pie en un sitio, y otro, en otro; que tienen la mirada en el horizonte...— crea destinos como el de Antonia. Es una pena que hoy no esté en su totalidad con nosotros.

Empinada por la ola de la Revolución, su generación literaria logró reconocimiento y fama en una época; sin embargo, no pocos de sus miembros vieron trocadas sus vidas tal y como si la inercia histórica los hubiese arrojado de cabeza sobre los arrecifes... Ya que usted también sufrió su cuota de ostracismo, abogándose en el silencio de publicación por intervalo de catorce años, pero a diferencia de otros congéneres suyos se quedó en Cuba y goza ahora de reconocimiento oficial y público... ¿no teme parecer un naufrago con demasiada suerte, una suerte de poeta «flotante» después de la tormenta?

No, no... Aquí están también Antón Arrufat, Miguel Barnet, Nancy Morejón, Humberto Arenal... y podría citar

muchos otros más, pero siempre los nombres son engorrosos, ya que puedes olvidarte inconscientemente de alguien... Antón, por ejemplo, sufrió tanto como cualquiera de nosotros...

Yo te diré que regresé a Cuba, a su historia, a su memoria, a su sensibilidad... y eso no tiene nada que ver con la burocracia mediocre que puede haber en cualquier sociedad. No hay que ofenderse... También mediocre puedo ser yo. En mi libro *Los niños se despiden* se dice en algún momento: «Los hombres son tristes y se mueren, aún en Sabanas...»

Yo regresé a estas realidades, a estas esencias, y no hay —ni habrá— nada que pueda separarme de ellas... Porque lo demás, que se considera fama, gloria, dinero... no te conduce a nada. Un libro puede tener un gran éxito durante un tiempo, y después se olvida. Muchos de los escritores que me formaron a mí, ya nadie los lee, pero volverán, estoy seguro, porque están aquí, eternamente.

El calificativo de «Príncipe de la poesía cubana», ¿quién se lo dio?

Ja, ja... No tengo la menor idea, la gente lo dice, y no sé por qué. Es un acto de cariño... A mí me besan mis amigos todos, y eso tampoco lo entendería la gente común... Ja, ja...

ARGEL CALCINES, editor general de Opus Habana

el ojo de la memoria

*Yo estuve en el jardín
y entré en el laberinto.
Volví para seguir el rumbo
de la araña.*

*Yo anduve entre sus hilos.
Toda memoria ayuda
a volver por los pasos
que en el jardín quedaron.
Si recupero el rumbo
de la araña tenaz
saldré del laberinto
y de vueltas al jardín
hallaré los paisajes
que construyen tus ojos
y tus manos.*



Fundado por Teresa Paz y Aland López en 1994, el conjunto de música antigua Ars Longa interpreta obras de diferentes épocas y estilos, desde la Edad Media hasta el Barroco.

ARS LONGA ANTI QUA

*un repertorio
de «idos tiempos»*

por **MIRIAM ESCUDERO**

PARA RESCATAR LA ANTIGUA MÚSICA CUBANA SE CONJUGAN LA BÚSQUEDA DE PARTITURAS OLVIDADAS, UN ADECUADO *INSTRUMENTARIUM* Y LA MAESTRÍA DE LA INTERPRETACIÓN.



Vinculada al culto católico, credo establecido en Cuba a partir de la conquista y colonización de la Isla, la música encontró en la Iglesia la institución que preservaría para el futuro las primeras pruebas documentales de actividad creativa autóctona en esta manifestación artística.

Aun cuando se han encontrado noticias y crónicas que describen hacia 1544 la ejecución de obras para el Oficio Divino por el mestizo Miguel Velázquez, la historia de la música en Cuba posee su más temprana evidencia documental en el siglo XVIII.

Ya para esa época, la Isla contaba con dos catedrales católicas: Santiago de Cuba, fundada en 1522, y La Habana, consagrada como tal en 1787. En torno a estos templos y a sus respectivas capillas de música, desarrollaron su obra dos importantes compositores de la historia musical americana: Esteban Salas y Cayetano Pagueras.

Genuinos representantes del barroco americano, ellos constituyen los únicos exponentes cubanos de esa mezcla de elementos estilísticos. Al analizar su música como parte del siglo XVIII —definido por la interacción de lo barroco y lo clásico—, se comprueba que Pagueras posee un lenguaje menos contrapuntístico y más armónico que Salas. Sin embargo, las desigualdades de estilo individuales no impiden considerarlos en un mismo estilo epocal, en coincidencia nacional, que revela más semejanzas que diferencias en cuanto música religiosa crearon para las capillas de La Habana y Santiago de Cuba.

Las dificultades que enfrentaron para hacer valer su arte fueron las propias del artista incomprendido por un medio que, incapaz de valorar justamente esa labor creativa, la considera cuestión secundaria. Tal como Bach firmaba sus obras *Soli Deo Gloria*, en un acto de gratitud hacia aquel que consideraba autor y

supremo receptor de su arte, Salas y Pagueras tuvieron que ceder mucho para —a contrapelo de acusaciones mezquinas y juicios erróneos— no abandonar el camino de la creación artística.

En la década de los años cuarenta de este siglo, mientras escribía un libro sobre la historia de la música en Cuba, Alejo Carpentier descubre los manuscritos de Esteban Salas, con lo que fija —para

ESTEBAN SALAS Y CASTRO (1725-1823)

Esteban Salas nació en La Habana en 1725. Realizó estudios de Filosofía, Sagrada Teología y Derecho Canónico en la Universidad, pero no se ha precisado aún quiénes fueron sus maestros en el arte de los sonidos. Su vinculación desde 1734 a la Parroquial Mayor de La Habana como tiple de coro, es la única evidencia sobre su formación musical, la cual —por la vía que fuese— adquirió totalmente en Cuba, de donde nunca emigró.

En el templo habanero estuvo hasta que partió hacia la Catedral de Santiago de Cuba, cuya capilla de música había sido restablecida en 1761, pero continuaba

en estado caótico. En 1764 el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz decide otorgarle la maestría de dicho cuerpo «para cumplir la tarea de establecer con firmeza la capilla de música de la catedral». Desde entonces, y hasta su muerte en 1803, Salas desplegó allí una intensa actividad musical que abarcó la creación de más de cien partituras entre obras litúrgicas, villancicos, cantadas y pastorelas.

otros investigadores y para él mismo— el punto de partida necesario.

Desempolvar archivos; estudiar documentos y partituras antiguas; imprimir y hacer sonar la música colonial cubana... son las labores que se precisan



para desentrañar una parte de la historia musical de Cuba y América. Tal fue el presupuesto que impulsó a Pablo Hernández Balaguer a realizar la catalogación de los fondos del archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, y condujo nuestros pasos hacia la Iglesia de La Merced, en la Habana Vieja.

Gracias al padre Raúl Núñez, en esta última parroquia se conserva un valioso fondo con parte de nuestra historia musical, el cual fue puesto a

cubanos habían centrado la búsqueda de fondos de partituras en las capillas de música de aquellas primeras catedrales, donde históricamente se generó la creación musical eclesiástica.

No obstante, tal y como quedó demostrado en la iglesia de La Merced, las particularidades de la historia musical de Cuba nos encaminan hacia un nuevo derrotero: la localización de fondos también en los templos más antiguos de la Isla, cuya activa vida musical propició la concepción de nuevas obras y la interpretación del patrimonio cubano y extranjero.

Como tales iglesias no cuentan propiamente con archivos de música, es necesario localizar las partituras que —salvadas de la destrucción, el olvido y el deterioro— fueron guardadas en armarios y baúles por quienes compren-

dieron que la estima del Arte va más allá de considerar su valor de uso. Personas como éstas hoy nos abren las puertas de sus templos para que se inicie el trabajo de catalogación de dichas obras.

De esta manera quiso la providencia que en la habanera Iglesia de La Merced y en la de San Francisco, en Santiago de Cuba, se conservara una parte de los fondos de la Catedral de La Habana, los cuales Alejo Carpentier dio por perdidos desde 1946 cuando afirmó en un capítulo de su libro *La música en Cuba*: «El archivo de la iglesia [se refiere a la

CAYETANO PAGUERAS (CA. 1730-?)

Oriundo de Barcelona, el organista Cayetano Pagueras llegó a La Habana alrededor de 1750, donde debió coincidir con Salas hasta 1764, año en que este último partió para Santiago de Cuba. Por tanto, Cayetano bien pudo ser su maestro, o uno de sus maestros.

Entre 1779 y 1803 —en la Parroquial Mayor, después Catedral de La Habana— Pagueras se dedicó a la creación de música para el oficio religioso, por encargo del presbítero Manuel Lazo de la Vega, quien fungía como maestro de capilla pero carecía del don de la composición.

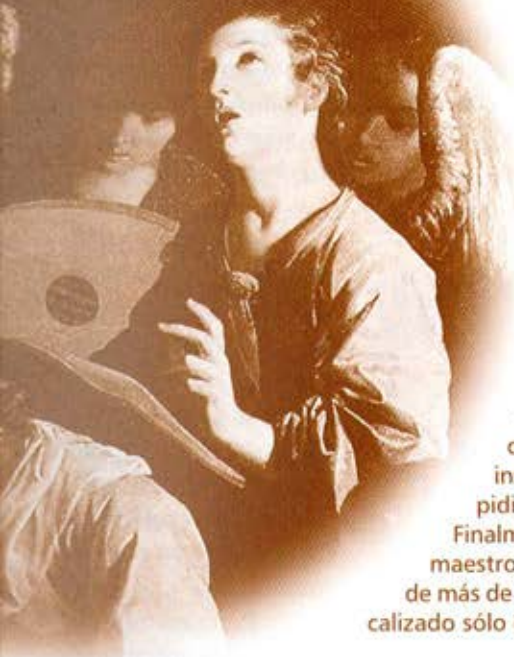
Pagueras ocupó allí las plazas de contralto y organista, pero nunca pudo alcanzar la de maestro de capilla. Por esta última optó en dos ocasiones, mas fue vetado por su voz, cuya insuficiente calidad timbrica y extensión impidieron que se valorara su talento creativo.

Finalmente, en 1806, logró el nombramiento de maestro de capilla interino por un mes. Es autor de más de ochenta partituras, de las cuales se han localizado sólo ocho obras.

mi disposición a partir de 1996 por los actuales sacerdotes de la Congregación de la Misión de San Vicente de Paúl.

Puesto que, con excepción de La Habana y Santiago de Cuba, el resto de las catedrales cubanas fueron consagradas en el siglo XX, los estudios musicológicos

la providencia que en la habanera Iglesia de La Merced y en la de San Francisco, en Santiago de Cuba, se conservara una parte de los fondos de la Catedral de La Habana, los cuales Alejo Carpentier dio por perdidos desde 1946 cuando afirmó en un capítulo de su libro *La música en Cuba*: «El archivo de la iglesia [se refiere a la



excelsis. Laudate eum omnes Angeli ejus, laudate eum omnes Virtutes ejus.



VIHUELA

Ars Longa emplea la vihuela como solista y acompañamiento armónico, en la interpretación de la música renacentista española. Encordada como el laúd, al que se parece también en la forma de tocarse, es antecesora de la guitarra barroca. A pesar de que la vihuela era el instrumento solista más importante durante el siglo XVI en España, posteriormente cayó en desuso y no fue hasta 1930 que se reconstruye a partir de un ejemplar conservado en el Museo de París. Ésta fue construida en Cuba en 1997

por el luthier Ramón Fernández según un grabado que aparece en la Declaración de instrumentos musicales (1555), de Fr. Juan Bermudo.

Catedral de La Habana] conservaba seiscientas veintitrés partituras, que parecen haberse perdido en su totalidad.

Entre las obras halladas recientemente por mí se encuentran ocho piezas que constituyen testimonio de la labor creativa de Cayetano Pagueras.

Rescatar del olvido la música que en otro tiempo sonó a diario en las iglesias y catedrales de América constituye una de las más fascinantes labores de la musicología en nuestro continente. Así como el restaurador se maravilla cuando logra ver el antiguo mural oculto tras gruesas capas de pintura, escuchar de nuevo esta música tras siglos de silencio, nos coloca ante una historia que revive, devolviéndonos los sonidos perdidos en el tiempo.

La primera grabación de obras de Esteban Salas fue realizada en 1959 por el Coro Madrigalista, dirigido por el profesor Manuel Ochoa. Los villancicos «Una nave mercantil» y «Pues logra ya» fueron incluidos dentro de un álbum que contiene piezas de este género pertenecientes a varios autores.

Al año siguiente se concreta el primer trabajo exclusivo con obras de Salas, proyecto patrocinado por la Universidad de

BAJÓN

Junto al órgano, la viola da gamba y el arpa, el bajón fue uno de los instrumentos favoritos en América para realizar el continuo, base armónica de las obras musicales del Barroco. En Cuba queda constancia de su uso en una partícula del villancico «Si al ver en el Oriente» de Esteban Salas. Antecesor del fagot, posee un sonido más dulce que éste y las primeras referencias de su uso aparecen en el siglo XVI. Este bajón fue construido en Inglaterra en 1999 por el luthier Lyndon Johns.



Oriente y cuyo fruto fue la grabación de un disco por el mismo Coro Madrigalista, bajo la batuta del profesor Miguel García. En esta placa son interpretadas la «Misa de Navidad», un «Stabat Mater», «Qué Niño tan bello» (villancico) y «Resuenen armoniosos» (cantada), piezas que emplean el siguiente formato: soprano, alto, tenor, bajo, dos violines, violoncello y órgano.

Luego hay un profundo silencio hasta que, como representativo de los inicios de la historia musical de Santiago de Cuba, en el disco *Semblanza musical de Santiago* (1983) aparece el villancico «Claros luces», interpretado por el Orfeón Santiago y una orquesta de cuerdas bajo la dirección del maestro Electo Silva.

Otro trabajo interesante fue el realizado por Guido López Gavilán, también en los años ochenta, cuando graba —con la Orquesta Sinfónica Nacional, solistas y coro— cuatro villancicos y dos pastorelas, tres de ellos en estreno mundial.

Pero en ningún caso, estas interpretaciones de inmenso valor histórico y artístico respetaron el formato original de la partitura, tanto vocal como



instrumental. Al partir de una concepción coral que utiliza acompañamiento orquestal, ninguna se propuso la ejecución auténtica de tales obras. Y realmente no era éste su propósito, pues la tendencia a especializarse en la interpretación de música antigua en América es un fenómeno bastante reciente. En Cuba, de hecho, no es hasta 1995 que el coro Exaudi graba tres discos con música de Esteban Salas, litúrgica y no litúrgica, logrando una fidedigna interpretación de la misma.

Durante años, a la necesidad de crear un conjunto de música antigua en Cuba, se contraponía la discontinuidad en los estudios sobre el tema, así como el desconocimiento en torno a la actualidad de esta problemática en Europa y América.

La temprana muerte del musicólogo Pablo Hernández Balaguer en 1966 frustró el proyecto que magistralmente concibió y puso en práctica en la Universidad de Oriente. Éste abarcaba desde el inventario y conservación de las fuentes documentales hasta la edición y grabación de las obras halladas.

Al conformar un equipo multidisciplinario integrado por investigadores e intérpretes, y sostener un departamento editorial que durante diez años logró publicar partituras, artículos y grabar un disco... su trabajo era comparable al de los más importantes centros de investigación en América. De no haberse interrumpido aquel proyecto, hubiese sido el que señalara el camino por donde andar.

Hubo que esperar entonces hasta 1994, cuando se funda el conjunto de música antigua Ars Longa, y se renuevan las investigaciones acerca del patrimonio conservado en fondos eclesiásticos.

En la actualidad, una parte importante de la difusión del *ars antiqua* cubana es posible gracias al patrocinio de la Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana, sobre todo por haber brindado a ese grupo de jóvenes intérpretes la posibilidad de contar con los instrumentos adecuados.



VIOLINES BARROCOS

Surgidos en Italia durante la primera mitad del siglo XVI, estos instrumentos son indispensables para interpretar la música creada en Europa y América hasta el siglo XVIII. Los violines barrocos difieren de los modernos en la forma del arco, la altura del puente, el ángulo y la longitud del diapasón. Estos fueron contruidos en Alemania en 1999 por el luthier Walter Mabry, y Ars Longa los emplea para interpretar los tan preciados villancicos de Esteban Salas, cuyo formato incluye dos violines, entre otras obras del Barroco americano.

in omnes stellae et lumen. Laudate eum caeli



VIOLA DA GAMBA

Se toca apoyándola sobre las piernas, de ahí su nombre (gamba es pierna en italiano). Aparece en Italia en el siglo XV, y desempeña un papel preponderante en la música barroca, en la que interviene como bajo armónico. Esta viola fue construida en Cuba en 1997 por el luthier Ramón Fernández a partir de un ejemplar del Museo de Bruselas.

Tras un profundo estudio de las circunstancias históricas y las posibilidades interpretativas, Ars Longa

ejecuta la música perdida —y hoy, rescatada— de los maestros de capilla de la Catedral de La Habana y la música de Europa y América. Los frutos de este trabajo son palpables en tres discos: *El eco de Indias*, con repertorio del barroco americano, *Música sacra en La Habana Colonial*, y *Los caminos del Barroco*.

Para la cultura cubana representa un hecho trascendental la grabación en primera audición de obras de Salas y Pagueras, pues constituye un importante paso en la divulgación y disfrute de una música casi totalmente desconocida. Pero no se trata sólo de su valor histórico; desde el punto de vista estético, estamos en presencia de músicos mayores

cuyo arte es tan rico y sugerente como el de cualquier otro compositor europeo o latinoamericano de la época.

Quien tenga el privilegio de escuchar sus obras no podrá dejar de agradecerles el habernos regalado lo mejor de sí: su música.

La musicóloga **MIRIAM ESCUDERO** es autora del libro *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo. Premio de Musicología Casa de las Américas 1997.*



FLAUTAS DULCES

Su representación más antigua se halla en una miniatura francesa del siglo XI, y fueron profusamente empleadas hasta avanzado el siglo XVIII. Ars Longa cuenta con varios de estos instrumentos, utilizados para interpretar un amplio repertorio que abarca desde la Edad Media hasta el Barroco. Las flautas de la imagen, modelo Rottenburgh, proceden de Alemania y fueron construidas por la Casa Moeck.



«Ars Longa es un conjunto de jóvenes músicos-actores que ha venido a ocupar un espacio privilegiado en el ámbito de nuestras manifestaciones culturales. Un amplio repertorio de "idos tiempos" ha resucitado gracias a la búsqueda inteligente, la adaptación sagaz y el trabajo tenaz de un colectivo coherente, de afilada sensibilidad y grandes recursos histriónicos. Sutiles voces humanas y diestros en el manejo de antiguos instrumentos musicales, nos trasladan a un mundo de sonoridades transparentes, lejanas en el tiempo y el espacio. La riqueza de expresiones escénicas, el vestuario, la alternancia de voces e instrumentos, el movimiento espacial en que actúan, la gesticulación individual, alcanzan un alto nivel profesional».

«Ars Longa es un conjunto de jóvenes músicos-actores que ha venido a ocupar un espacio privilegiado en el ámbito de nuestras manifestaciones culturales. Un amplio repertorio de "idos tiempos" ha resucitado gracias a la búsqueda inteligente, la adaptación sagaz y el trabajo tenaz de un colectivo coherente, de afilada sensibilidad y grandes recursos histriónicos. Sutiles voces humanas y diestros en el manejo de antiguos instrumentos musicales, nos trasladan a un mundo de sonoridades transparentes, lejanas en el tiempo y el espacio. La riqueza de expresiones escénicas, el vestuario, la alternancia de voces e instrumentos, el movimiento espacial en que actúan, la gesticulación individual, alcanzan un alto nivel profesional».

omnes qui per caelos sunt, laudent nomen Domini.

Harold Gramatges



No se incluyen los ajenos (1999). Óleo/lino (120 x 150 cm).

*revelaciones,
profecías
y ficciones de*

MONTO TO

AL CONTRAPUNTEAR LA VOLUP-
TUOSIDAD DE LAS FRUTAS CON
LA GEOMETRÍA DE LOS DETA-
LLES ARQUITECTÓNICOS, ESTE
PINTOR PARECE QUERER REVE-
LAR EL LADO OCULTO DEL BA-
RROQUISMO INSULAR COMO
BASE GENERATRIZ DE NUESTRA
NATURALEZA ARTÍSTICA.





Dulce barca (1999). Óleo/lino (80 x 100).

La Habana es siempre un misterio. Tal y como los antiguos confiaban en los ancianos para develar sus profecías y alquimias, así hoy tenemos que recurrir a quienes saben llegar a las verdades supuestas que esconde mi ciudad. Como toda buena urbe, se refugia en sus propias imágenes, en los elegidos para descubrirla, en los que pueden —porque saben— hurgar en sus más recónditos escondites.

Arturo Montoto es uno de esos sabios. No cabe duda. A cualquiera pudiera parecerle fatal apropiarse de un universo como la ciudad, pero la magia tiene sus encantos, y así —sin mediar tránsito entre lo peculiar y lo ajeno— Montoto ensambla los perfiles, columnas y escaleras construidas por el Hombre con la arquitectura regalada por la Naturaleza.

Cuando hoy todos nos asustamos ante realidades postmodernas y sonrisas cibernéticas, combinar mundos tan distantes como lo natural y lo humano nos remonta a estadios preconscientes en la historia del Hombre. Cuentan que algunas tribus creían ser resultado del sueño de otros seres. Nosotros seríamos, entonces, la imagen de una —otra— imagen que nosotros soñamos. Por eso se protegen los sueños, porque si alguien despierta, podría ser el caos.

Andando por la obra de Montoto, si quisiera, podría justificar mis líneas con la aventura actual, las estrategias globalizadoras y la más contemporánea Teoría de la Cultura. Sería fácil decir que las apropiaciones de su obra potencian la recepción de ésta como trama poliséptico, capaz de adaptarse a horizontes de expectativas muy amplias, en tanto se responde a una vocación por estructurar juegos textuales donde los referentes (Historia, Naturaleza, Arquitectura...) desplacen los sentidos hacia nuestras propias construcciones como receptores. El que ve, se apropia de lo mirado cuando obedece a perspectivas y anhelos comunes. Así

sería fácil hablar de Montoto, desde el lado oscuro, desde lo que todo el mundo espera.

Pero adentrarse en lo que significa andar por mi ciudad y entretrejerla con los recuerdos, es tarea compleja y, a la vez, grata. La única razón para hacerlo es que más allá de toda su obra siempre estamos nosotros, en este caso yo, con la incapacidad para hacer realidad esos sueños que Montoto pone ante mí con la aparente ingenuidad de los que saben.

Y repito tanto que el artista sabe, porque es inobjetable que cuando combina fruta y catedral no sólo está refiriéndose a esos motivos en sí mismos y la extraña asociación que implica unirlos, sino a lo que es la propia ciudad: creación del hombre que puede emular con la Naturaleza. Son dos maneras de concebir lo mismo: la Naturaleza es la gran ciudad, susceptible de ser representada por sus productos más pequeños, y la Ciudad es la metáfora que ideamos para apresar lo natural.

Todo es filosofía, dijo algún día ese otro sabio que se llamó Borges, y todo es también aquello que queremos ver. Los textos son la argucia del hombre para hacer frente a lo temporal, y Montoto ha rebasado sus límites. La conquista del tiempo es un paso casi trivial; lo verdaderamente trascendente es que ya no importa el tiempo, que lo representado es lo que perdura, mucho más allá de nosotros.

La relación del receptor con la obra siempre es empática. Ciudad es nuestro hábitat. Nada se parece más al recinto materno que mis calles y sus adoquines gastados. No hubo mejor silla ni más grato descanso que algunos peldaños escondidos entre plazas y portales; tampoco hubo sitio más cálido que algunas viejas columnas descubiertas una y otra vez por cada uno de nosotros. Aquí pudiera hablar de traición: develar nuestros secretos es la falta mayor que pudo cometer el pintor; pero se lo perdono y se lo envidio, pues en tantos textos no pude ni siquiera acercarme a la verdad de mi ciudad, como él con su trazo. Parece que el artista pudo, por fin, atrapar la nostalgia con el óleo. Y eso sí que nadie lo esperaba. Tal vez lo explica cuando dice:

«Pretendo indagar en un género pictórico más olvidado que ningún otro: se trata de la llamada "naturaleza muerta". La alusión al nombre genérico no puede escapar a la ironía que funciona aquí como un activador de sus contenidos. No se trata de los bodegones tradicionales, sino de una subversión del género

«He aprendido mucho más de las colecciones de los museos, que tratando de imitar la realidad. Me gustaría hacer saber que mi pintura —esta que hago en estos tiempos— no es más que una construcción intelectual, un remedo feliz de una visualidad aparentemente barroca...»

a la manera barroca, que alude a una muerte natural de un espacio donde nos movemos con todos nuestros sentidos afectados; un entorno que parece vacío.

«En mis piezas aquello que parece presente no es más que una remembranza, un provocativo foco de interés sobre lo ausente. En ellas no hay abundancia de lo presente, como en las clásicas "naturalezas muertas" pletóricas de vida, sino que hay una precariedad en la ausencia. Ese foco de interés es precisamente el elemento precario que anuncia una posibilidad de existir; un elemento que incita al recuerdo, con sus argumentos de exquisita provocación y con una jugosa tentación...»

La visualidad es protagonista más allá de cualquier consideración. Montoto sabe explotar lo visual, atender contra la retina en un aparente abandono de los conceptos, lo cual deriva —aun sin él proponérselo— en un concepto mucho más amplio. Y es que recurrir a un alejamiento deliberado de las conceptualizaciones tan frecuentes en nuestro medio puede ser posible sólo si se tiene una conciencia muy clara de las relaciones estructurales del devenir plástico de nuestro país en estos tiempos. De este modo, lo visual no se transforma en esa recuperación de un paradigma estético del Arte, sino en la ampliación del universo tropológico, en un acto de intervención en los propios principios que maneja la crítica, desvirtuando

El sorprendente hallazgo de Judd (1999). Óleo/lino (168 x 193).



«No soy un pintor de la naturaleza, sino de la naturaleza artística. Mi relación es siempre con el Arte, más que con la realidad. Aunque en mis obras aparezcan objetos de extremado verismo, no pretendo transmitir una ilusión de realidad, sino de artisticidad. De ahí que mi pintura trate de incidir fundamentalmente sobre el lado perceptivo, sobre lo retiniano, para cautivar al espectador atrayéndolo...»

concepciones fijadas y estimulando una comprensión diferente de los fenómenos que nos son habituales.

Pero dejemos que sea el propio artista, quien trate de autodefinirse:

«No soy un pintor de la naturaleza, sino de la naturaleza artística. Mi relación es siempre con el Arte, más que con la realidad. Aunque en mis obras aparezcan objetos de extremado verismo, no pretendo transmitir una ilusión de realidad, sino de artisticidad. De ahí que mi pintura trate de incidir fundamentalmente sobre el lado perceptivo, sobre lo

retiniano, para cautivar al espectador atrayéndolo, obligándolo a mirar bien, a reflexionar sobre lo que ve, sobre aquello que parece bodegón clásico y no lo es. En todo caso, hago "bodegones" de bodegones... Quiero que mis obras resulten bien facturadas y, al mismo tiempo, extrañas. Me interesa el aura que aparentan, como si hubieran sido extraídas de un museo. He aprendido mucho más de las colecciones de los museos, que tratando de imitar la realidad. En fin, me gustaría hacer saber que mi pintura —esta que hago en estos tiempos— no es más que una construcción

Lo único que ves, es (1999). Óleo/lino (120 x 150).





intelectual, un remedio feliz de una visualidad aparentemente barroca...»

Sólo si se conoce muy bien el ejercicio neutro del barroco, la dualidad entre crisis y disfrute de aquellos años, podremos entender por qué la ausencia de profusión de motivos en las obras de Montoto. Él ataca varios enclaves legitimados de modo ancestral: sus obras no son bodegones, aunque lo aparentan; su barroco es puro teatro, de él sólo nos quedan luces y sombras, atmósferas irreales...

En algunas obras hay una mezcla asombrosa de esa misma teatralidad barroca, con líneas del realismo y del espíritu romántico; en otras, construye una realidad diferente que, por los misterios del arte, se transforma en nuestra realidad más visceral, mientras convierte lo que pudiera parecer una naturaleza muerta en la más viva de las criaturas.

«Mi tendencia fundamental —nos dice— es operar en esa brecha entre lo aparentemente barroco y su paradoja: el minimalismo. Mi intención es reduccionista, frugal, de suprimir los elementos de la realidad que son innecesarios a la obra...»

Aquí quiero detenerme un poco. El pintor ha sabido jugar una trastada. Evitar los referentes clásicos de los estilos de los cuales se apropia, es una constante en sus piezas. Lo barroco nos llega por la atmósfera, y no por la aglomeración y profusión de motivos. El uso de las luces y las

sombras —irreales— nos permite alejarnos de ese concepto de mimesis tan caro a la academia. Lo arquitectónico como referente, casi connatural a todas las tendencias, es en Montoto un ejercicio de fina selección, mediante el cual asume la parte para brindarnos un todo que conocemos. El pintor no permite que imaginemos, ya que todo lo que hace falta está en la pintura, aunque en ella prime la ausencia. La ciudad es su naturaleza muerta, a pesar de que ya sabemos que contiene a la otra naturaleza viva que la alberga.

¿Podríamos entonces hablar de apropiaciones? ¿Podríamos hacernos la ilusión de conocer? Estas preguntas sólo tienen respuesta en cada uno de nosotros. Ésa es la otra violación que Montoto hace con nuestra ingenua manera de ver.

Otro aspecto sorprendente, que parece un ejercicio deliberado, es su constante suprimir, su dejar huellas de «cosas que pudieron estar». El uso del espacio también indica un conocimiento profundo de los modos instituidos de la forma, de cómo se estructura el proceso visual del humano, de por dónde van los intereses del lector. Su pintura es definible por las ausencias y supresiones, y aun cuando evita al humano como motivo, es quizás la más anatómica de cuantas he visto. Y es que el hombre está en cada uno de sus espacios iluminados o penumbras; allí donde esperamos el peso de una sombra, se

Lo simple y lo compuesto (1999). Óleo/lino (130 x 86).

Contra la injuria (1999). Óleo/lino (130 x 86).

Sin insistencia (1999). Óleo/lino (130 x 86).

Arturo Montoto (Pinar del Río, 1953) obtiene en 1984 el grado de *Master of Fine Arts* en el Instituto V. I. Súrikov de Moscú. Fue profesor del Instituto Superior de Arte de La Habana entre los años 1986-1993.

adivina el paso de la retina. La anatomía es perceptible porque no aparece de una manera visible. Y eso tampoco lo esperaba.

No olvido la obra restante de Montoto, sus instalaciones, fotografías, manipulaciones, el uso que hizo de la iconografía insular, sus manías recurrentes a abandonar lo realizado, a explorar la fertilidad de su imaginación... Es que prefiero saber que la ciudad que descubrí no era tan mía, que a pesar de sorprenderme cada día, el pintor se me adelanta y me descubre en pleno acto de complacencia. Así mismo no puedo dejar de hablar de lo variado de su propuesta, de sus riesgos.

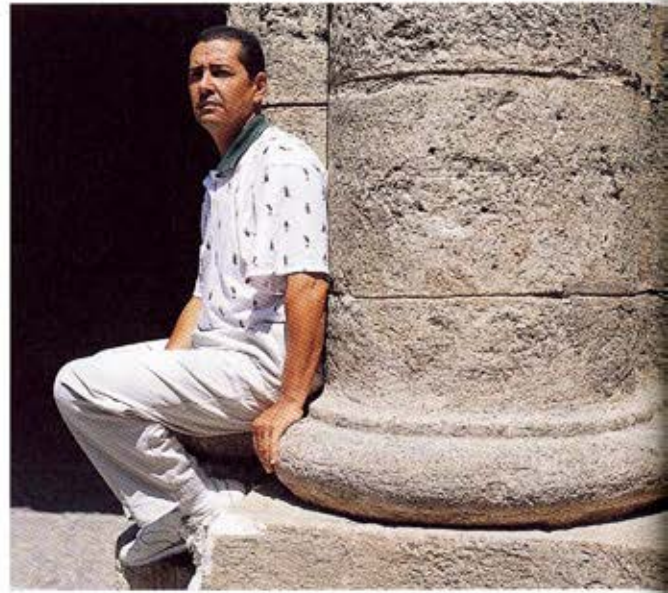
Es raro ver en un artista cambios tan aparentemente bruscos como los de Arturo Montoto. Cuando un artista descubre una fórmula amable, vendible, aceptada..., generalmente se refugia en ella por el resto de sus días. Y es que lo fácil seduce, como lo sabroso. Pero Arturo parece que no se sabe ese truco, o que no le interesa.

Como muy pocos en el ambiente plástico de la Isla, Montoto es capaz de explorar en formas que lo alejan de la visualidad impuesta por su obra más conocida. Este acto consciente de manipular el propio éxito lo convierte en uno de los raros más singulares que podamos ver. La osadía no siempre es premiada, y saltar de instalaciones a murales, de pinturas exquisitas a manipulaciones sobre papel periódico, es su mejor manera de decir: el Arte es la posibilidad de construir el sueño de todos, todos los días del mundo.

Osadía temeraria de los elegidos, en todas sus propuestas se perfila el acoso de las formas y la riqueza de la visualidad; en todas, la mano inconfundible y el ojo despierto; en todas, los protagonistas somos los mismos, algo que para nada pudimos esperar.

Pero quizás lo más importante se escape de estas reflexiones, aunque a estas alturas ya deben haber notado que, al igual que las ficciones que propone Montoto, este texto es otra de sus construcciones ficticias, asida a lo real sólo por la voluntad de ver. Hablé de la ausencia y la supresión, del abandono de los referentes clásicos aun cuando nuestro pintor se apropia y propone una visualidad comprometida con los estilos que, asentados en la conciencia común, provienen del ejercicio dogmático de historiar el Arte.

Hablaba de que la realidad que nos brinda es diferente, pero de que tenemos la potestad de recon-



vertirla, pues —más allá de conjeturas— sus obras son ya las nuestras; hablaba de referentes desaparecidos, y lo que no sabe el mismo Arturo es que, en su afán de obviar lo ajeno, nos convierte a nosotros en su propio referente.

Por eso no es importante que cambie la factura y los conceptos, que mi ciudad camine en pedazos amplios y sensuales, que salte de modos y maneras, que suprima lo esperado. Nada de eso puede ser vital porque siempre estaremos allí, donde lo ausente es la única manera de existir.

Mi ciudad, desandada entre amores y desventuras, cantada por legiones de caminantes, es el único refugio que nos queda. Arturo cree que se la apropia; el pintor cree que la posee. Pero cuando la pinta y la recrea, cuando la fruta aparece en medio de sombras tenues y recias escaleras, cuando la columna monocroma protege el color fresco de la naranja (o el melón), es mi ciudad quien se rebela; cada vez más nuestra, se le escapa de las manos y del pincel.

Es mi ciudad, también la de Montoto, la que conduce la pintura, la que marca los designios y estructuras que promete; es La Habana quien verdaderamente da refugio a la fruta solitaria e impone la temeridad de sus ausencias. Es ella, Arturo, quien te guía, quien en realidad mancha el lienzo y se te impone, y eso —entre tantas sorpresas que regalas— sí que no te lo esperabas.

El licenciado JORGE DE ARMAS es editor asistente de la revista Arte Cubano.



UNA INVERSIÓN EN PIEDRAS

con ventajas excepcionales



HABANA PALACE Calle 42 e/ 3ra. Ave. y 5ta. Ave, Miramar

Garantía de diez años de construcción

Proyectos bajo el control del Bureau Veritas International

Gestión administrativa y de alquiler

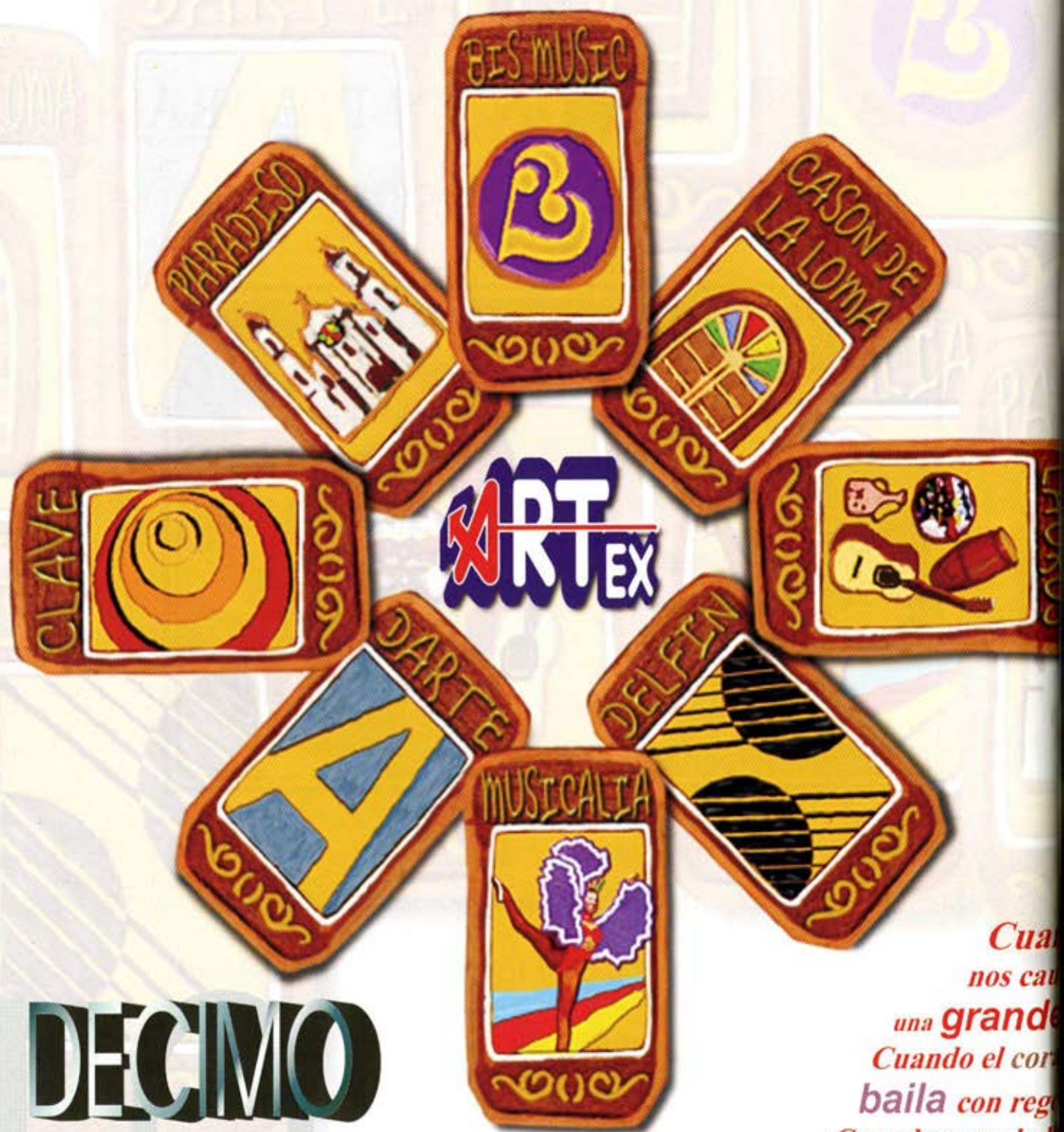
*Desde estudios a apartamentos de 2 dormitorios
piscina, climatización, TV por satélite, balcones o terrazas
salas de baño con terminaciones refinadas*

REAL INMOBILIARIA S.A.

Calle 3ra. # 3407 Esq. a 36, Miramar, La Habana, Cuba

Tel.: (537) 24 9871 Fax: (537) 24 9875 E-mail: realin@colombus.cu

LO CUBANO SIGUE AQUÍ



DECIMO
ANIVERSARIO

dedicado a la cultura cubana

*Cuan
nos cau
una grande
Cuando el cor
baila con reg
Cuando tantas bel
nos deslumb
Lo cubano sigue a*

un mundo diverso a la mano...

PROMOCIONES ARTISTICAS Y LITERARIAS

5ta. Ave. No. 8010, Miramar, Habana 13. Cuba Telf: (537) 24-2710 Fax: (537) 24-2033 Telex: 511619 / 512481



Monserate No. 261
Edificio Bacardi, oficina 503-504
Cuba. Telefono y Fax: 66 9735

SANCHEZ CALVO
CARIBE, S.L.

MADRID

Madera, 32 (Polig. Ind. Santa Ana)
28529 Rivas Vaciamadrid
Telefono: 91 666 6564 fax 91 666 6657

SANTIAGO DE CUBA

Santiago in Bond, S.A.
Nave - 1. Telefono: 8 6162

ALMACÉN EN LA HABANA

Carretera de Berma, Km 1
Nave A-2 Norte. Telefono: 33 8137 ext. 210

DESDE 1990 EN CUBA - DESDE 1990 EN CUBA - DESDE 1990 EN CUBA

<http://www.visual.gi/sanchez.calvo>



WORLDWIDE HOSPITALITY

GOLDEN TULIP

— PARQUE CENTRAL —

EL HOTEL CINCO ESTRELLAS
MÁS NUEVO Y GENUINO DE LA HABANA VIEJA

Un lugar para ver y ser visto, donde historia y futuro van de la mano

Disfrutando de las bellezas de las flores tropicales en el área de la piscina y en el pool-bar, desde lo más alto del hotel se contempla una vista panorámica de la ciudad: el famoso Malecón habanero bañado por las aguas del mar Caribe, monumentos, museos, tiendas..., cientos de cubanos alrededor del Parque Central y el Capitolio, con sus ropas coloridas y en sus automóviles antiguos, bici-taxis...

En las noches se puede disfrutar de los clubes, cafés y cabarets de esta hermosa ciudad. Todo a su disposición, a tan sólo unos pasos del hotel Golden Tulip Parque Central. Todo eso y mucho más al alcance de su mano; ¡BIENVENIDO!

156 habitaciones, 10 habitaciones superiores,
30 suites y 80 habitaciones ejecutivas

Aire acondicionado, TV color vía satélite
y servicio de televisión interactiva, cajas de seguridad,
teléfono de discado directo y 220 v
en todas las habitaciones.

Salón de fumadores "Cuaba" y tienda de tabaco.

Piscina y bar en la azotea, hidromasaje y gimnasio.

4 salones multipropósito para reuniones, cursos,
banquetes y fiestas para 260 personas.

Neptuno, e/ Prado y Zulueta, Habana Vieja, La Habana, Cuba
tel. (537) 66 6027 al 29, fax. (537) 66 6040
e-mail: sales@gtpc.cha.cyt.cu

Tienen algo en común...



Fueron hechos por manos expertas, con todo el amor que engendran los años de profesión. Poseen la exclusiva calidad de su marca.

Un universo común los distingue.

Red de tiendas para el turismo. Artículos nacionales e internacionales.
Productos únicos en casas especializadas.



para ser diferente

5ta. Ave. esq. a 168 No. 16606, Playa, Ciudad de La Habana, Cuba.
Telfs.: (53 7) 33 1541 y 33 6386, Fax: (53 7) 33 9485
Email: sistema@univer.cha.cyt.cu
<http://www.cubanacan.cu>

GRUPO CUBANACAN



LA DIVINA PASTORA / Pescados y Mariscos
Abierto de 12:30 a 23:00 horas. Tel: 33-8341



LOS XII APOSTOLES / Comida Criolla
Abierto de 12:30 a 23:30 horas. Tel: 63-8295

Restaurant La Divina Pastora Los XII Apóstoles

*Un contacto con la historia
y la mejor cocina de La Habana*



PARQUE HISTORICO MORRO-CABO
A la salida del túnel de La Habana
GERENCIA. Tel: (53 7) 66-9990



Para vivir al natural



el caribe perfecto

HOTELES
TRYP ★★★★★
Cuba



Hotel Tryp Cayo Coco
Club Tryp Cayo Coco

Hotel Habana Libre Tryp
Hotel Tryp Península Varadero
(en construcción)

25
ANIVERSARIO
1972 - 1996
Hoteles TRYP



TRYPNET
(Central de reservas)
www.tryp.es

Teléfono: (537) 333202. Fax: 333292. E-mail: tryp@teleda.get.cma.net

animas reinado cuba



¿CUÁL ES SU COCINA PREFERIDA?



-  cubana
-  china
-  árabe
-  italiana
-  internacional
-  española

¿TODAS?

*entonces debe probar
en los restaurantes de*



Habaguanex S.A.

CALLE OFICIOS NO. 110 E/ LAMPARILLA
Y AMARGURA, LA HABANA VIEJA
TEL.: 33 8694, FAX: 33 8697

La Compañía Turística del Centro Histórico

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

breviario

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

La Habana, 1999

Claves culturales del Centro Histórico

abril/junio

Roberto González, *Vieja pero Habana* (1998). Óleo sobre tela (61 x 51 cm)



Puente musical con FILADELFIA · Disertaciones de María Luisa GERRILLOS y Graziano GASPARIANI · Visita del arqueólogo HARRIS ESPADA japonesa en Casa de Asia · Nuevo libro sobre CESPEDES

VIEJA pero Habana

PINTURA

Las ciudades son más sinceras desde lo alto. Una excepción: la Habana Vieja de Roberto González (1972). En ella la nube es el polvo; los escombros, el duro rocío de la restauración. Su primera exposición personal, *Vieja... pero Habana*, es la primera evidencia de esta poética visual. Su umbral, un enorme mediopunto, tan del cielo y la tierra como de la realidad y los sueños, donde el orden jónico se hace falo, al leve roce de los putis; trepidante erección entre lo que fue y lo que será, rematada por la virilidad de un gallo fino cubano. Y esa deliciosa tajada de melón, en un primer plano, que es todo sentido. ¿Quién duda que esta pintura es de una isla que en lengua arauaca se nombró *infinito*?

La vida tiene cosas caprichosas, reza el bolero. Y la pintura cubana también. Resulta que aquí nunca el surrealismo había calado hondo, pues hasta el mismo Lam es más surrealista por la cronología que por los signos de su grafía

Quién apagó la luz (1998).
Mixta sobre tela (25 x 20 cm)



La carrera (1999). Óleo sobre tela (90 x 70 cm)

ancestral. Su claroscuro tiene un gusto a Caravaggio. Sin embargo, desde fines de los ochenta hasta la fecha, la pintura cubana se ha abocado al mejor surrealismo a partir de la más precaria realidad. A golpes de aspiraciones, de citas, ha revivido el cadáver exquisito de Dalí. El surrealismo ha legitimado su insularidad, para hacerse posmedievalidad.

Roberto González es la más joven promesa de esta raigal manera «de hacer» para «un nuevo decir». Véase, si no, su obra *Adoración*, una de las expuestas en la Sala Transitoria del Museo de la Ciudad. Nunca Diego Velázquez (el pintor, no el conquistador) se sintió más a sus anchas en un interior colonial cubano. La infanta Margarita, todo un símbolo de la belleza femenina, no alcanza a posar el vestido sobre la geometría del piso. De ahí, la belleza como trampa: una papaya es el cepo. «El piso, como el tablero de ajedrez, representa la vida; el lugar que vas a ocupar en ella y lo que vas a arriesgar o perder», apunta el pintor.

«En cambio, el pez es símbolo de transición», afirma. El caballo también parece serlo. Casi siempre el pez invierte su

elemento, vuela; el caballo de madera se hace sangre, galopa. Pero, a veces, el pez queda fijado en un cuadro; el caballo, a la barra policroma de un tiiovivo... Y una paloma vendada, revolotea en uno de esos interiores característicos de la arquitectura de la Habana Vieja.

Al tratamiento realista de los símbolos, se le opone el expresionista del espacio, de la escalera de caracol. Para un mayor acuerdo con esta suprarrealidad, la obra se titula *La carrera*. El agua, el aire y la tierra, retenidos, parecen preguntarse: ¿Hacia dónde vamos? La respuesta espera por el hombre. En tanto, Roberto González escucha por los colores, responde con silencios. Su pintura es ya más del ala que de la crisálida, de la ciudad que de él crece y elevase entre piedras centenarias, que no son precisamente las más altas.

Dr. JORGE R. BERMÚDEZ
Profesor de Arte y Comunicación



UNA CERTERA COMBINACIÓN DE ESTILOS HACE QUE
DISEÑEMOS ESPACIOS CON LA SOBRIEDAD, EL LUJO O
SOLTURA QUE SU NECESIDAD DEMANDE. CON IGUAL
SERIEDAD ASUMIMOS PROYECTOS DE DISEÑO DE IDENTIDAD,
SEÑALETICOS Y DE MUEBLES. SOMOS UN EQUIPO DE

DECORO

ARQUITECTOS Y DISEÑADORES CON AÑOS DE EXPERIENCIA A
SU DISPOSICIÓN. SI NOS NECESITA, CONTACTENOS EN
CALLE 12 #308 E/ 5TA AVE. Y 3RA, MIRAMAR, PLAYA, O POR
LOS TELÉFONOS 22-6579 Y 22-2242 (FAX 24-6789)

Puente musical

MÚSICA

Justo en la temporada de su 30 aniversario, el Coro y Coral de Niños de Filadelfia, bajo la batuta de Robert Hamilton, actuó en La Habana. Y no hubo mejor escenario que el de la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, para que adultos y pequeños hicieran gala de sus acopladas y melodiosas voces, así como de su versatilidad —en forma individual y colectiva— a la hora de desplazarse y danzar los más disímiles ritmos, incluidos los de regiones tan alejadas de los Estados Unidos como los de África del Sur.

El Coro ha actuado dirigido por maestros de la talla de Ormandy, Mutti, Mehta, Temmstead y Sanallisch en conciertos junto a la Sinfónica de Filadelfia, además de haber sido conducido por directores invitados, entre los que figuran Dennis Russell Davies y Charles Dutoit.

Mercedor del premio *Emmy* como parte de la puesta televisiva de *La Bohemia*, en unión del tenor Luciano Pavarotti ha interpretado las óperas *Turandot*, *Carmen* y *Los Payasos* en el Carnegie Hall de Nueva York. Como embajadores culturales, sus integrantes han actuado en más de cuarenta países, entre ellos Grecia, Ghana, Kenia, Rusia, China...

En 1997 realizaron una extensa gira por Sudáfrica y se presentaron, además, junto al Coro Juvenil de Australia en el Carnegie Hall. En julio del pasado año se desplazaron a lo largo del río Mississippi para actuar en las ciudades de Vicksburg, Baton Rouge y New Orleans.



Coro y coral infantil de Filadelfia.

«La bella experiencia de estar en los momentos actuales en La Habana, no será olvidada por los adultos ni por los más jóvenes. Nunca antes habíamos visto tantas muestras de amistad; tampoco habíamos sentido la recepción y el aprecio por la cultura y la música que hemos experimentado aquí», aseguró emocionado Hamilton, momentos

antes de comenzar la primera parte del concierto, con canciones tradicionales y *spirituals* norteamericanos, en una Basílica a tope, incapaz de acoger al numeroso público. Esa vez, en un gesto de reciprocidad, actuarían también los pequeños del *Schola Cantorum Coralina*, el afamado coro infantil cubano que dirige Alina Orraca.

Coro cubano *Schola Cantorum Coralina*.



Robert Hamilton, fundador y director artístico del Coro de Filadelfia, alcanzó el grado de Master en piano y composición en la Carnegie Mellon University. Bajo su liderazgo, la agrupación ha dejado una profunda huella en la vida cultural de esa ciudad, a la par que desarrolla una intensa labor como emisario cultural y amistoso durante sus visitas a decenas de países.

Conmovido también, se dirigió a los presentes el presidente del Coro, Jorge Fernández, un cubano-norteamericano que catalogó de «gran honor el haber traído este colectivo a mi país de origen».

Concebido como espectáculo, su debut en tierras cubanas giró en torno a un repertorio que contenía música sacra, canciones tradicionales norteamericanas, cantos sudafricanos... Ya en la segunda parte de la audición, estuvieron más controladas las emociones: los cantores se despojaron de sus chaquetas por «no estar acostumbrados al clima tropical de Cuba» e interpretaron canciones tales como *Lion King*, *Show-boat*, *Les Misérables...* y piezas elegidas especialmente para «nuestros amigos cubanos»: *Llévame a la pelota*, *La Paloma* y *La Guantanamera*, estas dos últimas en idioma español.

El Coro y Coral de niños de Filadelfia se presentó el 30 de abril y el 2 de mayo en la Basílica Menor de San Francisco; dos días después lo hizo en la Sala White, de Matanzas, y el 6 de mayo en la Sala Dolores, de la oriental ciudad de Santiago de Cuba. Junto a la Oficina del Historiador de la Ciudad, auspiciaron este importante acontecimiento cultural, el Instituto Cubano de la Música y el Centro Nacional de Música de Concierto.

HAYDEÉ N. TORRES
Opus Habana

FABELO

GALERÍA
SUYÚ

LUNES A SÁBADO DE 10:00 AM - 5:00 PM

OFICIOS 6 (ALTOS), ESQUINA A OBISPO, PLAZA DE ARMAS, HABANA VIEJA.

TEL. 61-2387, E-MAIL: FABELO@ARTSOFT.CULT.CU

Pequeño Teatro (76x57 cm) acuarela/cartulina



del tiempo y EL ESPACIO

PINTURA

Desde el río La Plata, Argentina, llegaron por vez primera a La Habana para —pincel en mano— exhibir su impronta. Y quiso el empeño que la muestra se ubicara en la Casa Fundación Guayasamin (Oficina del Historiador), institución fundada el 8 de enero de 1992 y restaurada con el empeño del desaparecido pintor ecuatoriano.

Unidos en la vida y en el arte, Hugo Balmaceda (Santiago del Estero, 1937) y Ernestina Arizio (Buenos Aires, 1940) transitan, sin embargo, por caminos diferentes.

Integrante del llamado Grupo Joven, él dirigió sus pasos hacia la estética del uruguayo Torres García (escuela constructivista devenida notable vertiente de la pintura argentina). Líneas verticales y horizontales se entremezclan con símbolos y flechas para conformar un mundo figurativo que refiere el espacio cósmico, valiéndose para ello de soportes en yute y tela, incluida —en ocasiones— la cerámica. A ese singular empaste se añade el uso de pálidos colores, que proporcionan una extraña luz a las obras.

Ella, dedicada por entero a la docencia, elude, en tanto, el academicismo en sus dibujos: suerte de manchas grises



Ernestina Arizio. *La entrevista* (1995). Tinta (72 x 60 cm)



Hugo Balmaceda. *Navegante* (1998). Óleo sobre yute (100 x 80 cm)

que, en tensión, juegan armoniosamente con la composición de blancos.

Pero, sobre todo, se nota el experimentado oficio en ambos artistas. Regalo que disfrutamos como presagio de próximos encuentros en otros sitios de la capital cubana o en la misma Casa Fundación Guayasamin.

PEDRO QUIROGA JIMÉNEZ
Periodista de Radio Reloj

Últimas tendencias del Arte Cubano Contemporáneo



Almée García - El nido II, 1998 - Óleo/tela - 184 x 95 cm

BFC Fondo Cubano de Bienes Culturales

Línea, No. 460 e/ E y F, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba.
Tel: 32 7101 Fax: (537) 24 0391

Lunes- Viernes: 10.00 am.- 4.00 pm. Sábado: 10.00 am.- 1.00 pm.



G
H
A
L
B
E
R
I
A
A

Diseño: Staff Creativo



El profesor Edward C. Harris, creador del sistema de exploración arqueológica que lleva su nombre, comparte experiencias con arqueólogos cubanos.

Un inolvidable encuentro con lo mejor del pensamiento arqueológico contemporáneo, significó la visita de Edward Cecil Harris al Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la Ciudad, el pasado mes de abril. El afamado arqueólogo estadounidense cumplió una apretada agenda de trabajo que incluyó un seminario sobre la Matrix Harris, de la que es su creador; una conferencia dedicada a la historia de las fortificaciones en las Bermudas, así como varias asesorías sobre la aplicación de la Matrix a tres

sitios arqueológicos habaneros donde se realizan excavaciones: el fuerte de San Salvador de la Punta, la casa de Muralla 101 y la de los Marqueses de Prado Ameno en O'Reilly 253. Director del Museo Marítimo de las Bermudas, Harris vino a Cuba acompañado de su colega Trevor Moniz, asesor y miembro del Comité Patrocinador de esa institución. Ambos viajaron a Trinidad para conocer los restos de las fábricas de azúcar ubicadas en el famoso Valle de los Ingenios, en especial del ingenio Manaca-Iznaga, del cual han sobrevivido la casa de vivienda principal, los barracones de esclavos africanos, los almacenes, la herrería y la espectacular torre-campanario-vigía, de 45 metros de altura, casi todos ya restaurados.

El profesor Harris extendió sus exploraciones a las ruinas arqueológicas del ingenio San Isidro de los Destiladeros, donde conoció los restos arquitectónicos de un singular sistema hidráulico relacionado con el antiguo proceso productivo del azúcar. Se mostró muy animado ante la interesante arquitectura y las pinturas murales que cubren la sala principal de la Casa Grande del ingenio Guáimaro. Nacido en las Bermudas en 1946, el doctor Edward Cecil Harris es reconocido mundialmente por

matrix HARRIS

ARQUEOLOGÍA

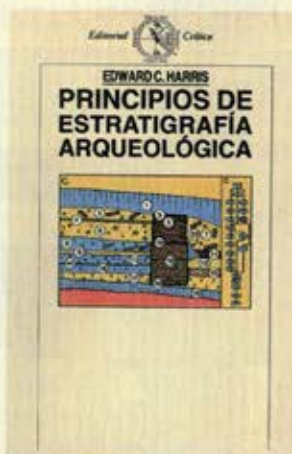
haber creado en 1973 el método denominado Matrix Harris, el cual constituye una de las innovaciones más revolucionarias y futuristas del presente siglo en el ámbito de las técnicas y sistemas de registros en arqueología de campo.

Es especialmente eficaz y necesario para organizar la información estratigráfica, construir la secuencia de las capas arqueológicas en sitios urbanos y conformar la periodización de los yacimientos. En la actualidad, se emplea en excavaciones que se realizan en Italia, España, Gran Bretaña, Estados Unidos y Turquía, entre otros países. En la Habana Vieja está prevista la utilización sistemática de este método de prospección arqueológica.

Licenciado en Antropología en la Universidad de Columbia (Nueva York), trabajó junto al distinguido arqueólogo Martin Biddle entre 1967 y 1971. Obtuvo el doctorado en la Universidad de Londres en 1978, siendo su tutor Sir Wilson. Posteriormente regresó a Bermudas para hacerse cargo, hasta la actualidad, de la dirección del Museo Marítimo de su país.

Es autor del libro *Principios de Estratigrafía Arqueológica*, traducido a varios idiomas y considerado un valioso instrumento teórico-práctico para la arqueología de campo, en el que expone concienzudamente su método Matrix.

Recientemente publicó un amplio y documentado libro sobre la historia de los fuertes en Bermuda.



ROGER
ARRAZCAETA
Director del
Gabinete
de Arqueología



La contemplación de la espera
acrílico sobre lienzo (41x30 cm)

Rancaño

OBRAS DE ERNESTO RANCAÑO

Tel.: (53-7) 3 7626

Oficinas no. 6, segundo piso, Habana Vieja, Ciudad de La Habana

Localización en Puerto Rico: Urb. Roosevelt #281, Hector Salaman, Hato Rey, Tel.: 758 0843

de CÁCERES a la HABANA

PATRIMONIO

Desenfadada y auténtica, la arquitecta española María Luisa Cerrillos regresó a La Habana para dialogar con sus colegas del Centro Histórico, esta vez luego de haber participado «en el más interesante encuentro que se haya realizado en mucho tiempo sobre políticas de conservación y restauración», según expresara Eusebio Leal Spengler. Catalogada por el Historiador de la Ciudad de la Habana como ejemplo de «esas amistades entrañables y difíciles que son —a fin de cuentas— las buenas», la arquitecta española disertó aquí sobre el tema que presentó en el evento «Patrimonio y ciudad en Iberoamérica: teorías, modelos y propuestas», organizado por la Comunidad Autónoma de Extremadura en la ciudad ibérica de Cáceres. Según ella misma confesó, durante ese encuentro ofreció de liberadamente una conferencia sobre «Apropiación social del Patrimonio», ya que —excluyendo el caso cubano—

en la mayoría de los países latinoamericanos «no se restaura el Patrimonio para devolverlo a la comunidad, sino para sustraérselo».

Hay razones importantes que tener en cuenta para analizar los vínculos de la Oficina del Historiador con María Luisa Cerrillos, quien durante casi dos décadas fuera directora del Programa de Preservación del Patrimonio Cultural en Iberoamérica, impulsado por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).

Gracias a su gestión se hizo realidad —entre otros sueños— la escuela-taller Melchor Gaspar de Jovellanos, de la cual han egresado centenares de jóvenes para integrarse a las labores de restauración de la Habana Vieja. La arquitecta española vale ser recordada por el solo hecho de haber introducido ese sistema de escuelas-talleres en varios ciudades del continente: en Joao Pessoa (Brasil), en San

Juan y en Ponce (Puerto Rico), en Cartagena de Indias (Colombia), en La Habana...

«¿De quién es el Patrimonio, para quién se restaura?», se preguntó la experta antes de puntualizar en los aspectos que —a su entender— deben tener en cuenta quienes se dedican a rescatar y salvaguardar las ciudades históricas.

«Esas ciudades tienen todos los problemas y más, por eso mismo: porque son históricas», de ahí que —agregó— no haya institución de cultura en el mundo que pueda salvarlas por sí sola, sino que compete a toda la sociedad enfrentar los **problemas** infraestructurales que la rehabilitación de las mismas conlleva: gestión del hábitat, transporte, tráfico, contaminación ambiental...



© VEGA JI.

María Luisa Cerrillos diserta en el patio del Museo de la Ciudad.

Consciente de cuán necesarios son los planes de desarrollo económico y social para el rescate de tales áreas con alto valor patrimonial, Cerrillos alertó sobre el fomento del turismo como único método de revitalización.

«La clave de la rehabilitación es la vivienda», sentenció, pues ante todo —dijo— se necesita repoblar esos sitios, devolverse a la gente para recuperar la escala de la ciudad a nivel de barrio, de las calles, de los edificios... «para recuperar la ciudad donde te relacionas con los que están a tu alrededor».

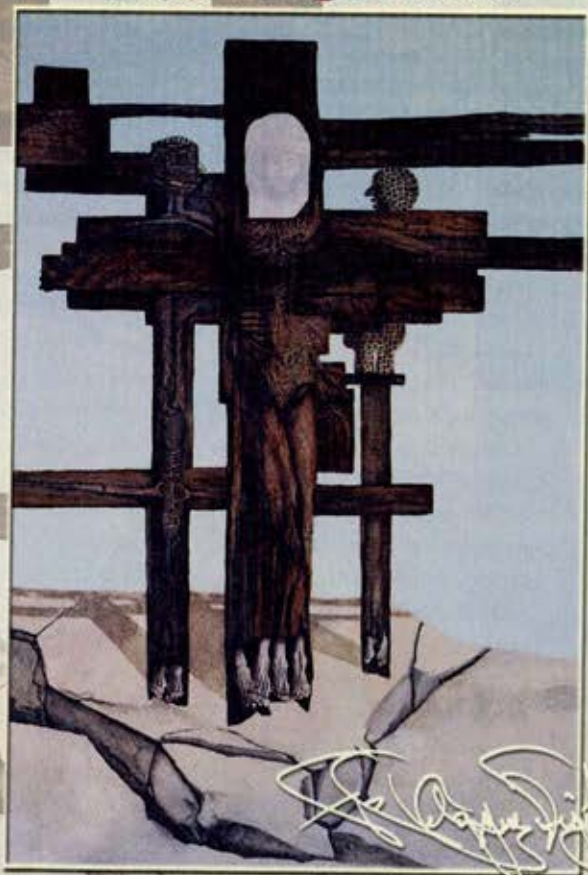
A instancias de Cerrillos, en su momento la AECI apoyó resueltamente con asesoría y equipamiento tecnológico la creación del Plan Maestro para la Revitalización de la Habana Vieja, una gran parte de cuyos miembros asistieron a la conferencia de la arquitecta española en el Museo de la Ciudad.

A ellos parecía dirigirse la amiga de Cuba cuando reconoció que para luchar legítimamente por la rehabilitación de los Centros Históricos no basta con atenerse al lenguaje de un mero arquitecto urbanista.

«Hay que actuar como gestores económicos y sociales, conscientes de que nuestra labor implica arriesgarse siempre el puesto si se actúa con amor y pasión», concluyó.

MARÍA GRANT
Opus Habana

F. VELÁZQUEZ VIGIL



De la serie 'Todos cargamos con la cruz' (1967/70 cm)

ESTUDIO

Pintura - Dibujo - Cerámica

Ave. 63, No. 11605, e/ 116 y 118, Marianao. Telf. 20-0464

gocce LEGÍTIMO de lo ANTIGUO

ARQUITECTURA

Con un llamado a valorar más el significado de las cuatro palabras titulares de su ponencia «Una propuesta modesta: calidad, talento, respeto y autenticidad», el arquitecto Graziano Gasparini disertó en el Centro Histórico habanero sobre los retos que enfrenta la gestión del patrimonio construido a las puertas del siglo XXI. Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela, Gasparini fue invitado por la Oficina del Historiador de la Ciudad a sostener encuentros con arquitectos y demás especialistas consagrados a la gesta de restauración de la Habana Vieja, «uno de los ejemplos que con más exactitud puede

demostrar la relación entre la puesta en valor de los monumentos y los lugares que éstos enaltecen», según sus propias palabras. Y es que para Gasparini posee un gran valor el hecho de que, al intervenir en la zona más antigua de su capital, los profesionales cubanos no se atengan a «teorías ni "cartas" con artículos orientadores ni prohibiciones anacrónicas, sino que se rijan por lo que pide la ciudad y, poco a poco, vayan cumpliendo las peticiones de ésta», dijo. En su opinión, el siglo XX ha sido para Iberoamérica «un siglo de gran mediocridad en lo que a conservación del patrimonio monumental y urbano se refiere; con-

secuencia de quienes fundamentan su manera de actuar en ecos que vienen de lejos, a veces no aptos para la problemática iberoamericana y casi siempre mal interpretados». De origen italiano y otrora Director de Patrimonio Cultural en Venezuela, el hoy académico insistió en cuán limitada es la vigencia de los criterios que tratan de reglamentar la calidad de la conservación y restauración del patrimonio cons-



Gasparini, a la izquierda, con su coterráneo, el también reconocido arquitecto Roberto Gottardi.

truido, como es el caso de los principios contenidos en la Carta de Venecia (1964).

Sobre la misma señaló que, «en primer lugar, no es internacional porque no toma en cuenta las diversidades culturales no occidentales e ignora que otras civilizaciones no europeas tienen un concepto completamente diferente de los criterios que se refieren al tiempo, a la antigüedad, a la conservación y a la apreciación de los testimonios de su pasado histórico». Además, agregó, la vigencia de tales principios y enunciados «es limitada, porque limitados y cambiantes son los ideales que sustentan la cultura arquitectónica de los últimos cien años». E ilustró esta idea con el siguiente ejemplo:

«Todos los partidarios de la arquitectura "moderna" dictaminaron la desaparición de los estilos históricos sin darse cuenta que el modernismo era un estilo más, y sin percatarse que los edificios del pasado custodiaban en su humillante letargo las premisas de un nuevo mensaje para el futuro arquitectónico».

Por otra parte, Gasparini alertó que la «huella del gusto de este u

otros momentos en la rehabilitación del patrimonio es peligrosa porque afecta la autenticidad del monumento. Se actúa de buena fe porque se cree estar a tono con los principios de contemporaneidad, pero —a la larga— el tiempo pone en evidencia los intentos de imposible coexistencia...»

Tan reactivo a prohibiciones como a soluciones de moda, el experto apostó por el arquitecto que es capaz de escuchar a la edificación y entender lo que ésta «le pide». En ese sentido, sentenció: «Una intervención que, además de resolver los problemas técnicos, logre la exitosa convivencia del diseño de hoy en la arquitectura de ayer, es la meta principal del arquitecto que asume la responsabilidad de intervenir en un monumento. Una responsabilidad que no todos pueden asumir, aun cuando todos se consideren capaces de asumirla».

La presencia de Gasparini se suma a la de otros renombrados especialistas del patrimonio que durante los últimos meses han compartido abiertamente sus opiniones con sus homólogos habaneros como es el caso del arquitecto cubano residente en Francia Ricardo Porro, el historiador puertorriqueño Ricardo Alegria y el historiador inglés John H. Elliott.

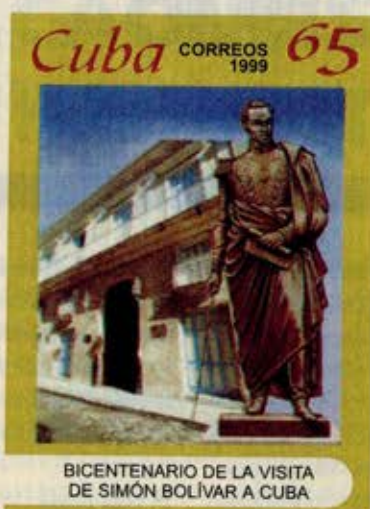
MARIO PÉREZ
Opus Habana

Sin título (1997). 100x80 cm. óleo/tela



OSME
Proenza

Representación:
La Habana, tel. (53 7) 44 5925
Holguín, tel. (53 24) 42 3934



BOLÍVAR en tierra propia

EFEMÉRIDES

Un muchacho bajito, delgado, de pelo crespo, que aún conservaba en el rostro algunos rasgos de la niñez, de ojos encendidos y gestos muy expresivos, salía de su patria

por vez primera... ése era Simón Bolívar cuando pasó por La Habana el 25 de marzo de 1799.

De esta forma lo evocó la primera dama de Venezuela,

Marisabel de Chávez, al hablar en la cancelación de una serie de dos sellos que el Ministerio de Comunicaciones de Cuba y su Dirección de Correos y Telégrafos pusieron en circulación a propósito del bicentenario de la llegada a esta capital del Libertador de América. Tenía apenas 16 años, iba hacia España en el navío «San Idelfonso» y permaneció en suelo cubano durante dos días. «Al llegar aquí, entre los olores de la casa cubana, el trato de los lugareños, la risa y la tierra cubana, debió sentir como yo, que no había dejado esa casa grande que es la Patria, ni esa Patria chica que es la casa», expresó la oradora ante un auditorio compuesto mayoritariamente por escolares, y en presencia del Historiador de la Ciudad.

Y como los cubanos y los venezolanos —dijo ella— somos tan ami-

gos de contar anécdotas, en sus palabras Marisabel de Chávez hizo referencia al menos a dos sobre el pequeño Simón en los tiempos en que, luego de muerto el padre, estuvo bajo la tutela de «un hombre de gran rectitud, excelentes costumbres y recio carácter: el licenciado Sanz».

Una vez, mientras se hallaban a la mesa unos invitados, el niño había tratado imprudentemente de participar en la conversación de los mayores, lo que indignó al licenciado Sanz, quien le dijo bruscamente: «¡Cállese usted y no abra la boca!» Como al rato, notó que el pequeño no comía, le preguntó la razón, y Bolívar contestó: «Porque usted me dijo que no abriera la boca».

Otro día, habiendo salido a pasear el licenciado a caballo y Simoncito en un asno, cuando vio que el niño no lograba dominar la bestia, le increpó malhumorado: «¿Usted nunca aprenderá a montar a caballo?», a lo que el aludido respondió con fastidio: «¿Y cómo voy a aprender a montar a caballo, si usted me hace montar un burro?»

Uno de los sellos cancelados reproduce el retrato de Bolívar casi niño que perteneciera a su hermana María Antonia. La otra estampilla tiene en segundo plano la fachada de la casa Simón Bolívar, y en el primero, la majestuosa escultura del Libertador, obra de Pietro Tenerani, que está en la Plaza homónima a pocos metros de esa institución de la Oficina del Historiador.

La serie fue emitida con fecha 25 de marzo de 1999, impresa con técnica off-set sobre papel cromo. El diseño es de Gastón Aguilera, con una ilustración de Elier González. Otros datos técnicos son: troquel: 33 x 44; series completas: 146 880; perforación: 12.5.

LUIS SAÍNZ
Opus Habana



OBRAS DE RUBEN ALPÍZAR

Calle C no. 69 apto. 34 el 3ra y 5ta, Vedado. Teléfono 30 4513

EL VIAJERO Y LA LUZ

PINTURA

El pasado mes de abril se presentó en la casa Alejandro de Humboldt del Centro Histórico la exposición *El viajero y la luz*, del pintor italiano Salvatore Ravo (Nápoles, 1950). En la propia institución, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad, el artista ofreció una conferencia sobre la muestra, que terminó siendo un largo diálogo con el público sobre su obra, sus intereses como creador, y sus experiencias en Cuba.

El trópico y su particular «atmósfera» se evidencian, a través del manejo de los colores y el motivo de la palma, como los tópicos medulares de la muestra de veintisiete obras que fueron creadas en su totalidad en Cuba. «En el Sur —dice el artista— la piel está más próxima a los sentidos, el olor es más intenso, el color arrasa las imágenes, el espacio se vive y se comparte con mayor intensidad». Sin embargo, la obra de este hombre no nos ofrece la visión convencional del extranjero ante la luminosidad deslumbrante de nuestro medio; Ravo cubre la explosividad de luz y movimiento con un velo de sosiego y melancolía. La emotividad de la obra surge del uso reverberante de esa luz, y de la repetición como búsqueda obsesiva de elementos nuevos en el paisaje cotidiano.

Para Salvatore Ravo, estos cuadros se convirtieron en el «trance arriesgado de pintar el aire, los reflejos cálidos en los que reverberan las formas, el espejismo del trópico, el amor al calor, todo envuelto en el placer hedonista de pintar».



Pasión del viento (1999).
Óleo sobre lienzo (160 x 100 cm)

Aunque su condición de italiano «sureño» lo vinculó —desde siempre e inconscientemente— con el Sur, Cuba resultó un descubrimiento para este viajero que dice andar conociendo culturas y huyendo de la insensibilidad que el desarrollo imprime a la vida contemporánea: «Vengo de la oscuridad... Pasé de la racionalidad a la irracionalidad, al instinto, a la libertad».

Tal estado de ánimo tiene antecedentes en un viaje a la India donde recibió una fuerte influencia de la espiritualidad oriental.

Salvatore Ravo ha participado en exposiciones personales y colectivas en Nápoles, Florencia, Madrid, Barcelona, Londres, y su obra está expuesta en museos y colecciones públicas de varios países de Europa. Con su arte, ha montado escenografías para espectáculos teatrales, e ilustrado libros —algunos de los cuales fueron ex-

puestos en la Casa Humboldt— y discos compactos musicales.

En nuestro país, Salvatore Ravo promovió y patrocinó un concurso para niños y prevé organizar uno para personas de la tercera edad. Además, impartió seminarios de arte en San Diego, Pinar del Río.

Desde su primer encuentro con Cuba el año pasado, el pintor se vinculó a instituciones



Inocencia (1999).
Óleo sobre papel craft entelado (160 x 50 cm)

culturales cubanas con una confesada actitud solidaria; en aquella ocasión presentó algunas de sus obras en la Casa de África del Centro Histórico.

ALEJANDRO IGLESIAS
Opus Habana

CINCO AÑOS PROMOVRIENDO CUBANÍA

Eventos / Festivales artísticos / Talleres / Cursos / Programas especializados / Opcionales
Y todo el quehacer cultural cubano, en manos de sus mejores especialistas.

Paradiso
PROMOTORA DE TURISMO CULTURAL DE CUBA

CONOZCA CUBA A TRAVÉS DE SU CULTURA

Calle 19 No. 560, esq. C, El Vedado, Ciudad de La Habana.

Tel.: 32-6928 / 32-9538 al 39 Fax: (537) 33-3921

e-mail: paradiso@turcult.get.cma.net Internet: www.cult.cu/paradiso/index.html

festival internacional de
TEATRO DE LA HABANA
del 17 al 26 de septiembre de 1999

- ↳ Fundado en 1980
- ↳ Teatro dramático, teatro de calle, danza teatro, danza contemporánea.
- ↳ Múltiples espacios de reflexión teórica y crítica

agua, FUEGO y metal



MUSEOLOGÍA

En la colección permanente de la Casa de Asia (Oficina del Historiador) se exhibe una espada japonesa, forjada hacia 1570 por el maestro Kanezumi, radicado en Seki, ciudad que desde el siglo XII es conocida gracias a la calidad del acero producido por los herreros allí asentados.

Esta formidable pieza, denominada *katana*, ha sido inscripta y autenticada por la Asociación para la Protección y Preservación de la Espada Japonesa (NBTHK), y el paso de cuatro centurias no ha hecho mella en su belleza, diseñada para potenciar al máximo su función primordial: servir como arma.

La espada aparece temprano en la historia del Japón y se menciona incluso en las leyendas de la Creación, de donde adquiere su carácter religioso. Cuentan que

un monstruo de ocho cabezas, llamado Yamata no Orochi, atormentaba a los pobladores del distrito de Izumo. Luego de embriagarlo con sake, Susano-o-Mikoto, deidad del panteón sintoísta, le dio muerte con una espada que el monstruo llevaba al cuello. Esta espada se llamó «Ame no murakumo no tsurugi», que significa «La espada del cielo nublado».

Susano-o-Mikoto le ofreció la espada a su hermana, la diosa Amaterasu Omi no Kami, quien a su vez la entregó a su nieto, Ninigi no Mikoto, junto a la joya y el espejo sagrados. Finalmente, la espada y los demás presentes pasaron a manos de Jimmu Tenno, el primer emperador de Japón, deviniendo símbolos del poder imperial. En nuestros días, esta pieza es conservada y venerada en el Templo Atsuta-Daijingu, en Owari.

Si bien ello es fruto de una leyenda, existen pruebas arqueológicas de que hacia el siglo III d.n.e se introdujeron

en Japón técnicas provenientes de China y Corea para fundir y forjar acero.

Ya en el siglo X se puede hablar de una técnica propiamente japonesa que poco o nada tiene que ver con las anteriores, caracterizada por un delicado equilibrio entre lo duro y lo blando: un corazón dúctil para ganar en flexibilidad, y una piel de acero —endurecida por un alto contenido de carbono— para sustentar un filo perdurable.

La técnica de fabricación de una *katana* está rodeada por una aureola de misterio. El instante cumbre de templar la hoja para su endurecimiento final, es un secreto celosamente mantenido por muchos maestros. No obstante, se sabe que —por su tranquilidad— las horas del alba son el momento propicio

para realizar ese ritual, ejecutado con las luces apagadas a fin de apreciar el justo momento en que la hoja toma el color rojo cereza, propio del acero calentado a los 800°C.

Una vez que la hoja es sumergida de golpe en un recipiente con agua, puede decirse que ha nacido una espada japonesa. Como un diamante, ésta necesita ser pulida para poder apreciar la blanquecina y ondulante línea de temple junto al filo, que con sus variadas y caprichosas formas es sinónimo de efectiva y austera belleza.

La *katana* siempre estuvo ligada al *samurai* como símbolo de su status social. El *bushido* (camino del guerrero), código ético-moral del *samurai*, recoge e instituye no sólo el riguroso ritual del comportamiento, sino la forma de usar y portar esa arma.

Muchas aristas de este código se pudieron apreciar en el cine japonés de las décadas del cincuenta y sesenta. Filmes como *Rashomon*, *Los siete samurais* y *Yojimbo* cautivaron

la imaginación del mundo occidental al mostrarle aspectos de esa cultura distante.

Ese universo sucumbió con la revolución Meiji, que concluyó hacia 1868 con la restauración imperial y la occidentalización del Japón, aboliendo ocho siglos de *shogunato* y de poder de la casta militar de los *samurai*. De este modo, mediante un decreto imperial, a partir de 1877 se prohíbe la utilización de la *katana*. Esa ley constituyó un duro golpe para la forja de espadas, que no por ello dejarían de producirse, aunque en menor grado y destinadas fundamentalmente a ser parte del patrimonio de los templos sintoístas.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se crea en Japón la Asociación para la Protección y Preservación de la Espada Japonesa (NBTHK), con sede en Tokyo, la cual ha fomentado un ligero auge en la producción de hojas, muchas de ellas encargadas por coleccionistas japoneses y extranjeros que pagan fortunas por estas obras de arte confeccionadas con técnicas milenarias.

El arte de forjar espadas japonesas se mantiene como una de las más vivas tradiciones artesanales del metal en el mundo. En la combinación de sus tres elementos básicos: el agua, el metal y el fuego, radica la esencia de su originalidad. De esta unión resulta un arma mortífera, bien balanceada, dura (sin ser frágil) y con el filo de una navaja de afeitar.

En la Casa de Asia, que recientemente ha cumplido su primer aniversario, se exhiben otras obras de la armería del lejano Oriente como es el caso del *wakizashi* —espada, también japonesa, utilizada para el suicidio ritual (*harakiri*) de los *samurais*—, y el temido *kukri* del Nepal, usado por la tribu de los *gurkhas*.

RAFAEL LÓPEZ SENRA
Especialista de la Casa de Asia

Los colores de la ARENA

PINTURA

Habaneros y visitantes de otras latitudes pudieron disfrutar —por novena ocasión— de la obra del pintor español Morúa; así sencillamente, sin otros atributos ni identificaciones, sólo Morúa. Como en 1997, en esta oportunidad acogió al artista la Casa Oswaldo Guayasamin, en el Centro Histórico, sitio ideal para exhibir sus cuadros confeccionados a base de arena, «esa arena del Cantábrico que, al escaparse de su medio natural, pareciera como si se apropiara de cualidades mágicas para mostrarnos sus secretos más íntimos».

En sus lienzos parece insinuarse el litoral de una —esta— isla, cuyos bordes y edificaciones resaltan en múltiples colores sobre una atmósfera intencionalmente monocromática, ya sea un naranja caliente o un azul acuático. Tal parece como si sus cuadros perpetuaran la imagen de la costa habanera cuando se mira desde el mar a bordo de una embarcación que se acerca cada vez más a tierra.

En cuerpo y alma, Morúa se ha vuelto una presencia constante en Cuba, donde además ha expuesto en la Galería 23 y 12, Museo de la Revolución, Palacio de las Convenciones, Morro Cabaña, Biblioteca



Sin título (1998). Óleo y arena sobre tela (61 x 72 cm)



Sin título (1998). Óleo y arena sobre tela (80 x 100 cm)

¿Podría nombrar un artista contemporáneo por el cual sienta usted especial interés?

—Cuba es un país donde hay miles de artistas y conozco algunos de ellos, pero de manera pasajera. Hay un pintor que me interesa y me gusta: Nelson Domínguez.

Al parecer sus cuadros son abstractos, ¿es realmente así?

—Todos mis trabajos en los últimos años son no figurativos. Pero por motivos que no puedo explicarme ni a mí mismo, algunos de ellos podrían parecer paisajes y marinas. Quizás todo esté influido por los colores y la atmósfera de Cuba.

¿La pintura se piensa?, ¿se puede pensar o es un juego?

—Ya me gustaría a mí que fuera un juego. Pero, por suerte o por desgracia es algo más importante que un juego. Mi pintura es reflexiva, pensada... hasta el último detalle. No dejo nada al azar.

ALE CRUZ
Opus Habana

José Martí... Presto al diálogo franco, sin ínfulas de ningún tipo, deja entrelazar sus opiniones al vuelo en una de sus visitas al Centro Histórico.

Usted es español y vive en Londres, ¿cuál es el motivo de mostrar sus trabajos en Cuba?

—Bueno, yo, como la mayoría de los españoles, siempre he soñado o deseado conocer a Cuba. Vine por primera vez en 1994 y la experiencia fue tan fuertemente agradable que he vuelto en otras veintitrés ocasiones. Lógicamente, los trabajos forman parte de mí, algunos de ellos viajan conmigo, y he aprovechado la facilidad y el buen trato que he tenido aquí para mostrarlos. Esta es mi novena exposición en vuestro país.

Usted dice que ama a Cuba y lo cubano, ¿es usted revolucionario?

—Todo artista es revolucionario, precisamente porque su trabajo es una continua lucha de transformación y cambio, sin final, aunque con infinitas metas.

Huella del tiempo (cerámica). Premio René Portocarrero 1990
Participación Faenza, Italia

F. VELÁZQUEZ VIGIL
—y familia—

Estudio: pintura, dibujo y cerámica
Ave. 63 # 11605 e/ 116 y 118, Marianao. Tel. 20 0464

Lección de HISTORIA

LIBROS

La historiografía cubana se enriquece con la publicación de uno de los libros cuyo conocimiento resulta imprescindible. Porque *Los silencios quebrados de San Lorenzo*, de Rafael Acosta de Arriba (Editorial José Martí, Ediciones Boloña y Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, Juan Marinello, 1999, 217 pp.) es una obra de necesaria lectura para comprender pasajes de la historia de esos hombres que contribuyeron a forjar la nación.

Son ocho los textos reunidos en este volumen, aparecidos originalmente en publicaciones especializadas a lo largo de un lustro, y dedicados a valorar, en su justa y precisa trascendencia, la acción y el pensamiento de Carlos Manuel de Céspedes. Así, al estudiar facetas de tan rica y compleja personalidad, se presenta una visión más auténtica, más libre de prejuicios, del hombre que —al decir del poeta Cintio Vitier— «postuló el sacrificio como condición de la libertad».

No es la primera vez que Rafael Acosta de Arriba (La Habana, 1953) se ocupa del estudio del Padre de la Patria. La bibliografía de este Doctor en Ciencias Históricas, profesor e investigador titular, y también poeta, incluye obras como: *Apuntes sobre el pensamiento de Carlos Manuel de Céspedes* (1995) y *Biobibliografía de Carlos Manuel de Céspedes* (1997), que constituyen fehacientes testimonios de su dedicación al tema.

De «trabajo consagrado» califica Eusebio Leal Spengler la labor llevada a cabo por este investigador. Y todo, «para situar en su lugar —asegura el Historiador de la Ciudad al introducir esta obra— los más disímiles acontecimientos y extraer conclusiones acertadas sin torcer ni ajustar a capricho, en aras de soluciones fáciles, los accidentes y peripecias de una vida, si se quiere breve, que fue, sin embargo,

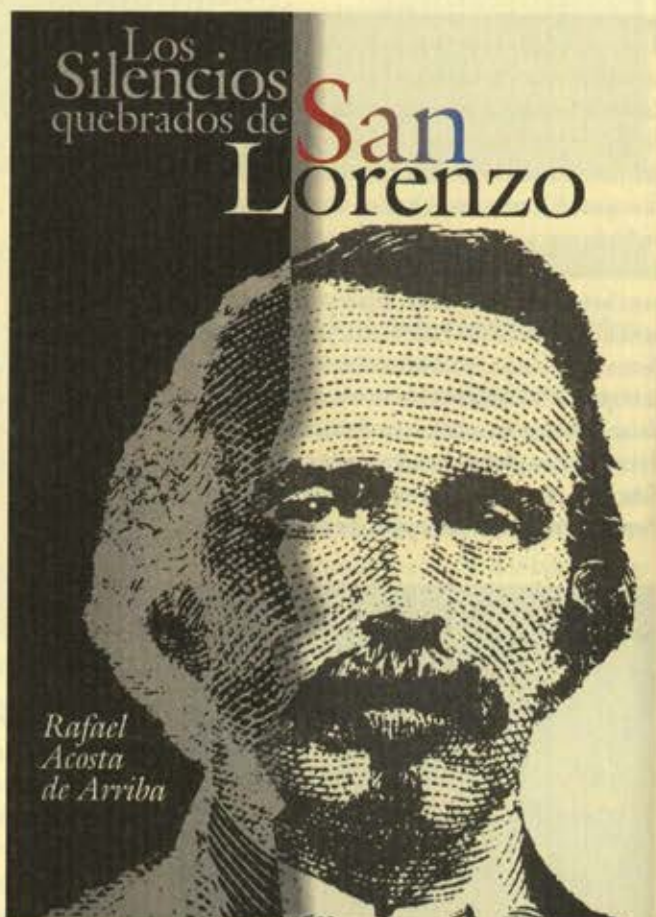
como la gota que al precipitarse desborda, súbito e incontenible, el torrente».

Rafael Acosta de Arriba ha logrado, igualmente, algo no fácil de alcanzar en textos de estas características. Pues, junto a la lucidez de los sólidos argumentos históricos expuestos, el autor entrega una prosa de indudables valores literarios. Sabe conjugar, en realidad, dos elementos difíciles de integrar: la acuciosidad del investigador y la frescura del narrador, lo cual convierte al volumen en un interesante y fresco aporte a los estudios históricos.

La lectura de *Los silencios quebrados de San Lorenzo* entrega —al decir de su propio autor— sus búsquedas y hallazgos, sus dudas y certidumbres, en un viaje a la mente y a las ideas del hombre clave en el surgimiento y consolidación del llamado independentismo de 1868. Leer este libro es, por ello, como un ejercicio de la razón y el co-

nocimiento, como recibir una buena lección de historia cubana, para así entender el presente y prever el futuro.

FERNANDO RODRÍGUEZ SOSA
Crítico y promotor cultural



OJO DE MAR / TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA 160 X 100 CM (1994)



OBRA DE NELSON DOMÍNGUEZ

Nelson Domínguez

ESTUDIO - GALERÍA
LOS OFICIOS

CALLE OFICIOS 116, E/ AMARGURA Y TENIENTE REY, HABANA VIEJA. TELF.: 63 0497 TEL/FAX: 33 9804

500 AÑOS DESPUÉS

REDESCUBRA



SAN
CRISTOBAL
AGENCIA RECEPTIVA

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



FÉNIX S.A.
TAXIS

24
horas

TARIFAS ATRACTIVAS Y AJUSTABLES SEGÚN HORAS Y DÍAS DE RENTA.

Attractive and adjustable prices according to hours and days of rent.

**A CUALQUIER PARTE DE LA HABANA O EL PAÍS,
EN CONFORTABLES AUTOS CON CHOFERES PROFESIONALES.**

To any part of Havana or country in comfortable cars with professional chauffeurs.

UN CAMINO PARA CADA CLIENTE

A way for each client



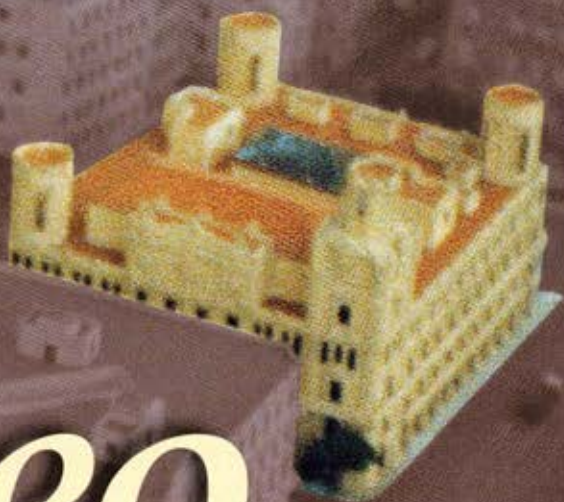
63 9720
9580

Empedrado 107 e/ Tacón
y Mercaderes, Habana Vieja.

ANTIGUO CUARTEL DE MILICIAS



PALACIO DE BELLAS ARTES



Un MUSEO para los siglos venideros

por JOSÉ LINARES

Tras delimitarse que el antiguo Cuartel de Milicias funcione como base logística del nuevo conjunto museístico, al primigenio Palacio de Bellas Artes (sede del arte cubano) se sumará ahora el majestuoso edificio del otrora Centro Asturiano, que acogerá las colecciones de arte universal.

Separadas una de otra a no más de 250 metros, estas tres edificaciones se encuentran enclavadas en la espina dorsal del espacio que surgió luego de la demolición de las Murallas en 1863, o sea, en el primer *ring* de expansión de La Habana con respecto al Centro Histórico tradicional, su antecesor y determinante monumental.

Urbanizada desde entonces en forma muy particular, esa zona —otrotra de extramuros— devino cen-

AL INTERVENIR SOBRE EDIFICIOS YA EXISTENTES, CONSIDERADOS VERDADEROS MONUMENTOS HABANEROS, LA REMODELACIÓN ARQUITECTÓNICA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES REPRESENTARÁ UN ACONTECIMIENTO URBANO SIN PRECEDENTES EN LA CIUDAD.

tro cívico de la capital durante las primeras décadas del actual siglo cuando, al quedar inaugurada la República en 1902, surgen los nuevos símbolos de poder y sus correspondientes códigos arquitectónicos. Se trata de un territorio pródigo en importantes espacios públicos (Parque Central, Avenida de las Misiones...) y significativos edificios que se suceden desde el litoral de la bahía hasta el antiguo Campo de Marte.

Tomando como hilo conductor la hipótesis propugnada por Aldo Rossi de asumir «la ciudad como manufactura, como obra de arquitectura o ingeniería que crece en el tiempo», el actual proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes trata de revalorizar y proponer una nueva lectura histórica de ese

Las arcadas neoclásicas del antiguo Mercado de Colón (foto inferior) eran aprovechadas en el proyecto de edificio que, a principios de la década del 50, propuso para sede del Museo Nacional el arquitecto Manuel Febles Cordero.

espacio habanero y abrir así otras perspectivas para su rescate en vísperas del próximo milenio.

Junto a esta línea del pensamiento arquitectónico (*arquitectura de la ciudad*), semejante propuesta lleva implícita de manera inseparable el análisis, estudio y proyección de otro campo no menos importante: *la arquitectura del museo*. A la par, dos aspectos han condicionado con mayor fuerza su concepción general: *los edificios y las colecciones*.

ORIGEN Y CONFLICTO

Creado por decreto presidencial en 1913, el Museo Nacional (museo de artes e historia) vivió una existencia arquitectónica azarosa por más de cuatro décadas, y si sobrevivió como idea fue —en gran medida— gracias a la tenacidad de su director durante muchos años: el pintor Antonio Rodríguez Morey.

En un inicio debió ocupar el local del antiguo Mercado de Colón (1884), pero la inminente demolición de éste determinó que sólo se intentara aprovechar sus elegantes arcadas neoclásicas, integrándolas a una nueva edificación. Ésa fue la base conceptual del proyecto de Govantes y Cabarrocas (1925), que pretendía mantener esos elementos originales y construir en su interior un bloque de dos niveles, con galerías corridas y pequeños gabinetes. Modificando esa primera idea, a inicios de la década

de los años 50, el también arquitecto Manuel Febles Cordero propuso utilizar la consabida arquería, pero como basamento de un edificio más voluminoso. Finalmente, y tras enconados debates públicos, fueron demolidos totalmente los restos del viejo mercado —incluidas las arcadas— y en 1954 se construyó sobre su planta el Palacio de Bellas Artes que hoy heredamos, obra del arquitecto Rodríguez Pichardo.

Articulado alrededor de un gran patio central rodeado de galerías en el piso bajo, este edificio se diseñó con tres niveles unidos entre sí por elevadores, escaleras y una amplia rampa. En su época fue considerado uno de los más grandes museos del hemisferio occidental y dio cabida a diversas colecciones de objetos arqueológicos, históricos, pinturas... aunque insinuó su vocación desde el primer momento por su propio nombre: Palacio de Bellas Artes.

Sin embargo, al partir de un programa poco definido y endeble desde el punto de vista museológico, esa instalación fue pensada más como galería de exposiciones que como ámbito de colecciones permanentes; de ahí sus posteriores padecimientos durante cuarenta años que, paliados pero nunca curados, desembocaron finalmente en una crisis.

Sucede que, desde un primer momento —y de modo particular a partir de 1959—, los fondos del museo comienzan a incrementarse y enriquecerse en forma muy rápida: a la magnífica colección de Arte de la Antigüedad del Conde de Lagunillas, adquirida en calidad de depósito, se suman importantes conjuntos de pinturas europeas y, sobre todo, comienza a formarse lo que es hoy la más importante colección de arte cubano desde el siglo XVI hasta el presente.

Como resultado, en un mismo espacio coexisten grupos muy diversos, cada vez más valiosos. De modo que, tras ratificar definitivamente su vocación de museo de arte o instalación permanente, el Palacio debe ofrecer respuestas a requerimientos que originariamente no habían sido considerados: almacenes para la preservación de las obras, talleres de conservación y restauración... A la par, aumentaron los riesgos debido a la carencia de medios técnicos que garantizaran la seguridad de las obras y las protegieran integralmente: climatización, control de humedad, iluminación...

También se hacía cada vez más evidente la imposibilidad de dar respuesta a los requisitos del museo contemporáneo, que impone nuevas categorías espacio-funcionales de diverso uso sociocultural y público: los espacios para exhibición temporal, por ejemplo.

Compartidas en gran medida por buena parte de los museos del mundo,





esas complicaciones han determinado la cualidad y la envergadura de las más importantes acciones sobre la arquitectura de los mismos, por lo que las alternativas asumidas en este caso habanero no son —por supuesto— inéditas en el ámbito museístico, pero sí enfrentadas a la particularidad del país y específicamente de nuestra ciudad.

RETOS Y SOLUCIONES

Al elegirse una segunda edificación para museo, se facilitó la primera gran decisión: diferenciar el binomio *colección-edificio*, de modo que en Bellas Artes permanezcan las colecciones de arte cubano, y para el otrora Centro Asturiano se trasladen aquellas catalogadas de «arte universal» (europeo y americano), incluido el arte de la Antigüedad.

Diferenciadas las colecciones, pasa a un primer plano el aspecto de los edificios y sus peculiaridades arquitectónicas. Ante todo, se trata de resolver los requerimientos que, establecidos por el Programa General, resultan determinantes en cualquier museo: requerimientos de tipo espacial, funcional, técnico, ambiental... como pueden ser las características de la iluminación, la estabilidad de los parámetros de temperatura y humedad relativas, la seguridad integral y otros. Han sido objeto de atención prioritaria la eliminación de barreras arquitectónicas y la creación de facilidades para discapacitados.

Para satisfacer el Programa se parte de la relación *arquitectura-objeto*, es decir, del edificio, las obras de arte y, por supuesto, el público, en tanto que sujeto

Una vez demolido el Mercado de Colón, sobre su planta se erigió en 1954 el Palacio de Bellas Artes, diseñado por el arquitecto Alfonso Rodríguez Pichardo. Para su fachada exterior y vestíbulo se concibieron importantes obras plásticas, como el grupo en mármol de la escultora Rita Longa, colocado a un lado de la entrada principal.



Así estaba concebida en el Palacio de Bellas Artes la sala de Arte Antigo «Conde de Lagunillas», cuya colección era tal vez la más importante de Hispanoamérica en su momento.

Palacio de Bellas Artes

Un proyecto de transformación y readecuación

SEDE DE ARTE CUBANO

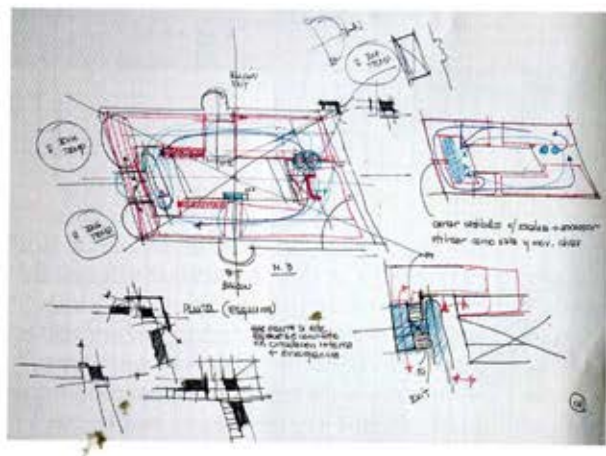
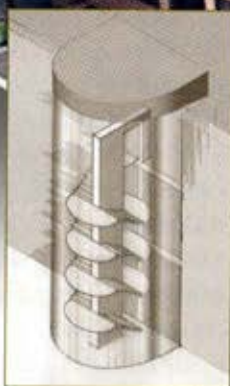
Renovado en términos arquitectónicos y museográficos, este edificio mantendrá su función originaria como sede de arte cubano. El 41,7 por ciento (7 538,7 metros cuadrados) de su superficie estará destinado a la exhibición permanente de colecciones, además de contar con espacios para exposiciones temporales en los niveles segundo y tercero.



SEMICILINDROS

ACRISTALADOS

Las dos fachadas longitudinales (hacia las calles Monserrate y Zulueta, respectivamente) se abrirán al exterior en semicilindros acristalados que, dotados de escaleras, comunican verticalmente los tres niveles de la edificación. Esos dos semicilindros espacializan cada planta en cuatro espacios de exhibición (salas), hacia donde dejan pasar la luz natural durante el día, mientras que por la noche el proceso se invierte: a través del vidrio, la luz artificial se proyecta de adentro hacia afuera.



La primera idea

Extraído del cuaderno de apuntes del arquitecto José Linares, este croquis contiene la solución al problema fundamental del proyecto: la rearticulación del sistema de circulación general. Se trata de transformar y redefinir el mismo en correspondencia con la nueva estructura del museo: ocho espacios de exhibición (cuatro en cada uno de los niveles segundo y tercero del edificio) que responden a igual número de sectores o etapas en que fueron divididas por los especialistas las colecciones de arte cubano.



SISTEMA DE ILUMINACIÓN

Combina la luz artificial y natural, esta última filtrada y reflejada para proteger las obras artísticas contra las radiaciones dañinas (ultravioletas o infrarrojas) mediante dispositivos arquitectónicos conformados por la estructura de los techos interiores (*plafonds*).

Tal combinación de luces mantendrá un ambiente fascinante, más próximo a la atmósfera vital, y permitirá una lectura muy favorable de las colecciones expuestas.



VESTÍBULO DE DISTRIBUCIÓN

Al amplio vestibulo se accede directamente y, desde allí, parten los ascensores públicos que llevan a los niveles segundo y tercero del edificio.

Como parte del sistema de circulación, se preserva la opción de la rampa ya existente, que también conduce a otros espacios de distribución.

RENOVACIÓN DE LA IMAGEN ARQUITECTÓNICA

El proyecto propone la recuperación de ciertos valores intrínsecos del inmueble y la puesta en valor de otros elementos: la planta baja «abierta», que privilegia las visuales patio-exterior; la relación directa del edificio con los espacios urbanos de circulación, y el rescate y

acentuación de las esculturas exteriores. El tratamiento arquitectónico de la fachada acentúa y jerarquiza la entrada principal, mientras el tratamiento material y cromático propuesto para los paramentos favorece la reintegración del edificio a la imagen urbana predominante en la zona.

Previsto como sede de «arte universal», el antiguo Centro Asturiano (1927) recuperará gran parte de su esplendor arquitectónico, incluidos los desaparecidos pináculos que remataban todo el pretil. Al conjuero de la restauración prevista, resaltarán sus fachadas de expresión maciza y pesada, decoradas con motivos del Renacimiento español, predominantemente neoclásicos.



Por la Escalera de Honor, probablemente la más espectacular del país en su concepción, desarrollo y decoración, los visitantes podrán ascender al encuentro con importantes colecciones de Europa, Asia y América.

espectador. La consideración sinérgica de estos tres factores propone el más apasionante desafío en términos de diseño museográfico que, al tratarse de museos en preexistencias arquitectónicas, sólo podrá ser resuelto como operación de *conciliación*. Y tal *conciliación* no puede lograrse al margen de las especificidades formales y espaciales de cada arquitectura.

No es, por supuesto, un fenómeno nuevo. Ya se patentiza desde que, por decisión de la Convención, se instala el Musée Central des Arts (1793) en el

Palacio del Louvre, preexistencia arquitectónica convertida en gran museo siguiendo con persistencia los conceptos renacentistas de la «galería» y el «gabinete». Dicha práctica será llevada a planos de excelencia artística por la llamada «escuela italiana» a partir de los años cincuenta de este siglo (F. Albini, F. Helg, A. Piva, C. Scarpa, E. Rogers...) hasta las soluciones más recientes de Gae Aulenti.

BELLAS ARTES

Para el edificio del habanero Palacio de Bellas Artes, que fue concebido en sus orígenes como mero espacio de exhibición, se propone una intervención de *readecuación*, lo que lleva implícito —además de una profunda reestructuración espacial— la búsqueda de un diálogo arquitectura-luz.

Expuestas con carácter permanente, las colecciones de arte cubano (siglos XVI al XX) fueron divididas por los especialistas en ocho grupos o áreas temáticas que se traducen en igual número de espacios museográficos o salas, cuatro en cada uno de los niveles segundo y tercero del edificio. Para acceder a éstas y demás partes del museo se transformó y redefinió la circulación general, de modo que pueda subirse desde el amplio vestíbulo de distribución



—del cual parten los ascensores públicos—, por la rampa ya existente, o a través de los dos semicilindros acristalados abiertos que, añadidos a las fachadas mayores del antiguo Palacio (hacia las calles Monserrate y Zulueta, respectivamente), tienen en su interior sendas escaleras que comunican verticalmente los tres pisos de la edificación.

Aunque la organización de las salas de exhibición permanente sugiere itinerarios, las alternativas de elección permiten al visitante desde la lectura consecutiva de un discurso general hasta seleccionar áreas o temas específicos.

En cuanto a la iluminación, se optó por combinar luz artificial y natural, esta última filtrada y reflejada para proteger las obras de las radiaciones dañinas (ultravioletas e infrarrojas) mediante dispositivos conformados por la estructura de techos interiores (*plafonds*). Asumir esta variante de iluminación implica un gran riesgo, pero permitirá crear un ambiente fascinante, más próximo a la atmósfera vital, y una muy favorable lectura de la obra artística.

La renovación del otrora Palacio incluye que su imagen «racionalista» sea reinterpretada en esencia y actualizada por el uso de nuevos materiales y terminaciones, pero sobre todo el edificio recuperará —por la apertura de la planta baja, que privilegia las visuales patio-exterior— su relación directa con los espacios urbanos de circulación, tal y como lo tenía el viejo Mercado.

El tratamiento de la fachada acentúa y jerarquiza el acceso principal, mientras el material cromático propuesto para los paramentos favorece la reintegración de la edificación —en cierta medida, por sugerencias o códigos referenciales— a la imagen urbana predominante en la zona.

Tanto en el exterior como en el interior, se revalorizan importantes obras plásticas originariamente concebidas para el Palacio, como es el magnífico grupo en mármol de la escultora cubana Rita Longa, colocado a un lado de la entrada principal.

CENTRO ASTURIANO

Mientras el Palacio de Bellas Artes es intervenido con espíritu conciliador, el otrora Centro Asturiano (1927) será objeto de una intervención restauradora con tal de

recuperar y revalorizar sus cualidades arquitectónicas y ambientales, a la par que se adecuan sus espacios interiores a la nueva función.

El proyecto propone con audacia el respeto de esa edificación monumental, erigida según proyecto del arquitecto español Manuel de Busto y que recuerda vagamente al Palacio de Comunicaciones de Madrid, similitud que se hará más evidente cuando —como parte del esfuerzo restaurador— se restablezcan los pináculos que remataban su pretil.

Pero la restauración no sólo favorecerá la lectura exterior del antiguo Centro Asturiano, sino que reafirmará sus valores arquitectónicos interiores —su majestuosa escalinata, por ejemplo—, de modo que los espacios representativos del edificio se preserven intactos aun cuando acojan en su seno las exposiciones permanentes. Es el caso del Salón de Fiestas, que contendrá la excepcional colección de Arte Antiguo del Conde de Lagunillas, para lo cual se ha previsto un ambiente diferenciado, espacializado en tres niveles de exposición. Aquí se aplicarán soluciones visuales que, en término de imagen y

La arquitectura interior del Centro Asturiano será respetada audazmente, de modo que coexistan —bien diferenciados y no antagónicos— los dos discursos espaciales: el del edificio en sí mismo, y el de las exhibiciones museísticas.



Concebido como espacio ovalado y abovedado de doble altura, con un balcón perimetral corrido, el inmenso Salón de Fiestas será aprovechado para exponer la colección de Arte Antiguo del Conde de Lagunillas. Para ello se introducirá una suerte de tercer nivel que, cerrado por un sistema de pasarelas, organiza espacialmente dicha colección y permite el desplazamiento horizontal y vertical del público (croquis inferior). Tal opción diversifica el modo de apreciar los magníficos tesoros artísticos allí reunidos, algunos de los cuales se destacan del conjunto mediante recursos de iluminación, que incluyen el uso de fibras ópticas, entre otras fuentes luminosas.



escala, armonizan con las obras expuestas de ese período.

Al subir por la gran escalinata, el público compartirá una doble sensación: la de asistir al redescubrimiento de los valores arquitectónicos del edificio, junto al privilegio de contemplar los antiquísimos tesoros artísticos reunidos en esa inmensa sala, provenientes de Asia Menor, Egipto, Grecia, Roma...

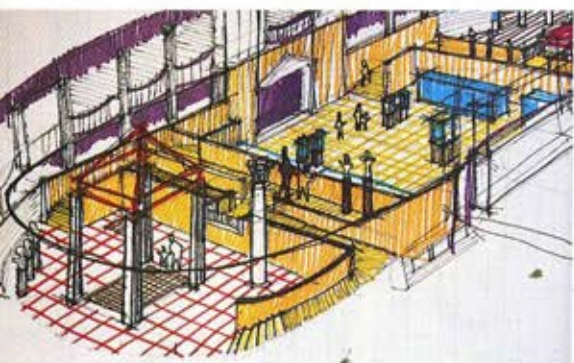
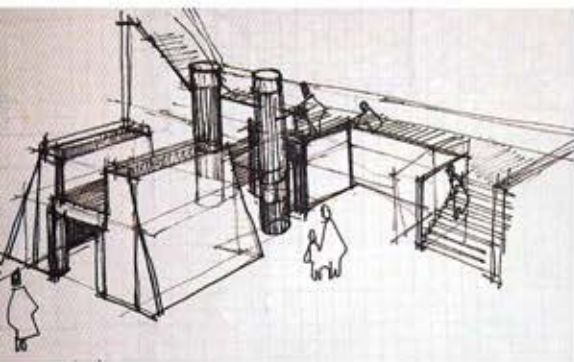
Además de la escalinata, habrá dos ascensores y otras vías de circulación conducentes a espacios de menor jerarquía arquitectónica, los que han sido intervenidos con un criterio más museológico para dar cabida al resto de las colecciones. Y es que, a diferencia de otros importantes centros latinoamericanos, la estructura y riqueza de nuestro Museo Nacional permite organizar varias áreas con grupos particulares de pintura española, inglesa, francesa, alemana, italiana, holandesa, latinoamericana, estadounidense...

En el antiguo Centro Asturiano se ha previsto almacenar todo el remanente de ese arsenal artístico, incluido el arte cubano. Para ello se ha destinado el sótano, que será equipado con una novedosa tecnología capaz de garantizar condiciones climáticas y ambientales similares a la de las salas de exposición, además de poseer un sofisticado sistema de extinción de incendios por gas.

Y en el último nivel del edificio, para complementar el resguardo de ese patrimonio, funcionarán los talleres de conservación y restauración. Mediante un ascensor de carga, esos talleres y el almacén se mantendrán unidos como espina mecanizada de la instalación.

Punto culminante del eje Norte-Sur (subiendo desde el Malecón por la calle Zulueta hasta la Terminal de Ferrocarril), el Museo Nacional lo será también en el sentido Este-Oeste cuando, al ascender desde el Centro Histórico por la calle del Obispo, se erija a nuestro paso el antiguo Centro Asturiano, devenido entonces sede de arte universal.

El arquitecto **JOSÉ LINARES** *es el proyectista general del Museo Nacional.*



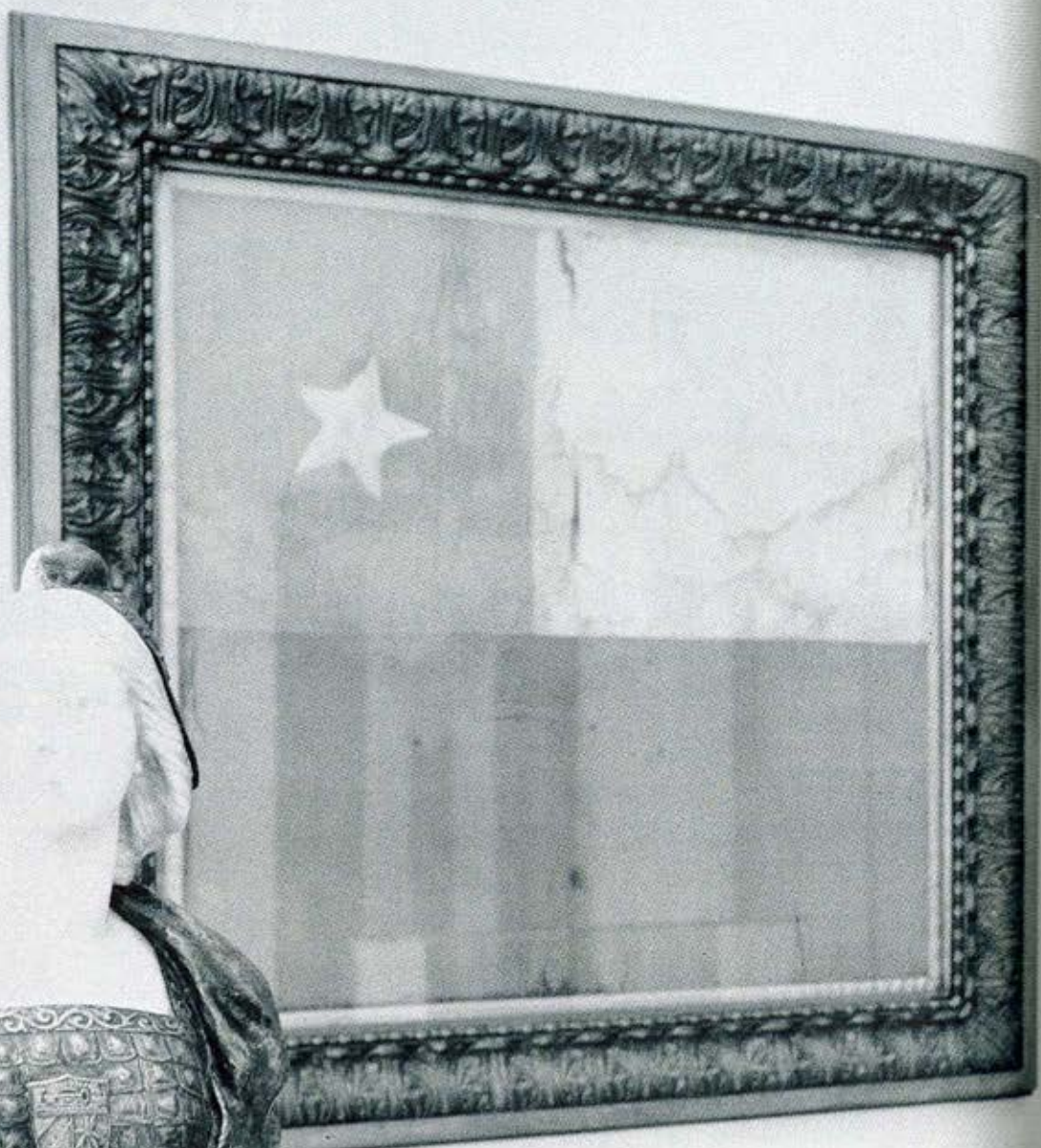
No dejes que la Historia Desaparezca

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



Bonos a la venta

En la Sala de las Banderas (Museo de la Ciudad) se conserva la insignia enarbolada por Carlos Manuel de Céspedes, el 10 de octubre de 1868, en La Demajagua. A su lado, el retrato del Padre de la Patria (1872), obra del artista J. Devich



PALABRAS PRONUNCIADAS EL 27 DE FEBRERO DE 1999 POR EUSEBIO LEAL SPENGLER, HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA, EN EL ACTO POR EL 125 ANIVERSARIO DE LA CAÍDA DE CARLOS MANUEL DE CESPEDES EN SAN LORENZO.



Queridos compañeros de la dirección del Partido y Gobierno en la provincia de Santiago de Cuba y también en nuestro municipio.

Queridos jóvenes que han venido en peregrinación hasta este lugar en un día tan representativo y simbólico como hoy:

Muy particularmente me dirijo a los niños de las escuelas aquí reunidas, así como a los trabajadores y vecinos de San Lorenzo que, como recordaba Rafael [Acosta], tienen la privilegiada posibilidad de habitar en este pedazo de la tierra de Cuba. Hasta aquí hemos llegado luego de un recorrido que, a lo largo de toda la noche, fue haciéndose cada vez más una peregrinación en la medida en que íbamos acercándonos a los lugares más intensos del recuerdo y de la historia de nuestra patria, fundamentalmente del Oriente cubano.

Tras atravesar el río que originalmente fue su —ya distante— frontera, comenzaban a avizorarse los nombres de cada comarca y, al conjuro de los sucesos acaecidos en ellas, recordábamos fuertemente cómo aquí, hace ya tantos años, se encendió la llama redentora que anidaba en los corazones de muchos cubanos a lo largo de toda la Isla. Prendió en estas tierras de Oriente, al pie de la alta Sierra Maestra, que ha marcado el destino como columna vertebral de la resistencia y del espí-

ritu de la nación... Tierras desde donde se contempla el Golfo de Guacanayabo, cerca, muy cerca, de la patricia ciudad de Bayamo —que fue la cuna de Céspedes— y del lugar donde éste pronunciara, el 10 de octubre, el grito de La Demajagua, hecho que transformaría la historia de Cuba.

Habituados a hacer análisis desde el silencio de las alcobas, algunos alfeñiques que jamás sintieron el roce del cuero de la montura de un caballo, ni supieron nunca de la sed, ni vivieron el infortunio de la mujer, el niño y el anciano en aquella guerra tremenda que el pueblo cubano libró contra un poder despótico y poderoso, han llegado a pensar que Céspedes fue un hombre de ideas prudentes y que en su *Manifiesto* —hoy evocado— hay rasgos de contenida pasión revolucionaria. Pero no hay nada menos cierto.

El *Manifiesto* es el llamamiento más radical que podía haberse pronunciado aquel día, y fue al mismo tiempo convalidado por la acción de Céspedes y sus compañeros, quienes —al tomar las armas y renunciar a las riquezas que el trabajo, el azar o la fortuna de sus predecesores les habían legado— se convirtieron en soldados, poniéndose al margen de las leyes del poder y desafiándolo. Ese es el verdadero significado del llamado lanzado por Céspedes, el 10 de octubre de 1868, en su ingenio de La Demajagua.

Orgullosos todos, podemos imaginar desde aquí las ruinas de ese ingenio, demolidas luego por el fuego de una nave militar española; el poderoso jagüey que se levantó alzando en vilo la rueda dentada y el ánima de esa rueda, para convertir ese rincón en el más bello monumento, donde al acto de valor se unió la obra de la naturaleza.

Pero ahora nos hallamos aquí, en San Lorenzo, sobrecogidos por el acto que hemos celebrado. No hay palabras, no habrá conclusión. Estas que yo pronuncie no serán otra cosa que la profunda contrición que sentimos los que a una edad ya más avanzada que la que él tuvo en la hora de su muerte, no hemos siquiera podido imitar sus grandes virtudes.

Hemos subido a esta escalinata de lo que fue una vez agreste pedregal; hemos sentido el Himno de Bayamo y recordado las palabras de su autor, paradigma de lealtad a Céspedes:

-Yo acompañaré a Carlos Manuel a la gloria o al cadalso-, dijo Pedro Figueredo, y lo



Revólver de seis balas, marca *Le facheux*, siglo XIX, con el que Céspedes hizo los primeros disparos al comenzar la Guerra de los Diez Años.

cumplió. Tenemos ante nosotros la imagen de su hija Candelaria, vistiendo los colores patrios, ingresando como prefiguración de la bandera nacional en la conquistada plaza de Bayamo.

Pero tenemos, ante todo, la visión de ese calvario, de ese gólgota, de ese monte del sufrimiento y la dignidad, de ese hombre que supo —tal y como está escrito en un hito de los escalones— inmolarsé en el altar de la patria dentro de la ley que había acatado en Guáimaro. Al respetarla, sabía Céspedes que esa ley temprana, anticipado sueño del ideario democrático cubano, privaría quizás a la Revolución de la importancia de ser ella misma la fuente del derecho que debía ejercitarse día a día y hora a hora de acuerdo a las circunstancias, en la medida en que se dilataba el triunfo y los sacrificios eran —y tenían que ser— mayores.

El enemigo fue implacable, se aferró a esta tierra con garras, y el pueblo cubano levantado en armas debió escribir páginas que aún no han sido

cantadas por la poesía, por el teatro, por el cine, por la literatura... Viven, sin embargo, en el alma profunda de cada hombre de buena ley, de cada mujer de buena estirpe, de cada cubano bien nacido.

Las glorias de la patria no pueden ser nunca olvidadas, pues son —como decían las trovadoras de voz preciosa— los actos de fe que no vacilan en encender a ese altar todo lo necesario para salvarla del infortunio mayor que sería perder la independencia,

la soberanía y todo cuanto de dignidad ha tenido la única Revolución que ha existido en Cuba: la que se inició el 10 de octubre en La Demajagua, la que siguió en brazos de Martí después del 24 de febrero, la rescatada con el asalto al cuartel Moncada, y la continuada ahora cuando hemos recorrido esta mañana los panteones de los compañeros del Tercer Frente, reunidos con mano amorosa por el Comandante de la Revolución Juan Almeida en este lugar que es para ellos el más amado, el más entrañable.



Manuscrito original, libro primero, del diario de Céspedes, escrito entre el 25 de julio y el 6 de diciembre de 1873.

Es por eso que, al reunimos hoy, tenemos que recordar que no venimos a una fiesta ni a una romería; venimos en uno de esos días en que también es necesario inclinar la

frente y meditar; subir cada uno de estos escalones leyendo el pensamiento de aquel supremo redactor de leyes, de leyes morales, de aquel estadista que alguien dijo «sin Estado», mas supo defender palmo a palmo el territorio de la República que había jurado defender apoyado en la virtud, en la entrega y en la generosidad

de los que tuviesen el valor de seguirle. Es para nosotros, repito, día de íntima reconciliación entre nuestra propia vida y el pensamiento conductor de la epopeya.

A cada momento, los ojos se fugan a la montaña que ha de permanecer, por los siglos, imperturbable. Cuiden el conservador y los historiadores que no prodigue construcción alguna en ese monte, para que jamás palidezca lo que por última vez vieran aquellas pupilas, para que perduren esos búcaros que guardan la tumba perdida de Rafael

Morales y González, el joven redactor, el apasionado redactor de *La estrella solitaria*, con su rostro destrozado después de herida terrible, o aquella otra que guardara en rincón oscuro la vida de Francisco Aguilera, el calesero y asistente del General y Vicepresidente de la República, a cuyos honores envía Céspedes ayudantes y escribe páginas para recordarle.

Enterrados también cerca, están los Maceo Osorio, adversarios de Céspedes quizás en un momento al diferir en la interpretación de los códigos de cómo hacer la Revolución, pero que dieron a ella su sangre para que de esa sombra, de esas luces, de esos necesarios extravíos y aciertos de los cuales no se libra ningún hombre mortal, surgiese una doctrina, una idea, un sentimiento patrio, en fin, una nación. Pues era una nación lo que se estaba creando, lo que estaba surgiendo en aquella secular artesa que Céspedes recuerda en San Miguel del Rompe, una nación sometida a un despotismo de tres siglos.

Nos acercamos a Céspedes recordando su capacidad de renuncia. Siendo hombre de vasta cultura, habiendo nacido en una cuna de relativa riqueza, re-

nuncia a ella y se hace pobre entre los pobres. Sus propios versos, hoy recordados con tan bello timbre de voz por el declamador, nos indican cuál era su más íntima y profunda convicción: que su casa, su mesa,

su mano... fueran reparo de los pobres, de los desheredados, de los que buscaban techo y pan en un país donde se confundían —en una sola esclavitud real— la esclavitud de los africanos y la esclavitud política y moral de los hombres. Junto a los hombres que no se resignaban a ella, Céspedes soñó con romper el

eslabón de esa cadena.

Sus viajes por el mundo, su recorrido por Europa, su dominio de varios idiomas, su vasta ilustración le hicieron ver todo, absolutamente todo, desde el rumor del viento en la copa de los árboles hasta el canto del pájaro como parte de un sueño, como parte de un íntimo poema, en el cual la nación se levanta y surge ante sus ojos con la esbeltez de esas palmas reales.

Céspedes es la piedra angular, la figura esencial en esta historia; es como esa piedra que se coloca en el centro del arco y que determina su fuerza. Él es el



Escarapela
perteneciente a Céspedes, que su secretario Fernando Figueredo Socarrás regalara a José Martí y que éste último llevara consigo hasta su muerte en Dos Ríos.

principio; de ahí los pensamientos que Fidel le dedicara con tanta certeza, profundidad y devoción aquel histórico 10 de octubre de 1968, poniendo en su lugar tantas cosas que al parecer algunos habían olvidado.

Veneramos a un Céspedes varón, no ajeno a las tentaciones del mundo; un Céspedes al que no representamos como un santo, sino como un hombre de pasiones; un Céspedes que es capaz de amar hasta el último instante de su vida, no me pregunten en cuáles dimensiones del amor, porque la primera, la más importante, es la que le lleva aquí, en San Lorenzo, con una cartilla rústica a enseñar a leer y escribir a niños y ancianos.

Céspedes es capaz de abstraerse, tal y como recordó Rafael Acosta, en la meditación del juego, pendiente de esos movimientos que sabe perfectamente no son fáciles: ¿cuál será la última jugada...? Yo diría que la última jugada es la de hoy, cuando 125 años después de su muerte estamos aquí, cuando no nos importa ni queremos saber el nombre del delator, cuando son una masa oscura los que desembarcaron por la costa

y subieron al firme de la sierra para buscarle aquí ese día.



Rodeado de los últimos afectos, con el sabor en los labios de la última taza de café tomada en el bohío de algún sencillo campesino, recordando a los pocos fieles que

acompañan a los grandes redentores, vestido con lo mejor que pudo hallar en su guardarropa, siente en la casa amiga la presunción de hallarse solo (su hijo y sus compañeros habían bajado a un lugar próximo y desde allí pudieron escuchar el fuego de los disparos).

Entonces, en vez de tomar el camino de la cuesta, decide subir al monte; sube al monte del cual no hay salida, pendiente su juramento sobre su propia palabra: «muerto podrán tomarme pero vivo, nunca». Y allá, en lo alto del risco, donde ahora está su busto, por manos amorosas colocado y ennoblecido, se derrumba por el barranco después de haber cumplido su terrible juramento.

Sus compañeros solamente pueden hallar los rastros del cuerpo, que fue arrastrado por la tierra, entre las piedras, dejando

**Abrecarta y plumas de escritorio
con puntos de oro pertenecientes
al Padre de la Patria.**

jirones de su cabello y de sus ropas... Finalmente allá en Santiago de Cuba, el informante, el amigo, le escribe lo sucedido a su esposa, a la joven viuda, a la madre de los niños Carlos Manuel y Gloria de los Dolores (en un nombre se perpetuaba su nombre, y en el otro, su propio destino: gloria y dolor). Allá, en Santiago de Cuba, es expuesto, y Leónidas Raquín —nombre simulado de aquel fiel amigo y confidente— describe que sus ojos estaban grandes y abiertos, y así mismo lo describe Alba de Céspedes, su nieta, en el bello discurso del 10 de octubre, cuando evoca que esos ojos abiertos eran también como los ojos del Che.

Hoy quisiera que estas palabras mías trasciendan el monte, y que el viento las lleve a la modesta y sencilla casa llena de libros, donde los ojos claros, ya sin luz, de la gran historiadora cespediaña Hortensia Pichardo, guardiana de la obra de su esposo Fernando Portuondo, están pendientes de lo que digamos aquí, porque ella siempre quisiera que los cubanos todos tuviesen presente que él, Céspedes, es verdaderamente nuestro padre.

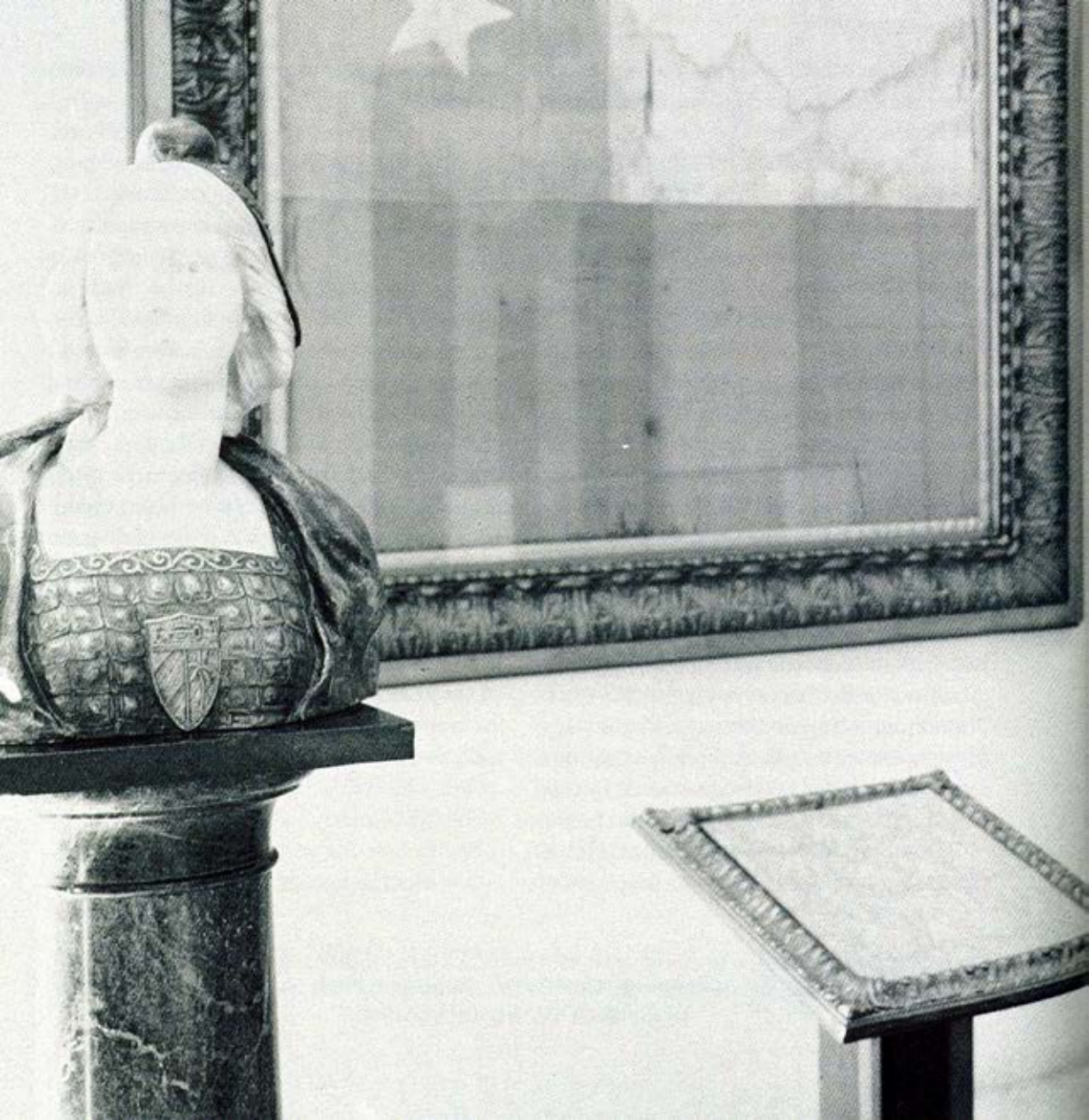
A tí, padre, te recordamos ahora, cuando ya toda palabra resulta innecesaria;

volvemos a mirar tu monte y tu calvario de treinta y cinco días; sabemos que tu apego a la ley te hizo desechar el camino fácil del exilio, pues tenías la íntima convicción de que la pequeñez de los hombres no ayudaría si quiera a que pasases al vulgar anonimato.

Rompiendo quizás la página más gloriosa de la historia, los que bajaron desde la montaña y ascendían desde el mar por secreto camino, no sabían que traían en las manos, no las armas homicidas, sino la corona de laurel para colocarla en tu frente. Y ahora, que el sol se nubla por un momento, brevemente, como para comprender tu duelo, te decimos, padre, que no nos hemos reunido para cantar tu muerte, sino para celebrar tu vida. Nos hemos reunido para decirte que tu patria vive y que defendemos la soberanía que perturbó tus últimos sueños, hasta nuestro último aliento, y que tu ejército, tu pueblo, tus niños, tu gente sencilla de San Lorenzo está hoy aquí contigo, representando a todo el pueblo cubano.

Muchas gracias.

Excepto la escarapela, que se conserva en el Museo Casa Natal José Martí, los demás objetos personales de Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), Padre de la Patria, se muestran en la Sala de las Banderas (Museo de la Ciudad).







Pierre Le Moyne, D'Iberville, navegante y colonizador canadiense, nació el 20 de julio de 1661 en Ville Marie, actual Montreal. Desde 1686 combatió contra los ingleses bajo las órdenes del gobierno de Francia. En 1698 tomó la desembocadura del Mississippi, para fundar y gobernar la Luisiana. Se disponía a cumplir su más audaz misión: atacar las Carolinas, Nueva York y expulsar definitivamente de América a los ingleses, cuando en 1706 lo sorprendió la muerte en La Habana, a la edad de 44 años.

AMSTERDAMI
Excudit Ioannes Ian Bon

D'IBERVILLE

Pasión y fin de D'Iberville

por JEAN-GUY ALLARD

EN LA VILLA DE SAN CRISTÓBAL DE LA HABANA TERMINÓ SUS DÍAS ESTE CANADIENSE DE ESTIRPE LEGENDARIA: FAMOSO HÉROE DE LA NUEVA FRANCIA, CAPITÁN INVICTO DE LA ARMADA DEL REY LUIS XIV.

Una multitud se reúne en los alrededores de la Iglesia Parroquial Mayor de San Cristóbal de La Habana. Es 9 de julio de 1706. Durante las últimas horas, una noticia ha estallado como reguero de pólvora por toda la ciudad: el capitán general Pedro Álvarez de Villarín, recién venido de España, ha muerto súbitamente de un mal misterioso.

Coincidentemente, ha caído también fulminado —en el mismo momento y en las mismas circunstancias— el comandante de la poderosa escuadra francesa anclada en el puerto habanero, el canadiense Pierre Le Moyne D'Iberville, quien había llegado resuelto a descargar un golpe demoledor contra la presencia inglesa en América.

Aunque se sostiene que De Villarín y D'Iberville son víctimas del Mal de Siam, enfermedad tropical que suele castigar mortalmente a los habitantes de la Isla, el fallecimiento súbito de ambos hombres levanta rumores de incredulidad: ¿Acaso fueron envenenados por los ingleses? ¿No habrá sido la alianza sellada por ambos, motivo de ejecución sumaria por parte de los agentes enemigos?

UNA REPUTACIÓN VERAZ

Nacido en Ville-Marie (actualmente Montreal), con apenas 44 años, el todavía joven militar gozaba de una bien merecida reputación, rayana en leyenda.

Gracias a su determinación y coraje, se había ganado el mando efectivo de expediciones a través de los bosques hostiles que rodeaban la bahía de Hudson, en el norte de Nueva Francia. Allí persiguió sin misericordia a los ingleses, aprovechando como aliado el crudo invierno

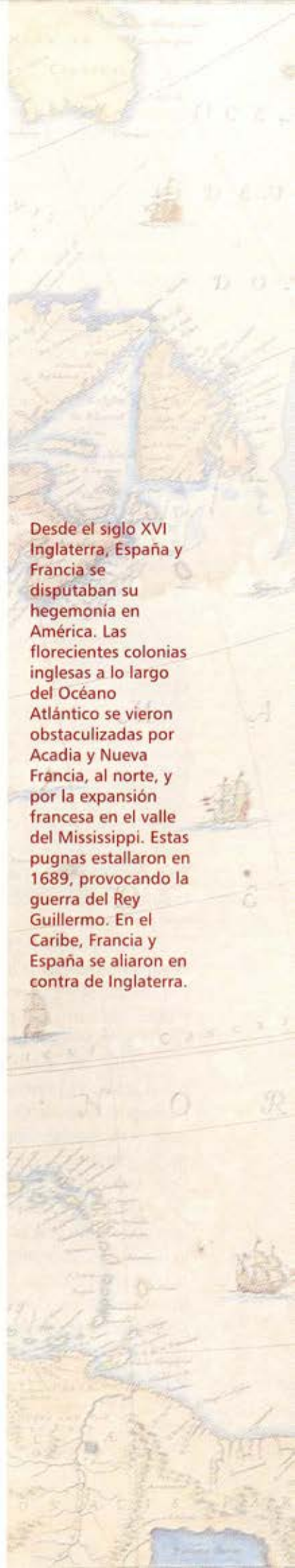
no polar y empleando contra ellos las experiencias que, cuando niño, adquiriera durante su convivencia con los indios autóctonos, cuyos dialectos (hurón e iroqués) dominaba a la perfección.

D'Iberville dirigía con habilidad a los voluntarios canadienses (*coureurs des bois*), heroicos pero indisciplinados. Acostumbrados a las vicisitudes de la guerra y a las dificultades del terreno, estos hombres —si eran bien guiados— rendían mucho más que las tropas regulares enviadas desde Francia. Durante años, mantuvieron aterrorizados a los comerciantes de Nueva Inglaterra, los yankis de Boston, quienes soñaban desesperadamente con extender su territorio al resto de América.

Conociendo esas habilidades de D'Iberville, a fines de 1696 los mandos superiores le encomiendan expulsar a los ingleses de sus fuertes en Terranova, lo cual logra en el curso de una larga y difícil campaña invernal, tras tomar sucesivamente las fortalezas de Saint-John y York.

A bordo del «Pelican», el buque insignia de su escuadra, el canadiense

Desde el siglo XVI Inglaterra, España y Francia se disputaban su hegemonía en América. Las florecientes colonias inglesas a lo largo del Océano Atlántico se vieron obstaculizadas por Acadia y Nueva Francia, al norte, y por la expansión francesa en el valle del Mississippi. Estas pugnas estallaron en 1689, provocando la guerra del Rey Guillermo. En el Caribe, Francia y España se aliaron en contra de Inglaterra.



ataca con pericia desconcertante al enemigo y lo reduce a la nada. El mar es su elemento favorito. Sobre y en el mar, va ganando todos los grados: teniente de navío, capitán de fragata ligera, capitán de navío, comandante de escuadra y, por último, Almirante.

Tales son sus cualidades de guerrero y valor personal, que Luis XIV —el Rey Sol— decide encomendarle la misión de dominar el territorio que abarca desde la desembocadura del Mississippi hasta el Golfo de México (o sea, la Luisiana).

Ya por esa época, D'Iberville estaba convencido de la teoría que siempre defendió: si no se detenía a Inglaterra en el plazo más breve, ese país ocuparía rápidamente todo el continente americano.

Así, en un documento titulado «Memoria de la costa de la Florida y de una parte de México» —que remitiera en 1699 a De Pontchartrain, su jefe y ministro de la Marina—, aborda la cuestión con tono profético:

«Los ingleses tienen el espíritu de colonia. Si Francia no se apodera de esta parte de América que es la más bella, la colonia inglesa que se ha vuelto considerable, crecerá de forma tal que en menos de cien años será lo suficientemente fuerte para apoderarse de toda la América y expulsar de ella todas las otras naciones».

Durante su estancia en Luisiana a partir de 1699, D'Iberville se esmera en mantener relaciones cordiales con las tropas españolas allí acantonadas, de modo que pueda contar con ellas en caso de lucha contra las fuerzas inglesas.

Para beneplácito suyo, tal alianza franco-española se hace posible a partir del año siguiente con la llegada al trono de Felipe de Anjou (Felipe V para los españoles), quien inaugura la dinastía de los Borbones en España.

Por otra parte, en Francia, el importante papel desempeñado por D'Iberville es reconocido de manera pública, al ser el primer canadiense nombrado Caballero de San Luis, honor otorgado personalmente por el agradecido Luis XIV.

Ello, sin embargo, no exime al guerrero de tener detractores entre sus propios compatriotas (incluidos autoridades de Quebec e importantes hombres de negocios), quienes transmiten a París acusaciones contra su persona y cuestionan sus proyectos.

Mientras D'Iberville propone extender la presencia francesa en el sur de América, argumentando la urgencia de frenar la expansión inglesa desde las Carolinas, sus adversarios arguyen a la Corona que el fomento de Canadá hacia la Luisiana ya ha recibido demasiada ayuda y, por tanto, los recursos disponibles deben destinarse a las operaciones del Norte.



En 1937, una delegación del Comité Cuba-Francia colocó una tarja de homenaje al héroe canadiense en un costado de la Catedral de La Habana. La pieza se encuentra actualmente en la Sala de la Parroquial Mayor (Museo de la Ciudad).

UNA IDEA PERTINAZ

D'Iberville no descansó en su afán de convertir a la Luisiana en un firme bastión de la francofonía. Pero allí, en sus malsanos pantanos, contrae por primera vez las fiebres tropicales y, quebrantado de salud, tiene que abandonar esas tierras.

Decide marcharse a La Habana, adonde llega por primera vez el 27 de abril de 1702. Una vez restablecido, retorna a Francia, y ya nunca más volverá a la Luisiana, pese a que al año siguiente es nombrado Comandante en Jefe y Gobernador de esa colonia francesa.

Sin embargo, no deja de insistir en sus proyectos americanos y, luego de exponerlos en varias ocasiones a las más altas autoridades de la Corona, en 1705 por fin logra que sean acogidos favorablemente por el ministro de marina De Pontchartrain y Luis XIV.

Como las exhaustas arcas reales no podían respaldar una acción de tal envergadura, se halló una solución alternativa: el monarca francés proporcionaría al marino canadiense once buques de guerra, con la condición de que los sueldos que habrían de pagarse a la tripulación fueran sufragados por el propio D'Iberville.

Éste ha previsto comenzar la expedición bélica por las Antillas y, tras hacer escala en La Habana, lanzar su imponente escuadra sobre las Carolinas; después, sobre Nueva York y Boston y por último, sobre Terranova, que los ingleses han recapturado.

La primera acción combativa le depara a D'Iberville un botín fastuoso: en la antillana isla de Nevis logra diezmar a los ingleses y ocuparles una flota de veinticinco navíos cargados de mercancías. Perseguido implacablemente por dentro de los cañaverales, adonde ha huido en desbandada, el gobernador de esa colonia británica se rinde junto a cuatrocientos cuarenta oficiales y soldados.

El golpe es tan contundente, que hace cundir el pánico en todas las posesiones inglesas del Caribe, así como en la costa atlántica del continente: desde la actual Venezuela hasta Terranova.

Sorteando con maestría al enemigo, que trata infructuosamente de bloquearla en el mar, la escuadra francesa —reforzada con los buques apresados en Nevis— se dirige a la costa norte de Cuba, siguiendo el plan previsto.

El 13 de mayo de 1706, la flota llega a San Cristóbal de La Habana. El momento es particularmente difícil pues, agitados por emisarios provenientes de la Jamaica inglesa, los habaneros se muestran muy hostiles a la presencia de marinos franceses en el puerto. Ya a comienzos de ese año, el gobierno interino de don Luis de Chacón y don Nicolás Chirino —gobernadores militar y político, respectivamente— había dominado la situación publicando un bando que prohibía a los ciudadanos salir de sus casas desde las doce de la noche en adelante... so pena de sufrir destierro a La Florida, cuyos pantanos tenían una reputación siniestra.

Así las cosas, llega a la Isla el nuevo Capitán General, Pedro Álvarez de Villarín, quien logra calmar la efervescencia contra los franceses y se dispone a cooperar con D'Iberville. El proyecto del canadiense enseguida le seduce y decide respaldarlo ofreciéndole su mejor navío, que debe regresar pronto de Veracruz con una tripulación de trescientos marinos. Por su parte, el conquistador de Terranova y fundador de Luisiana, está convencido de que, con el apoyo español, Nueva Inglaterra será barrida de los mapas. Entonces, podrá regresar a Montreal, su ciudad natal, como un libertador.

ALIANZA Y MUERTE

En el Castillo de la Real Fuerza, los dos hombres traban amistad y sueñan con el triunfo de una gran alianza franco-española que transforme toda la época. Juntos descubren la vida habanera, sus colores, sus sonidos... en una época en que la villa es más que nunca el corazón de las Américas, formidable puerto de entrada a un continente en plena ascensión.

Pero el 8 de julio de 1706, el sueño de los aliados termina en forma tan abrupta como misteriosa. Ambos son atacados por las atroces fiebres del Mal de Siam.

D'Iberville agoniza en su navío, rodeado por sus más fieles compañeros. Un silencio lúgubre ensombrece el puerto habanero y sus aguas repletas de barcos franceses con las velas desplegadas. Al mismo tiempo, en sus habitaciones del Castillo de la Real Fuerza, Villarín es atendido por médicos y amigos, que asisten impotentes a su horrible sufrimiento.

Fundida en bronce, esta estatua de D'Iberville tiene ocho pies de altura y se encuentra colocada en la fachada del Parlamento de Quebec, junto a las de Champlain, Marquette, Joliette y otros fundadores, colonizadores, líderes militares y religiosos de Canadá.



Aquejado de fiebres tropicales contraídas en la Luisiana, D'Iberville llegó por primera vez a La Habana en 1702 y, luego de restablecerse, retornó a Francia. De esa época es este retrato suyo, pintado por un artista desconocido y llevado a grabado por La Guillermie. Vestido de cortesano y con peluca a la moda de la corte de Luis XIV, en nada parece recordar al temible combatiente que asolaba los mares.

Donada por la alcaldía de Quebec, una réplica de la estatua de D'Iberville será colocada próximamente en La Habana. Con tal motivo, la estatua fue removida de su nicho para que sirviera de modelo a su homóloga habanera. La Oficina del Historiador de la Ciudad, por su parte, obsequió a la ciudad canadiense una efigie de José Martí.

El 9 de julio, las campanas de la Parroquial Mayor doblan anunciando la trágica noticia: De Villarín, el nuevo Capitán General, y D'Iberville, el famoso jefe de la flota francesa, han muerto.

El acontecimiento siembra el estupor en la población. De todas partes acuden los curiosos para ver entrar en la iglesia los despojos de los dos personajes, cubiertos por negras telas. A usanza de la época, son enterrados en el interior del templo, luego de que el obispo auxiliar de La Habana, Dionisio Rozino, pronuncie la oración de despedida.

El acta de sepultura recoge el nombre de D'Iberville, pero en su variante españolizada: «El General Don Pedro Berbila, natural del reino de Francia», puede leerse en el libro IV de entierros de personas blancas de la Parroquial Mayor (folio 78, número 26), hoy guardado en el archivo de la Catedral de La Habana. También en ese libro está consignado, el mismo 9 de julio, la muerte del Capitán General de la Isla.

Se ha dicho en alguna ocasión que la muerte de D'Iberville no sobrevino como consecuencia de las fiebres tropicales. A esa conjetura parece responder una memoria del 30 de mayo de 1738 que, conservada en los Archivos de los Servicios Hidrográficos de la Marina francesa, dice textualmente:

«[D'Iberville] murió en ruta envenenado, se ha dicho, por las intrigas de una nación famosa que tenía tal vecino...»

Conjetura o no, lo cierto es que la muerte súbita del guerrero canadiense y su extraña coincidencia con la de Villarín, despejaron el terreno bélico para las fuerzas inglesas.

Medio siglo después, el 13 de septiembre de 1759, el general inglés James Wolfe obtiene la victoria decisiva sobre el general francés Louis Montcalm en los llanos de Abraham, en las inmediaciones de la ciudad de Quebec.

Firmado en 1763, el Tratado de París confirma definitivamente el fin de la Nueva Francia.

Un año antes, en 1762, los ingleses se apoderaron de La Habana por once meses y, a cambio de su devolución, Carlos III tuvo que cederles La Florida.

JEAN-GUY ALLARD, jefe del equipo editorial del Journal de Quebec. Coautor de una reseña biográfica sobre D'Iberville, publicada en 1991, mantiene vínculos culturales con Cuba desde hace treinta años.





EL BANCO FINANCIERO
INTERNACIONAL, S.A. OFRECE
INTERESANTES OPORTUNIDADES AL
EMPRESARIADO CUBANO CON LAS
TARJETAS DE CRÉDITO PARA
COMPRAS MAYORISTAS. ELLO ES
POSIBLE GRACIAS A LOS ATRACTIVOS
ACUERDOS ALCANZOS CON LAS
CADENAS DE TIENDAS DE LA
DISTRIBUIDORA CIMEX S.A., DE
EMSUNA Y DE DIVEP. ASÍ RESULTAN
INIGUALABLES EL CRÉDITO SIN
INTERESES, LA RAPIDEZ EN LAS
COMPRAS Y LOS CONTROLES
ADMINISTRATIVOS QUE ESTE
SISTEMA PROPORCIONA A LAS
FINANZAS DE NUESTROS CLIENTES.

**CONFIANZA
EN EL
FUTURO**

Banco Financiero
Internacional S.A.,
Habana Vieja.
Oficios esquina a
Teniente Rey
Tel. 66 9369 al 72
Fax 66 9374

los mataperros

por EMILIO ROIG DE LEUCHSENING*



Son las cinco de la mañana. Perico Manga Mocha acaba de salir del solar donde viven sus padres: Francisca, la lavandera, y José, el carpintero.

Perico va vestido con un pantalón muy roto y sucio, y una levita a la que ha tenido el cuidado de recortarle las mangas; y de ahí el apodo de *Manga Mocha*, por el que es generalmente conocido «entre sus amistades», como diría un cronista social. Pero no usa sombrero, medias ni zapatos; y el agua, el peine y el cepillo son completamente desconocidos para él. Lleva en la boca una colilla de cigarro que fuma con deleite, echando más humo que el que echaban seis chimeneas de la Planta Eléctrica para regalo y satisfacción de la barriada.

Y ¿hacia dónde se encamina Perico a tales horas? Pues sencillamente a su trabajo: Perico es un mataperros.

Se dirige primero a la Plaza, y allí, con los desperdicios que consiga, preparará un desayuno-almuerzo *a la americana*, muy confortable. Después de hecho esto, le queda, hasta la hora de ir a comer a su casa, el día completamente libre.

Los sábados y los domingos asiste a algunos de los desafíos de *baseball* que se celebran en los placeres de la ciudad y de sus arrabales.

Cuando consigue algunos centavos o puede meterse de colado, va al cine o al tiovivo, y en los días de recepción de algún ministro extranjero, entierro de un militar o algún otro acto público al que asista la banda de artillería, acompaña a los soldados, marcando el paso y hasta llevando el compás de la música.

Entre las diversiones favoritas de los mataperros figuran, en primera línea, los bautizos, pues gracias a estas fiestas pueden conseguirse algunos centavos. Los mataperros corren gritando detrás de

los coches donde van los padrinos y convidados:

Madrinita de tanto lujo/tira un kilo pa los dibujos./Madrinita de Carraguao/tíralo, tíralo, pa los finaos./El padrino no tiró./la madrina sí tiró./Tíralo, tíralo, que no tiró./tíralo, que ya otro lo cogió./Y pa la bomba del cochero, hueso.

Y, a la voz de ¡hueso! o de ¡fuego!, si los padrinos no les han tirado bastantes centavos, la emprenden a pedradas con los cocheros...

Su mayor encanto, su más grande anhelo, su ambición más alta, es ser vendedor de periódicos. Y, con qué orgullo exclaman algunos cuando les preguntan a qué se dedican: ¡Yo soy periodista!

Y son, en realidad, factores de poca importancia en el periodismo moderno. Con sus gritos y sus pregones y la agilidad de sus piernas, llevan y anuncian a todos los puntos de la población el diario o la revista.

Siempre he sentido por estos infelices muchachos callejeros las mayores compasión y simpatía.

Las gentes demasiado preocupadas de sí mismas miran a los pobres mataperros como seres degenerados, viciosos, incapaces de corregirse, rebeldes a toda educación y disciplina, *carne de presidio*.

No son sino desgraciados niños faltos de vigilancia y cuidado. Desde sus más tiernos años, cuando los hijos de los ricos o de los burgueses apenas saben caminar, ellos son ya hombres libres, se ganan la vida haciendo recados o vendiendo periódicos. ¡Demasiado buenos son para el medio en que viven! Puede decirse que son buenos por instinto, por naturaleza.

Eduquemos a esos niños; son nuestros hermanos. ¡De su ignorancia nos hemos de servir más tarde, en la política, para explotarlos miserablemente, lucrando con su desgracia y triste suerte!

Tomado de la revista *Carteles*, 31 de agosto de 1924. La ilustración que le acompaña pertenece a Conrado Massaguer.



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

TARJETAS TELEFÓNICAS PREPAGADAS con valor coleccionable.

Para su comunicación con Cuba y con cualquier país del mundo.

A la venta en las Oficinas Comerciales de ETECSA, Hoteles, Instalaciones Turísticas, Aeropuertos, Telecorreos, Sucursales del Banco y otros.

Usted puede insertar su publicidad en nuestras tarjetas.

ETECSA. Dirección de Relaciones Públicas. Telf. (537) 66 2878, 66 2879.

CÓDIGOS NACIONALES NATIONAL CODES

LOCALIDAD/ TOWN	CÓDIGO/ CODES	LOCALIDAD/ TOWN	CÓDIGO/ CODES	LOCALIDAD/ TOWN	CÓDIGO/ CODES
Provincia Ciudad de la Habana					
Ciudad de La Habana.....	7	Prov. Habana (Cont)			
Santiago de Las Vegas.....	6820	Artemisa, Cabañas.....	63	Pinar del Río.....	82
Coto rró.....	683	Maríel, Silvio Caro(P.R.).....	63	Arroyo de Mantua, Cortés, Guane.....	84
El resto de las localidades	7	Batabanó, Catalina de Güines.....	62	Isabel Rubio, Las Martinas.....	84
Provincia Camagüey					
Camagüey.....	322	Güines, Melena del Sur.....	62	Mantua, Manuel Lazo, Sábalo.....	84
El resto de las localidades.	32	Nueva Paz, San Nicolás de Bari.....	62	Sandino.....	84
Provincia Ciego de Ávila					
Ciego de Ávila.....	33	Bauta, Caimito.....	680	Bahía Honda.....	86
El Yaruaj, Miraflores.....	338	Ceiba del Agua, Playa Baracoa.....	680	Candelaria, López Peña.....	85
Morón.....	335	Bejucal, La Salud.....	66	San Cristóbal.....	85
El resto de las localidades.	33	Boca de Jaruco, Canasí.....	6929	Santa Cruz de Los Pinos.....	85
Provincia Cienfuegos					
Cienfuegos.....	432	Camilo Cienfuegos.....	692	Pablo de la Torriente.....	86
Cruces.....	433	Santa Cruz del Norte.....	692	El resto de las localidades	8
Santa Isabel de las Lajas.....	433	Guanajay.....	686	Provincia Sancti Spiritus	
Spartaco.....	434	San Antonio de Los Baños.....	650	Sancti Spiritus.....	41
San Fernando de Camarones.....	434	Provincia Holguín	24	Ancón, Casilda, FNTA, Trinidad.....	419
El resto de las localidades.	43	Isla de la Juventud	61	Tuinucu.....	417
Provincia Granma					
Granma.....	23	Provincia Las Tunas			
Provincia Guantánamo					
Guantánamo.....	21	Las Tunas.....	31	Santiago de Cuba.....	226
La Máquina, El Jamal.....	214	Antonio Guiteras.....	315	Cruces de los Baños.....	225
El resto de las localidades.	21	El resto de las localidades.	31	Julio A. Mella.....	225
Provincia Habana					
Aguacate, Jaruco, Madruga.....	64	Provincia Matanzas			
San Antonio de Las Vegas.....	64	Matanzas.....	52	Mangos de Baraguá.....	225
San José de Las Lajas.....	64	Agramonte, Girón.....	59	Palma Soriano.....	225
Tapaste.....	64	Jaquey Grande, Playa Larga.....	59	El resto de las localidades.	22
Alquizar, Güira de Melena.....	67	San José de Marcos, Torriente.....	59	Provincia Santiago de Cuba	
Quivicán.....	67	Varadero, Cayo Largo.....	5	Santiago de Cuba.....	226
		El resto de las localidades	5	Cruces de los Baños.....	225
				Julio A. Mella.....	225
				Mangos de Baraguá.....	225
				Palma Soriano.....	225
				El resto de las localidades.	22
				Provincia Villa Clara	
				Santa Clara.....	422
				El resto de las localidades.	42



CÓDIGO

53

acceso a cuba
access to cuba



Dirección de Relaciones Públicas.

C/ Lamparilla, No.2 Lonja del Comercio, La Habana, Cuba.
Telf: (537) 66 2878. Fax: (537) 33 8103.

(P.R) Pinar del Río.



Patio del Palacio de los Capitanes Generales a principios de este siglo.