

OPUS

HABANA

*Oficina
del Historiador
de la Ciudad*

Vol. XVI / No. 1
jun. / dic. 2014



8 500102 530846

• 495 ANIVERSARIO DE SAN CRISTÓBAL DE LA HABANA • ENTREVISTA A SALOMÓN MIKOWSKY •
• GRABADOS FLAMENCOS DE MONTANUS • AUTORREPRESENTACIONES DE AIMEÉ GARCÍA •



Dibujo y texto: **Sofía Aranda Núñez, 7 años.** Escuela Primaria Ángela Landa.

El Templete, es un edificio muy antiguo. Está ubicada en la Plaza de Armas, una de las plazas más bellas de la ciudad de La Habana. El Templete fue realizado en 1828, por el ingeniero habanero Antonio María de la Torre y Cárdenas. Delante está la ceiba que le pedimos deseos cada año. Yo pido la paz y salud de nuestro pueblo.



3 RUMBO AL V CENTENARIO

por Eusebio Leal Spengler

4 Y NO PEREZCA EN LO PORVENIR LA FE HABANERA

El 16 de noviembre de 2014 se celebró el 495 aniversario del asiento definitivo de la villa de San Cristóbal de La Habana.

por Eusebio Leal Spengler, César García del Pino, Arturo Sorhegui D'Mares y Argel Calcines

ENTRE CUBANOS

14 SALOMÓN GADLES MIKOWSKY

por Argel Calcines

24 ALGO MÁS SOBRE HAVA- NA DE MONTANUS

Nuevas evidencias sobre los grabados flamencos del puerto de La Habana, tan frecuentemente reproducidos en Cuba.

por Huib Billiet Adriaansen

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

34 AIMÉE GARCÍA

por María Grant

42 LA RUTA DE HASEKURA TSUNENAGA

En 2014 se se cumplieron 400 años de la llegada de este samurái, el primer japonés en visitar Cuba.

por Fernando Padilla, Argel Calcines, César Towie y Yuko Fong

52 LEO BROUWER: CONVERSACIÓN EN TIEMPO DE FESTIVAL

Como un tributo a todas las artes puede considerarse el VI Festival Leo Brouwer en La Habana.

por Argel Calcines

LITOGRAFÍA TABACALERA

58 ALMANAQUE PROFÉTI- CO PARA EL AÑO 1866

por Yadir Calzadilla Riveira

62 EL HOMENAJE A DON NICOLÁS ESTÉVANEZ

Iniciada por Emilio Roig de Leuchsenring el 27 de noviembre de 1937, esta tradición prioriza los valores éticos.

por Celia María González

68 RECLAME FUNERARIA

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: *Atrapando la nada* (2001). Óleo sobre lienzo, hilo y aguja (80 x 60 cm), obra donada para la portada de este número por Aimée García.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editores ejecutivos

María Grant

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Equipo editorial

Lidia Pedreira
Fernando Padilla
Celía María González
Mario Cremata Ferrán
Yadira Calzadilla
Claudia Edith García
Viviana Jorrín
Jorge Fernández Era

Fotografía

Jorge García

Multimedia y web

Osmany Romaguera
Andrés Díaz

Promoción

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA

(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.
© Reservados todos los derechos.

Redacción

Empedrado 151, esquina a
Mercaderes, Plaza de la Catedral,
Habana Vieja.
Teléfono: (537) 860 4311-14
Fax: (537) 866 9281 / 863 9343
e-mail: opushabana@ohc.cu
internet: <http://www.opushabana.cu>

Serialización

Escandón Impresores, Polígono Ind.
Nuevo Calonge, Manzana 3.
Teléfonos 34-5-954 36 7900
Fax: 36 7901
41007 Sevilla.



Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Rumbo al V Centenario

Conmemoramos el 495 aniversario del asiento definitivo del poblado que, fundado originalmente en la costa sur bajo la advocación de San Cristóbal, se consolida en 1519 junto al Puerto de Carenas con el nombre de La Habana.

Aunque todo parece indicar que ambos asentamientos pervivieron por un tiempo relativamente breve, la lápida colocada en la columna de Cajigal, junto al Templete, otorga un carácter definitivo a la villa de San Cristóbal de La Habana en la costa norte. Es desde este lugar que se identifica a La Habana como capital de la Isla y de nuestra nación.

La revista, con una bella portada de la distinguida artista Aimée García, se hace eco de tan relevante efeméride publicando no solo mi posición, como Historiador de la Ciudad y director de la misma, sino también la valoración en torno al tema fundacional de dos relevantes figuras de la Academia de la Historia.

Rumbo al V Centenario, me complace que la música ocupe un lugar privilegiado en las páginas que hoy nos convocan, y especialmente que la sección Entre Cubanos acoja al muy estimado maestro Salomón Gadles Mikowsky, quien pese a encontrarse alejado de su patria por largas décadas, nunca perdió su condición de cubano.

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





Y NO PEREZCA EN LO PORVENIR LA FE HABANERA

EL DOMINGO 16 DE NOVIEMBRE DE 2014 SE CONMEMORARON LOS 495 AÑOS DEL ASIENTO DEFINITIVO DE LA VILLA DE SAN CRISTÓBAL DE LA HABANA EN UN LUGAR CERCANO AL LITORAL DE LA BAHÍA. AL MENOS ASÍ ESTABLECE LA TRADICIÓN QUE CELEBRAMOS CADA AÑO A UN COSTADO DE LA PLAZA DE ARMAS, DONDE ESTUVO LA CEIBA PRIMIGENIA, A CUYA SOMBRA SE CELEBRARON LA PRIMERA MISA Y CABILDO FUNDACIONALES DE ESTA CIUDAD.

por **EUSEBIO LEAL SPENGLER**



Celebramos este domingo, si no la fundación de La Habana, sí su asiento definitivo hace 495 años en la costa norte, junto al puerto que le otorgaría una celebridad mundial. Sin embargo, no son pocos los que nos inquietan sobre el por qué no nos remitimos al año 1514, en el cual debió establecerse un campamento que los conquistadores españoles ubicaron en la costa sur, según nuestro parecer en un punto de la Ensenada de la Broa y, quizás, con percepción más exacta, en el entorno de Melena del Sur.

Confieso que en un viaje reciente, acompañado por el Doctor Gregorio Delgado, eminente Historiador de las Ciencias Médicas, recorriendo aquellos parajes junto a la desembocadura del río Mayabeque, sentí que este podía ser el sitio verdadero. El Adelantado Diego Velázquez hacía mención en una de sus Cartas de Relación al monarca que «la ciudad de este nombre (San Cristóbal del sur) era un gran batey, rodeado de bujíos, con sus respectivos caneyes, o casas regias para sus Gemires o Dioses Penates y para sus Caciques o su Rey. Estaba cerca de la costa sur, en un llano fértil y ancho, sobre el río Güinicaxina», que resulta ser el actual Mayabeque.

De cualquier forma, y aunque otros historiadores como el decano don César García del Pino sitúan el poblado en una latitud más occidental, evidencias cartográficas prestigiosas y antiguas esclarecen que cuando ya existía la Havana en la latitud norte, aún pervivía el llamado Pueblo Viejo: San Cristóbal, o sea la Havana del sur. En el mapa «Culiacanae, Americae Regionis, Descriptio [con] Hispaniolae, Cubae, Aliarumque Insularum Circumiacentium Delineatio», del gran cartógrafo y cosmógrafo flamenco Abraham Ortelius (1527-1598), al cual accedemos según el original realizado en 1579, aparece señalado arriba el puerto y La Havana, no así el pueblo viejo de San Cristóbal del Sur. Pero sí se consigna este último en el *Cuba Ínsula. Hispaniola Ínsula*, de Jodocus Hondius y Gerardus Mercator,¹ fechado en Ámsterdam en 1613.

Para la Doctora Hortensia Pichardo, fiel seguidora de los debates que el tema sugirió al Doctor Jenaro Artiles (1897-1976), prestigioso paleógrafo, archivero y bibliotecario español que transcribió los dos primeros tomos de las Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana, y aun para mi predecesor, el Doctor Emilio Roig de Leuchsenring —por razones obvias apasionado en el tema—, los primeros historiadores de Cuba y de La Habana, dígame Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, Antonio de Herrera, Ignacio José de Urrutia, Jacobo de la Pezuela, José María de la Torre, Manuel Pérez Beato... por solo citar algunos, no lograron resolver el tema. La arqueología hasta aquel momento no mostró resultado alguno como los que pudo encontrar José María Cruxent, venezolano de origen catalán, al hallar las ruinas de La Isabela, el primer poblado colombino en América, en la isla La Española.

Defendemos la certeza de un acto fundacional por la solemnidad con que, según la tradición y las formas de actuar de los españoles, era común y casi obligatorio el ritual de escoger fechas en el calendario juliano entonces vigente.² Esta pudo ser la causa de denominar al asiento inicial en la costa sur como San Cristóbal. Solía colocarse un poste, sembrar una cruz, escoger un árbol significativo y corpulento y situarse por lo general cerca de una comunidad indígena que pacíficamente acogiera a los recién llegados, proporcionándoles suministros indispensables, aunque para ellos resultaban a veces exóticos o repugnantes como las deliciosas iguanas asadas, peces nunca antes degustados y carnes rojas escasas de jutías o aves de la tierra. Con relación al pan, Cristóbal Colón advierte en su momento la necesidad de adecuarse al casabe,³ pues la harina de Castilla que llega húmeda en el vientre de las carabelas se agusana tanto como el vino se torna agrio por su pobre resistencia al clima tropical.

Mi respuesta a quienes me preguntan por qué no he seguido el ejemplo de otras villas cubanas que han celebrado ya su 500 aniversario —independientemente de las variaciones de su lugar fundacional—, es que resultó más seductora para mí y el concilio de mis colaboradores: La Habana real, la que nació de la unión del Pueblo Viejo y el Nuevo, constituyéndose en un ente que llamóse San Cristóbal de La Habana. Aceleradamente asumió su nueva identidad, reafirmada al llegar a ella el célebre letrado Alonso de Cáceres, enviado desde Santo Domingo de Guzmán para establecer las ordenanzas que llevan su apellido y que se constituyen si no en el más antiguo, en el más conocido y tenido como tal de los reglamentos urbanísticos vigentes en este continente, base de una jurisprudencia posterior tan rica y detallada, que resulta asombroso o más bien escandaloso que se violen o contradigan.

¿Cuáles son las razones no ya para conmemorar —que es hacer memoria—, sino para celebrar el nacimiento de una comunidad que la labor de generaciones engrandeció? El 20 de diciembre de 1592 se produjo la tardía exaltación de La Habana como ciudad bajo designio real de Felipe II: «Por cuanto teniendo consideración a lo que los vecinos y moradores de la villa de San Cristóbal de la Habana, me han servido en su defensa y resistencia contra los enemigos, y a que la dicha villa es de las principales de la isla y donde residen mi Gobernador y Oficiales de mi Real Hacienda, deseo que se ennoblezca y aumente: por la presente quiero y es mi voluntad que ahora, y de aquí en adelante para siempre jamás la villa sea y se intitule la ciudad de San Cristóbal de la Habana, de la dicha isla de Cuba».⁴

Y el 8 de octubre de 1607, por Real Cédula, la ciudad queda reconocida como capital oficial de la colonia, cuyo gobernador ostentaba la representación de la corona. Sin lugar a dudas, ello fue posible por un conjunto

de sucesos y acontecimientos que señalaron su destino. La Habana quedó situada en el centro del teatro operacional de las armadas, sede circunstancial del anclaje de las Flotas por mandato regio, lo cual no solo atrajo riquezas, sino que permitió a los vecinos muy tempranamente adecuar todo tipo de servicios para acoger a miles de viajeros. No hay nada nuevo como vemos, esto fue así desde tiempos inmemoriales, sujeta la urbe al orden riguroso establecido por el Cabildo, institución de Castilla en América obligada a elegir a sus miembros, a dejar prueba documental de sus actos, a expedir licencias y a conservar la capacidad defensiva, siempre amenazada y sujeta al peligro de las inciertas relaciones entre las potencias europeas que se proyectaban sobre el Caribe.

Cuando nos preparamos para celebrar en 2019 el quinto centenario de La Habana, puedo —como lo manda la inscripción junto al mítico árbol de ceiba en la Plaza de Armas— sugerir a los caminantes detener el paso:

*Detén el paso, caminante,
adorna este sitio un árbol,
una ceiba frondosa, más bien
diré signo memorable de la
prudencia y antigua religión
de la joven ciudad, pues
ciertamente bajo su sombra fue
inmolado solemnemente en
esta ciudad el autor de la
salud. Fue tenida por
primera vez la reunión de
los prudentes concejales
hace ya más de dos siglos:
era conservado por una
tradicción perpetua; sin embargo
cedió al tiempo. Mira, pues,
y no perezca en lo porvenir
la fe habanera. Verás una imagen
hecha hoy en la piedra, es decir,
el último de noviembre en el año 1754.*

Prudentemente, en la Columna Cagigal de El Templete, el benemérito Historiador de la Ciudad de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring, ordenó tomar un calco de otra de las inscripciones —preservada hoy en el Museo de la Ciudad—, donde se rescata la voz popular fundada en las raíces de la tradición secular: «Fundose la villa hoy ciudad de la havana el año ð 1515 y al mu-



darse ð su primitivo asiento a la rivera de ese puerto el ð 1519 estradicion que en este sitio se hallo una frondosa seiba baxo ð la qual se celebrou la primera missa y cabildo: permanecio hasta el ð 753 que se esteriliso. Y para perpetuar la memoria gobernando las españas nuestro catholico monarcha el señor don fernando vi mando erigir ese padpon el señor mariscal ð ð campo d(n) francisco caxigal ðð la vega, de el orden de santiago governador y capitan general ð esta ysla siendo procurador general. Doctor d(n) manuel phelipe ðð arango año ð 1754».⁵

Por eso esperamos con laboriosa paciencia el año 2019, en la certeza de que acontecerá una regeneración de la ciudad, un deseo comúnmente compartido de restañar heridas, dar brillo a los monumentos, devolver el agua a las fuentes, las flores a los jardines, expresándose de esta manera la recta voluntad del Estado, reiterada en no pocas oportunidades por el General Presidente Raúl Castro Ruz. Todo ello fundado en aquella noche memorable de octubre de 1994, durante la cual el Comandante en Jefe Fidel Castro firmó el Decreto ley 143, que otorgó a la Oficina del Historiador, en

Habaneros dando la vuelta a la ceiba de El Templete, durante la celebración del 495 aniversario de la fundación de la villa de San Cristóbal de La Habana en la costa norte, el 16 de noviembre de 2014.



Bien pudiera haber sucedido que cuando ya existía la Havana en la latitud norte, aún pervivía el llamado Pueblo Viejo: San Cristóbal, o sea la Havana del sur. Así parece corroborarlo este mapa, «Cuba Ínsula. Hispaniola Ínsula», de Jocodus Hondius y Gerardus Mercator, fechado en Ámsterdam en 1613. Ese primitivo asiento sureño de la villa habanera —al ser fundada en 1514— ha sido objeto de arduas polémicas a lo largo de los años. Según la versión que se maneje, unos historiadores lo ubican en las cercanías del actual poblado de Batabanó, en la desembocadura del río Onicajinal o Mayabeque; en el poblado de la Coloma, o más a occidente, en la ensenada de Cortés. Hasta el momento no existe ninguna evidencia arqueológica o documental que apoye alguna de esas presuntas localizaciones.

concordia con todos los organismos y entidades del Estado, la altísima responsabilidad de salvar —aun en tiempos perentorios y difíciles— el legado contenido en una de las ciudades más bellas del mundo: la capital épica de la Revolución cubana, tenazmente defendida en días heroicos, cuna de maestros, de artistas, de intelectuales y de esa miríada de trabajadores que, día a día, desde la periferia hasta el corazón, viven en ella y, quiéranlo o no, para ella.

¹Jocodus Hondius (1563-1612) fue un artista flamenco, grabador y cartógrafo notable por sus mapas del Nuevo Mundo y de Europa y por reevaluar los aportes de Gerardus Mercator (1512-1594), otro cartógrafo, astrónomo y matemático de Flandes.

²Como reforma del calendario romano, el calendario juliano fue introducido en 46 A.C. por Julio César, de ahí su nombre. Este último fue el calendario predominante en la mayor parte de Europa y en los asentamientos europeos en las Américas hasta su sustitución por el calendario gregoriano en 1582.

³Es muy popular el dicho «a falta de pan, casabe», que se refiere a la determinación de Colón de elegir el casavi que consigna en sus anotaciones, como el pan necesario en estas latitudes.

⁴Antonio J. Valdés: *Historia de la Isla de Cuba*, La Habana, 1813, pp. 74-75.

⁵Nótese cómo en la fecha de inscripción se toma el año 1515 para indicar la fundación, lo cual resultó luego una de las raíces de la polémica infinita.

EUSEBIO LEAL SPENGLER, *Historiador de La Habana*
Este trabajo suyo fue publicado en el diario Granma, el 7 de diciembre de 2014.

VUELTAS A LA CEIBA: PASADO Y FUTURO DE UNA TRADICIÓN

Aquí se introduce la noción de habaneridad para estudiar la conmemoración de la fundación de la villa de San Cristóbal de La Habana como un constructo político-cultural que se originó en el siglo XVIII.

por ARGEL CALCINES

A diferencia de las demás primeras villas cubanas, La Habana logró legitimar simbólicamente su acto fundacional desde mediados del siglo XVIII, gracias a un conjunto patrimonial histórico-artístico (monumental, estatuario, pictórico y epigráfico) que reconoce la primera *misa y cabildo* celebrada al pie de una ceiba en 1519. Componen ese complejo patrimonial: la Columna de Cagigal (1754) y El Templete (1828), ambos evocadores de aquel árbol primigenio, cuyas réplicas han protagonizado la festividad que se inicia cada noche en vísperas del 16 de noviembre. A lo largo de dicha jornada, una procesión de habaneros consume el rito de rodear en silencio el tronco de esa ceiba pentandra. Según la tradición, al palpar su corteza con las manos, dicho gesto ayuda a que se concedan las peticiones hechas durante ese acto ritual. El elemento de la naturaleza funcionaría, entonces, como una suerte de intermediario entre los mundos material y espiritual.

Aunque parece un tema trillado, que se retoma una y otra vez en ocasiones celebrativas, esta tradición habanera plantea aspectos muy interesantes desde el punto de vista histórico, sociológico y antropológico. Aquí exponemos una línea de investigación para estudiar dicha tradición y el conjunto patrimonial asociado, considerándolos en unidad simbiótica como el complejo simbólico por antonomasia de la *habaneridad*. Para ello proponemos atenernos al concepto de «tradición inventada» propuesto por Eric Hobsbawm, entendido como el «conjunto de prácticas regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, estas prácticas intentan normalmente establecer una continuidad con un pasado histórico conveniente».¹

La pertinencia de este estudio se inscribe en las acciones orientadas a la conmemoración del V Centenario de la fundación de la villa de San Cristóbal de La Habana. De hecho, sobre la base del concepto de «tradición inventada», consideramos totalmente acertada la decisión de postergar esa celebración hasta 2019, dando continuidad a la práctica ya instaurada de conmemorar la (re)fundación de la villa en la costa norte en 1519, a la que fue trasladada desde un «primitivo asiento», donde

«fundose» en 1514 o 1515.² Sabemos de estos años fundacionales por la inscripción de la Columna de Cagigal, erigida en el mismo lugar donde se conservaba aquel supuesto árbol primigenio. Envejecida, sin follaje, esa presunta ceiba fue reproducida a relieve en la cara del lado Este de dicha pilastra.

Los historiadores no han encontrado ninguna mención sobre el acto fundacional de villa de San Cristóbal de La Habana que anteceda a la Columna de Cagigal. No existe referencia documental sobre aquella primera *misa y cabildo* en las actas capitulares, las cuales solo se conservan a partir de 1550.³ Por tanto, esa pilastra con la ceiba en relieve arroja la única clave temporal y espacial para ubicar un sitio fundacional de la villa habanera. Incluso, aunque la sobrevivencia de ese árbol hasta el siglo XVIII sea una ficción histórica, un hecho incierto, ocurre que la Columna de Cagigal lo convirtió en algo verdadero, arraigándolo como señal de identidad.

Por eso entendemos como un acto legítimo, sólidamente respaldado, el seguir teniendo como referente a 1519 como el año fundacional de la villa de San Cristóbal de La Habana, aun cuando haya sido un acto de «refundación» por los vecinos que la habitaron en la costa sur. La razón incuestionable de mantener ese referente cronológico estriba en que se establece «continuidad con un pasado histórico conveniente», que en este caso es el pasado de la propia tradición celebrativa, la cual fue «inventada» en 1754, como demuestra tangiblemente la Columna de Cagigal con sus inscripciones y el relieve de la presunta ceiba primitiva. Retomando esa tradición y amplificándola, fue inaugurado El Templete en 1828, con los cuadros alegóricos en su interior: *La primera misa* y *El primer cabildo*, obras que Vermay pintó por encargo del obispo Espada.

HABANERIDAD: PATRIA Y PATRIMONIO

Nuestra introducción de la noción de *habaneridad* responde a una epistemología del patrimonio histórico-cultural que asume como objeto de estudio a la «patria local» o «patria urbana», considerando que el *patriotismo habanero* precedió al *patriotismo insular cubano*.⁴ En las antiguas colonias españolas, la noción de *patria* (de *pater*, padre) operaba en dos sentidos: uno inmediato, tradicional, de adhesión a la religión católica y al rey (figura paterna), y otro vinculado al entorno de

nacimiento (hábitat): desde el clima hasta las costumbres de cobijarse, comer, vestir..., así como el modo de sentir y pensar. Al sentirse y pensarse como dotada de una identidad cultural propia, la élite política habanera necesitó autovalidarse públicamente ante la monarquía española. La columna de Cagigal y El Templete son exponentes de ese orgullo identitario que definimos como *habaneridad*, el cual comenzó por invocar el origen de la ciudad, reinventándolo en tiempo y lugar.

Por supuesto, esa invención o constructo político-cultural se basaba en una realidad objetiva: las normativas estipuladas para las fundaciones de las ciudades españolas en tierras americanas, específicamente la celebración de la primera misa y cabildo. Semejante en estructura y composición al *concejo* de inspiración medieval castellana, en tanto asamblea de *concejales*, el cabildo era la institución legal que velaba en lo adelante por los problemas judiciales, administrativos, económicos y militares que atañeran al desenvolvimiento de la villa o ciudad. Por ende, junto al simbolismo y ritualidad católicos, el acto fundacional de cada villa representaba un hito de carácter jurídico, pues legitimaba el poder ejecutivo capaz de hacer cumplir las sentencias de acuerdo con las leyes aplicadas en el Imperio español. Ambos componentes de la ceremonia —religioso y jurídico— convergían al escoger para celebrarla un árbol robusto y frondoso, convirtiéndolo en símbolo de la justicia que se impartiría sobre la jurisdicción circundante. Esto incluía la ejecución de castigos en público, para lo cual servía de picota esa suerte de «árbol de justicia».

Al ser resignificado con un sentimiento identitario, ese elemento natural —la ceiba pentandra en nuestro caso— era invocado a conveniencia como único testigo de la iniciación religiosa y jurídica de la *civis* o *civitas* (ciudadanía o ciudad). Bastaba que sobreviviera un ejemplar longevo en el entorno de la «plaza de armas» o «plaza mayor», por haber sido este espacio público el punto de partida para el trazado urbano de la villa. Ese árbol era derribado y se erigía un rollo o pilastra en su lugar, aunque plantando nuevos ejemplares para repetir ese elemento natural y así garantizar la continuidad con el pasado que daba pie a la tradición. Es lo que se hizo al erigir la Columna de Cagigal y El Templete, respectivamente: derribar la ceiba vieja y sembrar tres nuevas, de las cuales sobrevivió una en ambos casos.

Un aspecto polémico es la precisión de la fecha fundacional y, por extensión, de su inclusión en el calendario anual. Aquí la cuestión radica en que se venera al santo patrono de la ciudad, la cual —se supone— lleva el nombre de San Cristóbal por haber sido fundada un 25 de julio. Sobre la petición de iniciar tal festividad ese día del santoral, hay constancia en varias actas capitulares correspondientes a 1625, así como sobre la creación de una hermandad con tal propósito en 1631, la cual se encargaría de organizar la procesión con la

figura del santo en andas y demás requisitos que se sumaban al oficio de misa en la Parroquial Mayor.⁵ Asimismo, esos documentos consignan que hacia la tercera década del siglo XVIII esa celebración se había pasado para el 16 de noviembre, y así quedó registrada por José Martín Félix de Arrate en el índice de festividades anuales que aparece en su *Llave del Nuevo Mundo*.

Teniendo en cuenta que este autor fue regidor perpetuo del Ayuntamiento (antiguo cabildo) y alcalde ordinario desde 1752, resulta evidente una relación intrínseca entre ese libro suyo, reconocido como la primera historia de La Habana, y la Columna de Cagigal, a la cual hace referencia dicho texto y que fue colocada en noviembre de 1754, de acuerdo con la inscripción en latín sobre la lápida colocada en su lado sur. Apoya nuestra tesis de la *habaneridad* como constructo histórico-político el que Arrate no ofrezca explicación alguna de por qué el 16 de ese mes para rendir culto a San Cristóbal, salvo que esa fecha fue escogida para que «no se embarace la festividad con la de Santiago patrón de España y de la Isla». Esta ambigüedad historiográfica es mayor en lo que respecta a cuándo y cómo se estableció la conexión ritual entre la fiesta santoral y el protagonismo de la ceiba, máxime cuando esta siempre fue derribada para dar prioridad a la iniciativa monumental.

En este punto, resulta de gran importancia replantearse el tema de la erección de El Templete bajo el auspicio del obispo Espada. Motivo de variadas interpretaciones, ese monumento neoclásico contiene claves aún por descifrar para esclarecer su significación simbólica, un tema que fascinó tanto a Fernando Ortiz como Emilio Roig de Leuchsenring, quienes alguna vez acariciaron escribir un libro conjunto sobre el tema.⁷ Tal vez sea el momento de intentar aunar ambas perspectivas —las del antropólogo y el historiador—, así como la del sociólogo, para resolver la ecuación de balance entre religiosidad y civismo que mueve a los habaneros de hoy a rodear la ceiba, cada 16 de noviembre.

¹ Eric Hobsbawm y Terence Ranger: *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002, p.1.

² Eusebio Leal Spengler: «Y no perezca en lo porvenir la fe habanera», en este mismo número de *Opus Habana*, pp. 4-8.

³ Argel Calcines, Ana Lourdes Insua y Anixa Quesada: «Actas Capitulares», en *Opus Habana*, Vol. VI, 2002.

⁴ Sobre la noción de «patria urbana», ver el ensayo de Julio Le Riverend: «Arrate, la mirada inteligente al pasado», en José Martín Félix de Arrate: *Llave del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Clásicos Cubanos, Imagen Contemporánea, La Habana, 2005.

⁵ Actas del 14 de junio de 1625 y del 12 de junio de 1631 (libros 8 y 9 de los trasuntados, folios 132v y 96v-98). Agradezco estas referencias a Ana Lourdes Insua.

⁶ José Martín Félix de Arrate: Ob. cit., p. 21.

⁷ Félix Julio Alfonso López: *La Ceiba y el Templete. Historia de una polémica*. Extramuros, La Habana, n. o. 28, 2009.

LA FUNDACIÓN DE LAS PRIMERAS VILLAS COMO PROBLEMA HISTÓRICO

El carácter trashumante que tuvieron los primeros asentamientos españoles en Cuba, unido a la carencia de fuentes primarias fidedignas sobre cómo ocurrió ese proceso, dificultan la labor historiográfica para fijar las fechas fundacionales de las primeras villas cubanas. A esto se suma el escaso margen de certeza que pueden ofrecer las búsquedas arqueológicas para precisar el año, mes y día de su fundación.

por **CÉSAR GARCÍA DEL PINO** y **ARTURO SORHEGUI D'MARES**

El ocurrir entre 1512 y 1515 la fundación de la mayor parte de las villas establecidas en Cuba por Diego Velázquez provoca en estos días diversos debates sobre las fechas idóneas para la celebración en nuestras poblaciones primigenias de los 500 años de su existencia.

La fecha exacta de estas fundaciones es una temática hartamente polémica y puede provocar discusiones difíciles de dirimir. Para ello influye:

1) La carencia, en muchos casos, de fuentes fidedignas para establecer el dato, y el de disponerse de fechas que en muchas ocasiones se han establecido por la tradición, no siempre comprobable.

2) La dificultad de adaptación que enfrentaron los pobladores hispanos a las peculiaridades americanas para imponer su cultura, lo que ocasionó —en opinión de Fernando Ortiz (*Historia de una pelea cubana contra los demonios*, p. 44)— el carácter trashumante que adquieren las villas velazquistas, las que cambiaron reiteradamente su lugar de asiento original, debido a las mismas condicionantes sociales de sus rústicos indígenas por estar en pequeños centros fácilmente trasladables.

3) El que si bien los datados de fechas por parte de los procedimientos de la arqueología son bastantes confiables, no son capaces por ahora de darnos un margen de certeza para lo referente a la fundación de una villa en el mes y día de un año específico.

A pesar de estas dificultades disponemos de algunos documentos tales como:

—Las *Cartas de Relación* de Velázquez, de las que han llegado dos hasta nosotros, que datan de 1.º de abril de 1514 (CDI, 1ra. serie, tomo 11 pp. 412-429; también en *Documentos para la Historia de Cuba*, de la doctora Hortensia Pichardo, tomo 1, pp. 63-75), y de 1.º de agosto de 1515 (CDI, 2da. Serie, tomo XI; igualmente en el tomo I de la Pichardo, pp. 76-82).

—La *Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, y sus *Memoriales*, cuya edición preparó para Cuadernos H de la Universidad de La Habana la Doctora Hortensia Pichardo. Las Casas acompañó a Pánfilo de Narváez en su recorrido desde Bayamo al

territorio occidental y ejemplifica, en sus memoriales, sobre el caso cubano, en su información al Cardenal Cisneros, en ese entonces regente de la península.

—La *Verdadera historia de la Nueva España*, de Bernal Díaz de Castillo, quien junto con Francisco de Montejo, los hermanos Alvarado y otros jugarían un papel fundamental en la conquista de México y de otros territorios americanos. Estos vinieron procedentes de Panamá por sus desavenencias con Pedrarias Dávila y llegaron a Cuba, de la que resultan testimoniantes de lujo.

Estas fuentes, entre las disponibles, nos dan el mayor grado de confiabilidad a la hora de enfrentar el polémico tema de la fundación de las primeras siete villas. Sobre esta base, podemos aventurar algunas precisiones sobre las referidas fundaciones:

1) Con respecto a la fundación de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa, aunque la presencia hispana en el territorio se estima para 1510, la fundación de la ciudad —la primera que junto con Santiago empieza con este rango— no debe haberse realizado hasta 1512, sin descartarse del todo que ocurriera en 1513, en una fecha nunca posterior al mes de octubre, cuando consta la salida de Velázquez por mar hacia Bayamo.

2) Al igual que en Baracoa, los españoles ya habían pernoctado en Bayamo al asignarse a Narváez la tarea de reenviar a Baracoa a los indígenas que, con motivo de su enfrentamiento anterior con la hueste guerrera, se trasladaron hacia esta zona y las alturas de Maniabón, en la actual Holguín. No obstante, valiéndose de la primera Carta de Relación ya citada, la Doctora Pichardo establece que la fundación de Bayamo se realizó en el mes de noviembre de 1513. En la fuente se precisa que el sitio escogido estaba cerca de un río grande muy bueno que se dice Yara; está a propósito para la navegación con la isla Española y la Tierra Firme.

3) El caso de la villa de Trinidad es una de las más polémicas, ya que casi nunca se tiene en cuenta que su primitiva fundación fue en la Bahía de Jagua, a donde llegó Velázquez luego de su recorrido desde el Golfo de Guacanayabo, de donde partió el 18 de noviembre de 1513. Fue en el entorno de Jagua en el

PRIMERAS SIETE VILLAS FUNDACIONALES CUBANAS Y SUS ASENTAMIENTOS DEFINITIVOS

San Cristóbal de La Habana (1519) —●—
cerca de Batabanó (1514) ○



Las celebraciones sucesivas por cumplirse el 500 aniversario de haber sido creadas las primeras villas cubanas trajeron consigo la necesidad de precisar cuál fue el año de su fundación. Esto puso sobre el tapete la problemática de por quién y dónde fueron fundadas cada una de esas villas, antes de trasladarse hasta sus asentamientos actuales. Según César García del Pino y Arturo Sorhegui D'Mares, entre 1512 y 1515 fueron fundados los núcleos primigenios de esas villas en este orden: Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa (1512); San Salvador de Bayamo (1513); la Santísima Trinidad o La Trinidad, Sancti Spíritus y San Cristóbal de La Habana (1514); Santa María del Puerto Príncipe (Camagüey) y Santiago de Cuba (1515). De todas, solamente la primada Baracoa se mantiene en el sitio original, mientras las restantes se trasladaron de lugar por motivos diversos. Sin embargo, han sido otros los criterios para decidir las conmemoraciones de los 500 años de fundación en el siguiente orden: Baracoa (2011); Camagüey, Bayamo, Trinidad y Sancti Spíritus (2014), y Santiago de Cuba (2015). En el caso de La Habana se prefirió atenerse a la refundación de la villa en la costa norte en 1519, o sea, postergar la celebración del 500 aniversario hasta 2019.

que Velázquez se reunió con las huestes de Narváez. En su carta, Velázquez plantea que primero estuvieron en una de las tres isletas del interior de la bahía (Cayo Ocampo, según Pichardo), establecieron un campamento y estuvieron varios meses juntos. Después, se asentaron en un muy buen río, que se dice Azimo (Arimao, según Pichardo), donde hizo trazar la iglesia y señaló solares y le intituló Santísima Trinidad. Según Pichardo, la llegada a Jagua no se realizó hasta el mes de enero de 1514, y que la villa así establecida muy efímeramente estaba el 10 de febrero de 1514 en vías de fundación. Precisa Pichardo que en el mismo 1514 fue trasladada del Arimao a un lugar junto al río Tayaba o Guaurabo, cerca del puerto de Casilda. Hay confirmación de este traslado en una carta del rey de 2 de agosto de 1515.

4. Sobre la fundación de Sancti Spíritus no nos ayudan las cartas de Velázquez, pero, en cambio, la *Historia de las Indias* de Las Casas resulta providencial, consigna también Pichardo. Según este testimonio, se partió del puerto de Jagua para hacer y asentar una villa de españoles en la provincia donde se pobló la que se llamó de Sancti Spíritus. Estima Pichardo, con los datos aportados por el dominico, que la fundación ocurrió entre los meses de abril y mayo, más bien en este último. Y concluye la Doctora que no pudo ser antes porque Velázquez no hubiera dejado de referirlo en la carta de 1ro de abril de 1514. Se conoce además que de la primitiva fundación, en un lugar que en los mapas se consigna como pueblo viejo, el pueblo se trasladó en 1522 al río Yayabo.

5) Posiblemente sea sobre la fundación de La Habana de la que existan más criterios encontrados en cuanto al posible lugar de su primera ubicación. Sí se tiene certeza que, aún sin terminarse el asentamiento de la primera Trinidad en Jagua, dos grupos salieron de su demarcación para establecer igual número de nuevas villas: la de Sancti Spíritus, ya aludida, en la que participó el propio Velázquez, y la de La Habana, encargada a Pánfilo de Narváez. Casi todos los especialistas coinciden en que Sancti Spíritus antecedió a La Habana. Narváez, quien contó con el auxilio de un bergantín, luego de concluir un reconocimiento por Guaniguanico, se dedicó a la fundación de San Cristóbal de La Habana, en un marco cronológico que se considera ocurrió entre abril y mayo de 1514. Según el autor de que se trate, el lugar escogido fue en las cercanías del actual poblado de Batabanó, en la desembocadura del Mayabeque, en el poblado de la Coloma, o más a occidente, en la ensenada de Cortés.

Es de La Habana de donde surge la referencia, que llega a Velázquez, de la existencia de unas tierras que están debajo de Cuba, hacia la parte del norte, cinco o seis leguas de navegación en canoas. Muy probablemente el lugar aludido fuera Yucatán. Ante la posibilidad de llegar a un lugar de población más desarrollada, Velázquez solicitó permiso al rey para dirigirse a ese territorio. En carta de respuesta al teniente gobernador, Fernando el Católico le prohíbe tajantemente emprender una nueva empresa de conquista y lo conmina a priorizar la de Trinidad como territorio capaz de abastecer con productos de subsistencia a la prometedor colonia de Castilla del Oro (Panamá).



6) Posiblemente la negativa del rey a Velázquez para continuar el proceso de conquista hacia territorios más prometedores en la disposición de metales preciosos, estuvo entre las causas por la que se produjo un *impasse* en un proceso de conquista que, hasta ese momento, había ocurrido en forma relativamente ininterrumpida. Según la Doctora Pichardo, la villa de Puerto del Príncipe debió fundarse entre principios del mes de junio o principios de julio de 1515, con lo que el *impasse* al que nos hemos referido debió durar aproximadamente un año. Cabe precisar que hay constancia de la existencia de algunos españoles en el Puerto del Príncipe, aunque en la carta donde Velázquez hace esta mención al rey (abril, 1514) no se precisa, para ese momento, la existencia de población alguna.

En el detallado estudio sobre la fundación de Puerto Príncipe realizado por la doctora Pichardo, se hace referencia al dato, brindado por el historiador Jorge Juárez Cano, de que la fundación se realizó el 2 de febrero de 1514. Para añadir, párrafo a continuación, de que esa fecha no puede aceptarse. Se argumenta que, de ser cierta, Velázquez la habría comunicado al rey en su ya mentada carta de 1ro de abril. Asimismo la doctora Pichardo da noticia de la existencia de una Real Cédula dirigida a Velázquez, desconocida hasta hace poco tiempo, donde se hace la primera referencia al Puerto del Príncipe, como resultado de una carta anterior del teniente de gobernador, cuyo contenido no ha llegado hasta nosotros. De leerse con cuidado esa Real Cédula, puede suponerse que algunos españoles llegaron a Puerto del Príncipe, donde no existía

ninguna villa, porque entonces la hubiera consignado el gobernador.

7) Otro factor a considerar es la continuidad existente entre las fechas de la posible fundación del Puerto del Príncipe, señaladas por Pichardo, y la propia fundación de Santiago de Cuba, en julio de 1515. En este caso, existe la continuidad entre Puerto Príncipe de fecha entre junio y posiblemente julio, y la de Santiago para julio de 1515.

No podemos dejar de consignar que, aun cuando tomamos en cuenta estas consideraciones sobre las fundaciones de nuestras siete primeras villas, las más cercanas a lo posible, dado la índole de confiabilidad de las fuentes escogidas, siempre hay un margen de error. Para citar un solo caso, el padre Las Casas consignó en su *Historia de las Indias* que la expedición de Velázquez llegó a la Isla en 1511, mientras que un estudio particularizado del doctor Fernando Portuondo del Prado fundamenta que más bien ocurrió en 1510.

Esperamos que esta relación, realizada sin un exceso de aparato crítico, para evitar entorpecer la lectura, resulte de ayuda en la siempre harto difícil tarea de dirimir el asunto de la fundación de las siete villas primigenias.

CÉSAR GARCÍA DEL PINO y ARTURO SORHEGUI D'MARES son académicos de número de la Academia de la Historia de Cuba. Este trabajo fue reproducido del sitio web de esa corporación (www.academiahistoria.cu)

Salomón Gadles Mikowsky, *el profesor que lleva a Cuba dentro de un piano*

CONSIDERADO UNO DE LOS MAESTROS DE PIANO MÁS SOLICITADOS DEL MUNDO, CON UNA HABILIDAD MÁGICA PARA CONVERTIR EN ARTISTAS A LOS ESTUDIANTES QUE CAEN EN SUS MANOS, ESTE CATEDRÁTICO DE LA MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC HA DECIDIDO VINCULARSE A SU PATRIA NATAL, CUBA, FOMENTANDO EL CONTACTO ENTRE JÓVENES PIANISTAS DE TODO EL PLANETA.

por **ARGEL CALCINES** fotos **ALFREDO CANATELLO**

Hay cubanos que nunca dejan de serlo, no importa en qué lugar del mundo se encuentren. No importa tampoco que alguien intente endosarles la pertenencia a una raza, etnia, credo político o cualquier otra etiqueta distintiva. La cubanía de esos hombres o mujeres suele manifestarse a través de su gracejo. Junto a la simpatía o desenvoltura al hablar y escribir, ese atributo se manifiesta como una mezcla espontánea de agudeza y desenfado, de orgullo y gallardía. Más que gracejo podría decirse entonces donaire.

Donaire es lo que tiene Salomón Gadles Mikowsky como cubano de estirpe. Viste pulcra guayabera blanca recién estrenada con motivo de la segunda edición del Encuentro de jóvenes pianistas que él fundó, organiza y patrocina en La Habana junto a la Oficina del Historiador de la Ciudad, a través de su Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Con ese objetivo, donó dos pianos Steinway: uno para el recién restaurado Teatro Martí, y el otro para la sala Ignacio Cervantes, en el antiguo Casino Español, hoy Palacio de los Matrimonios de La Habana Vieja. Esos pianos fueron ajustados por un especialista de esa compañía fabricante que viajó desde Nueva York para garantizar la calidad del sonido en ambas jornadas pianísticas habaneras.

He sopesado bien mis preguntas a Salomón Mikowsky (es su nombre artístico), poniendo el mismo cuidado de un afinador de pianos que ajusta el tono ante cada concierto. Tengo a mi favor el que haya podido compartir en distintas locaciones con este profesor legendario de la Manhattan School of Music, una de las más prestigiosas del mundo. Invitado a cenar con los pianistas y organizadores de los encuentros habaneros, aproveché la oportunidad de verlo interactuar con sus pupilos: apreciar cómo es cariñoso con ellos —amoroso, incluso— cuando han

cumplido con las expectativas de cada concierto, o, en caso contrario, tratarles secamente y hasta reprenderles si considera que no han dado lo mejor de sí. A cambio, sus alumnos siempre demuestran respeto y gratitud, a partes iguales, como si estuvieran ante un padre severo que solo relajara cuando sus hijos han logrado hacerle sentir orgulloso.

Pienso que difícilmente esos jóvenes del siglo XXI —provenientes de países como Rusia, China e Israel— puedan comprender todavía que ese altísimo nivel de exigencia de su profesor responde a un sentimiento de raigambre paterna: el amor a la patria (que viene de *pater*, padre). Como si a través de esos alumnos-hijos suyos, durante cada concierto en La Habana, Salomón Mikowsky aprovechara para sacar a flote esa Cuba que siempre ha llevado dentro, como el secreto de un piano... no importa en qué parte del mundo haya estado o esté.

Al verlo interactuar con sus jóvenes alumnos en La Habana, tratándose de un Encuentro para nada competitivo, creo que les exige tremendamente.

Sí, no hay dudas que a veces yo peco de ser demasiado severo, casi inhumano. Muchas gente me dice: «Por qué le tienes que decir eso ahora, espera a mañana para decírselo», pero es que no puedo. Yo creo que mis alumnos me respetan porque no engaño a nadie, les digo la verdad inmediatamente, incluso en el intermedio del concierto. Por supuesto, aplico la psicología, pues hay que tener mucho cuidado para no herirlos. Mis momentos más gloriosos son cuando un alumno está dando lo mejor de sí. Pero cuando eso no ocurre, cuando algo comienza a fallar, ya sea con el contraste, proyección, movimiento escénico (salu-



dos), el tempo, la resolución de una armonía, el sentido del ritmo..., comienzo a molestarme tremendamente y termino decepcionándome. Esto me hace ser una persona que es feliz por momentos, no siempre. Tiendo muchas veces a la depresión.

Lo he visto estar también muy al tanto de las reacciones del público habanero.

La música depende del compositor, depende del intérprete y depende de la audiencia. Si no hay quien la escuche, no hay música. Hay una cuestión muy importante en la relación que se establece entre el público y el intérprete: la necesidad de variedad y contraste. He tenido la experiencia, por ejemplo, de un alumno tocando a Beethoven y todo el concierto va muy bien, pero me doy cuenta de que hay necesidad de ahondar, de que el sonido del piano tenga más profundidad. Si eso no ocurre, hemos estado expuestos a un mismo volumen todo el tiempo y el concierto se vuelve monótono. La interpretación es correcta, pero aburrida. El público habanero ha sido muy exigente, sobre todo cuando se trata de evaluar la música cubana: las danzas de Ignacio Cervantes, por ejemplo.

¿No tratará de que sus alumnos toquen en La Habana como lo haría usted?

Para nada es el caso, porque viví esa experiencia en carne propia. En la Juilliard School of Music yo tuve como profesor a Sascha Gorodnitzki, quien fue el principal discípulo de Josef Lhévinne, el autor de ese libro que, aunque sucinto, es todo un clásico: *Basic Principles of Pianoforte Playing*, además de ser un virtuoso que dominaba la técnica a un nivel de perfección muy difícil de igualar. Emigrados ambos a Nueva York, Lhévinne era ruso y Gorodnitzki de origen ucraniano. Por eso aprendí mucho del pianismo ruso y del control del instrumento, adquiriendo determinadas habilidades para dominarlo, como es tener el sentido de anticipación auditiva. Me refiero a imaginar el sonido que se quiere obtener, poco antes de oprimir la tecla. O sea, lograr que el oído informe al cuerpo, de modo que el equilibrio entre el peso del brazo, la muñeca y el dedo se adapte en forma instantánea al tono deseado en particular.

Aunque fue un excelente profesor, Gorodnitzki era un pianista obsesionado con que cada alumno tocara exactamente con la visión de él. Es cierto que, cuando se sentaba al piano, tal parecía que no había ninguna otra forma de tocarlo. A través de los años —sobre todo después que me gradué—, yo me di cuenta que esa actitud suya limitaba el potencial de la personalidad del alumno. Quizás por eso, a pesar de que enseñó a jóvenes de inmenso talento, a sus máximas posibilidades como intérpretes. Creo que, siendo un perfeccionista, Gorodnitzki

insistía demasiado en definir de antemano la ejecución del repertorio. Esto inhibe la creatividad que resulta de entregarse durante el concierto, llevándose por el instante y lo que uno quiere hacer con el instrumento, con la acústica, con la obra que está tocando... y, a fin de cuentas, con el público que escucha.

De hecho, para hacer lo opuesto a Gorodnitzki, opté por llevar a mis alumnos a los conciertos de aquellos pianistas que consideraba importantes y que interpretaban con más libertad. Nunca olvidaré el recital ofrecido en el Carnegie Hall por Shura Cherkassky, quien —por cierto— también era de origen ucraniano. Me senté en la platea alta con treinta alumnos míos y, desde allí, su figura se veía diminuta en el distante escenario. Pero cuando tocó el *forte*, el sonido inundó la sala. Sobre todo me impresionaron sus osados *pianissimi*, pues nunca había escuchado a nadie alcanzar tal grado de intimidad. Cualquiera pensaría que una ejecución tan suave no podría escucharse en una sala tan espaciosa como Carnegie.

Todavía hoy algunos de aquellos alumnos me agradecen esa experiencia, más que nada. No pueden olvidar ese toque especial de Cherkassky, quien lograba hacer viajar el sonido hasta llegar a todos los miembros del público, como si se tratara de un secreto susurrado al oído para que nadie más lo escuchara. Se conserva su disco, pero no hay nada como la experiencia de haberlo disfrutado en persona. Mis alumnos no pueden olvidarlo, ni yo tampoco. Terminado aquel concierto, mientras bajaba las escaleras, tuve que sujetarme del pasamanos para no caerme, porque el deleite y la excitación me habían mareado, a punto casi de desmayarme.

Aunque nunca recibí clases formales de Cherkassky, lo considero como uno de mis profesores. Por eso le dediqué el piano de cola que doné a la Manhattan School of Music para la sala que lleva mi nombre. En la placa hago referencia a sus «embriagadores sonidos que aún acarician mis oídos». Cherkassky fue para mí toda una revelación, gracias a la cual me percaté de que mis instintos sobre la interpretación de una extensa gama del repertorio romántico no tenían que reducirse, como había pensado con Gorodnitzki, sino que debía estimularlos. Y esa ha sido mi meta desde entonces: oponerme a la idea de que mis alumnos toquen como yo. Cada persona es diferente, y cada pianista es diferente. Si el público quisiera siempre lo mismo, se quedaría en la casa y escucharía las grabaciones. Todo gran artista tiene algo nuevo y especial que ofrecer.

¿Es posible contribuir a que un alumno encuentre su propio estilo y no sucumba a la moda imperante o a los referentes más comunes?

En primer lugar es muy importante familiarizarse con el repertorio que los alumnos han tocado antes.

Uno se da cuenta inmediatamente de cuáles son las tendencias que han seguido. Por ejemplo: yo tengo ahora muchos estudiantes que vienen de China y, en cierta manera, todos sus padres quieren que su hijo o hija sea el próximo Lang Lang. Aunque es muy criticado, no hay dudas de que es el pianista más cotizado del mundo en estos momentos. De alguna manera esto ha influido en que haya proliferado en ese país un enorme interés por los estudios de piano. Mantengo relaciones amistosas con Lang; incluso me pidió que entrenara a los maestros de la escuela que fundó. Estando aquí en La Habana me envió un correo a través de su secretaria, pidiéndome que diera clases en Nueva York a un alumno suyo, al cual considera brillante. Abundo en estos detalles porque me sirven para recalcar que existe gran interés en tocar virtuosamente el piano, aunque casi siempre se piensa en aquellos repertorios que permiten demostrar mucha velocidad y fuerza. Mucho Liszt, digamos.

Cuando esos estudiantes llegan a mi clase, inmediatamente me planteo el problema de su reeducación cultural: tratar de que sientan la música desde otro punto de vista. Estar al servicio de la música, y no de sí mismos. Dejar de lado el ego, ese tratar de impresionar a los padres y a las amistades, buscando el aplauso fácil a través de la obra obvia. Nada más llegan, les pregunto: «¿Por qué tu quieres estudiar conmigo?». Me responden: «Ah, maestro porque sus alumnos han ganado tantos concursos». Entonces les digo: «Así tú no vas a ganar ninguno. Los que ganan concursos son quienes vienen a aprender cómo tocar con belleza. Esos son los que acaban ganando». Y seguidamente les aclaro: «Los concursos no son siempre justos, ni tampoco decisivos. Una de mis principales alumnas ha hecho una carrera mundial y nunca ha ganado ningún concurso».

En lo adelante, poco a poco, les voy asignando un repertorio variado que incluye todos los estilos: tienen que tocar Bach; tienen que tocar una sonata clásica, una gran obra romántica, música francesa (Debussy, Ravel, Faure...), música rusa, música española, latinoamericana, cubana...; también obras cortas, lo que es un arte muy difícil; obras contemporáneas... A través de esa diversificación del repertorio y de las experiencias íntimas que suceden en cada clase, uno se va dando cuenta del diapasón de cada alumno: cuáles son sus gustos y si es posible mejorarlos, revisarlos o cambiarlos. Otras veces es mejor dejarlos que sigan intuitivamente una corriente, si es natural y los lleva por buen camino.

Aquí juega un papel crucial la cuestión pedagógica. No solamente hace falta que los alumnos escuchen las obras por aprender, sino las que ya dominan, para que sepan apreciar los matices de sus versiones interpretativas. Porque casi todos ellos llegan con un limitado conocimiento de los grandes pianistas. Por ejemplo: si van a estudiar a Scarlatti, asumen a Vladimir Horowitz como el mejor intérprete, y basta. Es cierto, pero tam-



Nacido en La Habana, el 10 de marzo de 1936, Salomón Gadles Mikowsky cursó estudios de música en esta ciudad de 1944 a 1955, con Luis Pastoret, solfeo; Argeliers León, teoría, y César Pérez Sentenat, piano. Apenas un niño, hizo su primer recital en el Lyceum and Lawn Tennis Club de La Habana (arriba). Debajo, con 16 años, tres años antes de partir a Nueva York.

bién existe una pianista, María Tipo, que para mí es genial tocando Scarlatti, y ellos no la conocen. Si es Brahms, piensan en Arthur Rubinstein, aunque también está Julius Katchen, menos conocido, pero que tocaba un Brahms muy especial.

Una vez yo estaba impartiendo un curso en España a unos diez alumnos. De pronto, ponemos el radio y están tocando una *mazurca* de Chopin. Pregunto: «¿Quién podría tocar de esa manera?». Uno de ellos me responde: «Creo que es Witold Malcuzyński». «¿Por qué», insisto, mientras otro ya está diciendo: «No, yo creo que es Ignaz Friedman». Y así, sucesivamente, comenzaron a debatir el porqué de cada elección. Para dilucidarlo es necesario haber ampliado los horizontes culturales. Es como ir a un museo y saber qué cuadro es de Degas y cuál es de Velázquez. Lo mismo sucede con la pianística: cada intérprete tiene su sello personal. Con tal de ayudar a los alumnos, me he permitido hacer una recopilación de pianistas y profesores del pasado para leer y escuchar. Aparece como uno de los anexos a la tesis doctoral que me dedicó Kookhee Hong, publicada recientemente por Ediciones Boloña, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

En el prólogo a ese libro dedicado a su legado pianístico pedagógico, Leo Browwer reconoce su gran talento



musical con estas palabras evocativas: «En mi adolescencia temprana escuché a un joven alumno de César Pérez Sentenat en las monumentales sexta y séptima Sonatas, de Prokofieff, algo que no olvidé en sesenta años». ¿Qué sucedió con su carrera como intérprete?

Hoy fui a recoger al Museo de la Música la copia de una partitura de Pérez Sentenat dedicada a mí, instándome a ocupar el lugar que merecía por mi talento. Gracias al empeño y la búsqueda de mis padres, entré a estudiar con él. Recuerdo los ejercicios manuscritos que me asignaba todas las semanas. Esos ejercicios se remontaban a Franz Liszt, quien los había concebido, y se habían transmitido de profesor a alumno: de aquel gran virtuoso a Moritz Moszkowski, y de este a Joaquín Nin, quien fue el maestro de Pérez Sentenat, el cual seguía usándolos en sus clases. Cubanos ambos, Nin y Sentenat se relacionaron en París, hasta que regresaron a La Habana. A instancias de mi maestro, todavía siendo un niño tuve que tocar una vez ante Nin, en una audición.

A pesar de que puedo estar en desacuerdo con ciertos elementos de su enseñanza, la dedicación e interés de Sentenat hacia mí fueron extraordinarios. Si algo pudiera reprocharle, desde mi experiencia vital como pedagogo, es que jamás me alentó a asistir a un concierto, ni tuvo la iniciativa de llevarme él mismo a uno. En La Habana actuaban los mejores artistas, y yo ni siquiera me enteraba. Sin dudas, me hubiera ayudado mucho

haber tenido un ejemplo vívido de lo que puede lograr un artista, de la belleza que se puede alcanzar si se logra trabajar con seriedad. Así no me hubiera acostumbrado a lo que todo el mundo me decía siempre: que era un genio, que nadie podía tocar como yo. A los diecisiete años recibí elogios por los críticos que asistieron al que fue mi último concierto público en La Habana. Ellos escribieron artículos laudatorios en los principales periódicos pidiendo que se me concediera una beca en el extranjero. Esto me permitió ir a Nueva York en 1955 y continuar mis estudios en la Juilliard School of Music.

Ya estaba terminando exitosamente esos estudios hacia 1969, cuando vino el problema. Comencé a tener la incómoda sensación de alfileres que me pinchaban el pulgar de la mano derecha. El médico ni siquiera me miró la mano; me puso el pulgar entre estos dos huesos de aquí, en el hombro derecho, y vi las estrellas. Fue el dolor más grande que he sentido en mi vida. Esa prueba bastó para comprobar que un hueso en la nuca hacía contacto con un nervio que va desde el cuello hasta el pulgar. Me remitieron a un neurólogo de gran prestigio, pero este solamente pudo recetarme algunas pastillas para el dolor y me sugirió que usara un collarín para ver si la posición de la cabeza podía evitar la presión sobre el nervio. Algo muy fastidioso y que nunca pude cumplir.

Finalmente decidí probar con acupuntura y me fui a China para encontrar el mejor tratamiento. Allí me explicaron que únicamente podían aliviar mi condición, pero no en forma permanente. La única solución era

someterme a una operación de cuello para ver si el cirujano podía encontrar, entre miles de nervios, cuál era el causante del problema. Era una intervención sumamente peligrosa y podía dejarme paralizado para siempre. Fue entonces cuando decidí renunciar a todas mis aspiraciones y aceptar dolorosamente que nunca sería un concertista. La compensación fue que la enseñanza del piano ya constituía una parte relevante de mi vida.

¿Coincidió con Leo en la Juilliard School of Music?

Conocía a Leo desde joven como guitarrista, pero entonces no tenía conocimiento de hasta dónde llegaba su talento, ni siquiera cuando coincidimos en la *Juilliard School of Music*. Recuerdo que, en una ocasión, me chocó un comentario suyo, del tipo «aquí estoy perdiendo mi tiempo», o algo así. Años después, al darme cuenta de su enorme talento, pensé que ese comentario obedeció a que tomó una clase con algún maestro que no estaba a la altura de su intelecto. Recientemente, en la rueda de prensa conjunta que dimos, me he enterado de su gran admiración por nuestro mutuo maestro de teoría y análisis musical, Vincent Persichetti, un americano de origen italiano que era un genio. También reconoció a Louis Persinger, mi profesor de música de cámara.

Hace ya algún tiempo, en Nueva York se dio un homenaje a varios de los más grandes guitarristas del mundo, y se invitó a Leo, aunque no pudo participar porque le negaron la visa. Pero sí en una ocasión cenamos juntos en un barrio bohemio neoyorkino, adonde nos invitó la propietaria de una fábrica de cuerdas de guitarra. En la actualidad estoy muy familiarizado con su persona y talento. Mi admiración hacia su obra es grande.

Durante su estancia en La Habana, ¿se le han acercado los profesores cubanos a pedirle consejos? De ser así, ¿cuáles les ha dado?

En primer lugar, quisiera destacar que los profesores cubanos son muy dedicados. Muchos de ellos se me han acercado a pedirme consejos y para que escuche a uno u otro alumno suyo. Es una actitud muy cariñosa que yo valoro y agradezco. Hay un problema: no tienen acceso a importantes partituras, grabaciones e información que les sirvan de referencias actualizadas. Después de haber analizado esas carencias, mis consejos han sido simplemente que enseñen más Bach y también música contemporánea (Bartok es muy importante), incluida la música cubana. Para poner un ejemplo: ayer le di una clase a un chico que tocaba una fuga de Bach, usando todavía la partitura de la edición de Mugellini. Esto es horroroso porque, ya de entrada, no podrá entender nunca el estilo barroco. Hay una razón histórica de esa edición: durante la Segunda Guerra Mundial, Rusia no tenía una conexión cultu-

ral con Alemania. Entonces, esa compilación ayudaba a los profesores rusos —o de cualquier país— a tener una idea de cómo interpretar al gran compositor barroco, porque tenía ligaduras, dinámica, tempo... cosas que Bach no escribió, pero que Mugellini le añadió para facilitar su interpretación. Pero lo cierto es que ese editor no conocía a fondo el estilo Barroco.

Al escapar de la oleada de antisemitismo en Rusia, los profesores judíos que llegaron a Shangai trajeron consigo esas partituras de Bach en la edición de Mugellini. Tan es así que a los alumnos chinos, cuando comienzan a estudiar conmigo tengo que enseñarles de nuevo el estilo barroco, porque no entienden nada. ¿Por qué se sigue haciendo uso de esa edición? Insisto en esta cuestión editorial, porque afecta sobre todo a la interpretación de la música barroca.

Sin embargo, en Cuba se ha difundido el estudio y la interpretación de Bach desde la perspectiva de la música antigua o históricamente informada.

No soy experto en la música antigua, aunque sé que se ha puesto muy de moda tocar las *suites* de Bach para orquesta con instrumentos y cuerdas semejantes a los que el compositor usaba en su época. Para quienes no estamos acostumbrados, ese sonido puede resultarnos algo desagradable, como desafinado. Es cierto que los pianistas modernos tocamos a Bach con un instrumento que no utilizó. Aquellos que quieren ser muy severos con la interpretación de su obra, dicen que no se puede usar pedal, ni dinámica... porque Bach no podía hacer *crescendo* en el clavicémbalo. A los partidarios de esos criterios yo respondo: «Si Bach dirigía una orquesta y había una soprano cantando, ¿ustedes creen que hacía tocar a todo el mundo con el mismo nivel de volumen, siempre constante, o respondía a las posibilidades del cello, de la voz, de la propia orquesta...?».

Porque si bien en el clavicémbalo no se puede hacer uso de ninguna dinámica significativa, no imagino a Bach componiendo su música con todos los demás instrumentos, y manteniendo la voz sin dinámica. O dicho de otra forma: si Bach viviera hoy día y pudiera familiarizarse con el piano, estoy seguro de que haría con este instrumento de teclado lo mismo que hacía con los demás instrumentos. Por supuesto, al interpretar a Bach, las limitaciones del clavicémbalo deben tenerse en cuenta, a fin de ejercer cierta contención, pero nunca al punto de eliminar la dinámica del todo. No hay nada que me indique tanto la musicalidad, maestría musical, nivel de progreso y dominio de la técnica de un alumno, que escucharlo tocar a Bach.

Centrándonos en el piano, ¿existe una relación entre las características corporales del intérprete y sus posibilidades de ejecutar determinados repertorios?



Junto a sus alumnos durante la apertura de la sala de conciertos Salomón Gadles Mikowsky en la Manhattan School of Music, Nueva York, 2010.

Sí, hay una relación grande, porque en dependencia del repertorio elegido, la necesidad de un buen sonido exige un menor o mayor apoyo de todo el peso corporal que el intérprete sea capaz de ejercer con las muñecas, las cuales actúan como amortiguadores. Si las muñecas están demasiado relajadas, el sonido será cálido, pero sin brillo. Un poco de rigidez puede añadir ese poco de tono metálico que se necesita para que el pianista sobresalga por encima de toda la orquesta. La búsqueda de ese equilibrio entre una muñeca flexible y una muñeca rígida depende del tamaño, peso y estructura ósea del intérprete. Basta este factor para insistir en que todo pianista debe encontrar la música que se aviene a su espíritu, pero también

a sus condiciones físicas. De lo contrario, podría tener problemas que terminarían afectando su carrera o ponerle fin a la misma. El éxito está en proponerse metas musicales que no vayan contra la naturaleza.

¿Es musical el hombre por naturaleza?

He tenido ocasión de escuchar a niñitos de cuatro a cinco años con una musicalidad extraordinaria. No tenían ninguna experiencia auditiva ni cultural, y ya expresaban emociones, colores y caracteres en forma musical. Esto es distinto a la musicalidad por imitación, cuando una persona es capaz de imitar a alguien que es musical y da la impresión de que también lo es. En todo caso, sí, creo que el hombre es musical por naturaleza, antes de adquirir hábitos musicales.

¿Hay relación entre el amor y la música?

Yo creo que el amor —en todas sus manifestaciones, incluida la sexual, por supuesto— tiene mucho que ver con la música. De vez en cuando apelo a paralelos de esa índole para darle una pauta a mis alumnos de su actitud. Por ejemplo, ante una interpretación demasiado exagerada, puedo definirla como haber tenido un acto sexual detrás de otro, sin haber alcanzado un clímax genuino. Esto para subrayar cuán necesarios son los momentos de ternura para alcanzar ese momento climático. Si se trata de una estudiante jovencita, que no ha tenido novio todavía, y toca con cierta frialdad, puedo permitirme sugerirle que todavía necesita experimentar el amor para poder hacer justicia a la interpretación. Esto siempre con mucha delicadeza y cuidado, preservando la distancia entre profesor y alumno.

¿Cuánto ha significado para usted la compañía de Sara, su compañera?

Soy cubano y he vivido en el extranjero; es cierto, en Nueva York, una ciudad cosmopolita. No hay dudas de las ventajas de tener una compañera con una base cultural similar a la mía. Sara no es músico, aunque estudió el piano en Santiago de Cuba, su ciudad natal. Su interés por mi labor, por leer, por escuchar... hace que nuestra vida se comparta de una forma muy agradable. Si nos sentamos a la mesa a comer, o si es-

tamos con amigos, hay una definición compartida de lo que nos rodea, de lo que nos gusta o nos disgusta. Sara y yo casi siempre estamos de acuerdo en el sentido de qué amistades tener, a qué restaurante ir a cenar, qué conciertos escuchar. Pienso que hubiera sido muy triste vivir con una mujer que tuviera gustos diferentes. Por suerte, ha sido Sara, y, como hombre, me siento halagado de tener una compañera que me mira con respeto. Ella sabe más que nadie lo que yo sufro todos los días, las cosas que ocurren con los estudiantes. Porque no se trata solamente de impartirles clases. Los alumnos vienen a mí con problemas económicos, sociales, sentimentales... y yo soy el que tengo que lidiar con todo eso. Sara me aconseja mucho, y yo confío en ella.

Si pudiera montarse en la máquina del tiempo, ¿adónde le gustaría ir: hacia el pasado o hacia el futuro?

Me gustaría retornar a mi niñez y hacer las cosas mejor. Porque no hay dudas de que perdí mucho tiempo. Quizás mi alto nivel de exigencia como profesor resulta de que yo era muy vago como estudiante. ¿Y por qué era vago? Por lo que ya referí: me acostumbré a que me trataran como a un genio y no tenía referentes para darme cuenta de que siempre hay alguien mejor que tú. Mucho de esto tiene que ver con mi crianza. En aquella época, para mis padres y sus amigos lo más importante era que sus hijos preservaran el legado hebreo dentro de un entorno extranjero. Siendo judíos askenazies, ellos hablaban *yiddish*, un antiguo dialecto del alemán escrito con el mismo alfabeto hebreo que se estudiaba en la sinagoga. Yo lo estudié en el Centro Israelita de La Habana, una escuela elemental judío-cubana a la que asistía. Por supuesto, también hablábamos español en la casa, ya que mis padres lo aprendieron antes de yo nacer.

Oriundo de un pequeño pueblo o *shtetl* llamado Grodno, ubicado en lo que actualmente es Bielorrusia, cerca de Polonia, mi padre apenas conoció estudios. Aunque también era judía, mi madre tenía un origen diferente porque nació en Varsovia, en el seno de una familia bastante adinerada para permitirse pagarle clases particulares con un tutor en la casa. Al concluir la Primera Guerra Mundial, la familia de mi madre perdió



Junto a Lang Lang en Madrid, 2011. Debajo, con su alumna Wenqiao Jiang en La Habana, en 2012.



todo y, al igual que mi padre, fueron sometidos al feroz antisemitismo que imperaba en los países católicos de Europa oriental como Polonia y Rusia. Por eso emigraron a Cuba y fueron parte de esa comunidad de casi quince mil judíos askenazies que se asentaron aquí, al descubrir cuán bien se podía vivir en esta Isla, donde no existía odio hacia los no cristianos. Mis padres llegaron el mismo año a La Habana y, pocos meses después de haberse conocido, se casaron y concibieron a mi hermana Luisa, nacida en 1928. Sobrevivieron gracias a que mi padre vendía anillos de fantasía como vendedor ambulante. Hasta que pudo alquilar un espacio y abrir una joyería en el Paseo del Prado, frente al Capitolio. Yo nací en el edificio ubicado justo encima de la joyería, ocho años después que Luisa.

Hace unos días, usted me señaló ese edificio, situado a un costado del cine Payret. Le confieso que me impresionó la tranquilidad espiritual con que lo hizo.

Siendo un adolescente, yo ayudaba a mi padre durante mis vacaciones de verano, ya que él deseaba que trabajáramos juntos y que, cuando ya fuera un adulto, asumiera su negocio. Esto no quita que

se entusiasmará con mi interés en las artes, la música y el canto. Aunque para la mayor parte de la comunidad judía asquenazi la educación estaba limitada, todos sus miembros profesaban un gran respeto por el conocimiento y el aprendizaje. Tanto él como mi madre me apoyaban de todo corazón, a pesar de que no podían opinar ni guiarme sobre la vida cultural en La Habana por no tener una base para ello. Yo mismo apenas sabía que existía una comunidad intelectual judía separada e independiente de mi entorno. Solo ahora, después de muchos años, al visitar el cementerio judío en Guanabacoa, donde están enterrados tantos judíos cubanos, he podido percatarme de su meritoria participación en actividades intelectuales. Lamento que mi vida y la de ellos no alternaran durante mi infancia.

No fue hasta que tenía entre 15 o 16 años que unos amigos míos, Germán Amado Blanco y Pedro Machado, me introdujeron en la vida musical y cultural que tanto necesitaba para alimentar mis propias aspiraciones artísticas. El primero era hijo del reconocido intelectual Luis Amado Blanco, quien era un gran amante del canto, especialmente de la ópera, y poseía una increíble colección de discos de 78 rpm de grandes cantantes de la Época de Oro. Al mudarnos para una casa particular en la zona de Miramar, entablé amistad con sus dos hijos —Raúl y el ya mencionado Germán—, quienes jugaron un papel muy importante en mi formación cultural, junto a su padre.

Me consta su sentimiento de gratitud hacia los ya desaparecidos Amado Blanco, cuando les dedicó sendas funciones en el Encuentro de Jóvenes Pianistas: a Germán, en la primera edición, y a Raúl, en la segunda. ¿Cuáles han sido los logros de estos encuentros en La Habana y cuáles sus perspectivas futuras?

En 2000 fui jurado del Concurso Internacional de Piano Ignacio Cervantes en La Habana. Como parte del programa se ofreció un concierto con la participación de muchos niños y jóvenes. El nivel era comparable con el de las mejores escuelas preuniversitarias del mundo. No era una sorpresa, puesto que, después del triunfo de la Revolución, algunos de los más talentosos pianistas cubanos se formaron en las escuelas más importantes de Europa oriental, principalmente en el Conservatorio de Moscú, y se convirtieron en profesores de la previa y actual generación de pianistas. Desde entonces acaricé la idea de vincular mis últimos años a Cuba, fomentando el contacto entre estudiantes de aquí y allá. Quiero que haya compenetración y que aprendan unos de otros: eso me da mucha satisfacción.

Mis alumnos saben que, a pesar de que algunos de ellos han tocado en las salas más importantes del mundo, los conciertos en La Habana son para mí los más importantes que ellos pudieran ofrecer. Para mí es muy

importante que ellos toquen a Cervantes y Lecuona, así como obras de Leo Brouwer, Roberto Valera, Juan Piñera y otros compositores cubanos vivos. Pero no a manera de *bis*, *encore* o propina para congraciarse con el público, sino porque su música lo merece.

Estas ideas las compartí con varias personas hasta que logré entrevistarme con el Historiador de la Ciudad, gracias a la ayuda de amigos mutuos. Aún así, mi proyecto no cuajó hasta que, sorprendentemente, coincidimos en un mismo vuelo hacia La Habana. Las dos horas que él no tiene para dárselas a nadie, me las tuvo que dar a mí, porque estábamos sentados uno al lado del otro. A partir de esa conversación me comprometí a contribuir a la apertura de una sala de conciertos que, aún no lo sabía, sería nombrada Ignacio Cervantes. Para ella decidí comprar un hermoso piano de cola Steinway, restaurado a su condición original por Klavierhaus, en Nueva York. Habría que gastar muchas páginas para poder describir el suplicio que soporté a causa del bloqueo estadounidense a Cuba para poder enviar el piano desde Nueva York a La Habana. Lo intenté por México, por Alemania, hasta por China, y por fin logré que llegara por vía marítima a través de Canadá.

Tal vez estaba predestinado que así fuera. Me refiero a su vínculo raigal con Ignacio Cervantes. En 1988, muchos años después de haberle dedicado su tesis doctoral, usted publicó la versión española, gracias a una editorial habanera, con el título Ignacio Cervantes y la danza en Cuba. Al ser reeditada por Ediciones Boloña en 2013, fue reconocida como la primera biografía-estudio escrita sobre un compositor cubano en el siglo XIX. Y después dona ese piano, con el que su jovencísima alumna china Wenqiao Jiang inauguró el Primer Encuentro, tocando de un tirón, precisamente, la versión integral de las danzas de Cervantes, sin ninguna partitura delante. Algo inédito. Habiendo logrado todo esto, de encontrarse con Cervantes en el más allá, ¿qué le diría?

Le diría que esas cuarenta danzas que compuso, creyendo que no era lo verdaderamente importante de su producción, resultaron lo mejor. Y es que, habiendo estudiado en París, Cervantes trató de componer cosas al estilo europeo: piezas de virtuosismo, oberturas, hasta una ópera, pero estas obras solo tienen valor para la historia de la música en Cuba. Sin embargo, sus danzas tienen una significación universal, aunque su autor no les concediera importancia por considerarlas música ligera. Al haber establecido el patrón final y la definición del género, las danzas de Cervantes sirven a compositores de todo el mundo como modelos de brevedad, además de que encierran el alma del pueblo cubano.

ARGEL CALCINES es editor general de Opus Habana.



Salomón Gadles Mikowsky (La Habana, 10 de marzo de 1936) es graduado de la Juilliard School y catedrático de piano desde 1969 en la Manhattan School of Music, en Nueva York, institución que le otorgó la Medalla Presidencial. Fue premiado por el Institute of International Education por su reconocida labor pedagógica. Sus discípulos han ganado más de 150 concursos internacionales. Recibió el doctorado en música por la Columbia University con la tesis «Los orígenes y desarrollo de la danza cubana del siglo XIX» y sobre su figura cimera, Ignacio Cervantes (en el retrato al fondo, colocado en la sala homónima dedicada al gran compositor cubano).

Algo más sobre



AVANA

de Montanus



ESTE GRABADO IDÍLICO DEL
PUERTO DE LA HABANA ES
UNA VERSIÓN MAGNIFICA-
DA Y EMBELLECIDA DE LAS
VIÑETAS DE LOS MAPAS.
DURANTE MÁS DE UN SIGLO,
ESTA VISIÓN FLAMENCA DE
LA CIUDAD PREDOMINÓ EN-
TRE LOS EUROPEOS.

por **HUIB BILLIET ADRIAANSEN**

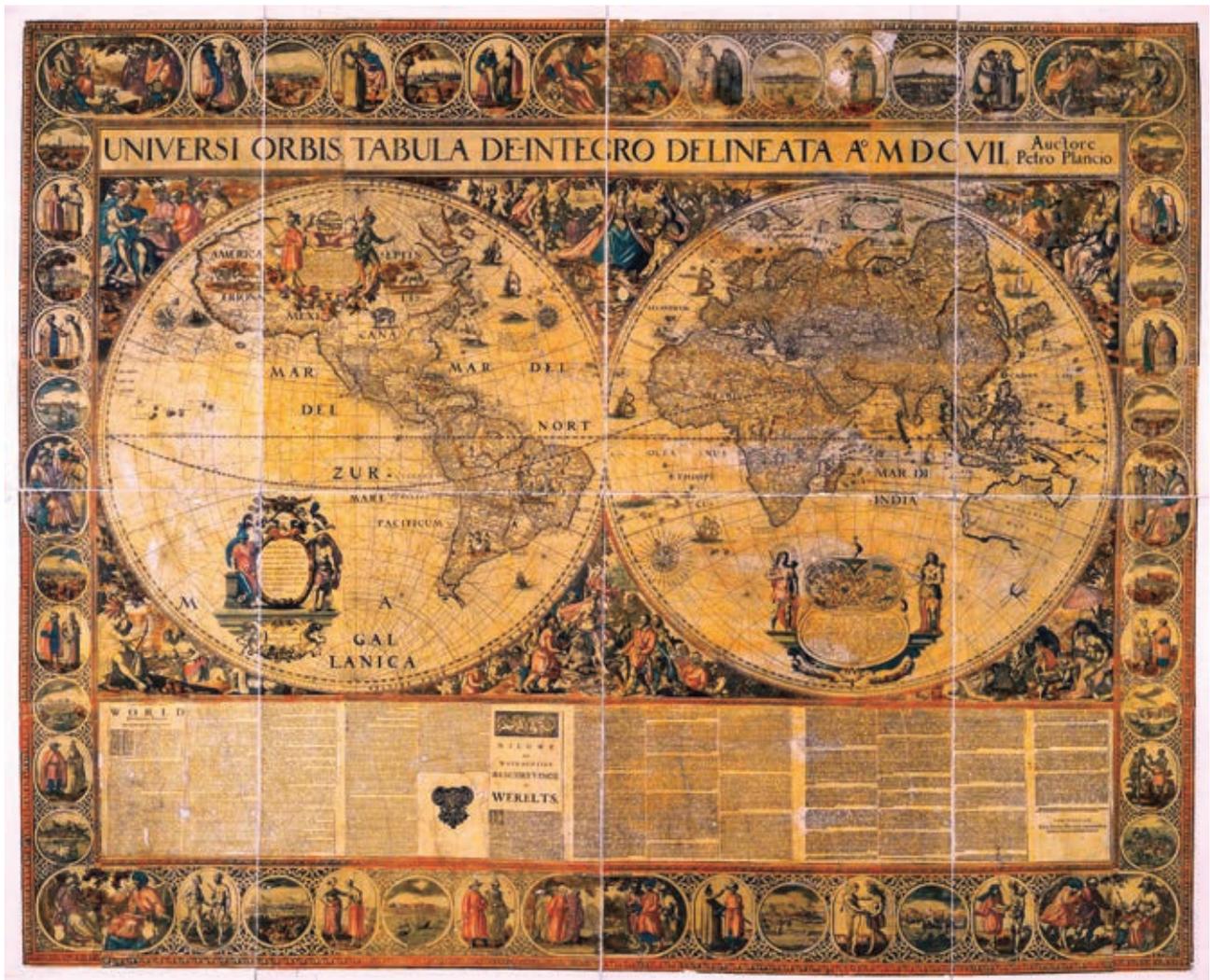


Hace muchos años que me acompaña *Havana*, una imagen frecuentemente reproducida en Cuba. Siempre reaparece en mi mente, incluso cuando consulto un libro de historia colonial cubana en el que ni siquiera figura. Sobre todo, la torre en el centro me sigue intrigando, ya que a simple vista se ve que algo no encaja. Como quise ver de cerca el grabado original, fui a visitar otra extraña torre, la «torre de los libros», en la Universidad de Gante; fue en vano. La obra de Arnoldus Montanus en la que fue publicado por primera vez se conserva, en efecto, en la biblioteca de dicha Universidad, pero la hoja con la imagen que me interesa tanto, parte de un tomo encuadernado por un artesano hace casi trescientos años, entre las páginas 154 y 155, ha sido sustraída. Espero que haya podido ser contemplada muchas veces antes de esa desvergonzada apropiación. Pero, ¿qué impresión habría causado a lo largo de los siglos? Es lo que me preguntaba. ¿Cuál es el origen de la composición? ¿Por qué no muestra una imagen histórica más realista? En este artículo trataré el grabado en el contexto del libro de Montanus, y sobre todo quiero invitar al lector a mirarlo, tanto con los ojos de entonces como con los de hoy, y tanto desde la perspectiva del Nuevo Mundo como del Viejo.

SIGLO DE ORO HOLANDÉS

Bajo el lema «Grabados militares y geográficos del siglo XVII y XVIII», el historiador del arte Guy Pérez Cisneros clasifica la imagen. Me parecía extraño, porque nunca lo había percibido de esa manera. Pronto descubrí que la calificación escogida por el autor era casi inevitable. Las imágenes de las costas cubanas y del puerto de La Habana específicamente, muestran la mayoría de las veces algo relacionado con las flotas, enemigas o no, los piratas, los sitios y otros hechos bélicos. Los creadores de estas imágenes formaban parte del mundo cartográfico. Pero esbochemos primero el marco histórico.

En el siglo XVI los Países Bajos comprendían *grosso modo* las comarcas de las actuales Bélgica, Luxemburgo y Holanda. Bajo el gobierno español toda esa región estaba predestinada a ser una nación competitiva en el tablero de ajedrez europeo, pero en la segunda mitad del siglo una serie de sublevaciones, en parte provocadas por las persecuciones de los «herejes», dio un nuevo rumbo a la historia. Los Países Bajos fueron divididos en una parte predominantemente calvinista en el norte y otra sobre todo católico-romana en el sur, que continuó bajo el gobierno español. Miles de flamencos abandonaron su tierra natal: influyentes comerciantes con contactos estables, artesanos expertos y prestigiosos eruditos.¹ Algunos desempeñarían un papel importante para la navegación que fluía hacia América, el comercio colonial y el florecimiento de la llamada escuela de cartografía holandesa. La República holandesa pronto



Planisferio *Universi Orbis Tabula De-Integro Delineata* de Petrus Plancius de 1607, reeditado por Cornelis Danckerts en 1651. El mapa original de Plancius se ha perdido. La copia de Danckerts se conserva en Det Kongelige Bibliotek de Copenhage. Entre las viñetas que adornan la orla, aparece representada, en la parte inferior derecha, La Habana.

se convirtió en uno de los mayores poderes europeos, caracterizado por un comercio floreciente y una dinámica vida intelectual y cultural; en suma, una situación afortunada que duraría una centuria: el denominado Siglo de Oro Holandés.

Desde principios del siglo XVII los holandeses podían apoyarse en su muy exitosa Compañía de las Indias Orientales. En 1621 se creó la Compañía de las Indias Occidentales para la región atlántica, que se basó igualmente en el comercio y la colonización, a lo que se añadieron la beligerancia y, sobre todo, el corso, que se anunció muy prometedor en el Caribe. La Habana era puerto y refugio obligatorio para las flotas españolas, cargadas de ilusiones en su camino de ida hacia el Nuevo Mundo, y de plata y oro en el viaje de vuelta a Europa. La Habana ejercía una gran atracción sobre Holanda. Era un secreto a voces que esta última quería atacarla y tomarla. La figura del corsario tuvo su máximo representante en Piet Heyn, quien en 1628 estuvo

al mando del transbordo de un cuantioso botín español en la bahía de Matanzas. Los holandeses continuaron con sus amenazas en los alrededores de La Habana durante unos años. Luego dirigieron su atención hacia otros objetivos estratégicos y hacia la conservación de sus posesiones brasileñas.

EL NUEVO Y DESCONOCIDO MUNDO

Arnoldus Montanus (1625-1683), forma latinizada de Arnold van den Berg, provenía de una familia flamenca que se había establecido en Holanda. Estudió teología y filosofía en la universidad de Leiden. Además de obras religiosas y bibliografías escribió sobre la historia de los holandeses en el mar. La obra en la que se editó en 1671 la imagen que suscita este artículo se titula *De Nieuwe en Onbekende Wereld Of Beschryving van America en 't Zuidland* (*El Nuevo y desconocido mundo o descripción de América y del país Sur*). Montanus era un representante típico de la literatura de compilación, un navegante de bibliotecas

que nunca había salido de su tierra natal. Para su obra se apoyó sobre todo en los escritos de Johannes de Laet, autor y geógrafo oriundo de Amberes, cofundador de la Compañía de las Indias Occidentales, que ya antes había tratado el tema de América, basándose en los escritos de historiadores españoles y de ingenieros militares al servicio de España.

La obra de Montanus, editada en inglés por John Ogilby y en alemán por Olfert Dapper, contribuyó mucho a la expansión de los horizontes mentales de los habitantes de Europa. Análogamente a los atlas y los libros de viajes, satisfacía el interés por textos bien redactados sobre países extraños, impresos que permitieron a los lectores «viajar» sin moverse. ¿Por qué exponerse a todas las desgracias y los horrores de un largo viaje cuando es posible satisfacer nuestra curiosidad hojeando simplemente un atlas o un libro de viaje?, es lo que se preguntó el autor holandés más famoso de la época: Joost van den Vondel.

Además de la descripción y de una serie de «representaciones basadas en la vida realista en América», como pretende el título completo —imágenes de indios pacíficos y otros menos apacibles—, la obra contiene una colección realmente excepcional de vistas de ciudades y asentamientos fortificados. Estos grabados no llevan firma, pero es evidente que Jacob van Meurs ha sido quien manejó el buril. No solo era el editor de la obra de Montanus, sino también un hábil ilustrador y grabador.

LA HABANA EN VIÑETAS

Si queremos encontrar el origen de la imagen de La Habana en Montanus cabe volver hacia principios del siglo XVII. Los cartógrafos de los Países Bajos llenaron los bordes de sus mapas con figuras alegóricas y personajes típicos. Una serie de pequeñas viñetas que contenían planos, perfiles de costas y vistas de ciudades complementaban la imagen central del mapa. La Habana reclamó su lugar, junto con Santo Domingo, Cuzco, Cartagena, Río de Janeiro, Olinda (Pernambuco), Isla Mocha (Chile), Veracruz, México y Potosí, entre otras. Sabemos que una parte de estas representaciones de ciudades americanas se remonta a dibujos anteriores hechos por artistas españoles e italia-



Arriba: Fragmento de una viñeta del mapa *Nova et Accurata Totius Americae Tabula*, editado en Ámsterdam alrededor de 1700 por Frederik de Wit (Universidad de Ámsterdam).

Abajo: Viñeta del mapa *Nova Totius Orbis Mappa, ex Optimis Auctoribus Desumpta*, grabado por Pieter van den Keere (Petri Ker) y editado en Ámsterdam en 1611. El único ejemplar original se conserva en el Sutro Library en San Francisco. En 1980 fue editado un facsímil en Ámsterdam por Nico Israel.

nos. En lo que se refiere a la vista de La Habana, la autoría es confusa.

Ya antes de la fundación de la Compañía holandesa de las Indias Occidentales, los navíos de comercio y de contrabando ingleses, franceses, flamencos y holandeses habían explorado la región, así que podemos imaginar que dibujantes-espías estaban escrutando desde cubierta las costas cubanas con sus pequeños anteojos. Además, los cartógrafos disponían de un extenso archivo de libros de historia y de viajes de variado origen. Debe tenerse en cuenta la posibilidad de que la primera versión en miniatura de La Habana fuera pensada en Londres. Allá, antes de establecerse en Ámsterdam, unos fugitivos flamencos, cartógrafos y artistas, habían compartido la mesa de trabajo con sus colegas ingleses, y no pocas veces también con viajeros y corsarios como el elo-



Havana een vermaerde haven in 't Noorder Amerika op't eiland Kuba, grabado de la obra Hecatompolis, editada por Petri Schenkii (Pieter Schenk) en Ámsterdam, 1702.

cuenta Sir Francis Drake, que había visto La Habana de muy cerca en 1586, cuando les hizo pasar un buen susto a los vecinos.

De cualquier modo, el ejemplo más antiguo que conocemos lo hallamos en la orla de un planisferio del año 1607 del cartógrafo flamenco Petrus Plancius (ilustración p. 26). Imágenes parecidas se repetirían en una gran variedad de atlas y mapas, editados y/o grabados entre otros por el maestro-cartógrafo holandés Willem Janszoon Blaeu, por los holandeses Claes Janszoon Visscher y Frederik de Wit (p. 27), por Pieter van den Keere, nacido en Gante (p. 27) y por Jodocus Hondius, cuñado de Pieter e igualmente refugiado flamenco protestante. También el ingeniero militar francés Alain Manesson Mallet la usó como ilustración en un libro suyo.

En todos estos casos, y a lo largo de más de un siglo, esas representaciones de La Habana muestran ligeras diferencias en la composición y en la elaboración de los detalles. Se trata siempre de una nueva

grabación en una placa de cobre, pero la manera de representar la ciudad, digamos el concepto, es siempre igual. En perfil de costa o en perspectiva oblicua se ven los mismos elementos: uno o más navíos, a veces con densa columna de humo, las fortalezas, una torre grande, una gruesa cadena que cierra la entrada de la ciudad, un par de iglesias, un grupo de casas impecables y las alturas al fondo. *Havana* de Montanus no es sino una elaboración gráfica aumentada, magnificada o embellecida si se quiere, del mismo concepto de las antiguas viñetas en los mapas.

DETALLES PINTORESCOS

Havana ha sido incorporada a la historiografía cubana de la pintura y el grabado, pero casi siempre se incluye la advertencia de que la imagen no pertenece realmente a la historia propia de la Isla, ya que fue hecha por un artista europeo, un extranjero que nunca había pisado suelo cubano. En consecuencia, el grabado forzosamente no puede



dar sino una visión fantasiosa, imaginativa e inexacta, aunque sí es posible indicar algunos elementos verídicos. Al mismo tiempo *Havana*, al igual que otras representaciones de la ciudad portuaria de los siglos XVII y XVIII, desempeñó un destacado papel en el nacimiento y la formación de la conciencia nacional cubana desde la perspectiva del imaginario icónico. El punto de vista del artista es el mar, no la tierra. Se logra transmitir el mensaje dominante sobre el carácter de la ciudad: todo lo que llegaba o salía de la Isla tenía que pasar por el agua. El mar es el personaje principal de la ciudad.

Cuando se describe *Havana* en publicaciones cubanas o en textos sobre Cuba, alguna que otra vez aparece la palabra «idílica», pero la idea general es que el grabado nos muestra una imagen exótica e irreal. El exotismo surgió simultáneamente con la primera oleada de exploraciones españolas y portuguesas, y desde entonces ha formado parte de la mirada del «otro». Pero el exotismo es también un fenómeno recípro-

co y no la única y privilegiada percepción de Europa. América puede notar el exotismo de Occidente.

En la obra de Montanus las imágenes de ciudades americanas abundan en motivos exóticos, exuberante flora y fauna y escenas tropicales que representan los «quehaceres característicos» de indios y de negros esclavos. El grabado de La Habana, en cambio, se diferencia un tanto. Quedó casi intacta, tal como se podía ver en las antiguas viñetas. El grabador solo añadió unos marineros, unas naves menores y dos detalles que refieren específicamente al trópico: dos indios pescando y una parte de una palma (el uso de un remo como timón se podría interpretar también como elemento del trópico). En una variante de *Havana*, editada por el cartógrafo-grabador alemán Pieter Schenk vemos que se han quitado la palma y la pluma del tocado del indio. Tampoco está la nube de humo del galeón (ilustración p. 28).

Por supuesto, para los cubanos el exotismo tiene poco que ver con la presencia o

Havana de la obra *Orbis habitabilis oppida et vestitus*, editada en Ámsterdam alrededor de 1685 por Carel Allard. La vista ha sido reproducida en *Galerie Agréable du Monde*, de Pieter van der Aa, Leiden, 1728. Existen tres versiones del mismo grabado: una sin pareja, una con una pareja muy grande, y otra con figuras más pequeñas. Fueron los grabadores Aldert Meijer y Thomas Doesburgh. Se ha editado un facsímil del libro de Allard en Ámsterdam, 1966.

ausencia de una palma o de un tocado con plumas. Las palmas forman parte de su realidad e incluso el símbolo artificial del indio se podría ver como parte de la historia de su propio mundo. Para los autores cubanos son los detalles pintorescos, por una parte, los que indican que el grabado está cargado de aventuras tropicales: mares de espuma rizada, surcados por galeones de barroco velamen; opulencia de los edificios que se destacan en la lejanía; la majestad de las montañas imaginarias. Por otro lado, son precisamente los abundantes detalles discordantes los que les parecen exóticos y hasta evocan asociaciones con un paisaje alpino o una ciudad medieval alemana. Pero todos los autores coinciden en que la torre es algo intrigante y extraño. Unas veces se la describe como una encantadora linterna turca o árabe. Otras se le relaciona con una iglesia rusa. Algunos aun opinan que recuerda una figurita de ajedrez.

CORONACIÓN ORIENTAL

Visto por los ojos cubanos *Havana* es irreal porque no está compuesta con arreglo a criterios topográficos exactos o circunstanciales. ¿Pero cuál es la imagen de La Habana ofrecida a los lectores del libro de Montanus o a los afortunados dueños de una estampa impresa y eventualmente coloreada a mano? Vemos que el concepto de irrealidad depende igualmente del punto de vista del que mira. Embarcaciones de barroco velamen y un laberinto de mástiles eran muy habituales en innumerables representaciones de puertos holandeses, simbolizando prestigio. Las embarcaciones menores están diseñadas con bastante fantasía, pero el galeón grande muestra un aparejo muy correcto (fue con un galeón, el *Eramus*, que los holandeses alcanzaron por primera vez el Japón). Tampoco eran sorprendentes las iglesias góticas como símbolos de las ciudades cristianas de Europa, con sus torres rematadas en largas agujas, incluso adornadas con gallos. En cuanto a las casas, el grabador se alejó un tanto del diseño en las viñetas y optó por una representación más neutra o «al estilo español», como escribe Montanus.

Antes de abordar la representación de la torre esbozamos el contexto real. Inicialmente, en el sitio nada más había una torre circular de calicanto de doce metros de altura. Quizá no solo fue atalaya, sino también faro, y el fuego de su linterna debía ser protegido de algún modo con una estructura de madera. A finales del siglo XVI la atalaya fue reemplazada cuando empezó la construcción del castillo, ordenado apresuradamente cuando los vecinos apenas se habían repuesto del susto que les provocó el temerario Sir Francis Drake. El castillo adoptó el nombre de Morro para evocar la porción de terreno donde se encontraba enclavado, alto, rocoso, escarpado y en la punta de un rompeolas natural. Es posible que la simple palabra «morro» o «moro», mencionada en

las fuentes escritas de origen español, haya llevado a los artistas de las antiguas viñetas a diseñar el remate de estilo oriental. Para los habitantes de los Países Bajos, una torre con un coronamiento oriental no era algo extraño, que pareciera desconocido o lejano. Aún antes de que este tipo de torre se divulgara en Alemania y en Austria, ya era conocido en Flandes y en Holanda, donde las cúpulas en forma de cebolla, pera o corona, encajaban perfectamente con la arquitectura de estilo gótico de sus ayuntamientos, castillos e iglesias.

Cuando se preparó la obra de Montanus, el castillo del Morro pertenecía a las fortificaciones más grandes y monumentales de la región. No hay duda de que los cartógrafos de Ámsterdam estaban bien enterados de este dato, como lo demuestran varias descripciones, planos y vistas.² Johannes de Laet, que sirvió a Montanus de fuente, escribe: «una fortaleza situada en un monte, un enorme castillo con ocho puntos y cuatro torres que son blanqueadas de cal». Es lógico que Montanus excluyera ese pasaje porque no correspondería con el grabado ilustrativo.

En *Havana*, del libro de Montanus, la irrealidad se mantiene como en las viñetas, haciendo coincidir la atalaya con la fortaleza del Morro (modestamente diseñado), aunque ambas tuvieron tiempos distintos y no podían ocupar el mismo sitio. Pero también llama la atención que se representa la torre con un tamaño excesivo, colocándola exactamente en el centro de la composición. ¿Será posible que haya una intención consciente detrás? Acaso el artista-grabador pensó en Tierra Santa, tema frecuente en los pintores de la escuela flamenca, que gustaban mezclar elementos occidentales y orientales en sus obras, una prefiguración de la ulterior aplicación arquitectónica en ciudades como Gante y Brujas.³ O tal vez el grabador quisiera referirse a la Holanda calvinista, en la que este estilo de remate, a finales del siglo XVI, adquiriría otra connotación. En la ciudad de Leiden, donde se podía estudiar el árabe y se investigaba el mundo oriental en la célebre universidad, no solo se coronó la torre del ayuntamiento con un símbolo árabe, sino que también se remataron unos obeliscos con una pequeña medialuna metálica que llevaba la inscripción: «*Liver Turcx dan Paus*» (Antes turco que Papa), un lema dirigido contra la católica España, que no toleraba el protestantismo.

PANTALLA MENTAL

Havana está representada con muchos elementos de mi Viejo Mundo. Me hace pensar en los primeros cronistas de América. Por ejemplo, Gonzalo Fernández de Oviedo manifestó de forma clara la dificultad de narrar sus vivencias en el Nuevo Mundo. Como carecía de elementos lingüísticos para designar lo desconocido, recurría a vocablos en español usando

una estrategia de asimilación. En su texto, relacionó la piña, nunca antes vista por un europeo, con el fruto del pino, y agregó un dibujo para mayor aclaración por ser incapaz de expresarlo todo. Pero los grabadores y artistas de los Países Bajos no narraban sus vivencias. Se basaron en descripciones y recurrieron a su imaginación. Ni siquiera tenían la intención de representar la lejana ciudad de manera realista. Sobre todo aspiraban al reconocimiento, a una identificación propia, algo que resultara familiar para los lectores europeos. Esta postura les fue inculcada por la ideología dominante. Tal vez lo hace más clara una comparación con la anécdota emblemática de Robinson Crusoe, el protagonista de la novela de Daniel Defoe, que después de salvar de la muerte al aborígen le «bautiza» con el nombre de Viernes. Con esto elimina la denominación original y sitúa al aborígen dentro del calendario europeo. En este caso no se trata solo de una imposibilidad, sino más bien de una negación.

Los artistas europeos, al representar las ciudades americanas con los mismos patrones arquitectónicos y urbanísticos del Viejo Mundo, quisieron demostrar su dominio sobre el Nuevo Mundo y se negaron a reconocer una sociedad nueva, dotada de una realidad propia y peculiar. En vez de «ver» cómo era América, Europa se la «inventó», haciendo pasar el continente por una pantalla mental y plástica. Se creó la América que los europeos querían ver: un continente hecho a su imagen y semejanza. Además, la representación de una ciudad, si era construida con piedra (y no con bohíos o viviendas de madera con techos de palma) y con iglesias góticas, representaba la civilización, la señal de que aquellas sociedades habían alcanzado una etapa de desarrollo digna de llamar la atención y de merecer el respeto de Europa.

Esto nos lleva a otra variante de *Havana*, publicada por Carel Allard en su libro de ciudades. Este editor copió una serie de imágenes de urbes americanas, pero les añadió una pareja con rasgos autóctonos, salvo en dos casos. No es de extrañar que en la imagen de Pernambuco la pareja tenga características europeas, ya que durante un tiempo los holandeses habían sido dueños de esta colonia. Pero Allard aplica este truco gráfico también al grabado de La Habana (ilustración p. 29). El espadín y el gran bastón son símbolos de la alta sociedad. El llamado «codo renacentista» tiene una connotación militar. Hasta la manera de colocar los pies denota un aire de autoridad que era de rigor en los retratos ceremoniales. El hombre, vestido con la elegancia de un holandés de la época, no parece salido de la famosa *Ronda nocturna* de Rembrandt, pero irradia occidentalización, civilización y autoridad, sobre todo si lo comparamos con los hombres semidesnudos y extravagantes de otras vistas de la serie. ¿Y acaso no



En Flandes y en Holanda ya eran conocidas las cúpulas en forma de cebolla, pera o corona. Ejemplos de ellas son las torres del Castillo Holdinga en Anjum, de la iglesia de la antigua abadía Hemelsdale en Brujas, de una iglesia en Deinum, del Castillo Oudburg en Gante y un detalle del ayuntamiento en Leiden. Con un estilo tan flamenco como el de estas cúpulas, aparece representada, de gran tamaño y al centro de la imagen, la torre del Morro en el grabado *Havana*.

está pavoneándose junto a su dama como si reinara sobre la impresionante ciudad?

TOMA DE POSESIÓN FICTICIA

En la Holanda del Siglo de Oro, los mapas, los planos y las vistas de ciudades de las regiones atlánticas formaron parte de las operaciones militares de ultramar y suscitaban ideas estratégicas, políticas e ideológicas. A los grabadores se les incitaba a dirigir la percepción en la dirección deseada con unos simples trazos del buril. Prematuramente incorporaron casas y fortalezas holandesas en las regiones enemigas, y redujeron el tamaño de sus castillos para insinuar la debilidad de sus defensas. Colocaron navíos con banderas tricolores en fondeaderos de puertos que nunca habían estado en manos holandesas. Y plantaron molinos de viento por doquier. Montanus evitó añadir un molino holandés a los montes de Casa Blanca, pero bien hubiera podido hacerlo. De hecho, no le pareció ningún problema agregar uno al grabado de la colonia de El Callao de Lima, en el que evocó el frustrado ataque lanzado por una flota holandesa.

La obra de Montanus es una prueba palpable del florecimiento de un nuevo orden mundial, en el que los holandeses eran prominentes en la región atlántica. Pero



En la introducción del facsímil del libro *Orbis Habitabilis Opida et Vestitus* (Ciudades y trajes del mundo inhabitable) de Carel Allard, editado en 1966, el autor R. A. Skelton recorre las posibles fuentes de las figuras y trajes que acompañan cada vista de la ciudad, haciendo referencia al grabador holandés Johannes de Ram. Al parecer, el grabado *Havana Portus* integra desde hace poco el catálogo informatizado del Victoria y Albert Museum en Londres, ya que no aparece en la obra maestra de Günter Schilder, *Havana Monumenta Cartographica Neerlandica* (1986-2013), que detalla las vistas de La Habana en las viñetas cartográficas y grabados.

al momento de editarlo había pasado desde hacía un tiempo el apogeo del curso. El recuerdo de la heroicidad legendaria de Piet Heyn, el tema con que Montanus termina su cronología histórica de Cuba, seguía formando parte de la memoria colectiva, pero la atención ya no estaba dirigida hacia La Habana, sino hacia la conservación de lo que quedaba de las posesiones en la región. La obra de Montanus está dedicada a Johan Maurits van Nassau, gobernador del Brasil holandés, que había con-



seguido un revival de la colonia durante breve tiempo, aunque cuando los ejemplares de *El Nuevo y desconocido mundo* salieron de la imprenta en el Keizersgracht en Amsterdam, las últimas tropas de la República ya habían sido expulsadas desde hacía 17 años. Se había agotado el papel militar de la Compañía (ahora en quiebra) y se veía bloqueada cada posible aventura en la región. Los gra-

badores y artistas franceses ocuparon el lugar de los holandeses en el terreno de las representaciones cartográficas. Los impresores en la República continuaron poniendo el material cartográfico de antes en sus prensas, pero les faltaban los estímulos y los medios económicos necesarios para actualizarlo.

Para Montanus no había motivo para actualizar la representación de La Habana. Tampoco hacía falta incluir exotismos ni tampoco dotar de más realismo a las fortalezas. Y así, la vista de la capital cubana quedó congelada en el tiempo, durante un siglo, como vestigio de otra época. Ya había allí suficientes elementos visibles que referían al mundo europeo, y quizá por ello, esa imagen de una ciudad tan deseada por los holandeses, pero nunca conquistada, era percibida a fin de cuentas como una toma de posesión ficticia.

POSTAL TURÍSTICA

Ahora *Havana* de Montanus cuelga en la pared de mi cuarto. No es el original que debiera estar en el ejemplar que se conserva en la universidad. Recurrí a la autopista electrónica de Internet. La versión digital no huele a Siglo de Oro holandés, pero al menos es posible ampliarla de forma que casi se puede sentir la respiración contenida de Jacob van Meurs, quien trata de aplicar los más leves matices al gracioso trompetista colocado en la esquina inferior, o en la figura de Cristo, con su blanca túnica en el espejo de popa del galeón. Pese a su etiqueta de «grabado militar» no puedo sino ver la densa columna de humo como una salva, un disparo de saludo en vez de una señal bélica. Prefiero ver *Havana* hoy más como una postal turística que reúne el acá y el allá de ambos lados del Atlántico, a los que se añade otro mundo, simbolizado por un detalle oriental. Los elementos exóticos, extravagantes e irreales no hacían inaceptable el grabado para el público de entonces, que esperaba sobre todo que fuera atractivo y hermoso. Y lo mismo vale para los admiradores de hoy. Al volver a mirar el grabado descubro cada vez algo nuevo. Para mí, el sombreado y el color azul-gris en el bulbo del tulipán evocan el tapizado de la hoja de pizarra, típica de los techos y las torres en los Países Bajos. Y con la nariz casi pegada a la cúpula ahora me llaman la atención también las graciosas buhardillas salientes que hasta hoy día son definidas en los manuales arquitectónicos como «fachada flamenca».

Pero no busquemos segundas intenciones, tal vez sea simplemente un guiño de Jacob.

¹ Soy consciente de que sería más exacto hablar de los habitantes de los Países Bajos septentrionales y de los Países Bajos meridionales, pero en este artículo prefiero las denominaciones «flamencos» y «holandeses», como se usaba en las fuentes españolas de aquella época.

² Para dar solo dos ejemplos, en un mapa del cartógrafo Hessel Gerritsz (1628) con motivo de la captura de unos navíos de la flota de Honduras por los holandeses, y en un dibujo diseñado por el acuarelista Johannes Vingboons (alrededor de 1665), se ve un castillo más extenso, amurallado.

³ Ejemplos de esta combinación de elementos occidentales y orientales pueden verse en obras de pintores flamencos: *Tres Marías ante el sepulcro* (Jan van Eyck), *Tríptico del Calvario* (Rogier van der Weyden) y *Juicio final* (Barend van Orley).

HUIB BILLIET ADRIAANSEN, *investigador y novelista belga.*



Aimée García
tejiendo como los ángeles

LLEVAR UNA LABOR PROPIA DE NUESTRAS ABUELAS A PLANOS ESTÉTICOS DE ALTO VUELO Y SIGNIFICADO, ES UNA CONSTANTE EN EL QUEHACER DE ESTA ARTISTA. SU OBRA DESBORDA FEMINIDAD NO SOLO POR SER AUTORREFERENCIAL, SINO POR EL ENCANTO DE LOS ELEMENTOS EXTRAPICTÓRICOS QUE UTILIZA.

por **MARÍA GRANT**



La obra de Aimée García desborda feminidad no solo por ser autorreferencial, sino por el encanto de algún elemento extrapictórico que utiliza en la mayoría de sus piezas y que son salidas de las manos de una mujer que, sin temor a errar, parece que teje como los ángeles. La propia figura de Aimée suele aparecer como eje central en cada una de las series que conforman la casi totalidad de su arte, una suerte de tejido infinito.

Y aunque ella se adelanta en asegurarme «no ser muy conversadora», lo cierto es que durante casi dos horas —con expresiones abundantes de un sutil doble sentido— estuvo contándome acerca de su formación primero allá en su natal Limonar, rodeada de la familia; luego, becada en la secundaria, después en Camagüey, donde tenía unos tíos y cursó durante cuatro años la escuela de arte de nivel medio. De tal manera que se acostumbó a estar lejos de la casa, y becada. De Camagüey vino para La Habana e ingresó interna en el Instituto Superior de Arte (ISA) para desde entonces quedarse definitivamente a residir y trabajar en la capital. Mucho me habló de la manera como asume el arte: de sus series, de sus exposiciones, en fin... de su obra creativa toda.

EL COMIENZO

En su familia materna, siempre existió —y existe— una inclinación hacia las manualidades, pero fue Aimée la única que cursó estudios de arte. De «chiquita» aprendió a bordar, a tejer, a coser... «Con mi mamá, mis tías, la señora que me cuidaba, una vecina... mujeres que, sin depender económicamente de esa labor, les gustaba de vez en cuando hacer una cosita a mano. Y así te iban enseñando algo que te serviría para la vida. Ellas me fueron introduciendo en ese mundo de crear con las manos. Yo, como jugando, aprendí a tejer a dos agujas los puntos básicos; me hacía cintillos de estambre; a veces bordaba, también cosía a máquina...».

Ese es el origen de la insistencia en la obra de Aimée García de llevar a planos estéticos, de alto vuelo y significado, una labor propia de nuestras abuelas. Por ejemplo, *Pureza*, de 2012, una verdadera revolucionadora entre las piezas de la más reciente Bienal de La Habana, que tuvo como una de sus locaciones al malecón habanero. Para este empeño de tan grandes dimensiones (20 metros), ella debió buscar colaboración. ¿Y de qué manera la asumió el público que tiene a ese emblemático sitio capitalino como permanente lugar de esparcimiento?, inquiero. «La gente se acercaba para ver qué estaban haciendo las tejedoras; les llamaba la atención el por qué se estaba tejiendo aquel paño negro sobre el muro y, a veces, hasta se le sentaban encima. Especial fue el día de la inauguración: era como si se tratara de un tapete en un sofá o algo así. Porque la interacción resultó de cuestionamiento: qué es eso, por qué, para qué...».

Pureza formó parte de un proyecto que se llamó «Detrás del muro» y consistió en utilizar una zona del Malecón para emplazar obras. «Esa fue mi propuesta: hacer el tejido negro como si fuera un tapete. Con esta obra me interesaba hablar sobre la historia, el desarrollo social e individual, la tradición y el paso del tiempo, mediante un ejercicio de paciencia y espera; la idea de que fuera un proceso infinito la daba la presencia de dos tejedoras, una por cada extremo».

Siempre que se habla de tejer, inevitablemente se piensa en Penélope, el personaje central de *La Odisea*, uno de los dos grandes poemas épicos, junto a *La Ilíada*, atribuidos a Homero. Ella espera durante veinte años el regreso de la guerra de Troya de su marido Odiseo, el rey de Ítaca. Acosada por los pretendientes, les dice que aceptará la desaparición de Odiseo, con la consecuente promesa de un nuevo enlace, solo cuando termine de tejer un sudario. Para mantener el mayor tiempo posible esa labor, procura deshacer por la noche lo que hizo durante el día y, de esta forma, soporta dos largas décadas de espera.

Aunque desde sus inicios es dada a los temas de la Antigüedad, Aimée acepta la referencia a Penélope como algo implícito e inevitable. «Pero yo más bien lo asumo con la idea de crear una trama, una historia, un tejido de narraciones interminables... Es un acto puro, como un sentimiento, que está en contradicción con el color del paño negro... Entonces, nombrarla *Pureza* se vincula con el hecho mismo de hacer ese trabajo; también con el tiempo, con la espera, la paciencia...; un sentimiento auténtico que puede estar implícito en el cubano, sobre la entereza de construir un sueño en un período estático...».

Muchas veces le han preguntado el por qué utiliza el tejido. E invariablemente responde que las razones están vinculadas a un conocimiento que ella fue acumulando durante toda la vida, aunque aclara que nunca se dedicó a tejer con otros propósitos. Se crió con su mamá, su papá, un hermano y la abuela paterna; la otra, la materna, vivía cerca también. Ambas sabían tejer y le enseñaban algunos puntos. «Es algo que estuvo ahí, y que tomo a la hora de crear, porque me gusta. A lo mejor si me hubiera criado en el ambiente de una herrería, quizás usaría exclusivamente hierro, material que también he utilizado en algunas obras; he bordado sobre el hierro para señalar una actitud extrema, de igual manera he creado la sensación de bordar sobre la pared, un trabajo absurdo, como en algunos casos parece comportarse la realidad».

Sin embargo, hubo otra obra cuyo eje central también lo constituyó el tejido. Fue expuesta en la muestra colectiva «Miradas», en la galería Factoría Habana, en el Centro Histórico, y se llamó *Rewing* (rebobinar, en inglés). Si en *Pureza* Aimée puso dos mujeres a tejer una pieza negra, en este caso fue un tejido igual,

pero en rojo, y en vez de tejer, la tejedora deshace la labor. «La idea era eso, rebobinar para volver a empezar, el juego era ese... Y rojo porque está acorde con lo que encierra, que puede ser tanto social, político, pasional, personal..., o sea, toda la carga en sí misma de dicho color, sin desdeñar ni un ápice su simbolismo, incluso el de la sangre».

Durante la conversación, siempre hay en las palabras de Aimée cierta cuota de picardía, en gestos y miradas, en frases de doble sentido. Por eso no me extraña cuando al definir la laboriosidad del tejido explica: «Es como si al momento de asumir un trabajo de paciencia, de repetición, penetraras en un estado especial, que puede resultar agobiante, pero —a su vez— que estás disfrutando; un espacio de meditación, que conlleva entereza..., y que logro usando el hilo como el camino para narrar una historia. Ese es el concepto».

SUS CONTEMPORÁNEAS

Al tratar el tema de sus puntos de conexión o divergencia con otras jóvenes pintoras cubanas,

Aimée precisa que es una característica muy común a este grupo de creadoras la autorreferencialidad, que, en algunas —explica— está dirigida hacia la intimidad, y en otras, hacia manifestaciones de tipo social, político y cultural; en casi todos los casos está presente el uso de elementos menos tradicionales.

«Pertenece a una generación que, a diferencia de aquella de los años 80 —más directa a la hora de expresar ideas—, construyó su discurso mediante una marcada intención en el simulacro, en el juego, en los símbolos..., y con una preocupación hacia lo formal a través del uso de diferentes técnicas y recursos».

Le pregunto qué une o diferencia a esta hornada de creadoras —que ella integra— de aquellas surgidas a la palestra nacional e internacional durante las décadas posteriores a 1959 como Zaida del Río, Flora Fong, Alicia Leal, Isavel Gimeno, Ileana Mulet... Al respecto, asume: «Somos artistas que nos desarrollamos en un mismo contexto social y cultural donde coexiste una gran diversidad de expectativas y en el cual la creación se mueve desde las propias experiencias vivenciales, sociales e inquietudes moldeadas por las ideas y la época en que vives».

ETAPAS NO. MEJOR: GRUPOS O SERIES

Aimée se niega a clasificar en etapas su quehacer artístico. No cree que pueda hablar de períodos definidos en su trabajo. Prefiere decir grupos o series de obras para determinados proyectos que se dirigen más hacia una idea específica, pues al momento de plantearse una exposición determinada, piensa en el concepto mismo, y luego se dedica a crear. «A veces, he realizado piezas no concebidas para una muestra o una serie sobre un argumento determinado, que asumo como un proceso creativo intermedio entre una serie y la otra. Si como usted me pide, le fijara etapas, entonces pudiera decirle que correspondería a la primera, cuando en 1997 comencé a abordar temas de la mitología. Descarto el período anterior (1992), cuando me basaba en asuntos de Historia del



Extensión (2006). Óleo, acrílico, hilo y madera (210 x 265 cm).



Cosmos 3 (2010). Óleo-lienzo-hilo (80 x 60 cm.) En la siguiente página, arriba: *El jardín de la intolerancia* (2010). Debajo: *Cosmos 1* (2010). Óleo-lienzo.hilo (80 x 60 cm.)

Arte relacionados con el Medioevo, con la religión... Precisamente a partir del año 97, asumí la temática vinculada a la mitología, usando imágenes que se acercaban a una visualidad del Renacimiento. ¿Por qué? Porque me interesaba establecer símiles o paralelos entre temas mitológicos con aquella realidad que quería representar. Digamos, esa puede ser una etapa. Fue la época de la exposición "El canto de Penélope", en aquel mismo año y, aunque no fueron exhibidas en la misma muestra, realicé otras similares».

Ya Aimée me ubica a fines del siglo pasado, o sea, en 2000, momento de usar como material extraartístico algo muy cercano a mi profesión: el papel periódico, pero vinculado a la pintura. «La intención era hablar del fenómeno de la información, cómo nos llega y cómo ésta es receptionada...», pero me aclara que no constituyó una exposición específica. Fueron exhibidas en algunas muestras colectivas.

Luego, de 2002 a 2003, la atención recayó en las cazuelas, un objeto de la cotidia-

nidad, de la vida diaria, y que, en general, se asocia a las mujeres. Pero cacerolas muy distinguidas, pues eran bordadas, y eso de bordar el metal tenía también una doble lectura. Era un desafío para lograr la armonía entre lo que se quiere expresar y lo que es recomendable decir, explica. Esa serie se llamó «El sabor del silencio». Al año siguiente le tocó el turno a un grupo de fotografías bajo el título de «Atributos». Consistió en máscaras sobre madera calada que lució igual número de modelos a quienes fotografió; tenía que ver con los atributos y las posturas del ser humano ante determinadas situaciones de la vida.

Hubo una época en que Aimée García usaba muchos colores oscuros, como en la exposición «Conspiración» (2006), porque la idea era crear un ambiente «conspirativo» entre las figuras. Exhibida en el Museo Alejandro Otero, en Caracas, Venezuela, integraron esa muestra cinco retratos oscuros con velas en las manos, y perseguía crear esa atmósfera de lo oculto, de lo prohibido... Más tarde, en 2010, está «El jardín de la intolerancia», en la galería de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Villa Manuela, donde utilizó imágenes de flores: la flor es un medio, un pretexto para hablar de conflictos que tienen que ver con la vida, con la sociedad, con el entorno...

Pero han pasado cuatro años. ¿Y después de eso?, le pregunto. «Después de eso me he mantenido siguiendo un poco la línea de mi trabajo». ¿Y cuál es tu línea de trabajo?, le provoco, aunque conozco la respuesta. «El autorretrato, la autorreferencialidad...».

¿FOTÓGRAFA O PINTORA?

No fue solo en «El jardín de la intolerancia» que usó fotos para una instalación; lo ha hecho en innumerables ocasiones. Hablan por sí solas las paredes de su estudio, ubicado en la planta alta de su casa, en el reparto Atabey, repletas de imágenes... Esas fotografías, ¿te las hacen o te las haces tú misma?, me atrevo a preguntarle. Y luego de explicar que su esposo la ayuda, le insisto: ¿tu esposo es fotógrafo o eres tú la fotógrafa? «No, ninguno de los dos somos fotógrafos, aunque utilicemos la fotografía como un medio a la hora de crear; él también es artista, se llama Carlos Montes de Oca, y trabaja en un espacio similar al lado de este taller».



Hay un óleo colgado que llama la atención porque ella aparece con el pelo corto, tal como está en el momento de la entrevista. ¿Tomaste como punto de partida la fotografía? «Siempre pinto a partir de una foto, pues las fotografías han estado presentes en mi trabajo, tanto como modelo para mis pinturas y/o como medio de expresión en los momentos que he querido y necesitado utilizarlas, incluso —a veces— me las hago yo misma, o se lo pido a Carlos».

¿Han expuesto juntos en algún momento y lugar de Cuba o del mundo? ¿Además de las fotos, se complementan en el trabajo? «Sí, creo que el complemento está en la diferencia, nuestro trabajo es bien distinto, es algo que hemos logrado mantener. En Los Ángeles hicimos una vez una exposición bipersonal; también en Santiago de Cuba... Tengo muy mala memoria...». ¿Y en La Habana? «Sí, hace muchos años en Galería Habana».

En nuestro imaginario recorrido por el quehacer de Aimée García, nos quedamos en el año 2010. Señalando para una pared, ella precisa que desde entonces y hasta 2012 «hice esas fotos y tejidos que forman una





Aimée García Marre-
ro (Limonar, Matanzas, 1972). Graduada en 1996 del ISA, sus más recientes exposiciones han sido: «Contrapuntos», junto al pintor brasileño Eduardo Kac, Factoría Consulting, A Coruña (2012); «El jardín de la intolerancia», galería Villa Manuela (2010), y «Espacio compartido», junto a su esposo Carlos Montes de Oca, en Couturier Gallery, Los Ángeles (2010). En 1998 obtuvo la beca como Artista en Residencia, Art in General, en Nueva York, que incluyó la muestra «Abrazando la tierra»

serie, pero no la nombré; ahora hago pruebas para un nuevo grupo de obras, sobre cómo voy a resolverlas; tienen que ver con la información, similares a las del período de 2000 a 2001». Y para explicarme de qué se trata, me muestra un cuadro pequeño con recortes de periódicos pegados y, encima, bordados. «La idea es formar paneles todos bordados, similares a piezas medio abstractas. Estoy probando materiales... Las confecciono así para tantear; me gustaría hacer una obra de gran formato, pero compuesta por pequeñas. Ya bordar cosas de tamaño mayor es complicado, y, entonces, buscaré quién me ayude...».

MADRE Y ARTISTA

Cuéntame, ¿cómo transcurre un día tuyo, en lo personal y en lo profesional? «Yo siempre fui noctámbula. Antes de tener a mi hijo, trabajaba normalmente de noche, de madrugada... Me gusta mucho la noche por la tranquilidad. Pero después de ser madre, tal costumbre se me tornó un conflicto. Porque cuando tienes un niño pequeño, debes levantarte temprano. Ahora, a veces, me acuesto muy tarde y después de dejarlo en la escuela, tengo que dormir un poco, por-

que si no... Normalmente vengo, me pongo a trabajar, a hacer lo que tenga que hacer, es la rutina diaria. Por la tarde, lo recojo. Si él se queda tranquilo, abajo en la casa, subo al estudio y, como es un trabajo que puedo ir haciendo, dejarlo, volver y retomarlo... Entonces, por ratos me pongo a adelantar... Así... Durante el día es constante el paso de los vendedores, la gente que llega... Por eso prefiero las noches y la madrugada; en esas horas no molesta nadie. Trabajo de noche, a pesar del niño. Hay días en los que, vaya, las fuerzas no te dan, y tienes que entrar por el horario normal».

NI POSTMEDIEVAL NI FEMINISTA

El socorrido tejido no solo la vincula con la figura de Penélope, sino también a los comienzos de su carrera, cuando ella misma —confiesa— se inspiraba en el Medioevo. Incluso fue catalogada de «postmedieval». ¿Estás de acuerdo con esa clasificación? «No. Porque la idea misma de enmarcarme en un concepto me parece reducirme, pues fue más bien durante una breve etapa inicial de mi trabajo, y lo que yo hacía, insisto en reiterar, era usar códigos medievales para hablar de otras cosas, de temas que tenían

que ver con la contemporaneidad. Bueno, postmedievales me imagino que somos todos los que vinimos después de los medievales. Yo respeto el criterio de cada cual, pero para mí los calificativos te encierran».

¿Cuál es tu valoración sobre los críticos que te colocan en la defensa de género? «A la hora de asumir mi obra, nunca la he hecho desde una posición de defensa de género; sin embargo, que hay elementos en mi trabajo que definen cierta feminidad, eso no lo puedo negar. Pero no es que esté haciendo un discurso en esa dirección. Más bien los temas que trato, cuando los analizas globalmente, creo que hacen referencia a cualquier género, porque me interesa más enfocarlos desde el punto de vista del ser humano, del Hombre, que desde una posición como mujer».

¿Y cuándo surge esa propensión a concentrarte en tu figura? ¿Cómo fue ese proceso? «Desde un principio, cuando comencé a trabajar en el ISA, lo hice partiendo del autorretrato. Desde aquel momento ya me interesaba crear imágenes tomando como punto de partida mi propia experiencia personal; entonces, tendría 19 o 20 años. Era en realidad la época en que una empieza a plantearse el crear una obra, pues lo anterior eran cosas de las clases, con objetivo docente...».

A propósito, ¿alguna vez ejerciste la docencia? «Cuando terminé el ISA no tuve que hacer Servicio Social, y nunca he ejercido la docencia. En realidad, concluí mis estudios en 1995, con una tesis —como le comentaba— donde el eje central era el autorretrato. Después de graduada, seguí trabajando en mi casa. En 2000 estaba inmersa en mi obra, y aunque contaba con varias exposiciones, siempre fui despistada para cosas burocráticas, y no estaba certificada de artista independiente; entonces se hizo reglamentario estar inscrita en el Registro del Creador. Fui a ver al presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, quien me hizo la recomendación necesaria para estos casos. Excepto trabajar en mi obra, no he tenido otra experiencia laboral, y por mi personalidad, nunca me imaginé impartiendo clases».

DE LIMONAR A LA HABANA

Cuando insisto en indagar cómo fue el proceso de tránsito de Limonar a La Habana, me reitera que resultó una inserción natural, porque se acostumbró desde muy joven a estar fuera de la casa. «Y, además, contribuyó el que aún estudiando en el ISA, comencé a vivir en un apartamento en Monte, entre Suárez y Revillagigedo. No guardo un buen recuerdo de aquella

Habana Vieja. Era 1993, en pleno Período Especial, los apagones, la gente cocinando con leña en las calles... Después me mudé para Infanta y San Lázaro, y luego, al municipio Playa.

»Me pregunta si acostumbro a visitar la parte antigua de la ciudad. En realidad, ahora lo que hago es aprovechar una exposición o alguna gestión para ir a caminar al Centro Histórico, donde con agrado descubro siempre algún rincón que se va rescatando, a la vez que conozco mejor la ciudad antigua aún por restaurar; sentarme a tomar café en El Escorial o en cualquier otro sitio. O pasear un domingo con el niño o, cuando él está de vacaciones, pasar un día allá, en paz, me parece un tremendo privilegio..., porque creo que los domingos son los días más tranquilos de La Habana Vieja...».

MARÍA GRANT es la Editora ejecutiva de Opus Habana.



En la página anterior,
Pureza (2012), acción
plástica (2000 x 200 cm.)
A la izquierda, *Epidermis*
(2006), óleo-acrílico-
hilo-tijeras-madera (186
x 158 cm.)

La ruta de Hasekura Tsunenaga

DURANTE TODO EL AÑO 2014 SE CELEBRÓ EL 400 ANIVERSARIO DE LA LLEGADA AL PUERTO HABANERO DEL PRIMER JAPONÉS QUE PUSO SUS PIES EN ESTA ISLA: EL SAMURÁI HASEKURA TSUNENAGA. ESTE ACONTECIMIENTO MARCARÍA SIMBÓLICAMENTE EL INICIO DE LOS CONTACTOS CULTURALES ENTRE CUBA Y JAPÓN. DESAFIANDO LOS SIGLOS, ESOS NEXOS DE AMISTAD SE HAN MANTENIDO HASTA NUESTROS DÍAS, ESTABLECIENDO UN SÓLIDO PUENTE ENTRE LOS PUEBLOS DE ORIENTE Y OCCIDENTE.

por **FERNANDO PADILLA**



La fresca de la madrugada anuncia el alba. Un estruendo se abre paso en la villa de San Cristóbal de La Habana. Surto en el puerto de Carenas, un bajel acaba de realizar el disparo de cañón que advierte a los vigías de los castillos Tres Reyes del Morro y San Salvador de La Punta el retiro de la cadena que impide el acceso al canal de entrada de la bahía. Son las 4:30 de la mañana del 23 de julio de 1604. Anclado en el Real Fondeadero, aguarda maniobras el galeón español *San José*, perteneciente a la flota de Nueva España (hoy México) que comanda el oficial Antonio de Oquendo.

A bordo de esa nao destaca la figura del samurái japonés Hasekura Tsunenaga, quien al servicio del daimyo (soberano feudal) de Sendai, Date Masamune, encabeza la misión diplomática embajada Keicho, al frente de treinta españoles y poco más de una centena de japoneses, los primeros en visitar la mayor de las Antillas. ¿Qué objetivos perseguía esa delegación asiática? La respuesta hay que buscarla teniendo en cuenta el proceso histórico de dos rutas marítimas: la denominada Carrera de Indias, que unía los territorios de la monarquía española a través del Atlántico, y el Galeón de Manila, también llamado Nao de China, como se conocían las naves españolas que cruzaban el océano Pacífico una o dos veces por año entre Manila (Filipinas) y los puer-



tos de Nueva España, principalmente Acapulco y Las Peñas (hoy Puerto Vallarta).

EL GALEÓN DE MANILA

La conquista de una traza marítima hacia el Oriente tuvo sus primeros atisbos en los empeños de los navegantes Jofre de Loaysa, Álvaro de Saavedra y Ruy López de Villalobos. Las fuertes inclemencias meteorológicas del océano Pacífico, la precariedad de los bajeles, lo primario de la tecnología de navegación y el desconocimiento de derrotas seguras fueron algunas de las vicisitudes afrontadas por estos pioneros que escrutaron ignotos parajes asiáticos, pero desafortunadamente no encontraron luces para el retorno de Asia a América.

Al almirante López de Legazpi y el fraile agustino Andrés de Urdaneta correspondía el mérito de tal hazaña marítima: el hallazgo de la ruta a través del océano Pacífico desde Filipinas hasta Acapulco, la llamada ruta de Urdaneta o tornaviaje. A bordo de la capitana *San Pedro*, acompañados por las tripulaciones de la almiranta *San Pablo* y los pataches *San Juan* y *San Lucas*, Legazpi y Urdaneta zarparon en búsqueda de ese objetivo, el 21 de noviembre de 1564, desde el ya desaparecido puerto de la Navidad, ubicado en el litoral del actual Jalisco.

Integrada por unos 350 hombres, esa expedición hispano-mexicana llegó a Filipinas en dos meses, navegando con los vientos alisios a favor por un derrotero ya conocido. La ruta de vuelta hacia América por aguas del océano Pacífico era estratégicamente importante, pues permitiría a la

Hasekura Tsunenaga (1571-1622), bautizado en Madrid como Felipe Francisco de Fachicura, fue un samurái japonés al servicio del daimyo (soberano feudal) de Sendai, Date Masamune. Entre 1592 y 1597 participó en las invasiones a Corea. Pasó a la posteridad al ser protagonista de la embajada Keicho, misión diplomática que viajó a España y al Vaticano (desde 1613 hasta 1620) en busca de apoyo para el fomento del cristianismo dentro de Japón, a la par que establecer una alternativa japonesa a la ruta marítima del Galeón de Manila.

Al arribar a La Habana el 23 de junio de 1604, Hasekura y sus acompañantes fueron los primeros japoneses en pisar tierra cubana.

En la estampa superior, Hasekura Tsunenaga en acto de devoción tras su conversión al cristianismo. En la imagen inferior, con sus atuendos de samurái durante su visita a Roma en 1615.



Nueva España el comercio con el este de Asia sin tener que navegar por mares controlados por los portugueses en las Molucas, India y África. Todos los intentos de lograr esa ruta de tornaviaje habían sido infructuosos.

Esta vez, el sueño se tornó realidad: habiendo partido del puerto filipino de Cebú, la expedición al mando de Legazpi y guiada por Urdaneta navegó hacia el norte en busca de una traza favorable que los llevara nuevamente hasta América. Con la bonanza de la corriente Kuro-Siwo de Japón y los vientos del oeste, surcaron el océano hasta realizar escala en el cabo Mendocino, actual territorio de California, para luego enrumbar proa hacia Acapulco.

A partir de 1571, Filipinas se convirtió en la base principal del jugoso comercio que involucró a tres continentes y dos océanos. Una vez, máximo dos, la flotilla conocida como Galeón de Manila cruzaba en ambos sentidos el Pacífico, embarcando las mercaderías del Oriente —o «chinerías»— y recibiendo, a cambio, la preciada plata de las cecas de México. La mayor parte de este mineral precioso era embarcado con destino a España en el puerto de Veracruz, adonde eran trasegadas las chinerías a lomo de mulo desde Acapulco. De Veracruz partían las naves con la plata mexicana y las mercaderías del Oriente para reunirse en La Habana con la flota de Tierra Firme, proveniente de Sudamérica (Cartagena de Indias, en la actual Colombia, y Nombre de Dios y Portobelo, hoy Panamá). Tras la escala habanera, ambos convoyes —de Nueva España y Tierra Firme— emprendían el viaje de retorno hacia la Península.

LA OPCIÓN JAPONESA

En tanto, algunos señores feudales japoneses veían en la ruta de tornaviaje un importante filón comercial, lo cual se relacionaba estrechamente con las tentativas de propagar el cristianismo en la tierra del Sol Naciente. A diferencia de Filipinas, colonia española, el proceso de evangelización en Japón se inició con el arribo de los primeros bajeles del Reino de Portugal en 1543. Seis años después, la presencia de misiones jesuitas era considerable, a la que se sumaron importantes representaciones de las órdenes de los dominicos y franciscanos provenientes de España y América.

La difusión de la fe cristiana en Japón se desarrolló en un contexto marcado por guerras internas entre los señores feudales, quienes a su vez se encontraban divididos en cuanto a intereses religiosos y políticos. Tal fue el caso del señor Date Masamune, quien a través del religioso franciscano Luis Sotelo inició conversaciones con Sebastián Vizcaíno, embajador de Nueva España, con el objetivo de organizar una misión diplomática que llevaría a Europa —en la figura del samurái Hasekura Tsunenaga— una propuesta de beneficio mercantil y religioso para Japón y la Corona hispana, en la cual

subyacían intereses de tipo estratégico, armamentista y tecnológico que inclinarían la balanza a favor de los señores feudales que apoyaban el cristianismo, en detrimento de aquellos que propiciaron una política de hostigamiento al catolicismo.

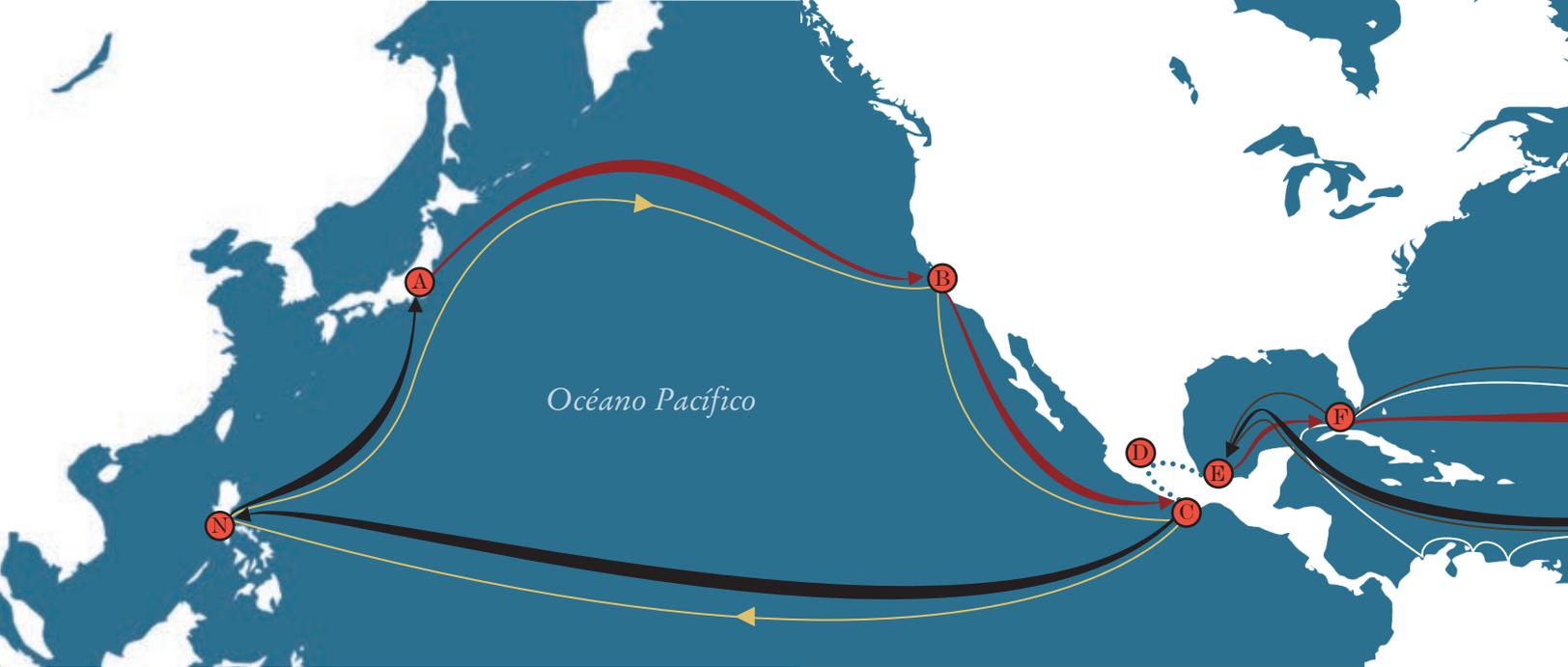
A bordo del galeón *Date Maru*, rebautizado por los españoles como *San Juan Bautista*, la comitiva zarpó de Japón rumbo a Acapulco el 28 de octubre de 1613. Venían a bordo los citados Vizcaíno, Sotelo y Tsunenaga, acompañados de una exigua delegación hispana, una veintena de samuráis elegidos por el encargado de Marina, Mukai Shogen, y más de una centena de otros tripulantes, entre comerciantes, marineros y sirvientes.

Tras recalar en cabo Mendocino, costa del Pacífico de Norteamérica, arribaron al puerto de Acapulco tres meses después, el 25 de enero de 1614. Luego de varios encuentros con las autoridades del virreinato de Nueva España, tras dejar en suelo mexicano parte de la delegación, Hasekura y sus acompañantes cruzaron el seno mexicano en arrias de mulas hasta la ciudad de Veracruz, de donde zarpó el 10 de junio rumbo a La Habana, a bordo del *San José*, bajel de la flota de Antonio de Oquendo.

Estaba establecido por Ordenanza Real que las flotas de la Carrera de Indias debían hacer escala e invernar en la bahía habanera, a la que arribó la misión japonesa el 23 de julio de ese mismo año. Poco o nada se sabe de la visita de esos primeros asiáticos a suelo antillano, aunque no es descabellado imaginar la curiosidad de esos hombres, educados en otra cultura, por saciar su interés cognoscitivo en una ciudad colmada de placeres y escenas pintorescas. Es difícil imaginar que su estancia haya transcurrido en los sollados de las naos.

Tras su escala habanera, el 20 de diciembre de 1614 arriban a Sanlúcar de Barrameda, Cádiz. Atrás quedaba la zozobra producida por una nueva travesía oceánica: el cruce del Atlántico. Breve será la adaptación de los asiáticos a las características climáticas y sociales de España. Hasekura aprovecha para enviar al monarca Felipe III la misiva cursada por Date Masamune. Con el nuevo año emprenden camino a la corte de Madrid, donde son recibidos por el rey. Durante varios días intercambian aspectos de interés referentes a un posible tratado comercial directo entre Japón y la Corona española, como una alternativa al monopolio filipino del Galeón de Manila. En tal sentido, Tsunenaga esgrimió a favor el hecho de que los galeones españoles recalaran en puertos japoneses ante las frecuentes inclemencias del tiempo, así como que las flotas del Galeón de Manila habían aprovechado desde un comienzo las corrientes del Pacífico que corren desde la tierra del Sol Naciente hacia la América del Norte.

Consecuente con el fervor cristiano y garante de su próxima misión en Roma, Hasekura es bautizado con el



nombre de Felipe Francisco, el 17 de febrero de 1615, en la capellanía del convento de las Carmelitas Reales, en presencia del propio monarca y la nobleza española. En lo adelante, varias fueron las invitaciones recibidas por la embajada Keicho para visitar las ciudades de Sevilla, Zaragoza y Barcelona, esta última escogida como punto de salida en su viaje rumbo a Italia.

La travesía por el mar Mediterráneo estuvo condicionada por el infortunio de las inclemencias del tiempo. Debido a las crispadas aguas y los fuertes vientos que amenazaban con quebrar los mástiles de las tres embarcaciones, se ven obligados a torcer rumbo al puerto francés Saint Tropez, donde lanzan anclas en octubre de 1615. En suelo galo, la presencia de los japoneses suscita gran expectación. La elegancia y exquisitez de los tejidos, el ingerir alimentos auxiliándose de palillos, el filo de sus armas, entre otros aspectos, cautivó a la nobleza francesa.

La mar calma propició finalmente el arribo a Roma en noviembre de 1615. En el Vaticano, Hasekura expuso al Sumo Pontífice, Pablo V, las ventajas de un tratado y comunicación comercial expedita entre Japón y la Nueva España, así como su interés por acoger en sus territorios a misioneros cristianos para la prédica y evangelización. El samurái dio muestras de su fe cristiana, a modo personal y en nombre de su señor Date Masamune. La máxima autoridad eclesiástica atendió con gratitud esa devoción, pero mostró cierta cautela en los asuntos relacionados con el intercambio comercial. Fuera del Santo Oficio, Hasekura fue honrado por el Senado italiano con el título de ciudadano romano, documento que se conserva en la actualidad en Sendai.

A inicios de 1617, Hasekura regresó a España, donde una vez más se entrevistó con el regente Felipe III. El rey declinó finalmente la rúbrica de un tratado comercial, al argumentar los recientes hechos acaecidos en Japón. En enero de ese año, el emperador nipón había promulgado un edicto, ordenando la expulsión de los misioneros y la condena a muerte de

todo aquel que practicara o acogiera las doctrinas de la fe cristiana. En vista de ello, el monarca ibérico no reconoció el carácter oficial de la embajada Keicho.

Confundidos y desalentados, sin dar crédito aún a las palabras de Felipe III, o en el más desafortunado de los casos, que fueran ciertos sus argumentos, el temor se acrecentaba al pensar en el destino de quienes en su nación habían abrazado el credo cristiano. Hasekura y parte de sus acompañantes zarparon de Sevilla rumbo a Nueva España en junio de 1617, quedando en la península un grupo numeroso de japoneses, los que se asentaron en un poblado cercano llamado Coria del Río.

A bordo del *San Juan Bautista*, los diezmos integrantes de la misión arribaron a Filipinas luego de su paso fugaz por México. Dos años después, Hasekura regresó a Japón, donde permaneció en el ostracismo por no renunciar a sus creencias religiosas, protegido entre las sombras por su señor Date Masamune, quien a los ojos del shogun debió abandonar el cristianismo y acogerse a los postulados del budismo. En tanto, el padre Luis de Sotelo, promotor de la embajada Keicho y amigo personal de Tsunenaga, no tuvo igual suerte y fue condenado a muerte por sus ideas.

La embajada Keicho significó el primer acercamiento oficial de Oriente a América y Europa. El viaje de Hasekura representa hoy una atractiva ruta cultural que une a tres continentes y dos océanos. Recordado como el primer japonés que pisó tierra cubana, una estatua suya fue erigida en 2001 en la Avenida del Puerto como tributo a la amistad entre Cuba y Japón.

Abraham Savgarin: *Relato de la solemne y remarcable entrada a Roma de Dom Philippe Francois Faxicura*. Ed. Pernotte, reedición 2008.

Amati Scipione: *Historia del reino de Voxu*. Ediciones del Monte, 1997.

C.R. Boxer: *The Christian Century in Japan, 1549–1650*. Berkeley, California: University of California Press, 1993.

Francis Marcouin y Omoto Keiko: *MQuand le Japon s'ouvrit au monde*, París: Découvertes Gallimard, 1990.



© YADIRA CALZADILLA

Inaugurado el 26 de abril de 2001, en la Avenida del Puerto, entre Cuba y Peña Pobre, el parque memorial Hasekura Tsunenaga, si bien responde a una concepción modernista, contiene elementos de jardinería tradicional japonesa. Tras el umbral, comienza un viaje imaginario por mar de cantos rodados y lajas de granito gris a modo de pontones. Justo allí, reposan piedras extraídas de la muralla del castillo de Aoba-Jo, construido en 1600, residencia del señor feudal Date Masamune y de donde partió tres años después la comitiva encabezada por Hasekura. Dos pequeños puentes simbolizan el cruce de los océanos Pacífico y Atlántico, los que conducen al monolito de granito sobre el que se alza la estatua de bronce sobredorado (175 cm. de altura y 250 kilogramos de peso), que representa al samurái con su brazo derecho extendido y sosteniendo un abanico. La pieza es obra del especialista en escultura monumental Tsuchiya Mizuho.

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

- Ⓐ Japón
- Ⓑ Cabo Mendocino
- Ⓒ Puerto de Acapulco
- Ⓓ Virreinato de Nueva España
- Ⓔ Rada de Veracruz
- Ⓕ Bahía de La Habana
- Ⓖ Cádiz
- Ⓗ Corte de Madrid
- Ⓘ Zaragoza
- Ⓙ Barcelona
- Ⓚ Puerto Saint Tropez, Francia
- Ⓛ Italia
- Ⓜ Vaticano, Roma
- Ⓝ Filipinas
- Viaje a Europa de Hasekura
- Tornaviaje de Hasekura
- Flota de Tierra Firme
- Flota de Nueva España
- Ruta descubierta por Urdaneta y Legazpi (Galeón de Manila)

El largo camino hacia ti mismo

DESDE HACE ALGÚN TIEMPO,
UN SAMURÁI JAPONÉS VIAJA
ASIDUAMENTE A CUBA Y, CON
HUMILDAD PROVERBIAL, REPAR-
TE SU SABIDURÍA DE MAESTRO
(SENSEI) EN NUESTRO PAÍS.
RESPONDE AL NOMBRE DE SE-
KIGUCHI TAKAAKI (KOMEI) Y ES
UNA DE LAS MAYORES AUTORI-
DADES MUNDIALES DE IAIJUTSU
Y/O IAI-DO: EL ARTE MARCIAL
JAPONÉS RELACIONADO CON EL
DESENVAINADO Y EL ENVAINA-
DO DE LA KATANA, EL SABLE DE
FILO ÚNICO, CURVADO, TRADI-
CIONALMENTE UTILIZADO POR
LOS SAMURÁIS.

por ARGEL CALCINES, CÉSAR TOWIE y
YUKO FONG

A sus 69 años de edad —nació en 1946, en Han-yu, prefectura de Saitama—, Sekiguchi Komei-Sensei encarna el linaje de una veintena de generaciones que, desde hace medio milenio, se fueron transmitiendo los secretos de las artes marciales ancestrales o Kobudo (*ko*, de viejo o antiguo; *bu*, de arma o guerrero, y *do*, sendero o camino espiritual). De cómo ese largo camino le ha traído a Cuba, entre otras decenas de países, trata esta entrevista con énfasis en la dimensión ética y espiritual que su iniciativa entraña. Al difundir entre los cubanos el patrimonio del Kobudo, este hombre de recio carácter, pero que irradia un aura de nobleza, ha fomentado una fuente de inspiración para estrechar los lazos entre las culturas de Japón y Cuba.

Usted es probablemente el maestro japonés de artes marciales de mayor rango que ha visitado Cuba. ¿Qué le inspiró a venir a nuestro país, y lo más importante, a crear aquí una escuela de Iaijutsu del estilo Muso Jikiden Eishin Ryu?

Mi primera visita a La Habana en 1998 tuvo lugar cuando se celebraban los cuarenta años de relaciones diplomáticas entre Japón y Cuba. Desde hace años, yo tenía amistad con los trabajadores de la embajada cubana en Tokio, pues quedaba cerca de mi Dojo, y algunos de ellos venían a practicar conmigo. Sabía que en Cuba habían cerca de 30 o 35 000 practicantes, principalmente de karate y judo, así como de algunas manifestaciones de Kobudo. Pero el motivo de mi primer viaje no fue crear una academia de Muso Jikiden Eishin Ryu (MJER), pues se necesita un tiempo bastante largo para introducir esta disciplina en cualquier lugar fuera de Japón y que pueda entenderse correctamente. Más que todo, en mí ha primado la idea de dar a conocer la cultura japonesa en este país maravilloso que es Cuba, a la par que me llevo un poco de aquí. Digamos que el Iai-do funciona como un puente para establecer la amistad entre Japón y Cuba.

Usted viaja con su katana a todas partes del mundo como un embajador de la paz. ¿Cómo explicarnos que una antigua arma de guerra (sentido práctico) sirva hoy para procurar la amistad y la solidaridad entre los hombres (sentido simbólico)?

Considero al sable japonés como una Biblia o el libro sagrado de la enseñanza que nació en Japón. Quisiera que se deshaga de la idea de arma. Después de la Segunda Guerra Mundial, algunos consideraron a la katana como la representación de lo malo, del daño, identificándola con la culpabilidad y la criminalidad. Pero en realidad ella no tiene la culpa: no ha hecho nada. La katana siempre es bella y tranquila, como demuestra las ondas de su hoja (*hamón*) cuando se saca

el sable fuera de la vaina. Entonces su hoja adopta diferentes ondas, que tienen muchas significaciones y misterios, y que considero son como las oraciones sagradas. Por ejemplo, las ondas *san sugui* (tres líneas), que representan los diferentes estados emocionales. A través del *hamón* puedo rectificar si mi mente está clara o nublada, pura y recta, o hay engaño y falsedad.

Al convivir con la katana, ella nos ayuda a vivir. La katana es como un espejo que refleja la mente/corazón del practicante. Si el espejo está limpio, la imagen del reflejo está limpia y sin nublarse; si el corazón y la mente están nublados, el reflejo estará también nublado y sucio. Si el uso de la katana es correcto, cura, pero si resulta equivocado, mata.

Para entender esto es necesario observar la demostración de la Kata, entendida como práctica y dominio de la katana. Las personas pueden captar esa idea a través de la expresión no verbal, a través de la postura física y su dinámica, la espiritualidad, los ojos... y con esto quedan impresionados y motivados para conocer más acerca de esta cultura. El Kata tiene las enseñanzas de *Ishin-Denshin* (transmisión directa de corazón a corazón), *Kouto* (transmitir completamente) y *Boumirita* (sacrificarse uno mismo por otros). Ese es el sentido que tiene el sable para mí. Por eso lo tengo siempre conmigo, mientras camino mi sendero por el mundo, visitando a las personas para demostrarles el Kata con el corazón y la mente limpios. La katana no es el arma, es la representación de la paz, y la relación entre el maestro y el discípulo es como el agua y el hilo que vayan tejiendo.

¿Qué exigencias debe cumplir un discípulo suyo en cualquier país del mundo?

No exijo nada a los discípulos, porque estoy enfrascado en mi camino; o sea, no estoy deseando ni buscando discípulos. De hecho, no hay muchos a quienes pueda llamar como tales. Si hay alguien que desea ser discípulo mío y viene a mí, solo trato de mostrarle mi camino, «sin el sol ni la sombra», sin ninguna discriminación. Solamente quienes creyeron que es un sendero correcto, solo ellos me empezaron a seguir. Así de sencilla es la relación que tengo con los discípulos: ellos no son mis esclavos ni mis pertenencias. Solo doy ánimo y aliento a mis discípulos para que sean mejores personas cada día, y si van a aprender algo de mí, que sean buenas cosas y beneficiosas, para superarse. Si les parece que no son beneficiosas, que son malas o inne-



Habiendo practicado desde su juventud Kodokan Judo y Goju ryu Karate do (es quinto Dan en ambas artes marciales), Sekiguchi Komei-Sensei es décimo Dan-Hanshi en Nihon Kobudo, en Kendo y en lai-do, respectivamente. Pero el rango mayor —si así puede decirse— de este samurái del siglo XXI es ser el vigésimo primer heredero (*soke*) de una de las tres escuelas vigentes de Muso Jikiden Eishi-Ryu (MJER), considerado entre los estilos de lai-do más antiguos, pues se remonta al siglo XVI, cuya técnica y preceptos aprendió en consonancia con las enseñanzas transmitidas por la familia Tosa Yamauchi. Florecido durante el periodo Edo (1603-1868), ese sistema de combate fue creado especialmente para poder atacar o defenderse, a la vez que se desenvainaba la espada. Por eso,

a diferencia del Kendo —donde los sables se desenvainan antes de iniciar el combate, como parte de un protocolo o duelo pactado—, el lai-do se basa en que el arma se conserva dentro de la vaina (*saya*) y el combatiente debe ser capaz de reaccionar correctamente ante cualquier eventualidad, desenvainando su katana con la velocidad apropiada para atacar o contraatacar al oponente sin darle tiempo a nada.

Fue en 1973 que Sekiguchi Komei-Sensei comenzó a practicar el MJER en el Meibukan Dojo, fundado en Toshima-ku, en la ciudad de Tokio, por el 19no *soke*, Kono Kanemitsu, titular y heredero de ese estilo en aquel momento. Bajo su dirección —y, luego, del vigésimo *soke*, Onoue Masamitsu—, a solo siete años de iniciarse en esa escuela, Komei-Sensei alcanzó en 1980 las condiciones para ser nombrado por Masamitsu como heredero en esa jerarquía piramidal. Desde entonces ha empleado todo su tiempo en llevar los ideales del Muso Jikiden Eishin-Ryu Iaijutsu y su escuela Komei Juku a ciento de personas en Japón y el resto del mundo, incluida Cuba.

cesarias, pues que no las aprendan. Ser mejor persona y superarse cada día significa hacer bien a las demás personas que los quieren. Hacer bien a la patria. No deben trabajar solo para el beneficio propio o ganancia propia; no pueden olvidarse de trabajar voluntario. Si hay un discípulo, es aquella persona que me necesita para superar su vida. Para mí no hay fronteras; mirando el cielo podemos entender por qué debemos comunicarnos y entendernos. Hay que tomar de ejemplo a la cúpula celeste, que conecta por igual a todos los seres humanos.

Hábleme de su niñez y juventud.

En la familia somos cinco. Mis dos padres y tres hijos, de los cuales soy el del medio. Nací en Saitama, al lado de Tokio, donde actualmente vivo. Mi padre era policía y mis tíos también. Por esta razón nos pasamos la vida entera mudándonos y, cuando era niño, no tenía amigos. Mis amigos eran palomas y pececitos, aunque las palomas eran prohibidas en la residencia de la policía. Cuando veía una paloma volar en el cielo y dar vueltas libremente, yo deseaba ser libre como ella. En la escuela no obtenía buenas notas. Eso sí, me gustaba di-



Desde su primera visita a Cuba en 1998, Sekiguchi Takaaki (Komei) sentó las bases para cultivar en Cuba los ideales del Muso Jikiden Eishin-Ryu Iaijutsu y su escuela Komei Jukuuna. En la foto superior se ve al *sensei* intercambiando con su *shibuchō* (discípulo) cubano Cesar Towie Cuesta. Debajo, una sesión de entrenamiento en la sala Kid Chocolate, de la Habana Vieja, durante su visita en 2013.



bujar y pintar, porque así podía expresar libremente mi mundo interior. En aquella época no me interesaban las artes marciales; es más, las aborrecía, porque me parecía que se gritaba mucho, lo cual acrecentaba mis miedos. El hecho es que mi padre tenía un rango bajo en la policía, la cual era muy débil en aquella época, recién concluida la Segunda Guerra Mundial. Los criminales no le tenían mucho respeto, siendo el poder de la *yakuza* mucho más fuerte. Ellos solían agredir el cuartel, rompiendo sus ventanas, por lo que la violencia era muy cercana y creaba mucha incertidumbre en mi familia.

En medio de esa situación, en ausencia de mi padre, mi madre tuvo que ponerse fuerte para enfrentar a aquellas personas que venían a amenazarla. Ella actuaba sin violencia, pero con firmeza, y siendo yo un niño, sentía mucho respeto hacia esa actitud de mi madre y empecé a desear ser fuerte como ella. Pero al contrario: entonces yo era muy débil y miedoso; cuando me encontraba en una situación difícil, me daba deseo de orinar y temía las peleas. Así crecí, y, cuando me gradué de la escuela, cogí malas notas. Mis padres se preocupaban mucho por mí. Una vez, la maestra de la escuela me

mandó a sentarme en el piso en *seiza*, entre sus piernas abiertas, mientras ella almorzaba sentada en una silla. Yo no había hecho nada malo, solo que tenía malas notas. Entonces llamaron a mi mamá para que viniera a la escuela, y, cuando ella llegó, preguntó por qué estaba yo sentado así, y la maestra le dijo que era por ser mal alumno. Mi madre insultó a la maestra: «¡Cómo vas a mandar a mi hijo a sentarse en el piso, a tus pies, además entre tus piernas!; ¡idiota, párate de la silla!». Dicho esto, se viró hacia mí y me gritó: «¡Tú eres hombre y tienes que ser independiente!». Esas palabras de mi madre me despertaron, y así yo deseé valerme por mí mismo.

Hasta ese momento yo estaba en una escuela en el campo, y entonces me mudé y empecé a ir a una escuela en Tokio, donde había más posibilidades para aprender Budo. Matriculé en el preuniversitario, donde entonces enseñaba judo un maestro llamado Tokusankou, que era considerado uno de los padres de ese arte marcial. También aprendí karate, kendo y kobudo. A partir de ese momento se abrió un camino para mi vida, y fue entonces que encontré a mi maestro de Iaijutsu. Yo quería hacer algo más auténtico que estuviese relacionado con la cultura tradicional japonesa. Entendí que la katana representa todo esto, incluyendo la historia de Japón y su religión: el Bushido. Decidí seguir el camino de Nitobe Inaso y así hasta llegar a ser el 21-er heredero. A nadie le interesaba hacer Kobudo, pues todo el mundo estaba detrás del dinero, pero yo nunca dejé el camino. Mucha gente se me acercaba para hacer negocios. Aproveché entonces la ocasión para que se hicieran artículos que ayudaran a difundir el Iaido y no se perdiera esta tradición; que no solamente se hablara de No y Kabuki, o sea, del teatro clásico japonés. Mi interés es que la cultura japonesa se divulgue en el mundo entero.

Usted es un incansable viajero, con más de noventa países visitados. Luego de vagar por tantos mundos, ¿cree haber llegado por fin a su santuario interior?

No he encontrado ese santuario interior. Pienso que lo sabré en el momento de mi muerte. Por cierto, *vagar* y *viajar* no es lo mismo. Pongo el ejemplo de un libro que se llama *Diario de la errante*, de Mitsuko Mori. *Vagar* representa que no se volverá a regresar a un lugar. En mi caso, yo *viajo*. Esto significa que voy a donde me quieren, y regreso siempre, porque alguien que me está esperando. Tengo a mi esposa en mi hogar, que significa también Japón. Entonces, yo me considero un viajero, y siempre regreso a mi patria para contar las experiencias. Esto lo haré mientras viva, y, cuando muera, aparecerá el resultado. Va a llegar un momento en que no va a haber alguien que me estará esperando en Japón, y ya no tendré la necesidad de regresar al hogar. En ese momento me volveré como el viento: un errante. Entonces mi alma encontrará, quizás, un santuario interior. A

lo mejor me he ido acercando a ese santuario, pero por ahora no sé definirlo todavía. Quizás pueda ser esta tierra, Cuba, que es un país maravilloso. Puedo pensar que mi alma quisiera reposar aquí, pero en otros lados del mundo también encuentro personas maravillosas, tanto como ustedes. Entonces no diferencio, los veo igual. Por eso me convertiré en viento, y, a través del cielo, quisiera darle la vuelta al mundo. Así, cuando aquellas personas que me han conocido —como usted— miran al cielo y sientan que el viento toque su piel, también piensen que en ese viento puedo estar yo.

Un precepto budista establece que debemos participar del sufrimiento del mundo. Sabemos que ha participado en la ayuda a las víctimas de Fukushima. ¿Cuán útil puede resultar la sabiduría de un samurái en las situaciones límites, cuando la incertidumbre es irreductible y hay que tomar decisiones urgentes, pero comprometedoras a largo plazo?

Es muy fácil de responder: «teniendo moral». Si existe la moral o la ética, se puede evitar que sucedan crímenes de todo tipo y desórdenes. A través de la moral todos podemos comportarnos sin egoísmo, en armonía con otras personas, y solidarizarnos para encaminarse a restaurar y progresar de nuevo. La gente de Fukushima perdió todo, pero no es el momento de vivir en disputas, conflictos ni lamentaciones. Cuando somos débiles, hay que ayudarse, pues no hay otro remedio que unirse para ser más fuertes y así se hace posible realizar obras difíciles. Al sobreponernos a los obstáculos, no es cuestión de decir: hazlo tú, sino de decir: hagámoslo. Así puedes empezar a construir en una tierra estéril. Esto es lo que dice la sabiduría del Bushido.

¿Tiene un sensei ratos de ocio? ¿Qué cosas de Cuba le causan especial regocijo? ¿Su clima? ¿Su gente?

Como samurái, el mayor momento de regocijo es cuando me pongo a prueba, en el sentido de enfrentar un momento difícil. La prueba es como si fuera mi novia. Me gusta mucho Cuba porque su gente es alegre y me pone tierno el corazón. Aunque otros países también son mi familia, yo tengo una especial relación familiar con Cuba. No es tanto el clima y la comida, aunque me gusta mucho su café, sino su gente lo que más dis-

fruto. También me preocupo cómo será cuando Cuba pueda abrirse completamente al mundo. No puede suceder que sea como los caballos, poco antes de abrirse la puerta, cuando se encabritan, no saben adónde ir y terminan desbocándose. Hay que evitar que Cuba pierda su enorme tradición cultural, porque esa cultura es su fuerza. Sé que hacer una Revolución ha sido muy difícil, que ha habido carencias de todo tipo, pero Cuba desarrolló lo más importante: el humanismo.

Esto no debe perderse, aunque se involucre en el desarrollo tecnológico e industrial más avanzado.



En 1614, hace 400 años, llegó a Cuba Hasekura Tsunenaga, un samurái que se había convertido al cristianismo. Hoy a aquel samurái se le rinde homenaje con un monumento en La Habana. Cuatro siglos después, usted llega a Cuba con el propósito de revelar las virtudes y sabiduría del Budo a través de la vida diaria y la práctica del arte marcial. ¿Cómo le gustaría que los cubanos le recordaran en un futuro?

Vuelvo a la idea de la katana como un libro. Cuando pasas una página, siempre salen Kata, técnica y enseñanza. Mis ideales son *Tenmei ni iki* (vivir el destino); *Unmei ni idomi* (desafiarlo) y *Shimei ni moyu*, cumplir con el deber. Mi deber es el Bushido, quemarme en él y, después, solo desaparecer. La virtud y la sabiduría del Budo se pueden expresar en una frase: *Butokushugyou*. *Bu* es escudo; *Bu* es practicar diariamente, y *Bu* es también Bu de Bushido. *Toku* significa virtud; *Shu* es lo que se adquiere; *You*, significa alimentarse para convertirse en polvo y desaparecer. El Iaijutsu te ayuda a identificar al enemigo que está dentro de ti mismo y combatirlo. Eso es el Iai. Pero para enfrentarse a ese enemigo hace falta fortalecerse, aprendiendo a conversar con tu yo débil. Hay que emprender un largo camino hacia ti mismo.

Yo seguiré surcando el mundo en mi viaje transoceánico, como las orcas y las ballenas, dedicando toda mi vida a desear la paz, utilizando el arma como un libro sagrado. Muchas personas que me han conocido, aprendieron y reconocieron la importancia de este pensamiento: el de mantener la paz mundial.

Realizada por Argel Calcines, esta entrevista fue transcrita y traducida del japonés directamente al español por Yuko Fong y César Towie.

LEO BROUWER

conversación en tiempo de festival

UNO DE ESOS POCOS ARTISTAS QUE TIENEN LA CAPACIDAD DE CONVOCAR A SUS HOMÓLOGOS, SALVANDO CONFLICTOS INTERGENERACIONALES Y OTROS OBSTÁCULOS IGUALMENTE DIFÍCILES.

por **ARGEL CALCINES**, fotos **GABRIEL GUERRA BIANCHINI**





Leo Brouwer, junto a Aldo López-Gavilán y Fito Páez durante el concierto de este último, el miércoles primero de octubre, en el teatro Karl Marx.

Con 75 años cumplidos, el maestro Leo Brouwer mantiene el mismo ímpetu creativo y la facultad de sorprender que otorgan a su regia personalidad un halo de magnetismo. Él es uno de esos pocos artistas que tienen la capacidad de convocar a sus homólogos, salvando conflictos intergeneracionales y otros obstáculos igualmente difíciles. Lo demuestra el festival internacional que lleva su nombre en La Habana, cuando llegó este año 2014 a su sexta edición. Previéndolo así, no perdí la oportunidad de entrevistar —una vez más— a uno de los pocos artistas cubanos con renombre universal en vida, aprovechando un breve intervalo de tiempo entre función y función festivaleras.

Como un tributo a la sinergia de todas las artes, como una ventana abierta al futuro de la cultura cubana, debe comprenderse el Festival Leo Brouwer. Ya el Maestro nos lo había explicado antes: «Como naves colaterales de una inmensa catedral (que es la cultura), pintura, música y arquitectura se comunican. Todo aislamiento rechaza nutrientes y enflaquece. Toda ventana cerrada es una aproximación a la ceguera».*

Habiendo desbordado ampliamente el concepto de «música de cámara», ¿pudiera afirmarse que el Festival Leo Brouwer es una suerte de tributo suyo a la sinergia de todas las artes?

Siempre he sentido el fenómeno de la cultura artística con una visión unificadora — digamos, morfológica— de todas las artes. Desde niño, cuando leía sobre Leonardo Da Vinci y el número de oro, me sentía fascinado por ese principio unificador de la «sección áurea», presente en cualquier manifestación de la Naturaleza. Leía que el número áureo, *phi*, se encuentra en el Universo, en la espiral de las galaxias... y de ahí todo eso desembocó en que, ya mucho mayor, escribí esa obra que se llama *La espiral eterna*.

Acostumbro a ejemplificar con fenómenos de la Naturaleza para encontrar las posibles analogías entre las distintas artes. Esto me ha llevado a tener una visión más integral de las manifestaciones artísticas. Porque no solamente me basta con ver estructuras simultáneas, paralelas, propias, comunes..., sino que persigo lo que es consustancial al Arte, entendiéndolo como uno solo. Es como una manía que tengo de profundizar sobre algo que me ha enamorado.

En ese sentido, podría afirmar que sí: nuestros festivales se han caracterizado por la búsqueda de una suerte de universalidad que, pareciendo ecléctica, no lo es en absoluto, porque todas las manifestaciones están relacionadas. Música, pintura, literatura... tienen componentes similares como son los fondos, temas, ritmo, dramaturgia, color, armonía, contrapunto... Esta terminología es la misma en todas las artes.

Desde esa perspectiva, también los festivales se han abierto a la confluencia entre lo clásico y lo popular. ¿Acaso el músico de jazz no necesita de la música clásica, y viceversa? Por supuesto que sí. Incluso un músico empírico, si



quiere profundizar en su quehacer, tiene que universalizar su lenguaje, ampliar sus referentes.

Si a usted lo propusieran para una lista con maestros de la guitarra de todos los tiempos, ¿junto a cuáles nombres le gustaría aparecer en esa lista hipotética?

Para empezar, yo distinguiría entre un gran intérprete y un gran pedagogo. Casi nunca se dan ambas cosas juntas. La pedagogía es un arte, es una forma de conciencia, como es la interpretación en el caso de los solistas. Para ser un gran pedagogo, no solo hay que pensar muchísimo, sino hay que enamorarse de la enseñanza. Y hay muchos grandes músicos que detestan la enseñanza. Lamentablemente, esto se refleja en los resultados: no dejan continuadores ni discípulos.

Yo tuve la suerte de tener un solo maestro. Hasta el momento de conocerlo, yo era autodidacta por cuestiones económicas, porque no tenía ni un centavo para comprar la guitarra. Ese maestro, Isaac Nicola, era una autoridad en el país. Y me llevaron a él después de yo haber estado tocando —de oído— repertorio clásico por mucho tiempo. Yo no tocaba nada del mundo popular que me rodeaba constantemente. Solamente me motivaba la intensidad del flamenco y la belleza de algunas cosas que resultaron ser clásicas todas. Además, sucede una cosa muy extraña: dentro de lo clásico, a mí me gustaba lo más contemporáneo, lo más disonante —entre comillas— que se escuchaba entonces. Ese fue mi primer contacto con la música. Perdón, fue mi primer hechizo con la música. Vino de esas dos formas: del flamenco, con su intensidad, y de lo clásico contemporáneo (Bartok, Stravinski...) por su extrañamiento. No sé por qué eso es lo que me gustó a los 12 años de edad.

O sea, yo empecé tardísimo a recibir clases de guitarra. De Nicola recibí muchas cosas, pero en ningún momento asimilé la técnica por la cual era reconocido. Nicola fue el último eslabón de la famosa escuela de [Francisco] Tárrega, el gran guitarrista y compositor español del siglo XIX, renovador de las formas técnicas en su momento. Pero sus manos no tenían organicidad, y, por supuesto, hoy en día nunca usamos la escuela de Tárrega, jamás, porque engarrotaba parte de la capa muscular superior de la mano, etc., etc., etc...

No obstante, es justo reconocer que Tárrega fue uno de los mejores psicólogos de la pedagogía del siglo XIX en la guitarra. He visto manuscritos suyos para los alumnos de menor talento, explicándoles cómo acercarse a la partitura con ayuda de círculos y otras anotaciones en colores. O sea, concedía gran importancia a lo que en inglés británico sería el *approach*: el acercamiento a la partitura con amplitud de matices. A Tárrega —como también pudiera referirme a Fernando Sor—, los quisiera al lado mío solamente como compositores.

Volviendo a Nicola, la lección que yo recibí de él como maestro es imborrable. Lo primero que hizo cuando yo llegué a su casa fue pedirme que tocara. Me pidió una, dos, tres, cuatro, cinco cosas... «¿Entonces todo eso lo tocaste de oído? Perfecto. Bueno, gracias. Vamos a ver: vas a tener que tocar mucho». Me transformó la vida, haciéndome escuchar y tocar Renacimiento español, Barroco, otro poco de Renacimiento, esta vez francés (Robert de Visée...), para cumplir un recital casi cronológico hasta el siglo XX. Por cierto, Nicola tocaba perfectamente bien. El único problema que tuvo fue su miedo escénico, pero era un maravilloso guitarrista.

En esa lista hipotética incluiría también a [Andrés] Segovia, sobre todo por su sonido. El sonido de Segovia,



via fue mágico, si bien su repertorio fue limitadísimo ex profeso. A pesar de que fue un gran reaccionario —y estoy siendo generoso—, lo tengo en cuenta. Aquí debo destacar que hubo una época en que la guitarra estaba circunscrita a España y América Latina. Eso cambió en los años 50 del siglo XX, cuando vinieron al mundo un australiano y un inglés que revolucionaron el instrumento: John Williams y Julian Bream. Extraordinarios.

A partir de ese momento comenzaron a desprenderse las etiquetas latinoamericana e hispánica de la guitarra. La guitarra española perdió años repitiéndose, mientras el resto de Europa indagaba e investigaba. El resultado de eso lo tenemos ahora: una serie de generaciones instauradas por la obra múltiple de Julian Bream y su ejecución, y por el prodigio de John Williams, quien nunca equivocó una nota hasta que no le dio la gana. Por cierto, fue hace muy poco. Ellos transformaron toda la visión que había sobre la guitarra. Pero la generación más reciente, que tiene entre 18 y 30 años de edad, es superior a todos nosotros. El mundo de la exYugoslavia, los países bohemios, el croata... tienen escuelas de las que decimos que «meten miedo». ¿De dónde salieron? Misterio total.

Entonces en la lista tenemos a Nicola, Tárrega, Segovia, Bream, Williams...

Y a una serie de jóvenes de esa más reciente generación que mencioné, a quienes tengo mucho respeto.

Más que maestro de la guitarra, sus alumnos suelen recordarlo como «maestro de música» e, incluso, van más allá, en el sentido de que su influencia llegó a marcarles el estilo para siempre. ¿Es posible influir deliberadamente sobre el estilo de un alumno?

Creo que el estilo individual no ocurre desde el principio. Es un fenómeno de asimilación constante de cultura universal. No se trata solamente de que el músico tenga que oír y tocar más, sino que lea y mire de todo: plástica, arquitectura... Esto añade a su quehacer una dimensión que le permite acercarse a los llamados «estilemas», como diría Umberto Eco.

Tomemos —por ejemplo— la diferencia entre la música clásica y el flamenco. La música clásica tiene una multiplicidad estilística de colores, de timbres... que resultan de una cultura histórica. No es el caso del flamenco, con su sonido áspero e intenso, que siempre es el mismo y depende de una cultura viva. Si un genio como Paco de Lucía no hubiera oído jazz y conocido a otros músicos, no hubiera llegado adonde llegó. Esto me consta porque fuimos muy amigos. Yo fui el que propició su encuentro con John McLaughlin y Larry Coryell. Los presenté en Martinica por los años 70 y, poco tiempo después, durante la celebración de uno de mis festivales, los puse a tocar juntos. Así nació ese gran trío guitarrístico que surcó mares y aires.

Gracias a la quinta edición del Festival Leo Brouwer, los cubanos pudimos disfrutar de uno de los tres últimos conciertos de Paco de Lucía.

Cierto. Fue uno de sus tres últimos conciertos, antes de fallecer a principios de este año 2014. El ejemplo de Paco es muy ilustrador. Yo creo que para lograr el estilo individual hay que encontrar la originalidad. El problema es cómo. No creo que el que siempre busca, encuentra. Sencillamente, tú eres, y si no eres, no encontrarás. Quiere decir: hay un destino —no sé si llamarle así— del que depende la obtención de esa originalidad. A veces se encuentra, a veces no.

▲ Estas dos escenas del «Concierto de los ancestros» corresponden a las presentaciones del guitarrista Ricardo Gallén (foto en la página anterior) y de Chucho Valdés (arriba), respectivamente.

Yo me siento muy feliz de haberme relacionado con el mundo del sonido, estando enamorado de la plástica y de la arquitectura. De hecho, aprendí a ver la arquitectura por la pintura. Y aprendí las formas musicales por la arquitectura y ese gran pintor que fue Paul Klee, mediante sus lecciones en la Bauhaus, la gran escuela alemana de los años 20. Cerrando el tema: creo que mientras más cultura universal se tenga, más posibilidades hay de encontrar un estilo propio.

¿Pensó alguna vez Leo Brouwer en crear su propio conservatorio de guitarra o música?

No, nunca lo pensé. Pero en su momento aparecieron proposiciones de hacerlo en Florencia, una de ellas de un gran compositor: Angelo Gilardino. Él me propuso hacer un conservatorio con mi nombre. Pero la vida da muchos saltos, y aunque nos respetamos y queremos mucho, pertenecemos a dos mundos distintos. Esa idea no llegó a prosperar, aunque no me disgustó. Hay varios festivales de guitarra con mi nombre; el más importante de ellos en Brasil, ya que no se restringe a Sao Paulo, sino que se ha ramificado a Río de Janeiro, y hasta un pueblo que se llama Maringá, que es una joya a lo Niemeyer. Hay también orquestas, agrupaciones de cámara con mi nombre, pero escuelas no.

Siempre me ha gustado enseñar, y si no pude hacerlo en Cuba en una época, fue por razones obvias que tú conoces: no me autorizaron porque me faltaban los papeles. Pero no sé si te conté — y ahora lo hago en confianza — que no tuve esos papeles del título, porque decidí abandonar mis estudios en Estados Unidos y venir para Cuba inmediatamente cuando los yanquis rompieron relaciones. Maneja esto como tú quieras...

Usted ha cumplido en 2014 los 75 años de edad. ¿Qué hizo el día de su cumpleaños?

Casi nunca celebro mi cumpleaños, porque siempre estoy absorto en mi quehacer. De pequeño y joven, me faltó familia para celebrarlo, y, después, tiempo. Tampoco soy de celebrar fin de año. Coincido con Isabelle, mi mujer, en que un día tras otro tiene la misma significación. Son los eventos sorprendentes los que marcan la diferencia. El rito es resultado del mito, y no al revés. Por ejemplo: acontece una aurora boreal, y este hecho se va a recordar más que si ese mismo día pretende conmemorarse alguna efeméride política o algo por el estilo.

En todo caso, me siento muy complacido que en 2014, coincidiendo con mis 75 años, se haya celebrado este festival que mi mujer me dedica. Yo lo disfruto mucho porque resume mi labor de casi 50 años, además de que Isabelle ha hecho lo indecible para hacerlo realidad. Yo realmente pensé que no se podría.

Creo que el Festival Leo Brouwer ha trabajado para el futuro de Cuba. Contándome entre quienes le admiran por su contribución a que lo cubano se proyecte hacia lo universal, permítame preguntarle: de poder trasladarse en la máquina del tiempo de H. G. Wells, ¿adónde le gustaría ir: hacia el pasado o el futuro de Cuba?

El futuro es impredecible. No puedo decir que me gustaría vivir en el futuro, porque desconozco cuál será el futuro de Cuba. He predicho algunas cosas, pero ya no puedo predecir, porque no se han dado las necesarias contrapartes. Esto no quiere decir que no quiera que sucedan cosas extraordinarias a favor de nuestro país. Lo que sí puedo afirmar es que me enriquece todo pasado convertido en patrimonio. Soy lo que soy, cualquier cosa que esto sea, gracias a ese patrimonio que consta hasta en grafismos y que cuenta la propia historia.

Con palabras más llanas: de no haber tenido el privilegio de hablar con Alejo Carpentier montones de veces, con García Márquez... o con mis contemporáneos que respeto: Eusebio Leal, Graziella Pogolotti... —entre otros intelectuales, pintores, etc.—, no tendría ese alimento constante que es necesario para vivir en el presente. Quiero aprovechar el presente que me queda hasta donde pueda. Porque el mañana es simplemente un día. Quizás Sartre esté aplaudiéndome por ahí.

Leo Brouwer acompaña su referencia al autor de El ser y la nada con un gesto de sus manos al unísono, como si espantara una nube de insectos en el aire, y advierte:

Aunque Sartre no es mi favorito, que conste.

Sabiendo que no hay asomo de existencialismo trasnochado en sus palabras, le comento: «Es que sentimos incertidumbre en tiempo real». Al escucharme, brillan los ojos del Maestro tras las gafas y, mirando el reloj de pulsera, asiente con desenfado a modo de despedida:

Exactamente. La incertidumbre es un fenómeno del siglo XXI. En tiempos de Wagner, en el siglo XIX, la concentración mental era de cuarenta y cinco minutos. Cuando se inventó el LP y el 45 revoluciones, la concentración mental bajó a cuatro minutos. Y hoy, con el video clip, no pasa de medio minuto... Al medio minuto, la gente se está rascando la nuca, mirando el reloj. Esto dicho sin criticar el video clip, que es un recurso maravilloso cuando se usa bien, por supuesto.

*Argel Calcines: «La música, el infinito y Leo Brouwer», en *Opus Habana*, vol. X/ no. 3, feb. / jun. 2007. De hecho la presente entrevista puede considerarse una continuación de aquella primera, aunque hayan mediado siete años entre una y otra.

HITOS DEL VI FESTIVAL LEO BROUWER

Celebrado del 26 de septiembre hasta el 12 de octubre de 2014, el VI Festival Leo Browwer se caracterizó por la diversidad y excelencia de sus propuestas, al punto que quedaron literalmente borradas las antinomias entre lo culto y lo popular. A esta gran cita asistieron exponentes de una y otra tendencia artística, cuyos conciertos se realizaron en las salas capitalinas más prestigiosas, incluido el recientemente restaurado Teatro Martí. Aquí se ofrecen apenas algunos hitos de ese inolvidable acontecimiento cultural.

La pianista Jenny Q. Chai (China-USA) en el concierto *Piano Postmoderno*, dedicado al compositor Colin McPhee. Teatro Martí, 7 de octubre. Debajo: la guitarrista Berta Rojas (Paraguay) en el concierto *Tras las huellas de Mangoré*. Teatro Martí, 8 de octubre.



El violagambista catalán Jordi Savall en el concierto *Les Voix Humaines*. Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, 3 de octubre. Al lado, el pianista Ernán López-Nussa y la compositora Marta Valdés en el *backstage* del concierto dedicado a su 80 cumpleaños: *Palabras*, con Haydée Milanés. Teatro Mella, 2 de octubre.



Pablo Milanés y Pancho Céspedes en el concierto *Donde está la vida*. Teatro Karl Marx, 27 de septiembre. Debajo: los cellistas Carlos Prieto (México) y Yo-Yo Ma (Francia-USA) junto al Brasil Guitar Dúo en el concierto *El arco y la lira*. Teatro Martí, 11 de octubre.



Augusto Enríquez y Cuarteto Latinoamericano (México) en el concierto *Las Cartas de Julieta*. Teatro Martí, 9 de octubre. Debajo, de izquierda a derecha: Niurka González, Pavel Steidl, Gretchen Labrada y Alzbeta Vicková en el concierto *De Praga a La Habana*. Teatro Martí, 6 de octubre.

Litografía TABACALERA

Almanaque profético para el año 1866

por YADIRA CALZADILLA RIVEIRA

Del arte utilitario que surgió con la comercialización del tabaco y que hoy se conoce como memorabilia tabacalera, las marquillas cigarreras constituyen un eslabón fundamental por la visualidad que estas ofrecen. La lectura de sus representaciones gráficas nos permite un acercamiento a las costumbres de la época, de ahí que estas etiquetas litografiadas sean consideradas de gran validez en los estudios de vida cotidiana.

Uno de esos ejemplos es la serie «Almanaque profético para el año 1866», de la fábrica de cigarrillos La Honradez de Luis Susini e Hijo. Lo que a simple vista pudiera parecer un calendario, son en realidad doce láminas que tienen función de envoltorio para cigarrillos y que, por sus coloridos y simpáticos dibujos, así como por su carácter serializado, tienen un valor coleccionable.

«Almanaque profético para el año 1866» refleja acontecimientos celebrados por la Iglesia católica, así como un santoral, mientras que por la otra parte profetiza escenas para cada uno de los meses del año, en las que mayormente figuran personajes de raza negra. Analizar en profundidad esas imágenes implicaría realizar un estudio antropológico de su visualidad, lo que tomaría más tiempo y más espacio. Por el momento solo nos acercaremos brevemente a la imaginaria que esta serie representa y a su importancia como documento histórico.

FÁBRICA DE CIGARRILLOS LA HONRADEZ

A partir de la década del 20 del siglo XIX, en Cuba «empezaron a popularizarse los pequeños atados de cigarro envueltos en una tira de papel, por lo general de color, en la que se estampaba, mediante un cuño, la marca o diseño escogido por su fabricante».¹ No obstante, es a partir de la llegada a Cuba de José Luis Susini y Rioseco, gibraltareño con residencia en París, «cuando la industria cigarrera comienza a merecer el calificativo de tal, dejando de ser una ocupación doméstica de más o menos importancia, pero siempre limitada en sus propósitos, bien por ausen-

cia total de métodos modernos de fabricación, o bien porque sus propietarios carecían de numerario indispensable para montarla debidamente».²

En 1853, Susini, asociado con su hijo Luis, naturalizados ya súbditos españoles, fundaron una pequeña cigarrería denominada Mi Pensamiento, convertida luego en La Honradez, cuyos talleres radicaban en la manzana comprendida por las calles Cuba, Sol, San Ignacio y Santa Clara. Las entradas principales estaban ubicadas en la calle Cuba 83 y 85 y daban a la plazuela de Santa Clara. También existía otra en Sol 31 y dos por San Ignacio 88 y 90, por donde eran recibidos los visitantes, tanto cubanos como extranjeros, que a menudo acudían para recorrer, guiados por un conserje, cada uno de los departamentos y deleitarse con los detalles del proceso productivo. También contaba la fábrica con un establecimiento para pequeñas ventas situado en la calle Obispo 15.

Bajo el lema publicitario «Los hechos me justificarán», funcionó la fábrica de cigarrillos que revolucionó la industria cigarrera en Cuba. Los Susini, empresarios de una gran visión comercial, concibieron la primera cigarrería con alumbrado de gas y servicio eléctrico propio. Tenían equipo contra incendios que acudía a prestar servicios a cualquier lugar de la ciudad, así como una imprenta donde, aparte de los trabajos de la fábrica, se editaba el *Boletín de la Real e Imperial Fábrica de Cigarros La Honradez*, con frecuencia mensual. La fábrica contaba con una compleja y variada maquinaria movida por vapor y otros adelantos técnicos, cuyo uso «modificó el proceso de la impresión litográfica en Cuba».³

Fue en La Honradez donde se utilizó por primera vez la cromolitografía en la impresión de envoltorios para cigarrillos, estrategia comercial que posteriormente fue asumida por otros fabricantes. Esas cajetillas, que se caracterizaron principalmente por tratar temas sociales a través de sus imágenes, son reconocidas hoy como marquillas cigarreras, y «constituyen un capítulo sobresaliente de la litografía en Cuba».⁴



▲ Dibujo de paquetes de cigarrillos realizado por el viajero Samuel Hazard durante su visita a la fábrica La Honradez.

MARQUILLAS CIGARRERAS

Refiriéndose a las marquillas cigarrereras, Fernando Ortiz reconoce en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940): «Un tesoro demopsicológico había en esas colecciones de arte complementario del tabaco. ¡Nadie lo ha estudiado todavía! Pocos libros conservan muestras de esas grafías folclóricas, tan ricas y originales del pueblo de Cuba».⁵ Ya en época más reciente, esa expresión de la litografía tabacalera ha sido investigada como patrimonio visual. Una de las series más referidas resulta precisamente «Almanaque profético para el año 1866».⁶ A continuación, caracterizamos este exponente coleccionable como un anticipo de una investigación más amplia sobre la fábrica La Honradez y sus marquillas cigarrereras.

Las marquillas cigarrereras generalmente se componen de tres elementos fundamentales: la escena, al centro de la imagen, flanqueada por la orla con una serie de motivos decorativos, y el emblema, con el logotipo de la fábrica.⁷ Por tratarse de un almanaque, cada escena corresponde a un mes del año, de modo que la serie se compone de doce marquillas en total. Encima de cada escena se mantiene fija una franja que hace referencia al título honorífico concedido por la reina Isabel II, mientras que a la derecha aparece el emblema. Este último aporta datos sobre la fábrica, como la ubicación y el lema promocional. De carácter decorativo, las orlas tienen dos diseños con sus respectivos personajes, los cuales aparecen indistintamente como complemento a cada escena mensual.

Escenas y orlas invitan a la interpretación; disfrutar de su visualidad es a su vez penetrar en las costumbres de los personajes que en ella aparecen, en su mayoría individuos de raza negra. En ellas se evidencia una retórica visual, donde generalmente los escenarios no tienen la menor importancia, sino las actitudes y las poses de los actores. Los negros son representados delgados y maliciosos; casi siempre visten pantalones cortos y, en la mayoría de los casos, llevan el pecho descubierto. Las negras son gordas, con vestidos muy escotados y sayas voluminosas. Hay un tono burlesco en esas imágenes que denota un evidente rechazo hacia la raza negra: «esta serie satiriza o caricaturiza a las

Una mirada a La Honradez de dos viajeros

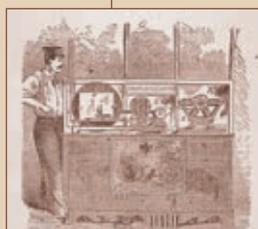
Samuel Hazard, viajero norteamericano, pasó varios meses en Cuba, que abandonó poco antes de estallar la guerra en 1868. Sus vivencias en la Isla figuran en su libro Cuba with pen and pencil, que él mismo ilustró con dibujos. En sus páginas describe costumbres de los habaneros, los mejores hoteles, calles y paseos, mercados, edificios públicos, restaurantes, cafés y otros establecimientos de la ciudad, entre los que menciona a la fábrica de cigarrillos La Honradez, a la cual dedica la mayor parte del décimo capítulo. Asimismo, el alemán Heinrich Schliemann, quien estuvo cuatro veces en Cuba, dejó constancia de sus visitas en sus diarios de viajes, atesorados en la Biblioteca de Gennadius de Atenas. Durante su segunda estancia en La Habana, adonde llega en diciembre de 1865, Schliemann recorre el interior de la fábrica La Honradez, a la que considera «la más grande del mundo», y se asombra de que esté alumbrada por «gas eléctrico que se hace en la misma fábrica».



El establecimiento de la fábrica de cigarrillos de papel La Honradez estaba situado en la plazuela de Santa Clara y ocupaba toda la manzana comprendida por las calles Cuba, Sol, Santa Clara y San Ignacio. A su entrada por esta última los visitantes eran recibidos por un conserje, el cual los guiaba por los departamentos de la edificación. Así podían observar todo el proceso productivo, desde el corte de la picadura hasta la confección de los cigarrillos y su colocación en las cajetillas, así como la impresión de las etiquetas, entre otros.



La mayoría de los operarios eran chinos, especializados en liar y empaquetar cigarrillos. Estos eran envueltos, en función de satisfacer los gustos de las distintas clases de fumadores, con diferentes tipos de papel: de maíz, café pectoral, arroz, perfumado...



El departamento de litografía, dibujo y grabado contaba con una máquina magneto-eléctrica, inventada por el francés M. E. Gaiffe y que había resultado premiada en la Exposición Universal de Londres de 1862. Al permitir al dibujante reproducir sus trabajos sin el auxilio de un grabador o litógrafo, este artefacto era aprovechado para la impresión de circulares, vistas del establecimiento y vistosas cajetillas.

La producción diaria de la fábrica estaba alrededor de los 2 532 000 cigarrillos, los cuales eran exportados a todas partes del mundo. Las pequeñas cajetillas, de 25 cigarrillos cada una, eran colocadas en grandes paquetes redondos. Luego de ser examinadas y marcadas, estas pacas eran almacenadas en grandes barriles a la espera de atender las constantes y crecientes demandas.



La cantidad de modelos de cajetillas para los cigarrillos era extraordinaria, de dos a tres mil. Al final del recorrido era ofrecido a cada visitante un paquete de cigarrillos, sorprendiéndole con una envoltura en la que salía impreso su nombre, pues era tomado de los registros del libro de visitas.



Las imágenes que aparecen arriba fueron tomadas de Samuel Hazard: *Cuba a pluma y lápiz*. Cultural, S.A., La Habana, 1928. pp. 165-175. Para la descripción se usaron como referencia ese mismo libro y de María Castro Miranda: «Los viajes de Schliemann a Cuba», en *Opus Habana*, vol. V, no. 3, 2001, pp. 26-35.



Almanaque profético de

En la fábrica La Honradez, de José Susini e Hijo, se usaron varios tipos de envolturas para cigarrillos: las cajetillas comunes, las de lujo, las carteritas, en forma de petacas y de botellitas de champaña, así como otras muchas de fantasía. Las más populares, sin lugar a dudas, eran las de lujo. Estos envases consistían en láminas de 12 x 8,5 cm. aproximadamente, que enrollaban 25 cigarrillos. Una vez estos consumidos, al desarmarse la cajetilla, era posible coleccionarla por sus graciosos y originales dibujos. Estos envoltorios eran también llamados «papeletas», y en la actualidad se conocen como marquillas cigarreras o cromos (por su colorido). La multiplicidad de los temas, lo artístico del diseño y su carácter serializado le imprimieron un valor coleccionable a estas cajetillas. «Almanaque profético para el año 1866» es una de las series más populares. Este mismo diseño se reutilizó al siguiente año. El calendario, como recurso añadido a las cajetillas, también fue empleado por la fábrica Para Usted, de Eduardo Guilló.



En las dos orlas empleadas en la serie es acentuado el recurso de satirizar a los negros con apelaciones tácticas a la sexualidad. En esta imagen en particular aparecen mujeres blancas tomando fresco, mientras que un esclavo parado sobre los hombros de otro las espía. A ellas parece no importarles o se encuentran ajenas al rescabucheo. En la escena de esta marquilla también aparecen blancos ociosos jugando a las cartas y apostando.

La escena de la marquilla superior refleja el doble sentido típico de la picaresca española: mientras el lema en la parte inferior hace alusión a la zafra azucarera, es evidente en la imagen una connotación fálica. Esa constante referencia a la sexualidad —sobre todo de los personajes negros— se manifiesta en la escena inferior, donde aparece una vez más la típica mujer gorda, en esta ocasión dejando echarle un vistazo al joven sumergido dentro del agua a lo que hay debajo de su saya.

Al mencionar en la leyenda al «refresco gratis que dará La Honradez en la calle Cuba», pudiera estarse haciendo referencia a la capacidad de la bomba contra incendios de la fábrica, la cual prestó sus servicios en contadas ocasiones para extinguir fuegos que tuvieron lugar en la ciudad de La Habana. Por esto, la empresa y sus trabajadores recibieron múltiples elogios en la prensa periódica.

personas de color mediante la representación de sus comportamientos como compulsivos e inmorales, faltos de disciplina». ⁸ La gente blanca también aparece representada, aunque en menor medida, siendo un motivo recurrente la figura del capataz en un segundo plano, tratando de imponer el orden a los negros esclavos indisciplinados.

MUSEO DE ARTES Y MANUFACTURAS

La fama de la fábrica de cigarrillos de los Susini se extendió por el orbe. Visitantes de todas partes del mundo hallaron en La Honradez un establecimiento único en su tipo, merecedor de los más altos elogios y

así quedó plasmado en el libro de visitas que recogía firmas y opiniones. Uno de esos transeúntes que recorrió alguna vez los talleres de la fábrica afirmó: «en ella he encontrado un modelo acabado en su clase, por lo que la creo el emblema de la civilización del siglo». ⁹

La Honradez se caracterizó por la producción de creativas cajetillas de cigarrillos y otras iniciativas propagandísticas, la extrema organización en el proceso productivo y el uso de excelentes equipos tecnológicos. Esa bien lograda hermandad entre lo artístico y lo industrial dio como resultado que la fábrica fuera calificada durante su época como un «verdadero museo de artes y manufacturas». ¹⁰

Susini para el año 1866



En esta orla los personajes aparecen representados con típicos atuendos del Día de Reyes: uno, lanza en mano, viste una saya de fibras vegetales; el otro lleva una corona de plumas y una botella de alguna bebida alcohólica. El primero persigue al segundo, y este a una negra gorda, recurrente en toda la serie, quien se burla de que ellos no puedan alcanzarla.



En 1864 la fábrica recibió un título honorífico de la reina Isabel II y, desde entonces, fue «Real Fábrica», por lo que en sus cajetillas aparecen el Escudo de Castilla y León. Asimismo, el Ayuntamiento de La Habana concedió a dicha empresa el uso de las Reales Armas de Su Majestad, en premio a los servicios prestados a la ciudad y por honrar al país con su excelencia y popularidad. Encima de la escena se lee también el título de la serie: «Almanaque profético para el año 1866».



A la izquierda de la escena aparece un almanaque que recoge el santoral católico con sus festividades más importantes, las cuales se destacan en mayúscula. Por ser 6 de enero, Día de Reyes, solamente en este caso puede establecerse una total correspondencia entre esa festividad y la escena: un baile de los diablitos africanos.



En el emblema aparece la mayor cantidad de datos informativos de la fábrica. El nombre de esta, seguido del lema publicitario: «Los hechos me justificarán», coronan un círculo, dentro del cual figura una joven que simboliza la justicia, con los ojos vendados, una balanza en una mano y unas hojas de tabaco en la otra. Representada encima del globo terráqueo, la imagen de esta dama figuró en una obra del destacado artista francés Leon Job Vernet, encargada para ser colocada en el establecimiento. Se destaca también que La Honradez es la proveedora de las Casas Reales de España y Portugal, así como se especifica la ubicación de sus talleres y del sitio de venta al por menor.



Las marquillas cigarreras usadas en esta infografía forman parte de la colección del Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

¹José Rivero Muñoz: *Tabaco, su historia en Cuba*, Tomo II, Instituto de Historia, La Habana, 1965, p. 257.

²Ibidem. p. 278.

³Zoila Lapique Becali: *La memoria en las piedras*, Ediciones Boloña, La Habana, 2002, p. 209.

⁴Adelaida de Juan: *Pintura y grabado coloniales cubanos*, Editorial Adagio, La Habana, 2003, p. 22.

⁵Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, EditioCubaEspaña, impreso en España, 1999, p. 453.

⁶Ver Diana Aramburu: «Las fiestas afrocubanas en las marquillas cigarreras del siglo XIX: el «Almanaque profético para el año 1866» en *Afro-Hispanic Review*, Vol. 29, no. 1, Spring 2010, pp. 11-34, y Agnes Lugo-Ortiz: «Material Culture, Slavery, and Governability in Colonial Cuba: The Humorous Lessons of the

Cigarette Marquillas» en *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 21, no. 1, March 2012, pp. 61-85.

⁷Yadira Calzadilla Riveira: «El juego de habilitaciones: habanos, arte y seducción» en *Opus Habana*, vol. XV, no. 1, feb. / jun. 2013, pp. 58-63.

⁸Agnes Lugo-Ortiz: «Material Culture, Slavery, and Governability in Colonial Cuba: The Humorous Lessons of the Cigarette Marquillas» en *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 21, no. 1, March 2012, p. 69.

⁹*Real Fábrica La Honradez. Publicaciones de la prensa periódica sobre este establecimiento*. Habana, 1865, p. 98.

¹⁰Ver *Diario de la Marina*, 27 de enero de 1866.

YADIRA CALZADILLA RIVEIRA integra el equipo editorial de *Opus Habana*.

EL HOMENAJE A DON



El último retrato de don Nicolás ESTÉVEZ, obra del pintor Vizcaí.



La tarja de Estévez, obra del ilustre escultor J. J. Sicre, que fué descubierta el sábado en la Acrea del Louvre.

ESTE 27 de noviembre, aniversario del fusilamiento, el año 1871, de los ocho estudiantes de Medicina, se inauguró en la Acrea del Louvre una tarja como homenaje popular al capitán del Ejército español don Nicolás Estévez, que protestó pública y ruidosamente en aquel lugar contra el crimen entonces perpetrado, en los precisos instantes en que se realizaba el fusilamiento.

Apenas conocido de nuestro pueblo ese gesto magnífico de Estévez, lo divulgó en todos sus detalles, desde las páginas de CARTELES, el año 1928, nuestro compañero Robt de Leuchsenring; y el señor Luis F. Gómez Wanguemert, distinguido periodista canario, director entonces de la revista *Patria Isléa*, lanzó inmediatamente la idea de colocar en la Acrea del Louvre una tarja conmemorativa de aquel hecho.

Acogido con entusiasmo ese proyecto por cubanos y españoles, se constituyó un comité, presidido por el doctor Benigno Souza, amigo y médico que fué de Estévez, durante la estancia de éste en La Habana, ya establecida nuestra República.

Por causas ajenas a la voluntad y buenos deseos de las personas integrantes de dicho comité, no había sido posible convertir en realidad ese proyecto, hasta ahora, gracias a las contribuciones económicas del Municipio de La Habana, de las sociedades republicanas españolas, del Club Atenas y otras corporaciones y de donativos particulares.

La tarja que se descubrió a las 10 de la mañana del sábado 27, con asistencia de los estudiantes universitarios y de los institutos y escuelas públicas y privadas, de los veteranos, de las sociedades españolas y de intelectuales, es obra admirable del ilustre escultor Juan José Sicre.



El presidente del Ateneo Canario y veterano periodista, señor Luis F. GÓMEZ WANGUERT, leyendo su discurso.



Niños de las escuelas descorriendo el velo que cubría la tarja de Estévez.



Un aspecto de la sufrida concurrencia que asistió a la inauguración de la tarja conmemorativa, en la Acrea del Louvre.

(Fotos Funcasta)

Nuestro compañero Emilio ROH DE LEUCHSEN RING leyendo su discurso en la inauguración de la tarja de Estévez.



NICOLÁS ESTÉVANEZ

INICIADA EL 27 DE NOVIEMBRE DE 1937, ESTA TRADICIÓN ES UNO DE LOS APOR-
TES DE LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA A LA CONFI-
GURACIÓN DE UNA CULTURA HISTÓRICA QUE PRIORIZA LOS VALORES ÉTICOS.

por CELIA MARÍA GONZÁLEZ

El espacio público de la Acera del Louvre, junto al Hotel Inglaterra, se caracteriza por su gran connotación histórica, pues desde el siglo XIX ha sido escenario de acontecimientos cruciales en la conformación de la identidad y la nación cubanas. Aquí tuvo lugar la protesta pública del capitán del ejército español Nicolás Estévez contra uno de los actos más viles cometidos por el coloniaje español: el fusilamiento de ocho estudiantes cubanos del primer año de Medicina, ese mismo día, 27 de noviembre de 1871. Esta actitud gallarda de Estévez lo convirtió en «el más puro, más noble, más digno, más valiente de los muy contactados españoles que se pronunciaron contra el crimen cometido por los voluntarios con la complicidad de los gobernantes de la Metrópoli», al decir del Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring.¹

En memoria de ese español noble y digno, en 1937 fue emplazada una tarja escultórica por el Comité pro Homenaje a Nicolás Estévez, que fundaron en 1928 Roig de Leuchsenring y el periodista español Luis Felipe Gómez Wangüemert. A la función epigráfica de dicha tarja, se une la tradición que se inició el mismo día de su emplazamiento y llega hasta la actualidad. De gran simbolismo, ese acto-homenaje es uno de los aportes de la Oficina del Historiador de la Ciudad a la configuración de una cultura histórica que prioriza los valores éticos.

EL DRAMA DE LOS INOCENTES

Ese 27 de noviembre de 1871, ocho estudiantes del primer año de la carrera de Medicina fueron ejecutados en La Habana como resultado de las presiones ejercidas por el Cuerpo de Voluntarios del ejército español. Los ajusticiados fueron escogidos dentro de un grupo de jóvenes que habían sido confinados en la Real Cárcel de La Habana, el 25 de noviembre, acusados de profanación por haber rayado el cristal de la tumba del periodista integrista Gonzalo de Castañón en el cementerio Espada.

Uno de los historiadores que más profundizó en las circunstancias que propiciaron esa actuación ominosa del régimen colonial español fue Luis Felipe Leroy y Gálvez. En su libro *A cien años del 71. El fusilamiento de los estudiantes* (Editorial Ciencias Sociales, 1971), analiza el contexto histórico y las razones sociopolíticas que condujeron al atroz ajusticiamiento de los ocho ino-



Fundida en bronce, la tarja escultórica a la memoria de Nicolás Estévez fue realizada por el artista cubano Juan José Sicre, e incluye un texto del primer Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring.

centes. Leroy y Gálvez refiere que existen varias versiones sobre el primer veredicto dictado por el Consejo de guerra que juzgó a los jóvenes, pero que ese resultado carece por completo de trascendencia histórica, por el hecho de haber quedado anulado con el establecimiento de un segundo Consejo, «ilegal en su constitución, y el cual, en definitiva, fue el que dictó la sentencia que se llevó a cabo. Y en esto, precisamente, consiste la monstruosidad del crimen cometido».²

En ausencia de los autos de esos dos Consejos de guerra, tras un análisis historiográfico de todas las fuentes primarias, Leroy y Gálvez conjetura el esquema seguido para arrojar sentencia y la manera de ejecutarla. El método realizado fue de quintar —o sea, sacar por suerte uno de cada cinco— de los 43 alumnos todavía encarcelados, ya que dos habían sido liberados previamente. De esa manera quedó establecido que serían ocho los que debían sufrir la pena capital, aunque sin todavía precisar quiénes serían. En tanto, cuatro estudiantes fueron condenados solamente a seis meses de reclusión carcelaria: dos peninsulares y dos nativos de Cuba. De los 39 que entonces quedaron, se procedió a seleccionar a quienes debían morir, priorizando aquellos que, de una forma u otra, habían tenido participación en los sucesos del cementerio. Fueron escogidos de inmediato Anacleto Bermúdez, José de Marcos y Medina, Ángel Laborde y Juan Pascual Rodríguez, quienes habían jugado con el carro de los muertos a la

entrada del camposanto. También Alonso Álvarez de la Campa, de 16 años, quien había cogido una flor del pequeño jardín situado frente a las oficinas del mismo. Los tres estudiantes que faltaban para el cómputo de ocho fueron seleccionados al azar entre quienes quedaban, ya sea por sorteo o por rifa.

Uno de los que salió a la suerte, Carlos Verdugo y Martínez, de 17 años, no pudo haber tomado parte en aquellos sucesos del cementerio, porque ese día se hallaba con sus padres en Matanzas. Sin embargo, fue fusilado junto con los demás. Los treinta y un alumnos exentos de la pena capital fueron condenados a presidio. Los que en su matrícula universitaria aparecían con veinte años de edad o más, fueron condenados a seis años. Eran once. Los que aparecían en dicho documento universitario con menos de veinte años, aunque realmente tuviesen más edad, fueron condenados a cuatro. Estos últimos sumaron veinte en total.

Las verdaderas causas por las cuales esos jóvenes fueron acusados y condenados no se encuentran en el delito de profanación de tumbas, por el que fueron juzgados durante el primer Consejo, y mucho menos el de infidencia, por el que finalmente los condenó el segundo Consejo. Fue determinante la situación política que vivía Cuba en aquel momento, y el importante papel que desempeñaban los jóvenes universitarios cubanos dentro del movimiento insurreccional que, desde 1868, se encontraba en pie de lucha en el Oriente del país.

CONDUCTA NOBILÍSIMA

Cuando ocurrieron los ajusticiamientos en la explanada de La Punta, Estévez se encontraba en la Acera del Louvre. Al oír las descargas de los proyectiles, rompió su espada y arrancó los galones de su charretera como expresión de desacuerdo e inconformidad ante la perpetración del crimen. En su libro *Fragments de mis memorias*, publicado en 1899, Estévez refiere el impacto que aquellos sucesos causaron en él: «No dormí, formé el propósito de abandonar la Isla, donde cualquier día podría tener la desgracia de formar parte de algún Consejo de Guerra, y yo no era capaz de condenar inocentes, por ningún género de consideraciones». Además del crimen de lesa humanidad, le disgustaba el baldón eterno para España que este hecho representaba: «El patriotismo fue, precisamente, lo que me hizo abandonar la Isla de Cuba. Yo no podía permanecer en ella. Si hubiese permanecido, seguramente hubiera acabado mal: antes que la patria están la humanidad y la justicia».³

La actitud asumida por Estévez sería recordada años más tarde por un grupo de cubanos y españoles que comprendieron el valor y la trascendencia de su gesto: «Antepuso a la disciplina militar, la disciplina ciudadana, la de su conciencia, que le ordenaba no ser indiferente al asesinato de los ocho estudiantes».⁴ Para Roig de Leuchsenring, primer Historiador de la Ciudad, Estévez es

«el héroe máximo del 27 de noviembre de 1871 (...) por la espontaneidad de su actitud, por el renunciamiento total de su carrera, por los altos fundamentos ideológicos que inspiraron su valeroso gesto y por la reiterada ratificación posterior de su conducta nobilísima».⁵

Todo hace indicar que el primer homenaje tributado al digno militar español fue el empeño del periodista canario Luis Felipe Gómez Wangüemert de nombrar Nicolás Estévez a una calle habanera. A pesar de la solicitud, realizada en 1925 a la Comisión de Historia, Ornato y Urbanismo de La Habana, al parecer esta idea no logró materializarse. Otra suerte correría el proyecto — iniciativa también de Gómez Wangüemert — de fijar una lápida recordatoria en la Acera del Louvre. Para llevarlo adelante se constituyó en 1928 un Comité pro Homenaje que presidió Benigno Souza, quien había sido médico y amigo personal de Estévez durante su segunda visita a la Isla, en 1906. Gómez Wangüemert y Roig de Leuchsenring fueron su vicepresidente y secretario, respectivamente. Postergado varios años por dificultades de orden material, finalmente el 27 de noviembre de 1937 un grupo de historiadores, estudiantes y españoles residentes en Cuba colocaron en la Acera del Louvre la tarja escultórica que recuerda la memoria de Nicolás Estévez y Murphy.

TARJA Y TRADICIÓN

La significación y trascendencia simbólicas del homenaje a Nicolás Estévez en la Acera del Louvre deben analizarse teniendo en cuenta el contexto epocal durante el cual quedó emplazada esta tarja escultórica en ese espacio público habanero. Recordemos que en noviembre de 1937 ya había pasado poco más de un año de haberse iniciado la Guerra Civil Española, cuando se levantaron en armas los militares más conservadores del Ejército español contra la Segunda República. Habiendo partidarios de uno y otro bando en el seno de la sociedad cubana, el primer homenaje público a Estévez tuvo una fuerte connotación política, pues no se trataba solamente de homenajearlo como militar pundonoroso, sino de subrayar su trayectoria vital de plena adhesión a los ideales republicanos, ya que — tras su partida de Cuba — llegó a ser gobernador civil de Madrid, diputado y ministro de la Guerra en la Primera República Española (1873).

El discurso de develación de la tarja, pronunciado por Emilio Roig de Leuchsenring, enfatizó en la continuidad histórica del Republicanismo español y su vínculo con la anhelada República por la que desde 1868 habían luchado los cubanos, ambas enfrentando a un enemigo común: el régimen monárquico español. Esta exaltación de los ideales republicanos recibió el beneplácito de las agrupaciones que integraban el Frente Democrático Español, «cuyas directivas pusieron todo su entusiasmo de buenos españoles — por buenos republi-

canos— en tomar participación destacada en este homenaje justísimo a la memoria del excelso repúblico, que de vivir en nuestros días hubiera consagrado, sin duda, su pluma y su espada al servicio de la misma causa de libertad, de democracia y de progreso que hoy defiende a sangre y fuego el pueblo español por la instauración definitiva y estable de la República que soñó y por la que luchó don Nicolás Estévez». ⁶

Asimismo, se obtuvo el reconocimiento oficial y público por parte del gobierno español de la injusticia cometida por el régimen colonial en 1871 al fusilar a los ocho jóvenes estudiantes de Medicina. Ese reconocimiento quedaba expresado explícitamente en el telegrama enviado por Juan Negrín, presidente del Consejo de Ministros de la República Española, a la Subsecretaría del Estado cubano, apenas dos días antes de cumplirse el 66 aniversario del suceso: «manifestamos nuestra adhesión al acto en memoria y exaltación de los estudiantes cubanos que en 1871 fueron víctimas de la tiranía que tantas veces ha agredido a la esencia liberal y humana de nuestro pueblo». ⁷

Si bien el homenaje a Estévez tuvo repercusiones favorables dentro de la comunidad republicana española, también motivó las críticas y opiniones contrarias de los sectores franquistas. A manera de confrontación ideológica, esa polarización se manifestó en las diatribas mutuas entre Emilio Roig de Leuchsenring y José (Pepín) Rivero, dueño y director del *Diario de la Marina*. Esa polémica trascendería en el tiempo y alcanzaría su punto máximo cuando, desde 1941, el Historiador de la Ciudad se propuso remover la estatua de Fernando VII de la Plaza de Armas para colocar en su lugar la del Padre de la Patria, Carlos Manuel de Céspedes, lo que logró finalmente en 1955. ⁸

Tras ser develada la tarja escultórica en 1937, ese acto de homenaje a Nicolás Estévez cobró permanencia desde ese mismo año, gracias a un acuerdo propuesto por Roig de Leuchsenring y aprobado por el Ayuntamiento de La Habana, que estableció su realización cada 27 de noviembre. Incluso, en las tres ocasiones en que los actos convocados por la Universidad de La Habana en su Colina Universitaria y en la explanada de La Punta fueron suspendidos, el de la Acera del Louvre se convirtió en el único homenaje realizado en la capital a la memo-



El primer Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring, durante el homenaje a Nicolás Estévez y Murphy, en la Acera del Louvre. Según cotejo de esta imagen con las publicadas en la prensa periódica cubana, relativas a este acto, sabemos que la fotografía corresponde al año 1942.

ria de los estudiantes de Medicina. Las dos primeras ocasiones (1957 y 1958) estuvieron motivadas por la tensión que vivía el estudiantado, en oposición efectiva al régimen de Batista. La tercera tuvo lugar en el año 1969, cuando se encontraban «grandes núcleos de la población en los cortes de caña durante la Zafra de los Diez Millones». ⁹

Tras el fallecimiento de Roig de Leuchsenring, el homenaje a Nicolás Estévez contó con las alocuciones de miembros de la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales, la Sociedad de Amistad Cubano-Española, el Instituto de Historia y la escuela de Historia de la Universidad. Hasta que justamente en el año 1969, Eusebio Leal Spengler retomó la tradición iniciada por su predecesor de ser el Historiador de la Ciudad quien pronuncie las palabras centrales del acto. A ese carácter ceremonial y ritual, incluido el toque del Himno Republicano Español, se unen las evocaciones al pasado histórico, y en especial a los crímenes e injusticias cometidos en Cuba durante la época colonial, entre los cuales difícilmente hubiese uno que superara a lo ocurrido con los estudiantes de Medicina. Más que rencor, el sentido de esta tradición es transmitir valores éticos vinculados al independentismo, el nacionalismo y el arraigo a la historia patria, además de subrayar aquellos sentimientos loables que unen inexorablemente a los pueblos de Cuba y España.

¹ Emilio Roig de Leuchsenring: «Homenaje anual al preclaro republicano español Nicolás Estévez». En *Veinte años de actividades del Historiador de la Ciudad*. Oficina del Historiador de la Ciudad, La Habana, 1955. p. 203.

² Luis Felipe Leroy y Gálvez: *A cien años del 71. El fusilamiento de los estudiantes*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1971, p. 181.

³ Nicolás Estévez y Murphy: *Fragmentos de mis memorias*. Establecimiento Tipográfico de los hijos de R. Álvarez, 2 ed., Madrid, 1903. p. 357.

⁴ Luis Felipe Gómez Wangüemert. *Patria Isleña*, 1928.

^{5,6,7} Emilio Roig de Leuchsenring: Ob. cit., p. 215.

⁸ Ver Argel Calcines: «Ascenso y caída de un rey en mármol. La estatua habanera de Fernando VII», en *Opus Habana*, vol. XIV, no. 3, jul. 2012/ene. 2013.

⁹ Luis Felipe Leroy y Gálvez: Ob. cit. p. 197.

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

VOLUMEN I
año 1996-97



VOLUMEN II
año 1998



VOLUMEN III
año 1999



VOLUMEN IV
año 2000

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



VOLUMEN V
año 2001



VOLUMEN VI
año 2002





VOLUMEN XV
año 2013-2014

VOLUMEN VII
año 2003



No. 1: Agustín Bejarano



No. 2: Flora Fong

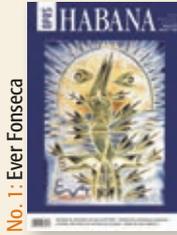


No. 3: José Luis Farinas



No. 3: J. Carlos Pérez Botello

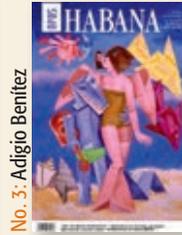
VOLUMEN VIII
año 2004



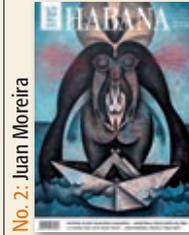
No. 1: Ever Fonseca



No. 2: Carlos Guzmán



No. 3: Adigio Benítez



No. 2: Juan Moreira

VOLUMEN IX
año 2005



No. 1: Alicia Leal



No. 2: Pepe Rafart



No. 3: Ernesto García Peña



No. 1: Rigoberto Mena



No. 1: Aimée García

VOLUMEN XVI
año 2014-2015

VOLUMEN X
año 2006-2007



No. 1: Vicente Hernández



No. 2: Isavel Gimeno y Aniceto Mario



No. 3: Eduardo Abela



No. 2: Alicia de la Campa



No. 3: Mabel Pobllet Pujol

VOLUMEN XIV
año 2011-2012

VOLUMEN XI
año 2007-2008



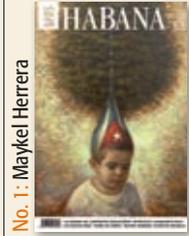
No. 1: Léster Campa



No. 2: Moisés Finalé



No. 3: Sandra Ramos



No. 1: Maykel Herrera



No. 3: Luis Enrique Camejo

VOLUMEN XII
año 2009-2010



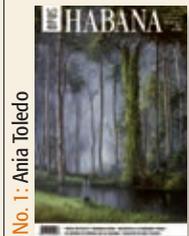
No. 1: Mario García Portela



No. 2: Yaro López



No. 3: Lidzie Alvisa



No. 1: Ania Toledo



No. 2: Ernesto Estévez

VOLUMEN XIII
año 2010-2011



HABLABURÍAS "RECLAME" FUNERARIA

POR "EL CURIOSO PARLANCHÍN"*



Es muy curioso observar cómo entre nosotros se utiliza la muerte para hacer la propaganda, la publicidad y el reclamo del difunto y sus familiares.

Parece que los dolientes, lejos de buscar la soledad y el silencio para entregarse de lleno y solamente a su desgracia y su dolor, necesitan mitigar su tristeza con múltiples ocupaciones que la costumbre y la moda les imponen en los funerales, y sacar su pena a la plaza pública para que los demás la vean y con ella se distraigan a falta de otros espectáculos; de tal manera que en esas horas, desde que ocurre la muerte hasta que recibe sepultura el cadáver, horas que debían, como las últimas que son, aprovechar ávidamente los familiares para pasarlas junto al cuerpo inerte del ser amado y dedicarlas al recogimiento y a la meditación, de lo que menos se ocupan es del pobre muerto y a quien menos se consagran, pues los usos y conveniencias sociales les obligan a dedicarse cuidadosamente a preparar la función espectacular de los funerales, con todo el boato y publicidad que sean posibles.

Las primeras atenciones, ya las vimos en otro artículo: el aviso y arreglo con el agente de pompas fúnebres, calidad del servicio mortuorio, etc.

Es necesario, después, pensar en la papeleta de entierro, publicarla en uno o varios periódicos, que han de lanzar a los cuatro vientos la noticia desgarradora, y que sirve, además, de anuncio y propaganda eficacísimas de la fortuna del muerto y sus familiares, ya que el público juzga de esta por el tamaño de la papeleta, por el número de pulgadas tomadas al periódico. Se conocerán, además, las pocas o muchas relaciones de familia y difunto, o la importancia social de una y otro, por el número de papeletas que aparezcan de las diversas entidades o sociedades a que perteneció aquél. ¡Cómo se revelan la vanidad y la estupidez humanas en las papeletas mortuorias! Aún aceptando, por aquello de que es costumbre, la divulgación de la muerte, ¿no bastaba, por millonarios que fuesen el muerto o su familia, una simple y sencilla papeleta de dimensiones corrientes, publicada en buen lugar del periódico? ¡Qué vá! Los individuos — ¡pobres diablos! — que no son más que millonarios, necesitan, venga o no venga a cuento, estar haciendo alarde constantemente de sus millones, y por eso vemos esas papeletas de media página del periódico, que anuncian la muerte de algún becerro de oro, que en sus mocedades fué en nuestra capital mozo de limpieza de una bodega o almacén más o menos acreditados en la plaza.

La papeleta de entierro sirve también para que vean su nombre en letras de molde unos cuantos señores desconocidos, parientes o amigos del muerto, y para que otros, que no aparecen en ella, se consideren ofendidos por esa exclusión voluntaria o involuntaria. Es el problema de los que invitan en la papeleta, uno de los más graves que se le presentan a los parientes cercanos al difunto y que requiere gran cuidado y tacto, para que no se olvide nadie ni

produzcan estos olvidos disgustos a veces de trascendencia. Para evitarlos, se siguen dos sistemas: uno, el más práctico y seguro, no poner más que los nombres de padres, hijos o esposos; otro, el darle cabida a todo el mundo, incluso el médico o médicos y los curas, con lo cual se les hace muy poco favor a los primeros. Este sistema se presta siempre a olvidos o a convertir la papeleta en una lista de pasajeros de un gran trasatlántico. La familia, no ocupándose, como en todo lo que se refiere a los funerales, del muerto, en aras del «reclame» se dedicará a discutir quiénes deben ser incluidos, entablándose disputas sobre Fulano o Mengano y sacándose a relucir viejos rencores:

— A Fulano no debemos ponerlo porque últimamente se ha portado muy mal con nosotros.

— Hay que poner a Mengano, que es muy amigo mío.

— Pues si ponen a Mengano tienen que poner a Esperancejo, que es íntimo amigo mío.

Vienen entonces las transacciones para que no resulte que aún caliente el pobre muerto, la casa se convierta en una olla de grillos.

Es de rigor que la papeleta se utilice también como reclamo religioso, y de ahí la consabida coletilla de «Después de recibir los santos sacramentos y la bendición papal», anuncio y propaganda que se cuida mucho de que no falte, mucho más cuando se trata de un personaje de gran relieve social, intelectual o político, sobre todo si tenía fama de ateo, porque entonces se hace ver al público, que a la hora de la muerte se convirtió, y ese ejemplo de gran efectividad religioso-comercial, aunque estas conversiones se reduzcan en casi todos los casos a que, ya agonizando el enfermo, se le impongan los oleos o en que se haga la comedia de una confesión casi *in articulo mortis* y cuando lo único que se desea es que lo dejen a uno morir tranquilo. Las papeletas mortuorias proporcionan lectura casi exclusiva a ciertas personas de avanzada edad que apenas toman en sus manos un periódico no buscan ni les interesa más que saber «quienes se han muerto hoy», haciendo los comentarios del caso, sobre la enfermedad que lo habrá llevado a la tumba, o arrancándole la tira del pellejo al difunto y a sus familiares.

Los más, al leer en el periódico la papeleta dando cuenta de la muerte de algún conocido o amigo, tienen en esta, como único y elocuente epitafio la siguiente exclamación:

— ¡Me reventé! Se ha muerto Fulano. Tengo que asistir esta tarde al entierro. ¡Me echaron a perder el día!

Que esa es la verdad que hay en el fondo de todos estos convencionalismos sociales.

Y en vez de las frases de clisé que suelen aparecer en las papeletas mortuorias: «No se reparten esquelas», «El duelo se despiden en el Cementerio», «Se suplica no manden coronas», debían insertarse estas otras más reales y más expresivas: «Mentira. Vanidad. Hipocresía».



*Bajo el seudónimo de «El Curioso Parlanchín», Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), Historiador de La Habana desde el primero de julio de 1935 hasta su deceso, publicó este artículo costumbrista en la revista *Carteles* el 30 de octubre de 1927.

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

junio / diciembre 2014



Orlando Montalván.
Tiovivo (detalle).
(2009) Xilografía,
matriz de PVC recortada
(dimensiones variables).

© NESTOR MARTÍ

• **Montalván:** Los días del agua • Aniversario 125 de **Emilio Roig** • Congreso **Napoleónico** • **Biobibliografía de Eusebio Leal** • **José Linares**, obra de la vida • VI Taller de **ciudades patrimoniales** • Presentación de **Opus Habana** en Teatro Martí •

Montalván: Los días del agua

EXPOSICIÓN

Desde hacía algún tiempo quienes siguen con atención el desarrollo del grabado en Cuba esperaban que la obra singular de Orlando Montalván se concretase en una exposición individual capaz de valorizar la madurez técnica y estética que ha alcanzado el aún muy joven artista. A la altura de estos tiempos (2009) fue una acción que, por su brevedad, invocaba un intento de muestra personal más rotunda. De tal forma, no es hasta «Los días del agua» (noviembre-diciembre 2013), exposición colateral al VIII Encuentro Nacional de Grabado, que se aprecia una proyección más integradora en la elección y desarrollo de un tema, en una curaduría meticulosa y en la lúcida distribución museográfica.

Montalván es conocido por su iconografía devota de la máquina, las herramientas y elementos cotidianos de trabajo, sobre todo aquellos que se relacionan con los oficios masculinos y la vida cotidiana. Agrupados por su naturaleza, podríamos distinguir diversas zonas de interés: los medios de transporte, los artefactos de parque de diversión y los objetos que intervienen en el ciclo de consumo, conducción y almacenamiento del agua, entre otros. Es precisamente esta última inquietud el fundamento de la muestra, cuyo título establece un guiño intertextual al filme homónimo de Manuel Octavio Gómez.

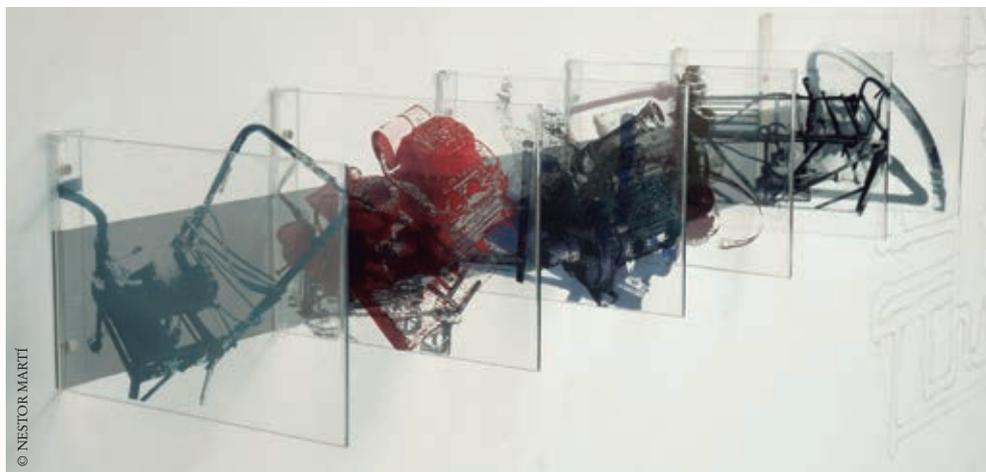
En las manos del grabador los cubos, los grifos, los hidrantes, los tanques de almacenamiento, las pipas y los motores son simbólicamente elevados a la categoría de ícono e hiperbolizados frente a la presencia humana. Su manera peculiar de plasmar estos elementos nace de un afán a la vez hedonista y objetivo (rara combinación) que lo impulsa a experimentar de manera sensualista formas emparentadas con el dibujo técnico y científico. El recurso estilístico se hace más evidente en aquellas piezas inspiradas en el mundo de los juegos infantiles. Dispositivos vinculados en el imaginario colectivo al dinamismo, el color y el festejo son recreados por Montalván con la exactitud frutiva del blanco/negro y con la rotundidad de las sombras (una manera de recalcar la presencia del objeto en el espacio). No es de extrañar que este tipo de piezas haya despertado la admiración del público y los especialistas. Con *Vista derecha*, la representación calcográfica de una rueda panorámica, obtuvo el III Premio del Encuentro Nacional de Grabado del 2007. Con procedimientos de base xilográfica (linóleo, trabajo con la matriz «esculpida»)

ideó varias versiones de un tióvivo imponente, una de las cuales se exhibió en «Pensamiento inverso» (Galería Villena, 2009), exposición colectiva que develó el trabajo de cinco representantes de la actualidad gráfica cubana en relación a la generación «vindicadora» de los 90.

Otra de las características del trabajo del artista perfectamente traducida en la exposición que nos ocupa es su capacidad de transitar de un recurso gráfico a otro. No solo domina las técnicas tradicionales, sino que también ha tomado los rumbos de la experimentación y el coqueteo con medios expresivos alternativos. Son principalmente conocidos sus



Orlando Montalván Soler (La Habana, 1978) es miembro de la UNEAC y del taller Experimental de Gráfica de La Habana. Graduado de la Academia de Bellas Artes San Alejandro en 2002.



Arriba: *Ladrón que roba ladrón* (detalle) (2013), instalación, grabado láser/metacrilato y dibujo (dimensiones variables). Abajo: *Tiovivo* (2008), xilografía (30 x 40 cm).

trabajos con la matriz xilográfica, entre ellos la enorme grúa de *A la altura de estos tiempos* y la perseguidora titulada *Doble impresión*, que le valió una mención en el Premio La Joven Estampa del 2009. En esta ocasión, un conjunto de grabados tradicionales de pequeño formato se conjugaron con nuevos soportes y técnicas:

impresiones láser sobre acrílico, aguada sobre tela o complementos directamente dibujados en la pared.

Es de destacar que en esta muestra, si bien se enuncia un discurso sobre el agua, muy poco se le ve directamente. Se trata de un proceso metonímico por el cual se utilizan determinados objetos para hablar

de algo más, basado en este caso en la relación contenedor-contenido que se establece entre estos y el líquido. No es el agua en sí misma, sino su significación como detonante cultural en el más amplio sentido, el núcleo semántico de esta muestra, desde las tecnologías que debió implementar el hombre, entendido en sentido universal, hasta la particularidad que toma el tema en el ámbito cotidiano de nuestro país.

En este sentido el tono se hace un tanto irónico: el ser humano, que solo aparece representado en la pieza que lleva el mismo título de la exposición y que abre la misma, se reduce al anonimato de una cola, ínfimo ante la presencia de un gigantesco motor de agua. *Paisaje y La columna infinita* participan de este tono amargo a la vez que establecen una referencia hacia la historia del arte: la primera convierte un género tradicional en un conjunto de grifos y la segunda transmuta la famosa pieza de Brancusi en una superposición de baldes.

DANAY MEDINA
Historiadora del arte

Aniversario 125 de Emilio Roig

EXPOSICIÓN

Desde las demostraciones de cariño profesadas por la madre y la hermana, las certeras palabras del padre alentando el crecimiento cognitivo del hijo, o la admiración y el respeto de sus amigos intelectuales, se nos reveló a Emilio Roig de Leuchsening en el 125 aniversario de su natalicio, gracias a la exposición inaugurada el 22 de agosto, en el Palacio de Lombillo. Sobre la celebración de ese homenaje hablan Natacha Moreira y Gloria Álvarez, curadoras de la muestra.

Es tradicional que cada 23 de agosto la Oficina del Historiador de la Ciudad organice un homenaje a su fundador. ¿Qué propósitos se planteó esta exposición por el 125 aniversario de su natalicio?

En esta oportunidad como en las otras, rendimos homenaje a su memoria y legado. El título de la exposición «Emilio Roig de Leuchsening: eterno y paradigmático Historiador de La Habana», lo parafraseamos de nuestro actual Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, ya que encierra de alguna manera la información de todo cuanto exhibimos. Nos propusimos que el espectador escuchara la voz de Emilio Roig. A partir de la grabación de un discurso que pronunciara en el Sexto Congreso Nacional de Historia, celebrado en 1947 en la ciudad de Trinidad, preparamos un material audiovisual, apoyado por imágenes relacionadas con cada uno de los incisivos contornos de los hechos que expone en su ardiente adhesión patriótica. A manera de presentación, incluimos en el material palabras pronunciadas por Leal en distintos homenajes que ha tributado a su predecesor en los conocidos programas televisivos *Andar La Habana*, además de grabaciones conservadas por el Centro Pablo de la Torriente Brau. Frases de Leal conforman el discurso de la exposición y van hilvanando cada momento de la muestra.

¿Qué facetas de la vida de Roig refleja la exposición?

Museológicamente hemos concebido la muestra en cuatro grandes grupos: objetos personales, testimonios de su niñez y juventud, el Roig más íntimo, y la última etapa de su vida, cuando tenía como sede precisamente el Palacio de Lombillo. El primero contiene algunos de los objetos personales de Emilito que se exhiben permanentemente en la sala del entresuelo del Museo de la Ciudad, donde estuvo la primera sede de la Oficina del Historiador y donde se rinde tributo a su génesis, conservando una réplica de lo que fuera su despacho. En esta ocasión, por primera vez en la historia trasladamos varios de esos objetos fuera del Museo de la Ciudad para acercarlos al espectador. Le sigue la muestra fotográfica y documental que refleja la niñez de Emilito rodeado de sus seres queridos, padres y hermanas. Apoyamos esta primera etapa de su vida con valiosos exponentes, como la Cruz de Honor que le concedieron en el Colegio de Belén en diciembre de 1900. Exponemos también los *Cuentos del abuelo* (1903), primer libro leído por Roig y conservado por este como una joya, pues fue un regalo de su abuelo



Natacha Moreira (izquierda) y Gloria Álvarez, especialistas del Archivo y de la Fototeca, respectivamente, fueron las curadoras de la muestra «Emilio Roig de Leuchsening: eterno y paradigmático Historiador de La Habana». Durante años, ambas se han dedicado al estudio y catalogación de los fondos relacionados con «Emilito», de ahí la excelencia de esta exposición que logró ofrecer una visión panorámica de la vida y obra del fundador de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Por primera vez fueron mostrados fotos y documentos poco conocidos, contribuyendo a una mayor comprensión del papel de Roig como configurador de la cultura histórica.



paterno, el primero que lo alentó al estudio y su primer consejero y amigo intelectual.

Los libros autógrafos ya darían una exposición por sí mismos.

Sí, así lo previmos. Los libros autógrafos escogidos son una suerte de postal de felicitación a Emilito por su natalicio, ya que cada uno de ellos enumera cualidades que lo caracterizan e identifican. Exponemos rúbricas de autores de la talla de Figarola Caneda, Francisco Argilagos, Antonio Hernández Travieso, Juan Marinello, Fernando Ortiz, Nicolás Guillén y Fernando Portuondo, entre otros. Uno de los libros expuestos está dedicado a María Benítez por el propio Roig. Lo seleccionamos para darle realce a la figura de María como su colaboradora, compañera y fiel custodio del legado que hoy conservamos en los fondos Emilio Roig de Leuchsening, que se encuentran en el Archivo, la Fototeca y la Biblioteca.

¿Cómo eligieron las fotos?

En función de la propuesta museística. Hay fotografías de la etapa en que Emilio se iniciaba en sus reminiscencias históricas y críticas de costumbres. Durante aquellos primeros lustros republicanos, aparece acompañado por el grupo Minorista, cuando invitó al publicista mexicano Antonio Caso y la poeta Gabriela Mistral, por ejemplo, entre otros reconocidos intelectuales de esa época.

El cuarto grupo incluye fotos, donde podemos ver a un Emilio más humano, que profesa sentimientos de



amistad sincera hacia sus íntimos compañeros, como José Luciano Franco y Gerardo Castellanos; expone su ternura y afecto a la mascota de la Oficina, su gato Negro; bebe cerveza Hatuey con un grupo de amigos; o corre por las arenas de nuestras playas, rema un bote, o vuela un aeroplano.

En buena medida, ustedes lograron revivir el espíritu de Roig en su última sede: el Palacio de Lombillo.

Fue nuestro principal propósito. La cuarta parte de la muestra estuvo dedicada al edificio donde justamente se exhibió la exposición: el Palacio de Lombillo, sede de la Oficina del Historiador desde 1947 hasta 1964. Aquí se incluyen fotografías de los homenajes, conversatorios y reuniones con intelectuales nacionales e internacionales que solía convocar desde su labor de Historiador y presidente de varias instituciones. Terminando el discurso fotográfico, se puede ver la fachada principal del Palacio de Lombillo y la emblemática Catedral de La Habana.

El recorrido finaliza con la exhibición del libro de visitantes del Museo de la Ciudad, del año 1969, donde están las firmas de grandes amigos de Emilio Roig, intelectuales de trayectoria indiscutible, quienes reconocen en la figura de nuestro actual Historiador, Eusebio Leal, la continuidad de la obra de Roig, estimulando así su labor, incansable hasta nuestros días.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

Unidas por la música

MÚSICA

Momento esperado de la III Semana de la Cultura Británica en La Habana fue el concierto ofrecido por la Camerata Romeu junto a Ruth Palmer. La maestra Zenaida Romeu expresó sentirse muy feliz y honrada de estar acompañada por la joven británica, quien es considerada «la violinista más distinguida de su generación». Ganadora del premio BRIT de música clásica en 2007, uno de los mayores galardones de su tipo en Reino Unido, ella sorprende por su interpretación de clásicos como J. S. Bach. Con una ejecución impecable, las melodías de Ruth no salen de sus manos, sino de su alma. Durante el concierto fue evidente la fuerte conexión lograda entre esta violinista y la Camerata.

¿Cómo surgió la idea de hacer un concierto entre la Camerata Romeu y Ruth Palmer?

Ruth Palmer: La sugerencia vino de parte de Rhys Patrick, segundo secretario de la embajada británica en La Habana. Él conoce el magnífico trabajo que hace la Camerata Romeu, y estaba seguro que hacer un concierto juntas podría ser magnífico. Y en realidad ha sido una experiencia increíble. Trabajar con Zenaida es muy gratificante; han sido jornadas de mucho aprendizaje. Las muchachas de la Camerata también son muy especiales, me han acogido como una más de sus integrantes. Aquí me siento como en casa.

Para usted, Zenaida, y para las muchachas de la Camerata, ¿cómo ha sido la experiencia de trabajar con una joven, pero muy talentosa intérprete?

Zenaida Romeu: En realidad, fue una sorpresa la llegada de Ruth a nosotros; un verdadero regalo, pues además de ser una gran conocedora de su instrumento y de la música, en general, ha sido muy generosa por brindarnos sus valiosos conocimientos, sus ideas, sus conceptos musicales. Las muchachas de la Camerata los han aceptado como un regalo. Ellas se han identificado con sus puntos de vista y sugerencias; han tratado de atrapar en poco tiempo todos los conocimientos que Ruth ha compartido, no solo en los ensayos, sino también en clases magistrales que tuvo la gentileza de impartir durante dos días en el Liceum Mozartiano de La Habana.



Ruth Palmer es considerada por la crítica especializada de Reino Unido como la violinista más distinguida de su generación. Ganadora del Premio BRIT de música clásica, en 2007, ha realizado conciertos en toda Europa, Estados Unidos, Asia y Australia.

Además, Ruth domina perfectamente el sonido, como material en el cual se traducen las emociones que están escritas en una partitura, con todas sus mezclas sonoras. Tiene una gran cultura de sonido que denota su alto conocimiento del violín —yo creo que el instrumento ya es parte de ella misma—, de la música, y de la propia vida; porque también evidencia conocimientos de la vida general, no solo de la música. Una artista de la talla de Ruth es también una mujer culta. Y sus conceptos son muy válidos, realmente sorprendentes. Ella toca con mucha pasión, con mucho nervio, con mucho

conocimiento, con una entrega absoluta y total. Y eso ha impactado en las jóvenes muchachas que la tienen como un alter ego, como algo que quisieran alcanzar. Así que para todas ha sido una sorpresa muy grande, una posibilidad que nos ha dado la embajada británica, un gran goce estético, y un gran acercamiento, entonces, por esta experiencia, a la cultura de nuestros países.

Leyendo un poco el currículum de Ruth, destaca, además de sus presentaciones como violinista, su versatilidad, que la ha llevado incluso a desdoblarse

como actriz. ¿Es la música la gran inspiradora de toda esa versatilidad?

Ruth Palmer: Yo he participado en varios documentales sobre música clásica, entre ellos un filme sobre Stradivarius: *En busca del Mesías*. Además, formo parte de las organizaciones Music for All y Allianz Musical Insurance. Pero lo principal para mí es tocar la música. Si no te comunicas con la gente desde el escenario, realmente no estás haciendo música, o no estás creando música.

¿Por qué escogieron el escenario de la Basílica Menor de San Francisco de Asís para hacer el concierto?

Zenaida Romeu: Primeramente, porque es la sede de la Camerata. Pero también porque la Basílica es un lugar que une históricamente a las naciones cubana y británica. Durante la ocupación de La Habana por los ingleses, en 1762, este templo fue convertido en una iglesia anglicana y acogió los servicios religiosos de las tropas británicas. Este es, por tanto, uno de los lugares que en La Habana simbolizan la unión e historia en común de las culturas cubana y británica.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



Ruth Palmer y la Camerata Romeu, que dirige la maestra Zenaida Romeu, ofrecieron un concierto en San Francisco de Asís el 18 de octubre, durante la III Semana de la Cultura Británica en La Habana.

Congreso Napoleónico en Cuba

EVENTO

Dos meses después de cumplirse el aniversario 193 del deceso del emperador Napoleón Bonaparte, ocurrido el 5 de mayo de 1821 en la isla de Santa Elena, investigadores, coleccionistas y admiradores de esta personalidad cumbre de la historia se dieron cita en La Habana para celebrar por primera vez en Cuba el Encuentro de la Sociedad Internacional Napoleónica (INS, por sus siglas en inglés), que en esta duodécima edición tuvo como tema central *Napoleón y las revoluciones alrededor del mundo*.

Sucesor de la Revolución Francesa en 1789, Napoleón afianzó e instauró muchas de sus renuevas, las cuales incidieron en América. Sus conquistas trascendieron los planos geográfico, político y militar para quedarse en la cultura universal y todavía conviven en muchos países, incluso en aquellos a los que el soberano jamás pudo llegar. Así, para sorpresa de muchos, en Cuba se atesora una de las más prodigiosas colecciones napoleónicas del mundo, además de ser única de su tipo en América Latina, tanto por la amplitud y diversidad de sus exponentes como por la valía de estos. Abierto al público en 1961, el Museo Napoleónico de La Habana conserva esta excelsa colección, cuyas piezas —en su gran mayoría— pertenecieron al rico hacendado azucarero venezolano-cubano Julio Lobo Olavarría.

Existe una conexión entre Napoleón y Cuba, pues, una vez muerto el emperador y rendido el imperio, llegó a la Isla uno de sus gentilhombres: Francisco Antommarchi, su médico de cabecera cuando ya estaba marcado su destino en Santa Elena. Entre los auténticos objetos que el galeno trajo consigo, se conserva en el Museo la mascarilla que le había realizado a Bonaparte, momentos más tarde de que feneciera, cuando su rostro parecía recobrar los rasgos de apariencia de su juventud. Además, el doctor acarreó consigo una admirable reliquia: el reloj de bolsillo de esmalte y oro del siglo XVIII que vigiló las últimas horas del Gran Corso. El Presidente Raúl Castro Ruz, quien lo recibió como regalo de bodas en Santiago de Cuba en enero de 1959, lo depositó en el Museo Napoleónico en memoria de su esposa Vilma, loando con este gesto el papel excepcional de nuestro patrimonio cultural.

Todo esto explica que este 2014 la Sociedad Internacional Napoleónica,



a través de su presidente, el señor J. David Markham, distinguiera como miembro a Cuba, y le otorgara ser la sede de este Encuentro, que estuvo dedicado a compartir resultados de investigaciones entre estudiosos de varios países, como Canadá, Estados Unidos, Holanda, Francia, Polonia, Inglaterra, España, Israel, Italia, Chile, Alemania y Cuba.

Durante la inauguración fueron leídas unas palabras escritas para la ocasión por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, en las que expresó su beneplácito por ser Cuba sede del Encuentro, ya que «conserva un vínculo indisoluble con las ideas que son el orgullo del pueblo francés»; por ejemplo: «nuestro himno *La bayamesa* se inspiró en el canto apasionado de *La marsellesa*; nuestra bandera lleva el tricolor que hizo vibrar a los soldados de Francia en la vieja

Europa, pregonando el nacimiento de un nuevo tiempo; nuestra heroína republicana es también Mariannex».

El evento fue propicio para que el presidente de la Sociedad Napoleónica distinguiera al Historiador de la Ciudad como Miembro de Honor, por sus aportes al estudio, preservación y divulgación del legado napoleónico en esta zona del mundo. También le fue entregada la Medalla de Oro y diploma acreditativo.

El duodécimo Encuentro estuvo patrocinado por la Oficina del Historiador de La Habana, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, la Sociedad Internacional Napoleónica y la Embajada de Francia en Cuba, entre otras instituciones.

SADYS SÁNCHEZ AGUILAR
Directora del Museo Napoleónico



Realizado en La Habana entre el 7 y el 11 de julio, el duodécimo Encuentro Napoleónico contó con la presentación de 36 ponencias de especialistas provenientes de doce países, entre ellos Canadá, Estados Unidos, Holanda, Francia, Polonia, Inglaterra, España, Israel, Italia, Chile, Alemania y Cuba. Al evento asistieron J. David Markham, presidente de la Sociedad Napoleónica Internacional, y Jean Mendelson, embajador de Francia en Cuba (de izquierda a derecha en la imagen inferior izquierda). Sobre estas líneas, Medalla de Oro entregada al Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, que lo acredita como Miembro de Honor de la Sociedad Napoleónica Internacional, por sus aportes al estudio, preservación y divulgación del legado napoleónico.

Laboratorio de historietas

TALLERES

A partir de una serie de talleres impartidos en Vitrina de Valonia por el profesional belga Etienne Schröder, el proyecto «Laboratorio de producción de historietas», entre la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH) y Valonia-Bruselas Internacional (WBI) —con el apoyo de la Maison Autrique—, tiene como principal objetivo la difusión de la nueva historieta cubana.

La historieta, considerada por algunos expertos como el noveno arte, conjuga imagen y texto, artes plásticas y literatura, fantasía y realidad. Por su lenguaje simple y dibujo secuencial es un medio de expresión artística asequible a todos, desde los niños hasta los adultos. La creación de historietas en Cuba comienza a inicios del siglo XX. La aceptación por el género fue abriendo paso al surgimiento de una historieta genuinamente cubana, muy vinculada a la crítica social y a reflejar rasgos de la idiosincrasia del cubano. En la década del 1960 desempeñó un rol que nunca antes había conseguido: reflejar las transformaciones que tenían lugar en el proceso revolucionario, así como lograr entretener y educar al mismo tiempo. En los años 80 la historieta se consolida como género, alcanzando su esplendor en cuanto a publicaciones infantiles, juveniles, revistas y prensa escrita. De esa época persiste un gremio consolidado de artistas creadores con sus personajes muy conocidos y apreciados por el público nacional.

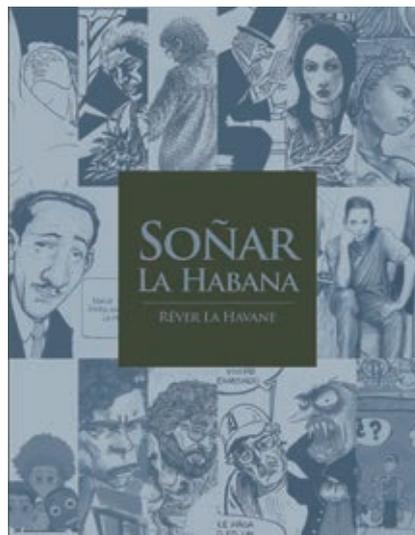
Tras la crisis socioeconómica de los 90, la producción de historietas en Cuba quedó muy debilitada. Actualmente, solo tres casas editoriales publican en ocasiones este género. Muy pocos dibujantes cubanos se han insertado en el mercado internacional de forma sistemática. Los jóvenes profesionales interesados en el cómic tienen pocas opciones para la capacitación y para publicar, debido a que no existen escuelas especializadas ni una institución que congrege a los historietistas en el país. Sin embargo, ha

habido intentos de determinados grupos de creadores de organizarse para lograr una mejor visibilidad y capacidad de publicación. Véanse los ejemplos de Nueva Gente, Manga Cubano, Qvan Comic, El Invento, en La Habana. En otras provincias existen también las experiencias El Gato Negro (Pinar del Río), Comikc (Matanzas) y Zero-sen (Villa Clara), además de otras en Sancti Spiritus y Camagüey.

Como sede del gremio de historietistas funge Vitrina de Valonia, institución perteneciente a la OHCH, ubicada en la Plaza Vieja, que pretende devenir centro de referencia de la historieta en Cuba. Vitrina de Valonia es un espacio de intercambio cultural, creado en La Habana Vieja con el acompañamiento de la Región de Valonia (Bélgica). Cuenta con una biblioteca especializada en historietas, única de su tipo en Cuba, que ya atesora más de 1 500 ejemplares.

Desde 2006 se organizan allí clases magistrales de autores belgas para profesionales cubanos que, luego de ser iniciados en las técnicas de la historieta, imparten talleres para niños y adolescentes. Como resultado de dos *masterclass* de Etienne Schröder, se publica con financiamiento belga un álbum colectivo, *Crónicas urbanas*, que obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Historietas de Argelia (FIBDA), en 2010. Desde entonces, Cuba es invitada cada año a participar en este Festival.

El proyecto «Laboratorio de producción de Historietas» es una iniciativa generada para tres años a partir de 2012, que ha incluido —desde entonces— la implementación de cursos y clases magistrales de expertos en el tema del *cómic* (dibujantes, guionistas, editores...), así como la provisión de equipamiento y literatura especializada en la creación y apreciación de las historietas. Las historias se han concebido en los talleres de Vitrina de Valonia, desde el argumento, la sinopsis, el guión, el diseño de página, los bocetos,



Soñar La Habana es el segundo libro de historietas creado como resultado del proyecto «Laboratorio de producción de historietas», entre la Oficina del Historiador de la Ciudad y Valonia-Bruselas Internacional (WBI).

el dibujo y el entintado final. Con el libro colectivo *Soñar La Habana*, presentado como parte de la IX Semana de la Cultura Belga en el Centro Histórico, se muestra el resultado impreso. Se trata de catorce relatos que se inspiran en la dinámica real o fantástica de la capital cubana a través de los más diversos tonos, estilos y técnicas. Varios ejemplares del libro pueden ser consultados en la biblioteca de Vitrina de Valonia, pues ya forman parte de su fondo bibliográfico.

LYSBETH DAUMONT
Bibliotecaria Vitrina de Valonia



Juan Piñera: ensayo de entrevista

ENTREVISTA

En el escenario de la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la flauta, el cello y el piano se preparan. Quedan unas horas para el concierto. Mientras llega el maestro, se siente el bailoteo de notas que van y vienen. La luz y el aire que se cuelan por entre las puertas abiertas cubren la sala de matices cálidos. Algunos visitantes merodean por entre las vitrinas del museo, desviando la mirada hacia el lugar de donde parten insistentes y juguetones acordes. A las dos de la tarde, Juan Piñera atraviesa la sala, a paso acelerado, de un extremo a otro. Me saluda y continúa su camino hasta encontrarse con sus estudiantes, quienes detienen el repiqueteo musical para abrazarlo. De espaldas al auditorio, da algunas instrucciones. Se vira y con una sonrisa me invita a sentarnos casi al final de la Basílica. Empiezan ensayo y entrevista.

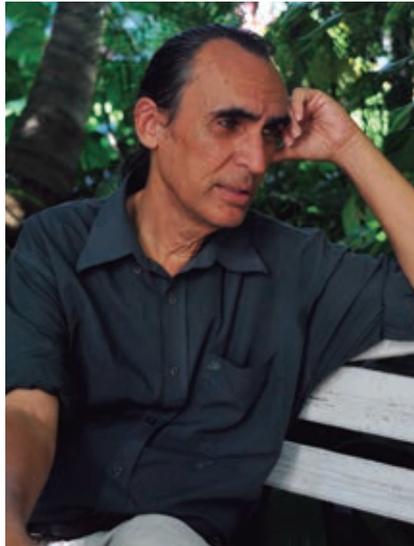
¿Sus incursiones en el ámbito de la música comienzan con el aprendizaje de las técnicas pianísticas?

Empecé un poco tarde en la música. A los 8 años ya tenía una cultura humanística que los niños no tenían. Asistía a tertulias artísticas y literarias, iba a exposiciones, presenciaba lecturas de obras teatrales y acudía a los conciertos de la Filarmónica de La Habana. No jugaba a las bolas y mucho menos a la pelota. Simplemente me interesó leer. Recuerdo que mi primer libro me lo regaló Virgilio Piñera, mi tío, cuando aún no sabía leer ni escribir. Este libro fue una luz. Aprendí a leer por la necesidad de develar qué decían las páginas del *Robinson Crusoe*, de Defoe. Ese hombre que pudo concebir una vida en aislamiento me ayudó a hacer las cosas como las he hecho, un poco en soledad. Pero en cuanto a estudiar música...

Se detiene pensativo ante el recuerdo que viene a su mente y con profunda admiración me dice: «Empecé tardíamente, con un señor llamado César Pérez Sentenat». Para ese momento arriban a la sala dos instrumentos más. Una viola y otro piano se pasean por entre las primeras sillas, en espera. Ya no se escuchan las entrecortadas notas. Piñera, intranquilo, se mueve en su silla.

Quien me encamina en el mundo de la música es mi tío Virgilio. Un amigo suyo, fotógrafo de Alicia Alonso, había estudiado con Pérez Sentenat. Entonces surge la idea de presentarme a las rigurosas pruebas de admisión del maestro. Una vez aprobadas, comienzo mis estudios bajo su tutela. Ya había un gran escritor en la familia; no iba a ser filósofo, entonces decidí ser músico. Con César Pérez Sentenat vi la música de otra manera. Él era el hombre de confianza de Amadeo Roldán y tuvo el privilegio de haber sido discípulo de Joaquín Nin Castellanos. Tales influencias me ayudaron a pensar, porque muy a diferencia de casi todos los músicos cubanos, que buscan el conocimiento fuera de las fronteras, yo empecé a buscar el conocimiento aquí, a partir de quienes me habían antecedido, de los que me rodeaban y de las palabras de Pérez Sentenat, quien un día me dijo: «El mejor maestro de uno mismo es uno mismo; sal a buscarlo».

¿Cómo se inserta en su formación una figura como el poeta, narrador y dramaturgo Virgilio Piñera?



Juan Piñera (La Habana, 1949). Compositor, pianista y pedagogo. Jefe de la cátedra de composición del Instituto Superior de Arte.

Siempre he creído en las personas que trabajan todos los días. Mi tío Virgilio trabajaba todos los días de su vida. Incluso cuando él muere está escribiendo una obra de teatro: *Un pico o una pala*, que dejó inconclusa. Cuando uno analiza su obra se da cuenta que, aparte de haberse anticipado al momento en que vivió, era un trabajador a tiempo completo para la literatura. Y eso para mí fue un paradigma a seguir. Me acostumbré a trabajar en lo que me gusta. En lo demás soy un desastre. Fui un hijo deseado, de un matrimonio que se quiso casar porque yo había nacido. Mi niñez fue muy linda.

¿Cómo llega un estudioso del piano a preocuparse por la composición?

Entro a estudiar en la Escuela Nacional de Arte y había un profesor, Enrique Bellver, que, cuando me impartió la primera clase de armonía, se dio cuenta de que yo tenía algo diferente a los demás alumnos. Poco a poco me introdujo el bichito de la creación. En un inicio pensé en ser pianista; no pensaba en otra cuestión, pero Bellver me hizo descubrir algo, al punto que abandoné el piano y decidí quedarme con la creación.

¿Qué le depara componer una obra nueva?

El placer de ser. Uno es cuando está haciendo lo que desea hacer. Es como un proceso de reafirmación de uno. Y ese placer de ser uno, al final, es un regalo para todos y para uno mismo. Pero realmente para mí es reafirmación. Reafirmación y después viene todo lo demás.

¿Qué método de trabajo sigue actualmente?

Mi método de trabajo siempre tiene que ser parte de un proceso extramusical. Puedo leer, ver una pintura, me puede suceder algo... y eso me motiva. Básicamente la lectura tiene mucho que ver. Y me gusta leer con el

libro tangible en mis manos. Por ahí empieza algún tipo de proceso. Me siento al piano y comienzo a improvisar; creo mucho en la improvisación. Entonces me pongo a escribir, indistintamente, con papel pautado o en la computadora. Siempre me invento un proyecto. Cuando no tengo trabajo, me lo invento. Ahora tengo que hacer la música para una película, pero si no tuviera que hacerlo, estaría componiendo. Yo trato de hacerlo todos los días.

Irrumpe el sonido acompasado de una clave: taa, taa, ta... ta, ta. Ya no se escucha. Le sigue un regateo entre estruendosas risas y palabras en otro idioma. Se ha detenido la entrevista en espera de que disminuya el ajetreo de afuera. Se alejan los pasos. Vuelve a vibrar el ritmo y con él mi pregunta: ¿qué nos podría decir del Juan Piñera, jefe de la cátedra de composición del ISA?

Es muy complicado, porque ser jefe de cátedra o ser jefe de algo impone una lucha con el inmediato superior y lograr conciliar esos poderes con los que te rodean. Es como estar siempre en tensión. Disfruto compartir lo poco que he aprendido con otros. Deseo que el músico que surja sea mejor que yo; esa es mi aspiración.

La flauta se inspira. El piano se vuelve un imperceptible acompañante. Solo se escuchan desniveles en ascenso. Preludio de lo que será la última de dos entregas musicales con las que el maestro ha laureado el XX aniversario de la Basílica Menor como sala de conciertos y Museo de Arte Sacro. En mis manos, el programa del primer concierto. En él se lee: «Prokofianas, para violín y piano. Estreno mundial». Esta obra, integrada por veinte piezas especialmente compuestas para esta ocasión, festeja las dos décadas de labor y entrega cultural de la institución. A sabiendas de que mañana culminará el piñeriano homenaje, le pregunto... ¿Qué ha sentido el maestro Juan Piñera al escuchar la interpretación de sus obras durante este aniversario?

Fue impresionante, porque había alumnos míos tocando y amigos que conozco desde hace 50 años. Fue un regalo ver esa generosidad de los intérpretes al ejecutar mi música. Como es un regalo la Basílica, porque se ha ganado un espacio como sala de conciertos. Y por eso realicé ese concierto y estoy haciendo este otro por los veinte años, porque ocurren cosas hermosísimas aquí. Y si soy un simple asistente, porque frecuento la Basílica por tradición familiar, qué menos puedo hacer que regalar mi música a esta sala.

Se acaban las preguntas. El maestro Juan Manuel Piñera Infante o Juan Piñera, como lo conocen muchos, se levanta y me extiende la mano, diciéndome: «Tengo una neurona aquí y otra allá...». Sonríe. Y haciendo uso de la misma rapidez con la que casi una hora antes se sentó a mi lado, lo veo dirigirse hacia sus intérpretes y tomar las riendas del ensayo.

VIVIANA REINA JORRÍN
Opus Habana

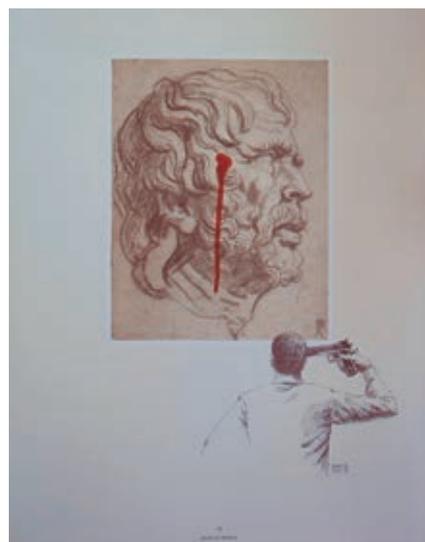
Diálogo de Rubens a Baez

ARTES PLÁSTICAS

Dos épocas, dos contextos, dos artistas... Pedro Pablo Rubens y José Ángel Baez se dan cita en un «Diálogo» atemporal. Dibujos poco conocidos del insigne pintor barroco, realizados entre 1601 y 1638, inspiran a Baez y sirven como pre-texto para realizar su obra. El resultado visual es la conjunción de dos poéticas distanciadas en el tiempo y en materia morfológica y semántica. José Ángel Baez reinterpreta, actualizando, lo que otrora hiciera uno de los grandes de la escuela flamenca. Así, las obras se consolidan por una suerte de atracción de contrarios en lo formal, y una ampliación de lecturas a nivel conceptual. Por un lado, el estilo barroco de Rubens enfatiza el movimiento, la expresividad de las figuras, el minucioso tratamiento de las texturas, la teatralidad en la composición; del otro, los motivos de Baez remedan la estética del *cómic*, sin abandonar, cuando el discurso lo requiere, las manchas de color de gran impacto visual que suelen distinguir su obra pictórica.

En materia temática, la trayectoria artística de Baez se ha caracterizado por privilegiar la reflexión en torno al ser, tanto en su introspección como en su relación con el universo. De manera puntual, en «Diálogo» el creador asume el universo representacional de retratos, escenas de carácter religioso, histórico y mitológico, creado por Rubens, y orienta su mirada hacia una historia más reciente. Ingeniosamente, el artista discurre por una serie de temas a través de la inclusión de motivos que complementan la imagen preexistente y van, desde lo enternecedor en *El hijo del artista*, pasando por lo irónicamente lúdico en *El domador* y *Designado*, hasta arribar a la crítica sutil o el abordaje de asuntos más serios en *Abducido*, *El otro suicidio* o *iBoom Boom, Bye Bye!*

Sin embargo, el amplio diapasón de temas no atenta contra la validez de la propuesta. El intercambio epocal en lo concerniente a significantes y significados que se establece, a partir de los referentes Rubens/Baez, se enriquece en su pluralidad discursiva. De manera que la invitación al diálogo está hecha, de Rubens a Baez, para los contemporáneos.



INDIRA CARRILLO ÁLVAREZ
Especialista en Historia del Arte

Arriba: *El domador* (2013), tinta, acrílico sobre impresión en cartulina (43 x 57,5 cm). Debajo: *iBoom Boom, Bye Bye!* (2013) (izquierda) y *El otro suicidio* (2013) (derecha), tinta, acrílico sobre impresión en cartulina (57,5 x 43 cm).



PALACIO LOMBILLO

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

Calle Empedrado número 151 esquina a Mercaderes.
Plaza de la Catedral, La Habana Vieja.
Telf: 856 9281. E-mail: direccion@opus.hic.cu

José Linares, obra de la vida

RECONOCIMIENTO

El Premio a la Obra de la Vida, del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC), fue entregado en el año 2014 al arquitecto José Linares Ferrera, en quien se reconoce a una de las personalidades de mayor relieve en la salvaguarda de La Habana Vieja, y del patrimonio cultural cubano. Celebrado en la sede cubana del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), el acto de entrega estuvo presidido por Gladys Collazo, presidenta del CNPC; Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, y —en representación del jurado— la investigadora Alicia García Santana y el historiador Jesús Guanche.

Según consta en acta, una de las razones por las cuales el jurado decidió otorgar este premio se encuentra en el hecho de haber sido Linares «uno de los iniciadores y principales colaboradores de la obra fundadora dirigida a la salvaguarda del patrimonio cultural de la nación bajo la conducción de la doctora Marta Arjona Pérez, en la que tuvo relevante participación en la reorganización, creación y funcionamiento de la red de museos cubanos». En ese

sentido, podemos mencionar su labor en la Casa Natal de José Martí (1962), el Museo Emilio Bacardí, de Santiago de Cuba (1968-1972), los museos memoriales a Ernesto Che Guevara, en Santa Clara (1988) y a José Martí en La Habana (1993-1996), así como en el Museo Nacional de Bellas Artes (1996-2001).

Otras de las razones esgrimidas por el jurado son: «por haber sido uno de los principales colaboradores de la obra paradigmática vinculada a la salvaguarda de La Habana Vieja conducida por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana bajo la dirección del doctor Eusebio Leal Spengler». Entre sus contribuciones vale mencionar la reinstalación museográfica del Museo de Arte Colonial y del Memorial José Martí en la Plaza de la Revolución; la Inmobiliaria Santo Domingo, antiguo edificio del Ministerio de Educación (2000-2002) y el Museo Napoleónico de La Habana (2013). También «por haber trabajado en proyectos museológicos y museográficos de otras entidades nacionales e internacionales como lo son, entre otros, el Museo de la Revolución, en La

Habana, y el Museo de Belice», en la capital de esa nación.

También destacan en el acta del jurado, la contribución de Linares a «la formación de los especialistas y técnicos dedicados a la museología y museografía en Cuba y en el extranjero»; «la trascendencia científica a nivel nacional e internacional de su obra teórica dada a conocer a través de publicaciones, utilizadas como textos de estudio por instituciones cubanas y extranjeras», y «por su contribución al buen desempeño de las entidades e instituciones siguientes: Consejo Técnico Asesor de Artes Plásticas, Consejo Técnico Asesor del Ministerio de Cultura, la Comisión Nacional de Monumentos y el Comité Cubano del ICOM», del cual es presidente.

Por último, el jurado ponderó «las altas virtudes personales de un profesional en el que destacan la modestia, la voluntad de servicio y el talento, modelo y ejemplo por la consagración de su vida al bien de la cultura nacional».

Antes de concluir la ceremonia, Leal Spengler destacó la alta condición humana del agasajado, quien «ha sido modelo de cortesía, educación y lealtad».



Arquitecto y Doctor en Ciencias sobre Arte, José Linares Ferrera se desempeña desde 2013 como Presidente del Comité Cubano del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Con la entrega de este premio, se reconoce en José Linares, Pepe para amigos y conocidos, toda una vida dedicada al desarrollo de la arquitectura en función del patrimonio cultural cubano.

REDACCIÓN *Opus Habana*



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

Rensoli: hombre de la radio

ENTREVISTA

Quiénes han tenido la oportunidad de ver a Ismael Rensoli dirigiendo o conduciendo un programa radial in situ, es decir en la propia cabina de radio, comprenderán cuán carismático y espontáneo resulta este hombre, para quien ha significado poder poner en práctica sus estudios musicales y, a la vez, realizar su gran sueño profesional: el periodismo. Su entrega, histrionismo y talento lo hacen ser, indudablemente, un hombre de la radio.

¿Por qué decide comenzar a trabajar en la radio?

Llego a la radio como resultado de un proceso evolutivo de mi proyección personal ante la vida y lo que realmente quería hacer. Soy graduado del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona en la especialidad de Literatura y Español, pero no era maestro lo que yo quería ser. Recuerdo que a inicios de los 70 fui con mi novia (actual esposa) a ver una interesante película que, de alguna manera, dejó impresionados a los que la vieron de mi generación por la fascinante belleza de su tema, además de las no menos memorables actuaciones de Candice Bergen, Annie Girardot e Ives Montand. Este último, más allá del triángulo amoroso del cual formó parte, encarnó a Robert Colomb, un periodista de prestigio, reportero de guerra en tiempos de Viet Nam y el colonialismo en el Congo.

A partir de ese momento me sentí profundamente influido por esa profesión, a la que intenté acceder una vez terminados mis estudios preuniversitarios. Para mi mala suerte no pudo ser, debido a que en aquel año la escuela de Periodismo no ofreció plazas por ajustes internos de esa institución. Fue entonces que estudié el Magisterio, para de alguna manera sentirme cerca de la posibilidad

de algún día ser periodista. Graduado de profesor, decidí comenzar a tocar puertas en lugares de trabajo donde presentía que habrían posibilidades para alcanzar mi objetivo: ser periodista.

Y es así que después de indagar por empleo en varias publicaciones, un día me presento en el periódico *Granma*, lugar que al final sería mi entrada al mundo soñado del Periodismo. Tiempo después vino la radio, a raíz de una convocatoria que llegó a mis manos, y que solicitaba redactores de notas en la desaparecida *Radio Liberación*. A partir de ese momento nació mi unión con la radio.

Aunque ha realizado programas muy variados, que incluyen algunas series históricas, es evidente su inclinación por programas de corte musical. ¿En ello ha influido la tradición musical de su familia, e incluso su propia formación en la Escuela Nacional de Arte?

Sin duda alguna, el haber estudiado música ha favorecido positivamente mi trabajo como director de programas de radio. El criterio de selección de piezas musicales, así como los elementos en los que me apoyo a la hora de concebir determinada producción musical son facultades que le debo a los estudios de música. Incluso, el dominio sobre determinados patrones de ritmo, me han ayudado en los momentos de edición. Mi abuelo fue músico y su influencia en mi niñez ayudó mucho a mi formación estética y a la apreciación de los distintos elementos que conforman la música.

Teniendo ya una importante trayectoria como director y conductor de programas en Radio Taíno y Radio Rebelde, como por ejemplo Haciendo Radio, ¿qué lo motivó a fundar un programa como La Victrola, en la emisora Habana Radio?



Ismael Rensoli (La Habana, 1953) es director y conductor de diversos programas radiales, como *Haciendo Radio*, en Radio Rebelde. Desde 1999 conduce y dirige *La Victrola*, en Habana Radio.

Soy un empedernido admirador de los colores del pasado y sus costumbres; de ahí *La Victrola*, voz de la música de siempre, la que atesora en su memoria colectiva los grandes éxitos. Aunque realmente lo que me motiva de este proyecto radial es la posibilidad de llamar la atención de la memoria de los cubanos para poner en su justo lugar la música de muchos lugares que ha trascendido el tiempo, y en cuanto a la nuestra en particular, ratifico definitivamente lo mejor de todos los tiempos.

¿Cómo ha sido la experiencia con el público de La Victrola en estos quince años de existencia? Tengo en cuenta que este es uno de los programas con mayor audiencia de Habana Radio.

Fenomenal. Los indudables resultados de audiencia de *La Victrola* son el fruto de sostener un discurso de criterio personal y a la vez popular y sincero que intenta siempre avivar la memoria afectiva del oyente que vivió el esplendor de las victrolas en Cuba,

y en La Habana específicamente. En cuanto a la selección musical, es justo reconocer el trabajo que ha desarrollado durante años Rey Noa, director de cada emisión.

¿Qué ha representado para usted trabajar en el Centro Histórico?

Todo lo que ha acontecido en el Centro Histórico es como asistir al «antes de...». Es un verdadero gusto ser parte de la obra rejuvenecedora y trascendente que ha desarrollado la Oficina del Historiador, con Eusebio Leal como referente y mentor, al cual le debo agradecer —junto a Magda Resik, directora de *Habana Radio*— por la confianza depositada. Detrás de cada portón y de cada pared, con las grietas del tiempo transcurrido, de seguro hay una victrola que se empeña en cantar las melodías de sus sombras.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana

Diez años de **Ars Nova**

ENTREVISTA

Desde su creación, en julio de 2004, el Conjunto de Música Antigua Ars Nova ha tenido como propósitos fundamentales rescatar y salvaguardar el patrimonio musical cubano, desde la interpretación de la música de los siglos XVI al XIX. Sobre los logros alcanzados a los largo de estos diez años por el conjunto villaclareño, nos habla su directora, la cantante e investigadora Angélica María Solernou Martínez.

¿Qué elementos han marcado el desarrollo profesional de Ars Nova?

Ars Nova fue creada por el clarinetista Raúl Zaballa, quien enfocó las primeras líneas de trabajo de la agrupación hacia un repertorio con marcado interés en compositores europeos como el italiano Antonio Vivaldi o el alemán Georg Friedrich Händel. Ya a finales de 2009 comienzo a dirigir el grupo. Mi proximidad a cuestiones teóricas y problemáticas actuales de la musicología, además de la asesoría incondicional recibida del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, dirigido por la maestra Teresa Paz, y, luego, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas —dirigido por la Doctora Miriam Escudero— condujo a cambios y derroteros definitivos en cuanto a la visión y propósitos de la agrupación.

Sin perder la esencia fundamental del proyecto, que es defender el legado musical de los siglos XVI al XIX, la proyección en cuanto a repertorio ha variado, y hemos dirigido nuestra mirada hacia compositores españoles, latinoamericanos y caribeños como Francisco de la Torre, Juan del Encina, Juan García Zéspedes, Gaspar Fernández y el cubano Esteban Salas. La consolidación del repertorio en pos de una propuesta auténtica, la ampliación del formato instrumental, el completamiento del cuarteto de voces y nuestra inserción en nuevos espacios del acontecer cultural han sido prioridades de Ars Nova en estos últimos años. Igualmente hemos trabajado en función de la superación de nuestros integrantes, tratando de tener una sonoridad propia.

¿Cómo arriba el Conjunto a su décimo aniversario?

En el presente año 2014, con motivo del décimo aniversario del grupo, se asumió el estreno de obras de dos compositores del siglo XIX cubano —Juan París y Cratilio Guerra Sardá— en conciertos



Angélica María Solernou Martínez (Villa Clara, 1984), en el centro de la foto, dirige el Conjunto de Música Antigua Ars Nova y el proyecto pedagógico Estudiantina Santa Cecilia, creado en 2014.

ofrecidos en la región central del país, así como una excelente presentación y estreno oficial en el X Festival de Música Antigua Esteban Salas en la Antigua Iglesia de Paula. Igualmente, integrantes del grupo formaron parte del proyecto discográfico auspiciado por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y la Oficina del Historiador con obras de Cayetano Pagueras y Juan París, suceso de gran importancia para la música cubana. También fue muy importante nuestra participación en el I Postgrado de Patrimonio Musical Hispanoamericano (Santa Clara, 2013), diseñado por el Gabinete Esteban Salas, y el auspicio del Centro Provincial de la Música Rafael Prats y de nuestra propia agrupación. Este evento marcó definitivamente un punto sólido en el quehacer musicológico e interpretativo del Conjunto. Entre los temas abordados cobró importancia la historiografía musical cubana, sus enfoques actuales, así como las técnicas de interpretación de la música históricamente informada en canto, baile e interpretación.

¿Qué planes tienen en estos momentos, y qué nuevos retos para el futuro?

Recientemente se concretó uno de los proyectos más soñados del Conjunto: el proyecto pedagógico Estudiantina Santa Cecilia, dirigido hacia la interpretación de repertorios históricos de la música.

Los protagonistas fueron estudiantes de segundo a cuarto año de la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijoo. Nos propusimos el objetivo de enriquecer su formación como intérpretes, así como habilitar una cantera tangible y especializada en esta rama en la provincia, ya que dicha especialidad no se comprende en los planes de estudio de las academias del país. El 13 de junio de 2014 tuvo lugar la primera presentación de la Estudiantina, en la Sala Caturla de la Biblioteca Martí, de la ciudad de Santa Clara, donde se unieron en concierto estudiantes y profesionales con una selección de obras del Renacimiento español y francés. La experiencia fue calificada de «exquisita» por la crítica y los espectadores.

Además, desde 2012 se trabaja en una continua búsqueda en archivos parroquiales y fondos personales con el objetivo de rescatar el patrimonio musical de la antigua provincia de Las Villas, en lugares como Sagua la Grande, Trinidad y San Juan de los Remedios, con resultados favorables: mucha de la información acopiada ha sido interpretada por la agrupación en diferentes espacios institucionales.

En el proceso de trabajo, en sentido general, hemos tenido que enfrentar dificultades debido a la especialización en la interpretación de repertorios antiguos, pero lo más interesante radica en los instrumentos. El conjunto ha incorporado paulatinamente instrumentos morfoló-

gicamente similares a los de la época correspondiente, en pos de una interpretación histórica. Estas soluciones han generado una incesante labor de búsqueda y estudio en la construcción de instrumentos históricos, lo que representa una línea de trabajo paralela a nuestro quehacer musical. Bajo la autoría del artista de la plástica Antonio Gómez Santiago se han construido tambores de madera con parches de cuero animal (chivo), palo de agua (copia de instrumentos americanos), sonajas y panderos de diferentes tamaños, en función de la tímbrica. Además, con el lutier Arned Camilo López se llevó a cabo en marzo del pasado año la fabricación de una guitarra barroca, copia del modelo Boboan de 1600. Todo esto, con madera y materiales cubanos. El resto de la organología del Conjunto está compuesto por instrumentos modernos en sustitución de los antiguos.

Después del recorrido por el trabajo y la inagotable labor de preservación que se propone este joven proyecto, podemos constatar que el interés por el futuro y la salvaguarda del patrimonio musical de la región central están asegurados. Se hace necesario continuar uniendo fuerzas para conservar aquello que nos identifica como auténticos cubanos. Se trata de una tarea grande y sumamente importante que merece la atención de todos.

REDACCIÓN *Opus Habana*

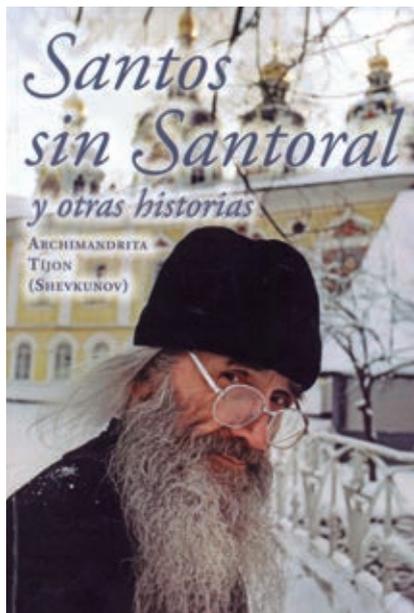
Santos sin santoral y otras historias

LIBROS

La presentación de la primera edición en español de *Santos sin santoral y otras historias*, del Archimandrita Tijon (Shevkunov), puede considerarse un acontecimiento cultural, dado el significado de ese libro y la presencia de su autor en La Habana. Habiendo tenido la oportunidad de dialogar brevemente con el padre Tijon, tras su comparecencia ante los medios de prensa en la embajada de Rusia, sería imperdonable no intentar una reseña de esta obra singular que se mantiene entre los principales *bestsellers* en ese país y supera ya los dos millones de ejemplares en varios idiomas.

Como un homenaje a la figura paterna y una reverencia a la sabiduría de los antepasados, podría asimilarse este compendio de relatos que testimonian la vida en un monasterio ortodoxo ruso y las tribulaciones de sus monjes durante la época soviética, cuando la religión era fuertemente censurada. Situado en el noroeste de Rusia, el monasterio de las Cuevas de Pskov es el más antiguo funcionando en ese país. Nunca fue cerrado en su larga historia, y siempre ha sido como un imán para los peregrinos de esa nación, incluso en la década de los años 80 del siglo XX. Fue en esa etapa —exactamente en 1982— cuando allí inició su noviciado Gueorgui Aleksánder Shevkunov, el hoy Archimandrita Tijon. Meses antes, se había graduado en el Instituto Estatal de Cinematografía de la Unión Soviética (VGIK, por sus siglas en ruso).

Este detalle biográfico es muy importante, porque ayuda a entender cómo siendo un libro de carácter religioso, su autor ha sido capaz de atraer a lectores de varias procedencias e ideologías en el mundo, no solamente en Rusia. En el caso de la edición española, la excelencia de la traducción logra conservar el estilo literario de la obra original, la cual conjuga destreza narrativa y destellos de lirismo con una fluidez casi cinematográfica. Aunque cada historia es una unidad en sí misma, están hilvanadas como un conjunto de crónicas que revelan paulatinamente los misterios de la existencia monacal a través de las personalidades de sus protagonistas. Es así que *Santos sin santoral...* deviene remembranza introspectiva del otrora novicio, haciéndonos partícipes de su amor y gratitud a esa generación de «padres espirituales», cuya fortaleza moral desafiaba cualquier adversidad material o de otro tipo. Por citar un ejemplo: las bellas páginas dedicadas a quien fuera su preceptor, el Archimandrita



Superior del monasterio Sretensky de Moscú, el Archimandrita Tijon (Shevkunov) durante la presentación de *Santos sin santoral y otras historias* en la Embajada Rusa en La Habana. A su lado, Miguel Palacio, redactor y autor de las anotaciones en español al libro, que fue traducido del ruso por Rubén Darío Flores.

Ioann, conmueven por la inefable personalidad de este *stárets*, como se denomina a los guías espirituales con poderes milagrosos. De ahí pudiera venir el título escogido: *Santos sin santoral...*, interpretándolo en el sentido de que aquellos monjes estaban muy cerca de Dios, aun cuando no hayan sido canonizados.

A fin de cuentas —nos explica el propio autor—, se trata de una paráfrasis de la máxima: «Lo Santo a los Santos», que se declara por el sacerdote al término de la Gran Liturgia, cuando el Gran Sacramento se ha cumplido y los Dones Sagrados están sobre la mesa en el altar. En la interpretación del padre Tijon, para Dios son santos todos los cristianos devotos que asisten a la Comunión, más allá de sus debilidades y pecados. Este es uno de los mensajes directos al lector creyente, aunque el autor no abusa del discurso catequista ni de la reflexión teológica. Todo lo contrario. La prédica del padre Tijon se apoya más en la moraleja humanista que, basada en su testimonio personal, busca convencer a los demás de cuán importante es abrirse a la dimensión espiritual, por ser mucho más amplia que la realidad de la vida terrenal. Tanto es así, que la crítica rusa ha considerado a *Santos sin santoral...* como exponente de un nuevo género literario: la «prosa monacal». Quizás en esto radica la popularidad del libro: asumimos que escribe un monje, con el que podemos estar o no de acuerdo, pero que tiene la sabiduría para situarse en el lugar nuestro, aunque tengamos culturas y credos distintos.

Durante su conferencia de prensa en la capital cubana, el padre Tijon hizo galas de ese «don de gente» al revelar sorprendentemente que traía el saludo especial de una de sus feligresas en Moscú: la reconocida compositora Aleksandra Pajmutova, quien en 1962 puso música al texto de la famosa canción soviética *Cuba, mi amor*. El que se haya elegido a La Habana para presentar la primera edición en español de *Santos sin santoral...* es una prueba más de que, a esos históricos lazos amistosos y culturales entre los pueblos cubano y ruso, se ha incorporado otra faceta: el reconocimiento de la libertad religiosa como una manera de contribuir al establecimiento de la paz, la estabilidad y la solidaridad en el mundo.

ARGEL CALCINES
Opus Habana

Ars Longa
Conjunto de Música Antigua

Frank Fernández: medalla Pushkin

CONDECORACIÓN

En uno de los textos más sobrecogedores que se han escrito sobre Aleksándr Serguéievich Pushkin, poeta nacional de Rusia, su homólogo cubano plasmó esta imagen inolvidable del fundador de la literatura rusa moderna: «Las nacionalidades pasaron ante sus ojos como nubes en el cielo. Era un hombre de todos los tiempos y todos los países, un hombre intrínseco, el universo en un solo pecho». Me vino a la mente esta frase, una de las acertadas opiniones de José Martí sobre el gran poeta ruso, al ver cómo era colocada la medalla Pushkin —por primera vez en la historia— sobre el pecho de un cubano: el pianista y compositor Frank Fernández.

Martí publicó su texto crítico «Pushkin» en el periódico *The Sun*, editado en Nueva York, el 28 de agosto de 1880. Por aquella época, el autor de *Evgueni Oнеguín* y de *Ruslan y Liudmila* no era tan conocido como hoy, salvo por las traducciones de algunas obras suyas al francés, de ahí que el también gran poeta cubano afirmase en el citado artículo: «Pero el elogio del poeta no puede ser excesivo. No es conocido universalmente porque escribió en ruso; pero una vez conocido, no puede ser olvidado».

Casi 135 años después, si de algo podemos preciarlos los cubanos nacidos en el siglo XX es de haber contribuido a que Pushkin y toda la cultura rusa —en general— se haya justipreciado en el hemisferio occidental y en el mundo de habla hispana. Como músico e intelectual, Frank Fernández representa a todos los que, de alguna manera, nos sentimos profundamente identificados con la cultura e idiosincracia eslavas, por haber vivido una parte importante de nuestras vidas en Rusia. Es así que la medalla homónima colocada sobre el lado izquierdo de su pecho se replica en el nuestro, al sentirla como una prueba más de los vínculos histórico-culturales entre las patrias de Pushkin y Martí, esos dos hombres de todos los tiempos y todos los países.

De plata, teniendo en su anverso uno de los autorretratos de perfil que se hiciera Pushkin, y en el lado posterior su firma, con el número consecutivo de la medalla, esta condecoración es otorgada desde 1999 por el presidente de Rusia a ciudadanos rusos y extranjeros por sus logros en las artes y la cultura, la educación, las humanidades y la literatura; su gran contribución al estudio y la conservación del patrimonio cultural, al acercamiento y enriquecimiento mutuo de las culturas de las naciones y nacionalidades, y por la creación de exponentes altamente artísticos. Para merecer esa condecoración, el laureado debe haberse mantenido prestando su servicio humanitario y social en un período de veinte años o más.

«Querido Frank, la fiesta de sus 70 primaveras tuvo impacto en Cuba, y también en Moscú. El presidente Vladimir Putin decidió otorgarle en tal ocasión la medalla Aleksándr Pushkin que lleva el nombre de nuestro poeta nacional, este nombre que conoce cada ruso casi al nacer», expresó el vicepresidente del gobierno Dmitry Rogozin, en ceremonia que tuvo lugar en la embajada rusa en La Habana. Por su parte, el embajador Mijail Kamynin remarcó el elogio, al reconocer que en las interpretaciones de Frank siempre sentía —de alguna manera— un pedazo del alma rusa.



Momento en que Frank Fernández expresa su agradecimiento por haber recibido la medalla Pushkin en ceremonia efectuada en la embajada de Rusia en La Habana. A su izquierda, Dmitry Rogozin, vicepresidente del gobierno de ese país, quien colocó el lauro en el pecho del músico e intelectual cubano. A su derecha, Mijail Kamynin, embajador ruso en Cuba.

Frank Fernández adquirió su conocimiento de la famosa escuela rusa de piano durante los cinco años de estudios superiores —de 1966 a 1971— con el pianista y profesor emérito Víctor Merzhánov en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú. Tras egresar con «Summa cum laude» de esa prestigiosa academia, a partir de ese momento se convertiría no ya solo en el primer solista cubano en ofrecer un concierto con la Orquesta Filarmónica de Moscú, en 1975, sino en uno de los más reconocidos intérpretes extranjeros del repertorio pianístico ruso, al punto de ser escogido en 1988 para interpretar el *Concierto no. 1* de Tchaikovsky en la Sala Smetana, de Praga, donde un siglo antes fuera estrenada esa obra por el propio compositor ruso como director de orquesta.

Del prestigio ganado por Frank Fernández a lo largo de los años en los escenarios rusos dan cuenta las cinco o seis ocasiones que ha tocado en la gran sala del Conservatorio Tchaikovsky, donde se ha atrevido a interpretar el «concierto más ruso de todos», según sus propias palabras: el *Concierto no. 2, Opus 18, para piano y orquesta*, de Sergei Rachmaninov. La más reciente ocasión fue el 22 de marzo de 2012, cuando fue invitado a la reapertura de esa famosa sala después de su restauración. Gracias a la repercusión mediática que ha tenido su presencia en ese y otros escenarios, el nombre de Frank Fernández es bien conocido por el público ruso más selecto. Así, el semanario *Slovo* llegó a considerarlo en 2003 como «el fundador de la escuela pianística cubana contemporánea», en el sentido de que provocó un giro histórico en la enseñanza del piano y logró preparar a los primeros alumnos cubanos laureados internacionalmente, sin que necesitaran salir del suelo patrio a estudiar en conservatorios de Estados Unidos o Europa. Decenas de sus pupilos han ganado premios

en concursos tan prestigiosos como el Tchaikovsky, el Margaret Long, el Manresa, el Montreaux y el Teresa Carreño, entre otros.

Por supuesto, al entrevistarlo, Frank Fernández está de plácemes y no lo esconde: «Aunque no trabajo para recibir premios, siempre es agradable obtenerlos. En este caso, me alegra muchísimo por razones obvias: este lauro se me otorga por el presidente de un país al que mucho le debo y amo. Además, este premio lleva el nombre de unos de los escritores rusos que marcó una época en la literatura universal».

Nacido el 16 de marzo de 1944 en Mayarí, zona del oriente de Cuba, al cumplir 70 años en 2014, este virtuoso cubano fue sorprendido con otro reconocimiento que también considera muy gratificante: «La Utilidad de la Virtud», máximo galardón que otorga la Sociedad Cultural José Martí, inspirado en el pensamiento del Apóstol: «Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud».

Capaz de hacer confluír lo clásico y lo popular en su faceta de compositor (tiene más de 650 obras para diferentes formatos: desde ballets, coros y sinfonías hasta bandas sonoras para cine, televisión y radio), Frank Fernández siempre ha rendido tributo a sus predecesores de la pianística y la composición cubanas: Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, Sindo Garay, Manuel Corona... Esto influye en su temperamental estilo de interpretación, personal y único. Porque Frank Fernández toca el piano, como si estuviera dando rienda suelta —al unísono— a los temperamentos cubano y ruso, o lo que me atrevo a decir: llevando a Martí y Pushkin como un mismo universo en su pecho.

ARGEL CALCINES
Opus Habana

Biobibliografía de Eusebio Leal

LIBROS

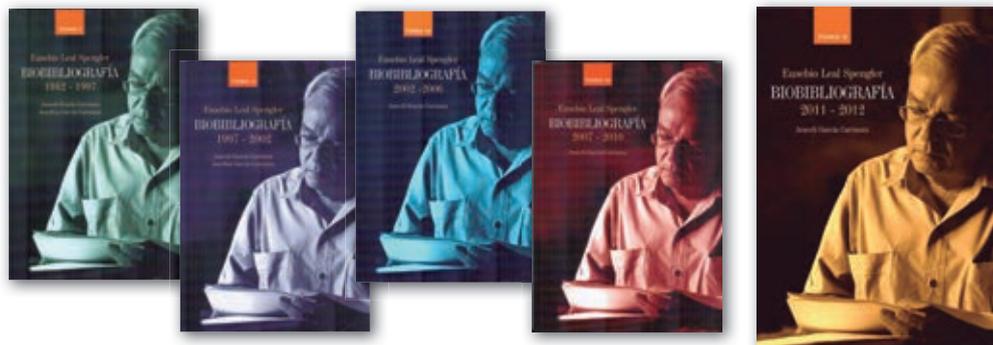
Itinerarios vitales como los del Doctor Eusebio Leal Spengler, de una magnitud e intensidad poco comunes, es difícil aprehenderlos en una semblanza, un discurso o una biografía. Incontables hechos, datos, fechas y acontecimientos, muchos de ellos de gran trascendencia dentro de la cultura cubana, disponen el acontecer diario de este brillante intelectual, que llena con su fecunda labor más de cuarenta años en el devenir de la Oficina del Historiador de La Habana, que él rescató de las *oscuras manos del olvido*, la refundó y la proyectó hacia horizontes insospechados por su creador, el Doctor Emilio Roig de Leuchsenring.

Reunir todos esos pormenores biográficos y sus corolarios intelectuales, organizarlos, darles un sentido cronológico coherente y totalizador, es una obra de paciencia y esmero, que solo almas cultas y sensibles pueden cumplir.

Tal es el caso de la *Bio-bibliografía de Eusebio Leal Spengler*, preparada con devoción y maestría por la decana de los bibliógrafos cubanos, la Doctora Araceli García Carranza, con la colaboración de su hermana Josefina. Ha querido una feliz coincidencia que Araceli también haya realizado una obra similar consagrada a Emilio Roig,¹ con lo cual se completa un ciclo bio-bibliográfico dedicado a enaltecer a estas dos figuras supremas de nuestra historiografía, unidos en el destino común de haber sido hombres de pensamiento y cultura, y ejercer ambos como Historiadores de La Habana.

Como expresa la autora al inicio del primer volumen, que comprende los primeros 55 años de vida de Leal, desde 1942 hasta 1997, se trata de enhebrar la «trayectoria de una rica y laboriosa vida que parece describir la obra de varios hombres abrazados a la pasión de la historia de Cuba, y de América», y añade que su bibliografía activa en libros, folletos, publicaciones periódicas y otros documentos «no aprehende en su justa dimensión la excelencia de su oratoria», la cual ha respondido «a la urgencia de su tiempo, sin negarle, por supuesto, autoridad, erudición y reflexión».

En el primer tomo, la «Trayectoria vital» ocupa un gran espacio, como corresponde a un hombre público de amplia ejecutoria como conferencista histórico, orador en innumerables actos académicos y celebraciones patrióticas,



promotor, curador, gestor del patrimonio y animador cultural por excelencia. Días, meses y años transcurren ante nuestros ojos colmados de actividades diversas, para dar fe de un apostolado por la cultura pocas veces visto. La segunda sección entra de lleno en la producción escrita de Leal, donde destacan libros de gran valor como *Verba Volant* (1990), *El diario perdido de Carlos Manuel de Céspedes* (1992) y *La luz sobre el espejo* (1996). Completan esta bibliografía numerosos folletos, conferencias, artículos y discursos sobre diversos temas de historia de Cuba y América, turismo, arte, patrimonio, conservación y restauración de La Habana, tradiciones y costumbres, y junto a ellos un copioso grupo de entrevistas, declaraciones y conferencias de prensa.

Los siguientes tres volúmenes aparecen consignados como «suplementos» a la obra original y en ellos se sigue una misma metodología de organización y presentación de la información. En la trayectoria vital del periodo de cinco años que abarca de 1997 a 2002, profusamente descrita, se incluyen también las apariciones de Leal en la prensa, radio, televisión y cine, con destaque particular para el emblemático espacio *Andar La Habana*, así como también se reseñan el recibimiento de condecoraciones, distinciones y homenajes. En esta nueva etapa tiene especial relieve el libro que inicia la serie *Para no olvidar* (2000), un espléndido testimonio de la restauración de La Habana Vieja, junto a compendios de carácter artístico y literario al estilo de *Poesía y palabra* (2001), bellamente ilustrado, o *Fundada esperanza* (2003), una antología de discursos y conferencias sobre las raíces de la cubanía y el patrimonio habanero.

El volumen tercero de la Bio-bibliografía comprende un espacio temporal similar al del tomo precedente, esta vez de 2002 a 2006, y está dedicado a Josefina García Carranza, coautora de los

dos primeros libros. En su presentación, Araceli señala que la obra integra en orden cronológico un «necesario banco de datos que futuros biógrafos utilizarán como punto de partida para dar a conocer el quehacer profesional de una de las personalidades más destacadas de la cultura cubana del siglo XX». Asimismo reconoce que «este volumen se inicia en el año 2002, aunque el anterior termine en ese año, ya que la inmediatez de la publicación mutila información de interés, que es posible rescatar en un nuevo suplemento».

El cuarto tomo de la serie comprende los años de 2007 a 2010, y llama la atención que, pese a ser uno de los que menos tiempo ocupa en la cronología, es el de mayor extensión en número de páginas, lo que indica con certeza que el cúmulo de actividades prácticas, responsabilidades cívicas y tareas intelectuales de Eusebio se han acrecentado con el paso de los años. Como el gran sabio humanista que es, un número cada vez mayor de personas quieren entrevistarle, escuchar su oratoria, acompañarlo en su prédica o ser recibidos por el artífice máximo de la revitalización integral del Centro Histórico de La Habana.

Cerca de 3 000 descripciones bibliográficas recogidas en los cuatro volúmenes dan fe de esa sostenida, penetrante y caudalosa obra, cuya brújula ha sido la defensa de los valores culturales más auténticos y trascendentes de la nación cubana. Los libros de Leal recogidos en este prontuario, primorosamente editados y cuidados por las Ediciones Boloña, entre los que señalo *Para no olvidar* (libros II y III, 2005 y 2010) y los reunidos como Colección *Opus Habana: Patria amada* (2005) y *Legado y memoria* (2009), dan fe de esa pasión inagotable por la historia de Cuba y el amor a La Habana que distinguen una obra y una vida virtuosas.

Por último, acaba de ver la luz un último (por el momento) tomo de esta saga o aventura intelectual que es el repertorio bibliográfico, descriptivo, anotado, comentado y crítico de la obra del Doctor Eusebio Leal. Nuevamente los años se acortan, esta vez son apenas dos (2011- 2012) pero las obras se multiplican como los panes y peces bíblicos. Los temas más variados aparecen en rápida sucesión de discursos y conferencias: la historia, el patrimonio, la educación, el arte, la cultura culinaria, el tabaco, la religión, los problemas raciales, la globalización, etc. Nada humano le es ajeno, y pareciera que hay un *horror vacui* en su existencia, un temor al vacío que se justifica con renovadas energías en el actuar práctico y el deber intelectual. Un alcance al año 2013, anunciador del próximo volumen, nos informa de un precioso libro, titulado con una frase justiciera: *Hijo de mi tiempo*.

Debemos agradecer a las hermanas García Carranza, y en especial a Araceli, haber iniciado y continuado esta magnífica obra de sistematización bio-bibliográfica del Doctor Eusebio Leal, hecha con un rigor y una distinción ejemplares, y solo nos queda esperar que su lectura nos fortalezca la convicción de algo que ya sabíamos: la de Eusebio ha sido una vida consagrada al servicio de Cuba.

¹Araceli García Carranza: *Bio-bibliografía de Emilio Roig de Leuchsenring*: La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1996 y Ediciones Boloña, 2007, 2 t.

FÉLIX JULIO ALFONSO LÓPEZ
Colegio Universitario
San Gerónimo de La Habana

VI Taller Ciudades Patrimoniales

EVENTO

Teniendo como tema central «Las buenas prácticas en la gestión integral de los Centros Históricos», entre el primero y el 3 de diciembre de 2014 se desarrolló en la ciudad de Cienfuegos el VI Taller de Ciudades Patrimoniales Cubanas, con la participación de directores y representantes de las Oficinas del Historiador de Baracoa, Bayamo, Camagüey y La Habana, así como del Conservador de Sancti Spiritus y los de Remedios, Matanzas, Santiago de Cuba, Trinidad y Cienfuegos.

La apertura del programa oficial del evento contó con la intervención del MSc. Arq. Irán Millán Cuétara, director de la Oficina del Conservador de la ciudad de Cienfuegos, precedida por el lanzamiento de la campaña «Vive tu Patrimonio», dedicada al bicentenario de la fundación de la otrora colonia Fernandina de Jagua.

Yusi Padrón Alonso, especialista en Comunicación de esa Oficina, expuso que la iniciativa incluirá concurso de dibujos infantiles, conciertos y barriodebates en comunidades y empresas, así como las habituales peñas en el corredor Santa Isabel y el desarrollo del proyecto Sendas. El boletín *Bitácora de Jagua* y la radio base *Fernandina Radio* servirán como medios de divulgación.

La primera jornada de trabajo estuvo representada por experiencias en la gestión del patrimonio de la Oficina del Historiador de La Habana.

Representando al Plan Maestro para la Revitalización Integral de La Habana Vieja estuvieron la socióloga Maydolis Díaz Iglesias, con la ponencia «Un modelo de gestión integral y participativo. Buenas prácticas de la Oficina del Historiador de La Habana», y la MSc. Limbania Torres con «Sostenibilidad del Patrimonio Cultural en el Centro Histórico de La Habana».

Eduardo Rodríguez-Mena, de la Dirección de Informática, se refirió al «Poder de informatización de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana». Con el título de «Buenas prácticas de la Oficina del Historiador de La Habana en materia de reciclaje», la especialista de Cooperación Internacional Maybel Chávez presentó el proyecto *Autoridades Locales del Caribe: manejo sostenible de residuos para una vida mejor. Revime (Reciclaje para una vida mejor)*, que se desarrolla en el Centro Histórico habanero con la participación de 120 entidades en una población piloto.

En representación de la Agencia de Viajes San Cristóbal, asistió Mónica Fernández al encuentro de la Red de Oficinas del Historiador y el Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, para analizar las potencialidades de los centros históricos en el desarrollo del turismo.

Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, también formó parte de la delegación del Centro Histórico de la capital. Desde su experiencia como fundador de la revista, Calcines subrayó la importancia de aquellas iniciativas editoriales que contribuyan al vínculo entre los Centros Históricos que conforman la Red. En este sentido, destacó la experiencia de apoyo de *Opus Habana* a la publicación *Bitácora de Jagua*, que, hecha en formato PDF, es un ejemplo de buena práctica editorial. Aprovechó para donar una colección de la revista *Opus Habana* al equipo editorial de *Bitácora*.

Según la reseña de esa publicación cienfueguera en su edición especial dedicada al evento, durante la segunda jornada fueron expuestas las experiencias de buenas prácticas de conservación seguidas por el Centro Histórico de la ciudad de Camagüey, y la Oficina del Historiador de Trinidad, seguido de las experiencias en la preservación del patrimonio arquitectónico de Santiago de Cuba.

Un momento especial del evento fue el intercambio con los directores de las oficinas de reciente creación: Bayamo, Remedios, Matanzas, Sancti Spiritus y Baracoa. El debate giró alrededor de los principales retos y dificultades que enfrentan hoy las Oficinas del Historiador y del Conservador, similares en cuanto a líneas de trabajo pero diversas y auténticas en sí mismas. El director de la Oficina del Conservador de Remedios, Reynaldo Mendoza Valdivia, expresó que «el principal desafío que enfrentamos hoy es preparar el camino para el futuro trabajo técnico en la conservación de nuestras ciudades».

De la delegación cienfueguera al evento, *Bitácora* destaca —entre otros— la conferencia de la Doctora Nereida Moya Padilla, acerca de los retos y desafíos de la investigación para el Patrimonio Cultural; además de la presentación de la multimedia *Cementerio Tomás Acea: Monumento Nacional*, por la especialista Hilda Molas, y del libro *El arte de los oficios renace en Cienfuegos*, de la periodista Roxana Aedo Cuesta. La jornada culminó con



Imagen superior, de izquierda a derecha: Eusebio Leal Spengler, Historiador de La Habana, junto a Irán Millán Cuétara, director de la Oficina del Conservador de Cienfuegos, y a Reynaldo Gómez Hermida, vicepresidente del Consejo de la Administración Provincial de ese territorio, durante la clausura del VI Taller de Ciudades Patrimoniales. Sobre estas líneas: portada del primer número del boletín digital *Bitácora de Jagua*, presentado durante el evento como excelente ejemplo de propuesta editorial con carácter patrimonial.

la intervención de especialistas de las oficinas de Baracoa y Camagüey.

Como parte del programa, los participantes al VI Taller recorrieron algunos lugares de interés de la ciudad de Cienfuegos, entre ellos el Muelle Real, ubicado en la zona limítrofe del área declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad; la zona de protección Punta Gorda, así como el parque José Martí, el Teatro Tomás Terry y la Escuela de Oficios para la Restauración Joseph Tantete Dubruiller.

ENCUENTRO DE LA RED

A preservar la memoria, tesoro preciado, llamó el doctor Eusebio Leal Spengler durante su conferencia magistral, dictada en la sede provincial del

Poder Popular de Cienfuegos, al cierre de la reunión de la Red de Oficinas del Conservador y el Historiador y del Encuentro de Escuelas de Oficio para la Restauración, momentos que a su vez fueron el colofón del VI Taller de Ciudades Patrimoniales Cubanas efectuado en la otrora Fernandina de Jagua.

El director de la Red, y también Historiador de la ciudad de La Habana, estimuló a todos los presentes —pero sobre todo a los jóvenes, estudiantes e intelectuales— a realizar la labor patrimonial con consagración, amor, pasión y, sobre todo, servicio.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Presentación de **Opus Habana**

EVENTO

Preludia invierno y es 1938. Los organizadores de «La corte suprema del arte», un flamante programa radiofónico, deciden —por excepción— abandonar el modesto estudio de la CMQ en Monte y Prado, desde donde transmitían en vivo, para trasladarse al más espacioso y vecino Teatro Martí. Ese día, remoto e indeterminado en el tiempo, la legión de estrellas nacientes que patrocina ese espacio tendrá una suerte de bautismo preprofesional, al experimentar lo que son un escenario y un público respetables.

Quince años tenía una esbelta, tierna rubia de abundantes rizos y sonrisa de leyenda la tarde en la cual aprendió a proyectar su voz, sin micrófono, frente a una herradura de nutridas 700 y tantas butacas en el corazón de La Habana. Por uno de esos azares misteriosos del destino, transcurridos 76 años de su ascensión al escenario de marras, la otrora jovencita vivirá no solo para contar su hazaña, sino para reeditarla. A sus optimistas 90 años, la rosa insular del carisma, Rosita Fornés, reapareció en el proscenio de memorias adolescentes, el viernes 5 de septiembre de 2014, como colofón de una velada en su honor, a propósito de la presentación de la más reciente entrega de *Opus Habana* (Vol. XV/No. 3), dedicada a la rehabilitación del Coliseo de las Cien Puertas y con ella como entrevistada de lujo.

Las palabras de presentación de la revista estuvieron a cargo de Argel Calcines, su editor general, quien evocó importantes momentos en la concepción del número 47, como fue el que la sección «Entrecubanos» estuviera dedicada a Rosita Fornés, «una decisión del Historiador de la Ciudad y director de la revista», acotó. Acompañado por Juan Carlos Pérez Botello, protagonista de «El artista y la ciudad» y autor de la portada del número, Calcines se refirió a la obra muralística de «este colega nuestro, quien encarna la simbiosis entre arte y oficio a la que se referían los grandes ilustrados como el gijónés Gaspar Melchor de Jovellanos». Tras recordar que Botello es el autor del trampantojo de la Basílica Menor de San Francisco de Asís, Calcines cedió la palabra al artista, quien es también el autor de la decoración del techo del Teatro Martí.

«La restauración de este teatro fue dirigida y llevada a cabo mayoritariamente por mujeres», señaló Botello, refiriéndose por nombre a las especialistas que lideraron ese empeño, además de expresar su agradecimiento a los estudiantes de la Escuela Taller de La Habana, que lleva precisamente el nombre de Gaspar Melchor de Jovellanos.

Seguidamente fue proyectado un video con una alocución del Historiador de la Ciudad, quien agradeció al equipo de la revista por sus resultados y se refirió al alto significado de haber restaurado el Teatro Martí: «El número de *Opus Habana* está dedicado a esa obra magna de restauración. Ahora es fácil hablar de este tema cuando tratamos de edificar el programa que el teatro debe hacer cotidianamente, las temporadas que debe realizar anualmente, pero lo difícil fue sacarlo de las ruinas y el olvido».

Y al dedicarle sus palabras a la principal homenajeada, Eusebio Leal expresó: «A través de sus confe-



siones y revelaciones, Rosita nos ofrece el maravilloso perfil cubano de su feminidad y también su integridad como artista y como persona». Las palabras grabadas del Historiador de la Ciudad dieron paso a la velada «La rosa y el carisma», titulada como la entrevista hecha a Rosita Fornés por el periodista Mario Cremata Ferrán, miembro del equipo editorial de *Opus Habana*. En esta velada participaron la Camerata Vocale Sine Nomine y la pianista Karla Martínez, además del Teatro Lírico y la Orquesta del Gran Teatro de La Habana.

Al final, Rosa sorprendió a todos, cuando salió a escena para interpretar uno de los emblemas de su vasto repertorio: «Sin un reproche», tema concebido para ella por el cantante, compositor y pianista cubano Meme Solís.

REDACCIÓN *Opus Habana*

La actuación especial de la vedette de Cuba, Rosita Fornés (imagen superior, a la izquierda), constituyó el momento climático de la emotiva velada que, con el título «La rosa y el carisma», acompañó la presentación de *Opus Habana* (vol. XV/no. 3) el 5 de septiembre de 2014 en el Teatro Martí. Las palabras inaugurales estuvieron a cargo de Argel Calcines, editor general de la revista, quien estuvo junto al arquitecto Juan Carlos Pérez Botello, protagonista de «El artista y la ciudad» y autor de la portada del número (imagen superior derecha). A la gala asistieron grandes personalidades de la cultura cubana, entre ellas la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso, quien departió muy emocionada con la Fornés (foto inferior).

Debajo, a la izquierda, los artistas que conformaron el elenco: la Camerata Vocale Sine Nomine (imagen superior) y las integrantes del Teatro Lírico Zoila Jimenez, Dayami Pérez, Dunia Pedraza y Ariagna Reyes en *Estampa de las chismosas* (imagen inferior). A la derecha, la soprano Milagros de los Angeles Soto y el barítono Eleomar Cuello, en *La viuda alegre*, de Franz Lehar (imagen superior) y la pianista Karla Martínez (imagen inferior).



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

sentir la habana vieja

con

Habaguanex
COMPANIA TURISTICA

www.habaguanex.cu



Conjunto Patrimonial de la Columna de Cajigal y El Temple hacia 1928, cuando fue restaurado con motivo de celebrarse el centenario de este último monumento.