

OPUS

HABANA

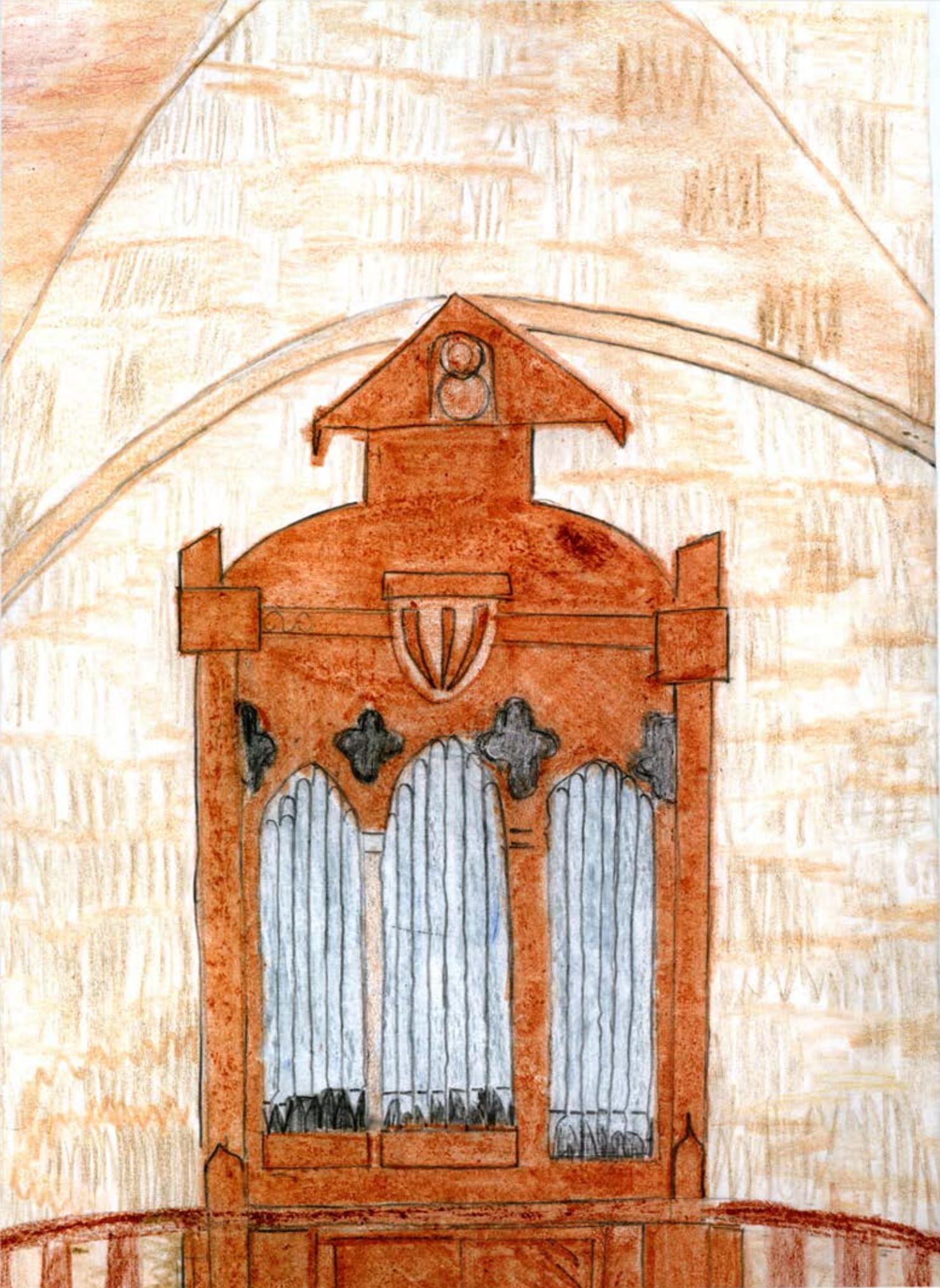
Oficina
del Historiador
de la Ciudad

Vol. XI / No. 2
nov. 2007/
abr. 2008



8 500102 530846

UNA MANERA DE VESTIR A LA CUBANA • ENTREVISTA A MARÍA DOLORES ORTIZ •
SAN FRANCISCO DE PAULA: SU ÚLTIMO SECRETO • TRAZOS DE MOISÉS FINALÉ •



*Dibujo: Richard García Estrada, 10 años (Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero).
Texto: Shelman Sánchez Laferente, 10 años (Escuela Primaria Fabricio Ojeda).*

Tuve el privilegio de ver el órgano de la Iglesia de Paula, único que se conserva en Cuba, construido en el siglo XIX y restaurado hace poco entre mi país y España. Estoy orgulloso de tenerlo nuevamente en su lugar original.



3 VOTOS POR EL ARTE ETERNO

por Eusebio Leal Spengler

4 UNA MANERA DE VESTIR A LA CUBANA

En el siglo XIX, criollos y criollas comenzaron a despojarse de las costumbres españolas, incluida la forma de vestir.

por Diana Fernández

ENTRE CUBANOS

16 MARÍA DOLORES ORTIZ

por María Grant

26 SAN FRANCISCO DE PAULA: SU ÚLTIMO SECRETO

La restauración del órgano primigenio de este templo habanero, abre nuevos caminos para la interpretación de dicho instrumento en Cuba.

por Argel Calcines

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

36 MOISÉS FINALÉ

por Cecilia Crespo

46 APUNTES PARA LA HISTORIA DEL RELOJ EN CUBA

Numerosas relojerías se establecieron en la capital cubana a lo largo del siglo XIX.

por Arturo A. Pedroso Alés

56 SOBRE EL ARQUITECTO ROGELIO SALMONA

Mirada personal a una figura insigne de la arquitectura iberoamericana.

por María Elvira Madriñán

60 EL FANTASMA A LA LUZ DE LAS ESTRELLAS

Puesta en escena del Ballet Español de Cuba con motivo de su XX Aniversario.

por Ada Oramas

67 EL MÉDICO DE CAMPO

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *Mujer alejada del tiempo II* (2006). Acrílico sobre lienzo (100 x 80 cm), obra realizada expresamente para este número por Moisés Finalé.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráfico

Saidi Boza

Harold Rensoli

Temis Acuña

Equipo editorial

Lidia Pedreira

Sarahy González

Karín Morejón

Rosa Barrera

Susana Camero

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Juan Carlos Bresó

Alexánder Parra

Promoción

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

© Reservados todos los derechos.

Redacción

Empedrado 151, esquina a Mercaderes, Plaza de la Catedral, Habana Vieja.

Teléfono: (537) 860 4311-14

Fax: (537) 866 9281

e-mail: opushabana@opus.ohc.cu

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

Serialización

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

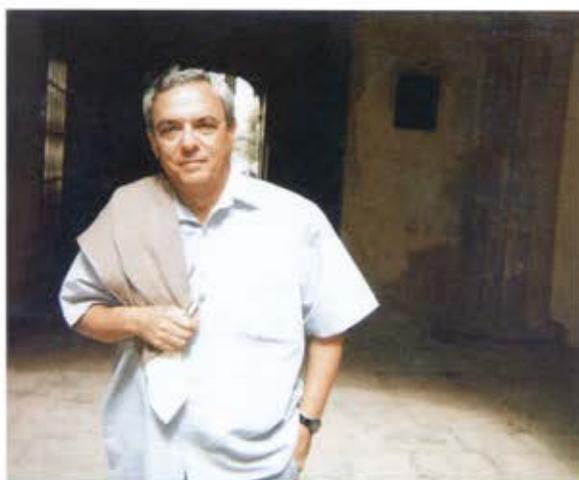
Teléfonos 34-5-954 36 7900

Fax: 36 7901

41007 Sevilla.



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



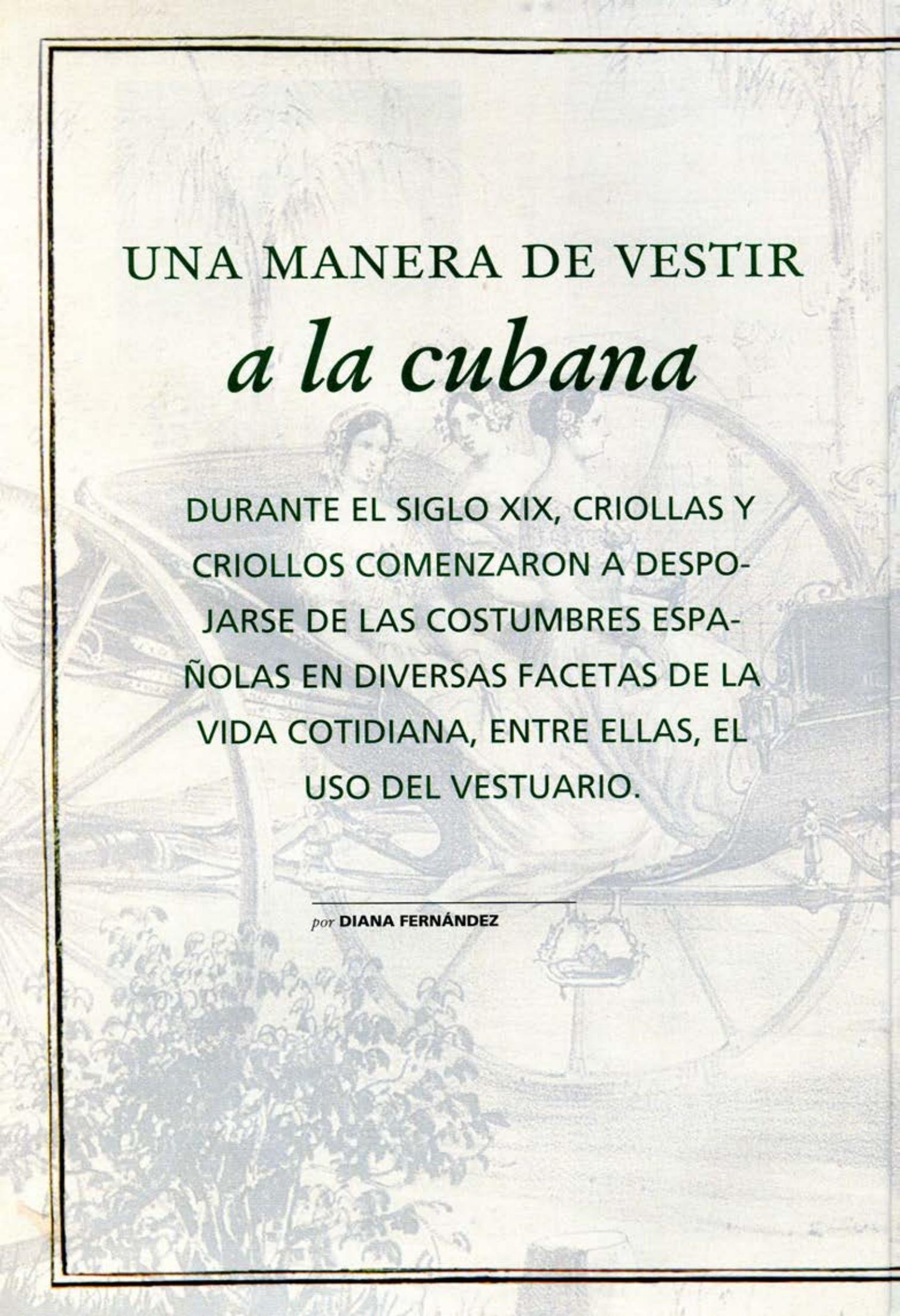
Votos por el arte eterno

Al dar a la imprenta este número, quisiera destacar el mérito excepcional de quienes hicieron posible la restitución del órgano original de la antigua iglesia del Hospital de San Francisco de Paula, instrumento construido en Francia, en el siglo XIX.

Expresar nuestra gratitud a Su Eminencia, el Cardenal Arzobispo de San Cristóbal de La Habana, y a Monseñor Vergel Petit, por promover la noble iniciativa; a los maestros que en Tordesillas, Valladolid, restauraron las delicadas partes del órgano, así como al maestro Rosa Lima Pino, quien supo restituir a su primorosa caja de roble el encanto y la belleza del primer día.

A mi destacada colaboradora, la musicóloga Miriam Escudero, ofrezco mis votos porque las sublimes armonías interpretadas en aquel espacio único del Centro Histórico sean la compensación a sus infinitos desvelos; al Conjunto de Música Antigua que, en la persona de su directora, Teresa Paz, seguirá llevando a cualquier rincón de la tierra el mensaje que surge de su propio nombre: *Ars Longa*.

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



UNA MANERA DE VESTIR

a la cubana

DURANTE EL SIGLO XIX, CRIOLLAS Y CRIOLLOS COMENZARON A DESPOJARSE DE LAS COSTUMBRES ESPAÑOLAS EN DIVERSAS FACETAS DE LA VIDA COTIDIANA, ENTRE ELLAS, EL USO DEL VESTUARIO.

por **DIANA FERNÁNDEZ**

Figurín de la revista
La Moda o el recreo
semanal del bello
sexo (1829-1830).



La Habana. 1850. Calle Mercaderes. Toldos multicolores suavizan la intensidad del sol para quienes asisten a realizar sus compras en algunos de los comercios que allí se concentran. Frente a uno de los tantos establecimientos se detiene un carruaje. El arrogante calesero, librea de color brillante adornada en oro, plata y galones, grandes polainas, controla, fusta en mano, el paso de las bestias. Las jóvenes con sus delicados vestidos claros, escotados y bellos peinados al descubierto, apenas se mueven de sus asientos; se abanicán y sólo miran hacia el interior en busca de la atención del empleado. Solicito, éste se acerca y les muestra, en plena calle, sus ofertas: tejidos variados en género y color, para ser seleccionados por sus agraciadas clientas...

Es posible reproducir esta escena común en La Habana de mediados del siglo XIX gracias a los cronistas, pintores, grabadores, visitantes... que dejaron sus detalladas impresiones —ya sea en forma textual o visual— sobre los diversos elementos de la vida cotidiana en la sociedad cubana colonial, entre ellos: la vestimenta.

En Cuba, la poca tradición artesanal en lo referente a textiles e indumentaria anteriores a la conquista, y la casi total destrucción de la expresión de la cultura material y espiritual de los indígenas, explican la inexistencia de una indumentaria típica que, como en la mayoría de los países latinoamericanos, responda a la evolución del traje precolombino y a su mezcla con elementos de la vestimenta occidental y/o africana.

A pesar de ello, la imagen del cubano comenzó a perfilarse gracias a una «manera» de vestir diferenciada del peninsular, proceso que se inició a principios del siglo XIX y que se definió a mediados del mismo. El estudio de dichas peculiaridades vestimentarias en los diversos sectores de la población colonial cubana, constituye un campo fascinante y poco explorado de investigación.

Considerada como un elemento demasiado cercano a la cotidianidad, la indumentaria es aún asumida como algo superficial al no valorarse con claridad sus verdaderas implicaciones dentro del comportamiento humano, por lo que el fenómeno del vestido ha quedado relegado como objeto de investigación psico-sociológica.

En cuanto a la relación del traje con la cultura de las sociedades, no existe duda de su vínculo. A pesar de su esencia cambiante y temporal, las formas del vestir constituyen parte inseparable de la cultura y se relacionan con varias manifestaciones de las llamadas «artes menores» o aplicadas como la tejeduría y la orfebrería, entre otras.

Pero, sobre todo, el vestido reflejará a través de su frívola apariencia el «síntoma» de la sociedad que lo genera, como suma de la contradicción dialéctica de las individualidades y las generalidades, entre las ex-

presiones del «yo», propias del fenómeno «moda», y las imposiciones de las «normas de la sociedad». Sólo considerando a la moda en el vestir como un complejo fenómeno psico-sociológico estrechamente vinculado a la historia, se podrá profundizar en cualquier estudio sobre el tema.

Abordaremos el traje en una sociedad cuya cultura, una vez definida la esencia de su nacionalidad, es el resultado de un proceso de mestizaje complejo, resultante de la transculturación de grupos humanos diversos que coincidieron en la Isla durante su colonización. Durante ese proceso, se conformó un concepto de nación, un modo de vida, gustos, preferencias... y una indumentaria diferenciada a la impuesta por la metrópoli.

Es nuestro objetivo resumir las formas vestimentarias en Cuba durante el siglo XIX, describiendo no solamente cómo vestían los miembros de la oligarquía criolla, sino también los negros, mestizos y campesinos, así como varios personajes de origen popular que son muy significativos.

DESDE LA PENÍNSULA...

La apenas existencia de referencias tanto escritas como visuales sobre la indumentaria de los pobladores de Cuba durante los siglos iniciales de la colonización, nos impide detallar el atuendo que usaban aquellos primeros funcionarios, colonos y demás habitantes españoles. Sólo cuando los criollos llegaron a componer una clase económicamente fuerte, convirtieron en un reto el tratar de alcanzar un nivel decoroso en su atuendo, a fin de competir con sus homólogos peninsulares.

Este sentimiento de competencia, surgido por el contacto directo de nuestra oligarquía con los habitantes peninsulares de alta jerarquía, propició que —desde el inicio— ambos vistieran de manera muy similar: «El traje usual de los hombres y mujeres en esta ciudad es el mismo, sin diferencias, que el que se estila y usa en los más celebrados salones de España, de donde se le introducen y comunican inmediatamente con el frecuente tráfico de los castellanos a este puerto».¹

Los retratos de principios del siglo XIX que nos han legado pintores como Vicente Escobar (1757-1834) y Juan Bautista Vermay (1784-1833), nos presentan a personajes de la sociedad cubana, elegantemente vestidos, con alarde de finos encajes y a tono con la moda europea.

Así, los presentes durante la inauguración de El Templete en 1827 —a quienes Vermay retrató *in situ*— reflejan tanto a la jerarquía oficial de la metrópoli, como a las familias adineradas de la oligarquía criolla. Hombres y mujeres son representados por el artista con una línea vestimentaria común, reafirmando el señalamiento anteriormente expuesto: que los criollos adinerados competían en elegancia y ostentación con los miembros de las más ilustres familias europeas.



Debido a las diferencias climáticas, los hombres sufrieron la incomodidad y el calor que les proporcionaban las prendas que componían el traje masculino en Europa durante aquellos años.

Hay casos en que las modas europeas son copiadas hasta tal extremo que, a la par que en Francia aparecen los *incroyables*,² en La Habana se difunde esa versión del petimetre de finales del siglo XVIII, denominada peyorativamente con un término acuñado en la Península: *currutaco*.³

En los años que van desde fines del siglo XVIII hasta inicios del XIX, en la prensa periódica comienzan a aparecer escritos que se ocupan de las cuestiones del vivir cotidiano y que constituyen una valiosa fuente de información sobre la vestimenta de la época, ya que «el tema del lujo unido a la “fiebre” de los habaneros por la ostentación y las apariencias y la irónica crítica al mundo de la moda definen las coordenadas principales de este examen de las costumbres habaneras que revela una de las direcciones a través de la cual se manifestó el espíritu crítico en las páginas del periódico».⁴

Escritores como José Agustín Caballero y el poeta soldado Manuel de Zequeira y Arango, miembros activos de la Socie-

dad Económica de Amigos del País, muestran su inquietud por ese tipo de comportamiento del ciudadano que, arrastrado por un vertiginoso afán de riqueza y opulencia, va corrompiéndose y «abandonando sus virtudes» al engalanar en exceso su imagen.

Mientras que el hombre en esos años —fines del siglo XVIII y principios del XX— soportaba el clima tropical con los altos cuellos rodeados de la *chalina*, la cual debía elevar hasta las mejillas el cuello de la camisa, así como las solapas de chalecos y chaquetas, la mujer se benefició con la moda imperante, derivada de la llamada «moda a la antigüedad clásica», manifestada durante el período del Directorio francés.⁵

Tal como se observa en el retrato que hiciera Vermy a la familia Manrique de Lara, la imagen femenina respiraba sencillez y ligereza, mientras que el hombre sufría la incomodidad de un conjunto aún dentro de la línea cortesana del *habit a la française*.

Don Agustín de las Heras —retratado por Vicente Escobar en 1828— viste, sin embargo, un conjunto dentro del estilo burgués y se observa el alto cuello de la camisa, sujetado por una blanca chalina, el chaleco claro y un frac de estilo cruzado, probablemente de paño de lana.

El Quitrín (1853), del artista francés Federico Miahle (1810-1881), puede considerarse uno de los documentos visuales que con mayor claridad ilustra la vestimenta de las criollas a mediados del siglo XIX, incluida su renuncia al uso de sombreros. Las tres señoritas representadas llevan vestidos escotados, estrechísimos en la cintura y con volumen excesivo de la falda debido al uso de la estructura interior llamada *crinolina* o *jaula* (*malakov*, le decían los cubanos). Innumerables volantes superpuestos decoraban la parte inferior de esos vestidos.

Los retratos de principios del siglo XIX que nos han legado pintores como Vicente Escobar (1757-1834) y Juan Bautista Vermay (1784-1833), nos presentan personajes de la sociedad cubana, elegantemente vestidos, con alarde de finos encajes y a tono con la moda europea. Hombres y mujeres son representados con una línea vestimentaria común que denota cómo los criollos adinerados competían en elegancia y ostentación con los miembros de las más ilustres familias europeas.



A mediados del siglo XIX, con el poder económico alcanzado, la actividad social y cultural en la Isla se incrementa y, con ello, aumenta el afán de los criollos de ostentar su poder adquisitivo frente a los peninsulares. Como consecuencia, hombres y mujeres brindaron una mayor atención al cuidado y arreglo de su atuendo, y era común que se comentara que «en los teatros, conciertos, bailes y reuniones se observa un buen gusto general y con placer oímos diariamente a los extranjeros decir que el bello sexo habanero puede rivalizar por su elegancia con el de la parte más culta de Europa».⁶

Pero nuestra oligarquía no se limitó a copiar de los peninsulares, sino que asimiló la vestimenta que veía en sus continuos viajes a Europa. Además, consultaba las variadas revistas de modas que lanzara París desde inicios del siglo. Estas publicaciones contenían ilustraciones creadas por verdaderos artistas como: Helene Leloir, Comte Calix y Annais Toodouze, así como comentarios y recomendaciones sobre trajes, accesorios y peinados.⁷

En el primer tercio del siglo XIX, aparecen en Cuba las primeras publicaciones destinadas a la mujer. En 1811, a imitación de modelos foráneos, se edita en La Habana el bisemanario *Correo de las Damas*, dirigido por Simón Bergaño y Villegas y Joaquín José García; a ésta siguieron *Tertulia de las Damas*, publicada entre 1811 y 1812, y *Cartera de Señoras* (1812), entre otras.

En 1829, Domingo del Monte y José J. Villarino fundaron *La Moda o el recreo semanal del bello sexo*. Con ella, la revista para féminas inauguró una nueva etapa. Como bien señala Susana Montero: «El tono ligero y aún irreverente utilizado por lo regular en el tratamiento de temas, como el de la coquetería, que antes hubiesen merecido graves sermones (...) ejem-

plo de ello es el cuidadoso tratamiento que se le daba a la sección de modas, la primera en el orden de la revista, y una de las más originales, sobre todo en los primeros meses de la publicación, cuando conformó una suerte de episodio semanal acerca de una familia del elegante mundo habanero, ofrecida en tanto paradigma o criterio de autoridad».⁸

Asimismo debemos señalar que, antes de mediados del siglo, ya en Cuba se contaba con máquinas de coser de carácter industrial, y, más tarde, de uso doméstico. En 1857, a pocos años de creada la patente Singer, se estableció en La Habana el primer taller de confección a máquina.

Las mujeres tenían la opción de realizar sus compras en Europa, en el propio París. No obstante, en Cuba existían condiciones adecuadas tanto para la adquisición de gran variedad de géneros textiles como para la confección de la indumentaria.

Desde el siglo XVIII había mulatos y negros libertos que se dedicaban a la sastrería y zapatería. Por tradición y por su habilidad especial para la artesanía, la raza negra se destacó en el cultivo de dichos oficios.⁹ Algunos de esos sastres se anunciaban en los periódicos: «El subteniente del Batallón de Morenos Leales de esta plaza, Eusebio Marrero, ha trasladado su taller de sastrería de la cuadra de la ciudadela de La guardia, en la calle de Muralla, a la otra inmediatamente siguiente en la misma calle, unas cuantas puertas antes de la tienda de seda de los señores Velis. Marrero corta a la última moda y al gusto de quien lo ocupa. Tiene ya hechas y de todos los tamaños, casacas, levitas, chupas, chaquetas de librea y de distintos géneros, y es equitativo no menos que puntual, últimamente suplica el mencionado oficial Marrero que los señores todos lo honren ocupándolo». (*Diario de La Habana*, 20 de enero de 1827).



A la izquierda: *Retrato de la familia Manrique de Lara*, óleo atribuido al artista francés Juan Bautista Vermay (1784-1833).

Arriba: *D. Agustín de las Heras y Justa de Alto y Bermúdez*, retratos realizados por el pintor cubano Vicente Escobar (1757-1834).

La presencia en la capital de múltiples establecimientos destinados a la venta de tejidos importados, además de talleres de sastres y costureras, evidencia que nuestra burguesía ya no sólo se proveía de ropa en Europa, sino que vestía con indumentaria de confección nacional. Y es que también la mujer cubana desarrolló grandes habilidades en la costura y el bordado como artesanía privada del hogar.

Tanto la burguesa, conocedora del oficio a partir de su educación europea, como la perteneciente a la clase pobre, gracias a la enseñanza y costumbres españolas, llegaron a ejecutar labores de gran calidad y belleza, lo cual se convirtió en tradición mantenida a través de generaciones.

«El laborioso dibujo sobre la ropa de hilo fino y el bordado de los dibujos en delicados diseños de tela de araña, tan complicados que basta mirarlos para que los ojos le duelan a una (...) esa era la ocupación favorita de las señoras cubanas».¹⁰

Las habilidades de la mujer criolla hacia la costura y su preferencia por la elaboración propia de su vestimenta, propiciaron el desarrollo de ciertas peculiaridades que caracterizaron un modo de vestir «a la cubana» como revelación de su identidad dentro de la sociedad colonial.

La simplificación en los peinados, la preferencia por prescindir del sombrero, el uso de vestidos escotados para el diario, el predominio del color blanco en los tejidos y la calidad artesanal en la costura y el bordado resumen esos rasgos que diferenciaban a una dama cubana de la peninsular.

Podemos suponer que el rechazo al uso del tocado por parte de las cubanas se deba al deseo de lucir a sus anchas su tan celebrada cabellera, la cual realizaban únicamente con sencillos pero hermosos pei-

nados. Ya sea ésta u otra la razón, es innegable que constituyó una peculiaridad en el vestir de la criolla la tendencia a no cubrirse sus cabellos.

Una visitante británica a nuestra isla, impresionada por la renuncia al sombrero y el uso de vestidos escotados (reservados, según las normas europeas, para la noche), escribió: «A duras penas uno ve el uso del sombrero aquí y estoy empezando a andar sin él (...). El primer día pensé que la omisión del sombrero era imposible, pero la costumbre general pronto lo hace a uno reconciliarse con ello y ayer salí en una volanta descapotada (...) con un vestido que en Inglaterra sólo lo llevaría por la noche».¹¹

El predominio del color blanco en la indumentaria de las criollas superaba a su empleo por las damas europeas que seguían la moda francesa de la época de Luis Felipe y el Segundo Imperio, la cual desarrolló el gusto por tejidos como la muselina, linón, percal y los algodones estampados en sus tonalidades más sentimentales (pasteles y blanco), pero reservados, fundamentalmente, para los vestidos de noche.

La moda masculina, cuyas variantes durante el siglo se limitaron a detalles y accesorios, no fue motivo de variaciones por parte de los criollos. Casacas, fracs y levitas seguían, tanto en sus géneros como en su corte, las orientaciones de la moda francesa o inglesa. No obstante, a pesar de que no se evidenciaron adaptaciones en la manera de vestir del criollo en relación con la moda europea, hemos encontrado referencias sobre un acentuado gusto por el uso del dril (algodón crudo).

El pintor inglés Walter Goodman, en visita a nuestra isla, nos describe la vestimenta de los asistentes al banquete de bienvenida ofrecido a su llegada de Europa: «La asistencia de varias damas con sus claros trajes de muselina, los caballeros vestidos de dril blanco (...)».¹²

Bien es sabido que la preferencia por este fresco y claro tejido —reservado en Europa para la confección de prendas de uso deportivo o de campo— fue evidente en Cuba durante el período republicano, especialmente en las décadas 40 y 50 del siglo XX. Sin embargo, observamos cómo desde mediados de la centuria anterior se apuntaba ya lo que sería una peculiaridad del vestir del cubano, rasgo observado por el pintor en los hombres de Santiago de Cuba, donde «las características cubanas y las costumbres de sus habitantes se observan mejor (...) vestidos de dril blanco, sombrero de jipi-japa y zapatos de la mejor piel española (...) vende almidón, artículo de gran demanda en Cuba para estirar la ropa de dril blanco».¹³

Los diversos géneros textiles eran ofrecidos por los comerciantes distribuidos en establecimientos ubicados en su mayoría en la calle Mercaderes —«la Broadway de La Habana»—, así como en Obispo y la calle de Riela.



Puertas de Monserrate (1853), también perteneciente a Federico Miahle. Con el auge de la litografía, otros grabadores franceses como Hipólito Garnerey (1787-1858) y Eduardo Laplante (1818-?), además del inglés James Gay Sawkins (1808-1879), representaron escenas costumbristas que, analizadas en detalle, ofrecen una valiosa información sobre las costumbres y vestimenta en la sociedad habanera durante el siglo XIX.

A quienes visitaban la Isla, llamaban la atención dos aspectos relacionados con la manera de adquirir sus trajes o tejidos locales. Uno de ellos era la costumbre generalizada de realizar las compras desde el coche cuando más en la puerta del establecimiento, pues era común «ver un dependiente al pié de una volanta mostrando a las bellas ocupantas pieza tras pieza de fino género de lino y de transparente pinta; o probando uno y otro par de zapatos de cabritilla y satín en sus delicados pies»;¹⁴ así como la confianza que las damas depositaban en sus esclavas, a quienes encargaban de transmitir a modistas y tenderos las prendas o tejidos que deseaban adquirir.

Estos establecimientos no adoptaban el nombre del dueño, como era costumbre europea, sino que se denominaban de manera fantasiosa: Esperanza, Maravilla, La Perla, La Bella Marina, La Delicia de las Damas, El Rayo del Sol... y permitían la compra a crédito por parte de su clientela.

En cuanto a la confección de ropa masculina, a mediados y finales del siglo XIX se multiplicaron los sastres.¹⁵

Y DESDE ÁFRICA...

Los patrones impuestos por la burguesía criolla influían en los sectores medios de la población urbana, integrados fun-

damentalmente por pequeños manufactureros, artesanos y profesionales, entre los cuales negros y mulatos libres constituían un grupo numeroso.

De estos últimos, carpinteros, sastres, dentistas, maestros, albañiles, comerciantes, músicos... llegaron a alcanzar —en ocasiones— capital suficiente para adquirir diversas propiedades y hasta poseer esclavos a su servicio.

No cabe duda de la existencia de esta capa media negra o mulata que formaba parte importante de la población criolla. No olvidemos que uno de los recursos para lograr una total deculturación de las masas de esclavos africanos traídos a la Isla fue el despojarlos de todo vestigio de su cultura, entre ellos, la vestimenta, atributos y complementos propios de cada grupo étnico.

La economía de plantación y sus dotaciones imponían un nuevo sistema de trabajo, de costumbres, alimentación y vestimenta. Esta última exigía uniformidad y baratura, por lo que se recurrió a prendas de corte lo más simple posible, confeccionadas en tejidos baratos, pero resistentes. Con el auge de la industria azucarera y la entrada masiva de esclavos a las plantaciones, se desarrolló la producción en serie de ropa para esclavos.

Ello permitió que, a partir de 1843, entraran en vigor los artículos 7 y 11 del

reglamento de esclavos, los cuales regulaban la vestimenta a entregar a cada negro en las plantaciones. Al conjunto de estas prendas se le llamó esquiación.

«Artículo 7: Deberán darles también dos esquiaciones al año en los meses de diciembre y mayo, compuestas cada una de camisa y calzón de coleta o rusia, un gorro o sombrero y un pañuelo; y en la de diciembre se les añadirá alternando, un año una camisa o chaqueta de bayeta, y otro año una frazada para abrigarse el invierno. (...) Artículo 11: Hasta que cumplan la edad de 3 años, deberán tener camisillas de listado, en la de 3 a 6 podrán ser de coleta; a las hembras de 6 a 12 se les darán sayas o camisas largas, y a los varones de 6 a 14 se les proveerá también de calzones».

Por ello, una vez obtenida la libertad y alcanzada cierta holgura económica, la mayoría de los miembros de ese grupo social copió la vestimenta de la oligarquía blanca. A medida que se lo permitían sus recursos económicos, negros y mulatos libertos siguieron —incluso, a través de las revistas de moda— las líneas del vestir europeas, pero aportándoles un carácter llamativo y colorista.

Fredrika Bremer, al relatar sus impresiones sobre el gran baile organizado por los negros libres para La Casa de Beneficencia de Matanzas, expone: «Las damas negras, en su mayor parte, estaban vestidas a la moda francesa y muchas de ellas muy elegantes».¹⁶

Si bien el retrato —cuya función era consagrar a los principales personajes de las familias de alcurnia oficial y económica— nos legó un importante documento sobre las formas vestimentarias de las clases pudientes, es la obra de los grabadores costumbristas la que reflejaría «la tipología de nuestro siglo XIX, con extraordinaria gracia y ligereza»,¹⁷ y, dentro de ésta, a los sectores medios y pobres de la población cubana.

Sobre la imagen del negro y la población mestiza en general, existe abundante información —tanto visual como escrita— por el hecho de que llamaron la atención como elemento pintoresco, caracterizador del peculiar mosaico étnico-cultural de la Isla.

Desde Hipólito Garnerey en su *Vista de la Plaza Vieja de La Habana*, pasando por las litografías que Eduardo Laplante realizara para el libro *Los ingenios*, hasta los «Tipos y costumbres» de Víctor Patricio de Landaluz, representan a los negros y mestizos, detallando sus posturas y vestimenta.

Ello es notorio en las series realizadas por este último como encargo de la producción tabacalera, las cuales responden al gusto por lo costumbrista y exótico que caracteriza toda la obra de ese grabador vasco, quien residió en una de las zonas de la provincia habanera con mayor número de sectas africanas: Guanabacoa.

Así, en sus series «Vida y muerte de la mulata», realizada para la fábrica La Charanga de Villergas, y «Vida

de la mulata», para la marca La Honradez, Landaluz recoge la imagen coqueta, exuberante y llamativa de la mulata que vive de la demanda que de «sus favores» hacen los hombres blancos, criollos o peninsulares.

En las 14 escenas en que se divide la primera de esas series, el atuendo se corresponde con la moda parisina de los inicios de la década de los 60 del siglo XIX; sin embargo, aspectos como la amplitud del escote, la brillantez del colorido y la abundante joyería destacan —exageradamente— el gusto de las mestizas en cuanto a vestimenta se refiere.

Debido a esta tendencia llamativa en el vestir de las libertas, se expidieron decretos y disposiciones reales ante las quejas de los ciudadanos blancos y autoridades de la colonia. La siguiente disposición es un claro ejemplo de que, tras las denuncias de los «buenos ciudadanos», existía un marcado criterio clasista y colonizador: «Ninguna negra libre o esclava, ni mulata, traiga oro, perlas ni seda; pero si la negra o mulata libre fuese casada con español, puede traer unos zarcillos de oro con perlas, y una gargantilla y en la saya un ribete de terciopelo (...)».¹⁸

Es así comprensible que, una vez con ciertos recursos económicos, las negras y mulatas se preocuparan —ante todo— por engalanar su imagen, como bien reproduce Landaluz en *El gusto y el gasto*, una de las diez escenas de la serie «Historia de la Mulata», de la marca de cigarrillos Para Usted.

Si bien en las series «Vida y muerte» y «Vida de la mulata», la tónica predominante es la sensualidad de la mestiza a través de la constante insinuación de las formas de su cuerpo, escotes bajos, faldas levantadas por el aire o al caminar..., en las escenas creadas para «Historia de la mulata» intenta reflejar con aire ridículo a sus representadas.

Como ya se ha dicho, la vestimenta reproducida en estas escenas correspondería a una etapa de la moda femenina de finales de la década de los 60 del siglo XIX, en que los trajes se recargan en su decoración. Landaluz reproduce, exagerándolo, el inicio del «estilo tapicero»,¹⁹ tanto en la variedad de los géneros como en el colorido; asimismo, lo refleja en la variedad y cantidad de los accesorios, mantón, abanico y tocados.

Grabadores y cronistas se esforzaban por destacar el «mal gusto» de la vestimenta de la pequeña burguesía «de color», así como el predominio de colores estridentes y la brillantez excesiva en su atuendo.

«Las damas mulatas se distinguían particularmente por su ostentación: flores y ornamentos brillantes en sus cabellos y pechos, de los que hacían alarde con el estilo de orgullosos pavos reales».²⁰

Cirilo Villaverde, al describir el baile «de cuna» organizado por la mulata Mercedes Ayala, relata: «Bastante era el número de negras y mulatas que había entrado, en su mayor parte vestidas estrafalariamente».²¹

Es innegable que en la vestimenta de la mujer negra o mestiza hay referentes estéticos relacionados con su ascendencia africana, como son el gusto acentuado por el uso de colores brillantes, el mayor empleo de accesorios, joyería y vestidos con amplia profundidad de escote, todo lo cual fue magnificado por los costumbristas de la época.

Significativos por su tipicidad, originalidad y por representar una auténtica muestra de mestizaje a través de la ropa, son ciertos personajes de origen popular y urbano, entre los que se destacaban los negros curros y el calesero.

A partir del siglo XIX, y como resultado del auge azucarero, tanto la sacarocracia «ennoblecida» como los burgueses que compartían y rivalizaban con ella, trataron de demostrar su opulencia económica mediante un modo de vida penetrado en muchos aspectos por el estilo europeo. Una de las tendencias europeizantes consistió en señalar sus propiedades por medio de marcas, decoraciones, escudos, iniciales... De tal forma, viviendas, vajillas, cubiertos y otros utensilios fueron marcados por las diversas familias adineradas. Esta costumbre importada se aplicó también al esclavo doméstico y, fundamentalmente, al calesero.

Cochero de las familias adineradas, su porte y vestuario eran aspectos de gran importancia para sus dueños, ya que el carruaje y su guiador denotaban el rango de la familia. Hay numerosos testimonios visuales y textuales sobre ese personaje, cuyo esmero en el cuidado del uniforme ha permitido que se conserven muestras originales del mismo.

El calesero constituía compañía inseparable de sus amos en los paseos por las alamedas, para trasladarlos a efectuar sus compras en las zonas comerciales o, simplemente, para ir de visitas: «A las seis todos los quitrines aguardan a la puerta de las casas (...). Las calles se pueblan bien pronto de quitrines, carruaje particular de nuestra isla, y demasiado curioso para no describirlo. Lo que primero se ve es un negro y dos ruedas (...).»²²

«El volante es conducido por un postillón, casi siempre negro, y su librea es de lo más alegre que pueda imaginarse; el oro y la plata están pródigamente extendidos por su persona, y el rojo y el azul, y todo color vistoso y festivo, escogido para su aderezo.»²³

Nuevamente gracias a Landaluze, podemos conocer al detalle la vestimenta de ese personaje. En su serie «Tipos y costumbres» representa el atuendo del calesero, el cual variaba según las condiciones económicas y el gusto de su patrón. Consistía en una prenda exterior —la cual podía ser frac, *spencer*,²⁴ librea, una especie de casaca corta con solapas, o americana—, chaleco, camisa, pantalón o calzones, altas polainas, sombrero de paja (o chistera) y fusta.

Se agregaban a este conjunto una corbata tipo chorrera, o formada por un pañuelo o cinta, los adornos de

El vasco Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889) representó a tipos populares cubanos como los negros curros; también a la mulata coqueta, exuberante y llamativa con su atuendo que seguía la moda parisina de inicios de la década de los 60 del siglo XIX. Sus cuadros y dibujos costumbristas exageraban el gusto de las mestizas por aspectos de la vestimenta como la amplitud del escote, la brillantez del colorido y el empleo de abundante joyería.

oro y plata, así como los galones y escudos de armas, bordados en la chaqueta a fin de identificar a su dueño. Generalmente los galones ribeteaban los puños y parte delantera de la chaqueta; en ocasiones, también el sombrero, cuyo remate consistía en una escarapela.

Otro personaje popular que se destacó durante el período colonial fue el negro curro. Sobre su procedencia y caracterización nos ha legado Fernando Ortiz un profundo estudio: «Los curros del Manglar fueron unos negros y mulatos originarios de Sevilla y peculiares en la ciudad de La Habana, que se distinguieron por su lenguaje, sus vestidos y sus adornos (...).»²⁵

Los antecedentes de los curros datan de la época de la invasión musulmana a España, cuando entraron gran cantidad de negros africanos como combatientes de los ejércitos invasores o como esclavos. Más tarde, a medida que avanzó la Reconquista, pasaron a formar parte de la población de las ciudades españolas en condición de esclavos o como libres asalariados.

A partir del siglo XVI, esos negros «españolizados» llegaron a Cuba desde Sevilla, con las expediciones conquistadoras y colonizadoras. Es decir, luego de protagonizar un primer proceso de transculturación en la península ibérica —donde lo africano se funde con lo español, o, específicamente, con lo andaluz—, tuvieron que adaptarse al medio americano, conservando algunas de las características de su condición original y ganando otras nuevas que lo definirán como «tipo» especial, producto de las peculiaridades socioeconómicas de los primeros años de la historia colonial de Cuba y, sobre todo, de los lugares donde se asentó: los puertos y pueblos suburbanos.²⁶

De la imagen y vestimenta de este personaje se posee abundante información por haber impresionado tanto a cronistas como a grabadores. De los prime-



Obras de Víctor Patricio de Landaluze. De izquierda a derecha: *Calesero, mulata y negra esclava*; *Los negros curros*, y una de las litografías de la serie «Vida y muerte de la mulata», realizada para la fábrica de cigarros La Charanga de Villergas.

ros son las fuentes que nos trasladan descripciones del curro original; las imágenes reproducen a un curro ya transformado y mitificado como personaje popular y hasta folklórico.

Villaverde incluyó a este personaje dentro del cuadro costumbrista presentado en su *Cecilia Valdés*: «hombre asimismo de color, era un tipo “sui géneris”, marcado, tanto por el traje que vestía como por sus acciones y aspecto. Componíase aquel de pantalones llamados campana, anchotes por la parte de la pierna, estrechos a la garganta del pie, lo mismo que hacia el muslo y las caderas; camisa blanca con cuello ancho y dientes de perro en vez de borde; pañuelo de algodón tendido en ángulo a la espalda y atado por alante sobre el pecho, zapatos tan escotados de pala y tacón, que apenas le cubrían los dedos ni le abrigaban el calcañar, de modo que los arrastraba cual si fueran chancletas y un sombrero de paja montado en un gargal de trenzas de pasas que tras de abultarle la cabeza demasiado, afectaban la forma de los cuernos retorcidos de un leonisco padre. Pendían del lóbulo de sus orejas dos lunas menguantes que parecían de oro (...)».²⁷

Evidenciando sus antecedentes, en la indumentaria del negro curro se mezcla lo africano con lo andaluz. Pantalón de pierna ancha, copia del usado por el tipo español, llamado flamenco, y camisa amplia del mismo origen; abundancia en pañuelos, signo de riqueza dentro de la cultura negra en Cuba pero también de posible influjo andaluz; el uso constante de un pañuelo en la mano como prenda de lucimiento y distinción, costumbre africana adoptada por el curro; chaquetilla y sombrero felpudo típicamente andaluces. Peinado tradicional de los negros de la costa occidental de África: trenzas cayendo por el rostro y cuello; el calzado característico como resultado de la

adaptación de un zapato de «hombre blanco» a sus pies, poco acostumbrados a calzarse: eliminando el tacón y comprimiendo el talón de tal forma que, sin renunciar a tan preciada prenda de distinción social, la adaptaron a su gusto y costumbre, resultando de ello la «ruidosa y exhibicionista» chancleta.

Pareja del negro curro lo fue la negra curra, caracterizada en el vestir por el uso de una falda larga de cola, chambra escotada con mangas globo o sin ellas, pañuelo a la cabeza colocado «a lo congo» y, sobre todo, por la manera peculiar de cubrirse con un mantón de Manila o de burato de seda, el cual adquiría en el cuerpo de la negra un carácter sensual y llamativo al ser anudado de manera terciada en el pecho; al caer sobre las caderas y trasero el cuerpo del mantón, dotaba de movimiento a sus largos flecos de seda que seguían el contoneo del andar de este personaje. Completaba la imagen de negros y negras curras la abundante joyería: argollas, sortijas, cadenas de oro... gusto común tanto de los pueblos de África Occidental como de los gitanos andaluces.

El uso de tales accesorios contribuía a lo llamativo de su atuendo, caracterizado éste por un evidente deseo de destacarse y ostentar, y a su vez, en su forma muy personal, acercarse lo más posible al «mundo ostentoso» de los blancos.

«La ostentación de los negros curros en sus vestidos y adornos tenía aún una acentuación más intensa por la significación social que en ellos adquirían tales indumentos. Es cierto que éstos respondían a antecedentes estéticos africanos; pero sin duda procuraban preferentemente ser en lo fundamental un remedo de las modas de los blancos».²⁸

Otro sector de la sociedad colonial cubana que se caracterizó por su típica vestimenta fue el campesini-



En esta litografía, titulada *El Zapateado* (1853), en la cual Miahle recreó esa expresión bailable de la música campesina en Cuba, puede observarse el atuendo del guajiro cubano: pantalón y camisola amplia, acompañados de aquellos accesorios necesarios para su labor: pañuelo al cuello para retener el sudor; sombrero de ala amplia, generalmente de fibra, para protegerse del sol; calzado con o sin polainas, y con espuelas, machete o cuchillo... En tanto, la falda larga y rizada con blusa o chambra era la indumentaria más usada por las mujeres.

nado. Dos aspectos marcaron, no sólo su indumentaria, sino toda su cultura material y espiritual: el aislamiento geográfico y los rasgos propios que caracterizan a la población rural cubana.

La composición étnica del campesinado fue en sus inicios fundamentalmente hispánica, debido a las emigraciones sucesivas tanto de peninsulares como de canarios. Estos últimos —que llegaron a constituir una parte esencial de los antecedentes de la cultura campesina cubana— comenzaron a penetrar en la Isla a partir del siglo XVI. El modo en que se realizó la concentración poblacional, la conservación de una base económica estable y la cohesión familiar comunal, fueron aspectos que propiciaron la unidad cultural y persistencia de las tradiciones de la clase campesina cubana.

A pesar de esta raíz eminentemente hispana del campesinado cubano, su vestimenta —a diferencia de sus bailes y música— no presentó rasgos definitorios que evidenciaran tal influencia. Ni la rica indumentaria de los campesinos de Canarias, ni el colorido del traje de otras regiones de España, penetraron en la ropa de los hombres del campo cubano.

Sin embargo, en el traje provinciano de algunas zonas de la península observamos ciertos elementos que se repiten en el atuendo del guajiro cubano: camisas amplias en cuerpo y mangas, uso de alpargatas como calzado y de pañuelos en el vestuario del hombre; faldas rizadas y mantas en las mujeres.

Ya fueran trasladados o no estos elementos, lo cierto es que el modo de vida del campesino cubano rural y comunal, la lejanía y escasos medios de comunicación con las ciudades y la tendencia de conservar a través de generaciones las tradiciones, marcaron el uso de una vestimenta con pocas influencias de la moda urbana de la época.

El traje común de los campesinos era único e inconfundible: pantalón y camisola amplia, acompañados de aquellos accesorios necesarios para su labor (pañuelo al cuello para retener el sudor, sombrero de ala amplia generalmente de fibra para protegerse del sol, calzado con o sin polainas y con espuelas, machete o cuchillo); la falda larga y rizada con blusa o chambra era la indumentaria más usada por las mujeres.

Esteban Pichardo, en su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* (1836), describe: «Aquí el guajiro es sinónimo de campesino, esto es, a persona dedicada al campo con absoluta residencia en él, y que como tal usa el vestido, las maneras y demás particularidades de los de su clase. Hasta en las poblaciones se distingue desde lejos el guajiro: camisa y calzones de pretina (...) blancos o de listado de hilo, sin nada de tirantes, chalecos, casaca ni medias; zapatos de vaqueta o venado, sombrero de guano yarey de tejido fino y ligero; algunas veces por corbata un pañuelo casi a estilo mujeril, por plegado y flojo, todo como lo demanda el clima. Sin embargo, este vestido que llaman de largo no varía en la estación del frío, si alguna vez no echa mano al capote; en los caminos le acompaña al cinto un machete terceado con satisfacción indiferencia, cabo atrás, cuando monta en una albarda cómoda sobre un brioso caballo, que vuela por los caminos al toque de las espuelas de plata (...).»²⁹

En una de sus cartas, la condesa de Merlín expone sus impresiones sobre el campesino cubano: «Las gentes del campo, llamadas aquí guajiros o monteros, tienen un carácter excéntrico que los distingue de los demás países (...). Su vida material, sencilla y rústica está muy de acuerdo con su vida poética, y esta amalgama es justamente la que da a su acción un carácter romanesco y original.»³⁰

También Landaluz nos muestra la imagen un tanto idealizada del campesino cubano en varias estampas de su serie

«Costumbres cubanas», realizadas para La Honra. Atrapa los rasgos esenciales que caracterizaron el atuendo del hombre del campo cubano, entre ellos el uso de la camisa por fuera del pantalón, por lo que debía poseer aberturas laterales a fin de facilitar la monta y el manejo del machete o cuchillo. De esa camisola —a la que agregaron botones, bolsillos y alforzas, manteniendo su largo, las aberturas laterales y la claridad del tejido— se derivó y apareció en el escenario rural nuestra prenda nacional: la guayabera.³¹

Durante la colonia, la vestimenta en Cuba estaba orientada por la moda europea, recibida ésta a través de la metrópoli. A partir de mediados del siglo XIX se evidenciaron rasgos en el vestir de las criollas y criollos que marcaron una manera de vestir «a la cubana». En las mujeres: la ausencia de tocados, el uso de vestidos claros y escotados, la calidad de las labores manuales. En los hombres, por la introducción gradual del dril como género predilecto para la confección de sus prendas.

Ya en la etapa republicana, las nuevas condiciones socioeconómicas propiciaron que cubanas y cubanos se vistieran fieles a modas importadas. París y, luego, Estados Unidos fueron los patrones para la mujer. La tradición de costura y labores adquirida durante el siglo XIX fue ahogada y, a los asomos del posible desarrollo de una costura nacional, se impuso la industria confeccionista norteamericana y todo el mecanismo publicitario que propiciaba su consumo.

El hombre siguió a Inglaterra con algunas influencias del «norte» en cuanto a ropa deportiva. La imagen del cubano pudo identificarse con alguna nitidez al generalizarse el uso del traje blanco de dril acompañado del sombrero de pajilla, que, si bien no constituyen prendas autóctonas, caracterizaron el vestir masculino durante la República.

Asimismo, la guayabera logró, con no pocas trabas, mantenerse en uso, trasladando sus raíces campesinas a la vestimenta urbana del hombre cubano.

¹ José Martín Félix de Arrate: *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales*. Comisión Nacional de la UNESCO, La Habana, 1964, pp. 94-95.

² Como *incroyable et merveilleuse* (increíbles y maravillosas) se dieron a conocer aquellos jóvenes de ambos sexos que, durante el Directorio Francés (1795-1799), adoptaron modas y modas extravagantes. Tanto con sus maneras de comportamiento como de vestimenta, ellos deseaban llamar la atención dentro de un contexto que pretendía hacer olvidar los duros y crueles años vividos durante la Revolución Francesa.

³ El término español «petimetre» proviene —según la RAE— del francés *petit maître*, pequeño señor, señorito, y significa «persona que se preocupa mucho de su compostura y de seguir las modas». Como «currutaco» se denominó en España a este nuevo avatar de la petimetría directamente relacionada con el *incroyable* francés.

⁴ Franco Quiziano: *Fin de siglo en La Habana: lujo, apariencias y ostentación en el Papel Periódico de la Havana (1790-1805)*. Università IULM di Milano.

⁵ Una total transformación sufrió el traje femenino en menos de cinco años: el talle subió y se colocó debajo de los pechos, el pesado vestido sobre el

incómodo miriñaque o *panier* fue sustituido por una túnica simple, que apenas requería ropa interior; los tejidos pesados y excesivamente recargados cedieron su lugar a géneros ligeros y claros (batista, gasa, muselina...).

⁶ Eliza Ma. Hatton-Ripley: En *Viajeras al Caribe*, Col. Nuestros Países. Casa de las Américas, La Habana, 1983, p. 285.

⁷ *Le Beau Monde, La Belle Assablés, Le Courrier des Salón...* son algunas de esas revistas que —en ocasiones, traducidas al habla hispana— llegaban a las capitales de varios países del nuevo continente.

⁸ Susana Montero: «La moda o el censor semanal del bello sexo. Una muestra temprana de la (mal) llamada prensa femenina cubana». Disponible en http://www.lajiribilla.cu/2001/n17_agosto/519_17.html

⁹ En la década de los 30 del siglo XIX se destacó como «sastre de moda», Francisco Uribe, sargento primero beneficiado del Batallón de Pardos Leales de La Habana, incluido por Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés*.

¹⁰ Eliza Ma. Hatton-Ripley: Ob. cit., p. 285.

¹¹ Amelia Murray: «Carta XX», en *Viajeras al Caribe*, ob. cit., p. 216.

¹² Walter Goodman: *Un artista en Cuba*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, p.15.

¹³ *Ibidem*, p. 241.

¹⁴ Louisa Mathilde Houston: «Desengaño», en *Viajeras al Caribe*, ob.cit., p.299.

¹⁵ En el censo de 1872, los sastres ocupaban el segundo lugar después de los carpinteros, y, como todos los oficios, era ejercido mayormente por negros y mulatos.

¹⁶ Fredrika Bremer: «Carta XXXIII», en *Viajeras al Caribe*, ob. cit., p.192.

¹⁷ Adelaida de Juan: *Pintura cubana: temas y variaciones*. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, Ciudad de La Habana, 1978, p. 25.

¹⁸ Ley XXVIII del título 7º del libro de las Leyes de Indias. En José Antonio Saco: *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países americano-hispanos*. Ed. Alfa, La Habana, 1937, t. I, p. 218.

¹⁹ Ya desde 1860 la crinolina comenzó a achatarse en su parte delantera, y abultarse detrás. Esta gradual variación dio lugar a la «semi-jaula», la cual solamente abultaba el trasero y parte de las caderas. Con la simplificación de este armazón se llegó al polisón (almohadilla rellena que proporcionaba el abultamiento sin recurrir a estructuras ni aros). Tanto la semi-jaula como el polisón brindaron una nueva línea a la silueta femenina, acentuada por el uso de los vestidos llamados «ta-piceros», provistos de gran cantidad de tejido de diversas texturas y colores, cuyos adornos se agrupaban en su mayoría sobre el polisón.

²⁰ Fredrika Bremer: «Carta XXXIII», en: *Viajeras al Caribe*, ob. cit., p.203.

²¹ Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1980, p. 56.

²² Condesa de Merlín: «Carta XXX», en *Viajeras al Caribe*, pp. 124-125.

²³ Louisa Mathilde Houston: «Cap. XV», en *Viajeras al Caribe*, p. 168.

²⁴ Chaquetilla corta de mangas largas, de uso masculino y femenino, surgió a fines del siglo XVIII y su uso se extendió hasta la tercera década del XIX.

²⁵ Fernando Ortiz: *Los Negros Curros*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1986, p. 3.

²⁶ El Manglar —barrio extramuros de La Habana, situado en el litoral de la bahía— fue el lugar de mayor asentamiento de negros curros.

²⁷ Cirilo Villaverde: Ob. cit., p. 528.

²⁸ Fernando Ortiz: Ob. cit., p. 49.

²⁹ Esteban Pichardo: *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, p. 296.

³⁰ Condesa de Merlín: *Viaje a la Habana*, pp.117-118.

³¹ Los investigadores coinciden en que apareció en Sancti Spiritus en la primera mitad del siglo XIX.

Profesora del Centro Superior de Diseño de Moda, adscrito a la Universidad Politécnica de Madrid, así como de otras instituciones académicas, DIANA FERNÁNDEZ es autora de Las formas del vestir en Cuba. Apuntes sobre su evolución. Aquí se ha publicado una versión de la primera parte de esa amplia investigación, que abarca tanto el período colonial como el republicano.



Para escribir y leer,

con María Dolores Ortiz

RECONOCIDA PROFESORA UNIVERSITARIA, HA TRASCENDIDO LOS LÍMITES DEL AULA GRACIAS A SU PRESENCIA EN UNO DE LOS PROGRAMAS MÁS FAMOSOS DE LA TELEVISIÓN CUBANA. ELLO LE HA HECHO —SEGÚN SUS PROPIAS PALABRAS— «SENTIRSE MAESTRA, NO SÓLO PARA UN REDUCIDO GRUPO SINO PARA EL AMPLIO PÚBLICO».

por **MARÍA GRANT**

El programa de la televisión cubana Escriba y Lea le ha abierto las puertas de los hogares de Cuba e incluso de otros países donde se captan las señales del canal Cubavisión. ¿Se siente una mujer popular...? ¿Cuánto le suma o cuánto le resta su trabajo en este espacio que, muy por el contrario a lo efímero de muchos otros, se ha mantenido durante más de 38 años en la preferencia del público?

Es uno de los privilegios que he tenido en mi vida profesional. Nunca pensé que iba a participar en un programa de televisión, al que llegué, casi se puede decir, por casualidad. En los primeros años tras el triunfo de la Revolución, la Universidad de La Habana preparó cursos de superación para locutores de radio y televisión con asignaturas como Literatura Universal, Literatura Cubana e Hispanoamericana, Gramática, Redacción, Geografía, Historia de Cuba y de América, Historia Universal, y otras propias para esa profesión, que eran impartidas por personal del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Y entonces, el doctor Roberto Fernández Retamar, que era el jefe del departamento al que yo pertenecía, me mandó para que diera las clases de Gramática y de Redacción. Todos los alumnos eran locutores en ejercicio, como Cepero Brito, Enrique Goizueta, Franco Carbón..., los mejores de aquel momento que, por no tener un título universitario, querían superarse. Yo era muy joven y desde que empecé —imagínate, les di clases durante casi dos años, ¡cuatro semestres!— ellos insistían en que debía trabajar en la televisión, lo que yo tomaba a broma, porque jamás en la vida había pensado en eso. Poco después, cuando surge la idea de *Escriba y Lea*, andaban buscando a una

mujer, según me contaría años más tarde Cepero Brito, a quien habían llamado para que fuera el moderador del programa, lo que —como muchos recordarán— hizo hasta su muerte.

Ya tenían dos hombres para el panel y Cepero me propuso. Cuando me llamaron dije que por nada del mundo iba a la televisión y, mucho menos, a un programa de preguntas y respuestas, en el que si uno no contesta, lo que hace es hacer el ridículo. Pero, bueno, tanto me dieron, que me puse a pensar: «¿Y por qué no lo voy a hacer, si una no se puede sentir derrotada antes de la batalla...?» Y decidí probar. El primer día fui y contesté dos preguntas y me sentí más segura. Me quedé en el programa y aquí estoy 38 años después.

Participar en el programa, en definitiva, ha sido un privilegio porque me ha dado no solamente la oportunidad de —como tú dices— entrar a los hogares cubanos, sino de conocer a muchísima gente interesante, a muchísimas personas que hablan conmigo o me escriben: «yo no he estudiado una carrera o yo dejé mi carrera en tal año, o yo soy maestro en tal lugar, o ingeniero en no sé dónde...»

Te pongo estos ejemplos porque ese espacio televisivo lo ve un espectro muy grande de ciudadanos y hace que uno también tenga esas vivencias de conocer a todo ese tipo de personas y sentir que de algún modo les es útil. Y yo creo que ésa es una de las satisfacciones más grandes que puede tener un ser humano: sentirse útil, como escribe Martí al considerarlo uno de los deberes del Hombre. Pero sobre todo, porque *Escriba y Lea* me ha hecho sentir maestra —que es, en definitiva, lo que soy— y no sólo en el reducido marco de un aula, sino para todo el público.

¿Y se siente una mujer reconocida popularmente?

Yo creo que sí. Donde quiera que voy todo el mundo me conoce y generalmente las personas tienen una frase agradable, de reconocimiento... no solamente para mí, porque el programa no soy yo sola. Por supuesto, tal vez llame un poco más la atención por ser la única mujer del panel y hasta se fijan en mi bolígrafo, en la ropa, si me peinaron bien o no... Pero, en general, hay agradecimiento hacia todo el panel, hacia el comentario literario; a los músicos que participan, en fin... que creo que todos hemos contribuido a que se haya mantenido tanto tiempo en el aire.

Pero usted, además de televisión, hace radio...

Exacto. Desde que en 1999 se fundara la emisora Habana Radio, de la Oficina del Historiador de la Ciudad, su directora, Magda Resik, me invitó a realizar un programa corto de unos 15 minutos que se llama precisamente *Entre libros*, cuyo objetivo es promover la lectura. O sea, ahí yo hago, sin pretensiones críticas, comentarios de libros; trato de escoger fundamentalmente autores cubanos, tanto residentes en Ciudad de La Habana y publicados en la capital, como en las editoriales de otras provincias.

¿Y eso está relacionado con el hecho de que usted es la presidenta del Movimiento de Amigos del Libro?

En parte, porque se integra al trabajo de promoción que hacemos en coordinación con la Biblioteca Nacional José Martí, como un resultado del Programa Nacional por la Lectura, para lograr que haya más personas que lean y que no sólo los compren cuando llegan las ferias del libro, sino que realmente los lean.

Este movimiento tuvo su precursor en el doctor Raúl Ferrer, que fuera viceministro de Educación, y a quien tanto recordamos, entre otras cosas, por aquella campaña a favor de la lectura que hubo a principios de los años 80 en el país. Luego él enfermó, falleció, y la campaña languideció un poco; después, hace ya como 20 años, más o menos, tal vez un poco más, se creó la que se llamó Sociedad Cubana de Amigos del Libro, que es con el nombre con el que generalmente todo el mundo la conoce y que, en la actualidad, lo hemos simplificado por distintas razones y lo llamamos Movimiento de Amigos del Libro o Amigos del Libro.

Es un trabajo que hacemos en coordinación con la Biblioteca Nacional y con todo el sistema de bibliotecas públicas del país, precisamente para promover el hábito de la lectura. Aunque quiero aclarar que no se concreta únicamente a la labor en bibliotecas, sino de los grupos de compañeros — todos voluntarios y amantes de la lectura — en las provincias que asumen

iniciativas como, por ejemplo, fundar círculos de Amigos del Libro en prisiones, en cooperativas, en escuelas...; coordinar espacios en las emisoras municipales y provinciales de radio para hablar de las novedades editoriales que hayan llegado a las librerías. Porque, afortunadamente, ahora tenemos librerías en todos los conglomerados urbanos del país y, en ese sentido, se hace una labor muy bonita de promoción de lectura.

Siempre que nos reunimos con los compañeros de otras provincias, les decimos que tienen absoluta libertad de realizar lo que, de acuerdo con las características de cada territorio, sea posible hacer. Porque a lo mejor lo que es viable, digamos en Matanzas, donde hay un movimiento muy fuerte de Amigos del Libro, no lo es para la Isla de la Juventud o para Baracoa, porque son poblaciones y territorios distintos. Aunque todos seamos cubanos en una isla muy pequeña, cada lugar cuenta con características propias.

Y siempre tratamos también de que sean divulgados los escritores de esas zonas, porque afortunadamente, desde hace ya algunos años, cada provincia tiene su imprenta, su pequeña editorial, y allí tienen posibilidades de publicar aquellos escritores que, de otra manera, no podrían dar a conocer sus obras. Y creo que es justo que los primeros que entren en contacto con el resultado de su trabajo editorial sean también las personas con las que ellos conviven en ese pueblo, en esa determinada ciudad de nuestro país.

O sea, que éste es un movimiento que realmente, te reitero, abarca a miles y miles de personas, no únicamente a los bibliotecarios. Yo lo presido desde que se reestructuró a principios de la década de los 90. Aquí, en Ciudad de La Habana, estamos materializando un proyecto muy ambicioso que consiste en musicalizar algunos poemas de los premios nacionales de Literatura con la idea de que queden en un álbum fonográfico. Está bajo la dirección del maestro Guido López Gavilán, y las sesiones de grabación las estamos haciendo en una de las salas pequeñas del teatro Amadeo Roldán. Ya hay material para hacer un fonograma. En diciembre de 2006 se hizo con la querida poetisa matancera Carilda Oliver Labra; fue una cosa preciosa porque además ella declamó su sentida poesía «La tierra», acompañada al piano — nada más ni nada menos — por el maestro Frank Fernández. Hasta ahora se llama proyecto de musicalización de poemas de los premios nacionales de Literatura.

Aunque nacida en Holguín, la mayor parte de su vida ha transcurrido en La Habana. ¿Mantiene vivo el vínculo con el «terruño»?

Nací en Holguín y, en realidad, la mayor parte de mi vida ha transcurrido en La Habana, lo que no



quiere decir —en modo alguno— que haya roto los lazos con mi ciudad y mi provincia natales, al extremo de que cada vez que tengo oportunidad voy a Holguín y, dentro de la provincia, a Gibara, que es una ciudad muy importante en mi vida personal por la cantidad de recuerdos agradables que guardo de mis vacaciones allá durante mi infancia y juventud.

Casi desde que nació, mis padres nos llevaban allá a pasar vacaciones completas. Gibara es una villa marítima, muy pequeña, pero con un mar y un fresco incomparables. Además, tiene una atmósfera muy límpida; es muy tranquila, con paisajes muy bellos, lugares donde —se puede afirmar— casi se unen el campo y la playa, con pequeñas elevaciones... Hay cosas poco frecuentes que, al menos yo, no las he visto en otros lugares de Cuba: «Los colgadizos», que es como una extensión de piedra socavada hasta la cual, según aseguran, llegaba el mar; y ese socavón que tiene la roca lo hicieron las aguas marinas.

Pero, además, es importante decir que posee una imagen peculiarísima, marcada por la conservación de un patrimonio histórico-cultural atesorado a lo largo de más de un siglo. A Gibara la declararon Monumento Nacional hace ya varios años, algo en lo que, de cierta manera, tuve participación y fue una alegría muy



grande. Por eso, siempre que puedo asisto al Festival Internacional de Cine Pobre, que en 2008 celebra su sexta edición, bajo la presidencia del conocido cineasta cubano Humberto Solás.

¿Qué edad tenía usted cuando su familia se trasladó para la capital? ¿Cuál fue la primera imagen que tuvo a su llegada a esta ciudad? ¿Puede evocarla?

Yo había venido a La Habana antes de establecerme aquí. Tendría más o menos 10 o 12 años, cuando hice mi primer viaje. Creo que una de las cosas que más me llamaron la atención fueron los tranvías. ¡Eso sí fue un acontecimiento para mí! Unos años después, ya de adolescente, al

Junto a la doctora Ortiz, fueron fundadores del panel de *Escriba y Lea* los ya fallecidos doctores Humberto Galis-Menéndez, creador de la metodología de preguntas del programa, y Gustavo Du-Bouchet (foto inferior). En la imagen superior, un momento de la década de los 80 cuando aún vivían el también panelista doctor Enrique Sosa (extrema izquierda) y el primer moderador, el locutor Cepero Brito (extrema derecha).

«Yo siempre pensé ser maestra. En eso no tuve la menor duda, como tampoco en que mi “vocación magisterial” no era para enseñar niños pequeños. A mí me gustaba trabajar con adolescentes y con jóvenes (...). Siempre logré esa comunicación con el alumno, de manera que había un respeto total, tanto de los alumnos hacia mí, como de mí hacia ellos».

regreso de un viaje con mis padres a Estados Unidos, fuimos al teatro donde presentaban la primera zarzuela que vi en mi vida: *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba. Y eso en realidad marcó en mí un gusto por el teatro, por la zarzuela, por la ópera... que no me ha abandonado hasta el día de hoy.

Fue una función muy linda, porque, además, todavía en aquella época —te hablo de los años 50 y tantos— los telones, o al menos el telón que había en el teatro Blanquita (actual Karl Marx) o el que se usó ese día, no era de tela, de esos de terciopelo, de esas telas pesadas que se usan actualmente, sino era un telón como de un cartón, que tenía pintadas unas escenas españolas, como si representaran la aldea donde estaba Luisa Fernanda. Y ahí estaba escrita la letra de la «Mazurka de las sombrillas». Durante uno de los entreactos pusieron música en el teatro para que el público la cantara. Y eso para mí fue una vivencia... ¡Imagínate, una jovencita de 13 o 14 años, vivir eso! Fue realmente una cosa novedosa. Nunca había tenido una experiencia como ésa, porque en Holguín en aquella época no había teatro. Afortunadamente ahora cuenta con el teatro lírico Rodrigo Prats, fundado por mi gran amigo —ya fallecido— Raúl Camayd, que es una de las glorias culturales de aquella ciudad.

En 1953 vine a estudiar la carrera de Filosofía y Letras; por tanto, sólo iba a Holguín de vacaciones. En la Universidad me vinculé rápidamente con la dirección de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU); fui electa delegada de curso; después estuve en una candidatura que no salió, en las elecciones de la FEU... Pero, bueno, yo estaba muy inmersa

tanto en la vida política como en la vida cultural de la Universidad de aquellos años. Recuerda que eran ya los años de la lucha contra la dictadura de Batista, que realmente fueron años muy intensos, cuando José Antonio Echeverría era el presidente de la FEU. Durante mis años de estudiante, ocurrió el 13 de marzo, el 20 de abril, el cierre de la Universidad... todas aquellas cosas que sucedieron en aquellos años alrededor de la vida universitaria.

Cuando cierra la Universidad después del desembarco del yate *Granma*, el 2 de diciembre de 1956, tuve que regresar a Holguín, y pensé conseguir trabajo allá, pero no había. Ya estaba en el último curso de la carrera, que era de cuatro años, o sea, estaba prácticamente terminando en aquel momento. Sin embargo, las condiciones sociales de aquella época hicieron que yo no encontrara trabajo en Holguín. Tuve la suerte de que un tío mío, que era empleado de un colegio metodista —el Candler Collage, que estaba en lo que es actualmente un instituto politécnico, ubicado en 54 y 47, en Marianao—, consiguiera colocarme como profesora en Bachillerato y Comercio. Ahí yo impartía Lengua Española, Literatura, Historia, Geografía, Redacción... bueno, montones de asignaturas, tanto en una rama como en otra.

Había que dar tantas asignaturas porque los colegios privados —no solamente el Candler— pagaban por materia impartida. O sea, que para llegar a tener un sueldo más o menos decoroso, había que explicar un montón de asignaturas. Cosa, además, que me vino muy bien. Los conocimientos del nivel medio superior de entonces equivalen en la actualidad a los de secundaria y preuniversitario, de séptimo hasta el grado 12. Y en Comercio se equiparan más o menos a las ahora escuelas de Economía. Tenía que aprender todas esas materias y, aunque ya algunas las había cursado en la Universidad, había otras que no, como Historia de Cuba. Por lo tanto, debía estudiar muchísimo para poder explicárselas a mis alumnos.

Además, otra característica de los colegios privados era que los maestros no examinábamos a nuestros alumnos, sino que venían profesores de los institutos de segunda enseñanza a los colegios privados, ponían el examen y calificaban. Lo que nunca es igual a que sea el mismo maestro que imparte las clases el que califique. Eran desconocidos que venían a poner una prueba desconocida, a calificar alumnos desconocidos. Esto hacía mucho más difícil la labor del maestro, porque —naturalmente— de que tus alumnos salieran bien en los exámenes dependía que te renovaran el contrato para el año siguiente, pues éste era válido por un curso nada más.

Afortunadamente los míos salieron bien, y me fueron renovando los contratos hasta la nacionalización de las escuelas en 1961. Trabajé allí desde 1957 hasta 1961, casi seis años.

¿Abí le nació su vocación para ser maestra?

Yo siempre pensé ser maestra. En eso no tuve la menor duda, como tampoco en que mi «vocación magisterial» —vamos a llamarla de esa manera— no era para enseñar a niños pequeños. A mí me gustaba trabajar con adolescentes y con jóvenes; incluso, en toda esa etapa que estuve en el Candler y posteriormente cuando se crearon las secundarias básicas después de la reforma de la educación en Cuba, trabajé algún tiempo en ellas así como en tecnológicos (hoy politécnicos). Era prácticamente de la misma edad de mis alumnos, porque yo tenía menos de 20 años cuando empecé a trabajar, pero nunca enfrenté problemas con ningún alumno: ni de disciplina, ni de relaciones...

Siempre —quizás esté mal que yo lo diga— logré una buena comunicación, de manera que había un respeto total, tanto de los alumnos hacia mí, como de mí hacia ellos. Yo creo que ese respeto recíproco es uno de los requisitos no solamente para mantener la disciplina en el aula, que es importantísima para el buen desarrollo de todo el proceso docente-educativo, sino para tratar de alguna manera de dejar una huella en el estudiante; es decir, ese sentimiento propio de los maestros de que en los alumnos siempre quedó un pedacito de uno, de cada uno de nosotros... Eso es una sensación real.

Es decir, que no importa que haya poca diferencia de edad entre el docente y el escolar, sino que lo determinante es el sentido de responsabilidad que obliga al profesor a prepararse, a documentarse, a estudiar, para estar en mejores condiciones y poder enseñar y formar desde todos los puntos de vista a sus alumnos, quienes serán los futuros ciudadanos de este país. También, por respeto a sí mismo, por ese sentimiento que hace entregar lo mejor de uno para llegar a ser realmente el maestro que hace falta que sea. A mí me preocupa que no siempre ese sentimiento predomine entre los docentes...

Bueno, seguimos con mi historia. Yo estuve trabajando en el nivel medio hasta 1963; entonces ya se estaba produciendo el éxodo de profesores universitarios, se había llevado a cabo la reforma de la enseñanza superior en Cuba en 1962 y en la casa de altos estudios, en nuestra *Alma Mater*, había necesidad de profesores.

¿Usted paralelamente con el trabajo terminó la carrera universitaria?

Sí, la carrera la terminé en el mismo año 59, o sea, en cuanto abren la Universidad y se reanudan las clases. En diciembre me gradúo en Filosofía y Letras. Sigo siendo profesora del Candler; no se había producido la nacionalización y todavía existían los

colegios privados. Hago el último año de la carrera como trabajadora y estudiante, llevando las dos en paralelo. Trabajando en secundaria básica, durante el «Año de la Alfabetización», integré las brigadas alfabetizadoras Conrado Benítez con mis alumnos. Al regreso me llamaron para que comenzara en el Instituto Tecnológico José Martí, en Rancho Boyeros, donde me ubicó el Ministerio de Educación como jefa de la cátedra de Español. Más o menos, año y medio después, cuando se produce todo este proceso en la Universidad del que hablaba anteriormente, el doctor Roberto Fernández Retamar, que en aquel momento era el jefe del Departamento de Lingüística de la antigua Facultad de Filosofía y Letras, me llamó para que trabajara como profesora de Gramática en la que se llamaba Escuela de Letras. Así que a partir de marzo de 1963 es que comienzo como profesora de la Universidad.

¿Y cómo fue ese tránsito? ¿Primero estuvo en la Escuela de Letras, luego Periodismo...?

La misma Facultad lo enviaba a uno adonde hiciera falta un profesor. Cuando se formó, trabajé muchos años en el Pedagógico Enrique José Varona, porque me pidieron en prestación de servicios; en ese momento era la decana la doctora Dulce María Escalona, quien me nombra jefa del Departamento de Español. El Pedagógico era todavía una facultad de la Universidad antes de la otra reforma universitaria que se realizaría en 1976 con la creación del Ministerio de Educación Superior (MES).

Tuvimos que organizar los programas, buscar profesores, preparar bibliografía... bueno, todo lo que hay que hacer en el momento de crear algo nuevo. En Cuba nunca se habían formado docentes con ese nombre: profesores de secundaria básica, profesores de nivel secundario superior para los preuniversitarios y tecnológicos. También había un área de Pedagogía y Psicología para formar pedagogos y psicólogos educativos.

Entonces, se convirtió en profesora de futuros profesores...

De futuros profesores, cosa además que me gustaba mucho hacer. Fueron como 12 años los transcurridos, de los cuales guardo un gran recuerdo, ya que en el Pedagógico Enrique José Varona estuve bajo la dirección de esa eminente pedagoga cubana, la doctora Dulce María Escalona. También fui profesora en las facultades de Periodismo, en la de Comunicación Social, en la de Lenguas Extranjeras, en la propia Escuela de Letras, en Información Científico-Técnica... en todas esas carreras.

En ningún momento de mi vida he dejado de dar clases. Me siento orgullosa de haber sido maestra de cubanos de distintas profesiones.

Algunos —incluso— casi se formaron junto conmigo, como alumnos, después como instructores no graduados, y, más tarde, instructores; éramos, en definitiva, compañeros de claustro, por ejemplo, en el Varona donde estuve tantos años. Y en otros lugares me ha tocado también trabajar con alumnos, o mejor dicho, ex alumnos. Aquí mismo, en el MES, hay algunos compañeros que fueron alumnos míos en las aulas universitarias, y otros que estuvieron en cursos de postgrado, que he impartido en casi todas las universidades del país. Es decir, no sólo en instituciones de educación superior de la ciudad de La Habana, sino prácticamente en muchos centros de provincias también he impartido cursos de postgrado, ciclos de conferencias... He participado en sus eventos científicos, unas veces como ponente y otras, como miembro de tribunales....

Trato siempre de ayudar en la medida de mis posibilidades, sobre todo a las nuevas universidades, a esas que se fundaron a partir de 1976, cuando se creó el MES y, por tanto, la red de centros de educación superior, ahora multiplicados —a su vez— en las sedes universitarias municipales, que, como todo el mundo sabe, ya tenemos por lo menos una en cada municipio del país.

Casi cinco décadas de trabajo en las aulas. ¡Qué horror es sacar cuentas! Porque en septiembre de 2007 se cumplieron 50 años de que yo diera mi primera clase en el Candler College. Fíjate que empecé en 1957. Así que los lectores indiscretos podrán deducir la edad que tengo.

En este tipo de trabajo, ¿cuáles han sido sus mayores satisfacciones?

Creo que la mayor satisfacción es precisamente el haber sido maestra. Soy una persona dichosa porque nunca he tenido la menor duda de que lo que estudié, para lo que me formé y de que lo que he hecho, es exactamente lo que yo quería hacer y ser. O sea, me he sentido una mujer afortunada, a pesar de lo mucho que he trabajado, tenido que estudiar, investigar...; que restarle horas al descanso porque ésa es la única manera de aprender y de llegar a saber un poquito, siempre aplicando aquella máxima socrática de que «sólo sé que no sé nada». Mientras más una aprende, más cuenta se da de que no sabe nada. La vida no alcanza ni siquiera para aprender lo que hace falta saber de la propia especialidad, mucho más de todo lo que es el conocimiento universal o, por lo menos, todo lo que una quisiera saber. Pero, en ese sentido, me considero una persona muy afortunada.

Usted insiste en que es maestra y no funcionaria del MES, de ese tipo que todo lo resuelve detrás de un buró. Entonces, ¿cómo se las arregla para ser asesora de un ministro sin caer en el burocratismo?

Porque yo sigo siendo maestra, ya que incluso mi asesoramiento aquí —en el MES— es en funciones docentes; no es un asesoramiento, vamos a decir, de funcionamiento del organismo, sino de trabajo docente e investigativo, de postgrados, de revisión de estilística de documentos... que es lo que hago prácticamente desde que se creó el Ministerio. Aunque estoy jubilada oficialmente hace ya algún tiempo, me he mantenido trabajando. No quiero quedarme en mi casa sin realizar algo productivo; sigo haciendo lo mismo que durante todos estos años sin abandonar tampoco la labor docente, porque siempre he dado clases varias veces a la semana. Y cuando no lo puedo hacer por prescripción médica, como ahora, entonces asesoro algunas maestrías, doctorados... e incluso llevo varios en el interior del país. Por ejemplo, tengo una aspirante a doctora en la ciudad de Las Tunas, y otra en Pinar del Río, de un extremo a otro de la Isla.

La tesis de la tunera es sobre la inmigración puertorriqueña en Cuba, temática que me resulta muy cercana porque mi padre era puertorriqueño y también toda mi familia paterna. Así, yo tengo un pedacito del ala de la que hablaba Lola Rodríguez de Tió al escribir en su poema «A Cuba»: *Cuba y Puerto Rico son /de un pájaro las dos alas;/ reciben flores y balas/ sobre el mismo corazón.*

El ala cubana está completa y, en el ala puertorriqueña, hay un buen pedazo de mi papá. Allá no vive nadie de la familia paterna. Mi abuela murió, y, al quedar viudo, mi abuelo vino con todos sus hijos para Cuba, donde echaron raíces.

Conozco que ha impartido cursos de postgrado y conferencias en universidades de Rusia, Brasil, Estados Unidos, México, Israel, Uruguay, República Dominicana, Alemania, España, Francia... ¿Cuánto le ha aportado esa confrontación con alumnos de otras nacionalidades y diferentes formación e intereses? ¿Cuál ha sido el mayor obstáculo a vencer?

En el trabajo en el extranjero, no he tenido dificultades ni con los estudiantes ni con los profesores de otras nacionalidades. Creo que siempre se encuentra un lenguaje común cuando uno respeta a las personas y éstas son capaces de respetarlo a uno. Y lo digo, sobre todo, por el aspecto ideológico. Tal vez la dificultad mayor sea lograr que entiendan en qué tipo de sociedad vivimos los cubanos y en qué consiste exactamente nuestro proyecto social. Porque, como la propaganda contra Cuba es tan distorsionada, no siempre las personas tie-



nen una idea exacta de nuestro país, cómo somos nosotros, cómo es la sociedad cubana, qué características tiene... Y creo que hacer entender eso cuesta más trabajo en unos países que en otros. Como es lógico, ¿no?, América Latina es mucho más abierta; en otros lugares es más difícil lograr esa —diríamos— comprensión. Todo depende de varias cosas...

Creo que la cultura es universal. Y cuando uno, aunque no conozca el idioma de un país —hablo algo y, sobre todo, leo inglés, francés y portugués—, aunque tenga que utilizar un traductor, está preparado para poder intercambiar con un extranjero sobre su país, su historia, su cultura... en primer lugar, uno se gana el respeto de esa persona y, en segundo lugar, hay barreras que caen.

Y creo que tener una cultura amplia ayuda en todo esto, independientemente de que los viajes, como decía un escritor, en la juventud son parte de la educación, y en la madurez son parte de la experiencia. Considero que si algo ayuda a formar una visión del mundo, es precisamente poder viajar. Uno entiende muchos fenómenos del mundo cuando tiene la posibilidad de verlos con sus propios ojos, en el lugar de los hechos.

¿Qué comentarios le merece la determinación de la Oficina del Historiador de crear una facultad para cursar la carrera Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico Cultural, en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, re-



ción instalado en el antiguo inmueble de la primigenia Universidad cubana?

Primero, quisiera decir que siento un gran aprecio y admiración por Eusebio Leal. Creo que es de esas personas que, sin dudas, pasará a la historia de nuestro país como uno de los promotores y preservadores de la cultura cubana. Recuerdo que cuando mis hijas eran pequeñas, yo acostumbraba a llevarlas mucho de paseo por La Habana Vieja, zona que toda la vida he visitado desde que era estudiante de la Universidad. Y muchas veces los domingos iba con las niñas a caminar por la Plaza de Armas; la Plaza de la Catedral, el Palacio de los Capitanes Generales, que por aquella época era un museo que recién empezaba... Llevaba a

En la foto superior, en 1992, la doctora Ortiz imparte una conferencia en el Instituto de Educación en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Abajo, también en Brasil, acompañada del fraile dominico brasileño Frei Betto (extrema izquierda), y del doctor Armandó Hart Dávalos, director de la Oficina del Programa Martiano.



La Doctora en Ciencias Filológicas María Dolores Ortiz, profesora titular de la Universidad de La Habana, profesora de Mérito del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona y Heroína Nacional del Trabajo de la República de Cuba. Ha publicado, entre otros, *La educación superior en Cuba* (1984), *En mitad de cien caminos* (2002) y *Testimonios de la Colección Obras y Apuntes de Camila Henríquez Ureña* (tomo III, 2004).

las niñas para que conocieran esas piedras viejas que eran casi lo único conservado que teníamos en aquel momento.

Y un domingo —eso no se me olvidará jamás, y creo que nunca se lo he contado a Leal—, llegamos y vimos a un grupo de hombres trabajando en la esquina de Obispo y Oficios, dando pico y pala, buscando el empedrado original de la calle, y uno de los que estaba era Leal. De esto hace unos 40 años. Yo me paré allí con mis hijas pequeñas a ver aquello; no lo conocía personalmente en aquel momento, pero sabía quién era él y pensé: este hombre sí va a llevar adelante la restauración de La Habana Vieja.

Porque cuando se es capaz no sólo de dirigir sino de hacer para que los demás te sigan, ése es el verdadero dirigente. Y creo que ésa es una de las características de Leal: lo siguen porque él hace. Siempre confié en él, y él lo sabe. Fui de las personas que consideraron que Leal debía hacer el doctorado. Me parecía que era justo en una persona que conoce como nadie cada una de las viejas piedras, además de todo lo que está haciendo por darle a toda La Habana Vieja el esplendor que ya luce en algunas partes, aunque todavía falte mucho por hacer. Y Leal se convirtió en Doc-

tor para alegría y orgullo de todos. Por lo tanto, creo que el nombre de Leal será el nombre de los imprescindibles en este trabajo de restauración de la zona antigua de nuestra capital.

En cuanto a la carrera de Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico Cultural en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, es un antiguo proyecto que ahora está empezando a fructificar. Con el inicio del primer curso ya comenzó a convertirse en lo que debe ser: una gran institución de educación superior.

En esta labor de rehabilitación que se está haciendo con el otrora Convento de San Juan de Letrán, creo que dentro de lo posible se ha tratado de conservar el espíritu de lo que fue aquella vieja universidad, como universidad primaria, primigenia... de donde salió, y donde creció toda la Universidad cubana en su más amplio sentido.

Este colegio universitario puede llegar a tener una función importantísima, sobre todo porque se va a estudiar por primera vez en Cuba la preservación y gestión del patrimonio histórico-cultural, con nivel superior. Creo que es muy significativo porque no podemos pensar únicamente en la ciudad de La Habana, o en la llamada Habana Vieja. Tenemos a lo largo y an-

cho del país muchísimos lugares con un interés y un valor histórico-cultural que deben y tienen que ser preservados no solamente para el turismo sino para el disfrute social y cultural de nosotros mismos, los cubanos.

A mí me gusta mucho, por ejemplo, ver ahora que fue el aniversario de la villa de Santa María del Puerto del Príncipe, la gran Camagüey, que uno de los actos más importantes se celebró en la Plaza de San Juan de Dios, que es uno de los lugares de patrimonio histórico-cultural de esa ciudad.

En Holguín, las ceremonias principales son en La Periquera, dentro o fuera de ese inmueble que también forma parte de su patrimonio histórico-cultural. ¡Y qué hablar de Santiago de Cuba, Trinidad, Sancti Spiritus, Matanzas... que están llenas de monumentos! Bayamo, con la plaza del himno, el balcón de Luz Vázquez... ¡El país entero! Y no sólo lugares —vamos a decirlo con una frase que utilizamos en *Escriba y Lea*— «construidos por la mano del hombre», sino lugares naturales: Dos Ríos, donde cayó José Martí; aquello es un campo que hay que conservar, con el monumento que hay allí, que se construyó después; o Mangos de Baraguá o Mantua, el lugar en el que Antonio Maceo finalizó la invasión por las provincias occidentales. Muchos están declarados monumentos nacionales. Y ahí no hay construcciones como en La Habana Vieja, o en Camagüey, o en Holguín o en cualquiera de las primeras siete villas, como Baracoa, que es una ciudad tan preciosa, nuestra ciudad primada.

Es decir, que todo eso hay que conservarlo y administrarlo bien, precisamente para que no se destruya; algo que forma parte de la más grande riqueza de la nación que es, sin duda alguna, nuestra cultura. Y para todo eso serán útiles los graduados en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico Cultural.

Y hablando de La Habana Vieja... ¿Prefiere algunos de sus espacios? ¿Frecuenta sus salas de conciertos?

Decía que, desde mi época de estudiante, acostumbro a visitar toda esa zona, y por eso me considero testigo presencial de cómo ha ido avanzando el proceso de rescate de La Habana Vieja. Y me gusta ir y ver cómo algo que todavía no se había tocado, ya está en vías de restauración, o aquello que ya estaba en vías de restauración, ha sido terminado... O sea, que disfruto constatar los adelantos de la restauración. A mí un arquitecto me dijo una vez, hace varios años, que era mucho más costoso reconstruir que construir. Y cada vez que siento, quizás con un poco de desesperación, los deseos de ver finalizada la restauración de La Habana Vieja, me acuerdo de las

palabras de ese amigo arquitecto. Y a veces pienso que la vida no me va a alcanzar para verla terminada.

Por otro lado, creo que todavía no es suficiente la labor que hacemos para que las personas entiendan la riqueza que tenemos en nuestras manos al vivir en La Habana con toda esa belleza en edificios, en paisajes como el de nuestra bahía... que debemos cuidar y preservar.

Gracias a los viajes realizados por mí, he tenido la oportunidad de ver otros centros históricos en América Latina, que son mucho más pequeños, como el de Caracas o Santo Domingo. Allá destruyeron para construir edificios modernos que, en definitiva, son iguales en todas partes. Porque da lo mismo que vayas a Nueva York, a Tel Aviv o Sao Paulo... ese tipo de edificaciones son todas iguales: rascacielos de hierro y cristal o de concreto. No poseen nada en particular que los distinguen...

Sin embargo, los centros históricos tienen sus características propias. Por eso resultan diferentes el Centro Histórico de La Habana, el Centro Histórico de Ciudad de México... Son distintos en arquitectura, en concepción, en ornamentación...

Siendo madre de dos hijas y abuela de cuatro nietos, ¿siente que en el seno de su familia ha podido sembrar preceptos que la han hecho respetable entre sus conciudadanos, tales como el hábito de leer, el escuchar buena música, visitar museos, deleitarse ante una muestra de artes plásticas...?

Mis dos hijas estudiaron carreras humanísticas, y mis dos nietos mayores van por el mismo camino. Ellos son magníficos lectores; la niña más chiquita es buena lectora; el otro, varón, es más deportista que lector, pero espero que en algún momento, cuando avance en edad y madurez, sea también un aventajado lector, como el resto de la familia.

Conmigo y con sus padres visitan museos desde pequeños; conocen todos los de la Ciudad de La Habana y, cuando han ido al interior del país, también han visitado los de allá. Mis dos hijas y mis yernos son también buenos lectores. Mi hija mayor es profesora y está haciendo una maestría en la Universidad de Granada. La otra trabaja en la Maqueta de La Habana; estudió Lengua y Literatura rusas en la Unión Soviética. Como verás, María, en la vida cotidiana mis sucesores se corresponden con mis prédicas a favor del disfrute de las manifestaciones de la cultura y del arte.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.

SAN FRANCISCO DE PAULA

Su último secreto

TRAS LA RECUPERACIÓN DEL ÓRGANO ORIGINAL CON SISTEMA MÉCANICO MÁS ANTIGUO DE LA HABANA, PUEDE AFIRMARSE QUE HA CONCLUIDO LA RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE PAULA. ESTA DECISIÓN EN FAVOR DEL PATRIMONIO CONSTITUYE TAMBIÉN ACICATE PARA EL RESURGIMIENTO DE UNA ESCUELA DE ORGANISTAS EN CUBA.

por **ARGEL CALCINES**

De estilo neogótico, el órgano Daublaine-Ducroquet, construido entre 1845 y 1855, consta de tres castillos de tubos del flautado. El mayor de ellos (en el centro) tiene siete tubos, mientras que los dos restantes poseen cinco cada uno. Construida con madera de roble, la caja del instrumento se divide en dos partes: el pie, que aloja la consola y toda la mecánica interna (tirantes, secreto...), y el cuerpo superior, que aloja la tubería. Remata el mueble una hornacina con una imagen del rey David con su lira.



La demostrada evidencia de que fue una mujer, posiblemente una monja (Hija o Hermana de la Caridad de San Vicente de Paúl), la que tocaba el órgano de la iglesia de San Francisco de Paula en La Habana Vieja poco tiempo antes de que ese inmueble fuera expropiado en 1907, abre un nuevo derrotero para continuar la historia de ese pequeño templo, conservado hasta hoy casi por puro milagro.

Con la recuperación de ese instrumento original, construido entre 1845 y 1855 por la casa francesa Daublaine-Ducroquet, puede decirse que ha concluido el proceso restaurador que —iniciado por la Oficina del Historiador de la Ciudad en 1998— rescató una de las más preciadas joyas del patrimonio habanero para convertirla en síntesis de todas las manifestaciones artísticas de carácter sacro que surgen tras años de silencio.

La musicóloga Miriam Escudero, quien tuvo a su cargo la coordinación de la restauración del órgano de Paula, hurgó en los documentos del archivo de la Arquidiócesis de La Habana, específicamente en los legajos correspondientes a la Iglesia y Hospital de San Francisco de Paula.

Sus investigaciones indican que «en dichos documentos, la primera mención a este instrumento data de un inventario de 1893, en el que se describe la existencia de “un magnífico órgano”. Años después, en un libro de cuentas aparece reflejado que el salario de “la organista” en 1902 era de “120 pesos” anuales».

Este hallazgo documental complementa el más fehaciente testimonio de la presencia del órgano Ducroquet: una foto publicada en el libro *Historia del Hospital de San Francisco de Paula*, del doctor Jorge Le-Roy y Cassá. Tomada hacia 1907, esa imagen demuestra que es precisamente ese órgano —y no otro— el que estaba situado en el coro alto de la capilla.

Sin embargo, del repertorio musical que habitualmente acompañaba la liturgia de los cultos celebrados en esa capilla, no se ha encontrado documentación alguna. De hecho, Le-Roy y Cassá no hace ninguna mención a la práctica musical en dicho templo, entre otros motivos —quizás— porque sólo logró investigar de manera exhaustiva lo ocurrido allí hasta mediados del siglo XIX.

De esa época en lo adelante, sólo dejó un «bosquejo histórico» publicado en el *Revista de Medicina y Cirugía de la Habana* y que su hijo —Jorge Felipe Le-Roy y Gálvez— incluyó como últimos capítulos en la edición del mencionado libro.

Por esos apuntes sabemos que las autoridades diocesanas solicitaron que las monjas «se hicieran cargo de la asistencia a las enfermas y al propio tiempo de la construcción de una sala alta, que completara la fachada principal de la calle de Paula, uniendo las le-

vantadas por la Condesa de Santa Clara en 1799 con la iglesia, la cual fue concluida el 29 de abril de ese mismo año 1854, y el 30 de septiembre, tomaron posesión y comenzaron a prestar sus servicios las seis Hermanas de la Caridad, teniendo por superiora a Sor Francisca Vicondo».

Acerca de las perspectivas de investigación que, sobre la música religiosa en Cuba, propicia la restauración del órgano de Paula —instrumento original con sistema mecánico más antiguo de la ciudad—, reflexiona Escudero, quien en 1997 ganara el premio de Musicología de Casa de las Américas con su libro *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced: estudio y catálogo*.

¿Crees que las Hermanas de la Caridad hayan decidido la compra del órgano de Paula como parte de las modificaciones que, como Orden regular, debieron introducir en la liturgia del culto de la capilla del hospital?

Cuando en 1755, el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz realiza su visita pastoral, describe que en la Habana intramuros había 15 órganos, uno de ellos en la iglesia de San Francisco de Paula. Sobre esta capilla refiere que «no es muy grande, pero ermosa y bien adornada» y que consta de «coro alto y órgano».

La llegada de las Hermanas de la Caridad al hospital de Paula debió enriquecer los oficios de la capilla, puesto que, a la observancia de la liturgia ordinaria, debieron añadirse los ritos propios de la Orden. No resulta improbable, pues, que hubieran traído consigo nuevos instrumentos. Así, la construcción del órgano Ducroquet y la llegada de las monjas a San Francisco de Paula tienen fechas coincidentes. Este órgano fue fabricado en Francia entre 1845 y 1855, y la toma de posesión de las monjas se sitúa en 1854.

Por otra parte, tanto el organero Joaquín Lois como el ebanista Rosa Lima Pino, encargados de la restauración del órgano de Paula, coinciden en afirmar que las dimensiones de su altura son muy justas, por lo que presumiblemente no fue construido teniendo en cuenta el lugar donde sería colocado. Habitualmente los órganos se construyen considerando las características físicas y acústicas del inmueble al que serán destinados. Si las dimensiones del órgano de Paula no son las idóneas, ello permite conjeturar que, más que construido por encargo para ese templo, fue adquirido *a posteriori*.

¿Existe tradición de mujeres organistas en Cuba?

La ejecución de órgano en Cuba esta unívocamente relacionada con la música religiosa. Desde fecha tan temprana como 1544, el obispo Diego de Sarmiento (Burgos, ?-Sevilla, 1547), en carta al rey



Felipe II sobre los detalles de su visita pastoral, refiere que para el servicio de la Catedral de Santiago de Cuba «hay tres curas, uno predicador, otro bachiller y un mestizo, natural desta, que estudió en Sevilla y Alcalá de Henares; sabe el canto llano; tañe los órganos, enseña gramática, y es de vida ejemplarísima, y le llevo siempre conmigo».

Desde entonces y hasta entrado el siglo XX, las catedrales de Santiago de Cuba y La Habana ostentaron plazas de organista, ocupadas invariablemente por hombres, puesto que a las mujeres les era vetado este puesto.

Sin embargo, presumimos que el órgano debió sonar también en los recintos de las órdenes religiosas femeninas, estudio que aún está pendiente en Cuba. Investigaciones musicológicas llevadas a cabo en España, México y otros lugares de Iberoamérica han descubierto que la práctica musical de las religiosas era profusa y que las habilidades de una novicia en este arte las podía eximir de la dote en metálico.

Centros tan poderosos como el Convento de Santa Clara en La Habana debieron poseer instrumentos para acompañar sus oficios, que, como constatamos en la iglesia de Paula, sería desempeñado por las religiosas.

La referencia a que «la organista» en 1902 recibía una paga de «120 pesos» anuales es apenas un indicio para profundizar en la presencia femenina en la historia de la música religiosa en Cuba.

Muy cerca de la iglesia de Paula, en el templo consagrado a Nuestra Señora de la Merced, el archivo de música atesora obras de compositoras cubanas como María Teresa (Nena) Aranda de Echevarría, Blanca Fernández de Castro, sor Angelina Grande, Flora Mora... que testimonian la creación de obras religiosas para voz y órgano en tiempos de la República.

Por muchos años, fue Juanita Lara, madre del profesor Enrique Guerrero, la organista de La Merced. Por otra parte, Zoila Gómez fue el primer estudiante de órgano graduado en el Conservatorio Amadeo Roldán, bajo la tutela del maestro Manuel Suárez.

En lo personal, fue mi madre quien me inició en el conocimiento del órgano como el instrumento más idóneo para el acompañamiento del servicio religioso.

¿Cuánto gana la interpretación de la música antigua y, en especial, Ars Longa, con la restauración de este órgano primigenio de la iglesia de San Francisco de Paula, actual sede del grupo?

Foto publicada en el libro *Historia del Hospital de San Francisco de Paula*, de Jorge Le-Roy y Cassá. Tomada hacia 1907 desde el altar mayor, esta imagen fue incluida en el informe presentado por el abogado de la Diócesis de La Habana durante el pleito que terminó con la expropiación forzosa de dicho templo por la Havana Central Railroad Co. Mediante sentencia quedó fijada la indemnización a las autoridades eclesiásticas, quienes invirtieron ese fondo en la construcción de un nuevo hospital e iglesia, erigidos en 1910 en el actual reparto Mónaco, Municipio 10 de Octubre. El desarme y mudada del instrumento hacia la nueva sede fueron tasados en 608 pesos (moneda americana) por considerarse uno de los daños y perjuicios de dicha expropiación.

Palabras inaugurales del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, con motivo de la restauración del órgano de la antigua iglesia de San Francisco de Paula y la apertura del VI Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas.

Distinguidos amigos que nos acompañan esta tarde:

Deseo, ante la imposibilidad material, y por razones ajenas a mi voluntad, de no estar en el acto inaugural del VI Festival de Música Antigua Esteban Salas, expresar mi sincera gratitud a Su Eminencia Reverendísima Jaime Lucas Cardenal Ortega Alamino, por habernos confiado el órgano que se conservó, a pesar de su avanzado estado de deterioro, en la actual iglesia y asilo de San Francisco de Paula. Igual sentimiento a mi amigo de tantos años, monseñor Alfredo Petit Vergel, que hizo posible materializar esa voluntad.

Mucho hemos esperado porque la obra restauradora alcanzase su punto culminante. A los maestros del Taller de Organería Joaquín Lois, de Tordesillas, España, por el delicado trabajo que devuelve sonoridad y armonía a uno de los órganos más antiguos en función en la Isla. A Rosa Lima Pino y los restauradores de la Oficina del Historiador de la Ciudad, que se encargaron de la caja y de sus preciosas decoraciones, devolviendo el esplendor a la pieza.

Ahora quisiera ponderar la labor del Conjunto de Música Antigua Ars Longa y de su directora, la maestra Teresa Paz; también a la erudita musicóloga Miriam Escudero. Ambas han compartido el sueño de nuestra institución en la magna tarea de restaurar piedras, memorias y poesía. Ellas, como las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, sostienen nuestro empeño. El Festival Esteban Salas se enorgullece de ser parte y arte de ese sueño.

No quiero concluir mis palabras sin saludar a todos y cada uno de los presentes, muy particularmente a la doctora María Antonia Virgili; sin su solícita participación quizás no habríamos alcanzado tan elevado objetivo.

Expreso mi reconocimiento a Su Excelencia el embajador de España en Cuba, a la Consejería Cultural y a los artistas que han atravesado el Atlántico para esta cita. Por iguales motivos a Sus Excelencias los embajadores de Francia, Italia y Alemania.

Doy por inaugurado el VI Festival de Música Antigua Esteban Salas.



La musicóloga Miriam Escudero leyó las palabras inaugurales del Dr. Eusebio Leal Spengler, acompañada de monseñor Carlos Manuel de Céspedes —en representación de las autoridades eclesiásticas— y María Antonia Virgili, catedrática de la Universidad de Valladolid, España. En la foto aparecen también, situados a ambos extremos: Rosa Lima Pino y Joaquín Lois, ebanista y organero que tuvieron a su cargo la restauración del órgano de San Francisco de Paula.

El primer órgano que empleó Ars Longa fue donado por la Universidad de Valladolid, España, a través de la gestión de la doctora María Antonia Virgili. Corría el año 2000; se estaba organizando la Primera Jornada de Música Antigua Esteban Salas (desde 2003 devenida Festival Internacional con carácter anual) y teníamos la dificultad de no contar con un instrumento idóneo para acompañar determinados repertorios, sobre todo los religiosos, como la *Misa en sol menor* de Esteban Salas.

Construido por el organero Joaquín Lois, ese órgano de cámara es un instrumento de sonido pequeño, con un solo registro de flautado de cuatro pies. Para nosotros fue una gran novedad: por primera vez podría ser interpretada la música de Salas utilizando un órgano «de verdad».

Por seis años este instrumento fue utilizado como órgano de continuo, es decir, no como instrumento solista, sino para realizar el acompañamiento armónico típico en los repertorios antiguos.

En 2006, la Oficina del Historiador adquirió un nuevo órgano de cámara al organero holandés Henk Klop con mayores posibilidades sonoras (dos registros de flautado de cuatro y ocho pies, respectivamente), pero aún no era el instrumento idóneo para un gran concierto.

Esto se ha hecho posible ahora con la restauración del órgano de Paula. Las dimensiones del instrumento y su variedad tímbrica permiten la interpretación tanto del repertorio para solista como obras de cámara e, incluso, con orquesta.

El maestro Manuel Suárez, organista y profesor de la cátedra que fundó en los años 70 en el Conservatorio Amadeo Roldán, me hablaba con emoción del estreno de uno de los conciertos de Händel para órgano y orquesta en la antigua iglesia de Paula, cuando todavía radicaba aquí el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, que dirigía el maestro Odilio Urfé.

Entonces había un órgano Hammond (órgano electrónico de bombillas), porque el original se encontraba en la nueva iglesia de Paula, en el reparto Mónaco, adonde había sido trasladado en 1907 tras la expropiación del templo primigenio.

Ahora el reto de Ars Longa es estrenar conciertos empleando el órgano de tubos original. Nuestro *instrumentarium*, com-

puesto en su mayoría por réplicas, tiene en este instrumento su más valioso ejemplar, pues se trata del órgano más antiguo con sistema mecánico de La Habana.

¿Contribuirá este órgano a rescatar la tradición de interpretación del órgano de tubos de Cuba?

La enseñanza del órgano en Cuba fue tutorial o adquirida en el extranjero hasta que el profesor y organista Manuel Suárez creó en 1970 una cátedra de órgano en el Conservatorio Amadeo Roldán, como ya he mencionado. De los egresados de aquellos estudios, el maestro Roberto Chorens es uno de los pocos que queda en activo como músico.

Hay que formar nuevos organistas, y la presencia del instrumento ha originado esa posibilidad. Son ya tres los órganos de tribuna presentes en el Centro Histórico. Además del órgano de Paula, están el de la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís (sistema electroneumático, dos teclados y pedalera), donado por la asociación Luthiers sans frontières en 2006, originalmente construido en 1954 para el Institut Saint Jean Baptiste de la Salle por el organero Maurice Delmotte, Bélgica, y el de la Catedral de La Habana (electrónico, dos teclados y pedalera), de la casa Johannus, modelo Monarke, Holanda, 2005. Este último, basado en la tecnología computarizada que imita el sonido de los tubos.

En Ars Longa tuvimos la experiencia de compartir con el pianista Marcos Madrigal, quien —como parte de nuestro grupo— se desempeñó como clavecinista y organista con excelentes resultados.

Durante el VI Festival de Música Antigua Esteban Salas comenzamos a trabajar con el pianista Moisés Santiesteban, estudiante del Instituto Superior de Arte que está muy entusiasmado con alcanzar una formación completa en el órgano.

Sin lugar a dudas, urge la creación de una nueva cátedra de estudios de órgano para suplir la necesidad de organistas. Y creo que éste es el mejor momento.

¿Si existen otros órganos en La Habana, por qué se decidió la restauración del órgano de Paula?

Con un concierto dedicado a obras de Bach, Händel y Mozart, el organista español Juan María Pedrero Encabo inauguró simultáneamente el VI Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas y el órgano de la antigua iglesia de San Francisco de Paula.



Juan María Pedrero Encabo (Zamora, España, 1974) realizó estudios en su ciudad natal, tras lo cual se trasladó a Barcelona, donde se graduó de órgano y piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. Prosigue su formación en Francia en el Conservatorio de Orleáns, y después, en París. En 2000 obtuvo el Primer Premio en el concurso Grand Prix Jean-Louis Florentz de l'Académie de Beaux Arts de France. Durante 2001-2002 fue organista titular del Sapporo Concert-Hall Kitara (Japón). Ha sido solista junto a orquestas como Sapporo Symphony Orchestra y Pacific Music Festival Orchestra. Ha grabado varios CDs, dos de ellos en órganos



históricos españoles, dedicados a la música ibérica, y un tercero en el órgano del Sapporo Concert-Hall. Actualmente es profesor de órgano en el Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios de Granada.

Su presentación en La Habana fue posible gracias al auspicio de la Agencia Española de Cooperación Internacional y del Aula de Música de la Universidad de Valladolid, España.

En 2000, con el auspicio de la Universidad de Valladolid (España), el organero Joaquín Lois y yo realizamos la catalogación de 12 órganos en la Ciudad de La Habana. En su informe, el especialista español concluyó que «los más interesantes sin duda son los órganos de la parroquia de La Caridad y el de la Iglesia de Paula. A pesar de su reducido tamaño y de contar con un único teclado manual y un *pedalier* sin registros propios, son instrumentos de estilo definido y de buena hechura, lo que les da una expectativa de vida muy larga después de una restauración a fondo».

Al criterio del organero habría que añadir que el órgano de Paula, de sistema mecánico, es un instrumento que conserva gran parte de la tubería y maquinaria originales, y es el más antiguo de los que existen en La Habana. Además, se trata de uno de los pocos instrumentos de su tipo que se conserva íntegramente, sin que fuera sometido a las reformas que durante el siglo XX se infligieron a los órganos para «actualizarlos» estéticamente.

Gracias a la generosidad de las autoridades eclesiásticas, el órgano fue donado a la Oficina del Historiador, de manera que podría volver a su emplazamiento primigenio en la antigua iglesia de San Francisco de Paula (Habana Vieja).

La falta de organeros, un oficio muy antiguo del que hubo algunos cultivadores en Cuba, fue la razón primordial para que la restauración del órgano de Paula fuese encargada a un artífice foráneo. Se valoraron varios proyectos y la Oficina del Historiador estimó pertinente, con la recomendación de la referida Universidad de Valladolid y del Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca (México), que la restauración histórica del órgano de Paula —la primera de su tipo en Cuba— fuese encargada al taller del organero Joaquín Lois, en Tordesillas, Valladolid.

En marzo de 2004 se realizó el desmontaje del instrumento, y en junio de 2005 la tubería y el mecanismo fueron embalados con destino a España. En tanto, la restauración de la caja, cuya fachada es de estilo neogótico, fue encargada a Rosa Lima Pino, especialista del Gabinete de Restauración y Conservación (Oficina del Historiador).

Concluida la restauración y montaje del instrumento, el órgano de la iglesia de Paula ha vuelto a sonar, insertándose en la vida cultural del Centro Histórico de La Habana Vieja. Su estreno tuvo lugar el 25 de enero de 2008 durante la inauguración del VI Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, con un concierto a cargo del organista español Juan María Pedrero Encabo.

Como investigadora reconocida de la obra de Esteban Salas, ¿puede explicarnos la ausencia de repertorio para órgano en su catálogo de composiciones musicales?

El órgano aparece en las composiciones de Esteban Salas sólo como instrumento de continuo, en función del acompañamiento de sus obras vocales. De hecho, ni siquiera emplea en sus *particellas* autógrafas la palabra órgano, sino «baxo» o «acompañamiento», dado que la *particella* podía ser utilizada por varios instrumentos de continuo: bajón, violón, órgano.

Desde 1779, aparece documentado que Diego Hierrezuelo Girón era organista de la Catedral de Santiago de Cuba, pero en los inventarios de 1769 y 1805 no se enumeran piezas instrumentales, ni siquiera para órgano solo. En la liturgia de la misa, por ejemplo, la música para órgano era empleada para solemnizar momentos como el ofertorio. Algunos organistas improvisaban, con lo que no era imprescindible contar con composiciones escritas para este fin. Otra explicación puede ser que los organistas eran celosos de sus partituras, y éstas no se conservaban en los archivos eclesiásticos sino en las colecciones privadas del músico en cuestión.

Encontramos algunas menciones a obras para órgano en los inventarios de archivos eclesiásticos a partir del siglo XIX, como «Ofertorio de órgano de Hilarión Eslava», en el inventario de 1861 de la Catedral de Santiago de Cuba, y «Ofertorio, transcripción para órgano solo de Rafael Palau», en el inventario de 1893 de la Catedral de La Habana.

Otras menciones en el siglo XX corresponden al archivo de la Catedral de Santiago de Cuba (*Meditaciones para órgano*, de Tomás Planes Ferrer, organista de la iglesia de Dolores en Santiago de Cuba); al archivo de la iglesia de San Francisco en Santiago de Cuba (*Suite miniatura para órgano*, de Salvador Herrera Fons), y al archivo de la iglesia de la Merced en La Habana (*Salve maris stella* para órgano, de Carlos Anckermann). Tales ejemplos demuestran que hubo composiciones para órgano en el ambiente eclesiástico, lo que amerita una investigación más profunda de este particular.

Al margen de la aplicación del órgano a la liturgia católica, existen testimonios de los conciertos que se organizaban con repertorio laico, como los que ofrecía el organista vasco Estanislao Sudupe Osinalde —según testimonio del maestro Manuel Suárez— en el órgano de la iglesia de San Francisco de Asís (Cuba y Amargura), instrumento de magnífica calidad sonora por contar con una excelente tubería de factura alemana. También ese organista, quien era un gran improvisador y compuso algunas obras, tocaba en el órgano situado en la iglesia de San Antonio de Padua (5ta y 60, en Miramar), un instrumento de la casa Alberte y Seefelder, construido hacia 1956.

¿Qué repertorio es posible interpretar en el órgano de Paula?

Por la fecha de construcción, podría decirse que es idóneo para la interpretación de música clásica y romántica de la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, los organistas invitados al VI Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas probaron en él una gama variada de propuestas.

Los maestros Juan María Pedrero Encabo (España), Francis Vidil (Francia), Stefan Baier (Alemania), Roberto Chorens y Moisés Santiesteban (Cuba) protagonizaron conciertos que incluyeron obras de compositores universales como Händel, Juan Sebastián Bach y su hijo Carl Philipp, Mozart... A ello súmalo desde los versos de una misa de Theodor Grünberger (1756-1829) en alternancia con obras del siglo XV alemán, o clásicos del repertorio español como Cabezón, Correa de Arauxo y Cabanilles, hasta las improvisaciones que hizo el maestro Vidil en todos los lenguajes posibles.

Hoy con los medios digitales se puede simular el sonido del más potente de los órganos. ¿Por qué entonces la necesidad de restaurar un órgano antiguo?

No creo que en el arte musical lo moderno sustituya a lo antiguo. La creación de un nuevo instrumento no debe entenderse como consecuencia del desarrollo tecnológico, sino de la incesante búsqueda de nuevas sonoridades. No es mejor el trombón que el sacabuche, ni el piano que el clavecín... son timbres diferentes que enriquecen la gama sonora de la música.

El órgano de Paula es sobre todas las cosas un testigo de otros tiempos, y su restauración nos devuelve una parte de la historia musical de Cuba.

Cuando la noche del 25 de enero el maestro Pedrero Encabo hizo sonar las poderosas entonaciones de la *Toccata y fuga en re menor* de Bach sentí que se cerraba el ciclo del tiempo. El órgano volvía a sonar desde la tribuna de la pequeña capilla, y entonces pensé en cómo sería aquella organista que lo tocaba para consuelo de las enfermas del contiguo Hospital de San Francisco de Paula.

ARGEL CALCINES, editor general de *Opus Habana*.

Además del recién restaurado órgano de Paula, se localizan otros dos instrumentos de tribuna en el Centro Histórico: el de la *Basilica Menor de San Francisco de Asís* (Maurice Delmotte, Bélgica, 1954) y el de la *Catedral de La Habana* (Johannus, Monarke, Holanda, 2005).



Dedicado al órgano, en el VI Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, celebrado del 25 de enero al 1.º de febrero de 2008, se presentaron en concierto los maestros organistas: Stefan Baier (Alemania), en la foto superior; Roberto Chorens (abajo, a la izquierda) y Moisés Santiesteban (Cuba), así como el francés Francis Vidil, quien protagonizó una memorable improvisación junto al maestro Chucho Valdés (foto inferior).



Durante la clausura del VI Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, que tuvo lugar en el Convento de San Francisco de Asís, el maestro Vidil demostró su singular habilidad para tocar dos instrumentos al unísono: la trompeta y el órgano (o piano), además de su gran dominio de la improvisación. El profesor Vidil también impartió un curso de órgano a estudiantes de nivel medio y superior de música, lo que representa un paso importante en la recuperación de una escuela cubana de organistas.



Estructura del órgano de Paula

Según consta en su placa, el órgano de la iglesia de San Francisco de Paula fue construido por la antigua casa francesa Daublaine-Callignet en el período comprendido entre 1845 y 1855, pues por una década el taller Daublaine perteneció al empresario Pierre Alexandre Ducroquet, el que añadió su apellido a los instrumentos realizados en esta etapa: «Ancienne Maison Daublaine/ Ducroquet/ Facteur de S. M. l'Empereur/ Paris».

En los documentos del antiguo Hospital de San Francisco de Paula — conservados en el archivo del Arzobispado de La Habana —, la primera mención a este instrumento data de un inventario de 1893, en el que se describe como «un magnífico órgano». Años después, en un libro de cuentas aparece reflejado que el salario de «la organista» en 1902 era de «120 pesos anuales».

A principios del siglo XX, el órgano fue trasladado hacia la nueva sede de la iglesia de Paula en el reparto Mónaco, Municipio 10 de Octubre, donde en algún momento dejó de funcionar y comenzó su paulatino deterioro, hasta que en 2000 fue donado a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana por su eminencia Jaime Lucas Cardenal Ortega y Alamino, Arzobispo de La Habana.



La tubería consta de 528 tubos sonoros de madera (pino) o metal (plomo y estaño). Salvo 27 tubos, que fueron reconstruidos, los demás son los originales.



De metal.
Cónico.
Embocadura de Lengüeta.



De metal.
Cilíndrico.
Embocadura de Bisel.



De madera.
Prismático.
Embocadura de Bisel.

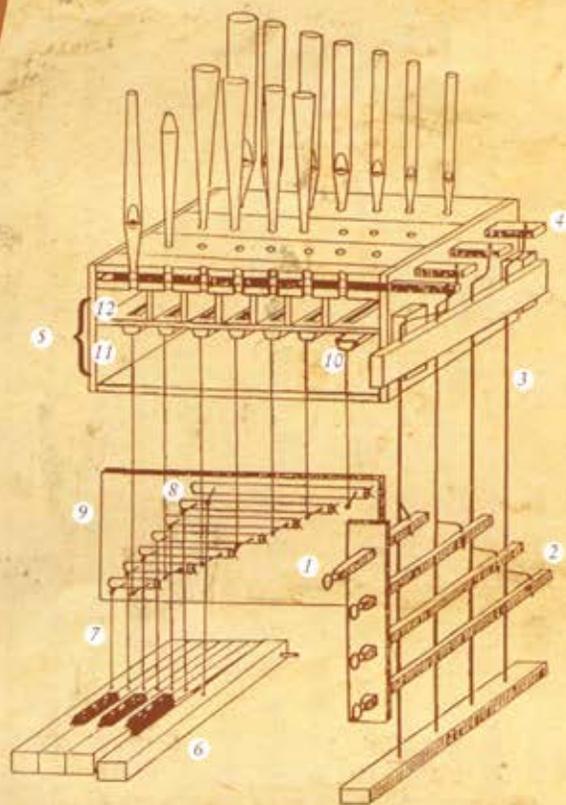
Tubos del órgano?

Sistema mecánico

El órgano es un instrumento de viento con juegos de tubos (notas) que, dispuestos según varios registros tímbricos, reciben un soplo de aire a presión constante gracias a un mecanismo de fuelle. Antiguamente, el aire era insuflado en forma manual, y, en la actualidad, mediante un ventilador eléctrico.

Para activar un registro (o hilera de tubos con diferentes notas), hay que accionar el pomo del tirador (1), con lo cual se moviliza un sistema de transmisión mecánica —compuesto de tirante (2) y árbol (3)— que mueve la corredera (4) correspondiente a dicho registro. De esta manera, queda al descubierto el orificio que comunica la boca de cada tubo con el interior del secreto (5), que es como se denomina la pieza donde se almacena el aire proveniente del fuelle.

Una vez activado el registro seleccionado, están creadas las condiciones para escuchar el sonido de sus tubos, el cual se produce cuando el organista oprime el teclado (6). Ello sucede porque la tecla moviliza un sistema de transmisión mecánica: varillas (7), molinetes (8), tablero de reducciones (9)... que abre la ventilla o válvula (10) correspondiente a cada tubo. Entonces, el viento pasa del área de ventillas (11) al canal (12) del tubo, sonando la nota elegida por el organista.



Vista frontal del secreto, construido en madera de roble, en un solo cuerpo. Por el grado de deterioro causado por el comején, fue preciso reconstruir el marco, la mesa y el encostillado.



Vista interior del secreto con las ventillas o válvulas que permiten el paso del aire hacia los tubos. Es muy interesante el hecho de que las seis notas graves lleven dobles válvulas para asegurar el consumo de los tubos de 16 pies.



El teclado, pedalero y registros se hallan situados en una consola de ventana que tiene un teclado manual de 54 notas y un teclado pedal de 25 notas.

Ocho registros en forma de tiradores aparecen dispuestos en número de cuatro a ambos lados del teclado. Identificado según la nomenclatura francesa, cada tirador lleva su nombre en el disco de porcelana que lo remata, así como la dimensión del tubo mayor, expresada en pies: Bourdón 16', Montre 8', Salcional 8', Bourdón 8', Prestant 4', Daublette 2', Plein Jeu 3H 19ª y Trompeta 8'.



En su taller de Tordesillas, Valladolid (España), Joaquín Lois, organero responsable de la restauración del órgano de Paula (2004-2008) debate aspectos de la reconstrucción del secreto junto a dos de sus colaboradores, los hermanos Carlos y Esteban Rodríguez. En la foto derecha, el ebanista Rosa Lima Pino, del Gabinete de Restauración y Conservación (Oficina del Historiador de la Ciudad), trabaja en la caja del instrumento.



El zorro de Cárdenas es Julito Martínez (2007). Técnica mixta (99 x 78 cm).

Para sentir trazo a trazo con
MOISÉS FINALÉ

EN SU CONSTANTE PERNOCTAR ENTRE PARÍS Y LA HABANA, ESTE ARTISTA CUBANO HA IDO CONFIGURANDO UNA POÉTICA TAN INEQUÍVOCA Y REPRESENTATIVA DE SU PERSONA, QUE SÓLO PODRÍA DESCIFRARSE GRACIAS A LAS CLAVES QUE ÉL MISMO REVELA EN ESTA CONVERSACIÓN.

por **CECILIA CRESPO**

Una vez más Moisés Finalé acaba de llegar de Francia, donde reside desde 1989. Algunos dicen que la culpable es La Habana porque es la ciudad de sus utopías e ilusiones: él mismo afirma dormir a veces en París, y soñar aquí.

Ya ha perdido la cuenta de sus tantos regresos desde 2003, cuando, para sorpresa de muchos, volvió a exponer en Cuba, invitado por el Museo Nacional de Bellas Artes. Designó ese reencuentro, al igual que el conocido bolero de Los Zafiros, como «Herido de sombras», título que suscitó cierta teoría acerca de una «nostalgia de Finalé», invento de algunos para entender los continuos retornos del artista a la Isla.

Más de 15 años habían transcurrido de su última exposición en el país: «Alto, Medio, Bajo», realizada en el Castillo de la Fuerza, y fue «Herido de sombras» la insoslayable oportunidad para quienes —no estando muy al tanto de su producción fuera de Cuba— pudieran reencontrarse con el artista emigrado, reencantarse con su obra o redescubrirla, mientras que otros... se sintieron cautivados con la ternura de la primera vez.

Moisés nació en Cárdenas, Matanzas, en 1957, y devenido habanero —como se autoproclama—, constituyó una de las primordiales figuras del llamado «boom de los 80», importante período de transición formal y conceptual que experimentó la plástica cubana de aquel entonces.

En los últimos cinco años ha expuesto en la capital cubana en cuatro ocasiones, y hasta presentó en una de las ferias del libro sus *Apuntes de teléfono*, cuaderno que compila esbozos realizados en los sopor-

tes más insospechados e insospechables, a la vera de una voz del otro lado de la línea telefónica, que fueron coloreados con la poesía de Aymara Aymerich.

Otra cita tuvo lugar en 2004 en la Galería del Museo del Ron, cuyo espacio compartió con la artista francesa Maylis Bourdet. Bajo el título de «Doble realidad», Finalé puso a disposición del espectador cubano su más reciente quehacer, incluido un gigantesco e impresionante lienzo de cinco metros. Tiempo después me confesaría que lo considera su cuadro más logrado: «el primero que salvaría si viniera un tsunami u otra catástrofe natural».

Se trata de *Amores de los ochenta o El bosque de La Habana*, «cuadro que debí pintar en esa década; era una especie de deuda que vine a pagar a largo plazo, como una asignatura pendiente que pudo haber aprobado cualquiera», me expresó con ese típico desenfado suyo rayano en lo herético.

Con sus peculiares fabulaciones y la intersección de elementos y conceptos tomados de la cultura popular, Moisés volvió a sorprendernos, incorporando nuevas técnicas como el cosido a mano en *Doble vida y Dónde tú irás*.

Retorna en 2005, esta vez a la Galería Habana, con una muestra a cuatro manos junto a la investigadora Natalia Bolívar: «Simulacres atypiques». Una vez más, Finalé jugó con los mitos y leyendas que pertrechan su poética de alegorías antropológicas y etnográficas. Allí expuso obras como: *Los reyes, La buena pipa, Le geant, Entre tú y yo el blanco de tu cuerpo...*

Corría 2007 cuando se dispuso a enterrar la dorada década de los 80. La sección de «autotomía» o

«Ese planeta es una prolongación de mis sueños, de mis anhelos; de esa forma aparezco reflejado en él, aunque de vez en cuando emerjo autorretratado o mutado en uno de los seres que concibo».

de despojo, o mejor aun, el «entierro», fue posible gracias a la Galería Servando y «Se fueron los 80». Integraba esa exposición casi una veintena de lienzos de mediano y gran formato, a los que acompañaba una suerte de valija-féretro-relicario en la que el público enterró objetos representativos de aquella época, convirtiéndose en coautor de esa original instalación.

«Me propongo enterrar mis 80, ¡ya! Era hora, ¿no?», me dijo entre risas y humo de cigarro, mientras yo fingía creerle que podría exorcizar de sus neuronas aquel período. Tal vez —pensaba yo— no tiene recuerdos melancólicos, pero olvidar los 80... ¡qué va! Y, en efecto, volvió a pintar en Cuba; rompió el hielo con *Resumen, Otra gitana para Cuba, El zorro de Cárdenas es Julito Martínez...*, piezas que, lejos de representar una ruptura con sus anteriores trabajos, funcionan como una secuencia lógica, una especie de pase de revista.

Así volvió una vez más con sus texturas fusionadas con disímiles elementos: suertes de *collages*, barrocos en la composición y en el uso de la luz. A sus entes enmascarados flotando en ocres atmósferas, los acompaña un erotismo persistente que nos recuerda que, cuando todo calla, el cuerpo nos grita desde su silencio.

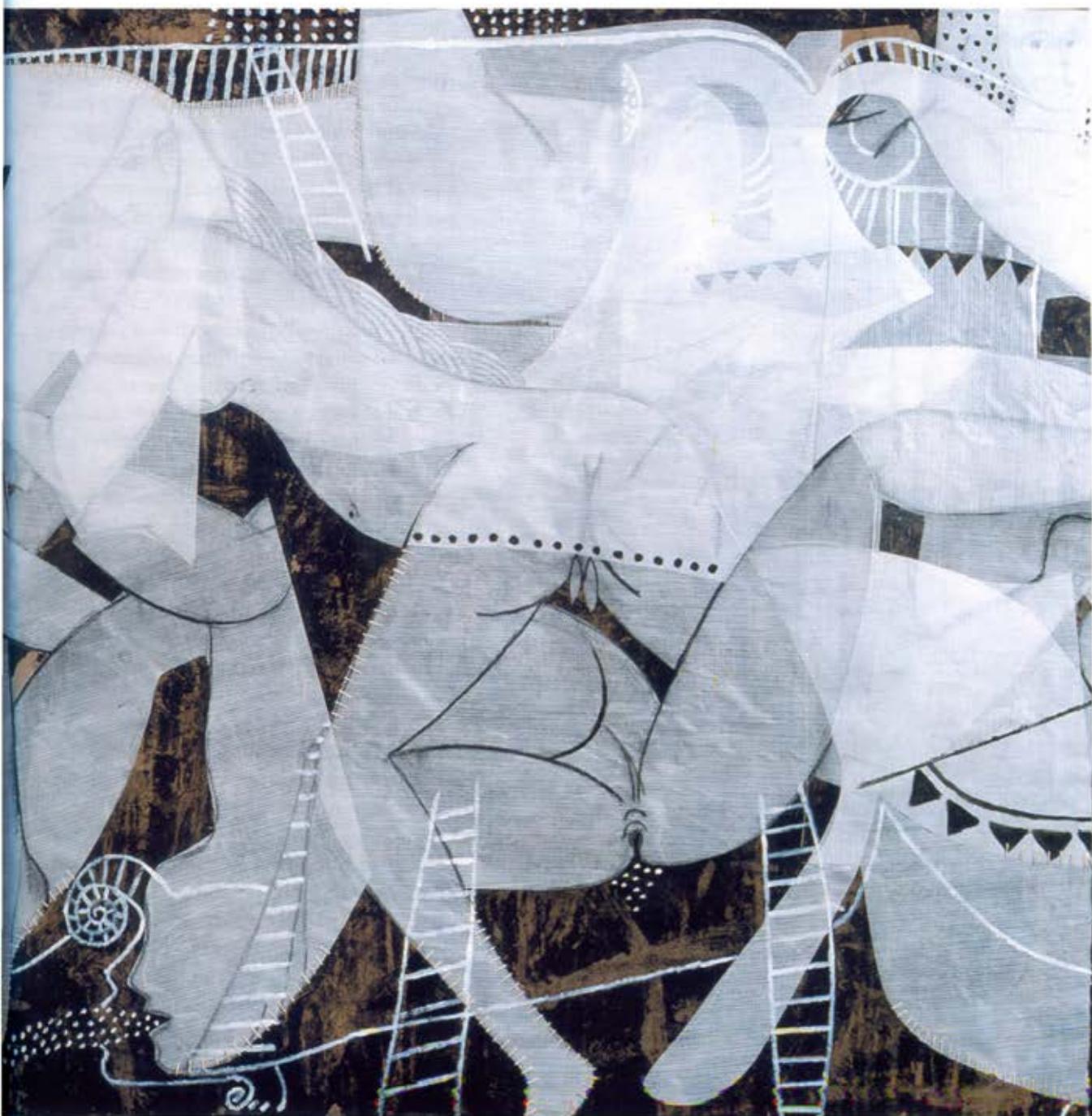
Entonces, me propuse entrevistarle, más bien conversar en serio. Aproveché una de sus más recientes visitas a La Habana para capturarlo justo cuando despertaba y se disponía a ingerir su inevitable dosis de cafeína, sin la cual —asegura— le es imposible amanecer.

Casi desisto de hacerle preguntas, viéndolo desenterrar un añejo cenicero del baúl de los 80, útil préstamo para ahogar los múltiples cigarrillos que vendrían. Rompió entonces el silencio y, entre volutas de humo, emprendió un largo soliloquio:



«La creación es parte de mi vida; está todo el tiempo ahí. Pienso que no sé hacer otra cosa. Tal es así que, desde que me gradué del Instituto Superior de Arte en 1984, se ha convertido en mi razón de ser. El día que no pueda seguir pintando, me las veré muy difícil. Pintar para mí es vivir, levantarme cada mañana y saber que puedo plasmar mis sueños para que no se pierdan en el espacio, y así poder compartirlos».

Todo esto me lo decía en un tono que yo no atinaba a saber si era en broma o era en serio, pues de pronto reía socarronamente, como cuando afirmó: «pintan-



do conjuro las tinieblas que a ratos pueblan el alma».

¿Qué preguntarle?, me preguntaba. Y aún me pregunto: ¿para que pierde el tiempo firmado sus creaciones, si su poética termina delatándolo? Es tan inequívoca y representativa que sólo puede pertenecer a él. A ese mismo que parece «dejar gotas de su sangre en cada pieza», para decirlo con el mismo tono de su voz aquella mañana.

Imaginé que los personajes que habitan sus lienzos venían de la India, Egipto, África... para cohabitar con sus demonios internos. Pero, ¿serán demonios o ángeles

las fuerzas motrices que lo impulsan a tomar los pinceles y lanzar esos trazos —los mismos que nos llegan a zurdas, mediante su sagaz mano izquierda—, para después manifestarse en eclosiones cromáticas?

«Mi materia prima inspiradora ha variado con los años, hoy día son otras, a pesar de ser un artista que no ha dado muchos saltos en su trayectoria. Con el tiempo me hice un pintor figurativo. Pero lo que siempre me mueve a crear —y pienso que esto se ha definido más en los últimos años— es la función social del arte. Creo que los artistas debemos tener una participación más activa en las sociedades

Entre tú y yo el blanco de tu cuerpo (2005). Técnica mixta sobre lienzo (150 x 200 cm).



Los Reyes (2005).
Técnica mixta sobre
tela (130 x 97 cm).

en que vivimos. A mí me cansa, me aburre —hasta el punto de llegar a detestarlo— el “pintor de caballete” que se pasa el día en su estudio tratando de crear un universo, de “hacer arte”. Pienso que los artistas debemos incidir más en la cotidianidad, lo que personalmente siempre me he propuesto.

»Al principio mi inspiración estaba muy marcada por la influencia de grandes maestros de la neofiguración y del neoexpresionismo como Bacon, Saura y De Kooning. Luego me encontré indagando en el arte popular cubano, fijándome en aquellos que pintaban sin conocimiento teórico de ningún tipo. Prácticamente estuve copiando aquel tipo de figuración que, con el tiempo, fui asimilando de una manera tan fuerte que la hice mía y la fusioné con elementos extraídos de mi formación académica.

»Con todas esas mezclas, mi arte se tornó contemporáneo y se alejó de lo primitivo. Después vino el influjo de todo lo que pudiéramos llamar la transvan-

guardia italiana, nombres como Paladino, Clemente, Barceló... a los que conocí posteriormente en París y con quienes ingenuamente tuve puntos en contacto cuando defendía el arte bidimensional en Cuba.

»Antes no me había interesado mucho por el arte africano ni por el sincretismo religioso, tópicos que me habían tocado muy de cerca desde pequeño, ya que nací en uno de los pueblos más interesantes en materia folklórica, donde se respira religión.

»Al llegar a París comienzo a coleccionar máscaras y esculturas africanas, que hoy conviven conmigo en mi estudio, y son ellas las que se introducen en mi obra y me conducen hacia esta nueva temática que aparece y desaparece de vez en cuando.

»¿Si tuviera que seleccionar un tema recurrente, me preguntas? ¿Un tema al que siempre vuelvo? Bueno, te diría que la mujer, su belleza. También el erotismo, que, sin desempeñar un rol preponderante, casi siempre está ahí. Diríamos que soy un artista erotizado pero no hago precisamente arte erótico».

¿Por qué las mujeres y otros personajes de tus obras aparecen con velos o enmascarados?

En un principio quería que las mujeres y todos los seres que habitan mis obras, carecieran de una mirada directa; les ponía esos velos o máscaras para desviarles la intención de los ojos y para que se relacionaran o se tocaran solamente a través de la piel o de las lenguas.

Las mujeres son las únicas que se han ido quedando con estos antifaces, quizás porque es el modo que encuentro de simbolizar el misterio que llevan dentro de sí. Les quitaré las máscaras cuando pierdan sus enigmas, cuando ya no me quede ninguno por descifrar, aunque creo que ese día de revelaciones nunca llegará.

¿Quiénes te ayudan a pintar, los ángeles o los demonios?

Los dos están junto a mí de una forma u otra cuando pinto. Siempre he dicho que soy un pintor que no sufro para pintar. Como artista estoy netamente complacido conmigo mismo y casi siempre, salvo raras excepciones en que tengo al-

gún problema o dificultad, vivo mi vida muy feliz y trato de ayudar a los que me rodean, lo que creo se refleja en mi obra y a la hora de enfrentar la creación.

Ahí considero que es en donde actúan los ángeles, mientras que los demonios están presentes en el momento en el que asumo pintar como un gran divertimento. También están en cada detalle sensual u oculto, y acompañan a mis piezas cuando les toca ser interpretada por los espectadores. Resumiendo: mis cuadros son una coproducción cielo-infierno en la que ambos intervienen muy unidos.

Como artista verdaderamente creador, no pintas atendiendo a ninguna tendencia o canon preestablecidos, pero si tuvieras que «etiquetar» tus piezas, ¿cómo lo harías?

Soy, ante todo, un pintor bien contemporáneo. He variado en algunos momentos, aunque me he mantenido muy aislado de grupos y movimientos en los que no me gusta que me encasillen.

He estado siempre al tanto de lo que sucede a cada nivel en cada momento, así que no se me pueden vender ideas que he visto hace años, haciéndolas pasar por nuevas. Con esto no quiero decir que mi arte sea de vanguardia, ni que sea lo que está «arriba», sólo que me he mantenido coherente con mi obra y sincero conmigo mismo haciendo lo que quiero, por lo que no sé nada de etiquetas.

Alguien mencionó en una ocasión que el arte está hecho para sentirlo y no para comprenderlo, de modo que cuando se habla de él según la lógica, no se dicen más que tonterías. Entonces, ¿cómo te gustaría que fuera interpretada tu obra, desde la razón o desde la emoción?

Comparo pintar con una representación teatral. Los telones se superponen y van cayendo todos los días, lo que me convence cada vez más de la pluralidad de escenas que conviven paralelamente en cada lienzo. En cada uno habitan muchas ideas; pueden existir diez cuadros pintados uno encima de otro. Uno sugiere al que le sigue, y la idea que ya hoy no me sirve, se la incorporo a otro mañana. Eso me encanta, esa diversidad de propuestas



en una misma que genera variadas y diversas interpretaciones.

El verdadero arte no reproduce lo visible, sino que hace perceptible lo que no siempre lo es, por eso me gusta que mi obra se entienda de ambas formas, según las emociones e ideologías de cada cual.

¿Cómo describirías ese universo «mágico» que creas y recreas en tus lienzos?

Ese universo va cambiando, pero se mantiene habitado por mujeres, que también varían; van apareciendo otras en correspondencia con las que surgen en mi vida y termino trasladándolas al lienzo. También aparecen símbolos como las manos y los cuchillos que se turnan. Temas antropológicos y alguna que otra palabra que en Francia no se entiende y en otras regiones del mundo adquiere otras connotaciones.

Hay una forma de transgredir la llamada «bella pintura» o el hecho mismo de pintar. En ocasiones mis telas son



Otra gitana para Cuba (2007). Técnica mixta sobre tela (114 x 81 cm).

más despejadas y tranquilas; a veces, más atormentadas, en dependencia de mi estado de ánimo, o como está el día.

Hace unos años me leí un libro de Thomas Mann, *Cabezas trocadas*, que me sugirió muchas ideas que aún me siguen acompañando: el aquello de no saber a quién pertenecen los rostros. Es fascinante...

También incluyo en mis creaciones protestas sociopolíticas, la función social del arte de la que hablamos siempre y que saco a la luz cuando tengo necesidad, sin que nadie me lo exija. Así, más o menos, es mi universo, aunque siempre hay más...

¿Y cómo encajas tú en ese universo?

Primeramente me divierto muchísimo pintando, creando mi propio mundo y diseñando los personajes que lo van a habitar. Ese planeta es una prolongación de mis sueños, de mis anhelos; de esa forma aparezco reflejado en él, aunque de vez en cuando emerjo autorretratado o mutado en uno de los seres que concibo.

¿Cuál de las manifestaciones de las artes plásticas prefieres para expresarte?

Durante muchos años fue la pintura. Soy graduado de esa especialidad, por lo que debería ser la manifestación más inmediata que encuentre para pronunciar. Pero cada vez siento en esta última etapa un marcado desinterés por ella. Estoy renuente a pararme delante de un lienzo a pintar, y es por eso que estoy buscando nuevas formas de expresión como la escultura.

Siempre tengo la dificultad de que, en una forma u otra, visualizo ese espacio bidimensional a partir del color. A veces digo que no voy a permitirme emplear pigmentación, pero ésta emerge de una manera u otra, aunque no sé si es un defecto o una virtud.

Ahora estoy haciendo unas peculiares esculturas. Apelo a la tridimensionalidad, aunque son las paredes su destino final, pues son como pinturas con trazos férreos. Esta nueva idea surgió de la necesidad de hacer las rejas de mi casa, y comencé apropiándome de mis propias imágenes, redescubriéndolas en metal.

«Las mujeres son las únicas que se han ido quedando con estos artifices, quizás porque es el modo que encuentro de simbolizar el misterio que llevan dentro de sí».

Estoy esculpiendo inspirado en mis propios motivos pictóricos, y todo surge del gran placer que siento al apreciar las rejas coloniales de La Habana, que de alguna manera me sirvieron de inspiración.

¿Qué diferencias estableces entre tus actuales producciones y las anteriores?

En las pinturas hay algunas variaciones, tanto conceptuales como morfológicas, técnicas y estructurales condicionadas por mi manera de enfrentarme a la creación. Estoy conjurando algunas nostalgias, especies de deudas que tenía con algunos maestros como Portocarrero y Víctor Manuel, que existen, están ahí, y de los que siempre se aprende.

En cuanto a los metales que estoy fundiendo, sigo sin quitarles las máscaras a mis personajes, por lo que no hay ninguna transición en cuanto a mis temáticas y motivos recurrentes

¿Habanero de Cárdenas o cardenense de La Habana?

Soy habanero; lástima que no nací aquí para serlo más completo. Es como cuando uno descubre una ciudad o un país y se identifica inmediatamente con su ritmo hasta forjar un sentimiento de pertenencia. Si tuviera que volver a nacer, me gustaría hacerlo en mi Habana.

¿Y de Cuba, qué pintarías?

No me atrevería a pintar de un golpe este país; es demasiado para un solo lienzo, por eso racionalizo las dosis y, si tuviera que hacerlo, empezaría por la capital. De La Habana pintaría su vida, que no es más que la gente que encuentro y conozco. No plasmaría ese «no se qué» que está en la atmósfera y que es precisa-



Resumen (2007).
Técnica mixta sobre
lienzo (114 x 89 cm).

mente lo que me hace vibrar cuando lle-
go aquí; es algo muy raro que no puedo
explicar.

Pintaría la cotidianidad, el barrio, los
encuentros, los ruidos, los olores, la calle...
Me fascina la noche de esta ciudad,
su arquitectura... Todo eso me llena mu-
cho y me ayuda a convencerme de que es
el lugar que más quiero.

¿Nostalgia por esta ciudad?

Soy como cualquier cubano que vive
fuera de Cuba, a pesar de que esté en el
extranjero por circunstancias muy espe-
cíficas referentes al arte. Siento un gran
amor por La Habana; a veces la extraño,
pero no dejo que me cale la nostalgia, y,
cuando ésta empieza, arranco para acá.

*¿Qué espacio ciudadano te gustaría que
acogiera alguna de tus creaciones?*

Me encantaría poner una gran escultura
en el malecón habanero, en cualquiera de
sus partes, que tenga que ver con él. Sería

interesante también hacer una exposición
en un viejo almacén del Centro Histórico.

*¿Cómo logras trasladar — mediante tu
obra— La Habana a París?*

La llevo a través de mis recuerdos y
experiencias. Transporto la cotidianidad
que extraigo de cada minuto de la reali-
dad que vivo aquí y que, a veces, me pa-
rece surreal. Cuba se filtra con una óptica
diferente en mi imaginario, de un modo u
otro emerge. Siempre salen imágenes des-
de lejos; quizás ésa sea la dificultad que
encuentro al trabajar en este país. Aquí
creo sobre el día a día, y allá, sobre lo
anecdótico. Hay un distanciamiento con
cierto deje de añoranza que me ayuda a
crear: distanciamiento con la vida y una
reflexión distinta.

En París me encuentro en un ambiente
muy personal que hace que me sienta en
condiciones mentales y hasta materiales
objetivas para la creación. En una recien-
te entrevista me dijeron que, de seguro,
podría volver a crear aquí si traía los ma-
teriales. Luego de reírme y de disculpar-
me, respondí que no era un problema de
portar acrílicos y pinceles, sino de espac-
io personal y de espíritu.

En realidad, todo esto es bastante com-
plejo; estoy tratando de crear aquí, pero
sinceramente aún no lo logro a pesar de
las condiciones, del ambiente que me lle-
na y que tanto me gusta. Hay algo a nivel
cultural de mis propuestas artísticas que
me impide en estos momentos abrirme a
la creación. Llevo mucho tiempo intentado
y hasta incursionando, pero no acabo
de sumergirme por completo.

*¿Cuál de tus obras crees que capte me-
jor esa atmósfera de la ciudad que tanto
te cautiva?*

Hay muchas que tienen que ver con La
Habana y con lo que de ella me seduce;
entre ellas están *Aquí vivo yo* y *La som-
bra*. Este último lienzo, de diez metros,
fue expuesto en el Museo Nacional de
Bellas Artes y resume un poco mis re-
flexiones desde lejos.

*¿Hasta qué punto está lo cubano en tus
obras?*



Se ha dicho en algunas ocasiones que mi pintura no responde mucho a Cuba, aunque ingenuamente mi influencia de la plástica europea es evidente por encontrarme viviendo allá. Lo cubano está de alguna manera en todo lo que hago; en mi obra hay elementos extraídos de esta realidad. Ahora, en mis nuevos viajes, estoy redescubriendo el arte cubano, y éste también me está redescubriendo a mí.

¿Cómo pudiste estar tanto tiempo alejado de tu país y de tu capital?

Fueron bastantes años, ¿verdad? Estuve alejado por azar de la vida. En todo este tiempo me concentré en mi obra y comencé a desarrollarme y crecer como artista. Los últimos cinco años he estado viniendo frecuentemente, y espero seguir reencontrándome con el arte cubano, del que me siento parte una y otra vez.

¿Y no podrías llegar a saturarte?

De cierto modo podría decirse que sí, aunque no excluiría jamás a Cuba de mis planes. Han sido cuatro muestras consecutivas en poco tiempo y yo soy el que no quiero sobresaturar al público. Por ahora me voy a tomar un descanso expositivo hasta nuevo aviso.

Seguiré participando en algunas muestras colectivas a las que he sido invitado, y estoy en la preparación de mi último libro. Por el momento comienzo un período de reflexión y de búsqueda creativa, y tengo bastante trabajo en París en el que quiero concentrarme.

Moisés Finalé (Cárdenas, Matanzas, 1957).

Moisés sólo anhela que no se le agoten las ideas para poder seguir «construyendo ese mundo de magia que me invento», confesó al final de nuestra plática.

Me despedí con una mezcla de resignada frustración, condicionada por no poder ejecutar el matemático capricho de despejar la x de sus infinitas ecuaciones de acrílico, óleo, tela, metal, piel...

Para lograrlo — me dije —, la próxima vez trataré de convertirme en uno de sus seres enmascarados y, bajo el velo de la duda o la certeza, intentaré convencerlo de que el arte es aquella mentira que nos acerca a la verdad.

CECILIA CRESPO ganó el Concurso Nacional de Periodismo Cultural «Monchy Font» (2007), que otorga la UNEAC a periodistas menores de 35 años.

Reloj en la torre oeste de la Catedral de La Habana. Junto al toque de campanas, debió regir el tiempo de la ciudad decimonónica.



Apuntes para la historia del reloj en Cuba

A LO LARGO DEL SIGLO XIX, NUMEROSAS RELOJERÍAS SE ESTABLECIERON EN LA HABANA. ELLAS CONTRIBUYERON A QUE SUS HABITANTES TUVIERAN UNA REAL DIMENSIÓN DEL TIEMPO... ESO QUE MIDEN LOS RELOJES.

por **ARTURO A. PEDROSO ALÉS**



Uno de los relojes públicos emblemáticos de La Habana es el que fuera colocado en la fachada principal del Palacio de los Capitanes Generales, todo hace indicar en 1860, durante las modificaciones que se hicieron a esa edificación, construida en 1791. En las imágenes aquí reproducidas, dicho reloj es testigo de las dos épocas en que se escinde la historia de Cuba: al fin del colonialismo español, durante una de las dos intervenciones norteamericanas (nótese la bandera en la foto superior), y en la actualidad, cuando la enseña nacional engalana el actual Museo de la Ciudad.

El arribo a Cuba de los primeros relojes, esos imprescindibles instrumentos para la medición del tiempo, tuvo lugar una vez colonizada nuestra isla por la Corona española. Muy poco conocemos de la forma, dimensiones y procedencia de las máquinas introducidas durante los siglos XVI al XVIII.

Existe constancia de un exponente que databa de 1817, sobre el cual señaló el escritor y periodista Antonio Iraizoz y del Villar: «el venerable reloj de sol que se mantiene sobre un lienzo de pared de San Ambrosio es un cuadrante vertical no declinante. Expertos técnicos españoles lo fijaron con tanta precisión, que en su honor debemos decir que nunca ha sido errónea la sombra de su estilo. Invariable como el astro a que obedece, exacto como los cálculos astronómicos y geométricos que le originaron, desde 1817 sin que haya merecido reproche alguno».¹

De gran antigüedad también, aunque situado fuera de la ciudad amurallada y con una accidentada vida, hallamos

un reloj fabricado en Ginebra que fue instalado, el 4 de octubre de 1839, en el campanario de la Iglesia Parroquial Mayor de Guanabacoa. Refiriéndose a esa desaparecida pieza, señaló el historiador Gerardo Castellanos en su *Ensayo de Cronología Cubana*:

«Con el importe de una suscripción hecha por Pedro Mantilla y Estrada y el regidor Pablo Hernández, se adquirió un gran reloj, que en este día fue colocado en el campanario de la parroquia de Guanabacoa. Un temporal lo destruyó en octubre de 1926 y por eso hace años que la villa no tiene hora pública».²



Precisamente sobre las circunstancias y pormenores que motivaron la adquisición por el Ayuntamiento y los vecinos de la villa de Guanabacoa de un nuevo reloj para su localidad, localizamos dos expedientes en el Fondo Gobierno Superior Civil del Archivo Nacional que arrojan cuantiosa información.

Por estas fuentes documentales conocimos que en cabildo extraordinario, celebrado el 11 de septiembre de 1839, se decide, por el alcalde y una comisión encargada de coleccionar fondos, la compra de un nuevo reloj de uso público por hallarse en mal estado y parado el que hasta ese momento existía en la parroquia de la villa.³

Una vez puesta en marcha la nueva máquina suiza en la torre de la iglesia, un nuevo obstáculo económico surgía: ¿quién sufragaría los gastos de arreglos y conservación del nuevo y excelente reloj? ¿Quién abonaría el salario de ocho pesos fuertes a su encargado? Estas interrogantes fueron objeto de atención de un cabildo ordinario, toda vez que los fondos parroquiales no podían erogar más que cuatro pesos para contratar al relojero.

Luego de algunas opiniones contrapuestas —entre ellas la del regidor Antonio Alvarado, quien expuso: «hace más de un siglo que fue puesto el antiguo reloj y jamás ha sido necesario que el fondo público se halle gravado para su sostenimiento»—, se logró allanar el camino y obtener el presupuesto necesario para mantener su funcionamiento.

Durante la primera mitad del siglo XIX varios ayuntamientos de la Isla promueven suscripciones voluntarias para la compra de relojes públicos y solicitan la aprobación de las autoridades para su colocación. Estos relojes casi siempre se instalan en iglesias o edificios gubernamentales.

Dentro de las solicitudes encontramos peticiones de toda Cuba, algunas formuladas por las tenencias de gobierno de importantes ciudades como Matanzas, Puerto Príncipe, Trinidad o Cienfuegos, y en otros casos, de poblaciones de menor rango como Güines, Manzanillo, Jaruco, San Antonio de los Baños, Guáimaro... por sólo citar algunas.

Por esta fecha, en La Habana existían varios relojes públicos que regían la agitada vida de una urbe en pleno crecimiento, determinado en primer lugar por el esplendor de su economía de plantación y por las libertades comerciales establecidas por el monarca Fernando VII. De acuerdo con Francisco González de Valle:

«Los habitantes de La Habana murada podían saber, lo mismo los que estaban en la calle como en sus casas, las horas en que vivían, por existir relojes públicos con campanas. Pueden citarse los que había en 1841: los de la Aduana, el Castillo de la Fuerza, la Catedral y de las iglesias del Espíritu Santo y del Cristo; y fuera de las murallas, el del Arsenal, cuya campana

apenas se oía. Como se carecía de otros relojes públicos, se pedía su colocación en la Parroquia de Guadalupe, en la de Jesús María, en el Campo Militar, y en la iglesia nueva de San Lázaro, según se decía en 19 de julio el folletinista del D. H., quien, además, daba la noticia de estarse arreglando el reloj de la parroquia del Espíritu Santo, de costo como de \$ 800».⁵

En 1855, durante su segundo mandato en la Isla (1853-1859), el gobernador y capitán general José Gutiérrez de la Concha dirige una circular a los municipios en la que da a conocer una resolución con fecha 24 de julio para que se comprendan en los presupuestos municipales los gastos que causen los relojes públicos desde que dejen de satisfacerse por los fondos de la Iglesia. A partir de este momento las autoridades coloniales corrieron con el sustento de los citados relojes.

Años más tarde, la ciudad incorpora un nuevo reloj público; éste no podría tener otra ubicación que el Palacio de los Capitanes Generales, también Casa del Cabildo. La fecha exacta de su instalación no la conocemos, aunque fue posterior a los años 40, ya que no es mencionado por Francisco González del Valle en su ya citada obra *La Habana en 1841*.

Documentalmente tenemos constancia que en 1860 este reloj se encontraba funcionando, y no resulta aventurado pensar que su colocación formó parte de las mejoras y reformas acometidas en este edificio durante ese propio año.

Antes de concluir el siglo, en muchas de nuestras ciudades existía más de un reloj de uso comunal. Ellos regían la vida de pueblos y ciudades con sus campanadas, además de embellecer los edificios públicos de mayor prestancia. De cierta manera llegaron a simbolizar el poderío de sus ayuntamientos.

El oficio de relojero adquirió gran reconocimiento social, al extremo que en ciudades como Matanzas, en 1870, existió un reglamento con las obligaciones del relojero de la Casa Capitular y su Parroquial Mayor. Uno de sus artículos prescribía:

«El relojero estará a las órdenes del Señor Gobernador Presidente como empleado municipal (...) gozará de treinta pesos de sueldo al mes y no podrá salir de la población, sin dejar relojero que lo sustituya bajo su responsabilidad previo aviso por escrito al señor Gobernador».⁶

Hasta aquí sólo hemos hecho mención de los relojes públicos. Mientras tanto, durante los siglos XVIII y buena parte del XIX, las familias nobles y los grandes hacendados adornaron sus palacios con lujosos relojes de mesa o de pared; más tarde, llegarían los relojes de pie o de caja alta.

Muchas de estas máquinas eran mandadas a fabricar a Europa o Norteamérica por sus futuros propietarios, que hacían grabar sus nombres en el interior



En la relojería de D. Juan Luis Dubois, calle de Santa Teresa número 81., se hallan de venta relojes de patente ingleses de los mas superiores; idem franceses horizontales; idem para señoras con cajas esmaltadas; idem con cajas lisas; idem de repeticion; relojes de sobremesa con música de tres y seis sonatas cada uno; un crecido surtido de cadenas, sellos y llaves de oro; aretes y botones de brillantes para camisas. Los Sres. injenieros y agrimensores, encontrarán en este establecimiento los artículos siguientes, recibidos por los últimos buques de Havre de Gracia: teodólites, círculos, grafómetros, niveles, cajitas de instrumentos de matemáticas, brújulas de faltriquera, escalas de marfil, semicírculos y compases de varios tamaños, barómetros, termómetros con las tres escalas de Eahrenheit, Reaumar y Centrigado, todo de la fabrica de Richer; un surtido estensivo de materiales de relojería por mayor y menor, con la mayor equidad.

de las mismas. Afortunadamente, algunos de estos relojes hoy se conservan en nuestra red de museos como testigos materiales de épocas pasadas, facilitándonos en muchos casos una valiosa información sobre sus fabricantes, antigüedad y dueños.

También existe constancia documental de estos primeros relojes en las testamentos de las grandes familias habaneras. Recientemente el acucioso investigador Carlos Venegas Fornias, en su artículo «Un conde habanero en el Siglo de las Luces», al intentar reproducir parte del ambiente material que rodeó a la condesa de Merlín y su padre, Joaquín María Nicolás de Santa Cruz y Cárdenas, conde de Santa Cruz de Mopox y de San Juan de Jaruco, ofrece una tasación de los objetos suntuosos quedados al fallecimiento de este último, ocurrido en La Habana, el 5 de abril de 1807. Entre los objetos mencionados hay «dos relojes de mesa con figuras de bronce», probablemente de origen francés.

RELOJERÍAS Y RELOJEROS EN LA HABANA DEL SIGLO XIX

En 1832 se publica en el *Diario Noticioso Mercantil de La Habana* un anuncio sobre una relojería situada en la calle de Santa Teresa No. 81 (actual calle Teniente Rey), propiedad del señor Juan Luis Dubois, ciudadano presumiblemente de nacionalidad suiza o francesa. Quizás constituya éste uno de los primeros avisos comerciales sobre un acreditado relojero de nuestra ciudad.

De acuerdo con la información que aporta ese rotativo, y al coincidir la calle donde se encuentra situada esa casa comercial, así como el apellido del relojero, nos hace pensar que ese establecimiento no puede ser otro que la famosa relojería de Dubois, la misma a la que hace mención Cirilo Villaverde en el capítulo XII de su novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*.

Según relata Villaverde, una tarde del año 1831, cuando doña Rosa Sandoval de Gamboa transita por una relojería de la calle Teniente Rey, su dueño —de apellido Dubois— le enseña unos relojes de repetición que acababa de recibir de Suiza, precisándole que eran los primeros llegados a La Habana directamente desde Ginebra. Por veinte onzas de oro, ella le compra



uno de esos relojes para su hijo Leonardo Gamboa como regalo de pascuas.

Aunque en La Habana existieron muchas relojerías, no es hasta 1892 que en el *Diario Mercantil de La Habana* aparece una relación detallada de todos esos establecimientos. No obstante, hay evidencias de la presencia cada vez mayor de relojeros extranjeros a lo largo de toda esa centuria, entre ellos algunos suizos como es el caso de don Eduardo Groz, quien solicita se le despache carta de domicilio, el 8 de noviembre de 1843.

Un año más tarde, llegan los también suizos Esnert y Alban Dubois, y el francés Eugenio La Ferres. En 1845 lo hacen John M. Rirk, natural de Inglaterra, y el alemán don Francisco Javier Vogt, al que seguirían sus coterráneos Andrés Glauz y Martin Meyer, los que declaran haber

En las casas-museos del Centro Histórico se conservan ejemplares de relojes de pie o caja alta, que demuestran el poder adquisitivo de sus propietarios, quienes mandaban a grabar sus nombres y apellidos en el interior de esas máquinas fabricadas en Europa o Norteamérica.

introducido 500 pesos cada uno en efectos de relojería en la Isla.⁷

Nombres imprescindibles son William y Enrique Schoelchlin, este último relojero fabricante y alumno del Colegio del Gran Ducado de Baden, región alemana donde se crea una importante industria productora de relojes de pared durante el siglo XVII. A él debemos la traducción del alemán al español de un importante folleto titulado *Relación histórica del arte de la relojería*.

Al referirse a tan distinguido maestro, Enrique Schoelchlin afirma: «William Schoechlin, que por espacio de muchos años ha estado en este país, y que se retiró para establecer la fábrica que hoy posee en Bienne (Suiza), estudió durante su permanencia aquí cuantos defectos tenían los relojes que mandaban a este mercado, y ha procurado salvar todos los inconvenientes fabricando sus relojes exentos de defectos y tan perfeccionados que compiten con ventajas con todos cuantos se conocen hasta hoy».⁸

De la anterior cita debemos aclarar que la ciudad a la que se hace alusión es Biel (en francés, Bienne), situada en el noroeste de Suiza, en el cantón de Berna, considerada en la actualidad un importante centro relojero.

Por el propio Enrique Schoechlin, quien tuvo su primera relojería en la calle Mercaderes No. 10, conocemos sobre una de las más importantes marcas que se comercializaron en Cuba. Nos referimos a los relojes Sol, famosos por su precisión y acabado, sobre los que afirma: «esta casa, como poseedora de una fábrica de relojes en Bienne y con establecimiento en la Habana, está en el deber de recomendar los relojes marca Sol. Ellos ofrecen iguales garantías que los relojes Bachschmid Patent, como relojes de oro corrientes, ofrecen un resultado tan completo que bien puede decirse que todo aquel que posee un reloj de esa marca, está completamente satisfecho».⁹

Schoechlin se trasladaría luego para la más comercial de nuestras arterias habaneras: la calle Obispo. Y al referirse a esa relojería en su obra *Directorio Crítico de la Habana*, el periodista Juan Franqueza no escatima elogios para con ella: «la magnífica joyería y relojería El Bon Marché del apreciable señor Enrique Schoechlin, que ha agradecido a su ciudad su fortuna dotándola con tan elegante tienda, que se distingue por los costosos kioscos traídos de Europa. Merece un aplauso este caballero suizo y no se lo escatimamos».¹⁰

Una de las más afamadas relojerías que se conociese en La Habana fue la firma habanera Cuervo y Sobrinos, fundada en 1882 y considerada «uno de los más grandes orgullos mercantiles de la ciudad». Tuvo instalados sus almacenes y despacho en la calle Muralla No. 37 ½, altos. En 1892, deseando ampliar más la esfera de sus negocios, adquirió un nuevo establecimiento, situado en la calle Teniente Rey No. 13.

MERCADERES: CALLE DE GRANDES RELOJERÍAS

Quizás sea la calle Mercaderes donde se asentara el mayor número de los más acreditados relojeros y relojerías de la ciudad durante el siglo XIX.

La primera de esas tiendas aparece en el *Directorio de Comercio e Industria de la Habana* correspondiente a 1860, en el que se anuncia el abundante surtido de la relojería situada en Mercaderes No. 6, entre Obispo y Obrapía, propiedad de Juan Merming. Allí se ofertaban relojes de bolsillo de las mejores fábricas europeas, así como relojes de campanas colgantes y de sobremesas, relojes con música y despertador, e incluso relojes para torres de iglesias e ingenios.

En 1870, el *Almanaque Mercantil*, entre sus anuncios, destaca la relojería de Enrique Fisher, establecida en Mercaderes No. 12. Esta casa importaba un variado surtido de relojes de las mejores fábricas de Alemania, Inglaterra, Francia y Suiza.

Valiosa información nos brinda el *Indicador Habanero* en su edición de 1880, al relacionar los establecimientos situados en dicha calle. El primero de ellos es la prestigiosa casa de Gustavo Jensen y Cía., en Mercaderes No. 11, donde se oferta una gran variedad de los acreditados relojes de A. Lange & Söhne Dresden, dos de las más encumbradas casas europeas. Continuando por la misma acera, aparecía la relojería de Bonnet y Cía., seguida por la de José Gavard, situadas en las casas marcadas con los números 13 y 15, respectivamente.

En la cuadra siguiente, comprendida entre las calles de Lamparilla y O'Reilly, en la casa marcada con el número 23 estaba situada la relojería de Francisco Menéndez. Cerraba esta sucesión de establecimientos la ya mencionada relojería de Enrique Schoechlin, ubicada en Mercaderes No. 10. En esta última sede se establecerían los comerciantes vascos Zarrabeitia y Azurmendi, quienes se anunciaban como sucesores de Gustavo Jensen, ofertando relojes de buena calidad. Lo sabemos porque así quedó registrado en el *Directorio Mercantil de la Isla de Cuba* (1892), cuando ya Schoechlin se había trasladado para la calle Obispo en pos de atraer nuevos clientes.

Otras relojerías ubicadas en la calle Mercaderes fueron la de Guillermo Reutlinger (No. 11 ½), la de Joaquín Díaz y, por último, la sociedad Santa María, Bermúdez y Cía. (No. 17).

SIGLO XX

Al iniciar este siglo, La Habana cuenta con 46 relojerías, muchas de ellas situadas en el actual Centro Histórico; no obstante, existen ya algunas que se ubican en importantes arterias comerciales como las calzadas de Galiano y de Jesús del Monte (actual calzada de 10 de Octubre), o en calles secundarias de las barriadas del Cerro y Centro Habana.

Esta tendencia a abandonar la parte más vieja de la capital en busca de zonas de mayor centralidad se incrementará durante las primeras décadas de la nueva centuria. A partir de los años 20, un gran número de relojerías son propiedad de ciudadanos cubanos, cuyo dominio es casi absoluto. Ello contrasta con lo ocurrido en el siglo anterior, cuando una buena parte de las mejores relojerías habaneras pertenecían a ciudadanos extranjeros, muchos de ellos de nacionalidad suiza o inglesa.

Curiosamente, entre los años de 1906 a 1912, formando parte del auge constructivo que emprende la ciudad una vez concluida la primera ocupación norteamericana (1898-1902), se inicia la construcción de un grupo de obras de carácter civil, las cuales incorporan relojes en sus frontones o fachadas.

Cabe mencionar, en orden cronológico, el edificio que levantó en 1906 la sociedad en comandita Casteleiro y Vizoso para almacén de ferretería; la Lonja del Comercio, ecléctico inmueble construido en 1909 para estimular las transacciones comerciales y, por último, la majestuosa edificación erigida en noviembre de 1912 por la compañía norteamericana Snare Triest para sede de la Terminal de Ferrocarriles de La Habana, conocida como la Estación Central. La iniciativa de adosar un reloj a la fachada principal sería retomada en los años 50 en el edificio masónico de Belascoaín y Salvador Allende.

Precisamente por esos años comienza a descollar una importante casa comercial: la firma Cuervo y Sobrinos. Esta empresa había surgido hacia finales del pasado siglo y, para entonces, gozaba de gran reconocimiento público como importadora de joyería, relojería y brillantes.

Por el *Libro Azul de Cuba* en su edición de 1917, conocemos que esta sociedad mercantil era la única importadora hacia Cuba de las afamadas marcas de relojes Roskopf y Longines, consideradas por entonces las de más renombre a nivel internacional. Además, traían directamente sus mercancías de los Estados Unidos y Europa.

En los años 30, esa firma abandona sus almacenes de la calle Muralla, y fija su nueva residencia en la céntrica calle San



Joyería Fina

En nuestros talleres se confeccionan las más delicadas joyas, en originales diseños exclusivos, que constituyen una revelación de exquisito refinamiento artístico.

Joyería "El Gallo"
REGALOS DE DISTINCION
SAN RAFAEL E INDUSTRIA

Anuncio de la prestigiosa joyería y relojería «El Gallo» de Sandalio Cienfuegos y Cía., la cual se trasladó de la calle Obrapia No. 39 para establecerse en San Rafael, entre Industria y Amistad.



Reloj de Quinta Avenida, o también como le llamaron los viejos habaneros: «el reloj de Pote», en alusión al emigrante gallego José López Rodríguez, dueño de los terrenos donde se fomentó el Reparto Miramar.

Rafael No. 19, entre Águila y Amistad. Allí afianzaría su prestigio durante las décadas de 1940 y 1950, al punto de grabar su nombre en la esfera de los relojes, ganando con ello más reputación y fama.

«El sólo hecho de que —al igual que Tiffany, en Nueva York, o Cartier, en París—, Cuervo y Sobrinos grabara su nombre en las esferas de los relojes junto al productor de los mismos, ya da cuenta del prestigio y solidez que alcanzó la empresa habanera (...) esa “doble mar-

ca” confiere hoy garantía y rareza a los ejemplares conservados (...) verdaderas joyas no solo por la exactitud mecánica sino también por la belleza de diseño y formas».¹¹

Transcurridas tres décadas, el número de relojerías en la ciudad casi duplica a las existentes en 1900, entre otras razones porque la industria relojera se ha tecnificado de manera notable, de modo que la producción seriada desplaza a la fabricación artesanal vigente durante varios siglos.

Es justamente por esta época que algunas de las más afamadas relojerías abandonan definitivamente La Habana Vieja para establecerse en importantes arterias comerciales como Galiano, San Rafael o Neptuno. Tal vez los ejemplos más llamativos sean la antes mencionada firma Cuervo y Sobrinos, y la prestigiosa joyería y relojería El Gallo de Sandalio Cienfuegos y Compañía, quien cierra sus almacenes de la calle Obrapía No. 39 para establecerse en la calle San Rafael entre Industria y Amistad, corredor este donde se asientan importantes relojerías como La Casa Rotary, La Esmeralda y La Casa Martull, entre otras.

EL GALLO DURANTE LOS AÑOS 20

A pesar del éxodo, muchas relojerías continuaban afincadas en La Habana Vieja. Un ejemplo de ello lo constituía la calle Teniente Rey, donde en 1932 se registran seis relojerías, algunas con nombres muy pintorescos como El Cronómetro Suizo, El Primer Cronómetro o La Suiza. A ello se suma la presencia de relojeros que gozaban de gran respeto y simpatía entre sus clientes como es el caso de José Andrés, conocido como «Pepe Andrés», cuya relojería estaba ubicada en la calle Aguacate No. 66, entre Obispo y Obrapía.

Durante toda la República, la industria relojera de los Estados Unidos mantuvo una amplia y variada oferta de relojes en Cuba. Marcas como Hamilton mantenían una eficaz publicidad al anunciarse con gran regularidad en revistas y publicaciones seriadas como «El reloj de calidad de las Américas». No obstante, los relojes suizos mantuvieron su presencia distinguida en el mercado cubano. Las marcas Rolex, Rodana, Certina y Omega continuaron siendo de la preferencia de muchos clientes, avaladas claro está por su tradición, precisión y extraordinaria calidad.

A partir de los años 60 y hasta principios de los 90, los relojes de fabricación soviética dominaron el mercado cubano. Todavía hoy son recordadas las marcas Poljot, Slava, Raketa o Zaria, por sólo mencionar algunas.

En los 80 se dan a conocer los relojes de cuarzo, comercializados desde 1969 por la firma japonesa Seiko. A partir de los 90, una amplia gama de relojes de las más diversas procedencias se ofertan en la red de tiendas: Seiko, Casio, Citizen, Orient...

EL RELOJ DE LA QUINTA AVENIDA

Antes de concluir sería imperdonable omitir un emblemático reloj de nuestra ciudad, con algo más de 80 años de existencia. Me refiero a la conocida torre del reloj de Quinta Avenida, o también como le llamaron los viejos habaneros: «el reloj de Pote», en alusión al emprendedor emigrante gallego José Ló-

pez Rodríguez, conocido con ese mote y dueño de los terrenos donde se fomentó el Reparto Miramar.

Diseñada en 1920 por el célebre arquitecto norteamericano George Duncan, la torre del reloj se levantó entre los años 1921 al 1924 en piedra de Jaimanitas, y fue financiada por el susodicho «Pote», accionista del Banco Nacional y propietario de la famosa librería La Moderna Poesía. En sus cuatro campanas aparece grabado su nombre.

Al referirse a ello, el periodista Luis Sexto nos dice en un interesante artículo: «fue otra de las obras con las que el empresario intentaba convertir al antiguo potrero en un oasis para los potentados».

Se afirma que el majestuoso reloj es un ejemplar único y fue fabricado en los Estados Unidos.

El 3 de noviembre de 1993, la Asamblea Nacional del Poder Popular aprobó que la torre del reloj fuera el símbolo del Municipio Playa, ya que su origen coincide con el nacimiento del Reparto Miramar.

¹ Véase «El decano de los relojes cubanos». Disponible en www.guije.com/cosas/cuba/relojes.htm

² Gerardo Castellanos: *Panorama Histórico. Ensayo Histórico de Cronología Cubana*. La Habana, 1934, t. 1, p. 400.

³ Archivo Nacional de Cuba. Fondo: Gobierno Superior Civil, leg. 80, exp. 4 394.

⁴ *Ibidem*, exp. 4 398. En esta cita no respetamos la ortografía original.

⁵ Francisco González del Valle: *La Habana en 1841* (obra póstuma ordenada y revisada por Raquel Catalá), La Habana, 1947-1948, 2 t., pp. 92-93.

⁶ Archivo Nacional de Cuba. Fondo: Gobierno Superior Civil, leg. 442, exp. 21 403.

⁷ *Ibidem*. Fondo: Miscelánea de Libros, libro 11 910.

⁸ Enrique Schoechlin: *Relación histórica del arte de la relojería*. La Nacional, Matanzas, 1881, p. 48.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ Juan Franqueza: *Directorio Crítico de la Habana*, pp. 26 y 27.

¹¹ «Cuervo y Sobrinos», en *Revista Opus Habana*, Vol. VI, No.1, 2002, pp. 58-63.

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



por **MARÍA ELVIRA MADRIÑÁN**

*Una mirada
personal sobre el
arquitecto*

ROGELIO SALMONA

EN ESTA REMEMBRANZA, LA AUTORA RINDE HOMENAJE A UNA DE LAS FIGURAS INSIGNES DE LA ARQUITECTURA IBEROAMERICANA, REVELANDO DETALLES DE SU TRABAJO CREADOR.

Hablo con el dolor del silencio, con la tristeza aún a flor de piel, pero siento que ésta es la oportunidad de compartir con ustedes enseñanzas maravillosas recibidas del arquitecto Rogelio Salmona, a través de una vida juntos, ambos dedicados a la arquitectura. Fui primero su discípula, después su más cercana colaboradora, su esposa y madre de sus hijos.

El primer trabajo al que tuve que enfrentarme al ingresar a su estudio me marcó para siempre. Ha sido

la lección de arquitectura más profunda y enriquecedora que haya podido tener. Se iniciaba el proceso de diseño de la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena, Colombia, destinada a recibir los invitados de honor de la presidencia de la República, y pude vivir de primera mano ese diálogo entre el arquitecto y su proyecto, sus dudas, sus aciertos, su búsqueda para encontrar una espacialidad acorde con el lugar, respetuosa de la arquitectura colonial existente, pero a su vez creadora de un entorno.

Cada una de sus etapas fue para mí un largo y revelador aprendizaje.

RECORRIDO A TRAVÉS DEL PROCESO DE DISEÑO

Después de visitar el lugar, la primera cita es con la memoria. Ésta se encarga de traer al presente recuerdos, escalas, proporciones de sitios que en el pasado dejaron su huella, como punto de partida para la nueva creación.

Comienza el diálogo silencioso entre arquitecto, memoria y lugar para producir los primeros esquemas. Situar esos esquemas en el contexto de Cartagena —uno de los sitios emblemáticos de Colombia y del Caribe— haciéndoles honor a su arquitectura civil y militar, al aporte hispánico y andaluz, a la silueta de las fortificaciones y las cúpulas. Pero, a la vez, sin dejar de evocar el mercado de esclavos, el canto de las vivanderas y los pregoneros que todavía recorren las calles encerradas por murallas.

Sólo entonces se empiezan a vislumbrar, en sus trazos iniciales, patios, muros, vanos, bóvedas, rampas y escaleras, como notas sueltas de una sinfonía que apenas está tomando forma. Son muchos los esquemas —miles, podría decir— que desfilan por sus manos hasta lograr la espacialidad soñada.

Se inicia una búsqueda incansable para volver esos esquemas generadores de acontecimientos, de sorpresas, de misterio, para que puedan llegar a producir las emociones y el encantamiento que debe producir la arquitectura.

Pero ¿cómo lograrlo? ¿Qué elementos buscar para afinar esa incipiente sinfonía?

Surgen mezclas sabias y enigmáticas de números, proporciones, ritmos, medidas, cadencias, armonía, a manera de pociões milagrosas, íntimas, particulares, donde confluyen vivencias, reflexiones, diálogos, recuerdos, historias pasadas y presentes, afectos, anhelos, esperanzas y pasiones que, asociados a otros factores, los intangibles, los misteriosos, los que resultan del profundo conocimiento de la historia, del lugar y su implantación en comunión con el cosmos y la geografía, son los que finalmente logran la profundidad que el proyecto requiere y despieratan las emociones buscadas. Emociones

que deben estar en íntima correspondencia con los perfiles que imprimen carácter al lugar: la luz, el color circundante, el sonido del mar, la dirección del viento, la vegetación, el olor del aire en la mañana, al mediodía y al crepúsculo, elementos todos que la sensibilidad de Rogelio recoge como una esponja, con todo detalle y a la vez, con un extraño poder de síntesis, con los que finalmente le proporciona la poética a cada obra.

¿Y cómo volverla real?

El paso siguiente, igual de difícil, es el responsable de hacer que esa arquitectura recién creada tome cuerpo, crezca y se desarrolle de acuerdo a las expectativas. Se inicia, pues, una ardua labor: planos y más planos repasan cada rincón del proyecto. Todo se estudia, nada queda al azar. Se seleccionan los materiales, se proporcionan los patios, se abren ventanas para permitir la entrada del paisaje, para resaltar vistas lejanas.

LA PROPORCIÓN JUEGA SU ROL

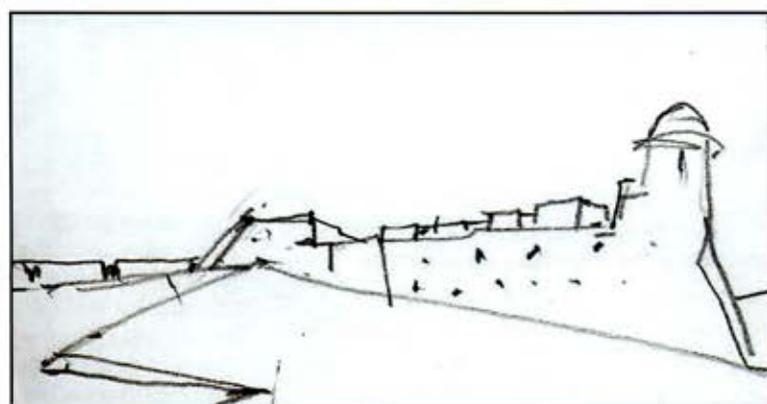
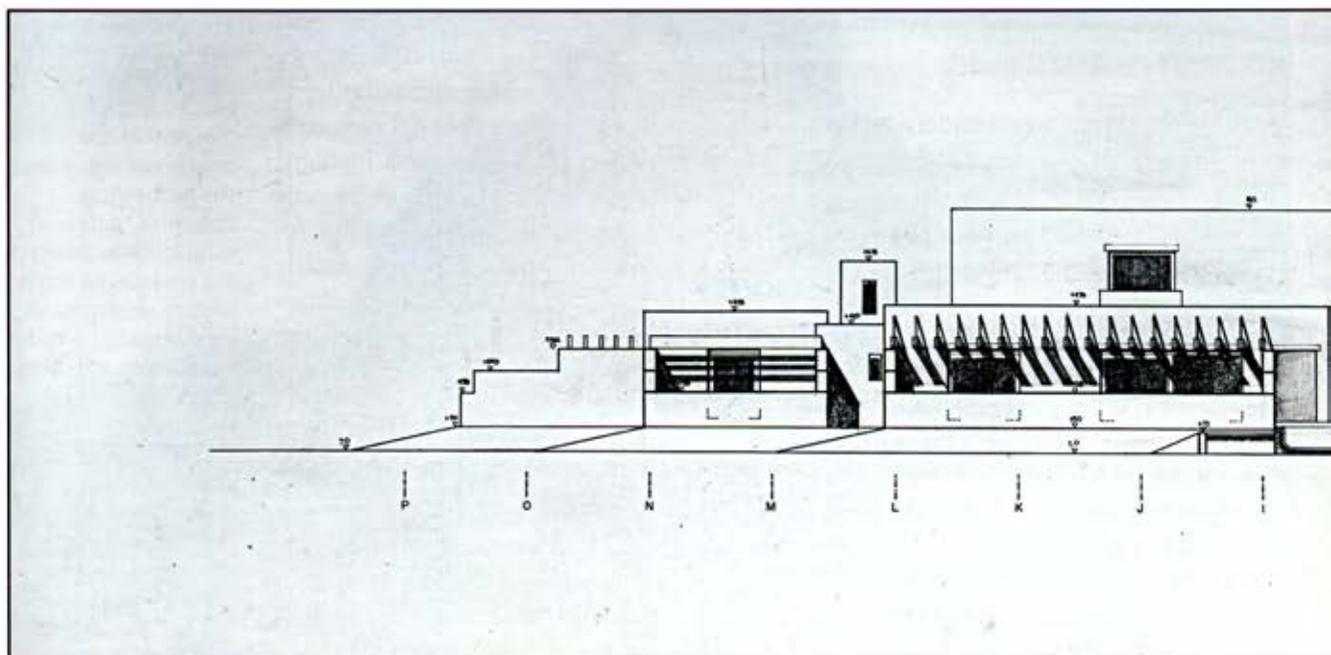
Todo se ajusta, la precisión reina en el ambiente. Se estudian aparejos, se piensa en rampas y escaleras que invitan a un recorrido por las alturas, a las cubiertas que se ofrecen llamativas y seducen al caminante a descubrir el cielo.

Ventanas, puertas, pérgolas, atarjeas; el agua viva —presente en la mayoría de sus diseños— alegra el ambiente. Se piensan sus recorridos, surgen gárgolas, estanques, fuentes... que ya desde los planos nos anuncian lo que ha de venir.

Poco a poco todo empieza a cobrar vida en los planos. Es algo maravilloso estar ahí como partícipe de ese acontecimiento. Cada uno de esos detalles pasan por mis manos. Yo los dibujo con gran pasión, uno a uno, amo ver cómo se va definiendo el proyecto, cómo lo soñado se vuelve real y aún en los planos, sin ser todavía tangible, me produce gran emoción.

Yo, como su intérprete, sé descifrar cada uno de sus gestos, hago sus mismos recorridos, y sus dibujos logran transmitirme sus secretos, pero también sus dudas. Ellas también aparecen en mis trazos, y quedan a la espera. Hay que dejar enfriar el dibujo, decía Rogelio, para luego en la distancia, alejado de la febrilidad de la creación, mirarlo de nuevo, precisarlo.

ROGELIO SALMONA (Paris, 1929 - Bogotá, 2007). Hijo de padre español y madre francesa, aún muy joven viajó con sus progenitores a Colombia, donde se establecieron. Inició sus estudios de arquitectura en Bogotá y los completó en París. Después de trabajar nueve años en la capital francesa junto al gran maestro Le Corbusier, regresó a Colombia para convertirse en el máximo representante de la corriente nacional que —a partir de la década de 1960— inició la búsqueda de una síntesis que, junto a los avances de la arquitectura internacional, tuviera en cuenta el legado cultural colombiano y las técnicas constructivas autóctonas, todo ello sin abandonar la vanguardia. Por más de tres décadas construyó varias de las obras más importantes de Colombia con el sello inconfundible del ladrillo. El uso de este material le permitió cambiar la cara gris característica de Bogotá por una más cálida y colorida. En esa ciudad se encuentra su obra más conocida a nivel internacional: El Parque, un conjunto habitacional totalmente integrado al paisaje de la zona y que, a la misma vez, es un área pública que funciona como parque. Además de obtener en varias ocasiones el Premio Nacional de Arquitectura de Colombia, en 2003 se convirtió en el primer latinoamericano distinguido con el prestigioso Premio Alvar Alto.



Esquema superior: fachada norte del proyecto Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia, en Cartagena. Abajo: dibujos de la muralla que rodea esa ciudad colombiana, realizados por el arquitecto Salmona.

Aprendo sus lecciones de dibujo: así no se coge el lápiz, se dibuja como se construye, no se debe marcar el papel, y muchos detalles más que forman un repertorio necesario para poder hacer el más mínimo trazo. Cuán preciso se vuelve el dibujo. En un plano hay que ver todo: lo cortado, lo proyectado, pero también lo que está detrás. Diferentes punteados se encargan de enriquecer los planos aportándoles múltiples visiones.

En un solo plano se ve el proyecto en todas sus dimensiones y por todos lados, su estudio es minucioso. Se dibujan planos en todas las escalas para permitir su análisis completo. El diálogo entre lo general y lo particular siempre está presente en todas las etapas. Es complejo, pero al mismo tiempo enriquecedor. Se dibuja cada ladrillo, cada piedra, cada una de las piezas que conforman ese mundo edificable.

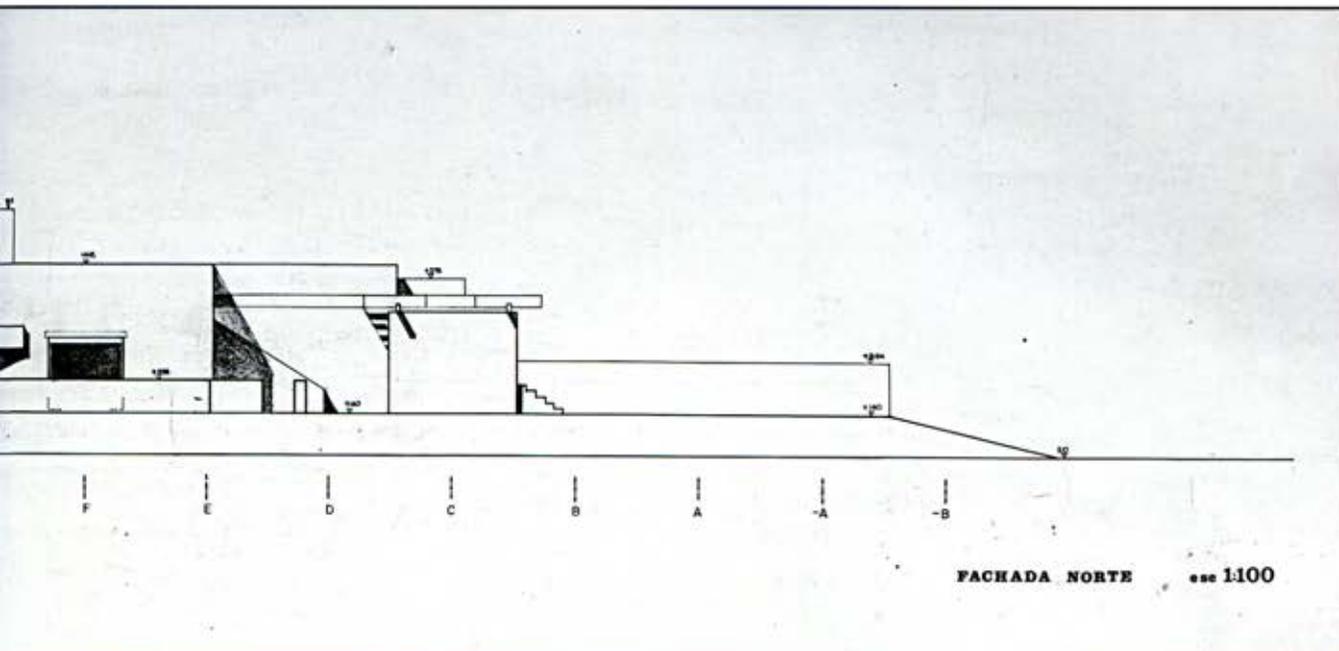
Pero no he mencionado aún «los lugares», inspiradores y generadores de todo este acontecimiento: el lugar existente y

el lugar creado. Horas enteras dedicadas a estudiar el lugar y, en pequeños cuadernos, se van plasmando las visuales, lo existente y lo deseado. El legado de la historia en la ciudad de Cartagena: el castillo de San Felipe, las cúpulas de sus iglesias, el convento de la Popa, las murallas, todos como testigos mudos pero presentes del imponente pasado tenían su lugar privilegiado en las visuales. Se encuentran en cada uno de los dibujos y se descubren en el proyecto sus simbologías.

El diálogo con el cosmos (el sol, los planetas, las estrellas) y la geografía es íntimo. A toda la cosmogonía se le rinde pleitesía y de ella se sacan profundas enseñanzas. Solsticios, equinoccios, puntos cardinales, ángulos, amaneceres, atardeceres, luces, sombras, todo se tiene en cuenta al momento de la implantación en el lugar.

Por las condiciones climáticas de Cartagena (ciudad tropical al borde del mar), se busca mitigar la exposición al sol directo: las cubiertas abovedadas funcionan como aislamiento térmico, mientras que la brisa, entre galerías cubiertas, patios y jardines, ayuda a atenuar el calor ineluctable. Agua en finas atarjeas recorre patios y galerías, indica el camino por descubrir, encanta con sus sonidos y refresca el ambiente.

Sigue una tarea, difícil y fascinante: crear el entorno. Libros y más libros de botánica copan nuestra atención; tenemos que conocer gran cantidad de especies, sus características, sus formas, sus flores, sus



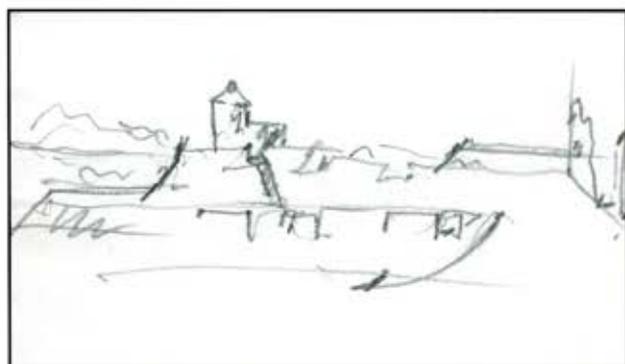
olores. Se dibujan las seleccionadas; es necesario estudiarlas profundamente para no equivocarnos, y para encontrarles su lugar preciso en ese nuevo mundo que se crea para ellas.

Entre una cosa y otra, viene un esfuerzo suyo, íntimo, de decantación: suprimir todo lo superfluo, evitar los alardes, llegar a la sobriedad máxima, casi estoica, en el uso de los materiales. En el trabajo de Rogelio es imperativo eludir siempre toda tendencia a los gustos de moda, a los acabados lujosos, a la banalidad de los adornos inútiles.

Los planos, una vez decantados, pasan ahora a ocuparse de la jardinería: surgen senderos, caminos, taludes; hay movimiento en el terreno, se crea el paisaje circundante y en los patios interiores se prepara el suelo para la llegada de la vegetación y, desde los planos, ocupan su lugar palmeras, cauchos, robles, almendros, plumerias, crotos, helechos, jazmines, plumbagos, buganvillas, en fin, miles de especies dispuestas de manera magistral, en diálogo unas con otras, apropiándose del lugar asignado y llenando de vida, olor y color la arquitectura. Los patios cobran vida, reciben los nuevos habitantes y toman sus nombres. Ahora se llaman: Patio del Caucho, Patio del Roble Morado, Patio de las Buganvillas; cada uno se apropia del otro y se genera una simbiosis difícil de disolver. Arquitectura y vegetación se vuelven una sola, se entrelazan para siempre y surge un nuevo paisaje, un nuevo lugar.

Y aquella península abandonada y desértica, seleccionada por el arquitecto para implantar la casa, donde sólo se encontraban las ruinas del viejo fuerte de San Juan de Manzanillo, logra en muy poco tiempo, después de nuestra intervención, convertirse en un maravilloso paisaje, en un edén.

Creo que con esta obra, Rogelio cumple su mayor deseo, expresado bellamente por Apollinaire: «Prepa-



rar para la hiedra y el tiempo una ruina tan bella como las existentes».

¡Cuánto aprendí en esa primera lección!

Me ayudó a entender el verdadero sentido de la arquitectura y a descubrir y gozar de su profunda poética.

Después de la Casa de Huéspedes siguieron otros trabajos, pero sentía que ya estaba preparada para lo que pudiera acontecer. Sin embargo, cada nuevo proyecto lograba de nuevo sorprenderme. Aprendí también algo fundamental en su manera de trabajar: las frustraciones de un proyecto son las generadoras del siguiente.

Quiero terminar esta introducción citando unas palabras de Rogelio:

«El conocimiento de la arquitectura es el fruto de una continua búsqueda teórica; un trabajo por medio del cual se trata de capturar, sin lograrlo, el sueño del hombre por crear su lugar».

*Este texto de la arquitecta **MARIA ELVIRA MADRIÑÁN** fue leído en el encuentro «Arquitectura en Iberoamérica» (Sevilla, España, 2008), y en la Universidad San Francisco de Quito (Ecuador) durante un homenaje tributado este mismo año al maestro Rogelio Salmons.*

La primera bailarina del Ballet Español de Cuba, Irene Rodríguez, en una escena de *El Fantasma*.



El Fantasma *a la luz* *de las estrellas*

DURANTE TODO EL AÑO 2007, LA COMPAÑÍA BALLET ESPAÑOL DE CUBA —QUE DIRIGE EL MAESTRO EDUARDO VEITÍA— CELEBRÓ SU XX ANIVERSARIO DE CREADA. EL COLOFÓN DE ESAS JORNADAS TUVO COMO SEDE LA PLAZA DE LA CATEDRAL.

por ADA ORAMAS

Un personaje que cala en el corazón de los espectadores por su ternura y la poética que nimba su personalidad, El Fantasma, irrumpió en la Plaza de la Catedral, al emerger de las páginas de la novela y de la obra lírica de Andrew Lloyd Webber, para asumir los ritmos o palos del flamenco en una fusión de admirable creatividad.

Nacido de la inspiración del autor francés Gastón Leroux, adquirió una proyección escénica de gran fuerza expresiva con el Ballet Español de Cuba, en coreografía, guión, dirección artística y general del primer bailarín Eduardo Veitía, quien protagonizó esta puesta dancística, basada en *El Fantasma de la Ópera*.

De dicho título, integrado por dos actos y tres escenas, fueron llevadas 50 funciones, en distintas temporadas, a la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana a ovación plena, por alegrías, bulerías, soleá y fandango.

Tuvo su primera experiencia bajo las estrellas en el Festival Internacional de Cultura Paiz, en las Ruinas de la Recolección, Antigua Guatemala, en 2003, junto a puestas de otros 18 países, entre las cuales constituyó el suceso del evento, y el público que no pudo alcanzar sillas, optó por el césped como asiento improvisado.

Elegir la fachada del Palacio de los Condes de Casa Lombillo fue un acierto por lo majestuoso de su arquitectura y la ambientación de la urdimbre de luces y sombras que le confieren un cierto misterio a este personaje surreal, quien más allá de la muerte cobra vida por su amor hacia Christine.

Eduardo Veitía confirió a su personificación del protagonista una emotividad que se transmite al espectador, a través de su actuación en la gestualidad que brota de su baile y llega al frenesí en la escobilla, en el solo que abarca parte de la tercera escena, en una ejecución técnica que refleja excepcional dominio estilístico.

En el personaje de Christine, Irene Rodríguez hizo gala de sus cualidades artísticas y dancísticas con una fuerza atronadora en el taconeo y virtuosismo al pararse en puntas sobre los zapatos, denotando maestría en el manejo de la cola en la soleá.

Dos jóvenes valores debutaron en los roles titulares y establecieron un diálogo, caracterizado por la ternura. Leslie Hung otorgó a Christine una proyección nimbada por la poética de la ingenuidad, en tanto Víctor Alarcón, en el protagónico, realizó una labor encomiable por su despliegue técnico. A los dos les faltan matices en el baile y la actuación que irán incorporando en sucesivas actuaciones.

Los jóvenes bailarines de la compañía alcanzaron sumo lucimiento en sus intervenciones en breves solos, al caracterizar alusiones al protagonista, mientras el cuerpo de baile mostró una coherencia y organicidad impecables, al asumir a las aves fantasmagóricas.

Veitía se ha visto precisado a aportar una mayor proyección de espacialidad a la coreografía para adecuarla a esta locación, lo cual, unido a elementos diseñados especialmente para estas escenificaciones, que seguían la línea arquitectónica de la mansión, proporcionaron un impacto visual de grandiosidad a



la representación, auspiciada por la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Una magia especial proporcionó a esta puesta el diseño de luces, tanto por los contrastes de claroscuros como por el realce que otorgó a una buganvilia roja que cubre parte de la fachada del Palacio de Lombillo, la cual adquirió destellos de fuego en escenas de pasión.

Más de 5 000 personas acudieron a las tres funciones de *El Fantasma*, le aclamaron al final de cada escena y al concluir su presentación.

Ha sido uno de los espectáculos dancísticos de mayor relieve en los últimos años de las artes escénicas cubanas, a la luz de las estrellas.

Esta reseña de la periodista cultural ADA ORAMAS fue publicada en el periódico Tribuna de La Habana. De su autoría es también la entrevista que aparece a continuación, disponible totalmente en <http://www.balletespanolcuba.cult.cu/noticias/noticias.htm>



El actual Ballet Español de Cuba fue fundado como una compañía en 1987 bajo el auspicio de la *Prima Ballerina Assoluta* Alicia Alonso, pero no es hasta el año siguiente que se oficializa como tal bajo el nombre de Conjunto de Danzas Españolas del Gran Teatro de La Habana. Más tarde, al asumir la dirección uno de sus fundadores, el primer bailarín y coreógrafo principal Eduardo Veitia, y con el objetivo de ampliar su repertorio, cambió el nombre por el de Ballet Español de La Habana. A finales de 2000, gracias al prestigio alcanzado como institución tanto en la docencia como en lo artístico, asume el nombre de Ballet Español de Cuba por resolución del Ministerio de Cultura.

Diálogo con un príncipe del danzar

«EN NUESTRA COMPAÑÍA, AL IGUAL QUE EN EL BALLET NACIONAL DE CUBA, LA GRACIA DE LA MUJER CUBANA SE IMPONE», AFIRMA EDUARDO VEITÍA.

¿Cómo podría definir los basamentos de la estética del Ballet Español de Cuba?

Posee objetivos muy específicos: trabajar los estilos de la danza española y de un repertorio que incluye el clásico, obras contemporáneas y estrenos. También constituye uno de nuestros primordiales propósitos la unidad docente con la Escuela Nacional de Arte, al impartir conocimientos inherentes al preuniversitario y la especialidad. Hacia este mismo sentido se dirigen los talleres infantiles a partir de los siete años; cursos internacionales en el exterior como el Ballespa, cuyas primeras ediciones se han efectuado en Querétaro, México.

A todo ello se unen conferencias, clases magistrales y asesorías que realizamos en todas partes del mundo, además de giras nacionales e internacionales que promueven el talento y la labor desarrollada por nuestro colectivo.

¿Cuánto influye en el lenguaje de la agrupación su formación como bailarín clásico?

El ballet clásico y la danza española están muy relacionados a través de la historia en sus técnicas, así como con la danza en general, ya que su estructura parte de los bailarines.

En el caso nuestro, la influencia del ballet clásico es mucho más fuerte aún, pues yo provengo del Ballet Nacional de Cuba, la primera escuela que recibieron los bailarines de nuestra compañía, lo cual sirvió para adquirir ulteriormente un desarrollo técnico más avanzado y asumir códigos de la danza española mucho más complicados.

Esto puede ejemplificarse con la escuela bolera, muy difícil para quienes intentan incorporarla sin preparación previa, pues debe dominarse la coordinación de la técnica clásica con la española, las castañuelas o palillos y todo lo concerniente a este universo de lo hispánico en la danza.

Otro reto está dado en el dominio de lo contemporáneo en obras de mayor complejidad, donde se fusionan el flamenco y algunas danzas regionales con temas más actuales, y se mezclan varios estilos sin perder la esencia de lo puramente español.



© ALEX CASTRO

Eduardo Veitia. Primer bailarín, coreógrafo principal, profesor, director general y artístico del Ballet Español de Cuba, del cual es fundador.

A lo largo de estos 20 años, ¿considera que han sido cumplidos los objetivos trazados inicialmente?

Nuestros objetivos iniciales se encaminaban a instaurar en Cuba y América una compañía profesional que llevara a la escena la danza española, desde las formas más simples hasta incorporarles otras técnicas dentro del repertorio.

A ello se unen obras del clásico, así como títulos del repertorio internacional traducidos a los códigos del flamenco como *El Fantasma de la Ópera*, y de fusión con las raíces africanas de nuestra cultura, dedicada al maestro Wifredo Lam, en *Danzando sueños*.

Otro de los propósitos esenciales se refería a la formación de bailarines en nuestra especialidad, lo cual se ha visto convertido en realidad con la unidad docente antes explicada, lo cual se inscribe en la educación general integral como parte de la Batalla de Ideas.

¿Está implícita la cubanía en su danzar?

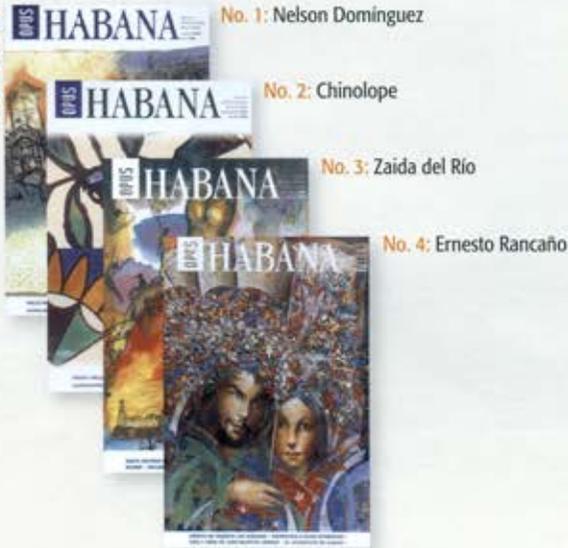
En nuestra compañía, al igual que en el Ballet Nacional de Cuba, la gracia de la mujer cubana se impone. Esto puede apreciarse en el baile andaluz y en la danza española en general. Aunque bailemos con el más puro estilo, con todos los requerimientos técnicos e interpretativos, siempre estará presente lo cubano, porque lo sentimos de corazón.

OPUS

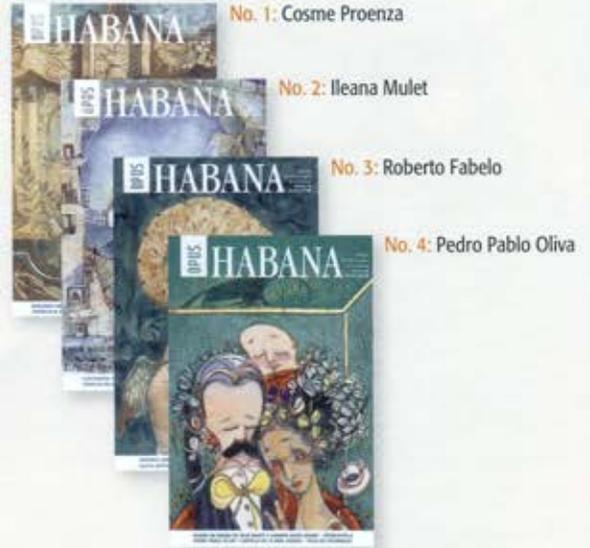
HABANA

www.opushabana.cu

VOLUMEN I
año 1996-97



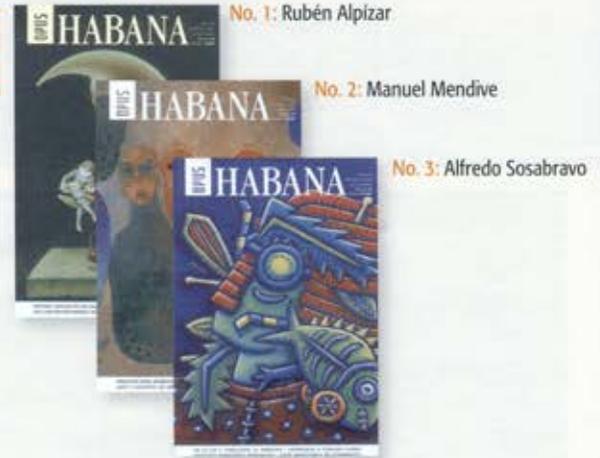
VOLUMEN II
año 1998



VOLUMEN III
año 1999



VOLUMEN IV
año 2000



VOLUMEN V
año 2001



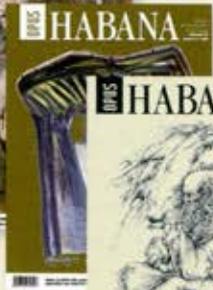
VOLUMEN VI
año 2002



VOLUMEN VII
año 2003



No. 1: Agustín Bejarano



No. 2: Flora Fong



No. 3: José Luis Fariñas

VOLUMEN VIII
año 2004



No. 1: Ever Fonseca



No. 2: Carlos Guzmán



No. 3: Adigio Benitez

VOLUMEN IX
año 2005



No. 1: Alicia Leal



No. 2: Pepe Rafart



No. 3: Ernesto García Peña

VOLUMEN X
año 2006-2007



No. 1: Vicente Hernández



No. 2: Isavel Gimeno y Aniceto Mario

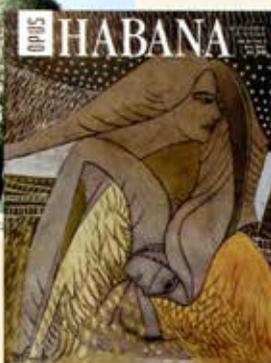


No. 3: Eduardo Abela

VOLUMEN XI
año 2007-2008



No. 1: Lester Campa



No. 2: Moisés Finalé

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

35 CUC por 4 números
suscríbese
ver boleta de inscripción

sentir la habana vieja



con

 **Habaguanex**
COMPAÑÍA TURÍSTICA

www.habaguanex.com



TIPOS Y COSTUMBRES COLONIALES EL MÉDICO DE CAMPO

Por EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING

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

En todas las épocas y en todos los países han sido los médicos blanco de los ataques y burlas de los escritores satíricos y costumbristas. Cuba no ha sido una excepción a la regla y son varios los humoristas cubanos que han satirizado a los galenos de su época. Pero de todos esos trabajos merece especial mención el que publicó en su *Colección de artículos satíricos y de costumbres* (1847) el primero de nuestros costumbristas, José María de Cárdenas y Rodríguez, titulado «El médico de campo».

No se ensaña realmente Cárdenas, que ello no entra en su temperamento, con los defectos y vicios de los médicos, sino que se limita a dar a conocer, contadas por uno de la clase, la vida y aventuras de un médico de campo. Más que sátira contra los médicos, es contra los clientes, contra la ignorancia, los prejuicios, las majaderías... de los supuestos enfermos y sus familiares.

Cuenta primero el galeno su decepción, una vez recibido y graduado en la Universidad, al experimentar cómo transcurrían los días y los días sin presentarse los enfermos, lo que le hizo pensar dos cosas: «o que el pueblo se había asustado con la noticia de haber un médico nuevo, y no enfermaba nadie, temeroso de caer en sus manos, o que sus cofrades más antiguos habían monopolizado todos los faltos de salud».

Sin ponerse a dilucidar a cuál de estas dos causas se debían sus infortunios, decidió abandonar la ciudad y trasladarse al campo, convirtiéndose en médico de ídem, contratándose en un ingenio de los más ricos y mejor situados, con sueldo, comida y sirvienta, «que era en una pieza, lavandera, cocinera, costurera y cuanto yo más quería», pudiendo igualarse en las fincas cercanas y hacer visitas a domicilio.

Instalado en su habitación, procedió a colocar debidamente su biblioteca, formada, según él cuenta, por las siguientes obras: *Patología*, de Roche y Sansón, *La religiosa*, *Formulario de recetas*, tomos segundo y cuarto de Gil Blas de Santillana, *Tisiología*, de Richeraud, *Poesías*, de Iglesias y un Tratado de botánica aplicada a la medicina». Con tan selectas y valiosas obras, agrega, «era poco menos que imposible verme perplejo, aún cuando se me presentara un caso de enfermedad más nuevo y extraño que los que se ven en el tomo de cartas inventadas y publicadas por



Le-Roy, o en los «atestados» donde vienen envueltos los pomos de zarzaparrilla, las cajas de píldoras de Morison o Brandreth, y otros medicamentos».

Los primeros días en el ingenio los dedicó a coger mariposas, hasta que el mayoral empezó a enviarle enfermos, siempre con la recomendación de: «Póngalo usted bueno pronto que me hace falta». También se permitió este personaje informarle al dueño de la finca que, desde que estaba el nuevo médico, los muertos habían superado en número a los habido el año anterior, lo cual no era cierto porque «de cinco descendientes de Cham, que habían sido enterrados, tres debían su muerte a accidentes fortuitos; de modo que a todo tirar, sólo dos muertes pudieron achacárseme, lo que en más de cuatro meses era bien poco para un facultativo que ha tenido tan buenos estudios como yo».

Y empiezan los enfermos a domicilio. El primero que visita tiene solamente un ligero catarro; le recomienda que tome cocimiento de flor de borraja y se abrigue, pero al día siguiente lo despiden de la casa porque no había recetado. Desde entonces, en casos parecidos siempre recetaba lo siguiente, a fin de no perder, si no recetaba, fama y dinero:

«Azúcar blanca... 1 onza

Agua destilada... 2 libras.

Mézclese y agréguese sirope rosado en cantidad suficiente para que tome color».

Desde luego que esta receta la da en castellano para conocimiento de sus colegas y aplicación como

siempre él hizo en todas las ocasiones que consideré no haber necesidad de medicinas y persuadido de que no podía resultar en perjuicio del paciente»; ahora bien, la receta para el enfermo y sus familiares, la redactaba en latín, en esta forma:

*«Sacari albi... unciam
Aquae destilatae... libras duas.
Misce, et addes syrup rosat q. s. ad colorem».*

A los parientes del enfermo les recomendaba: «esta es una bebida coloradita y que surte siempre los mejores efectos: se darán al enfermo tres cada dos horas; teniendo especial cuidado que no se mueva y hacerla tibia antes».

Jamás se olvidó de recetar, viniese o no viniese a cuento, convencido de que los clientes lejos de agradecer que no se les haga gastar dinero en medicina, no consideran al médico que deja de recetar. «Ya dijo Lope de Vega — comenta este médico de campo filósofo— que cuando el vulgo paga justo es complacerlo, yo complaceré a este vulgo del campo, pues él es quien me paga, y si llega a hacerse natural en mí la pedantería a que recorro como medio para medrar, no me culpen, por Dios; si no culpen a estas gentes entre quienes me veo».

Y así lo hace. Y observando que, cuando hablaba en términos claros y comprensibles, nadie le creía, habla siempre de manera que no lo comprendan. Como ejemplo cuenta la pintoresca escena en un miserable bohío asistiendo a un viejo atacado tan sólo de indigestión, «lo que me guardé muy bien de decirlo», expresando en cambio en términos técnicos y palabras altisonantes su largo, difuso, complicado e ininteli-

ble diagnóstico, que desde luego oyeron embobados y admirados los guajiros. Nuestro médico comprende lo ridículo de la escena y comenta en la autobiografía que Cárdenas nos da a conocer:

«Figúrese cualquier cristiano amigo de observar contrastes, qué parecería un hombre, hablando como dice Iriarte, en un estilo tan enfático, en la saleta de un miserable bohío formado de estacas y embarrado, donde todo demostraba la miseria y la desidia, y donde alternaban las personas con los perros y los cerdos y las aves domésticas; y cómo sonarían sus técnicas frases en los oídos de una pobre gente de todo punto ignorantes y acostumbradas no más a cavar la tierra y coger su poca o mucha cosecha de maíz de patatas o a dirigir una enorme carreta por entre cangilones y lodazales... Pero yo había visto que esta gente no creía en el saber del médico, si cuando hablaba lo comprendían, y así es que hablé para que no me comprendiesen, haciendo al mismo tiempo la triste reflexión de si sería cierto que en la ajena ignorancia estriba y está la piedra fundamental de una ciencia tan sublime como la que profeso».

Así, psicólogo, filósofo, observador y costumbrista, a su vez, este médico de campo, que nos pinta José María de Cárdenas, nos ofrece cuadros reales y vívidos de la clientela campesina de su época, que en realidad no se diferencia gran cosa en ignorancia y prejuicios de la clientela urbana, que en nuestros días visita las consultas y clínicas de nuestros actuales más famosos especialistas, ¿verdad, querido y admirado Dr. Souza, cirujano ilustre y médico filósofo, psicólogo, observador y costumbrista?



Emilio Roig de Leuchsenring publicó este artículo de costumbres bajo el seudónimo de Juan Matusalén, Junior, en Social Semanal (15 de marzo de 1931), antecedido por una dedicatoria «al Dr. Benigno Souza, fundador creador y hoy ex director del Hospital de Emergencias, cirujano ilustre y médico filósofo, psicólogo, observador y costumbrista».

En calidad de Historiador de la Ciudad de La Habana y Presidente de la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales, Roig de Leuchsenring siguió tributando merecido respeto al Dr. Souza por su labor historiográfica, como cuando en 1948 le hizo entrega del Premio Francisco González del Valle por su Ensayo Histórico sobre la Invasión.

Esta foto poco conocida de Emilito — como cariñosamente le llamaban sus amigos— se conserva en la Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

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

breviario

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

La Habana

Claves culturales del Centro Histórico

nov. 2007/abr. 2008

La emoción de vivir. De la serie «Obertura para una obra» (2006). Barro cocido y patinado (200 x 50 cm).



- Andante para **Carlos Planas** • **Ars Longa** en París •
- **Los árabes** en Cuba • Ediciones Boloña en **Feria del Libro** •
- **Giotto** en La Habana • **Masvidal**, Premio Nacional de Diseño •
- **Premio Reina Sofía** a Oficina del Historiador de la Ciudad •

Andante para Carlos Planas

ARTES PLÁSTICAS

En su cotidiano deambular por los entresijos del Centro Histórico, ya sea elogiando o desbarrando, Carlos Planas adquiere esa condición singular que convierte a una persona en personaje.

Avanza por la calle de los Oficios y, al pasar por delante del Convento de San Francisco, evita mirar al Caballero de París, aunque éste le señale con su bruido índice de bronce. Es que, hace mucho tiempo, tuvieron una discusión sobre quién de ellos dos amaba más profundamente a La Habana Vieja, y desde entonces no se hablan.

Dobla por Obispo, rumbo a Mercaderes, y he aquí que ha cumplido su itinerario de cada mañana. Nunca es el mismo, pero siempre pasa por ciertos lugares hasta hacerse omnipresente, al punto que pue-

des encontrarlo dos, tres, cuatro veces... en un instante, y tener que preguntarte: ¿cuántos Carlos Planas habrá?

Él es único, inefable. Riega jesucristos por el mundo con la misma prolijidad con que reproduce ranas. Ranas y cristos de barro que lo identifican como artista, aunque su obra mayor es su propia casa.

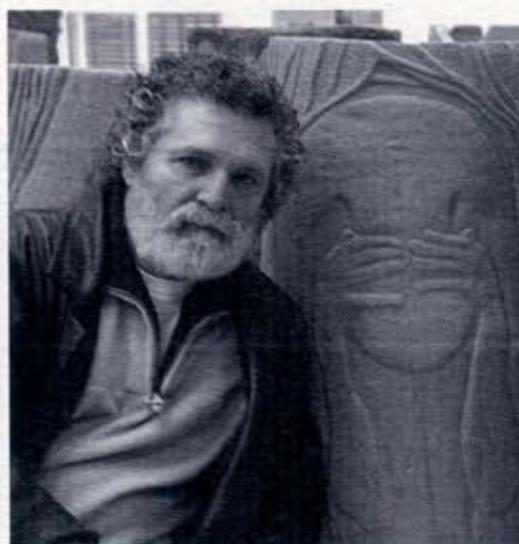
Sita en Cuarteles 65, en la bajada de la mítica Loma del Ángel, evoca en su interior a los manantiales de Granada con una fuente (*aydanamar*) en medio de la sala.

Por la acequia corren lágrimas derramadas por él mismo, pues sus ojos suelen humedecerse al menor gesto de cariño: una frase, un abrazo, un mimo... Así de sentimental es Carlos Planas, como irreverente y sacrilego cuando no le prestan atención, cuando lo relegan al olvido.

No tengo manera de justipreciar su arte sino es desde la amistad de tantos años; tampoco soy quién para juzgarlo. Me ha bastado convencerme que su búsqueda es tan genuina como angustiosa, que su obra es la expresión del desasosiego que arrostra, aunque a veces sólo sea provocado por el simple aletear de una libélula.

Despojadas de la influencia guayasaminésca que las marcó en un inicio, sus esculturas más recientes denotan afán de contención, algo muy difícil para alguien tan temperamental. Así, al abordar el tema del «pecado original» en la serie «Obertura para una obra», expuesta en Sevilla en 2006, Planas se arriesgó a elaborar piezas de casi dos metros de alto en las que los desnudos son tratados con rudeza, a lo «primitivo», y, otras veces, estilizándolos hasta dejarlos en poco más que siluetas.

Lo interesante es que en una misma obra pueden coincidir ambas soluciones, como si a través de ellas el



Carlos Planas (Carnagüey, 1952).

artista expresara sus diferentes estados de ánimo, su soterrada bipolaridad. Pero esa antinomia formal deviene conceptual al evocar la imagen bíblica del ser humano creado a partir de la arcilla, el barro... para alertarnos que el amor no constituye simple deseo de hermosura (sello de lo erótico) sino una inmersión desesperada en el Otro, de ahí que su alternativa sea la soledad.

«Adán y Eva: ¡qué amargo debió ser vuestro primer beso para engendramos tan desesperados!», escribió Omar Khayyam, y Planas parece evocarlo al posar pundonorosamente una mariposa sobre los genitales de los pecadores acechados por la serpiente en su pieza *La emoción de vivir*.

Fue un momento febril de la trayectoria del artista cubano: rodeado de muchachas y muchachos sevillanos —estudiantes de arte, en su mayoría—, sintió que su obra era aceptada, que era venerado como un maestro, eso sí, un poquito «grillao», para decirlo en argot andaluz.

Hasta que pasaron aquellos días de euforia y llegó el asfixiante verano, cuando hay tanto calor que muchos lugareños vacacionan en otros lares. De pronto, Carlos Planas sintió un frío intenso, el de la soledad más álgida; sintió que su corazón se resquebrajaba como barro mal cocido... Extrañaba su casa en Cuarteles 65, la Loma del Ángel, La Habana Vieja... y regresó.

Pero antes debió cumplir un deseo de su madre: que si alguna vez iba a Sevilla, se llegara al cementerio de San Fernando, donde yace enterrada Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Sin atreverse a quitar las hojas secas que cubrían aquella tumba lejos de Cuba, repitió Carlos Planas este verso de Tula hasta que cayó el atardecer: «Yo perderé una ilusión, una última ilusión...»

ARGEL CALCINES
Opus Habana



De la serie «Obertura para una obra», expuesta del 15 de febrero hasta el 24 de marzo de 2006 en la Casa de la Provincia. Plaza del Triunfo 1, Sevilla, España.

Ars Longa en París

MÚSICA

París abrió sus puertas una vez más a la cultura cubana. En esta ocasión, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa llevó consigo réplicas originales de antiguos instrumentos musicales, para aportar un matiz diferente al salón Boffrand de la presidencia del Senado francés.

«El tesoro de las Indias» fue el concierto interpretado majestuosamente por los jóvenes artistas, quienes, bajo la asesoría de la musicóloga Miriam Escudero, han dedicado su labor de interpretación al estudio de diferentes épocas y estilos, desde la edad media hasta el barroco.

«Este viaje musical por las catedrales de América es una selección de la obra más destacada del repertorio de nuestro continente de los siglos XVI y XVII. Es muy agradable ver cómo reacciona el público francés ante este repertorio, que suele ser, para ellos, tan lejano en tiempo y sonoridad», expresó al finalizar el concierto Teresa Paz, directora y fundadora de Ars Longa, grupo musical creado en 1994.

El conjunto cubano se presentó el 5 de febrero en el Senado francés por iniciativa del embajador de Cuba en Francia, Rogelio Sánchez Levis, y bajo el auspicio del presidente del Senado, Christian Poncelet.

Asistieron al concierto la titular del grupo comunista del Senado, Nicole Bowwo; el presidente del grupo de amistad Francia-Cuba en la Asamblea Nacional, y los embajadores, de Bolivia, Luzmila Carpio, y de Venezuela, Jesús Arnaldo Pérez, entre otras personalidades.

Ars Longa realizó otras dos presentaciones durante su estancia de una semana en la capital francesa. Una de ellas, en la iglesia de Coignières, y la última, en el Museo de la Armada, lugar emblemático de esta ciudad, que alberga una vasta historia.



En 2008, Ars Longa arribó a sus catorce años de vida artística. Numerosos conciertos y giras internacionales, así como la grabación de ocho discos compactos, dan fe de su dedicación a los repertorios históricos de Cuba, América y Europa.

Su discografía ha merecido importantes premios de la crítica musical especializada de Francia, Reino Unido y España. Durante seis años consecutivos recibió el premio Cubadisco, máximo galardón de la discografía cubana.

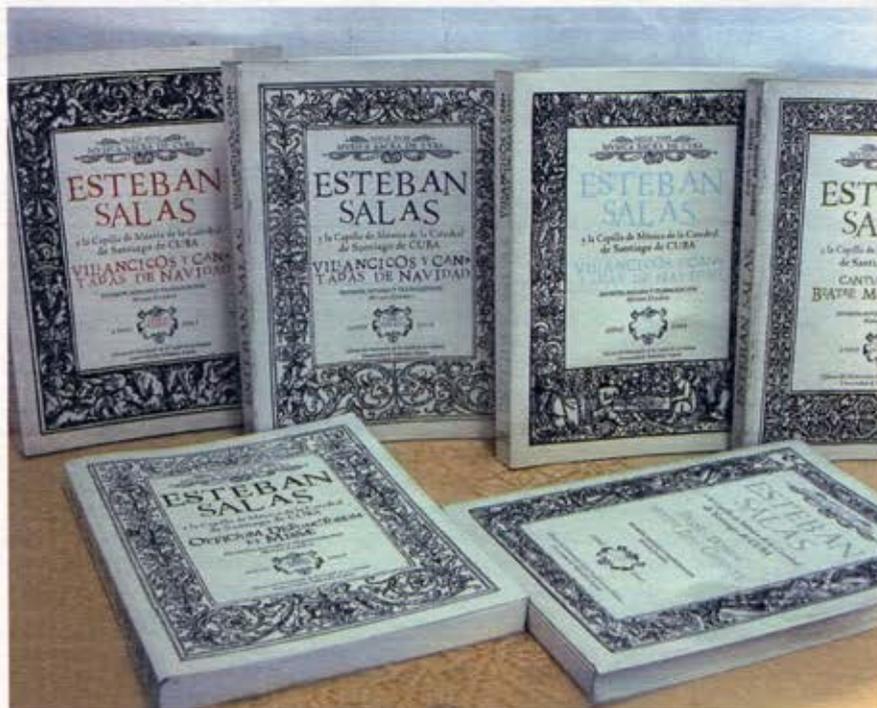


Ars Longa durante una de sus representaciones en el salón Boffrand de la presidencia del Senado francés.

Activo promotor de la interpretación de la música antigua, Ars Longa es el grupo anfitrión del Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, que cada año se realiza en La Habana.

Asimismo, Teresa Paz dirige la coral infantil Cantus Firmus, especie de taller de música antigua para los niños del Centro Histórico, que incorpora, además del canto coral, clases de flauta de pico y arpa barroca.

YAMILÉ NÁPOLES
Servicio de prensa de la
Embajada de Cuba en Francia



Opera Omnia de Esteban Salas. Edición crítica de todas sus partituras. Revisión, estudio y transcripción de Miriam Escudero.

Fiesta de la primavera

TRADICIÓN

Las fiestas tradicionales de China están imbuidas de una gran riqueza cultural y dotadas de una larga historia. Entre ellas, la «Fiesta de la Primavera» o «Año Nuevo Lunar» es una de las celebraciones tradicionales más antiguas e importantes de todas las que tienen lugar en ese inmenso país, porque corresponde al primer día del año del calendario chino.

Desde la antigüedad, China viene utilizando el calendario lunar para calcular el transcurrir del año, de los meses, de los días y las relaciones entre esos periodos, así como el orden del tiempo. Según los registros históricos de hace más de cuatro mil años, durante la dinastía Xia (2200-1750 a.n.e.), los antepasados de la nación china crearon y llevaron a la práctica dicho calendario.

Como otras tradiciones chinas, no se sabe con exactitud en qué momento surgió la «Fiesta de la Primavera», pero se estima que se celebra desde la dinastía Han, hace dos mil años.

Estos festejos anuncian la llegada de la estación en la que nacen las flores, comienza un nuevo ciclo de siembra y cosecha, y, con tal motivo, la naturaleza despierta y se renueva.

Por ser un país esencialmente agrícola en sus orígenes, el período de la-



Pareados verticales escritos en tela y papel rojo, confieren un toque de alegría a la celebración.

branza marcaba descanso y trabajo. Situado entre la cosecha de otoño y la siembra de primavera, el invierno era el de mayor tiempo libre para los campesinos y el más apropiado para festejar una buena cosecha, adorar a los dioses y a los antepasados e implorar buena suerte y riqueza para el próximo año. Así tuvo su origen la «Fiesta de la Primavera».

Para la nación china, el color rojo simboliza felicidad, pasión y alegría.



Carácter FU, símbolo de fortuna y suerte, ubicado en el zaguán de la Casa Museo de Asia.

Por eso, durante los festejos, las calles parecen un mar rojo. La gente lleva ropa y adornos de ese tono, cuelgan faroles rojos en las casas y se exhiben estampas que representan escenas festivas. Las familias se ocupan de hacer compras, limpiar la vivienda, cantar y bailar. De esta forma se crea un ambiente festivo y un entorno agradable.

La víspera de la «Fiesta de la Primavera» o Nochevieja (último día del calendario lunar) es considerada la conmemoración más importante de todas las que se celebran en el año. Esa noche, los miembros de la familia que viven o trabajan lejos regresan a casa para reunirse y disfrutar de la deliciosa «cena de la víspera», cuando se preparan deliciosos platillos especiales.

Con ocasión de recordar esta tradición durante todo el mes de febrero de 2008, la Casa Museo de Asia (Oficina del Historiador) propició que la comunidad tuviera participación en esos festejos como parte de las iniciativas culturales encaminadas a dar a conocer lo que se hace en China por esas fechas.

Ubicada en una antigua edificación de finales del siglo XVII, dicha institución alegró sus salones con faroles rojos y la colocación del carácter FU, que significa fortuna y suerte.

Como dispone una costumbre típica, en las puertas fueron colocadas estampas del Año Nuevo que simbolizan el deseo de expulsar los malos espíritus y esperar atraer riquezas al hogar, así como los pareados verticales escritos en papel rojo. Pegadas en las ventanas, se pusieron figuras recordadas que añaden un toque singular de esperanza y belleza.

Tras recorrer las distintas salas y recibir las explicaciones relacionadas con esta tradicional fiesta, alumnos de distintas aulas museos del Centro Histórico disfrutaron de un documental que los acercó aún más a una de las celebraciones de mayor antigüedad y dinamismo del pueblo chino.

YANÓSIK HERNÁNDEZ ZAMORA
Especialista de la Casa de Asia



La Carpa es considerado el más representativo de los peces de la suerte.



Aisar Jalil: guardador del rebaño

EXPOSICIÓN

Era demasiado nuestro para fingirse

(...)
 En el cielo habla que estar siempre serio
 Y de vez en cuando tomarse otra vez hombre
 Y subir a la cruz, y estar siempre muriendo...

Fernando Pessoa

Como en el *Guardador del rebaño*, uno de los poemas más conocidos del poeta portugués Fernando Pessoa, en la obra de Aisar Jalil (Camagüey, 1953), realidad y fantasía se trastruecan en lo mítico u onírico de una historia de evidentes puntos alusivos a la realidad.

La propuesta expositiva de Aisar en la galería de la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, no interpreta o ilustra el texto poético de Pessoa, de cuyo título se apropia. *El guardador...* enuncia el homenaje a Portugal, sus paisajes y su cultura a través de la impronta que han dejado en este reciente trabajo del pintor cubano. Una paleta menos cálida y estridente, y unos entornos sobrios y tranquilos, conforman el nuevo «escenario» donde Aisar despliega su rebaño de personajes zoomorfos, enmascarados y provocativos.

No obstante, es la realidad de nuestra nación el motivo constante de su inspiración: el espíritu festivo, el carácter jocoso, la reacción humorística ante cualquier circunstancia, aun dramática, como estrategia de resistencia y subversión ante lo inconveniente o ineludible; el erotismo y el desenfreno libertino; una gestualidad elocuente, además de esa peculiaridad mágica que Carpentier denominara como «lo real maravilloso», son algunas de las aristas de nuestra identidad que Jalil traspoló a su arte. Este «carnavalismo», como actitud sociocultural del cubano, ha sido constantemente abordado por el artista en su figuración elíptica, cuestionadora y lúdica. Esta postura desacralizadora desde la ilusión posible, también se enraiza con la actitud del poema pessoiano.

Aisar Jalil es poseedor de una obra sólida, con una imaginería muy propia en la que narra y sugiere. Su mano es prolifera en el momento en que figura y transforma sus imágenes desde un gesto suelto y espontáneo, muy expresionista. Ser testigo de ese acto cuando surge vertiginoso ese mundo que parodia, ironiza o satiriza el nuestro, o que sencillamente se presenta nuevo y fantástico, es una experiencia fascinante.

Su obra se conecta con diferentes tiempos en la historia y en la propia



Vuelos II (2007). Óleo/lienzo (130 x 160 cm).

historia del arte; acerca circunstancias del subconsciente a la realidad objetiva en un acto casi imperceptible, y permite otros enlazamientos inexistentes. Muestra drama y caminos posibles; se ofrece morbosa y escudriña en lo más oculto de cada ser bajo la máscara de la transmutación. La estructura dramática inherente a su quehacer responde a la visión teatral con la cual concibe su pintura, en la que cada personaje es presentado con una psicología precisa en interacción contundente con el resto de los participantes en la historia.

Esta vocación quizá fue más explícita en «Historia de un caballo», muestra que presentó en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana, en la cual redescubrió los encantos de los procedimientos del grabado y puso en escena desde las artes visuales la conocida novela de León Tolstói llevada ya al teatro.

Expansivos y reveladores, trasgresores y envolventes, los personajes de Aisar —su rebaño—, a veces con voluntad propia, pero en general bien tutelados por su autor, testimonian el talento de un artista que crea libre pero consciente. Y según reza el poema inspirado en el niño guardador del rebaño, gozando de nuestro secreto común: Que es el de saber por todas partes, que no hay misterio en el mundo, y que todo vale la pena.



El guardador del rebaño (2007). Óleo/lienzo (150 x 100 cm).

ONEDYS CALVO NOYA
 Especialista en Artes Plásticas
 Dirección de Patrimonio Cultural

Los árabes en Cuba

LIBROS

Nuestras nacionalidades dependen de flechas y de barcos. Lo único que nos vincula por encima de los mares, por encima de la Babel de las lenguas, es el murmullo de un apellido.

Amin Maalouf
Narrador libanés

Resultado de una apasionante investigación histórica realizada por el Dr. Rigoberto Menéndez, el libro *Los árabes en Cuba* fue presentado en el museo Casa de los Árabes, que éste dirige desde 1989.

Publicado bajo el sello de Ediciones Boloña, el texto, que salió a la luz durante la XVII Feria Internacional del Libro de La Habana, fue dado a conocer en esta ocasión por su editora, Silvana Garriga, y el reconocido orientalista Dr. Reinaldo Sánchez Porro, quien lo definió como un «diccionario enciclopédico monotemático» ya que permite hallar referencias comparativas con respecto a comunidades árabes en Latinoamérica.

«El libro actual aborda de forma amplia y detallada el renglón ocupacional, el estudio de las tipologías de matrimonio tradicional (tanto en los maronitas como en los musulmanes) e igualmente la valoración de la conducta religiosa de la comunidad árabe de Cuba en lo referente al comportamiento de los diversos grupos confesionales», explica el autor, Dr. Rigoberto Menéndez, en las palabras introductorias. Asimismo —añade— otorgamos gran importancia al análisis del asociacionismo de la colectividad árabe durante el siglo XX y del proceso de su integración y asimilación a la sociedad cubana.

El estudio fue estructurado en cuatro partes: «De España a Cuba: la huella indirecta de la cultura árabe», «Causas de la emigración árabe a Cuba y formación de la comunidad», «Perfiles ocupacionales, composición religiosa y estructura sociofamiliar de la comunidad árabe de Cuba» y «De la identidad colectiva a la asimilación: asociacionismo, prensa y factores contribuyentes al proceso asimilativo».

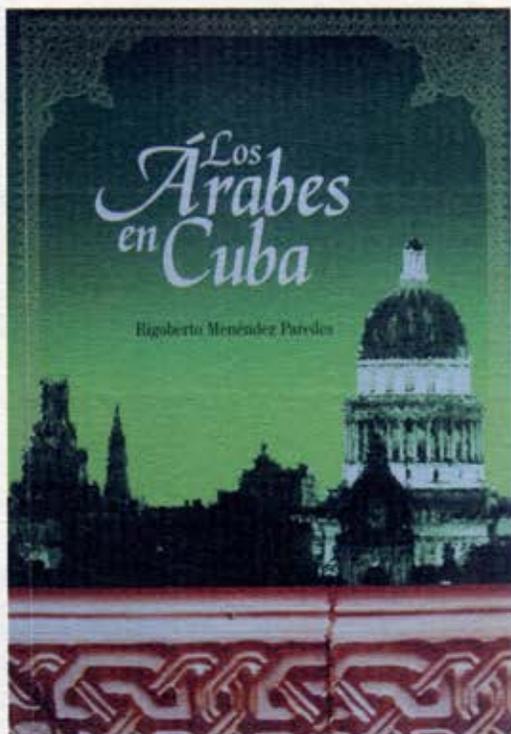
La contribución que vino con el acervo cultural hispánico e incidió en Cuba desde los primeros siglos de la Conquista, es lo que se denomina la huella indirecta de la cultura árabe, y es tratada a modo de antecedente en el primer capítulo. Los otros son consecuencia de la tesis con que el autor defendió su doctorado en Ciencias Históricas por la Universidad de La Habana, en enero de 2007: *La comunidad árabe de Cuba: génesis, integración y asimilación*.

«Los restantes capítulos parten de mi tesis doctoral, que versó acerca del proceso de origen, integración y asimilación de la comunidad árabe de Cuba a través de varios indicadores, principalmente: perfil ocupacional, composición religiosa, comportamiento familiar y sociocultural, asociacionismo y prensa», explica Menéndez en sus palabras preliminares.

Extraordinario complemento de estos tópicos son los 16 anexos que añaden gran valor al libro, entre los que se halla el de los apellidos legados por los inmigrantes, así como un glosario y el apéndice «El cronista cubano de la rebelión egipcia de 1881», un ejemplo de la visión de José Martí sobre la historia árabe. De igual modo, las imágenes de artículos, actas de sociedades, censos y fotografías personales, entre otras, realzan esta entrega.

Los árabes en Cuba —que tiene como antecedente *Componentes árabes en la cultura cubana* (Ediciones Boloña, 1999)— pone de manifiesto la labor precursora de su autor, quien ha trabajado durante más de dos décadas temas de arabismo y orientalismo.

Según sus palabras, «mi acercamiento fue estimulado por los estudios sobre el Medio Oriente que reali-



zo desde hace más de dos décadas y por los contactos que he mantenido de manera creciente con un grupo de inmigrantes árabes y sus descendientes, lo cual generó en mí un gran interés por realizar un estudio de caso donde abordé la temática desde la historia, elementos de la demografía y la antropología social.

«Otro de los factores que me motivó a desarrollar el estudio de la comunidad fue la recurrencia del tópico del inmigrante árabe tanto en la narrativa de los escritores árabes emigrados a América como en la producción literaria latinoamericana en sentido general, y de manera particular, aunque con ejemplos muy fugaces, en la novelística cubana».

Más adelante comenta: «estas páginas, que he intentado ordenar para contribuir a la investigación de la rica impronta árabe en Cuba, no son más que la confirmación de mi pasión insaciable por una cultura cautivante y el respeto por mi condición de historiador».

Sin lugar a dudas se trata de un volumen que no sólo plantea, sino que además sugiere el estudio de interesantes líneas investigativas como la estructura socioeconómica de la comunidad árabe, su presencia en la literatura cubana y latinoamericana, la religión, el asociacionismo, el tema de los directorios...

Por sobre todo, es prenda de gratitud para los que, descendientes de libaneses, sirios, palestinos... podemos hallar en sus páginas un exhaustivo registro historiográfico de la indeleble huella árabe en Cuba, contenidos hasta ahora en polvorientos documentos migratorios, instantáneas, anécdotas familiares, o ralas hojas de diarios de antaño.



Rigoberto Menéndez (La Habana, 1962), director de la casa Museo de los Árabes.

KARÍN MOREJÓN NELLAR
Opus Habana

XV Coloquio de la Mujer

EVENTO

Si algo evidenció el recién celebrado XV Coloquio Internacional de la Mujer, dedicado este año al tema «Violencia/Contraviolencia en la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas», es que —más allá de la analizada, debatida y rechazada discriminación de género— académicas, artistas, profesoras, juristas, investigadoras, periodistas... convenimos en la importancia de mantener estos espacios de debates teóricos.

Emocionadas unas al narrar vivencias propias, convencidas otras al enjuiciar obras de arte referidas a tales historias —escrita por o sobre mujeres—, las participantes en este evento anual que convoca el Programa de Estudios de la Mujer de Casa de las Américas, dirigido por la doctora Luisa Campuzano, demostraron la tremenda actualidad del tema escogido para este encuentro.

Entre los trabajos que se presentaron sobre la representación de la violencia de todo tipo en la literatura escrita por féminas o sobre ellas, estuvieron el de Alessandra Riccio y el de la autora de esta reseña.

La profesora de la Universidad de Nápoles analizó la novela *Informe bajo llave* (1983), de la argentina Marta Lynch. En tanto, mi trabajo «Una aproximación periodística a las violentadas mujeres de tres novelas del escritor colombiano Gonzalo Mallarino» trató sobre la «Trilogía Bogotá», que conforma los libros: *Según la costumbre*, *Delante de ellas* y *Los otros y Adelaida*.

Riccio expuso que la obra de Lynch, aparecida dos años antes de que su exitosa y controversial autora se suicidara, parece ser una representación de la angustia erótica vivida por su creadora, quien, en oposición a esta idea, afirmaba haber conocido a la protagonista: Adela, una joven brasileña que redacta un informe a su siquiatra.

En las tres novelas de Mallarino las protagonistas son las mujeres y la violencia vivida por ellas en diferentes formas y épocas. Usando como subterfugio el género de la entrevista periodística, puse en boca de tales mujeres sus propios parlamentos para ir desempolvando conflictos individuales en los que se entremezclan situaciones personales y profesionales de gran actualidad.

Los presentes en el Coloquio disfrutamos de tres conferencias magistrales impartidas por: Clotilde Proveyer («Violencia y sociedad») y Lourdes Fernández («Violencia psicológica»), de la Universidad de La Ha-



Cartel diseñado para el encuentro por Nelson Ponce a partir de una foto de Cirenaica Morera.

bana, y Ute Seydel («El recuerdo es violencia. El olvido es serenidad. Representaciones de la Conquista y la Colonia en la literatura mexicana del siglo XX»), de la Universidad Nacional Autónoma de México. Consideramos de gran estima las valoraciones que, sobre el tema «La violencia silenciosa», hiciera la ensayista Premio Nacional de Literatura 2005, Graziella Pogolotti.

Fuimos casi 60 delegados, en su mayoría mujeres. Junto a los de Cuba, estuvieron presentes especialistas de Brasil, Canadá, Chile, Colombia, España, Italia, México, Puerto Rico y Venezuela.

«Debo confesar que me siento algo nervioso ante tantas mujeres», admitió el profesor mexicano Ramiro Garza Matos, miembro de un equipo formado también por las investigadoras Lucía Mendoza y María Elena Reyes. La violencia en Aguascalientes, «la tierra de la gente buena», cuyo lema principal es «agua clara y cielo claro», fue el asunto que abordó.

Sorprendieron por la osadía de sus propuestas algunas caras nuevas, como las de las jóvenes profesoras (Teresa Montoya Hernández y Marianela Cisneros Babastro) de Moa, región niquelífera cubana de la provincia Holguín. También repitieron otras consagradas profesionales asiduas a este encuentro, incluidas la puertorriqueña Yeidi Altieri, de la Universidad de Puerto Rico-Recinto Arecibo, y la canadiense Catherine Vallejo, de Concordia University, Montreal.

Una nota diferente confirmó la celebración de un panel que, moderado por la profesora de la Universidad de La Habana Nara Araújo, resultó propicio para comentar los volúmenes de María del Mar López-Cabrales: *Arenas cálidas en alta mar. Entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba* y *Una isla con cara de mujer. Prominentes mujeres de la cultura en Cuba*, ambos de 2007. Participante en el Coloquio, la autora de estos textos intervino en esta ocasión junto a algunas de sus entrevistadas.

De complemento a las sesiones teóricas sirvieron las presentaciones de los libros *José y Consuelo: Amor, guerra y exilio en mi memoria*, de Áurea Matilde Fernández; *Ofelias*, de Aida Bahr, y *Otra mirada a La Peregrina*, de Roberto Méndez.

Otras actividades fueron el concierto del Ensemble Vocal Luna y la Camerata Vocal Sine Nomine en la Sala San Felipe Neri; la exhibición del documental *Quién soy yo*, de la realizadora Estela Bravo, y la puesta en escena de *La balada de Woyzeck*, en versión de Raquel Carrió y Flora Lauten a partir de la obra de Georg Büchner, en el teatro Buendía, que devino colofón del encuentro.

MARÍA GRANT
Opus Habana



Alba (2007)

Cosme Proenza

Holguín, tel: (53-24) 46 8234

cosme@baibrama.cult.cu

Representante: María Caridad Caballero

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

Cosme

Mujer con sombrero (2005)



Giotto en La Habana

EXPOSICIÓN



Los críticos consideran que los frescos de esta capilla, pintados en el siglo XIV por Giotto, marcan el momento culminante de su madurez artística.

Considerado el primer artista que contribuyó al surgimiento del Renacimiento italiano, la celebridad del pintor, escultor y arquitecto Giotto di Bondone se debe a los famosos frescos que pintara en el interior de la Capilla de los Scrovegni, en la ciudad de Padua, en el noreste de Italia.

Justamente una reproducción fidedigna de murales pudo ser admirada por el público habanero gracias a la muestra itinerante «Giotto y su tiempo», abierta hasta el mes de mayo en el Salón Blanco del otrora Convento de San Francisco de Asís.

Surgida en 1987 para conmemorar el 650 aniversario de la muerte de Giotto, la exposición fue inaugurada en presencia de, entre otros, Doménico Vecchioni, embajador de Italia en Cuba; monseñor Luigi Bonassi, Nuncio Apostólico en La Habana; Sr. Ubaldo Lonardi, presidente de la Agencia del Turismo de Padua, y Gertraud Ojeda, directora de esta institución dedicada al arte sacro en el Centro Histórico.

Mostrada en España, Alemania, Argentina, Paraguay, Uruguay, Bélgica y otras ciudades italianas, esta exhibición se compone del modelo a escala 1:4 de la también denominada Capilla Arena (9x4x3,75); la reproducción fotográfica de los frescos —que incluso pueden ser apreciados por los visitantes dentro del interior de la maqueta— y paneles fotográficos dispuestos en el salón. Dedicada a Santa María de la Caridad, la Capilla de los Scrovegni fue erigida, entre 1303 y 1305, por orden de Enrico Scrovegni, quien



Una de las vistas de la maqueta a escala 1:4 de la Capilla de los Scrovegni, que se exhibe en el Salón Blanco del Convento de San Francisco de Asís.

pretendía así expiar los pecados de su padre, conocido usurero retratado por Dante en la *Divina Comedia* en términos no muy halagüeños. La Capilla tenía fi-

nalidad funeraria, y el propio Enrico, muerto en 1336, está enterrado allí.

Según una placa conmemorativa ahora perdida, tres años después, el 23 de marzo de 1303, Enrico inauguró la Capilla con una ceremonia de consagración y para pintar los frescos invitó a Giotto, quien sugirió alargar la estructura del inmueble. El 25 de marzo de 1305, cuando se completaron los frescos, se celebró una nueva consagración. La Capilla Scrovegni se convertiría en obra maestra de valor universal.

Los frescos fueron pintados según el siguiente: (1) escenas tomadas de la vida de María (registro superior, cerca del presbiterio); (2) escenas tomadas de la vida de Cristo (segundo y tercer registros); escenas tomadas de la historia de la humanidad (base de la pared). El ciclo comienza con la escena del Rechazo del Sacrificio de Joaquín y termina con el Juicio Final.

El 6 de febrero de 2000 se celebró el séptimo centenario de la adquisición de la vieja arena romana de Padua y del comienzo de las obras de construcción de la Capilla. Desde entonces, y durante la actual década, el mensaje de Giotto se propone y se propondrá al mundo una vez más.

Hoy, gracias al impulso de Turismo Padova Terme Euganee, La Habana recibe en el antiguo Convento de San Francisco de Asís, museo consagrado al arte sacro, estas imágenes de espiritualidad.

REDACCIÓN *Opus Habana*



La geometría y el deseo

EXPOSICIÓN

En dos aparentemente opuestos niveles del pensamiento, está centrada la propuesta esencial de la exposición «La geometría y el deseo» del pintor, grabador y ceramista Ernesto Villanueva (La Habana, 1970) que acogió por estos meses primaverales de 2008 el privilegiado salón de la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, en la Plaza de Armas.

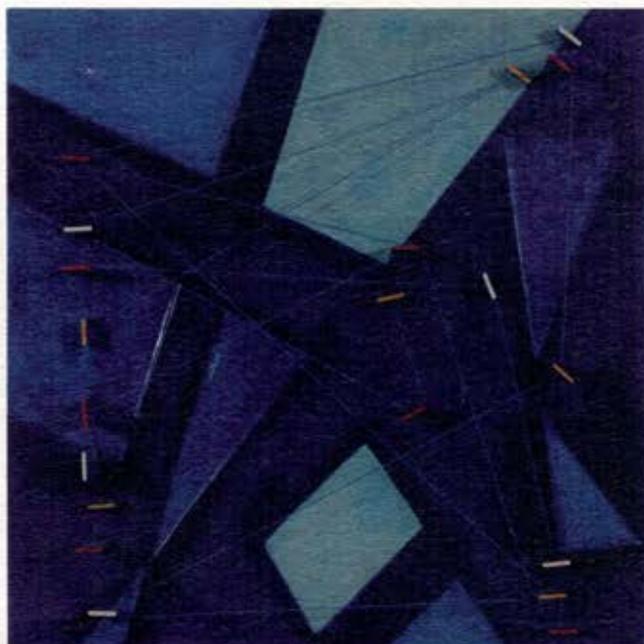
Si por un lado, la geometría alude a lo descriptivo, analítico, plano..., por el otro, el deseo sugiere lo pasional, vehemente, ávido... Ambos —geometría y deseo— se confabulan para mostrarnos lo que se ha dado en llamar video-ins-

talación, que encontró en esta suerte de galería-vidriera el mejor de los espacios posibles. Su óptimo funcionamiento lo marca el horario nocturno cuando la sala queda desierta y entonces, desde el exterior, el transeúnte se convierte en el mejor de los públicos al apreciar la obra expuesta.

Villanueva explica que se trata de una secuencia de figuras geométricas superpuestas a diferentes cuadros anteriores suyos. Cada uno está superpuesto, a su vez, a torsos femeninos desnudos, trabajados digitalmente con el propósito de suavizar el contenido erótico e incrementar el simbolismo humano.

Según detalla, con la secuencia de movimientos, este video-instalación pretende sugerir la ausencia de libre albedrío dentro de la lógica humana y sus ataduras a los caminos trillados de la civilización. Contrasta la dureza y sentido estricto de la geometría, con la fragilidad y suavidad del cuerpo femenino. Es un contrapunto entre lo biológico y lo artificialmente impuesto.

Villanueva asume el Centro Histórico como parte de su cotidianidad: su estudio se ubica en la populosa calle Obispo. Para tener una idea desde cuándo están emplazados aquí —obra y creador— amerita acudir a su esposa, Marielmy, una compañera imprescindible en todos los proyectos que juntos acometen: «Mis padres residen en esta



Áreas deconstruidas (2006). Mixta sobre madera (120 x 120 cm).

casa desde que yo era una niña de nueve años. Así que conocí a Ernesto viviendo aquí, donde nació su vocación y se inició en ese maravilloso mundo desde 1993, cuando comenzó a trabajar las artes plásticas. La Habana Vieja ha sido siempre fuente de inspiración para su obra, aun cuando ya no pinte la ciudad».

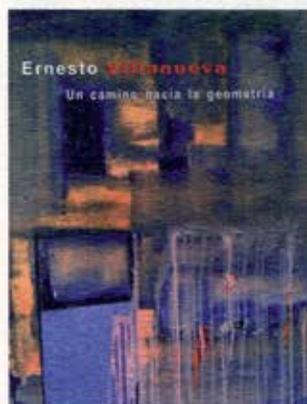
Esta exhibición en la galería de la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, devino la segunda de Villanueva

en una institución de la Oficina del Historiador de la Ciudad. La primera fue «Color y ciudad», en la Casa Guayasamín, en 1996, etapa inicial de su quehacer artístico y en la que las urbes son tema recurrente, en específico La Habana; en tanto, el manejo de las tonalidades era agresivo, con predominio de los primarios.

Pero ¿cuánto ha evolucionado la obra de este artista desde entonces hasta ahora? En el artículo «Ciudades bajo la luz», Rafael Acosta expresa: «apunto algo que me parece esencial: Ernesto se encuentra empeñado aún en la búsqueda de su estilo. Afortunadamente, su juventud le otorga el tiempo suficiente para hallarlo y encontrarlo».

El video-instalación «La geometría y el deseo» —tanto como sus más recientes exposiciones, espléndidas en el dominio de las corrientes geométrico-conceptuales— es una prueba fehaciente de que ya llegó ese estilo.

No es la primera vez que apreciamos obras de Villanueva en las que se ponen cara a cara la vieja contradicción entre el formalismo que impone la llamada civilización y el desenfado que lleva al Hombre a comportarse sin tener en cuenta las normas sociales. Nada, la encrucijada que imponen la geometría y el deseo.



Con el sello de Arte Cubano Ediciones, este libro recoge un grupo de obras bajo la premisa de dilucidar la conexión geométrica que condujo a las recientes creaciones del artista.



El espacio (2005). Mixta sobre madera (116 x 160 cm).

MARÍA GRANT
Opus Habana

Figuraciones de Cristhian

ARTES PLÁSTICAS

Dibujaba en cuadernos de escuela gente dormida, difícilmente equilibrada en un solo pie sobre una superficie movediza, o gente que entraba dormida al mar, o que salía de un montón de agua. Cosas así, siempre sucesos de misteriosa clase, como los que exhiben sus trabajos hoy.

De niño pintó un león solitario sobre una colina púrpura. Un león de trazo preciso, contorneado con valentía sobre un fondo mostaza, fiera interrogante, de expresión de rarísima dulzura. Su trazo, desde aquellos días, lo que busca es eso: la precisión posible en la imprecisión de lo que las criaturas llevan dentro.

Una línea sola y rápida engendraba sus figuras de entonces, las primeras que enderezaba, sus animales de enigma. La naturaleza del animal lo fascina, ha logrado entenderse con seres vivos de casi imposible comprensión, cernicalo, majá, cocodrilo, e innumerables perros y gatos sucesivos; también con humanos de extraña índole, porque Cristhian simpatiza con lo indomesticable.

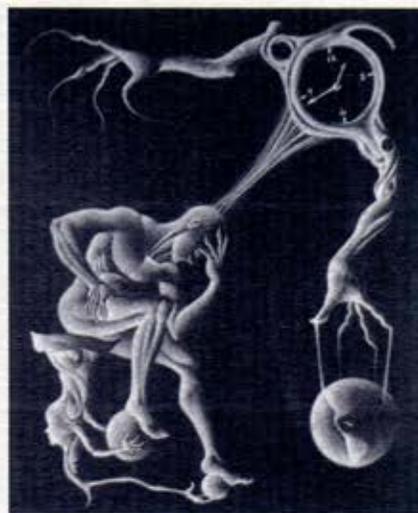
Creo que en el sueño lleva mejor compañía que en las palabras de vigilia. Tal vez en territorios de espejismo es donde su esencia dialoga con mayor libertad. Por eso su pintura posee poco de literatura, sí de emoción brumosa, de parpadeo, como quien recuerda vibraciones que atravesó dormido.

Su mayor temeridad es el intento por describir esas visiones con fidelidad extrema, hacer incidir la luz en el relieve de músculos y textura de piedra cósmica—medias lunas, astros errantes—, construcciones mínimas como jaulas, herramientas, detalles de entidades inconclusas, ángeles. Detrás de todo está el vacío: ingravidez, aire de abismo.

Para ser fiel a la mirada (a lo que vio, creyó soñar) es que perfeccionó y perfecciona su claroscuro, crece su gobierno sobre los volúmenes. Y para hacer manipulables ánimas de extraña movilidad, esas prolongaciones vegetales, esas superficies que sólo la música—cierta música—podría referir, esas historias, fragmentos de fábula sin moraleja, sucesos puros.

Ahora excluye el color, para concentrarse en el perfeccionamiento de una figuración—la suya—que va avanzando en singularidad y economía. Ése es hoy su modo de contar, así desea que lo veamos y comprendamos. Ya volverá el color, quizás en la próxima estación que conozca su pintura. El creyón blanco sobre lienzo de carbón sustituyó al trazo oscuro sobre fondo blanco de su anterior muestra.

En común tienen ambas exposiciones la voluntad de representar acaeceres fragmentarios que acontecen (o acontecieron) en un sitio donde el desciframiento y la interpretación no existen, donde el sueño



Martirio cotidiano (2007). Creyón blanco sobre lienzo oscuro.

puede todo con las ánimas, donde Cristhian, sin palabras, narra.

(Palabras del catálogo de la muestra «Figuraciones», de Cristhian González-Téllez del Río, expuesta en el Palacio de Lombillo, enero 2008).

SIGFREDO ARIEL
Escritor



El Quijote de Miguel de Cervantes y Saavedra

Homenaje de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana con ocasión del 400 Aniversario de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

En CD ROM una versión radial en 154 capítulos de la obra cumbre de la literatura española. Una lectura íntegra y dramatizada producida por Habana Radio, emisora adscrita a la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Para contactar: habradio@habradio.ohdireco.cu
Tels: (53-7)861-5463/ (53-7)861-3870

Lecturas radiales del Quijote

Ubicuidad de la imagen baldía

FOTOGRAFÍA

Hace un tiempo atrás –tal vez ya cerca de un año–, cuando observé por primera vez varias fotografías de José Luis Díaz Montero, aposté por ellas sin reservas, en un acto un tanto osado o arriesgado, teniendo en cuenta se trataba de un creador *novel*, de alguien prácticamente desconocido dentro del ámbito de la Institución-Arte en Cuba. Hoy, que asistimos a su primera muestra personal de envergadura, en uno de los espacios legitimadores del circuito expositivo de nuestro país, me regocija enormemente poder asumir el papel de exégeta de sus piezas, pues sé que éste será sólo el comienzo de una larga y exitosa carrera por los predios del arte fotográfico, de modo que constituye un privilegio para la galería Servando la exhibición de este conjunto de obras de tan alta valía y consistencia.

Antes de comenzar el análisis propiamente dicho, se impone una aclaración de tipo axiológico, digamos que una premisa necesaria para entender a cabalidad y valorar con justicia las propuestas del autor. Me refiero al carácter fuertemente sensorial o de impacto estético que predomina en la mayor parte de sus obras. No estamos ante un artista conceptual; más bien se trata de un creador de oficio, preocupado todo el tiempo por la sugestión en términos de visualidad o el resultado final de sus imágenes, muy interesado en la plasticidad o belleza de estas últimas. En sus trabajos se advierte un impresionante estudio de la composición, las líneas estructurales, la relación figura/fondo... Y creo que ahí radica el mérito mayor de su poética, además de haber sabido encontrar un sello propio, en suma auténtico, ajeno a todo cliché o lugar común –ya sea temático o estilístico–, tan típicos en la fotografía cubana actual, plagada de reiteraciones y copistas por doquier.

De las series que ha venido realizando José Luis, se escogieron para esta exposición sólo dos de ellas, acaso por ser las de mayor trascendencia: «Sin pasar por alto» y «Sombras y reflejos». En el caso de la primera, el artista se empeña en captar escenas u objetos cotidianos de aparente sencillez e intrascendencia, con el ánimo de trasladarlos a una dimensión metafórica que complejice su alcance semántico. De ahí que los protagonistas de las figuraciones bien puedan ser una alcantarilla derruida, abandonada al agitado peregrinar de los transeúntes; cuatro zapatos mustios, solitarios en su triste lejanía; o varias sábanas cedidas a la inercia de la brisa insular. Al artista le interesa esa zona límite en que lo bello y lo insignificante se entrecruzan, desdibujan sus fronteras. Su estrategia se basa en potenciar una experiencia estética allí donde la belleza pareciera proscrita. Sin embargo, detrás de esa supuesta banalidad se ocultan significaciones antropológicas, sociales y culturales en un sentido amplio. Títulos como *Caudillismo*, ... *Y decidí volar*, *Toda postura ética entraña una pose*, entre otros, nos hablan de problemáticas y preocupaciones que trascienden la voluntad autotélica de los objetos representados, su vocación ontológica.

Aunque nunca percibimos al ser humano, si alcanzamos a sentir su presencia, su huella reflejada en el



De la serie «Sin pasar por alto» (2007). *Toda postura ética entraña una pose* (86 x 115 cm).

aparente mutismo e impavidez del entorno. Es por ello que el título resulta tan funcional: «Sin pasar por alto» nos alerta sobre el camuflaje de los objetos, sobre su simulada presencia, sobre la elocuencia que habita toda imagen baldía.

Por su parte, «Sombras y reflejos» juega con las ambiguas relaciones del par antinómico esencia/apariencia, y para ello el autor se vale fundamentalmente del recurso del claroscuro y los contrastes lumínico-cromáticos. La luz o la ausencia de ella son los verdaderos protagonistas de la serie. Asimismo, resulta esencial el empleo de las transparencias o efectos de espejismo que se aprecian en algunas imágenes, sobre todo en aquellas donde el agua se hace visible. El ejemplo más ilustrativo al respecto es

Quimera, obra que desde la aguzada metáfora de su título nos habla de la levedad de las ilusiones humanas.

Otra pieza sumamente reveladora dentro de «Sombras y reflejos» es *Zozobra*, cuyo primer mérito radica en su minimalismo visual, en la limpieza derivada de su síntesis compositiva. Cuanto se muestra al espectador no son más que unas aguas reposadas, inertes, encima de las cuales se vislumbra una precaria embarcación próxima al naufragio. Sin embargo, el contraste que se produce entre la luminosidad y tersura de la superficie plateada del agua, y el resquebrajamiento e inoperancia del bote para cumplimentar su misión, pudiera estar aludiendo al viaje en tanto imposibilidad, en tanto carencia o escollo que troca la utopía en pérdida. Los reflejos proyectados sobre el agua son, en efecto, hermosos, pero no pasan de ser eso, sólo reflejos, simulacros de lo real, puras evanescencias que jamás llegarán a su tangibilidad. A fin de cuentas, como nos indica



De la serie «Sombras y reflejos» (2005). *Ubicuidad* (83,3 x 100 cm).

el título, la zozobra es el *fatum*, el destino final. Ya sea en una u otra serie, resulta interesante cómo en algunos casos el artista subvierte las posiciones y los grados de angulación habituales de la cámara, logrando imágenes inusuales, *sui generis*. Recurso este que acentúa notablemente el potencial connotativo de las propuestas, y que creo constituye una marca ineludible de su estilo. «Ubicuidad» es entonces una muestra cuyo acierto se torna innegable, una expo que de seguro instaurará pautas dentro del discurso fotográfico cubano actual. Pongo la mano al fuego, como diríamos en buen cubano...

PÍTER ORTEGA NÚÑEZ
Crítico de arte

(Palabras del catálogo de la muestra «Ubicuidad» del artista José Luis Díaz Montero, expuesta en la Galería de Arte Servando Cabrera durante febrero-marzo de 2008).

Pequeñas crónicas de Cudina

PINTURA

Hoy por hoy, Jorge Luis Cudina (Velasco, Holguín, 1969) es uno de los pintores holguineros más prometedores. Formado en la Academia de Arte local, Cudina es un artista en la plenitud de sus facultades creadoras, facultades que vinieron con él al mundo, pero que el artista se ha empeñado en elevar al rango de virtuosismo a través de una constante autosuperación.

Es, en el mejor sentido del término, un perfeccionista. Sus obras atraen por su complejidad formal, por su sólida estructura, pero también por la frescura de los temas que aborda, temas sacados de su propia infancia campesina, del entorno familiar poblado por personajes singulares, que en sus obras alcanzan matices fabulosos.

La sinceridad de estas obras, en las que el humor y el erotismo matizan esa especie de «feria de las vani-



Tauromaquia (2006). Óleo sobre lienzo (60 x 80 cm).

dades» que es la vida en un pueblo pequeño de provincia y donde lo particular alcanza, gracias al talento del artista, la dimensión de las verdades universales, establece una inmediata y casi mágica relación con el espectador.

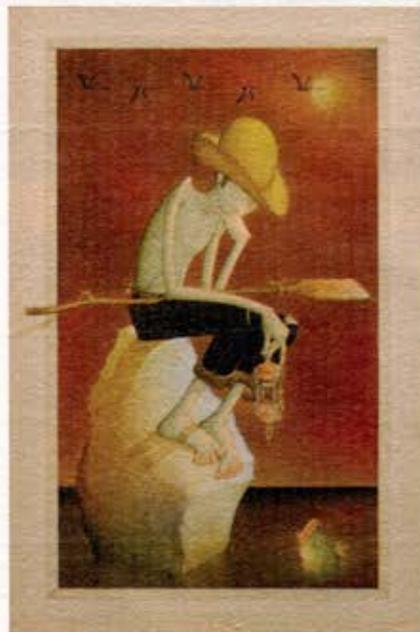
Cudina no niega ni esconde las influencias recibidas, las de los grandes maestros de sus tiempos de estudiante, que cualquier persona informada puede rastrear fácilmente en sus obras. La impronta de Cosme Proenza, de Lam, de Pedro Pablo Oliva o Picasso, aparece en una u otra pieza, a modo de homenaje que el artista ofrece a quienes le han servido de paradigma en el difícil arte de la creación.

En sus «Pequeñas crónicas cotidianas», Cudina nos ofrece algunas de las claves de su producción personal, especialmente esa manera sensible y

comprehensiva con que aborda las más disímiles debilidades humanas. Sus criaturas, entre las cuales se incluye el propio artista, nos cautivan por su candor y terrenalidad. Nada humano le es ajeno, pero, de alguna forma, al ser transfiguradas por el arte de su creador, pierden parte de su condición perecedera para alcanzar una indudable trascendencia.

Obra rica en matices, lúcida, es la de Jorge Luis Cudina, cuya madurez y variedad nos hacen esperar nuevas y mejores sorpresas de este pintor en pleno desarrollo, un artista que desde sus primeras piezas no ha dejado de sorprendernos y cautivarnos con su sinceridad, su respeto por el oficio y su indudable talento.

MARTÍN GARRIDO
Curador y crítico de arte



De la serie «Sueños dorados» No. 1 (2007). Óleo sobre lienzo (120 x 80 cm).

Habana nuestra
Portal de la Oficina del Historiador
de la Ciudad de La Habana
www.habananuestra.cu

Libros de Ediciones Boloña

LIBROS

Ocho nuevos títulos y dos multimedia presentó la Editorial Boloña durante la XVII Feria Internacional del Libro de La Habana. Ellos son:

El Palacio Aldama. Una joya de la arquitectura habanera, del historiador Pedro A. Herrera López. Ensayo exhaustivo, ampliamente documentado e ilustrado, de la más suntuosa mansión cubana del siglo XIX.

Amelia Peláez, del ensayista, crítico y curador Alejandro G. Alonso. Análisis de la pintura y la cerámica de una de las personalidades más significativas de la primera vanguardia plástica cubana.

Historia de la Iglesia Católica en Cuba. La Iglesia en las patrias de los criollos (1516-1789), de los historiadores Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara. Minucioso estudio del desenvolvimiento de la Iglesia Católica en la Isla.

Fiñes, de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana. El autor rememora sus primeros años en el entorno que tanto ha amado. Por esta obra, Carlos A. Masvidal recibió el galardón en la categoría de mejor diseño integral en el Premio Anual de Diseño del Libro Raúl Martínez 2007.

La Orden dominica en La Habana: convento y sociedad, del historiador Edelberto Leiva Lajara. Recorrido so-

bre la presencia de la Orden de los Predicadores en esta ciudad.

Museo Casa Natal de José Martí, de autores varios. Sobre la historia de la casa donde naciera el Apóstol de la independencia de Cuba y los avatares de su conversión en museo, además de reflejar el amplio programa cultural que desarrolla la institución y mostrar numerosas imágenes de su colección e instalaciones.

Los árabes en Cuba, de Rigoberto Menéndez Paredes. Estudio detallado sobre las características de la comunidad árabe en Cuba, con el cual el autor obtuvo el doctorado en Ciencias Históricas por la Universidad de La Habana.

Multimedia *Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana*. Una visión general del desarrollo de esa manifestación artística en la Isla.

Multimedia *Para no olvidar*. Valioso testimonio gráfico de la restauración del Centro Histórico de la Ciudad de La Habana.

Además se presentó el sexto número del *Boletín de Arqueología*, publicado por el gabinete de esa especialidad de la Oficina del Historiador.

La Editorial Boloña, que fuera fundada en 1996, debe su nombre a una importante familia de impresores habaneros que comenzó su trabajo en este campo en 1776.

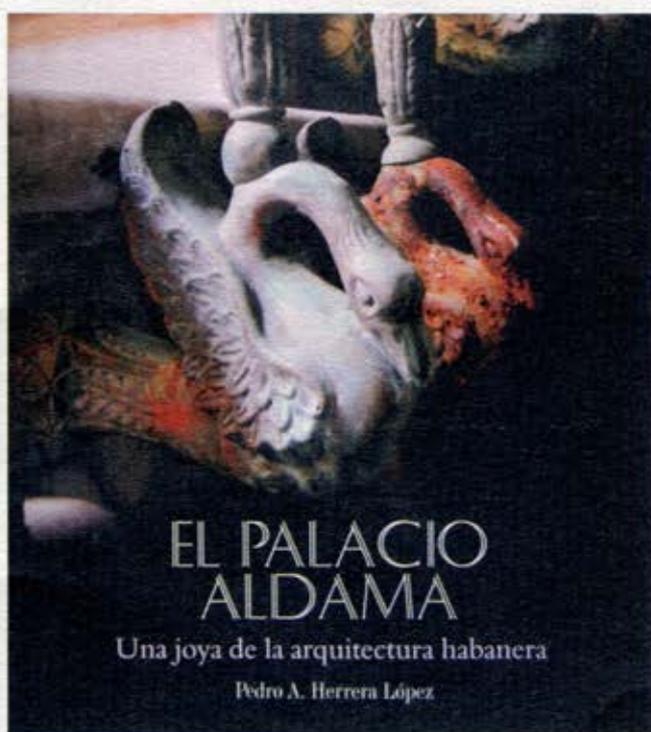
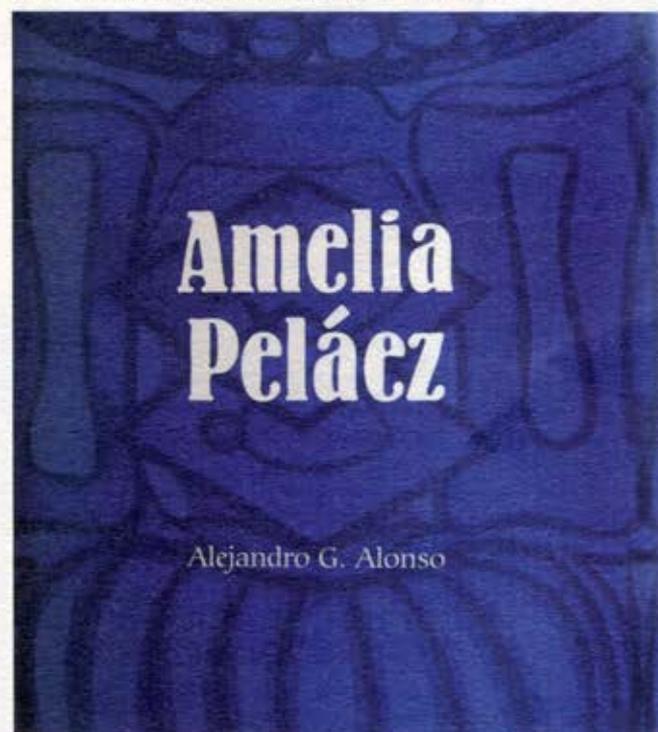
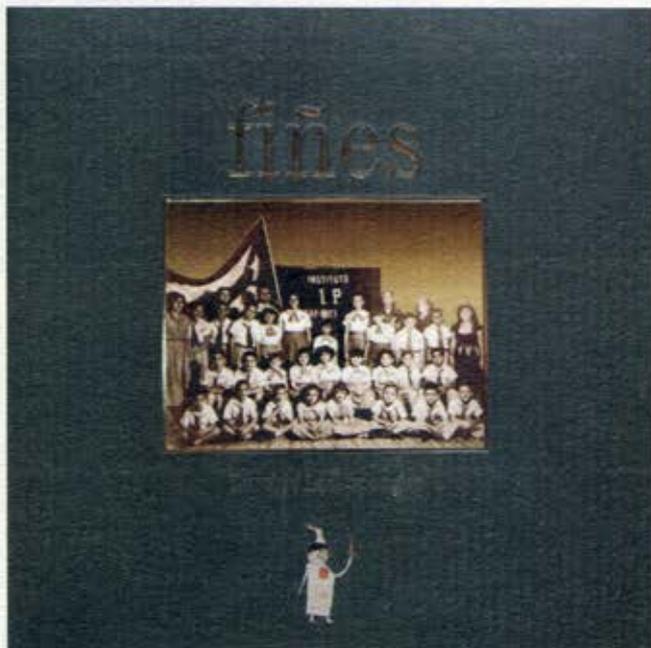
La estirpe de los impresores Boloña comenzó con Esteban José, de quien su hijo José Severino heredó el negocio en 1817, y llegó a ser reconocido como el mejor impresor de la Isla en las primeras décadas del siglo XIX.

El exquisito catálogo de tipos y viñetas con que contaba su taller era tan impresionante, que más de un siglo después Eliseo Diego le dedicó su poe-

mario *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*.

Actualmente Ediciones Boloña posee un catálogo de más de 80 publicaciones, con énfasis en temas históricos y patrimoniales, sin descartar la literatura y otras manifestaciones artísticas.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Masvidal, Premio Nacional

SUCESO

El Premio Nacional de Diseño del Libro 2007 se le otorgó al diseñador Carlos Alberto Masvidal en la sala Nicolás Guillén de San Carlos de la Cabaña por «su sostenida labor en publicaciones periódicas, la expansión de su trabajo hacia múltiples áreas del diseño y la excelencia artística mostrada en su obra».

Masvidal, presidente del Círculo de Creativos de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales, ha desarrollado en Ediciones Boloña, de la Oficina del Historiador de la Ciudad, una labor de excelencia que se ha visto reconocida con numerosos títulos premiados, entre ellos los libros *Para no olvidar* y *La memoria en las piedras*, este último de Zoila Lapique.

La directora de Ediciones Unión, Olga Marta Pérez, parte del jurado del Premio que presidió su entrega en el marco de la XVII Feria Internacional del Libro, reconoció «el paso que con originalidad y elegancia» marca el arte de Masvidal «en la visualidad contemporánea de nuestro país».

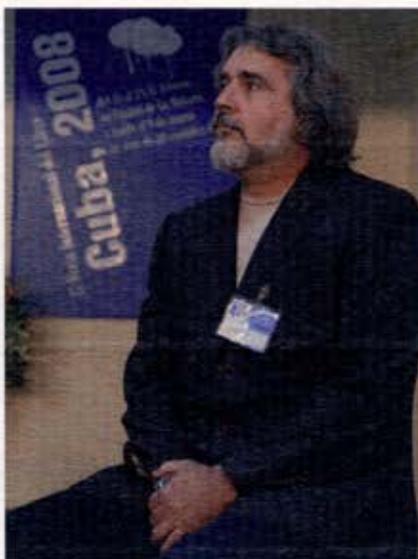
Se ha dicho que el diseño del libro es la práctica más ignorada, quizá menos notoria para su autor, dentro del diseño gráfico. ¿Qué opina al respecto?

Pobre del autor que hoy subestime el diseño de su libro. Los tiempos cambian, no sólo se trata ya del contenido, pésele a quien le pese. La avalancha tecnológica y de información ha elevado el papel de la forma y la imagen como fórmula para lograr la atención del lector/cliente y brindar la información que se desea. Estamos sumergidos en un mundo de imágenes, sobre todo animadas, y el libro pugna por mantener su espacio ante la retirada de sus antiguos y futuros adeptos a nuevas fórmulas como los audiovisuales o Internet.

He visto excelentes libros languidecer en las librerías por culpa de un mal diseño, y viceversa. Lo que pasa es que no se puede diseñar un libro si no se ha establecido una complicidad con el autor. Te tienes que meter en su pellejo, entender lo que quiere decir, decir gráficamente lo que le falta por decir. He tenido casos en los que el diseño ha respondido más a la personalidad del autor que al contenido en sí mismo; ellos quedan encantados sin saber por qué. El contenido es el cuerpo, pero el diseño es la ropa y no se puede salir desnudo a la calle. Al menos eso dicen las buenas costumbres.

¿Qué significa desde el punto de vista profesional el haber obtenido el Premio Nacional?

Ya he dicho en otra ocasión que cuando tenía 25 años estaba loco por tener este premio, y hoy que lo tengo, estoy loco por tener 25 años. Qué le vamos a hacer, la vida es así. Ya en el año 2007 había sido nominado para el Premio Nacional de Diseño de la ONDI (Oficina Nacional de Diseño) junto a la destacada diseñadora María Elena Molinet, para quien fue finalmente el Premio. Pero fue una nominación realmente muy importante para mí. Además, en 2007 obtuve el Premio de Diseño Integral con el libro *Fiñes*, de Eusebio Leal Spengler. Si a eso sumamos, entonces, este Premio Nacional de Diseño del Libro en el mismo



año, entonces entenderás por qué fui corriendo al médico a realizarme un chequeo, por si acaso.

Lo que sí es cierto es que tener este premio del Libro da una satisfacción tremenda —para qué negarlo— y a la vez te sumerge en un nuevo problema porque entonces la mirada crítica de los demás aumenta. En fin, este premio te pone la varilla más alta, para bien y para mal.

¿Fue la tradición familiar, tan poderosa en su caso, la que lo condujo hacia las sendas del diseño, o pesaron también otras consideraciones individuales?

Diseñar o ilustrar es como cantar o ser músico; si no está en ti, no hay tradición que valga. Siempre es necesario tener un talento natural, y si para colmo hay una tradición familiar, entonces eres el tipo más feliz de la Tierra, y ése creo que soy yo.

En sus palabras de agradecimiento por el Premio, reconoció que su quehacer en la Editorial Boloña ha marcado su diseño en el ámbito del libro y quizá también más allá de él.

Trabajo para Boloña desde su creación, y es una suerte para mí. He evolucionado junto a la Editorial desde sus primeros libros hasta el punto donde nos encontramos hoy. Boloña se ha ido convirtiendo en sinónimo de calidad, elegancia, de «libro bien hecho», de ese libro que además de leerlo, quieres conservar. Tenemos un equipo editorial y de dirección de excelencia, tan necesarios para que uno pueda concentrarse en el diseño. También tenemos el honor de trabajar con autores de primera línea. Sin Boloña y su compromiso, voluntad y decisión para con lo bello, definitivamente no hubiera premio.

En nuestro país, cada vez más se ejerce el diseño gráfico por «creadores independientes». ¿Qué opinión tiene sobre esta forma de trabajo, y su contraparte, el mantenerse ligado a una institución y moverse dentro de sus límites?

Esta respuesta es compleja, más teniendo en cuenta que soy el presidente del Círculo de Creativos de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales y que, además, no soy trabajador de Boloña; soy un «creativo sin vínculo laboral» (ésta es la denominación oficial). Para empezar, diré que todas las formas de trabajo son válidas ya que se pueden plantear ventajas y desventajas de cada modalidad; cada diseñador debe escoger la que le sea más cómoda o viable. El error, pienso yo, es la obsesión nacional por normarlo todo, categorizarlo todo, y eso, en el caso de los «creativos» (que es el verdadero término) es tiempo perdido soberanamente. Me mantengo ligado a Boloña por lazos de compromiso, responsabilidad y amor, que son mucho más fuertes que los vínculos laborales y que me permiten desarrollar un trabajo de continuidad. Así mismo me sucede con la Compañía Habaguanex, el Programa Cultural de la Oficina del Historiador, y miles de otras cosas más.

Cuando el concepto de creativo independiente se vincula solamente con un diseñador que llega, hace un trabajo y se va, estamos «embarcados», y pensar que con tener a una persona sentada ocho horas delante de una computadora se resuelven los problemas de imagen, también es un error. Diseñar, concebir, en fin, crear, no es hacer tuercas; digo, con perdón de los «tuerquistas».

En mi caso particular, descanso cuando cambio el tipo de diseño que realizo. En Habaguanex diseño principalmente publicidad —que es la más devoradora de las formas de diseño—, mientras que en Boloña el diseño de libros tiene un ritmo más pausado, pero al ser un producto que trasciende el tiempo, se debe ser extremadamente cuidadoso. Y en el caso del diseño del Programa Cultural, es como una línea de montaje en serie, cronométrica, implacable, pero que te demuestra que puedes y debes tener una disciplina en el cumplimiento de tu trabajo. Sólo he hablado de los diseños dentro de la Oficina del Historiador, pero hago muchos más trabajos fuera de ella.

Otra cosa que puedo decir es que la editorial o publicación debe tener bien definido su perfil e imagen y no depender de lo que a cada diseñador que trabaje para ella se le ocurra. El diseñador es parte del engranaje editorial que debe ser colegiado y estratégicamente planeado, y no el genio único, «decidor» de todo. Hay ejemplos excelentes de ello, como la revista *Opus Habana*, que posee un concepto editorial y de imagen tan excelente, que casi nadie se da cuenta de que han pasado muchos diseñadores, fotógrafos y redactores por ella. Está tan bien concebida que «casi» está por encima de los que la realizan; es decir, no dan golpes a ciegas.

Muchas veces, detrás de un libro mal diseñado lo que hay es un pobre trabajo editorial y de concepción general de la imagen.

ANTONIA VIDAL
Periodista

(Esta entrevista fue tomada de *La Jiribilla*, No. 355. Disponible en http://www.lajiribilla.co.cu/2008/n355_02/355_08.html.)

Re-cuentos de Pedro Abascal

FOTOGRAFÍA

El Taller Experimental de la Gráfica se propuso despedir el 2007, año de su 45 aniversario, por todo lo alto. Para ello exhibió una muestra *sui generis* que desdibuja sus cánones expositivos. Casi una treintena de retratos realizados por Ramón Martínez Grandal y Pedro Abascal integraron la propuesta junto a 15 piezas de significativos artistas de distintas generaciones que intentan reinterpretar desde sus poéticas algunas de las más conocidas instantáneas de Abascal.

Bajo el bien fundado título de «Re-cuentos», la selección revivió las tardes en el Taller que quedaron atrapadas por el lente de estos creadores. La primera parte de la exposición funcionó como una suerte de diálogo entre el pasado y el presente, entre la nostalgia y la cotidianidad de la antológica institución, mediante imágenes de los protagonistas de las múltiples jornadas de olor a tinta entre piedras y cartulinas. Jornadas por las que en más de cuatro décadas han transitado la mayoría de nuestros artifices que han encontrado en el grabado un inagotable vehículo de expresión.

Algunos de los fotografiados, al parecer, no se conformaron solamente con figurar en la exhibición desde el blanco y negro de sus rostros plasmados en el papel fotográfico, posando o sorprendidos por estos cazadores de historias visuales. Quisieron desquitarse con Abascal, gracias a una invitación de éste a que se apropiaran de algunas de sus fotos para devolvérselas concebidas desde sus propias paletas e inquietudes pictóricas.

Lo que comenzó como un homenaje de los fotógrafos al Taller de la Plaza terminó corriendo la suerte de un cadáver exquisito al que se sumaron Arturo Montoto, Aisar Jalil, Rafael Zarza, Ángel Rivero, Julio César Peña, José Omar Torres, Carlos de Toro, Zenén Vízcaíno, Rafael Paneca e Isolina Limonta, por sólo mencionar algunos de la quincena de artistas que se empeñaron en contagiar de trazos la obra de quien tanto le ha cantado a La Habana desde el lente, captando su esencia y la de sus habitantes con su peculiar perspectiva e indagadora vocación de cazador de imágenes.

CECILIA CRESPO
Periodista cultural



Calle Villegas (1989). Plata sobre gelatina.



Malecón de La Habana (1991). Plata sobre gelatina.

De la serie "Cada quien tiene su mundo" (2007).
Técnica mixta / lienzo (60x85 cm)



Esteban
ESTEBAN MACHADO

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

Representa: René Avila Gómez
Tel: (537) 830 8236 / 830 0163

<http://www.estebanmachado.com>

Premio REINA SOFÍA

SUCESO

De manos de la propia soberana, durante una ceremonia realizada en la sede de la Agencia Española de Cooperación Internacional, en Madrid, el Historiador de la Ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler, recibió en diciembre de 2007 el Premio Internacional Reina Sofía de Conservación y Restauración del Patrimonio cultural material, como reconocimiento a su labor en la rehabilitación del Centro Histórico de la capital cubana.

En la misma ocasión se entregó igual distinción, en la categoría de patrimonio intangible, al Museo Ixchel del Traje Indígena, de Guatemala.

Luego de recibir el lauro, en declaraciones a la Agencia Prensa Latina, Leal manifestó sentirse muy honrado porque «se trata de un premio muy hermoso y significativo», e informó que la reina le expresó un mensaje de muy particular afecto para Cuba.

En sus palabras en el acto de entrega, el Historiador de la Ciudad de La Habana recordó que «al futuro sólo puede accederse desde el pasado» y

rindió homenaje a los españoles que emigraron a Cuba y sus descendientes.

«Por nuestra sangre corre el orgullo de nuestros abuelos gallegos, vascos, catalanes, andaluces y de otras regiones de España», subrayó.

Insistió en que la coincidencia de los premios al proyecto de restauración de La Habana Vieja y al Museo Ixchel «supone la realidad de nuestra América».

Las conclusiones del jurado que otorgó la distinción reconocen que la labor realizada en el Centro Histórico de La Habana ha sido un factor de desarrollo social y económico de la comunidad.

Añade que esa labor se ha materializado en la restauración de edificios, espacios urbanos y elementos de valor patrimonial, y resalta su inserción en la actividad de la ciudad, con una especial atención a la mejora de las condiciones de vida de sus habitantes.

En 2007, la Oficina del Historiador de la Ciudad recibió el Pergamino de



Pergamino correspondiente al Premio Internacional Reina Sofía de Conservación y Restauración del Patrimonio material, otorgado en 2007 a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Honor de ONU-HABITAT, concedido por esa institución de Naciones Unidas.

También Eusebio Leal Spengler fue acreedor del Premio Internacional Sebetia-Ter 2007, en la categoría de Arquitectura, que otorga el Centro de Estudios de Arte y Cultura de Nápoles,

institución no lucrativa fundada oficialmente por el rey napolitano Joaquín Murat en 1805, y que contó entre sus miembros al famoso músico Domenico Scarlatti.

REDACCIÓN *Opus Habana*

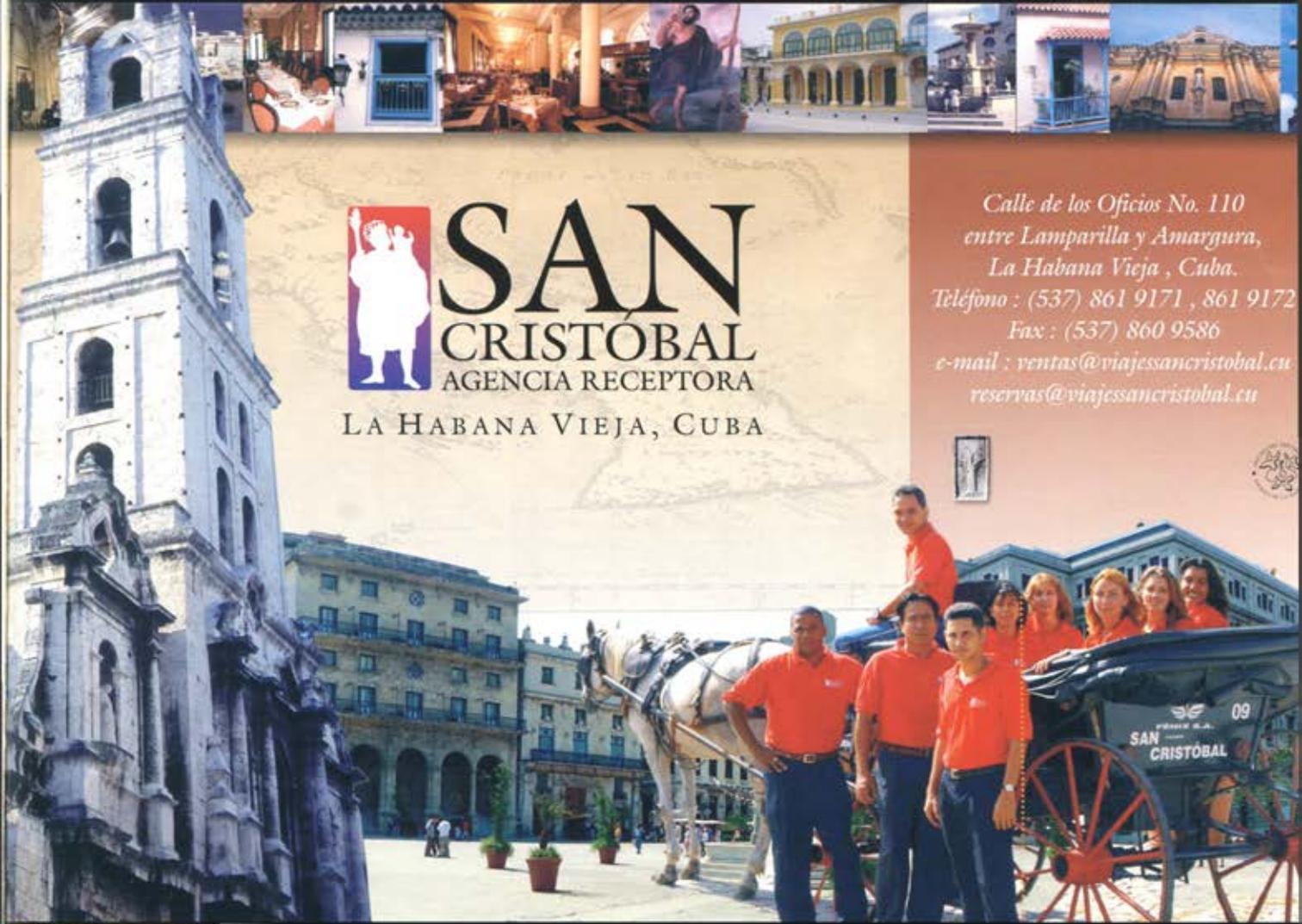
OPUS HABANA
Versión Digital

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

CLAVES CULTURALES DEL CENTRO HISTÓRICO

Cartelera interactiva
PDF de revista impresa
Servicio RSS
Semanao digital

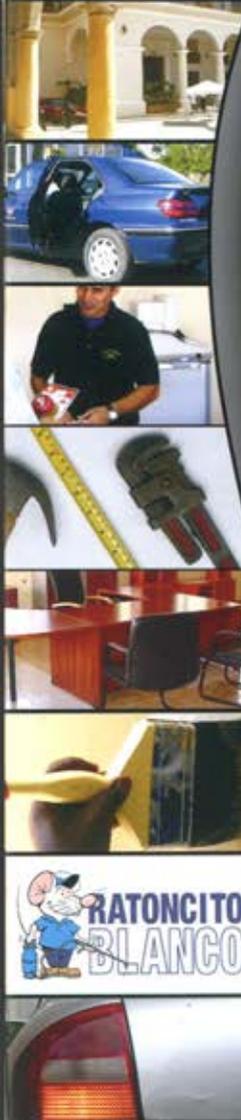
www.opushabana.cu



SAN
CRISTÓBAL
AGENCIA RECEPTORA

LA HABANA VIEJA, CUBA

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



FÉNIX S.A.

1996 2006

X ANIVERSARIO

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA

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

TRANSPORTE

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

TIENDAS

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

FERRETERÍA

VENTAS DE HERRAMIENTAS. Tel.: 862 1817

MUEBLES

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

MANTENIMIENTO

REPARACIONES INTEGRALES Y REHABILITACIÓN. Tel.: 867 0229

HIGIENIZACIÓN "RATONCITO BLANCO"

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

ESTACIONAMIENTOS

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





Vista de la bahía habanera desde el Muelle de Luz a principios del siglo XX.