

50

OPUS

HABANA

Oficina del Historiador de la Ciudad

Vol. XVI / No. 3 ago. 2015 / abr. 2016



8 500102 530846

• LA HABANA ES NOMBRE DE MUJER • ENTREVISTA A JOSÉ MARÍA VITIER •
• EL FARO DEL MORRO, LUZ SOBRE EL CASTILLO • OTRA DIMENSIÓN DE TOMÁS SÁNCHEZ •

PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Dibujo y texto: **Daniella Santiesteban Mesa, 6 años** Escuela Primaria Ángela Landa.

Estoy muy feliz por la nueva ceiba del
Templete. Ella es muy bonita. Es la reina
de los aniversarios de La Habana.



3 CONSAGRACIÓN DE LA CEIBA

por Eusebio Leal Spengler

6 LA HABANA ES NOMBRE DE MUJER

Uno de los secretos de La Habana es el motivo de su nombre, cuya feminidad es ratificada por los símbolos más representativos de la ciudad.

por Argel Calcines

ENTRE CUBANOS

18 JOSÉ MARÍA VITIER

por Mario Cremata Ferrán

28 DOCUMENTA MUSICAE: HITOS DE LA PRESERVACIÓN Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO SONORO CUBANO

Durante veinte años, la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana ha sido impulsora del rescate de la identidad musical cubana.

por Miriam Escudero

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

38 TOMÁS SÁNCHEZ

por Estrella Díaz

46 LA LUZ SOBRE EL CASTILLO. EL FARO DEL MORRO

Guía en el horizonte para los bajeles que arriban, zarpan o navegan en aguas cercanas al puerto de La Habana.

por Fernando Padilla

58 BOCETOS DE ZANELLI PARA EL CAPITOLIO NACIONAL

Una exposición rememora los trabajos del célebre escultor italiano en Cuba.

por Mario Cremata Ferrán

NUMISMÁTICA Y FILATELIA DE COLECCIONES

64 LA HABANA VIEJA, PATRIMONIO MUNDIAL

por Daniel Vasconcellos

67 LAS MUJERES, ¿CONTEN- DIENTES Y MADRINAS EN LANCES DE HONOR?

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada: De Tomás Sánchez, *Roca bruja*. Fotografía digital (150 x 100 cm).

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editor ejecutivo

Mario Cremata Ferrán

Diseño gráfico

Harold Rensoli

Yadira Calzadilla Riveira

Equipo editorial

María Grant

Lidia Pedreira

Fernando Padilla

Celia María González

Claudia Edith García

Viviana Reina 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 Habana.

© Reservados todos los derechos.

Redacción Edificio Santo Domingo.

Calle Obispo entre Mercaderes

y San Ignacio, La Habana Vieja.

Teléfonos: (53) 78669281 / 78639343

E-mail: opushabana@opus.ohc.cuInternet: <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



Consagración de la ceiba

En días de tórrido calor y espesa humedad, me ilusiona percatarme que nuestra casa de papel esté cumpliendo nada menos que dos décadas de vida, cincuenta números desde 1996. Como soporte impecadero, *Opus Habana* testimonia y preserva del olvido cuanto hemos acumulado. Gracias a mi tiempo pude realizar eso que algunos llaman mi obra, apenas un destello de la Obra mayor, que es la Revolución. La Oficina del Historiador de la Ciudad no es más que un seudónimo de la nación y expresión de una voluntad política. Nos enorgullecemos de haber tenido esa misión y declaramos que no ha sido autónomo capricho: fue preciso conjugar la capacidad con la voluntad del Estado. Pero, por encima de todo, tengo la satisfacción de haber podido ser leal a los postulados del doctor Emilio Roig de Leuchsenring, mi predecesor de feliz memoria. En tal sentido, la revista ha privilegiado el acento institucional, al tiempo que reverencia el legado de su iniciador.

Ahora, cuando faltan pocos años para celebrar el medio milenio de la fundación de la villa, acabamos de retirar la ceiba vencida que se alzaba en El Templete. Había sido plantada en los primeros meses de 1960, cuando la anterior fenecía con el viejo régimen. Hoy el país se actualiza, asume nuevos derroteros. Tal vez por ello me preguntan si el árbol recién plantado pudiera tomarse como el comienzo de una nueva etapa. Creo que sí, que sería una metáfora tentadora. Hago votos por su salud y, a su sombra, confío mi propia suerte. Me aferro a la Utopía, que es la máxima aspiración de aquel que no deja de soñar, porque significaría dejar de existir.

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



PATRIMONIO
DOCUMENTAL
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



En Las Terrazas, Artemisa, creció la ceiba que desde el 15 de marzo de 2016 se erige en El Templete como símbolo de la ceremonia fundacional de la otrora villa de San Cristóbal de La Habana. Este ejemplar de *ceiba pentandra* tiene quince años y ocho metros de altura aproximadamente. Fue elegido luego de una exhaustiva selección que llevaron a cabo especialistas de la Oficina del Historiador de La Habana, del grupo de creación artística Ecomundo y de la Reserva de la Biosfera Sierra del Rosario, entre otras instituciones.

El anterior ejemplar, ya cincuentenario, fue retirado al encontrarse afectado por hongos y termitas. Todo apunta a que su deterioro estuvo causado también por las circunstancias asociadas a un período muy fuerte de sequía, cerca de un año sin apenas lluvias. Durante ese tiempo el manto freático descendió y pudo salinizarse al mezclarse con agua marina de las cercanías. Aunque se intentó recuperar con ayuda de la aplicación de productos biológicos y un seguimiento constante, no fue posible detener la pérdida de su follaje.



© YADIRA CALZADILLA



© THAYS ROQUE



A fines de 1753 fue derribada la supuesta ceiba primitiva. Bajo su sombra se realizaron la primera misa y el cabildo de refundación de la villa en 1519, luego de su traslado desde la costa sur a esta ribera norte, junto al Puerto de Carenas. En el lugar donde feneció ese árbol legendario fue colocada la Columna de Cagigal en 1754, y fueron sembradas nuevas ceibas. Estas dieron paso a la edificación en 1828 del templete neoclásico que perpetúa dicha tradición fundacional, a la que se unieron las tres vueltas alrededor del árbol cada 16 de noviembre.

La nueva ceiba fue plantada el 15 de marzo de 2016 en presencia del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, especialistas, pobladores y visitantes del Centro Histórico. Dirigido por el arquitecto Giordano Sánchez, el proceso comenzó con el «moteo» del ejemplar en Las Terrazas, Artemisa, al rodear sus raíces con sacos de yute y sogas de henequén para su traslado a La Habana en una especie de estructura de madera. A fin de garantizar su crecimiento, se agregaron cerca de 60 metros cúbicos de tierra fértil, proporcionándole un ambiente rico en nutrientes. Está prevista la instalación de una pasarela alrededor del árbol en aras de minimizar los perjuicios causados por la compactación del suelo, como resultado del paso de miles de personas cada año.



LA HABANA ES NOMBRE DE MUJER

VARIOS ESTUDIOS HISTÓRICOS HAN ABORDADO LA FISONOMÍA DE ESTA CIUDAD PARA REVELAR SUS SECRETOS, UNO DE LOS CUALES SIGUE SIENDO EL MOTIVO DE SU NOMBRE. MIENTRAS CONVIVEN DISTINTAS VERSIONES SOBRE SU ETIMOLOGÍA Y ORTOGRAFÍA, LAS HIPÓTESIS Y LEYENDAS SE BIFURCAN AL ASIGNARLE UN SIGNIFICADO.

HAVANA, ABANA, ABANATAN, SAVANA, HAVENNE..., COMO QUIERA QUE SE HAYA ESCRITO, ACEPTEMOS QUE LA HABANA ES NOMBRE DE MUJER PORQUE ASÍ LO EXPRESAN SUS SÍMBOLOS MÁS REPRESENTATIVOS: LA GIRALDILLA Y LA FUENTE DE LA INDIA O DE LA NOBLE HABANA. O QUIZÁS DICHA FEMINIDAD TAMBIÉN RESPONDA A SU ESENCIA PORTUARIA, CUANDO EL PAISAJE HABANERO ERA AVIZORADO POR LOS NAVEGANTES COMO CIUDAD AFRODITA EMERGIENDO DEL MAR.

por **ARGEL CALCINES**

EL NOMBRE DE LA HABANA

Al coexistir varias versiones sobre el origen del topónimo Habana, conviene abordarlas desde la perspectiva de la semántica histórica. Esto significa entender la toponimia como «lenguaje del territorio» que debe relacionarse con la historia, geografía, cartografía, antropología y mitología, entre otras disciplinas.

Partiendo de que «los españoles dieron a nuestra ciudad el nombre de La Habana por ser el de la provincia india en que fundaron la primitiva villa», Emilio Roig de Leuchsenring se plantea el estado de la cuestión sobre el origen de dicho topónimo, etimología y ortografía en el prefacio a su obra *Historia de La Habana. Desde sus primeros días hasta 1565*. Publicado en 1938, el mismo año en que creó la Oficina del Historiador de la Ciudad, este fue el primer y único libro de una serie que pensó escribir, aprovechando como fuentes primarias las Actas Capitulares. Había rescatado estos documentos en 1929, cuando estaban a punto de deteriorarse inexorablemente en un sótano del Castillo de la Real Fuerza. Su deseo de descifrarlos para el amplio público se acrecentó tras ser nominado Historiador de la Ciudad en 1935. Pero fue a partir de 1939 —un año después de publicar dicho libro— cuando esa tarea ímproba adquirió rigor científico gracias a la llegada del español Jenaro Artilles, discípulo de Agustín Millares Carlo, uno de los precursores de la Paleografía en habla hispana.

Gracias a los aportes de Artilles conocemos el año de fundación del primer asentamiento habanero: 1514 (y no 1515), aun cuando él mismo sostiene en su libro *La Habana de Velázquez* (1946) que es uno de «los tres problemas principales, no resueltos de manera categórica y definitiva por los historiadores, y de solución acaso imposible». Los otros dos son: quiénes fundaron la villa de San Cristóbal de La Habana y cuál fue su primitivo asiento en la costa sur, si en Batabanó o en Güines; si en la desembocadura del río Mayabeque (llamado entonces Onicajinal) o unos cuantos kilómetros tierra adentro. Este segundo problema incluye saber cuántas veces se trasladaron sus pobladores hasta llegar en 1519 a la localización actual, en la costa norte, junto a la bahía. Este asiento definitivo había sido denominado «Puerto de Carenas» por Sebastián de Ocampo en 1508 durante su bojeo a Cuba, al comprobar que era idóneo para «carenar» —reparar los cascos de los barcos—, sobre todo por la abundancia de bosques maderables.

A estos tres problemas históricos cabe agregar el motivo del propio nombre de la villa habanera, si bien Artilles y Roig de Leuchsenring se decantaron por la ascendencia aborigen arriba apuntada. Pero el hecho de haber bastante confusión sobre cuándo y dónde comenzó a llamarse «San Cristóbal de La Habana», si en la costa sur o en la costa norte, complicaría aún más el análisis histórico y lingüístico.

Al coexistir varias versiones sobre el origen del topónimo *Habana*, conviene abordarlas desde la perspectiva de la semántica histórica. Esto significa entender la toponimia como «lenguaje del territorio» que debe relacionarse con la historia, geografía, cartografía, antropología y mitología, entre otras disciplinas.

ORIGEN Y ETIMOLOGÍA

La génesis aborigen del topónimo *Habana* tiene un fuerte motivo histórico para ser probable: la existencia del cacique Habaguanex, según consta en carta del adelantado Diego Velázquez al rey, fechada el primero de abril de 1514. En ella relata que aquel gobernaba la región o provincia india de tal nombre, pues así lo habían comprobado sus enviados Pánfilo Narváez y fray Bartolomé de las Casas al recorrerla ese mismo año. Según el testimonio de estos conquistadores españoles, ese cacicazgo comprendía desde Mariel hasta Matanzas; es decir, casi todo el territorio occidental de la isla. En favor de esta misma tesis se ha expresado Eusebio Leal Spengler en su libro *Regresar en el tiempo* (1986): «Ha de pesar mucho en nuestra opinión el hecho de que, al avanzar hacia Occidente en 1513, los conquistadores dejaron testimonio sobre el jefe aborigen Habaguanex, señor indiano cuyo nombre es quizás la clave y origen del misterio de la ciudad».

No obstante, en su ya citado trabajo, Roig de Leuchsenring tiene a bien exponer las diferentes versiones sobre el origen y etimología del topónimo, aprovechando el «Informe... sobre la forma más correcta de escribir el nombre de la ciudad de La Habana», presentado a la Academia de la Historia de Cuba en 1928 por el académico y lingüista Juan Miguel Dihigo. Este último hace una recopilación de las variedades del término *Habana* que fueron señaladas por sus antecesores. Enumera como nombres análogos los siguientes:

—*Abana*, *Abanatan* y, por corruptela, *Abanatanam* (José Miguel Macías en su *Diccionario cubano, etimológico, crítico, razonado y comprensivo*);

—*Savana* (Juan Ignacio de Armas);

—*Hauenne*, como si dijera *Havenne* (Antonio Bachiller y Morales);

—*Abanatan* (Manuel de la Vega en su *Historia del descubrimiento de la América Septentrional*).

Entre esos autores, Dihigo destaca la hipótesis de De Armas, quien, adjudicándole una génesis arábiga, planteó que *habana* deriva de *sabana*, ya que los primeros cronistas designaban hacia una misma dirección

las provincias de Havana, Sabana y Savaneque. También Macías se afilia a esta hipótesis al aseverar que la expresión San Cristóbal de La Habana es equivalente a *San Cristóbal de Sabana*, por estar la «villa situada en el llano de Patabano, hoy Batabanó, y que por corruptela se dijo Matabanó». Repara en la anteposición del artículo castellano «la», que solo se explica por ser un nombre significativo, aunque como topónimo geográfico remita a algún objeto —en este caso, la vegetación—, tal y como fueron denominados otros sitios de América.

Por último, existe una tercera versión sobre el origen del término *Habana*. A ella se refiere el mismo Macías cuando menciona la existencia —en las costas septentrionales de Europa— de un puerto con el nombre de *Havanna-e*, siendo muy probable que este apelativo equivaliera a «puerto». Esta misma tesis fue sostenida por el gran lingüista americano William D. Whitney a partir de la voz *haven*, cuyo significado en inglés es «puerto, fondeadero o abra», además de que puede relacionarse con voces análogas en distintas lenguas indoeuropeas. Al enumerar todas estas variantes, Dihigo opina que «debe siempre que se refiera uno a esta ciudad, decir La Habana»; o sea, anteponerle el artículo.

Una vez despejada la cuestión etimológica, Roig de Leuchsenring pasa a analizar la ortografía de la palabra en las Actas Capitulares, donde aparece escrita a través de los siglos como *Habana*, *Havana* y *Hauana*, hasta que a partir de 1821 se consolida la primera de ellas. Y así sucede con impresos importantes como el *Papel Periódico de La Havana*, cuyo primer número vio la luz el domingo 24 de octubre de 1790, y, al cambiar de nombre en 1809, ya se escribió *Aviso de la Habana*.

MOTIVACIÓN DEL PAISAJE

Aunque la hipótesis del cacicazgo indígena ha prevalecido como origen del nombre de La Habana entre los historiadores, consideramos que no deben desestimarse las otras dos versiones. Ambas posibilitan acercarse a la visión de la ciudad como «paisaje cultural», asumiendo esta categoría como valorización patrimonial que imbrica la obra de la naturaleza y el hombre. De hecho, tanto la referencia a *sabana* como a *haven* (puerto) podrían considerarse ejemplos de motivación paisajística del topónimo.

La toponomástica tiene mucha importancia para la geografía humana o del paisaje. Los topónimos pueden estudiarse como construcción intelectual que refleja la complejidad del territorio, las peculiaridades de su evolución y cómo ocurre su apropiación por la comunidad para reafirmar su identidad, imagen o simbolismo. Precisamente un geógrafo social, el anarquista francés Elisée Reclus (1830-1905), insistió en que los nombres Habana y Sabana eran originariamente idénticos. Esto mismo concluyó el arqueólogo y etnólogo sueco Sven Lovén (1875-1848), al considerar que *havanna* no es más

que el haitiano *savana* o *sabana*, ya que *s* y *h* son intercambiables en el lenguaje taíno (entiéndase, aruaco).

Sobre esa base, el geógrafo alemán Leo Waibel intentó la reconstrucción del paisaje originario de Cuba, identificando el tipo de vegetación natural en los territorios nombrados como Sabana o con sus declinaciones: Sabanilla, Sabanita, Sabanazo... A la diferencia ostensible de esos claros de llanura con respecto a las profusas áreas boscosas, se debería el empleo de ese vocablo en función toponomástica, «ya que no es la regla sino la excepción lo que impresiona a la mente humana», enfatiza Waibel.¹ Y de ahí deduce que La Habana recibió tal nombre solo cuando fue trasladada a la costa norte.

Lo anterior es ejemplo de cuán necesario es el abordaje semántico histórico. No se trata solo de la búsqueda del *étimo*, forma presuntamente más antigua (o más antiguamente reconocida) de la palabra, sino de sus posibles cambios de significado por motivos culturales. Al usarse por todos los hablantes, y en cualquier situación del lenguaje, el léxico toponímico evoluciona y desborda los límites del grupo social o comunidad dialectal: en este caso, de los aborígenes cubanos.

Esta reflexión nos lleva hasta nuestro principal objetivo: preguntarnos por qué el nombre de la ciudad es femenino. Explicarlo tal vez resulte más difícil que el desciframiento del nombre de *Cuba* («huerto» o «jardín» en lengua aruaca), un logro de José Juan Arrom que redondeó Sergio Valdés Bernal con ayuda de la filología comparada.² Y es que, desde el punto de vista lingüístico, la versión histórica más plausible plantea un desafío: el trasvase del antropónimo masculino Habaguanex a topónimo femenino. ¿Qué lo habría motivado? ¿Acaso el traslado de la villa hacia la costa norte, buscando las ventajosas condiciones del Puerto de Carenas?

Es en este punto donde la variante de *haven* nos parece también válida, aunque no sea el *étimo*, mucho más si se tiene en cuenta que, a partir de cierto momento, esta ciudad portuaria despuntó hasta convertirse en referente universal del Nuevo Mundo. Entonces se produjo la apropiación de su nombre por los cartógrafos y geógrafos, de manera semejante a como fue representada «imaginariamente» por los artistas del grabado flamenco en el siglo XVII. Ante esas imágenes, ahora desde la perspectiva de la semántica visual, podemos preguntarnos: ¿influyó la percepción paisajística de los navegantes que arribaban al puerto habanero en la atribución a esta ciudad de una identidad femenina? A fin de cuentas, como quiera que se haya escrito su nombre, así lo expresan sus símbolos más representativos: La Giraldilla y La Fuente de la India o de La Noble Habana.

¹ Leo Waibel: «Place Names as an Aid in the Reconstruction of the Original Vegetation of Cuba», en *Geographical Review*, Vol. 33, No. 3, 1943, pp. 376-396.

² Sergio Valdés Bernal: «El nombre de Cuba», en *Opus Habana*, Vol. 10, No. 3, 2007, pp. 28-35.

LA GIRALDILLA, SÍMBOLO DE AMOR ETERNO

Denominada La Giraldilla por su condición de veleta destinada a indicar a los navegantes la dirección del viento, esta joven en bronce es la primera obra artística que se conserva realizada en Cuba y ha llegado a identificarse como el principal símbolo de La Habana. Así, dando pie a la leyenda romántica, su imagen ratifica la esencia femenina de esta ciudad, asociándola a un personaje de la vida real: doña Isabel de Bobadilla (1505?, España - 1546, España), primera y única mujer que ostentó la máxima autoridad de la Isla durante el largo período colonial de cuatro siglos.

Esto pudo ser porque ella estaba casada con don Hernando de Soto (España, 1500 - Misisipi, Estados Unidos, 21 de mayo de 1542), quien fue Gobernador y Capitán General de Cuba hasta 1539; cuando decidió partir a la conquista de la Florida y dejó encargada interinamente del gobierno a su esposa. Esta administró el archipiélago hasta 1544, dos años después de que ese adelantado desapareciera en las riberas del gran río estadounidense tras contraer fiebre mortal durante sus escaramuzas en búsqueda de oro, asediado por los ataques de los indígenas.

Casi un siglo después, La Giraldilla fue esculpida y fundida por el habanero Gerónimo Martínez Pinzón, durante el mando del Capitán General Juan Bitrián de Viamonte (1630-1634), quien encargó dicha obra para colocarla en lo alto de la torre-campanario del Castillo de la Real Fuerza. Allí permaneció hasta que fue derribada por el ciclón del 20 de octubre de 1926. Tiempo después fue trasladada al Museo de Bellas Artes y, luego, al Museo de la Ciudad (antiguo Palacio de los Capitanes Generales), en tanto una réplica ocupó su lugar en la torre. Con la inauguración del Museo Castillo de la Real Fuerza, el 6 de junio de 2008, el original fue ubicado en su entrada.

Según afirma Manuel Pérez Beato en su obra *Rectificaciones históricas* (1943), esta figura de mujer de 1,05 m de altura «representa la Victoria, portando en su brazo derecho una palma, de la que solo conserva el tronco y, en la izquierda, en un asta, la Real Cruz de Calatrava, de cuya orden era caballero Bitrián de Viamonte; en la parte inferior del asta se ven las grapas que sujetaban la banderola que servía para dar dirección al conjunto por la acción del viento y que perdió durante algún huracán de los muchos que debe haber visto».

Pero quien más se ha acercado a la historia real de La Giraldilla es el historiador Pedro A. Herrera, asiduo colaborador de *Opus Habana* y autor de la biografía de *Tres personajes de La Noble Habana* (Letras Cubanas, 2005). Una de estas tres figuras es Gerónimo Martínez Pinzón, cuyo nombre está grabado en el medallón que lleva en el pecho la joven de la escultura. Lo sabemos porque el propio Herrera descifró esa inscripción, tras lo cual se dedicó a documentar la vida del escultor-fundidor habanero y los pormenores alrededor de la ejecución de su obra insigne. Apegado a las evidencias fácticas, Herrera desmiente que la escultura-veleta de Martínez Pinzón represente a doña Isabel de Bobadilla, si bien la leyenda cuenta que ella subía a diario a la torre-campanario para otear el horizonte en espera de su esposo.

Al describirla en el capítulo XIII del libro I de su *Historia de la Florida*, el Inca Garcilaso de la Vega subraya que era «mujer de toda bondad y discreción», así como que su «hermosura era extremada». Sobre esa misma base, afirma Emilio Roig de Leuchsenring en la revista *Carteles* (16 de julio de 1939): «La nobleza de Isabel, su fortuna, la protección que desde muy niño prestó su padre a Soto, la riqueza de su familia y las amplias y valiosas relaciones que poseía con personajes de la época, así como la belleza, inteligencia y discreción que adornaban su persona, han hecho de esta mujer una figura que se destaca con caracteres propios y relevantes junto a su marido, siendo imposible hablar de este ni de su gobierno en Cuba ni de su expedición a La Florida, sin mencionar, también, de manera muy singular, a doña Isabel de Bobadilla».





CIRCO HABANERO



MONUMENTO DE COLOÑ
en la Catedral



FUENTE DE LA HABANA EN EL PASEO DE ISABEL 2ª



PALACIO DE GOBIERNO
y parte de la plaza de armas



Nº CASA DE BENEFICENCIA



QUINTA DEL ES. CONDE DE LA FERNANDINA

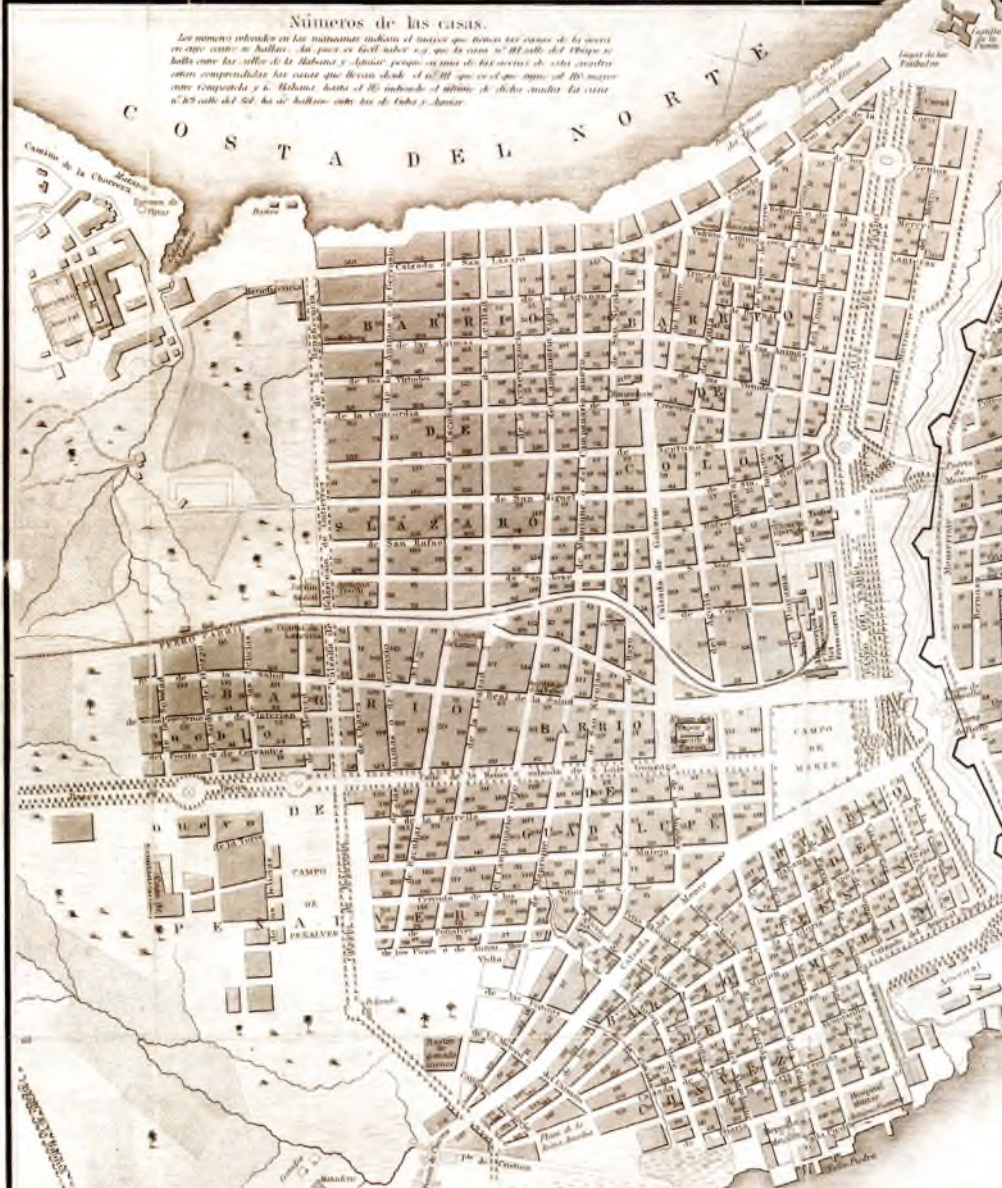


TEMPLE

Empieza en su construcción de la 1ª Misión que se dijo en la Ciudad.



DEPOSITO DEL GAS



Números de las casas.

Los números indicados en las manzanas indican el número que tienen las casas de la ciudad en este orden de calles. Así pues en el número 100 que se ve en el dibujo se halla como las calles de la Habana y al pasar por ellas se encuentran de cada manzana como comprendida las casas que llevan desde el 100 que es el que sigue al 100 sucesivo como comprendida y a. Habana hasta el 100 inclusive el número de dichas manzanas las casas 100 calle del Sol las de hallarse entre las de Toledo y Arzobispo.



VISTA GENERAL DE LA HABANA

Impreso en el Establecimiento de la Imprenta de la Habana

E. S. Barnard, Escribano y Notario de la Habana

PATRIMONIO DOCUMENTAL

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA HABANA

LA FUENTE DE LA INDIA O DE LA NOBLE HABANA

Aunque hoy día está lejos de conservar su connotación simbólica como referente universal de la «habaneridad», puede entenderse la gran importancia identitaria de este conjunto escultórico a partir de la profusión y jerarquía que alcanzó en las reproducciones litográficas. Un ejemplo es el *Plano pintoresco con el número de las casas* que produjo José María de la Torre y de la Torre en 1849, ilustrado con grabados del *Album pintoresco de la isla de Cuba*, de Federico Mialhe. Tal y como muestra el grabado superior, desplazando a la estatua de Carlos III —trasladada a la entrada del Paseo de Tacón—, la Fuente de la India o de La Noble Habana ocupó su lugar en 1837 frente a la puerta Este o de Tacón del Campo de Marte (actual Parque de la Fraternidad), en el extremo sur de la Alameda de Extramuros o Paseo de Isabel II (hoy Paseo del Prado). Gracias a la imagen también puede inferirse que se convirtió en importante espacio público de contacto entre damas y caballeros, si bien las primeras no se bajaban nunca de los carruajes.

Diseñada por el escultor italiano Giuseppe Gaggini, con la colaboración del arquitecto Tagliafeci, a petición de don Claudio Martínez de Pinillos (1780-1852) en su calidad de Superintendente General de Ejército y Hacienda de la Isla de Cuba, este conjunto escultórico en mármol de Carrara sintetiza el sentimiento de femineidad que fue atribuido a la ciudad, combinando la leyenda de su ascendencia aborigen con elementos decorativos que remiten al mito de Afrodita saliendo del mar. Así, La Habana está representada alegóricamente por una joven que, aunque tiene perfil griego, encarna a una india con su penacho de plumas en la cabeza y el carcaj lleno de flechas en el hombro izquierdo. A su diestra lleva el escudo con las armas de la ciudad, mientras que sostiene en la otra mano la cornucopia de Almatea, pero en lugar de manzanas y uvas, hay en su interior varias frutas cubanas, sobresaliendo una piña. La estatua se alza dentro de un pedestal cuadrilongo, sobre cuyas cuatro esquinas y pilastras se apoyan delfines también de mármol. Sus lenguas de bronce sirven de surtidores al agua que vierten en la ancha concha que rodea al pedestal. De esta manera, en la estética propia de la escultura neoclásica, pero con ya con ímpetu romántico, el mito de Venus transmuta en aborigen legendaria de cuya boca habría salido, casi como un susurro, la palabra «Habana». Hija o esposa de Habaguanex, según sea la versión, ella habría revelado el topónimo a Sebastián de Ocampo durante su bojeo a Cuba en 1508.

Aunque dicha leyenda es una de las más conocidas de la mitología habanera, es todavía preciso analizarla dentro del contexto cultural del siglo XIX, cuando aparecen las corrientes literarias conocidas como «criollismo» y «siboneyismo», esta última caracterizada por la apelación directa al motivo indígena. A un representante de ambas tendencias, el poeta Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), más conocido por su seudónimo Plácido, pertenece este soneto que, publicado por primera vez en 1882 en la revista *El Álbum*, se dice que «fue improvisado *calamo corriente* [es decir, con rapidez] en 1842, hallándose el poeta en unión de varios amigos suyos delante de la fuente de mármol». Sabemos esto por Cintio Vitier y Fina García Marruz, quienes incluyeron esta joya en su *Flor oculta de poesía cubana (siglos XVIII y XIX)* (1978):

*Mirad La Habana allí color de nieve,
gentil indiana de estructura fina,
dominando una fuente cristalina,
sentada en trono de alabastro breve;
jamás murmura de su suerte aleve,
ni se lamenta al sol que la fascina,
ni la cruda intemperie la extermina,
ni la furiosa tempestad la mueve.
¡Oh beldad! es mayor tu sufrimiento
que ese tenaz y dilatado muro
que circunda tu hermoso pavimento;
empero tú eres toda mármol puro,
sin alma, sin calor, sin sentimiento,
hecha a los golpes con el hierro duro.*



LA HABANA DE CARGAPATACHE

A un marino portugués debemos la representación gráfica más antigua que se conoce de la villa habanera. Analizando esta imagen como testimonio de percepción paisajística, podría conjeturarse que la feminidad de La Habana responde a su esencia portuaria, cuando la ciudad era avizorada por los navegantes como una mujer saliendo del mar.

La percepción del paisaje ha sido estudiada por el historiador francés Alain Corbin mediante el enfoque del «topoanálisis» en sus libros *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, cuya edición hispana salió en 1993, y *L'homme dans le paysage* (2001), entre otros. A grandes rasgos, su propuesta es la siguiente: antes de ser aprehendido racionalmente, el espacio se vive en términos de sensibilidad como una experiencia multisensorial: visual, auditiva, olfativa... El agua, el aire, la luz, la tierra, los olores... son aspectos materiales del mundo abiertos a todos los sentidos y, por ende, a la emoción. El paisaje deviene entonces geografía emocional entre la naturaleza y el ser humano, quien actúa conforme a sus creencias, convicciones y códigos lingüísticos, científicos, estéticos, sociales... Como resultado, la percepción del paisaje es una emisión de imágenes que facilita el paso de lo inconsciente a lo consciente, o viceversa.

A un marino portugués de sobrenombre Cargapatache debemos la representación gráfica más antigua que se conoce de la villa habanera. Analizando esta imagen como testimonio de percepción paisajística, podría conjeturarse que la feminidad de La Habana responde a su esencia portuaria, cuando la ciudad era avizorada por los navegantes como una mujer saliendo del mar. Rescatado por Domingo del Monte y publicado por este en las *Memorias de la Sociedad Económica de Amigos del País* (1848), ese dibujo fue reproducido por Emilio Roig de Leuchsenring en su libro *La Habana. Apuntes históricos* (1963). Según este último, dicho croquis es anterior al que se considera el primer plano de La Habana, realizado en 1603 por Cristóbal de Roda, sobrino del arquitecto Juan Bautista Antonelli, quien proyectó las más importantes fortificaciones habaneras en el siglo XVII.

El testimonio de Cargapatache es apenas un apunte de derrotero, sin escala ni medida, hecho a ojo, solo para dar una impresión de cómo era la pequeña villa en el siglo XVI. Llama la atención por su «deliciosa ingenuidad», afirma Roig de Leuchsenring. En él aparecen representados gráficamente los bohíos, la iglesia, la ceiba, el muelle primitivo, el «fuerte nuevo», que era La Punta —«porque ya entonces se llamaba a La Fuerza “la fortaleza vieja”»—, y la torre de vigía levantada por el gobernador Mazariegos en la altura donde luego se construiría el Castillo de los Tres Reyes del Morro.

Una vez refundada en la costa norte en 1519, la villa de San Cristóbal de La Habana fue destruida dos veces por los corsarios en 1538 y 1555. La segunda ocasión, a

manos del francés Jacques de Sores, quien, ofendido por la resistencia de los habitantes, prendió fuego al caserío. Entonces se perdieron las actas del Cabildo hasta esa fecha, incluidas las fundacionales; de ahí los problemas históricos de solución acaso imposible. Solamente quedaron en pie las paredes de la iglesia en construcción, del hospital y de la casa de Juan de Rojas. Este contribuiría con una herencia a la culminación de la Parroquial Mayor, veinte años después de aquel saqueo, hacia 1575.

En las retomadas Actas Capitulares consta que, para ese momento, «el cuerpo de la iglesia está ya acabado» y el Cabildo y el Gobierno pidieron ayuda al rey para edificar las sacristías, las tribunas y la torre, pues la parroquia no tenía «ni retablo, ni libros, ni ornamentos, ni campanas». A partir de esta evidencia documental, dado que en el croquis de Cargapatache aparece nítidamente señalada la iglesia ya construida, es indudable que su testimonio no es anterior a 1574.

«Es probable que uno de los tres buques representados perteneciera al autor del dibujo, ya que este —y el de la descripción a que acompaña— no era otro que un piloto portugués del que se dice tenía cuarenta y ocho años de experiencia náutica», afirma Roig de Leuchsenring. Es tan así que Cargapatache redactó un derrotero ilustrado con rudimentarios mapas y planos de un viaje redondo que realizó de España a los golfos de Honduras y México, cuyo original se perdió, pero del que existe una copia en la Academia de la Historia de España, hecha en 1660 por Cristóbal de Uzelos.

Por eso, más que tres barcos diferentes, consideramos que el croquis de marras representa una secuencia de «practicaje» para orientar a otros navegantes durante la entrada a la bahía desde la rada. Para ellos son las indicaciones «bajos de la cantera» y «surgir donde quiera tornando a llegar a la vanda del morro», así como la señalización de los puntos cardinales y el énfasis —gráfico y textual— en las «dos tetas» marcando el sur. No son otras que las Lomas de Managua, que tienen hoy apenas 200 metros de altura, pero están situadas en la zona más elevada del territorio, a unos 80 o 90 metros sobre el nivel del mar, de ahí su gran visibilidad en aquel entonces.

Cargapatache adopta la perspectiva de quien va a bordo de una nave, lo que confirma la repetición del gerundio «yendo» en el texto descriptivo que acompaña la imagen. Así lo transcribe Roig de Leuchsenring:

Desde la tierra y mesa del Marien hasta la boca y entrada del puerto de La Habana, no hay ninguna tierra

~ La Habana ~



En la imagen superior se muestra el croquis del marino portugués con el sobrenombre Cargapatache. Todo parece indicar que fue realizado entre 1575 y 1603, por lo que se considera la imagen más antigua de La Habana que se conoce.

Debajo: mapa en pluma, tinta y acuarela de Joan Vinckeboons (1617-1670), cartógrafo y grabador holandés. Data de alrededor de 1639 y adopta la misma perspectiva de quien entra a la bahía, pero vista frontalmente, además de que aquí ya aparecen las fortificaciones del Castillo de los Tres Reyes del Morro y la fortaleza de San Salvador de la Punta. Ambas imágenes hacen énfasis en la pareja de lomas visibles al fondo, pues entonces servían de guía a los navegantes. Conocidas como las «tetas de Managua» por su semejanza con un busto femenino visto en posición supina, estas elevaciones montañosas se encuentran a unos 20 kilómetros al sur de la ciudad, hoy tienen unos 200 metros de altura y están situadas a unos 80 o 90 metros sobre el nivel del mar.

alta, antes es la tierra más baja que hay en todo el país. Yendo a luengo de costa, cercano a tierra, luego se ve el morro de La Habana; yendo en alta mar, miran la tierra adentro, se verán dos montones de tierra, a manera de dos tetas, los cuales en demorando al Sur, serán señas ciertas y verdaderas que están Norte-Sur con el mismo puerto de La Habana; el cual tiene a la boca de la entrada, de la banda del Leste, un morro redondo de soborucos negros, del cual sale una serrezuela, que va a la vuelta del Sur, por el pie del cual va corriendo hasta el puerto de La Habana (...).

Desde esa misma perspectiva de un navegante moviéndose en su nave, pero a través de los siglos, sugerimos el posible solapamiento del topónimo *Sabana* con el de *haven* que significa «puerto», asumiendo el étimo relacionado con el cacique Habaguanex. *La Hauana* — así, con el artículo — es como llama Cargapatache a esta ciudad, singularizándola al reconocer que es el

«más cursado puerto de nuestras naos de todos cuantos hay en Indias».

Sorteando todos los escollos, guiándonos por esas «dos tetas» en lontananza, naveguemos ahora con ayuda de ese croquis hacia el futuro. Al actuar sobre la bahía con el objetivo de «resemantizarla» como paisaje cultural, cuidémosla con la sensibilidad de quien percibe que La Habana es nombre de mujer, un secreto inmemorial que devino leyenda. Como Afrodita que emerge del mar a nuestros brazos, así queremos que esta ciudad nos reciba cuando ya estemos exhaustos de tanto bogar. Y es que los topónimos también son fruto de esa fusión emocional, consciente e inconsciente, entre el ser humano y la naturaleza.

ARGEL CALCINES es editor general fundador de la revista *Opus Habana*.



Famoso grabado *Havana*, publicado por el teólogo flamenco establecido en Holanda Arnoldus Montanus (1625-1683) en su libro *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*), impreso en 1671 y luego traducido al inglés y alemán. Según explica el investigador y novelista belga Huib Billiet Adriaansen en artículo publicado en *Opus Habana* (Vol. XVI, No. 1 jun./dic. 2014, pp. 24 -33), esta obra contribuyó a abrir la mentalidad de los europeos con su colección excepcional de vistas de ciudades y asentamientos fortificados de América. Teniendo como referente las miniaturas usadas como viñetas en los mapas, esta representación aumentada y embellecida del puerto habanero persigue transmitir «el mensaje dominante sobre el carácter de la ciudad: todo lo que llegaba o salía de la Isla debía pasar por el agua. El mar es el personaje principal de la ciudad», apunta Billiet Adriaansen. Nótese que, a pesar de los elementos exóticos, extravagantes o irreales que puedan atribuírsele a la imagen, como es la presencia de agujas góticas en las edificaciones, se repiten las dos elevaciones predominantes al fondo. Aunque aquí aparecen más separadas que en otras representaciones, tal vez por una cuestión de perspectiva, no pueden ser otras que las «tetras de Managua».





José María Vitier

PIANISTA Y COMPOSITOR, SI BIEN LA MÚSICA ES EL CENTRO DE SU UNIVERSO CREATIVO, ESTE INTELLECTUAL CUBANO ABORDA EN ESTA ENTREVISTA ALGUNAS DE SUS FACETAS QUE PUDIERAN EXPLICAR POR QUÉ LOGRÓ UN RESULTADO DE TRASCENDENCIA PATRIMONIAL, A PESAR DE SERNOS CONTEMPORÁNEO. ES EL CASO DE LA *MISA CUBANA A LA VIRGEN DE LA CARIDAD DEL COBRE*, CONSIDERADA SU OBRA CUMBRE.

por **MARIO CREMATA FERRÁN**

Fruto de un linaje tutelar en nuestro ámbito humanista durante el último siglo y, por si no bastara, descendiente de mambí, sobrellevar esa herencia precisa decoro y méritos individuales. Y aunque ciertamente reverencia la hidalguía de los suyos, su obra se yergue con timbre propio, en apego a la tradición inculcada por sus mayores, pero con indiscutible autonomía.

Hoy, en plenitud creativa, resulta obvio que no llegó a nuestro pianismo, ni siquiera el contemporáneo —pródigo en talentos—, para permanecer rezagado o apostarse en medio de la constelación. De ahí que, así se trate de una árida composición, los menos avezados en las interioridades del instrumento que él domina apreciemos ese «algo más» que nos infunde cada interpretación suya: una «dulce y suave resonancia», como diría la voz autorizada de Harold Gramatges.

Emplazado al ejercicio de voltear atrás, verse siempre y, en suma, reconocerse hijo de su pueblo, de su tiempo y de su historia —a poco de trasponer las seis décadas de vida y en medio de situaciones que por momentos lo desbordan—, José María Vitier García Marruz se repliega, pulsa los recuerdos en intermitente soliloquio interior y ofrenda sus contestaciones, sin mediar interludio; después, enmudece. Y presumo no sea otra la trascendencia intrínseca de esos silencios: se revelan impregnados de un eco que rezuma cubanía.

Literatos de renombre, no suele repararse en la sensibilidad musical que todos sus familiares desarrollaron. ¿Era inevitable para usted elegir uno u otro camino; es decir, la creación literaria y poética, o la música?

Al parecer sí, aunque si te fijas, no es tan frecuente que hijos de literatos o artistas lo sean. A veces la estirpe gravita mucho, paraliza un poco... No puedo disminuir la importancia capital de haber nacido en el seno de una familia en la que la profesión de artista era un destino previsible, pero eso no hizo «inevitable» mi elección. La vida es quien decide (¡y sin preguntarte!) todo, o casi todo. El margen que te deja es hacer las cosas lo mejor posible.

Seguramente la vivencia de haber escuchado a mi padre tocando el violín junto a mi abuela materna —excelente pianista—, interpretando obras de Beethoven o César Franck, debe haber impresionado muy vivamente al niño que yo era. La música era una presencia permanente en casa y, cuando comencé a enfrentarla, desde las primeras lecciones sentí que estaba en mi medio natural. Era sobre todo, y sigue siendo, un inmenso placer.

Siendo muy niño aún, falleció Don Medardo, su abuelo; ¿a qué atribuye que él, notable pedagogo, filósofo y martiano, sea hoy escasamente recordado?

la música como una inmensa amante



Mi abuelo vivió y brilló en uno de los períodos más grises de nuestra vida republicana. No sólo él es apenas recordado. Todos sus iguales, los maestros, los grandes pensadores de esos años están sumidos en el olvido. Él fue un sabio humilde, por origen y por vocación, y su legado y su semilla nos llega a través de su hijo, nuestro padre, que recogió esas esencias de eticidad y pasión por Cuba y su destino. Apenas conocí a Don Medardo, pero siempre va conmigo. Las raíces de un árbol no se ven. Pero están ahí, sosteniéndolo todo.

Muy cerca del fin, abuelo reunió a sus hijos dispersos, sus hijos que apenas se hablaban entre sí, forzados ahí, junto a él, sólo por la causa mayor de un último adiós. Al lado de la cama, sus libros —su vasta sabiduría acumulada—, cada uno en su lengua original (Kant, Horacio, Hegel, Martí, Emerson, Heráclito, Bergson...). No disertó sobre nada de esto. Guardó para el final su más íntima enseñanza de padre sabio, veedor de la única cura posible para el destino de su familia, para el destino del mundo.

—«Sean buenos...», les dijo, y expiró. Así me lo contó su hijo, mi padre. Así se lo he contado yo a mi hijo; así lo contará él a los suyos y ellos a sus hijos. Hasta que sepamos cumplir con su humilde y hermoso reclamo.

Ese es el tronco de los Vitier, pero qué recibió de los García Marruz; e incluso de los menos conocidos Bolaños y Badía...

Bueno, no conocí a mi abuelo materno, Sergio García Marruz, que fue un médico muy destacado en su momento y un personaje completo. Incluso en las pocas fotos puede adivinarse un carácter elegante y severo. Sin embargo, dejó en sus hijos un recuerdo tierno.

De mi abuela Josefina Badía, que falleció siendo yo muy niño, guardo una presencia breve, pero luminosa. Era una persona que irradiaba energía. Tocaba en el piano con total solvencia lo que pusiera en el atril. Lo mismo música culta que popular. Seguramente, como te decía, le debo el despertar de mi vocación y la percepción de la música como un arte de alegría.

La abuela que convivió conmigo hasta ya avanzada mi juventud fue María Cristina Bolaños, la madre de papá. Hija del general mambí José María Bolaños, abuela Cristina era el puntal de la casa en que nací. Dueña de finca, dueña de colegio, dueña de casa..., de las primeras farmacéuticas graduadas en Cuba, su palabra era la ley de nuestro hogar. Yo sentía que era una ley severa, pero con el tiempo he comprendido que era una ley justa. En el recuerdo, ha crecido mi admiración por su entereza, estoica y generosa.

Tanto usted como su hermano mayor tuvieron desde su nacimiento el privilegio de coexistir con miembros del

grupo Orígenes. ¿Cuáles remembranzas destacaría de cada uno?; ¿tal vez alguna escena fijada de la infancia?

El grupo Orígenes fue para nosotros una extensión de la familia. Esa percepción adquirida desde la infancia fue definiéndose cada vez más con el tiempo, y mucho más allá del tiempo cronológico en que funcionó como Grupo. En realidad, como dijo mi madre, lo que hubo fue una «familia Orígenes», y nunca se disolvió.

Recuerdo de niño los escenarios: la casa de Lezama, la casa de los Diego en Arroyo Naranjo, todos los domingos de mi infancia. Y en esos escenarios, recuerdo las voces. La voz inolvidable de Lezama, la voz misteriosa de Eliseo, la voz tímida de Octavio Smith, la voz agudísima y nerviosa de Cleve Solís, las voces entrañables de mis padres... No sólo la voz poética sino las voces humanas, cercanas, cotidianas..., compartiendo la vida.

¿Alguna jornada especialmente memorable?

Me pides una anécdota. Es difícil, pero elijo esta: en el verano de 1986 viajé por primera vez a Nueva York para tocar en un evento. Allí fui, antes que a ningún otro sitio, a casa del inmenso Julián Orbón, el músico de Orígenes —de raíz hispánica, pero vocación cubana y latinoamericana—, el mejor amigo de mis padres, al que nunca había visto pero cuya imagen, a través de la memoria atesorada y transmitida por ellos, se alzaba como una leyenda en mi imaginario como músico y como persona.

Fue un encuentro inolvidable y, en cierto modo, indescriptible. Una simpatía, una cercanía inmediata, un aire de familia, precisamente de esa familia Orígenes que estaba y está en mi sangre. Escuché fragmentos de su extraordinario *Concierto para piano*, y pude ponerle alguna música mía, que él escuchó con atenta y generosa avidez. Un tiempo después, escribió con gran emoción a mis padres narrándoles sus impresiones.

La carta contiene estas palabras: «... y de su música, esa gozosa alianza entre lo popular culto y una pureza clásica que me conmovió hondamente. Me veo mucho en su persona, en esa manera frutiva de entender una frase melódica, un acorde: la música como una inmensa amante».

Es una frase que me desborda, dictada, seguramente, más por el cariño que por la objetividad. Pero ha sido para mí siempre un incentivo para trabajar más y mejor. Un reto y una deuda que cumplir. Eso sintetiza lo que significa Orígenes para mí.

Tanto en algunos versos como en páginas de naturaleza crítica o propiamente testimoniales de su padre,



pueden rastrearse claves para desentrañar aquel estado de concurrencia poética que enlazó a los origenistas. Ahora bien, en su caso, ¿cuáles serían «las razones, misterios y ofrendas de la amistad»?

Si se supone que responda con una «lista» de amigos, paso la pregunta. Una lista de amigos siempre es defectuosa o injusta y deviene un método seguro para perder algunos. Por demás, esa presunta lista puede resultar muy volátil, sobre todo cuando, por la misma profesión, uno está incesantemente incorporando gente que en principio te es afín, pero a la larga, eso es algo que tiene que pasar la prueba del tiempo.

En los años 90, en medio de la tragedia de separaciones que nos distanció de tantas relaciones, yo sentí que me había quedado casi sin amigos. Pero la vida siempre termina poniendo las cosas en su lugar. Los verdaderos amigos lo siguieron siendo y están contigo, donde quiera que estén; y también surgieron otros y otras, que se abrieron un lugar en mi corazón.

Los buenos, ya se sabe, siempre serán los menos: unos pocos nombres que son los primeros que acuden a la mente en las horas más dichosas, o los únicos que acuden en las más tristes.

Esos, los que siempre confían y esperan de tí lo mejor, y te hacen mejor con su cariño, esos nunca me han faltado. Ni yo a ellos.



¿Cómo era el Eliseo Diego tío?

Eliseo para mí fue el tío perfecto. Cuando yo era un niño lo veía lejano, o al menos me resultaba un hombre taciturno, un poco cerrado en sí; pero poco a poco, mientras él envejecía y nosotros crecíamos, se fue acercando cada vez más a sus hijos, a sus sobrinos, y en general a los jóvenes que nos reuníamos en su casa del Vedado. Desarrolló una inmensa capacidad dialogante y cuentera. Era un conversador delicioso con un toque histriónico, a la vez candoroso y pícaro.

Me halaga pensar que fui un poco su confidente, aunque me sospecho que no

El 2 de mayo de 1954, día del bautizo de José María, los origenistas se congregaron para celebrar el acontecimiento. En la foto aparecen, entre otros: a la izquierda, los abuelos Medardo y María Cristina. Los padres del pequeño están casi al centro, junto a monseñor Ángel Gaztelu. Detrás, José Lezama Lima. En la foto inferior, José María junto a su hermano mayor, Sergio. Por esa época, su madre dedicó estos versos al primero que aparecen en el libro *Visitaciones* con el encabezado «A mi José María»: *Hijo mío: si al fin mi vida pierdo/ y no hallasen mis días su justificación/ siempre tendré esta mañana en que me besas seguido como un pájaro/ — pegada tu nariz a mi mejilla oscura.*

fui ni mucho menos el único. Guardo con devoción la bellísima dedicatoria que me estampó, con su letra minuciosa y perfecta, en un ejemplar de *Por los extraños pueblos*. Dice así: «Para mi querido sobrino José María, hermosísimo morador del más extraño de mis pueblos. El que en mi corazón levanto a diario».

Tengo entendido que antes de matricular en el Conservatorio Amadeo Roldán, a fines de los sesenta, sus mayores habían fomentado la preparación con maestros particulares. ¿En qué medida esta experiencia le allanó el camino respecto a condiscípulos que no tuvieron una formación básica anterior a la academia?

Mi primera maestra de piano fue una joven profesora, Cecilia Echevarría, que daba clases en su casa, muy cerca de la nuestra en La Víbora. Era una persona dulce y competente, quien me hizo sentir que la música era como un juego más. Le debo sobre todo que aquel primer acercamiento al piano y a la música, tan decisivo para toda mi vida, fuera una vivencia placentera. Creo que fue ella quien, con ejemplar humildad, después de tres o cuatro años recibiendo sus lecciones, sugirió que yo debía ponerme en manos más experimentadas que las suyas.

Entonces pasé a dar clases con la eminente profesora Margot Rojas. El panorama cambió radicalmente. Margot era una exigentísima pedagoga, y en su casa del Vedado cada lunes por la tarde era para mí un momento de enorme tensión. Su objetivo era prepararme para matricular en el Conservatorio y darme de unos principios técnicos y estéticos sólidos. Le debo mucho a sus esfuerzos conmigo, aunque en su opinión, yo no fui nunca lo suficientemente aplicado. Con ella comencé a darme cuenta de que estaba preparándome para algo que duraría toda la vida.

Finalmente, hice las pruebas de ingreso en el Conservatorio y fui aprobado y ubicado en 5º Año de Piano. Tenía 14 años y estaba dos años desfasado con respecto a los alumnos de mi edad, que ya iniciaban el 7º Año. Además, por no haber cursado los primeros años en una escuela, tenía que ponerme al día en todas las demás asignaturas teóricas, absolutamente nuevas para mí.

Pero tuve la inmensa fortuna de entrar en la clase de un joven maestro de piano, César López, quien me transmitió energías y desató en mí nuevas potencialidades: ese «aprender a aprender» y disfrutar con eso; ese saber qué puedes lograr y cuál es el ámbito real de tus posibilidades. Sobre todo, él me proporcionó claves para relacionar la música con el resto de la cultura y de la vida... Y esto no es poco decir.

Pero como buena parte de la legión de músicos cubanos, tal vez con Sergio como patrón, usted empezó

por la guitarra, y después optó por dedicarse profesionalmente al piano. ¿Cómo se produjo ese tránsito? ¿Por qué eligió este último instrumento?

La realidad es que uno no elige muchas cosas en esta vida. Si no sonara un poco altisonante preferiría decir que el piano me eligió a mí. Pero en todo caso eso es algo que deberé demostrar con mi trabajo. La guitarra —y, como sugieres, muy especialmente «la guitarra de mi hermano Sergio», que es desde muchos puntos de vista, única en nuestro ámbito— jugó un papel decisivo en mi formación y en mi idea de la música.

En mi primera juventud, la guitarra de la trova profunda que alcancé a escuchar y ver en Santiago de Cuba, puede decirse que decidió mi destino como compositor. Creo que mi manera de tocar el piano le debe mucho a la guitarra, pero instintivamente el piano ejerció para mí una fascinación mayor.

Mi relación con él no siempre fue fácil. Es un instrumento muy exigente y muy posesivo, pero creo que con el tiempo este vínculo se ha ido afinando. Creo que he aprendido a escucharlo y, cuando calla, a comprender su silencio. Es una profunda relación de amistad, una alianza. Y ya es para siempre.

¿Cómo asimila la tradición pianística cubana?

Sostengo firmemente que el piano es el instrumento esencial de nuestra cultura musical. Fíjate que el piano se alzó desde el origen de nuestra idea de Patria, como un vehículo idóneo, comunicante y creativo de esos albores. Las primeras danzas, habaneras y boleros hallaron en él el medio expresivo más completo, la interpretación más autóctona y el procesamiento más activo y creativo de las diversas influencias que nos conforman culturalmente.

El piano está en la base de múltiples expresiones de «lo cubano en la música». El piano de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, el piano de Antonio María Romeu, el piano de María Cervantes, el piano de Bola de Nieve, el piano de Ernesto Lecuona, el piano de Bebo y Chucho Valdés, el piano de Adolfo Guzmán, de Emiliano Salvador...

No solamente en la música popular; aún en la esfera del piano «clásico» Cuba ha tenido y tiene un sorprendente nivel. En mi caso, esta tradición ha sido y es un acicate formidable. Como pianista y compositor, aprendo incesantemente de mis antecesores y de mis contemporáneos, y vivo en permanente deuda de gratitud con ellos.

¿Le complace que se le identifique como neorromántico, como cultivador de un lirismo de nuevo tipo que, en definitiva, tiene su matriz en el siglo XIX?

Es cierto que, sobre todo en los últimos cinco o seis años, me he autodefinido como un músico romántico. Y es indudable que esa definición me relaciona directamente con la pianística de los siglos XIX y XX cubanos, de los cuales soy devoto. Pero debo aclarar varias cosas al respecto. No es tan simple el asunto.

Ante todo, tengo la convicción de que el Romanticismo no es una «etapa». Es un sentimiento inherente al ser humano, sea cual sea su ámbito temporal. Que en el siglo XIX haya cristalizado el concepto, no significa que no haya estado en la esencia humana, o el imaginario creador desde, por lo menos, la Edad Media, por no decir, desde siempre. Al contrario, creo que el romanticismo —visto en su sentido de categoría espiritual— más bien estuvo en grave riesgo de desaparecer precisamente en su expresión decimonónica, que usó y abusó de su lado sensiblero, e incluso cursi.

El romanticismo que me interesa incorporar tiene un pasado insigne y mucho más profundo, y está, en mi opinión, cargado de futuro. Es para mí la exaltación del «sentido» de las cosas, el compromiso de la Poesía con la Realidad, la prevalencia de la confianza sobre la sospecha.

Creo además que hay un romanticismo que no ha aparecido aún sobre la Tierra y ese es el que me interesa: ese al que quisiera pertenecer. Visto así, se comprende que mi adicción romántica es tan intemporal como inclusiva, y encuentra estímulo donde quiera que asoma una Utopía, o un intento liberador del ser humano.

Desde su cosmovisión y su propio quehacer, ¿cuánto importa la búsqueda de la belleza, de la emoción esencial?

La búsqueda de la belleza es, según mi modo de entenderla, lo que da sentido a este trabajo de músico, por no decir que es lo que da sentido a la vida, sin importar tu profesión. Búsqueda que es además un aprendizaje continuo, un camino, un riesgo y una experiencia fascinante.

Por eso, si uno se empeña en ello, siempre sale ganando, aunque la belleza sea, como de hecho es, elusiva; porque el ejercicio de buscarla es de por sí una acción que tiende a mejorar el mundo y a nosotros mismos.



¿Cómo definiría las huellas que produce en el individuo la música, si tomamos en cuenta que esta alcanza mayor relieve e impacto que otras manifestaciones?

He tratado de responderme a mí mismo el por qué de ese impacto tan extendido como personalizado, que ejerce la música en prácticamente todas las personas. Se ha intentado mucho definir la Música, pero hay «algo» que escapa a toda conceptualización. Y probablemente es algo esencial. Por mi parte, la primera definición que aprendí de niño, aquella de «la Música es el Arte de bien combinar los sonidos y el Tiempo», no me parece del todo mal, aunque introduce un elemento de subjetividad, (eso de «bien combinar», que queda sin definir).

No creo que exista una enunciación completamente satisfactoria, ni me parece pertinente hallarla. En el campo de la cien-

En uno de los corredores de la casona de Calzada y 4, los esposos Vitier-García Marruz en compañía de sus hijos y uno de sus nietos. Al dorso de la imagen, Fina anotó: «A Sergio la luz en el pelo lo hace parecer canoso —lo que no era cuando se tomó esta foto en nuestro Centro de Estudios Martianos. Solo le lleva seis años a nuestro José —aquí raramente serio— con el nieto Adrián —ya inconforme con tanta fotografía no solicitada— y Cintio (siempre con su mano querida en mi hombro)». Debajo, Cintio habla a su nieto José Adrián, el día de su primer cumpleaños. José María sostiene en brazos a su hijo, mientras Silvia, la madre, observa desde atrás. Ambas imágenes fueron tomadas por Chinolope.

cia, constituyen música las ondas sonoras, o sea, moléculas de aire en movimiento; pero eso no aclara el misterio de su influjo, más bien lo incrementa. Para mi propio consumo yo he tratado de aclararme el asunto diciendo, como suelo puntualizar, que «la Música es el único Arte que nos permite recordar lo que aún no ha sucedido». No será una definición muy escolástica, pero a mí me funciona. Y en cierta forma contesta tu pregunta.

A Harold Gramatges tampoco le parecían sensatas tales disquisiciones. «No lo trates de explicar, muchacho —me decía. Es un enigma, un misterio..., es el misterio que se escucha». A propósito, ¿qué opinión le merece la dualidad intérprete-pedagogo?

Es, en efecto, una dualidad y, como tal, entraña una contradicción. Pero esa contradicción se resuelve en una palabra: Artista. El intérprete tiene que ser Artista, y el pedagogo también. Esa condición, cuando concurre, los iguala.

Una mirada a su catálogo discográfico confirma la pasión por musicalizar el poema, lo cual me motiva la siguiente conjetura: más que en el universo del sonido, es en el de la Poesía donde emerge su inspiración como creador. ¿Concuerda con ello?

La Poesía es la primera de las Artes, ante la cual se miden, en mi criterio, todas las demás. Es la unidad de medida, la que establece jerarquías y otorga sentido a la creación. Es la Creación en sí misma. Así que concuerdo ciento por ciento con lo que dices. La Poesía —como categoría que incluye, por supuesto, la palabra, el verbo poético propiamente dicho, escrito, hablado o pensado, pero también en un sentido más amplio, como mirada que intenta explicar el mundo y es capaz de transformarlo— es la génesis, el camino y la brújula para encontrar todo lo que intento expresar en música.

En 2015 salió al mercado Canción de Otoño, un disco donde temas suyos y textos musicalizados de Martí, Darío y Lorca son interpretados por Pablo Milanés. Se ha dicho que, al igual que Pulso de vida, este otro disco suyo tiene un carácter autobiográfico, más íntimo. En su opinión, ¿qué puede hallar el público?

Canción de Otoño es la culminación de uno de los deseos más antiguos de mi carrera. En las palabras que redacté para el CD puede leerse, entre otras cosas: «Este disco es el resultado de aquel sueño que duró más de veinte años en hacerse real. Un sueño que quizás comenzó mucho antes: cuando escuché por primera vez la voz de Pablo, cuando yo todavía no escribía canciones».

Los que se acerquen a este fonograma espero que encuentren un piano y una voz, habitando juntos la misma morada poética. Son las más significativas canciones de mi vida, desde que empecé en la música hasta el presente. Por eso creo que es el más autobiográfico de todos mis discos, hasta el momento...

Muchos consideran la Misa Cubana a la Virgen de la Caridad del Cobre como su obra cumbre. A punto de cumplirse dos décadas de su estreno en la Catedral de La Habana, ¿le parece justa esa valoración?

El primero que consideró eso fue precisamente el Maestro Harold Gramatges, en la primera nota discográfica de la obra. Yo tenía entonces 42 años y me sentí, por supuesto, halagado, pero el pronóstico me pareció, cuando menos, prematuro... Sin embargo, debo reconocer que aunque mi catálogo se ha multiplicado varias veces en estas dos décadas, no he comedido nada que me haya traído más satisfacciones, ni que haya influido más en mi vida y en mi carrera. Es increíble cómo una obra que surgió en un ámbito privado y que fue fruto de una circunstancia personal que pudo ser trágica, ha acompañado y alegrado nuestras vidas. Ahora pienso que quizás el Maestro Harold llevaba razón.

¿Cómo explica la seducción que despierta, tanto en creyentes como no creyentes?

Frecuentemente pienso en ello junto a Silvia, mi esposa, autora de los tres textos en castellano de la *Misa Cubana* y, más importante aún, quien ideó y alentó este proyecto hasta hacerlo realidad. En efecto, ha sido desde el principio bien aceptada, en primer lugar por el público cubano y luego en más de 15 países, hasta sumar más de un centenar de ejecuciones. Y nos alegra que en todas partes se ha recibido con un respeto que trasciende su carácter confesional. Otras veces he recordado que la realización y difusión no hubiera sido posible sin el concurso de los no creyentes, lo cual da cumplimiento a nuestra vocación de unión y aceptación de las diferencias, en aras de una Patria y un Mundo mejores.

Alguna vez le escuché proclamar, y no precisamente in situ, que distinguía, entre todas las de su tipo, a la Sala de Conciertos de la Basílica de San Francisco. ¿Por qué?

Tengo muy hermosos recuerdos asociados a la Basílica. Conciertos como el dedicado a mis primeros 30 años de carrera, conciertos-lanzamiento de discos como *Iré Habana* y memorables audiciones de la *Misa Cubana*. Han sido innumerables presentaciones que solo podrían ilustrar esta predilección.



Además de ser un sitio muy hermoso, tiene uno de los mejores pianos del país, quizás el mejor. Sin embargo, tiene en su contra que sus bondades acústicas solo abarcan la mitad del espacio: del medio de la sala hacia atrás el sonido a veces se pierde, si no se amplifica adecuadamente.

En la ciudad de La Habana disfruto mucho tocar en cualquiera de las dos salas del Teatro Nacional (aquella donde ubiquen el mejor piano que tienen). Hay un excelente piano, a mi juicio desaprovechado, en el Memorial José Martí; hay otro bastante bueno en la recientemente inaugurada Sala Ignacio Cervantes, en el Paseo del Prado, pero el tráfico arruina por completo la acústica del lugar.

Un sitio maravilloso para tocar sería el Teatro Mella, pero desgraciadamente nunca ha dispuesto de un buen piano. Espero probar próximamente el piano del Teatro Martí, así como el del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso y el del Museo de Bellas Artes; hasta entonces no puedo dar una opinión. Desgraciadamente en Cuba, a pesar del altísimo nivel y la importancia que tiene el piano como expresión de nuestra cultura, no tenemos sino apenas una decena de pianos de alta o aceptable calidad en otros tantos espa-

cios, la mayoría de ellos en la capital. Es sin duda una situación precaria que me impide hacer esta lista todo lo extensa que quisiera.

Cada individuo, consciente o inconscientemente, lleva consigo no solo las huellas de su origen, sino también el reflejo o la marca de su ciudad. ¿A cuáles sitios de La Habana profesa devoción?

Mi relación con la ciudad ha transitado por varios escenarios sucesivos. La Víbora de mi infancia, frente al parque de Figueroa, cerca de la bella avenida Santa Catalina; allí, mis primeras clases de piano; allí, la escuelita «Alfa» y mi primer amigo, Eduardo... La calle D'Strampes; allí, la secundaria «Bolívar»; allí, la primera novia; los tantos y misteriosos cines de las primeras citas...

Desde los 18 años me mudé al Vedado, al piso 17 del FOCSA, justamente el día 17 de julio, la noche que conocí a mi esposa para siempre. Y en ese cuadrante desde 23 hasta Malecón y desde La Rampa hasta la Cinemateca, se desarrolló mi vida durante casi 20 años. Tengo predilección por algunas calles (21, 19, 17, 15, y el Malecón vedadense). Allí surgieron

Una de sus presentaciones en Roma, mientras dirige una de las ejecuciones de la *Misa Cubana* a la Virgen de la Caridad del Cobre.



muchas cosas que han sido, son y serán fundamentales en mi vida.

Como cualquier cubano, tengo la profunda alegría de ver resucitar sobre sus ruinas a La Habana Vieja, quizás el acto de creación más importante de nuestra ciudad en más de medio siglo. Pero eso, que es fuente de orgullo y emoción, no genera en mí un sentimiento de «pertenencia». Es como visitar la casa de alguien muy querido y disfrutar lo bonita que la ha puesto...

Luego vino la epopeya de construir y habitar nuestra casa de las «afueras», donde vivimos hace 24 años. Pero esto ya no es La Habana, a pesar de que seguramente lo será, pues La Habana crecerá hacia el Oeste, o no crecerá. Así que mi Habana preferida ha seguido siendo El Vedado. Nací, por cierto, en una clínica que estaba en 17 y J y hoy es el Policlínico Rampa. Y si regresara algún día a vivir o a morir en la ciudad, me gustaría que fuera en ese barrio.

Su vínculo con la literatura tiene un correlato evidente en lo que a composiciones para cine se refiere: Un señor muy viejo con unas alas enormes (García Márquez-Burri), El siglo de las luces (Carpentier-Solás), Fresa y chocolate (Senel Paz-Gutiérrez Alea y Tabío), hasta Esther en alguna parte (Eliseo Alberto Diego-Chijona), todos inspirados en cuentos o novelas. ¿Cuánto de azar o de acto volitivo hay detrás de tales empeños?

A esos títulos habría que agregar *Mascaró, el cazador americano*, la novela de Haroldo Conti, que fue la gran película de [Constante] Rapi Diego.

Yo creo que, en efecto, me ha pasado bastante que soy convocado a proyectos cinematográficos inspirados en la literatura. La verdad es que esa premisa me resulta seductora y, digo más, inspiradora. Mi música en general está casi siempre vinculada a mis fuentes textuales. Dedico mucho más tiempo a leer que a escuchar música, y trabajar con buenas historias, bien pensadas y bien escritas, estimula mi imaginación. A estas alturas no puede hablarse de «azar»; en todo caso, de «destino».

Al aludir a los encargos —sobre todo en el ámbito de la cinematografía— apela a un original eufemismo: «pasión casi clandestina de componer música al servicio de emociones ajenas». ¿Echa de menos la libertad compositiva?

Los encargos son siempre bienvenidos porque le añaden leña a la misma hoguera en que se hornea la obra que nadie nos pide. Lo importante es crear. Crear es un ejercicio de libertad. Quizás el único real y posible. Obviamente, cuando compones en esta coyuntura, lo haces para cooperar con ideas que, en principio, no te pertenecen: tienes que tener flexibilidad y humildad

para adaptar tu visión del proyecto al plan de un director. Pero esto también puede ser un reto enriquecedor.

Si no hubiera recibido en determinado momento el encargo de una Cantata como *Salmo de las Américas*, la obra hubiera demorado mucho más en surgir, y en otros casos, como en el compromiso de la ópera *Santa Anna* [con libreto del mexicano Carlos Fuentes], seguramente jamás hubiera compuesto una ópera. Pero en todo caso, la música tiene que pasarte por el corazón, si quieres que llegue al corazón de alguien más. Cumplido ese requisito, la «libertad compositiva» deja de ser un problema.

Hablemos de ese hogar de las «afueras» que mencionaba ahorita, levantado junto a su esposa Silvia Rodríguez Rivero, y donde transcurrieron años significativos para José Adrián, fruto de una unión que ya sobrepasa las cuatro décadas.

La decisión de vivir en casa propia y relativamente aislados de la ciudad fue el resultado de un proceso de madurez que abarcó todos los aspectos de nuestra vida como pareja, aunque sin duda, como suele ocurrir entre nosotros, partió de mi esposa Silvia la intuición y la capacidad de imaginar y conducir todo el sueño hasta su consumación.

En 1989 decidimos buscar el sitio y lo que apareció fue una parcela inhóspita, casi un vertedero perdido en ese reparto de finquitas, bastante empobrecido y olvidado, que se llama Reparto Club Campestre, a un kilómetro pasado el último barrio de La Habana, Punta Brava, saliendo por la Carretera Central. La necesidad de un espacio para crecer juntos, en vida y en creación, nos impulsó hacia una empresa verdaderamente temeraria.

El repentino advenimiento del terrible Período Especial hizo peligrar muchas veces el empeño, pero aún así, en noviembre de 1991 nos mudamos para la casita a medio hacer y que iríamos construyendo a retazos durante los siguientes 20 años. La vida se nos ha ido en esta epopeya que es fabricar algo de la nada, y luego mantenerlo, y en lo posible mejorarlo. Pero sin lugar a dudas ha valido la pena.

Si, como apuntó Lezama Lima, crear una casa es crear un estilo para vencer al Tiempo, pienso que hemos logrado algo en ese sentido. La música, y solo ella, fue nuestra aliada: nota a nota fue proveyendo los medios para llevar la empresa a buen término. Actualmente tenemos un lugar nuestro; un buen lugar para vivir, trabajar, ver crecer nuestra familia y recibir a los amigos. Es un maravilloso sitio para regresar siempre. Creo que nuestro José Adrián y sus cuatro hijos han disfrutado tener esta casa que heredarán algún día. No es lujosa, ni demasiado grande, pero tiene aproximadamente el tamaño de nuestro

sueño y, sobre todo, es y debe seguir siendo un vivero fecundo de sueños nuevos.

Hace un tiempo yo la bauticé con su único nombre posible: «La Silvia». Es un acto de justicia, porque sin su inagotable energía y capacidad de ilusión, esta casa no hubiera sido posible.

¿Qué son para usted la coherencia, la virtud y la autenticidad?

La respuesta podría ser interminable. Intento resumir: la coherencia es una necesidad, la virtud es un deber, y la autenticidad es un derecho.

¿Cuánto de esos atributos, en definitiva de la ética y el humanismo que encarnan sus padres, pervive en la cotidianidad de José María Vitier García Marruz?

Me gustaría responder que «mucho», pero esto sería un ejercicio de vanidad, que incluso desmentiría las virtudes invocadas. Lo que yo haya podido atesorar de esos valores que recibí en heredad es algo que deberá demostrar mi vida en su conjunto, con sus luces y sus sombras, y solamente podrá ser juzgada adecuadamente por el Tiempo...

Son conocidas las irrenunciables pasiones de Cintio, su padre: Fina, su familia, la Poesía, Martí, Cuba... ¿Cuáles reserva para uso propio?

Comparto las pasiones heredadas, pero tengo otras, que descubro cada día. Me apasiona el pulso cambiante e inesperado del mundo en que vivo; tengo una inmensa curiosidad por la vida, en sus semejanzas y también en su diversidad. Me afirmo en las cosas que he logrado y me renuevo en las imposibles.

MARIO CREMATA FERRÁN es editor ejecutivo de Opus Habana.





Documenta musicae

Hitos de la preservación y gestión del patrimonio sonoro cubano

DURANTE VEINTE AÑOS, EL RESCATE DEL PATRIMONIO SONORO CUBANO HA SIDO PRIORIDAD DE LA OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA. INTEGRANDO LAS LABORES DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA, PRESERVACIÓN Y GESTIÓN, ESTA EXPERIENCIA HOY ES SISTEMATIZADA COMO UNA DISCIPLINA EMERGENTE: LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL DE LA MÚSICA. A SU VEZ, SE ACOMETEN NUEVOS PROYECTOS DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA DE REPERTORIOS QUE PERMANECÍAN INÉDITOS.

por **MIRIAM ESCUDERO**

Era el mes de enero del año 1996 cuando me dirigí por primera vez a la calle Cuba, la calle que más templos tiene en el Centro Histórico de La Habana. Uno de ellos, el más concurrido, es el consagrado al culto de Nuestra Señora de La Merced (que sincretiza con el orisha Obbatalá). Traía en mi mano el documento que debía abrirme las puertas del archivo: el padre Raúl Nuñez, de la Congregación de la Misión de San Vicente de Paúl, me había dado la carta de presentación que debía mostrar al Provincial de su orden para que me hiciera franca la entrada.

Allí estaban esperando en el tiempo los manuscritos más antiguos de música de La Habana, entre ellos algunos que Alejo Carpentier daba por perdidos: los de Cayetano Pagueras, el segundo compositor en importancia del siglo XVIII cubano, después de Esteban Salas. El estudio y difusión de ese archivo eclesiástico condujo de inmediato a un trabajo de tesis, un libro, un concierto con el entonces recién fundado Conjunto de Música Antigua Ars Longa, y hasta un disco.

Fue a raíz de ese libro sobre el archivo de la iglesia habanera de La Merced, distinguido en 1997 con el Premio Casa de las Américas de Musicología, que comencé mi labor en favor del rescate y difusión del patrimonio histórico-musical conservado en las catedrales e iglesias de Cuba. A partir de esta experiencia, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) inició una línea de investigación sobre el estudio de documentos musicales de sustrato religioso-cristiano, y se concretó un grupo especializado en dicha temática que, desde sus inicios y hasta la actualidad, ha contado con el respaldo institucional de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH) y, paralelamente, la Universidad de Valladolid, España.

Desde entonces, en sinergia con otras instituciones científicas, cubanas y extranjeras, la OHCH ha incursionado en la preservación y gestión del más antiguo patrimonio sonoro de Cuba. Al reconocer a la cultura como eje transversal de la restauración del Centro Histórico de La Habana, el patrimonio musical es revalorizado desde una perspectiva de innovación social que articula múltiples dimensiones para responder de forma creativa a las demandas del escenario económico. Junto a museos, bibliotecas y galerías de artes plásticas, el fomento de las salas de conciertos ha sido crucial para favorecer el sustrato espiritual que anima la restauración de la parte más antigua de la ciudad y su puesta en valor con fines turísticos, entre otros.

Y es que la música cubana es quizás la manifestación artística que más aglutina a los diferentes públicos, nacional e internacional. Pero más allá de su interpretación y consumo naturales, se precisa una educación encaminada a resaltar sus valores patrimoniales y significado en el proceso de conformación de la nación. A partir de esa premisa, en junio de 2012 fue creado el Gabinete de patrimonio musical que lleva el nombre de Esteban Salas (La Habana, 1725-Santiago de Cuba, 1803), primer compositor cuyas partituras se conservan en la Isla. Subordinada a la Dirección de Patrimonio Cultural de la OHCH, esta entidad se especializa en el estudio de las fuentes documentales relativas al hecho musical, integrando las labores de investigación, docencia, preservación y gestión. Así nace su proyecto más reciente: «El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el período colonial», también con sede científica en el CIDMUC y con la asesoría de la Universidad de Valladolid.

Los antecedentes metodológicos y conceptuales de este tipo de proyecto en Cuba se remontan a una experiencia similar emprendida por Pablo Hernández Balaguer en la Universidad de Oriente, entre los años 1956 y 1966. Balaguer, quien fuera el pionero de los estudios acerca del patrimonio musical cubano del período colonial, desarrolló un modelo de investigación

◀ *Particella* de violín primero del villancico *Valor pueblo escogido* (1807) de Juan Paris, utilizada en la grabación del disco *Música Catedralicia de Cuba. Villancicos de Navidad de Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)* de los sellos Colibrí y La Ceiba (La Habana Vieja, junio 2013). Las transcripciones de las obras corresponden a la musicóloga Claudia Fallarero.

que comprendía la localización, catalogación, edición y difusión del más antiguo acervo de música conservado en la isla, específicamente religioso-católico. También puede considerarse un antecedente la labor desplegada por Odilio Urfé, quien fundó en 1949 el Instituto de Investigaciones Folklóricas con el objetivo de rescatar, recopilar, clasificar, estudiar, difundir y defender toda manifestación propia del patrimonio musical cubano, con énfasis en lo referente a sus expresiones de raíz popular.

PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LA MÚSICA

Independientemente de que sea considerado culto o popular, la preservación y gestión del patrimonio musical se define en dos direcciones: *la obra artística*, considerada patrimonio inmaterial y producto social, y *los documentos*, aquellos que informan sobre una actividad musical en cualquier soporte, convencional o no. En este sentido, es posible definir seis tipologías de documento musical: música anotada, música programada o grabada, documento relativo a la gestión de la actividad musical, documento relativo a la difusión de la actividad musical, y de interés organológico e iconográfico (Ver infografía en las páginas 34 y 35).

Nuestra práctica de trabajo ha ido cristalizando en una metodología propia que se basa en el estudio de todas esas formas de documento musical para clarificar la relación entre investigación e interpretación de los repertorios inéditos. En el caso de la música religiosa de culto cristiano, se presta atención a los espacios de actuación y la funcionalidad litúrgica como elementos dinamizadores del proceso creativo en su relación con los sucesos sociales. Ejemplos concretos de ese tipo de abordaje son las investigaciones dedicadas a Esteban Salas y sus villancicos atonadillados; a Juan París y su himno patriótico durante la guerra de la independencia española; a Cratilio Guerra y la *Plegaria a la Virgen de la Caridad* como expresión identitaria.

A lo largo de veinte años, nuestros resultados en esa dirección han tributado directamente a dos de los programas de desarrollo del Instituto Cubano de la Música, al CIDMUC y a proyectos internacionales que, vinculados a universidades españolas, son ahora gestados bajo mi dirección por un equipo de investigadores de diferentes regiones del país. Esto ha permitido impulsar el desarrollo de diversas líneas de investigación, una de las cuales es la «Preservación y estudio de documentos musicales con especial énfasis en el patrimonio musical cubano y latinoamericano». Su principal resultado ha sido la publicación de nueve volúmenes de la colección «Música sacra de Cuba, siglo XVIII», y un décimo en proceso editorial, los cuales contienen la *opera omnia* de Esteban Salas y de Cayetano Pagueras, respectivamente, los más antiguos compositores cubanos de los que se conservan partituras. En total fueron recuperadas 120

obras, y, junto a la reproducción de sus facsímiles, aparecen publicadas sus transcripciones modernas.

Esta colección, presentada por el CIDMUC, fue premiada en 2011 y 2015 por la Academia de Ciencias de Cuba, máximo galardón que se otorga en Cuba a los resultados científicos de investigación y por la Academia Cubana de la Lengua en 2013. A ello se añade la más reciente colección «Patrimonio musical cubano», que el propio CIDMUC promueve a través de su sello editorial, en conjunto con nuestro Gabinete. Ya han visto la luz cinco libros y otros tres se encuentran en proceso editorial, dedicados a difundir obras inéditas de nuestro más valioso repertorio musical documental, como ha sido la obra totalmente desconocida de Juan París (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845); las composiciones nacionalistas de Cratilio Guerra Sardá (Santiago de Cuba, 1835-1896); la música de salón de La Habana y Santiago de Cuba durante el siglo XIX; el repertorio mariano de Laureano Fuentes Matons (Santiago de Cuba, 1825-1898); la creación musical de José Rosario Pacheco (La Habana, fl. 1869-1890) y el catálogo del archivo de música de la Catedral de Santiago de Cuba. Una publicación que ejemplifica el resultado del trabajo en equipo es la editada por el sello Caserón de la UNEAC de Santiago de Cuba con el título *Músicos de la catedral de Santiago de Cuba, siglos XVI-XIX*, que comprende cinco textos monográficos sobre compositores cubanos representativos de ese fondo.

Otra línea de desarrollo se ha encaminado a la «Catalogación y estudio de documentos musicales en bibliotecas y archivos, así como de transmisión multimedia». El archivo musical eclesiástico constituye una de las más significativas fuentes de información primaria para los estudios musicológicos y socioculturales. A partir de los mismos es posible reconstruir el quehacer de compositores y definir los estilos y corrientes musicales, foráneas y nacionales, que conforman el patrimonio común en sus múltiples interrelaciones epocales e históricas. En Cuba, como los estudios realizados han sido puntuales, se impone un censo que permita evaluar el resultado de conservación y organización del contenido de estos fondos para facilitar su acceso a musicólogos y otros especialistas o interesados, así como a las redes internacionales de información y editoriales interesadas en su publicación.

Los archivos más antiguos de música para el culto católico, único credo cristiano establecido oficialmente en Cuba hasta 1898, estuvieron relacionados con las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y La Habana. Aun cuando la práctica musical católica se estableció en esas ciudades desde el comienzo del siglo XVI, hasta el momento los primeros manuscritos fechados datan del siglo XVIII. Los principales reservorios localizados se encuentran en la Catedral de Santiago de Cuba, la Biblioteca Elvira Cape y el Convento



Como parte del Festival *Les Voix Humaines* y gestionado por el Gabinete de patrimonio musical, el 3 de octubre de 2015 tuvo lugar el concierto «Un siglo entre natalicios: Esteban Salas y Laureano Fuentes», en el que fueron interpretadas obras inéditas de ambos compositores. Entre ellas, el villancico *Astros luminosos* (1798) de Salas y el *Stabat Mater dolorosa* (1872) de Fuentes. En la premier de esta última obra (imagen superior) participaron, entre otros, solistas del Teatro Lírico Nacional, el Coro Orfeón Santiago y la Orquesta de Cámara de La Habana bajo la dirección general de la maestra Daiana García. Como parte de las iniciativas de posgrado especializado en patrimonio musical del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana se ha implementado un Diplomado en patrimonio musical organístico que coordinan la musicóloga Miriam Escudero y el organista Moisés Santiesteban (imagen derecha). Para esta función docente fue adquirido un nuevo órgano de cámara con fondos de la Unión Europea.

de San Francisco de Asís, mientras que en La Habana están en el Museo Nacional de la Música, el convento de las Carmelitas Descalzas, la parroquia del Sagrado Corazón de Jesús y las iglesias de La Merced, de Nuestra Señora del Carmen, de San Antonio de Padua y del Sagrado Corazón de Jesús y San Ignacio de Loyola. Solo recientemente comenzó la catalogación de fondos en las provincias de Villa Clara y Holguín.

Más centrado en el análisis de los contextos sociales en los que se desarrolla el hecho musical, nos hemos propuesto también el estudio de los «Procesos que vinculan música, cultura e identidad». Dentro de ese tema destacan las siguientes líneas investigativas: Mú-



sicos criollos y peninsulares de los siglos XVIII y XIX y la repercusión del acontecer político y religioso en su creación musical; Actividad musical en los espacios religiosos de La Habana en la segunda mitad del siglo

© VALDORA CALZADILLA

XIX; Música, cultura e identidad en Cuba durante el período colonial (siglos XVIII y XIX): fuentes, contextos y circulación; Músicos pardos y morenos libres vinculados al culto católico en Santiago de Cuba durante el período colonial; Música sinfónica latinoamericana del siglo XIX; Prensa y música; Iconografía musical; Recuperación del oficio de luthier de instrumentos de la familia del violín y del afinador de piano, y Educación patrimonial de la música, entre otros.

Junto al aprovechamiento del legado etnológico y antropológico de Fernando Ortiz y su vigente concepto de *transculturación*, al que pensadores actuales suelen contraponer el de *hibridación* en abierta polémica, los estudios sobre el patrimonio musical cubano han de abrirse sin prejuicios a los enfoques más recientes de la llamada Historia cultural y las diversas herramientas metodológicas provenientes de otras disciplinas como la Lingüística y la Sociología. Por ejemplo, el análisis de tópicos musicales resulta muy útil para esclarecer el caso de la creación de villancicos en los siglos XVIII y XIX, y la teoría de las redes sociales permite relacionar actores de una misma época en torno al hecho musical.

EDUCACIÓN PATRIMONIAL DE LA MÚSICA

Como parte del programa educativo del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), se realizan varias propuestas de titulaciones académicas de posgrado relacionadas con la gestión del patrimonio cultural en sus diferentes manifestaciones, teniendo como base la experiencia alcanzada por la OHCH a lo largo de los años. Además de contribuir a la formación de especialistas con amplitud de miras (incluidos los propios músicos), la educación patrimonial de la música responde a la necesidad de una interdisciplinariedad que permita la comprensión integral de los procesos culturales, identificando el contexto que dio lugar al hecho, objeto o documento —en este caso, musical— para revalorizarlo como bien patrimonial en su dimensión simbólico-identitaria. La música es parte consustancial de nuestra identidad y, como tal, debemos también aprender a interpretarla, difundirla y enseñarla al más amplio público, incluidos los jóvenes.

Con el apoyo de dos proyectos subvencionados por la Unión Europea: «Gestión y difusión del patrimonio musical de Cuba y Latinoamérica: luthiería, investigación y docencia (2011-2013)», y «Nuestro patrimonio, nuestro futuro: el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social (2014-2017)», ya han tenido lugar cinco ediciones de un Diplomado en patrimonio musical hispano (2011-2015), que culminaron con la defensa de un centenar de trabajos de investigación sobre fondos documentales de varias regiones del país, y en el curso 2014-2015 se realizó la primera edición del Diplomado en patrimonio musi-

cal organístico. Asimismo, se ofertan sistemáticamente cursos de posgrado dirigidos a especialistas vinculados a la gestión del patrimonio musical, en sus múltiples aristas, centrados en temáticas tales como: Historiografía musical; Patrimonio musical contemporáneo de Latinoamérica; Fuentes patrimoniales de la música en Hispanoamérica; Patrimonio musical cubano; Afinación de pianos; Reparación de instrumentos de la familia del violín, y Gestión y difusión del patrimonio musical.

Como colofón, ha sido implementada una maestría en Gestión del patrimonio histórico-documental de la música, titulación académica que se centra en el estudio de los soportes documentales que son portadores de información directa sobre el hecho musical y del contexto que condicionó su composición y ejecución. Su objetivo es brindar información actualizada y herramientas de trabajo a aquellos profesionales cuya labor se vincula directa o indirectamente con documentos musicales de carácter patrimonial, con especial énfasis en aquellos producidos desde el siglo XVI en el ámbito latinoamericano. En consonancia, se delimitan dos áreas de investigación, docencia y acción por parte del Gabinete: *La gestión del patrimonio musical*, que comprende iniciativas de preservación, estudio y difusión del documento musical como fuente histórica, y *la teoría de la interpretación históricamente informada de la música*, que se enfoca en la reflexión sobre los aspectos técnicos que derivan del análisis de dichos documentos. Para proveer de textos afines a las materias que se han de cursar hemos proyectado la conformación de libros de texto sobre historia de la música en Hispanoamérica y sobre patrimonio musical cubano, cuyos criterios serán definidos por un equipo de expertos. Además, se ha creado el boletín electrónico *El sincopado habanero*, en el que se publicarán los trabajos finales de los diplomados y otros cursos de posgrado tras su análisis por un equipo editorial, con el propósito de convertirlo en una publicación científica dedicada al patrimonio musical cubano.

INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA DE REPERTORIOS AMERICANOS

Por último, cuando hablamos de música, una tarea insoslayable es la de propiciar la interpretación y grabación de las obras que se vayan rescatando, seleccionándolas en función de su interés y calidad musical. Con ese objetivo, el Gabinete creó una tercera área de trabajo: *Gestión y manejo sociocultural del patrimonio musical*. Su resultado más elocuente es la creación de la colección «Documentos sonoros del patrimonio musical cubano», producida por los sellos Colibrí y La Ceiba, que ha propiciado la grabación de la música de Cayetano Pagueras, Esteban Salas y Juan Paris en productos multimedia que garantizan la difusión de repertorios inéditos y la manera de interpretarlos

como base material de estudio para la enseñanza artística en Cuba y otros países americanos.

Tras experimentar durante quince años la relación dual y paritaria entre musicólogo e intérprete, he concluido que, ante el hecho musical, el primero se plantea la relación teoría-práctica desde un punto de vista científico, mientras que el segundo obedece a una predisposición artística en función de la recepción, y solo entonces trata de solucionar teóricamente su presupuesto ideológico-estético. Por tanto, el investigador del patrimonio musical debe lograr el mayor conocimiento posible del contexto sociohistórico para que, teniéndolo como contrapartida teórica, el intérprete sopesa su umbral de soluciones artísticas y pueda responder a la problemática de hacer sonar obras del pasado, poniéndolas en valor sin que estas pierdan su autenticidad. Cuando me refiero a «poner en valor» no lo hago pensando en el arte como mercancía (que también sería una acepción compatible), sino en la refuncionalización de repertorios que, habiendo sido concebidos para otro uso, han de ser presentados a la audiencia contemporánea convertidos en nuevos referentes de la música. Es el caso paradigmático de los repertorios otrora compuestos para la funcionalidad litúrgica sacramental y que hoy se interpretan como música antigua de carácter sacro en las salas de conciertos.

Especialmente en los países americanos de ascendencia hispana, para el rescate y difusión de ese pasado musical se hace imprescindible la combinación del par musicólogo-intérprete: mientras el primero formula la hipótesis, el segundo realiza el experimento de devolver la música al presente, pero a un presente musical que ya no se rige más por el paradigma cultural europeo, aun cuando se trate de repertorios basados en un modelo importado. Pues si bien nuestras culturas estuvieron estrechamente vinculadas por más de tres siglos, ya predominan las diferencias a la hora de abordar esos repertorios que, antaño, pertenecieron a una realidad histórica y política común. Ahora, en la contemporaneidad, al referirnos a la música del período colonial, ya no hacemos distinciones de pertinencia entre indígenas, africanos, europeos y sus descendientes, aunque sabemos que pocas veces se entremezclaron *ex profeso*, ya que entonces había barreras sociales, estéticas, ideológicas y políticas, e incluso leyes que lo impedían. Sin embargo, coexistían cuando simultaneaban las fiestas católicas y las fiestas de antecedente indígena o africano, estas últimas enmascaradas en los días señalados por la liturgia cristiana.

Mientras escribo, desde mi ubicación en uno de los pocos edificios altos de La Habana Vieja, puedo escuchar los pregoneros que venden dulce de guayaba, la conga callejera, los sones y boleros de la orquesta típica que toca en la cafetería La Dominica y el piano-bar del hotel Ambos Mundos que fascinó a Hemingway.

Al igual que se amalgaman estas expresiones musicales en el actual Centro Histórico, pienso que así sucedía en la Habana colonial, conformando un universo sonoro híbrido en proceso de transculturación.

Esa acumulación de saberes y prácticas, esa coexistencia obligada de músicas, músicos y sentidos de trascendencia, conformó a lo largo de los siglos nuestras idiosincrasias americanas, cuyos pronunciados matices pueden captarse ahora mismo, sin ni siquiera movernos de Cuba. Por ejemplo, Teresa Paz y Gabriel Garrido no entendieron de la misma manera cómo arrullar al pequeño niño Jesús con el canto de cuna *Xicobi*, escrito en Puebla de los Ángeles por Gaspar Fernández durante los primeros años del siglo XVII. Como directores-intérpretes contemporáneos —la primera, cubana; el segundo, argentino—, siendo ellos mismos resultados de diferentes procesos de mestizaje cultural, ambos fueron libres de «contaminar» ese villancico de ascendencia hispana que, ya desde su aparición, era un producto mestizo al estar escrito en lengua náhuatl. ¿Hasta qué punto, entonces, la interpretación históricamente informada logra conjugar los resultados de la investigación musicológica con las emociones básicas que nos animan a escuchar esos repertorios antiguos?

El amor maternal en la interpretación de los cubanos ha sido expresado a través de una marcada sensualidad, fundamentada en un tempo que se ralentiza *ad libitum* y entonaciones que juegan a capricho con la dinámica; en cambio, para un argentino conocedor de expresiones indígenas de origen andino ha de marcarse el ritmo casi de manera jocosa para caracterizar un gesto de inocencia pueril. ¿Cómo lo expresaría un heredero contemporáneo de la cultura náhuatl? ¿Qué versión propondría un europeo actual de la obra de Fernández, si la cultura originaria asociada «no le suena de nada»? ¿Importa acaso saber cómo lo entendía el presunto guatemalteco Gaspar Fernández o los europeos de su tiempo según los estrictos cánones de la polifonía vocal (recurso inventado en el viejo continente)? ¿Conduce ello a una interpretación «auténtica» o a la simulación construida de emociones ajenas y pretéritas?

La música producida durante el período colonial en la América de ascendencia hispana es una realidad impresa desde las primeras transcripciones publicadas en el siglo XX por pioneros como Robert Stevenson y Francisco Curt Lange. La evolución de sus transcripciones ha obedecido a la proliferación de estudios que han aportado nuevos materiales al conocimiento y que van enmendando los errores cometidos por los estudiosos anteriores. Estos errores son comprensibles dado el desorden de nuestros fondos patrimoniales, algo inevitable si se tiene en cuenta que los músicos viajaban constantemente de una a otra catedral americana en busca del puesto mejor remunerado y de mayor representatividad. Es por eso que resulta tan importante el

Tipologías de documento musical

Se denomina documento al testimonio de la actividad humana fijada en un soporte perdurable. Documento musical será pues cualquier documento que informe sobre una actividad musical y sobre cualquier soporte, convencional o no. La partitura autógrafa es el documento musical más característico, pero también son documentos musicales los expedientes de oposiciones a maestro de capilla, las actas del pleno municipal en el cual se dota la plaza de clarinero, el contrato con un organero para la construcción de un nuevo instrumento, el pasquín de una compañía de óperas, una cinta de video de un concierto o un encendedor que sea soporte de leyendas publicitarias de ese concierto (Diccionario de la música española e hispanoamericana, Archivos, tomo I, 1999).

DOCUMENTO DE MÚSICA ANOTADA



Música impresa o manuscrita, cuyos signos registrados (en cualquier notación musical) pueden ser percibidos mediante su lectura por un sujeto, sin el concurso de artefactos, permitiendo así una interpretación inmediata y subjetiva. Ejemplo: Kyrie de la *Misa de primer tono* de Cayetano Pagueras. Libro cantoral en pergamino, folio 17 vuelto. Fue escrita para el Convento de Nuestra Señora de Belén en La Habana, donde Pagueras ejercía como organista hacia el año 1814. Luego del cese de esa Orden, hacia 1821, el inmueble fue adquirido por los jesuitas quienes conservaron varios cantorales que actualmente se localizan en el Centro Cultural P. Félix Varela de La Habana.

DOCUMENTO DE MÚSICA PROGRAMADA O GRABADA



Se caracteriza porque su sistema semiográfico no es directamente accesible al hombre, precisando el concurso de objetos adecuados (máquinas, aparatos, artefactos) para su percepción y comprensión. Ejemplo: LP *Villancicos cubanos* (1959), primer fonograma en el que se grabó música de Esteban Salas. Intérprete: Coro de Madrigalistas de La Habana, dirigido por Manuel Ochoa. Incluye los villancicos *Una nave mercantil* y *Pues logra* de Salas, como parte de un álbum que contiene piezas de ese género pertenecientes a varios autores cubanos. Ilustración de la carátula: *La Sagrada Familia*, de Servado Cabrera Moreno (1959).

Se caracteriza porque su sistema semiográfico no es directamente accesible al hombre, precisando el concurso de objetos adecuados (máquinas, aparatos, artefactos) para su percepción y comprensión. Ejemplo: LP *Villancicos cubanos* (1959), primer fonograma en el que se grabó música de Esteban Salas. Intérprete: Coro de Madrigalistas de La Habana, dirigido por Manuel Ochoa. Incluye los villancicos *Una nave mercantil* y *Pues logra* de Salas, como parte de un álbum que contiene piezas de ese género pertenecientes a varios autores cubanos. Ilustración de la carátula: *La Sagrada Familia*, de Servado Cabrera Moreno (1959).



Correspondencia, actas, inventarios, nóminas... Ejemplo: Acta de bautismo de Esteban Salas (HAPSCBV, lib. 3 de bautismos de españoles, La Habana, 1 de enero de 1726, n. 77, f. 13v) que consigna como fecha de nacimiento del compositor cubano el día 25 de diciembre de 1725.

DOCUMENTO RELATIVO A LA GESTIÓN DE LA ACTIVIDAD MUSICAL

DOCUMENTO RELATIVO A LA DIFUSIÓN DE LA ACTIVIDAD MUSICAL



Prensa periódica que contiene críticas y anuncios de presentaciones musicales, así como carteles y programas de concierto. Ejemplo: *Papel Periódico de La Habana* del 24 de octubre de 1790, en cuya página tercera se anuncian dos de las obras musicales que fueron presentadas en el teatro ese domingo y el jueves siguiente. Se trata de las tonadillas: *El Catalán* y *la Buñuelera* y *Las casualidades*.

Hoy representará la compañía de Comedios la Comedia *Los Aspides de Cleopatra*.
En el primer intermedio se executará una pieza titulada: *El cortejo subterráneo, el marido mas paciente, y la Dama impertinente*.
Y en el segundo se cantará una tonadilla a duo titulada: *El Catalán y la Buñuelera*.
Para el Jueves *El Médico Supuesto*.
En el primer intermedio se representará el entremes *El informe sin forma*.
Y en el segundo una tonadilla a solo titulada: *Las casualidades*.



DOCUMENTO MUSICAL ORGANOLÓGICO

Instrumentos musicales. Ejemplo: Guitarra romántica, construida en La Habana, ca. 1810-1840 por Francisco Pagés (Osuna, Sevilla, 1773- ¿Habana?, después de 1835). Colección del Museo Nacional de la Música, La Habana, Cuba.

DOCUMENTO MUSICAL ICONOGRÁFICO



Referido a objetos artísticos que incluyen representación gráfica de la escena musical. Ejemplo: «Iglesia y Plaza de Güines», grabado de Federico Mialhe, de la serie *Isla de Cuba pintoresca*, litografía de la Real Sociedad Patriótica, La Habana. Véase Federico Mialhe y Emilio Cueto (2010): *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe*. La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, p. 91. En la imagen aparece un grupo de danzantes y tocadores con un tambor e instrumentos de viento que se relaciona con una escena musical de la fiesta del Día de Reyes o de algún santo patrono local.

ordenamiento de esos fondos y su acceso expedito a ellos para facilitar el intercambio de conocimientos entre los investigadores de distintas regiones.

En lo tocante a la interpretación, el camino ha sido diferente. Debemos tener en cuenta que, si bien la *performance* de la música antigua europea transitó desde una postura decimonónica romántica (pienso en la interpretación de la obra de Bach en el siglo XIX) a soluciones historicistas, la interpretación del repertorio americano producido entre los siglos XVI al XVIII siguió un camino un poco más largo. Una vez transcrito, este repertorio fue representado primeramente a partir del modelo europeo decimonónico, y luego se abrieron dos vertientes: una que se adscribe a la interpretación historicista, pero sin perder de vista el criterio eurocentrista, y otra que busca un lenguaje «americano» distintivo dentro de la práctica de la música antigua.

Mucho antes de que se realizara un estudio razonado de la interpretación de nuestro pasado musical, Alejo Carpentier alertaba que «la música latinoamericana [...] no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales» que primaron en Europa, sino que lo hizo «obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado».

Por ello acude a una gran metáfora literaria para tratar de explicar la conjunción de sustratos culturales que se produjo en el Nuevo Mundo, específicamente en el ámbito de la música. En el capítulo quinto de su novela *Concierto Barroco* describe una escena en la que el cubano Filomeno, esclavo negro del gran Moctezuma, irrumpe con instrumentos de percusión improvisados en un *concerto grosso* de Vivaldi, en el que también participan Händel y Scarlatti, junto a las huérfanas del Ospedale della Pietá. Como resultado, esa obra termina siendo una sinfonía «cacofónica y fantástica».

En su afán por validar la cultura cubana como la resultante mestiza entre los antecedentes hispánico y africano, Carpentier se erigió en paladín de la teoría del afrocubanismo y se propuso descubrir en cada pieza musical vestigios de esa interacción. Conocedor de negrillas y villancicos de remedo, especula que el componente cultural africano no debió ser ajeno a músicos como Esteban Salas, máxime si este era criollo, incluso —se dice— de piel morena. En su cuento *Oficio de tinieblas*, Carpentier apela a hechos de la vida musical para sugerir cómo habría sido ese intercambio entre la música religiosa de intramuros y el ambiente de una ciudad tan rica en propuestas sonoras como lo era Santiago de Cuba en el siglo XVIII. Pero lo cierto es que en la creación musical

de Esteban Salas no hemos identificado ningún tipo de alusión directa a manifestaciones de su entorno provenientes del antecedente cultural africano. Sabemos que lo conocía porque este último hacía acto de presencia en las celebraciones más importantes. Por ejemplo, en la fiesta del 25 de julio de 1792 a Santiago Apóstol, patrono fundacional de la ciudad de Santiago de Cuba, se escuchó una «tocata de tambores» a cargo de un grupo de pardos.

Más allá de su defensa a ultranza del componente africano como parte consustancial de la música cubana, las invectivas de Carpentier apuntan hacia la mezcla y fusión de expresiones sonoras en una misma época durante el proceso de asimilación de la cultura del «Otro», o de transculturación, para decirlo ya en términos de Fernando Ortiz. Pero lo importante es que ese proceso no culmina, sino que sigue borbotando como un eterno *ajjaco*. De ahí el valor ilustrativo de las interpretaciones del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, vinculado hace más de 20 años a la OHCH, al abordar el repertorio de negrillas y villancicos de remedo en sus discos con obras novohispanas como las de Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla, o las de ese sugerente fonograma titulado *Gulumbá, Gulumbé*.

En cuanto a la catolicidad, que es también consustancial a la cultura cubana, considero que el heredero de Esteban Salas ha sido —sin dudas— José María Vitier con su *Misa a la Virgen de la Caridad del Cobre*. Al estrenarla en la Catedral de La Habana en 1992, con motivo de la celebración de los ochenta años de su proclamación oficial como patrona de Cuba, no solo se ponía de manifiesto la sacralidad de la liturgia mediante la música y su simbiosis con el texto, sino que el cubano —creyente o no— se identificaba con un mensaje que resumía su modo propio de contar la historia y expresar sus sentimientos de aflicción y alegría. Así, la intención cubanísima de Vitier alcanza el clímax en el *Kyrie*, que conduce a la catarsis a través del omnipresente toque de percusión en el que los tambores *batá* se integran en una súplica incesante por el perdón, en una combinación de contrapunto vocal y polirritmia percutida que representa finalmente la armonía entre lo hispánico y lo africano, entre la Virgen de la Caridad y Oshún, divinidad con la que sincretiza esta advocación mariana. Ejemplo de obra contemporánea que ya tiene valor patrimonial al expresar un sentimiento simbólico-identitario, esa misa es en sí misma como una ofrenda que concilia las vocaciones católica y yoruba de los cubanos.

Doctora en Ciencias sobre Arte, **MIRIAM ESCUDERO** dirige el Gabinete de patrimonio musical Esteban Salas y es profesora titular del Colegio Universitario San Gerónimo de la Universidad de La Habana.



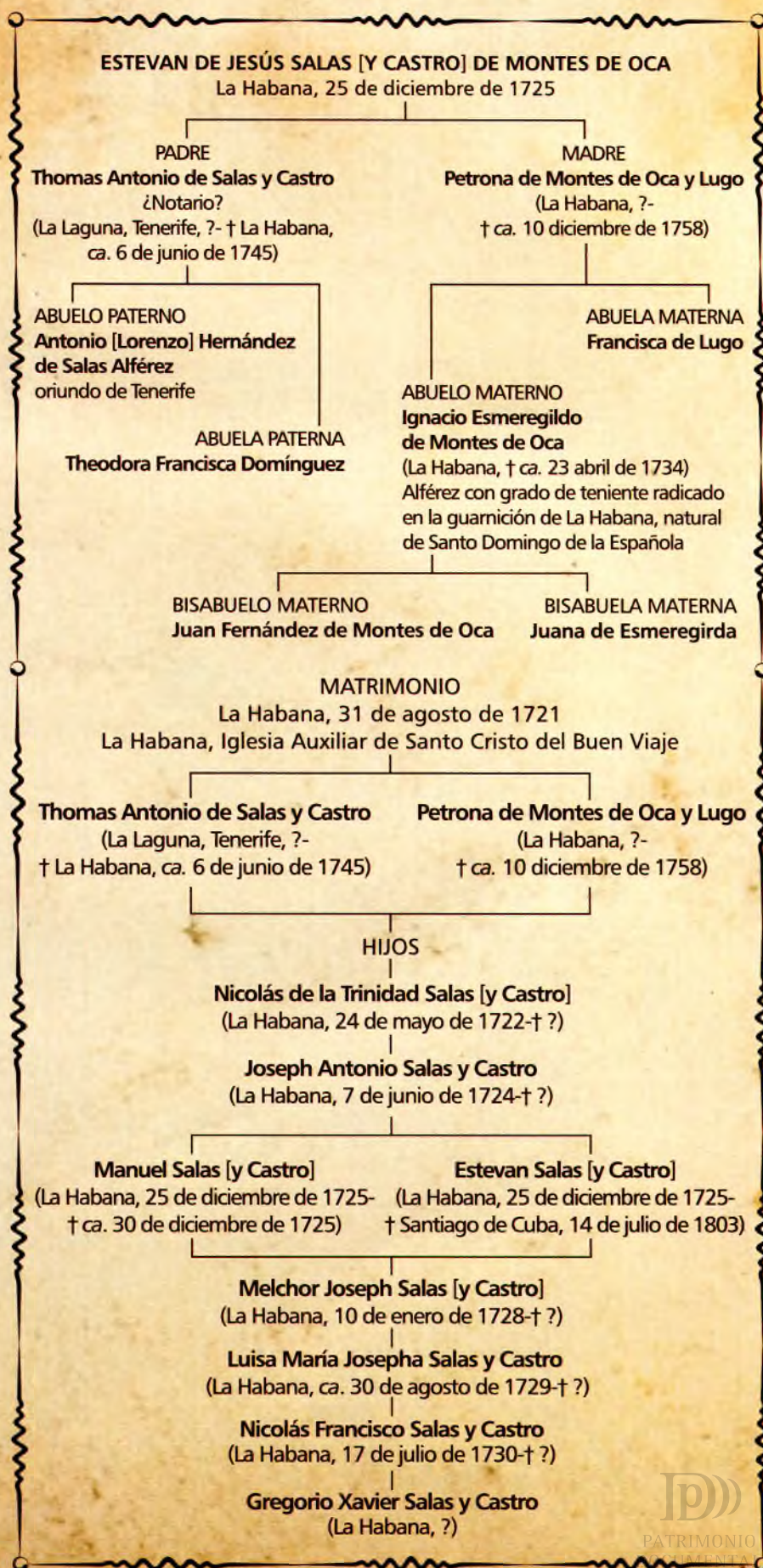
Genealogía de Esteban Salas

Datos inéditos sobre la historia de vida del compositor cubano *Estevan de Jesús Salas [y Castro] de Montes de Oca* se publican por primera vez en este número 50 de la revista *Opus Habana* a partir del cotejo de once documentos hallados por el historiador José Luciano Franco y Diana Díaz, archivera de la Parroquia del Santo Cristo del Buen Viaje en La Habana Vieja. Se trata de un acta de matrimonio, siete actas de bautismo y tres actas de defunción, a lo que sumamos los certificados de bautismo del padre y el matrimonio de los abuelos paternos, provenientes del Archivo histórico diocesano de San Cristóbal de la Laguna, Tenerife.

Sabemos por el acta de matrimonio de sus padres que *Thomás Antonio de Salas y Castro* y *Petrona de Montes de Oca* se casaron el 31 de agosto de 1721. Asimismo, que el alférez *Ignacio de Montes de Oca*, padre de *Petrona*, era natural de Santo Domingo de la Española, con lo cual los hijos de *Thomás* y *Petrona* eran nietos e hijos de criollos, al menos por la parte materna.

Del matrimonio de *Thomás* y *Petrona* nacieron ocho hijos, de los cuales *Esteban* no era el primogénito, sino el cuarto, fruto además de un embarazo gemelar. Dos de sus hermanos murieron poco tiempo después de nacer: *Manuel*, gemelo de *Esteban*, quien solo sobrevivió cuatro días a su nacimiento, en 1725, y *Luisa María Josefa*, la única niña, quien como su hermano *Manuel*, también fue «bautizada privadamente, por necesidad» en 1729.

El 6 de junio de 1745 era enterrado *Thomás Antonio de Salas y Castro*. Para entonces los hijos herederos consignados en su testamento, y por tanto los que aún vivían, eran solo cinco: «*Joseph Antonio*, *Estevan* de *Jesús*, *Melchor Joseph*, *Nicolás Francisco* y *Gregorio Xavier*». De este último no se ha localizado aun el acta de bautismo. Ello reafirma las razones por las que *Esteban Salas* alude ya anciano, en el documento de su jubilación, que siendo joven, por causa de la muerte de su padre, tuvo que hacerse cargo del sustento de su madre, hermanos y otros familiares. Es probablemente también la razón por la que, a partir de 1744, en las actas del Ayuntamiento de La Habana se pierde la pista del notario *Thomás de Salas y Castro*, presunto padre del compositor.



Tomás Sánchez:

otra dimensión del paisaje

TRAS VARIOS AÑOS SIN EXPONER EN CUBA, A PARTIR DE 2015 COMENZÓ A HACER MÁS ACTO DE PRESENCIA EN SU PATRIA NATAL. SEGÚN REVELA EN ESTA ENTREVISTA, TOMÁS SÁNCHEZ QUISIERA INFLUIR EN SUS HOMÓLOGOS CUBANOS, «NO PARA QUE PINTEN COMO YO, SINO PARA QUE SE PERCATEN DE QUE EL CONCEPTO DE PAISAJE ES MUY GRANDE, QUE SE PUEDE VER DE MÚLTIPLES MANERAS Y QUE TIENE OTRA DIMENSIÓN».

por ESTRELLA DÍAZ





«Creo que el destino de Tomás Sánchez es crear con su obra el modelo del mundo que debemos construir de la nada después del Juicio Final», dijo en una ocasión el Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez. Y, efectivamente, esa frase atrapa y apunta hacia algunas de las claves medulares de su quehacer: la honda espiritualidad que encierra la obra —y también la vida— del reconocido pintor, dibujante, grabador y fotógrafo, uno de los artistas cubanos más altamente cotizados en el exigente mercado internacional del arte.

Tomás Sánchez (La Habana, 22 de mayo, 1948), quien desde hace años reside en Costa Rica, viaja con reiterada frecuencia a su patria natal, pero 2015 fue particularmente intenso para él en ese sentido: durante los días de la XII Bienal de La Habana —entre mayo y junio— expuso en el Museo Nacional de Bellas Artes, la Meca del arte cubano, la muestra titulada *Paisaje*, que incluyó una selección de ocho piezas de gran formato: *Con la puerta abierta* (acrílico sobre tela, 200 x 250 cm, 2015), *Hombre crucificado en el basurero* (acrílico sobre tela, 120 x 150 cm, 1992), *La batalla* (acrílico sobre tela, 200 x 250 cm, 2015), *Orilla* (acrílico sobre tela, 200 x 200 cm, 1996), *Adoración* (acrílico sobre tela, 200 x 250 cm, 2009), *Antagonismo* (acrílico sobre tela, 200 x 250 cm 2015), *Aislado* (acrí-

lico sobre tela, 200 x 250 cm 2015) y *Entre silencios* (acrílico sobre tela, 180 x 250 cm, 2015). Fue realmente impresionante la cantidad de público que asistió ese día al Museo, institución que hace 30 años atrás abrió sus puertas por vez primera al artista con la exposición «Retrospectiva».

Tres meses después de la XII Bienal, en septiembre de 2015, en el teatro del propio Museo —y como cierre de la muestra *Paisaje*— fue presentado un hermoso catálogo que documenta su paso por la institución e incluye un enjundioso texto de la especialista y curadora cubana Hortensia Montero y una entrevista realizada a Tomás por Clara Astiasarán, integrante del equipo de colaboradores que lo asiste diariamente.

Luego el artista visitó la Universidad de las Artes, el Instituto Superior de Arte (ISA), y allí sostuvo un encuentro, de más de tres horas, con estudiantes de los distintos niveles de enseñanza de las artes plásticas. Ese intercambio cercano, casi íntimo, fue enriquecedor y constituyó una verdadera clase magistral en la que el pintor respondió ampliamente las muchas interrogantes de los jóvenes discípulos, llamados a ser el futuro de la plástica cubana. Otro encuentro ventajoso «para ambas partes» fue el sostenido por Tomás con los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, institución en la que «aprendió la técnica, a poner el color, a aplicar-



Hombre crucificado en el basurero (1992). Acrílico sobre tela, 110 x 150 cm. ▲



los y a mezclarlos», pero a su vez la calificó de «muy rígida» en aquel momento.

Al término del encuentro el artista tuvo la gentileza de conceder una entrevista exclusiva a *Opus Habana*, conversación que se inició con una breve evocación o remembranza de sus momentos iniciales en el mundo de las artes visuales.

«No recuerdo el momento específico en que me interesé en pintar o dibujar, pero decía mi madre que desde muy pequeño empecé a garabatear. Caminé tarde porque padecía de artritis y con 18 meses es que comencé a dar algunos pasitos. Contaba mi madre que una tarde se acostó a dormir la siesta —ella estaba embarazada de mi hermano— y cerró toda la casa por dentro y me dejó en la sala con unas tizas. Al levantarse había representado en el suelo los cuatro clubes de beisbol de aquella época: Habana (un león), Almendares (un alacrán), Marianao

(un tigre) y Cienfuegos (un elefante). No era un dibujo realista ¡claro está!, pero se identificaban perfectamente las siluetas. Ella se impresionó muchísimo y a partir de ahí siguió facilitándome tizas y lápices.

»Continué dibujando las paredes de mi casa y se convirtió en mi forma de expresión, de comunicación: dibujaba en la medida en que aprendía a hablar. Mi madre me asignó una pared —que mi padre pintó de blanco—, y recuerdo que me subía en las sillas del comedor. Cuando la pared estaba demasiado llena de dibujos, no había más remedio que tapanla —pintándola de nuevo— y empezaba a dibujar otra vez. Además, todo el tiempo, garabateaba en libretas de dibujos y en cuanta superficie encontrara a mi paso».

¿Cómo fue su tránsito por San Alejandro?, ¿qué le aportó?

Llegué a San Alejandro con un poco de susto; en aquel tiempo eran tres sesiones: mañana, tarde y noche, y yo entré en la tarde. Casi toda la gente de mi grupo era mucho mayor que yo: apenas contaba con 16 años y acababa de llegar del campo. Tenía compañeros de 40 y, quizás por eso, me convertí en el niño protegido de algunos profesores. Tuve excelentes maestros que hicieron gran empatía conmigo. Solo estude dos años en San Alejandro porque entré en contradicción con la profesora de Historia del Arte, que era —a su vez— la directora en aquel momento. Aún no sé por qué esa señora la emprendió en mi contra. En la asignatura de Historia del Arte siempre fui un alumno de notas de entre 95 y 100; sin embargo, ella me desaprobaba constantemente.

Por mis altas calificaciones en el primer año, me otorgaron una beca que consistía en 50 pesos mensuales —en aquel momento una fortuna—, y con esa ayuda aliviaba a mis padres de la carga económica. Al finalizar segundo año, esa profesora me llama y me dice que no recibiría «más ese dinero porque había desaprobado Historia del Arte». Y yo le respondí: «No importa, ya tengo una beca en la ENA», algo que era absolutamente mentira. Le dije, además, que sería alumno de Antonia Eiriz, a quien yo tampoco conocía, y solo había leído en una revista un artículo sobre su obra y me había impactado su pintura. Y la profesora me dice: «¡Con ese monstruo, usted no sabe lo que está haciendo!». Al día siguiente fui corriendo para la ENA y estaban haciendo exámenes de captación. Me presenté, aprobé y matriculé.

¿Y cómo se sintió en la Escuela Nacional de Arte?

Muy bien. Primero, porque estaba entre compañeros de mi misma edad y el hecho de relacionarme con estudiantes de otras especialidades de las artes como la música, el teatro, el ballet, etc., te daba una cultura general incalculable. Además sentí, desde el primer día, una tremenda sensación de libertad para crear. Aunque había mucho rigor en los ejercicios, los maestros te daban un gran espacio para la investigación e indicaban muchos ejercicios libres. La ENA tenía una excelente biblioteca, por lo que era el lugar ideal para estar informado. Participaba en cuanto evento cultural se desarrollara en el país: los Congresos de Cultura, el Salón de Mayo...; es decir, que había una relación muy estrecha con otras instituciones. Además, nos visitaban grandes artistas internacionales como Antonio Saura o Roberto Matta, y nosotros teníamos la oportunidad de intercambiar con ellos. La ENA, además de ser una gran escuela, era un verdadero centro generador de cultura.

Durante muchos años fue profesor. ¿Le sigue aportando el ejercicio de la pedagogía?

Me encanta enseñar, pues cuando uno transmite sus conocimientos también aprende. Interactuar con estudiantes de Arte enriquece mucho, pero actualmente por la cantidad de trabajo y de compromisos no dispongo de tiempo para estar en una escuela por largos períodos. No obstante, estoy dispuesto a impartir cursos breves. La pedagogía es vital y siento que en lo personal me nutre.

En 1980 obtiene el Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en su XIX edición ¿qué significó?

El Premio Miró impulsó, echó a andar mi carrera; facilitó que se me conociera internacionalmente y me abrió las puertas a una gran cantidad de eventos y exposiciones. Fue como empezar una nueva etapa, una nueva relación. Un tiempo antes de otorgárseme el Joan Miró, había tenido una serie de problemas que ya se habían resuelto, pero todavía persistían algunas actitudes —a nivel de instituciones— que no me dejaban arrancar con toda la fuerza; es decir, que no había correspondencia entre el nivel alcanzado por mi trabajo y la promoción. A partir del premio, empecé a formar parte de todas las exposiciones de Cuba que iban al exterior, por lo que mi obra se internacionalizó. El Premio Miró fue una bendición.

«Paisajes», «Basureros» y «Crucifixiones» son sus grandes vertientes. ¿Siempre en paralelo los tres temas?

Las «Crucifixiones» —que eran muy gestuales— aparecieron desde que era estudiante, pero casi siempre expresionistas, con influencias de Antonia Eiriz y de otros pintores como el español Francisco Goya. El paisaje desapareció de mi pintura por un tiempo porque sentí rechazo hacia él y, en aquel entonces, se consideraba que era un género atrasado, de otra época, y que no era moderno ni contemporáneo.

Comencé a pintar desde el expresionismo, pero después el paisaje empezó a salir dentro de cuadros y grabados: primero como fondo, y después cobró importancia hasta que llego a concebir paisajes, incluso, sin figuras humanas. Me sumerjo en el paisaje alrededor de 1976 y en 1980 obtengo el Miró, precisamente con un paisaje. En 1981, en la exposición de paisajes que realicé como parte del Premio Miró, incluí «Basureros». Por lo tanto, el paisaje fue cobrando relevancia en la medida en que me sensibilizaba con el hecho ecológico, con los conflictos y con los daños al medio ambiente. Empecé a interesarme en el paisaje en otra dimensión y tomaron mayor protagonismo los «Basureros». Después me percaté de que «Basureros» y «Paisajes» correspondían con estados mentales: el ser humano produce más basura cuando está incompleto, y esa carencia la suple adquiriendo cosas y se vuelve



▲ *El mantra de las olas*. Fotografía digital, 100 x 150 cm.



consumista. No niego que, desde el punto de vista económico, me va muy bien; sin embargo, apenas tengo ropa, solo la necesaria. Personas cercanas siempre me preguntan por qué no me compro esto o aquello, y la verdad es que no lo necesito. En ese sentido soy medio monje: vivo con lo necesario. Eso sí, me gasto dinero en proyectos relacionados con el arte.

«Notas al paso» fue una muestra —de veinticinco fotografías— exhibida en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana ¿Cómo llega a esa manifestación?

La fotografía me interesa desde niño. A los seis años o siete años les hice una cartita a los Reyes Magos pidiéndoles una cámara fotográfica Kodak, que en aquella época costaba seis pesos. Mi padre no me hizo caso y me trajo un traje de pelotero, un bate, un guante y la pelota. Eso era un problema para mí porque, aunque me encantaba jugar beisbol, era muy malo corriendo. Al fin logré que mi padre me regalara una camarita y comencé a hacer mis primeras fotos. Pero, realmente me empecé a inclinar hacia la manifestación durante el tiempo en que trabajaba en casa de Gory [Rogelio López Marín] que era el punto de encuentro de muchos fotógrafos cubanos importantes, pero me chocaba el hecho de meterme en un cuarto oscuro a revelar y seguir todo el proceso. Francamente me parecía aburrido.

Años después, cuando se inventa la fotografía digital, que te da más libertad de imprimirla o editarla y es más rápida, la retomé e hice montones de instantáneas, pero no para exponer. En 2010 tuve un infarto y, durante el proceso de recuperación, por la mañana pintaba —solo dos horas— y en la tarde hacía fisioterapia cardiovascular. Los doctores me exigían hacer

ejercicios y comencé a preocuparme porque corría el riesgo de desaparecer del mundo del arte debido a que no exponía ni participaba en nada. Mi médico de cabecera, el doctor Rafael Pérez Valdés, quien es también un excelente fotógrafo, cuando vio mis imágenes hizo una selección y me impulsó a que las mostrara. La verdad es que no estaba muy convencido, pero las imprimí en grande e hice mi primera exposición. Tuvo éxito comercial y, a partir de ahí, he hecho tres comerciales y dos no comerciales. La última de estas exposiciones, que se inauguró en el Centro Lam en 2014, ha itinerado por varias provincias cubanas como Cienfuegos, Holguín, Pinar del Río y Bayamo. «Notas al paso» continuará su recorrido por otros sitios de la geografía cubana.

¿Siente que en su obra hay una reverencia al detalle?

No diría eso. Lo que francamente siento es un placer tremendo al pintar los detalles, pero hay algo curioso: soy minimalista en el sentido de que mis composiciones son —por naturaleza— sintéticas, simples... Esto último se contrapone a la elaboración exhaustiva de los detalles. Todas mis obras tienen detrás una estructura esencial y, aunque esté adornada con abundantes detalles, el concepto siempre llega hasta lo minimalista. Parece una contradicción, pero no lo es.

¿Cuál es la obra soñada?

No sé. Sueño con hacer montones de cosas, pero sobre todo con continuar creando y pasar más períodos de trabajo en Cuba. Tengo varios proyectos para realizar aquí y también en Costa Rica. Deseo inter-



© TOMÁS NÚÑEZ (JOHNNY)



El fraile. Fotografía digital,
122 x 180 cm.

cambiar con pintores, sobre todo, con los paisajistas, y quiero ver cuánto les puedo influir: no para que pinten como yo, sino para que se percaten de que el concepto de paisaje es muy grande, que se puede ver de múltiples maneras y que tiene otra dimensión.

ESTRELLA DÍAZ, *periodista y crítica de arte. Fundadora del proyecto Luces y sombras en su versión escrita, radial y multimedia, dedicado a maestros contemporáneos de la plástica cubana. Los retratos de Tomás Sánchez fueron hechos por el también artista plástico Tomás Núñez (Johnny).*

La luz sobre el castillo

EL FARO DEL MORRO



HEREDERO DE LA TRADICIÓN DE LA VIGÍA,
DESDE EL SIGLO XVI HASTA EL DÍA DE HOY,
EL FARO DEL CASTILLO DE LOS TRES REYES
DE EL MORRO HA SIDO LA GUÍA EN EL HO-
RIZONTE PARA LOS BAJELES QUE ARRIBAN,
ZARPAN O NAVEGAN EN AGUAS CERCA-
NAS AL PUERTO DE LA HABANA, ADEMÁS
DE CONSTITUIR EL SÍMBOLO POR ANTO-
NOMASIA DE ESTA CIUDAD.

por **FERNANDO PADILLA GONZÁLEZ**



De acuerdo a la magna obra *Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*, escrita entre 1894 y 1903 por el capitán de navío, escritor e historiador Cesáreo Fernández Duro (Zamora, 1830-1908), este grabado del siglo XIX se realizó para conmemorar la construcción, inauguración y puesta en servicio del faro de El Morro en 1845, cuya torre, linterna y sistema óptico se conservan hasta nuestros días.

Los conflictos entre las potencias europeas arrieron en las aguas del mar Caribe durante los siglos XV y XVI, mientras España se aprestaba a poner en funcionamiento su sistema de flotas como el mecanismo que garantizaría todo el comercio y la navegación con sus colonias americanas hasta el primer tercio del siglo XIX, dando lugar a la denominada «Carrera de Indias». Cargados con los tesoros extraídos de los distintos virreinos, los convoyes recalaban primeramente en el puerto de La Habana, de donde partían fuertemente custodiados hacia la Península. De ahí que el Cabildo de esta ciudad, ante la constante amenaza de velas enemigas en lontananza, recogiera en una de sus actas la necesidad de levantar una atalaya que sirviera de aviso por «haber nuevas de franceses», además de servir como estación de señales a la navegación circundante.

El 30 de abril de 1551 se aprobó el carácter defensivo de dicho emplazamiento, y, el primero de mayo, una improvisada torre de madera comenzaba a cumplir esas funciones en el promontorio rocoso El Morro, situado en la entrada de la bahía, en la orilla opuesta al sitio donde fuera refundada la villa de San Cristóbal de La Habana en 1519. Por su elevación con respecto al paisaje, desde esa torre-vigía podía darse custodia permanente a la entrada de la rada y velar por la seguridad de vecinos y moradores que vivían al interior de la margen opuesta.¹

El destructivo ataque de Jacques de Sores a la villa de San Cristóbal de La Habana en 1555 hizo que las autoridades coloniales comenzaran a prestar atención a los emplazamientos que más tarde conformarían el sistema de fortificaciones de la ciudad. Una vez reinstalado el Cabildo, que había huido junto al gobernador Pérez de Angulo hacia el poblado de Guanabacoa tras el ataque de los piratas franceses, se toma el acuerdo de fortalecer la presencia de vigías en El Morro, con el objetivo de prevenir sobre la presencia enemiga a los habitantes de la urbe.

HOGUERAS SOBRE ALMENARAS

Tras quedar arrasada por las llamas y el saqueo de los piratas franceses, la villa fue totalmente reconstruida bajo el mandato de Diego de Mazariegos, Gobernador y Capitán General de Cuba (1556-1565). En 1559 se ratificó la necesidad de construir torres de vigilancia en la boca del puerto, así como en la caleta de San Lázaro, hacia el oeste. Según se consigna en acta de 2 de diciembre de 1563, se acometió el remplazo de la primera torre-atalaya de El Morro por una torre de cal y canto de seis estadios y medio de altura, con un capitel a 15 estadios sobre el nivel del mar, construida de acuerdo a la tipología de sus homólogas españolas denominadas almenaras.² Para su construcción fue necesario establecer un impuesto de anclaje a las naves que tocaban puerto habanero, el cual llegó a alcanzar la suma de 200 pesos oro.

Desde la cubierta superior de la torre-almenara, los vigías tenían un dominio visual de ocho leguas a la redonda y su elevación permitiría establecer comunicación con el Castillo de La Real Fuerza, la nueva fortificación de la villa, erigida entre 1558 y 1577 por el ingeniero Bartolomé Sánchez y el maestro de obra Francisco Calona, en sustitución de la maltrecha Fuerza Vieja.³

Otra iniciativa para reforzar la custodia de la villa fue elaborada por el Adelantado de la Florida y encargado por su Majestad el Rey de la misión de guardar los puertos de las Indias, Capitán General de la Flota y Caballero y Comendador de la Orden de Santiago, Pedro Menéndez de Avilés, quien propuso elevar un torreón de cuarenta pies de cuadra y redondo por fuera que, a la par del Morro, estuviera situado a la entrada del puerto, pero por la banda del poblado. Esa propuesta fue rechazada por Francisco García Osorio, el siguiente Gobernador y Capitán General de Cuba (1565-1567), a la postre destituido de sus funciones por el monarca Felipe II, debido precisamente a la actitud hostil mostrada contra las labores de construcción defensivas, entre ellas, el Castillo de La Real Fuerza.

Le sucede en la gobernación de la Mayor de las Antillas (1567-1574) el propio Menéndez de Avilés, quien aprovecha su mandato para supervisar los trabajos de excavación de una trinchera y la realización de una plataforma con piezas de artillería —presumiblemente «bersos»— en el enclave conocido como La Punta, situado frente a El Morro, tal y como este había sugerido en su momento. Ambos emplazamientos a la entrada de la bahía serían fortalecidos en adelante, tras conocerse los planes desestabilizadores del corsario inglés Francis Drake y avistarse en lontananza, el 29 de febrero de 1586, los primeros bajeles británicos. Dos años más tarde se acuerda que, siendo este puerto tan importante, conviene se guarde bien y para ello se haga un fuerte en El Morro y, en la margen opuesta —o sea, La Punta—, se levante un fuertecillo que se denominaría de San Salvador.

Para implementar ese primer gran sistema defensivo de la América hispana, en consonancia con la traza marítima de las flotas de la Carrera de Indias, para ese momento ya habían arribado a la villa habanera, desde el 2 de julio de 1587, el «maese (maestre) de campo» Juan de Tejeda, perito en cuestiones de guerra, y el ingeniero italiano Bautista Antonelli, quien tenía a su cargo el planeamiento de la construcción de las fortificaciones en La Habana, Santa Marta, Cartagena de Indias, Río Chagres, Panamá, Santo Domingo y San Juan de Puerto Rico. Estando en funciones Gabriel de Luján como Gobernador y Capitán General de Cuba (1581-1589), se había procedido como medida defensiva al cierre del puerto mediante una cadena que se tensaba desde dos juegos de tres cañones, ubicados a ambos márgenes de la bocana de la rada, entre el horario de las ocho de la

noche y las cuatro y media de la madrugada. En principio, sus eslabones fueron de tacos de madera y hierro, aunque se conoce que el citado ingeniero Bautista Antonelli propuso sustituirlos por otros de bronce o cobre para evitar la corrosión marina.⁴

Aunque la presencia de navíos españoles en aguas de la Mayor de las Antillas comenzó a finales del siglo XV, no es hasta la centuria siguiente que se establece el sistema de flotas de la Carrera de Indias y su escala o internada en La Habana. De navegar con fortuna, los vigías de esos bajeles se alegraban al reconocer las señales nocturnas que, desde la torre-almenara de El Morro, le eran transmitidas quemando leña «chamiza». Significaba el arribo a la seguridad del Puerto de Carenas, el abandono de las penurias en los sollados de los bajeles y la entrega a futuras jornadas de ocio y placer ofrecidas por las bondades de la ciudad de San Cristóbal de La Habana, que durante la escala de las flotas, acogía cada año a una población flotante ansiosa de gastar sus riquezas luego de «hacer las Américas».

La almenara de El Morro se concibió y formó parte de una vasta red de vigías o reales que, ubicados a lo largo de la costa occidental de Cuba, mantenían un seguimiento al sistema de flotas de la Carrera de Indias. Muchas de ellas contaban con puestos para dos jinetes de avisos, mientras que las más elevadas sobre el terreno transmitían señales mediante banderas, toque de campanas, disparo de cañón, y en menor medida era utilizado el humo de sus hogueras que ardían en las noches como señales luminosas de ayuda a la navegación.⁵

El flujo constante de información a las autoridades militares de La Habana se facilitaba al avistar y seguir la derrota de las flotas de Tierra Firme y Nueva España en los sucesivos acercamientos a la costa que estas realizaban según la antigua navegación visual por referentes o accidentes naturales. Con antelación, podía conocerse la cantidad de velas y las condiciones de estas, antes de su arribo al Puerto de Carenas; aguardar a la avanzada o avisos; conocer si a bordo viajaban altos oficiales de la armada y nobles de la Corona, al tiempo que prevenían de la presencia en lontananza de naves piratas, corsarias o con pabellones enemigos.

Los trabajos iniciados en 1589 por Bautista Antonelli en la construcción del Castillo de los Tres Reyes de El Morro fueron concluidos en 1610, quedando como resultado una clásica fortificación permanente abaluartada del siglo XVI. Desde su altura sobre una porción de suelo rocoso, elevado y escarpado, se visualizaba ampliamente la primitiva villa, convirtiéndose en el principal emplazamiento para establecer contactos y señales de aviso a la población, a las flotas y al resto de los puntos defensivos. La fortaleza se acomodó sobre una extensa lengüeta que sale al mar y da paso a la rada. La irregularidad del terreno determinó que careciera de simetría, pero no impidió que

tuviera la belleza de la tradicional planta renacentista. Resulta imposible distinguir la obra humana de la natural, puesto que su sillería parece ser una extensión del peñasco rocoso donde reposa.

De acuerdo al manuscrito «Descripción de las islas de Indias, «encima de El Morro está una torrecilla blanca, que de alto mar parece una nao, que va a la vela, donde residen los guardas y centinelas que custodian el puerto. La misma la recorren guarniciones de soldados, como a todas las demás postas que hay en este distrito». Dicha torrecilla hace alusión a la nueva almenara levantada en la porción oeste de la fortificación. Poseía una planta circular y alzada cilíndrica.⁷ Las prestaciones propias del terreno como altura y visualidad la hacían idónea para fungir como puesto de vigías y señales marítimas, al tiempo que permitía triangular información con la pequeña torre campanario del baluarte San Juan de La Real Fuerza, elevada a petición del gobernador y caballero de la Orden de Calatrava Juan Bitrián de Viámonte, y el torreón de la caleta de Juan Guillén o de San Lázaro, proyectado por el ingeniero Marcos Lucio.⁸

En las noches o madrugadas, guiados por la luz de la hoguera que ardía en lo alto de esa nueva almenara, los convoyes arribaban al litoral habanero, pero debían aguardar hasta las 4:30 ante meridiano por el disparo de cañón que anunciaba la apertura de las puertas de la muralla y el retiro de la cadena de la entrada del puerto. Por ordenanza del Almirantazgo, estaba estipulado que las armadas de la Carrera de Indias, así como todo bajel español o de nación amiga, debían previamente lanzar anclas en el Real Fondeadero, punto imaginario al oeste del Castillo de los Tres Reyes de El Morro y al norte del torreón de San Lázaro.

FANALES CON LINTERNA

Una centuria después de concluida la construcción del Castillo de los Tres Reyes de El Morro, hacia 1700 es nuevamente remodelada la torre de vigías y señales marítimas. En esta ocasión se eleva un torreón de doce varas de alto que tenía en su cima un fanal —o farol— con linterna protectora para el fuego producido por la quema de maderas. Junto a una mejor iluminación, al estar situado sobre el medio baluarte El Morrillo, ese primer fanal logró incrementar la visualidad y precisión de las orientaciones que prestaba a los bajeles que arribaban, zarpaban o navegaban cerca de las costas habaneras.

Al basarse en una hoguera o fogata encendida con madera, tanto las dos primeras torres almenaras como este primer faro con linterna debieron ser suministrados de dicho combustible en forma continua. Durante casi tres siglos, cada mañana, provenientes de los aserraderos del río Almendares y de los Cortes del Rey, ubicados al oeste de la ciudad, se embarcaban pequeñas tozas de madera a bordo de un tren de



The Capture of Havana, 1762: The Morro Castle and the Boom Defence Before the Attack. Óleo de Dominic Serres en el National Maritime Museum Greenwich de Londres. Representa la fortificación antes de ser asediada por los ingleses. Para evitar el acceso de la flota enemiga, las autoridades habaneras hundieron tres de sus propias naves a la entrada de la bahía (ver lado inferior derecho de la imagen). Esto resultó fatal porque la Armada española se inmovilizó a sí misma, quedando el castillo a merced de los cañones de los navíos ingleses. Aquí ya el faro muestra señales de deterioro, las cuales se agravaron durante el embate final de la artillería británica.

botes con destino a los bajos del castillo de El Morro, desde donde eran acarreadas a lomo de mulas por los soldados para subirlas a lo alto de la torre.

El primer faro tendría una vida útil muy efímera. El 6 de junio de 1762 la Royal Navy de Gran Bretaña protagoniza el sitio y ataque a La Habana y su sistema de fortificaciones. Sobre el Castillo de los Tres Reyes de El Morro impactaron más de 20 mil proyectiles de diversos calibres, provenientes de las baterías de tierra situadas en la loma de Casablanca, dirigidas por el general William Keppel, y, en menor medida, de las baterías a bordo de los navíos de línea, las cuales por instantes abrían fuego de mortero sobre el enclave militar.

La estocada final fue una mina de socava colocada a los pies del baluarte de Texeda, cuya detonación el día 30 del propio mes de junio terminó por afectar seriamente el faro de El Morrillo, las garitas y otras estructuras defensivas. Junto a la diezmada guarnición, la fulminante herida del capitán de navío y gobernador del castillo Luis Vicente Velasco, la muerte de Vicente González y Bassecourt

(marqués González) y del capitán Fernando Párraga determinaron la rendición del importante baluarte y, días después, la capitulación de la ciudad. Instaurada en 1763 nuevamente la gobernación española en La Habana, los ingenieros militares Silvestre Abarca y Agustín Crame proyectaron una amplia remodelación del castillo. Esta no se limitó a reconstruir las estructuras severamente dañadas, sino que introdujo mejoras de carácter defensivo. Asimismo, fue sustituido el faro de El Morro, cuyos estragos son visibles en los grabados ingleses que testimonian su conquista. En el mismo sitio, sobre el semibaluarte de El Morrillo, los expertos Abarca y Crame construyeron en 1764 otro faro provisional que, al igual que su antecesor, tenía una linterna para proteger la fogata, alimentada con leña.

Este segundo fanal con linterna todavía se encontraba en servicio en 1795, cuando la Junta de Gobierno del Real Consulado de La Habana acordó, como medida apremiante, el estudio para su sustitución por una estructura más moderna, tomando como referencia la linterna de bronce, con



aparato giratorio de reflectores, instalada el año anterior en Cádiz, España. Aunque nunca se llevó a la práctica, en 1816 el químico norteamericano Gabriel Pendergrast presentó a las autoridades metropolitanas un proyecto sobre las ventajas de colocar en dicha torre una docena de reflectores con una iluminación equivalente a 150 velas de cebo.

Pero no fue hasta la década de 1820, gracias al comandante de ingenieros de Marina Honorato de Bouyón, reformador del ya obsoleto Real Arsenal de La Habana, que se estableció en El Morro un fanal alumbrado con una lámpara basada en bujías encendidas que eran alimentadas con aceite. Es decir, se diferenciaba de los tres faros anteriores en que no se trataba de una hoguera o fogata a partir de la quema de madera. Como veremos enseguida, además de contar con una cubierta de vidrio transparente que protegía sus llamas de los embates del viento y la lluvia, este nuevo fanal estaba diseñado para hacer llegar a la mayor distancia posible su resplandor mediante un mecanismo que era capaz de orientar el haz luminoso por reflexión hacia el horizonte.

ILUMINACIÓN CON ACEITE Y FARO CATÓPTRICO

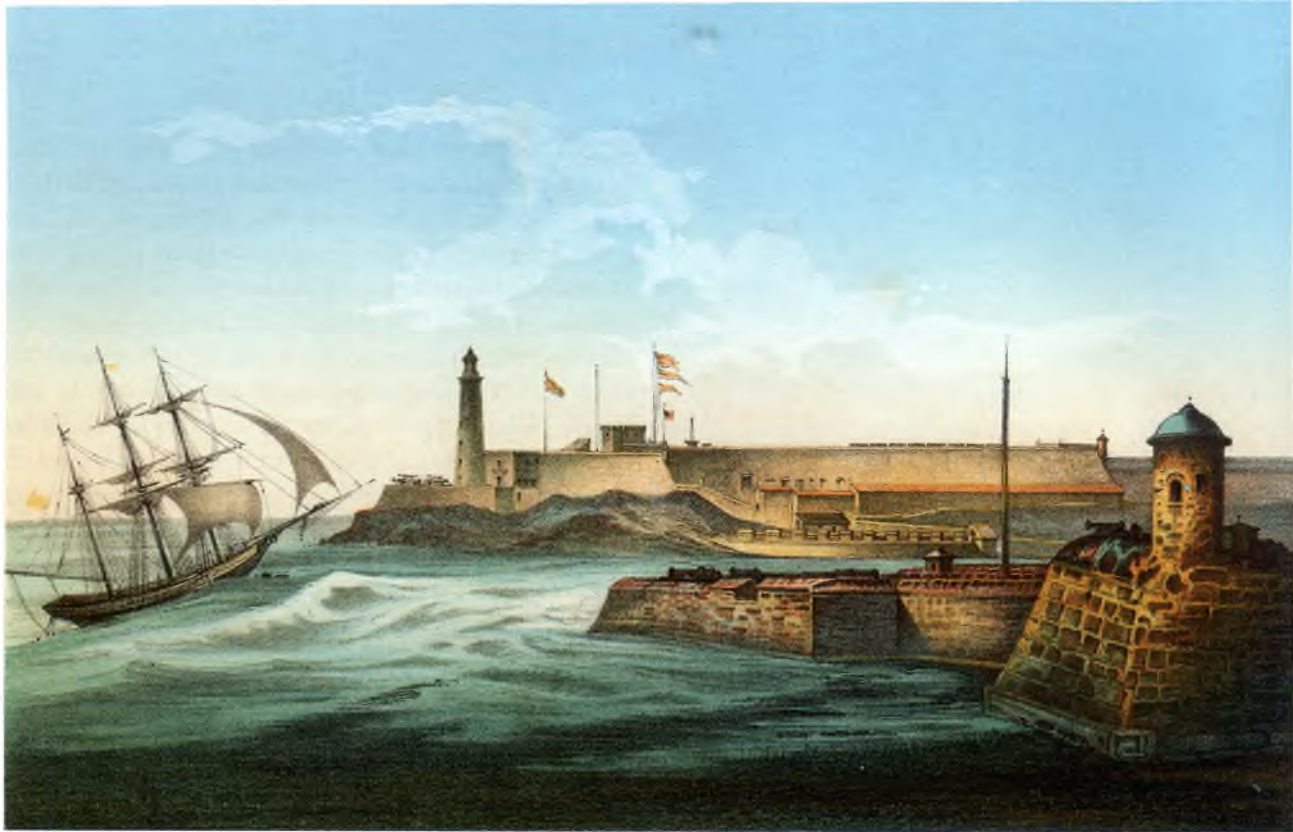
Ese mecanismo consiste en situar un espejo reflector de metal bruñido (cobre, por ejemplo) detrás de las

llamas emisoras; de ahí su nombre: faro de reflexión o faro catóptrico, del griego *katoptrikos*, relativo al espejo. Fuese el dispositivo fijo o giratorio, ese sistema óptico consigue que parte de la luz proveniente de cada mechero de aceite, aunque incida con ángulos diferentes sobre la superficie metálica, se proyecte a modo de haz cilíndrico formado de rayos paralelos entre sí, cuya intensidad no disminuye con la distancia. Solamente el espesor de las capas de aire o las brumas atmosféricas pueden atenuar su luminosidad. Según cálculos de la época, ese fanal habanero podía ser avistado por las naves a una distancia de 13 millas náuticas (cerca de 24 kilómetros) a la redonda, gracias a que tenía tres juegos de luces, cada uno con tres bujías, y cinco espejos parabólicos. Puesto en movimiento uniforme de rotación gracias a un mecanismo de relojería, al completar cada vuelta en el intervalo de dos minutos, ese aparato catóptrico producía una serie de dos destellos de luz y dos eclipses u ocultaciones. Sobre este principio es que pueden distinguirse entre sí a diferentes faros: variando la velocidad del movimiento de sus reflectores para que esa alternancia sea más o menos frecuente.

Los mecheros de ese nuevo fanal habanero consumieron aceite de colza, extraído de la planta de igual nombre y reconocida por el intenso amarillo de sus flores, aunque también se utilizó como combustible el aceite de coco y cacahuete, estos últimos más difundidos en toda la América hispana, e incluso chapapote, o sea, petróleo crudo. En otros países se utilizaron derivados vegetales y grasas animales.

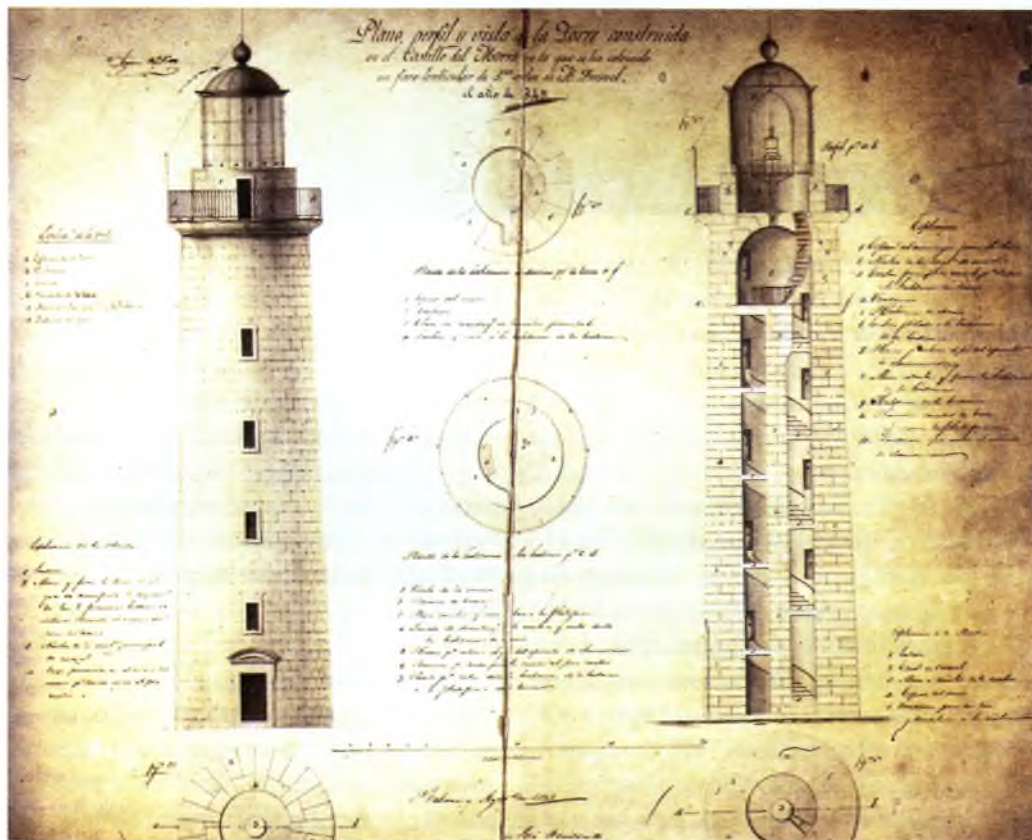
Pese a constituir una mejoría, el faro catóptrico tenía como serios inconvenientes el gran peso de los reflectores y la pérdida de iluminación debido a la gran absorción de luz por esos espejos (casi la mitad de los rayos incidentes). Además, sus superficies de metal bruñido se deterioraban rápidamente por las sales contenidas en el aire de mar, máxime cuando entraban en contacto directo con las olas, sobre todo durante los huracanes y otros eventos naturales. Dada la ubicación del faro en lo más extremo del semibaluarte El Morrillo, esos factores climatológicos incidieron en que su funcionamiento se tornara cada vez más deficiente y motivara frecuentes quejas y denuncias por parte de los navegantes que arribaban al puerto habanero.

Inicialmente, en 1840, se pensó en elevar la altura del fanal, aprovechando parte de la obra civil. Sin embargo, en 1844, cuando ya se había decidido acrecentar el fuste de la antigua torre, la Real Junta de Fomento que promovía las obras de reforma decidió demolerla para levantar otra de nueva planta. En lugar del aparato catóptrico, se implementó una óptica moderna que había revolucionado el alumbrado a la entrada de los puertos en Francia. Este nuevo faro



Arriba: Morro y entrada Puerto de La Habana. Grabado de Federico Mialhe, en *Álbum Pintoresco de la Isla de Cuba* (1855). Debajo, plano del perfil y vista de la torre construida en 1845, donde fue colocado el faro lenticular de primer orden, basado en la óptica de Fresnel.

Este dispositivo se denomina catadióptrico porque resulta una combinación de prismas de vidrio con propiedades refractantes y reflectantes. Puesto en servicio el 24 de julio de 1845, el faro catadióptrico sustituyó el sistema con espejos solamente reflectores (catóptrico) de cobre bruñido que, desde 1820, tenía el anterior fanal, el cual fue deruido. Como puede apreciarse, el faro representado en el grabado es semejante al del plano técnico, cuya cúpula de vidrio con cubierta metálica y fanal lenticular en su interior remata la torre de sillería.



de La Habana se convirtió en un antecedente directo del Plan de Alumbrado de las Costas de España, aprobado en 1847, durante el reinado de Isabel II.⁹

CATADIÓPTRICO DE FRESNEL

El descubrimiento que permitió abandonar el sistema catóptrico fue el dispositivo propuesto por el célebre físico e

ingeniero francés Agustín Jean Fresnel (1788-1827), artífice de las lentes de vidrio dispuestas de forma escalonada, que sustitúan a los viejos reflectores parabólicos. La invención de Fresnel recibió el nombre de faro catadióptrico, ya que para dirigir el haz de luz hacia el horizonte aplicaban una combinación de reflexión (catóptrico) y de refracción (dióptrico). En lugar de pesados

reflectores o lentes macizos, se utiliza una envoltura de delgadas lenticulas de vidrio que, bien calculados, se disponen con respecto a la fuente de luz en forma escalonada. Así, en el centro, se encuentra la unidad de lentes reflectantes, de modo que los rayos luminosos sean proyectados hacia delante, paralelos al plano focal. Rodeando ese núcleo catóptrico, se encuentran varios anillos de prismas independientes que son tanto refractantes como reflectantes (catadióptricos). La forma trapezoidal e inclinación de esos prismas permite captar los rayos superiores que pueden perderse y reorientarlos horizontalmente. Así se aprovecha todo lo posible la luz de la lámpara situada en el foco común de todas esas lentes que componen el aparato catadióptrico. Según la intensidad de su brillo y el alcance de su luz, los faros se dividían en faros de primero, de segundo, de tercer orden y hasta sexto orden.¹⁰

Estrenada por primera vez en 1823 en el faro de Cordouan, en la costa atlántica de Francia, la óptica Fresnel fue exhibida en la Exposición Internacional de París en 1843 y, tras el estudio de su efectividad, fue adquirida a la firma Mr. Henry Lepante por España para el nuevo faro que se construía en La Habana. A cargo del ingeniero militar José Benítez, este proyecto quedó documentado en la «Memoria sobre la construcción de la nueva torre de la farola del puerto de La Habana». ¹¹ Por ella sabemos que las obras fueron iniciadas el 19 de agosto de 1844 con el derribo del viejo faro, habiéndose decidido que el nuevo sería erigido en su actual posición, desplazado unos 84 pies de distancia (25, 6 metros) con respecto a su posición anterior en el extremo del semibaluarte El Morrillo. Esto permitió cimentarlo sobre una roca más sana, pues ya entonces era apreciable el socavamiento del terreno natural bajo ese semibaluarte, debido a la acción constante de la fuerza del mar.

El 8 de diciembre, cuando la torre del faro alcanzó la altura del dintel de la puerta, se realizó la ceremonia inaugural, a la que asistió el capitán general y gobernador Leopoldo O'Donnell y la más alta jerarquía de la aristocracia habanera. Tres días después, el 11 de diciembre de 1844, a bordo de la fragata francesa *Staoneli*, procedente de Le Havre, llegó la linterna catadióptrica. Fue colocada en la cima del faro a una altura de 44 metros sobre el nivel del mar, dentro de una cúpula de vidrio con cubierta metálica que remata la torre de sillería, y su luz alcanzaba las 18 millas náuticas (33, 3 kilómetros). El acceso interior a ese compartimiento se logra, aún hoy, mediante una escalera de caracol con poco más de un centenar de peldaños. Puede afirmarse que la estructura de la torre, así como la linterna con lentes de Fresnel, se conservan íntegramente en la actualidad.

En un principio, el alumbrado del fanal continuó siendo con mechas que consumían aceite, el cual

servía —además— de refrigerante para evitar que la temperatura del dispositivo se elevara excesivamente. Disponía además de un despertador de campanillas para alertar a los vigías cuando el nivel de dicho combustible disminuía en los depósitos. Debido a los fuertes huracanes que asolan la isla, la estructura de la cúpula fue calculada para poder resistir una velocidad del viento de 50 metros por segundo, empuje que equivalía a una carga estática de 386 libras por vara cuadrada, aunque este valor se reducía a dos tercios del total por la forma cilíndrica de la superficie expuesta al empuje de los vientos.¹²

El nuevo faro comenzó a prestar servicio el 24 de julio de 1845 a las 7:30 pasado meridiano, en saludo al onomástico de Su Majestad la Reina Madre María Cristina. El primer Reglamento e Instrucción que recogía las condiciones para ejercer el oficio de torrero y el conjunto de sus deberes, obligaciones a cumplir, haberes, premios y castigos fue aprobado por Real Orden de 21 de mayo de 1851. El 5 de julio del propio año, otra Real Orden aprueba el uniforme y el armamento necesario para defenderse, compuesto de carabina corta con canana y municiones para 20 tiros. El servicio es objeto de rigurosa reglamentación. Inicialmente los requisitos para entrar a formar parte del cuerpo de torreros obligaban a tener 21 años cumplidos y no más de 30; saber leer y escribir, y las cuatro reglas con números; tener buena conducta y no padecer deficiencias físicas que impidiesen el ejercicio de la profesión.

De acuerdo con la «Memoria sobre la construcción de la nueva torre de la farola del puerto de La Habana», ante la necesidad de señalar el litoral cubano en condiciones de escasez de suministros, para construir el nuevo faro resultó vital la reutilización de diversos materiales procedentes de naufragios ocurridos en costas cercanas a La Habana. Un millar de ladrillos de Bremen fueron rescatados y empleados para la confección de hornos de cal, lo que permitió un ahorro considerable de leña. Las obras de carpintería como puertas, barandas, pasamanos, entre otras, se elaboraron a partir de excelentes cargamentos de caoba provenientes de navíos embarrancados. En tanto, la insuficiencia de hierro, cuya carencia en toda América colonial obligó a realizar importaciones masivas, fue solucionada con la fundición de los cureñajes obsoletos de las baterías de cañones. En menor medida se recurrió a la madera de los mástiles mayor, mesana y trinquete de los bajeles siniestrados, empleándola como plumas de las grúas y estructuras de las cabrias para izar los materiales y las piezas del fanal.

Al igual que muchas otras obras construidas en el continente americano, fueron empleados dos tipos de cales diferentes: una que tenía como materia prima la piedra caliza y se empleaba en la fabricación

de hormigón, y otra cal, mucho más blanca, que se obtenía del calcinado de los cobos, grandes caracoles marinos que abundan en la costa caribeña. Esta última se reservaba para el enlucido de los paramentos y blanquear los muros.

Como un antecedente del estilo isabelino, puesto de moda a partir de 1847, el nuevo faro habanero tiene las líneas clásicas con cubiertas planas, vanos rectangulares y torre de planta circular con un único balcón sobre el que se encuentran el torreón y la linterna.

ELECTRIFICACIÓN Y MODERNIDAD

Ya a fines del siglo XIX comenzó a emplearse la energía eléctrica del arco voltaico generada por una máquina de vapor para la iluminación de los faros. En los reinos de España, esta última tecnología se estrenó al encenderse en 1896 la torre de Cabo Villano, La Coruña.¹³ Sin embargo, el faro habanero siguió empleando el aceite como combustible hasta que fue sustituido por el gas de acetileno en 1928, bajo la supervisión del secretario de Obras Públicas Carlos Manuel de Céspedes.

No fue hasta el 24 de julio de 1945, cuando se conmemoró el centenario de su inauguración, que el fanal fue dotado de corriente eléctrica del tendido urbano, así como de una batería de 64 acumuladores de corriente directa a fin de mantener el servicio en caso de interrupción en las líneas. Su potencia lúmica se incrementó hasta unas 200 000 bujías que lo hacen visible a 46 kilómetros, a la par que conservó sus características de antaño: dos destellos relámpagos blancos cada 15 segundos. Desde entonces, aunque el torrero tiene autonomía para iniciar e interrumpir su servicio en dependencia de las condiciones climatológicas, quedó establecido que el sistema de encendido debe producirse a las 18 horas y finalizar aproximadamente a las seis de la mañana de la jornada siguiente 40 minutos después de las primeras luces del amanecer.

Con la presencia del presidente de la República, Ramón Grau San Martín, altos oficiales de la Marina, eminentes científicos de la época y personal rector del Archivo Nacional, además de una multitud de habaneros y visitantes de paso que se dieron cita frente al Castillo de los Tres Reyes de El Morro, se procedió al encendido del faro, utilizando por primera vez la electricidad, energía que dejaba en la memoria la quema de tozas de madera, el empleo de aceites y gas acetileno.¹⁴ Al dirigirse a los presentes en el acto, el Historiador de la Ciudad, Emilio Roig de Leuchsenring, expresó: «Y que la luz de este faro señale a los navegantes no solo una ruta marítima y punto geográfico, sino también la existencia de un pueblo que ha sabido convertir en realidad permanente y estable, su amor a la libertad, la democracia, la justicia, el progreso, la cultura y la civilización».¹⁵

Cuarenta minutos antes de la puesta de Sol, el farero de guardia enciende el complejo engranaje que da movimiento a las lentes y alimenta las bombillas. Estas permanecen prendidas hasta las primeras luces del alba o 40 minutos después del amanecer. En la foto, el Faro de El Morro y, a su izquierda, la caseta de la Estación Semafórica en servicio, ambos en ayuda a la navegación circundante al litoral habanero.



Aunque los modernos sistemas de navegación por satélite, como el GPS, han quitado importancia a los faros, estos siguen siendo útiles para la navegación nocturna ya que permiten la verificación del posicionamiento en la carta de navegación. Heredero de la tradición de la vigía, desde el siglo XVI hasta hoy, el faro del Castillo de los Tres Reyes de El Morro ha sido la guía en el horizonte para los bajeles que arriban, zarpan o navegan en aguas cercanas al puerto de La Habana, además de constituir el símbolo por antonomasia de esta ciudad.

¹ Giovanni Francesco Gemelli Careri: «La Habana a fines del siglo XVII vista por un italiano», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. La Habana, mayo-agosto 1971, pp. 63-85.



² Manuel Oliván Quero: «La comunicación naval tierra-mar. Los semáforos de Tarifa», en Actas I Jornadas de Tarifa, 2012.

³ Irene A. Wright: *Historia documentada de San Cristóbal de La Habana en el siglo XVI*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927.

⁴ Tamara Blanes: *Castillo de los Tres Reyes del Morro de La Habana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.

⁵ José María Romeo: «Las comunicaciones marítimas con banderas. Semáforos en España», en Actas del V Congreso Internacional de Patrimonio e Historia de la Ingeniería, Las Palmas de Gran Canaria, 2010.

⁶ «Descripción de las islas de Indias. Manuscrito en folio existente en la biblioteca de la Academia de la Historia de Madrid». En *Memorias de la Sociedad Económica de Amigos del País*. Habana (4ª. Serie), no.1, t.5. pp. 128-130.

⁷ Archivo General de Marina Álvaro Bazán. Sección Puertos: legajo 5.639; Sección Semáforos.

⁸ Fernando Padilla González: «Torreón de San Lázaro. Un vigía a los pies del mar», en *Opus Habana*, vol. XIV, no. 1, agosto 2011-enero 2012, pp. 24-33.

^{9,10} Ignacio González Tascón: *Ingeniería española en Ultramar: (siglos XVI-XIX)*. CEHOPU, Madrid, 1982.

^{11,12} José Benítez: «Memoria sobre la construcción de la nueva torre de la farola del puerto de La Habana», en *Memorial de Ingenieros*, Madrid, 1848, pp. 57-72.

¹³ Ignacio González Tascón: *op. cit.*

¹⁴ Periódico *El País*, miércoles, 18 de julio de 1945.

¹⁵ Centenario de la Farola de El Morro de La Habana. 1845- Julio 24 - 1945. Imprenta Marina de Guerra, La Habana, 1945.

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

EL CENTINELA DE LA HABANA

El actual faro del Castillo de los Tres Reyes de El Morro es el resultado de la evolución tecnológica de la ayuda a la navegación. Aquí se delimitan en retrospectiva las distintas etapas de su historia, atendiendo al tipo de construcción (atalaya vigía, torre almenara...), el combustible empleado y la introducción de los sistemas ópticos: primeramente, los reflectores de metal bruñido (faro catóptrico), y después, la linterna de Fresnel o faro catadióptrico.

1945 HASTA HOY. ELECTRIFICACIÓN



No fue hasta el 24 de julio de 1945, cuando se conmemoró el centenario de su inauguración, que el fanal fue dotado de corriente eléctrica del tendido urbano, así como de una batería de 64 acumuladores de corriente directa a fin de mantener el servicio en caso de interrupción en las líneas. Su potencia lumínica se incrementó hasta unas 200 000 bujías, que lo hacen visible a 46 kilómetros, a la par que conservó sus características de antaño: dos destellos relámpagos blancos cada 15 segundos. En la imagen sobre estas líneas puede verse la linterna original con las lenticulas de Fresnel, tal y como se mantiene funcionando en la actualidad.

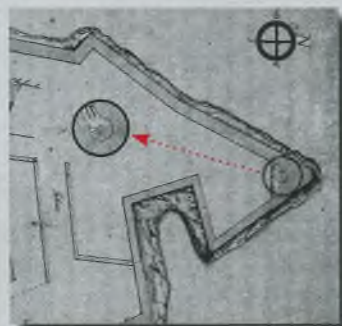
El actual faro del Morro tiene 7,6 metros de diámetro en su base. La altura del haz de luz sobre el nivel del mar es de poco más de 53 metros, de los cuales 26,5 corresponden a la altura de la torre; 6,6 a la linterna, y 20 a la elevación del terreno.



26,5 m

6,6 m

Al ser construido este nuevo faro en 1844, su torre fue desplazada unos 84 pies de distancia (25,6 metros) con respecto a su posición anterior en el extremo del semibaluarte El Morrillo. La estructura del faro es de sillería y tiene elementos decorativos tallados en los zócalos, jambas de puertas, ventanas y escalera interior.



1551. Fue erigida una atalaya de vigías y ayuda a la navegación en el promontorio rocoso El Morro.

1555. Esa atalaya fue sustituida por una almenara, y esta, a su vez, por otra, según mapa de 1576.

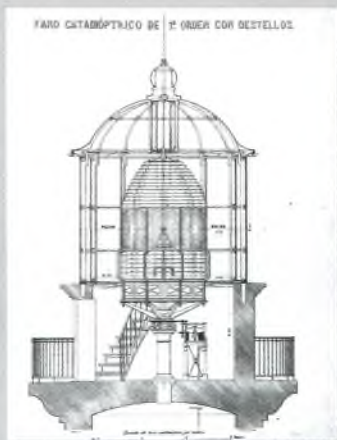
1610. Ya construido el Castillo de los Tres Reyes de El Morro, desde entonces el faro está encima del mismo.

1700. Primer faro que, basado en la quema de madera, tiene una linterna protectora para el fuego.

1762. El faro es severamente dañado durante la toma de La Habana por los ingleses.

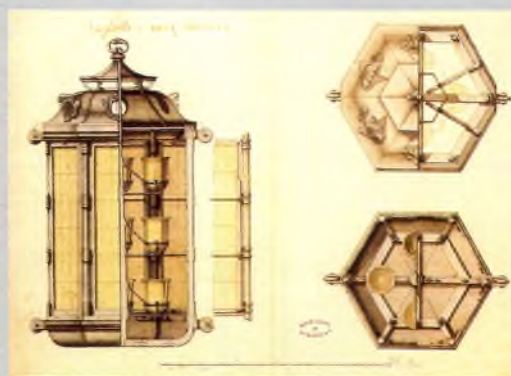
1764. Construido un nuevo faro por los ingenieros militares Silvestre Abarca y Agustín Crame.

Una vez construido el faro en 1844, tal y como había sido previsto, al año siguiente fue dotado del novedoso sistema óptico ideado por el ingeniero francés Agustín Jean Fresnel, cuyos lentes son una combinación de reflexión (catóptrico) y de refracción (dióptrico), de ahí su nombre: faro catadióptrico. Por la intensidad y el alcance de su luz, este tipo de fanal puede ser de primero, segundo o tercer orden. El ejemplar habanero es de primer orden con destellos. Su lámpara consumía diferentes aceites que se almacenaban en los depósitos de la surtida de la Estrella (ver foto), hasta que en 1928 comenzó a emplearse el gas acetileno.



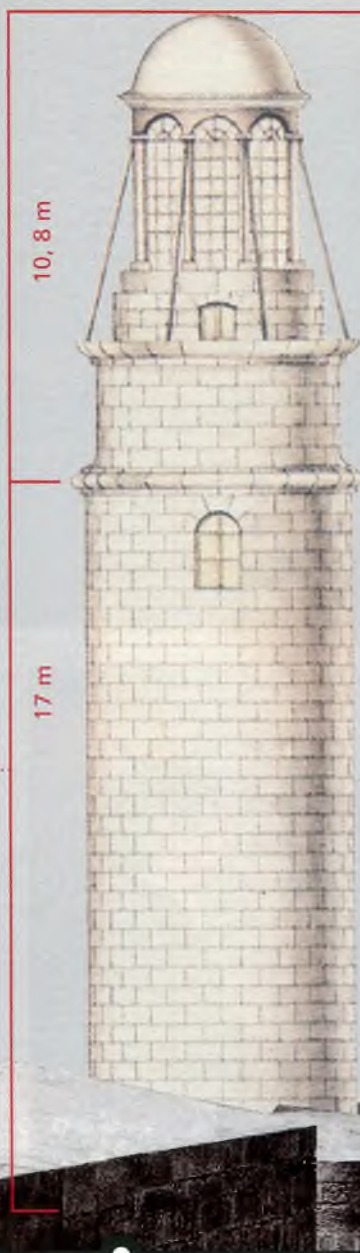
1820-1845. FARO CATÓPTRICO CON BUJÍAS ALIMENTADAS POR ACEITE

Reconstruido en la década de 1820 bajo la dirección del comandante de ingenieros de Marina Honorato de Bouyón, este nuevo faro poseía un sistema catóptrico giratorio (imagen a la derecha), con tres juegos de luces, cada uno con tres mecheros, y cinco reflectores de cobre bruñido. En el intervalo de dos minutos, daba dos destellos de luz y dos eclipses. De esta manera fue introducido en Cuba el empleo de cristal emplomado para lámparas con bujías alimentadas por aceite. Estas eran abrigadas por el fanal de vidrio transparente que protegía la llama de los embates del viento y la lluvia.



1555-1764. HOGUERAS MEDIANTE QUEMA DE MADERA

Desde que el promotorio rocoso conocido como El Morro fuera elegido en 1551 para emplazamiento defensivo por su elevación con respecto al paisaje, se tuvo en cuenta que allí fuera colocada una torre-vigía que también cumpliría las funciones de vigilancia y apoyo marítimo. La primera de esas atalayas fue de madera, y, tras el ataque del pirata francés Jacques de Sores en 1555, fue reconstruida como una almenara de cal y canto. Correspondiente a los siglos XVI y XVII, esa tipología consistía en un torreón con cubierta libre para la fogata de señales, utilizando madera como combustible (imagen derecha inferior). Esa primera almenara fue sustituida por otra que ya puede verse en el plano de 1576 atribuido a Francisco Calvillo, considerado el más antiguo que se conoce de la villa habanera. Una vez construido el Castillo de los Tres Reyes de El Morro en 1610, a partir de ese momento la torre de vigías y señales marítimas fue situada encima de dicha fortificación. En 1700 se erige un torreón de doce varas de fuste que, a diferencia de las anteriores, tenía en su cima un fanal —o farol— con linterna protectora para el fuego. Esa torre sufrió severos daños durante el asedio del Morro por las tropas inglesas que ocuparon La Habana en 1762. Al ser reconstruida esta fortificación en 1764, fue erigido un nuevo faro que, al igual que los anteriores, funcionaba con hogueras a partir de la quema de la madera.



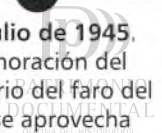
1820. Primer faro catóptrico, con bujías alimentadas por aceite, obra del ingeniero de Marina Honorato Bouyón.

19 de agosto de 1844. Derribo del viejo faro para correrlo desde el extremo del semibaluarte El Morrillo.

8 de diciembre de 1844. Ceremonia inaugural con la presencia del gobernador de Cuba, Leopoldo O'Donnell.

24 de julio de 1845. Comienza sus servicios el faro catadióptrico con lentes de Fresnel que se conservan hasta hoy.

24 de julio de 1945. Conmemoración del centenario del faro del Morro; se aprovecha para su restauración y electrificación.



El doctor Matteo Renzi, presidente del Consejo de Ministros de la República Italiana, se interesó por los detalles que sobre la construcción del Capitolio, y más específicamente sobre la impronta artística de Ángelo Zanelli, ofreció su anfitrión: el Historiador de la Ciudad. Sobre estas líneas, vista frontal de las tres maquetas principales que realizó ese escultor italiano por encargo del gobierno de Cuba; al centro, *Estatua de la República*; a ambos lados: *El trabajo* y *La virtud tutelar del pueblo*. Estas últimas presiden la escalinata de acceso principal al monumental edificio.





BOCETOS de ZANELLI para el CAPITOLIO NACIONAL

UNA EXPOSICIÓN REMEMORA LA
HUELLA DEL ARTISTA ITALIANO,
AUTOR DE TRES ESTATUAS MONU-
MENTALES Y OTROS MOTIVOS ES-
CULTÓRICOS DE ESTA JOYA DE LA
ARQUITECTURA CUBANA.

por **MARIO CREMATA FERRÁN**

A casi nueve décadas de la presencia en La Habana del escultor italiano Ángelo Zanelli (San Felice del Benaco, 1879 - Roma, 1942), su legado y memoria quedaron renovados tras la inauguración oficial de la exposición «Bocetos de Zanelli para el Capitolio Nacional», el miércoles 28 de octubre de 2015, en presencia de Matteo Renzi, presidente del Consejo de Ministros de la República Italiana.

Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, ofreció la bienvenida al alto dignatario y la delegación que le acompañó en esta, su primera visita oficial, integrada por Carlo Calenda, viceministro de Desarrollo Económico, y Mario Giro, subsecretario de Asuntos Exteriores, así como Carmine Robustelli, embajador de Italia en Cuba, y Alba Soto Pimentel, embajadora de Cuba

en ese país. Asistió también una amplia representación de la sociedad civil cubana, cuerpo diplomático y personalidades de la cultura.

La exposición recoge las maquetas, bajorrelieves y bocetos originales de Zanelli que, en mayo de 2015, el Ministerio de Bienes y Actividades Culturales y del Turismo de la República de Italia prestó temporalmente a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Dichas piezas fueron dispuestas en la planta baja del otrora Palacio del Segundo Cabo, hoy Centro para la Interpretación de las Relaciones Culturales Cuba-Europa. De hecho, la muestra puede interpretarse como un ejemplo del arraigo que ha tenido el concepto de la *latinidad* en el patrimonio escultórico cubano, en lo relativo a sus múltiples apelaciones a la cultura clásica de origen greco-romano. Vista desde esta perspectiva, puede entenderse el alto valor patrimonial de «la escultura que es el símbolo de la victoria del concepto de la República», según expresó Leal Spengler en su discurso inaugural.

Esta iniciativa expositiva se inscribe en el proceso de restauración del Capitolio Nacional para devolverle su función primigenia como sede legislativa de Cuba; en la actualidad, de la Asam-



Las maquetas se hicieron primero a la escala 1/10 y luego 1/3, hasta llevarlas a su proporción definitiva.



La crítica de la época alabó en esta creación de *El progreso* (conocida como *El trabajo*) el hálito viril, tanto como el ritmo del torso y los miembros, que se corresponden con una cabeza vigorosa.

EL TRABAJO



Sobre estas líneas, momento en que, por una improvisada rampa, los obreros deslizaban *La virtud* rumbo a su ubicación final.



LA VIRTUD



Las esculturas están en armonía con la fachada, las columnatas laterales y los maticos del pórtico central, donde también resalta la impronta artística de Zanelli en los frisos.





blea Nacional del Poder Popular. A cargo de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH), este proyecto restaurador priorizó esas esculturas emblemáticas, de ahí la atención renovada a la obra de Zanelli.

El escultor llegó a La Habana en 1927 por invitación de Carlos Miguel de Céspedes, entonces secretario de Obras Públicas del gobierno cubano. Debía modelar en breve plazo los siete frisos de mármol boticino en bajorrelieve del pórtico central y las tres estatuas de bronce y gran formato que decorarían el Capitolio, aún en construcción. Siendo exponente de la escuela clásica italiana, Zanelli traía como aval su obra más conocida: el friso del Altar de la Patria, en el monumento a Víctor Manuel II, en Roma.

Ello explica la fascinación despertada acá por su presencia. No obstante, la revista *Social* (julio de 1928), al tiempo que celebraba la terminación de las maquetas, deslizaba una crítica razonable: «Lo que es de lamentar es que el artista no haya permanecido más tiempo entre nosotros, para así identificarse mejor con nuestros tipos, costumbres e historia, de manera que su obra en Cuba, aunque realizada por un extranjero, interprete lo más fielmente posible los sentimientos, ideales, la idiosincrasia de nuestro pueblo y de nuestra República (...)».

Por la prensa de la época, que daba cuenta regularmente de todo lo concerniente a la



gestión de Zanelli, todo hace indicar que su última visita a la Isla se produjo en los días de abril de 1929, cuando dirigió la colocación de las estatuas. Pero no es hasta ahora que puede apreciarse su trabajo en la etapa inicial, cuando bocetó a lápiz y maqueto en yeso, para compararlo con el resultado final.

Esta exposición ha tenido un alto valor didáctico y ha sido aprovechada por estudiantes y estudiosos del arte escultórico, así como por los interesados en las técnicas de restauración. De hecho, la muestra ha sido integrada al plan docente de la Escuela Taller de La Habana «Gaspar Melchor de Jovellanos», perteneciente a la OHCH.

MARIO CREMATA FERRÁN es editor ejecutivo de Opus Habana.

En su estudio de Roma, Ángel Zanelli (en la foto) realizó las maquetas de las esculturas y los frisos del pórtico central del Capitolio Nacional. Aunque han sido menos atendidos por la historiografía, esos últimos motivos escultóricos acumulan méritos individuales. Además del impulso épico que transmite la composición espacial desde el propio dibujo, así como el acertado efecto de profundidad, el artista no descuidó estudiar las luces y sombras del sitio donde serían emplazados dichos bajorrelieves.

No. 1: Cosme Proenza



No. 4: Ernesto Rancaño



No. 3: Zaida del Río



No. 2: Chinolope



No. 1: Nelson Domínguez



VOLUMEN I
año 1996-97

No. 2: Ileana Miliét



No. 3: Roberto Fabelo



No. 4: Pedro Pablo Oliva



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 artistas plásticos.

No. 1: Manuel López Oliva



No. 2: Arturo Montoto



No. 3: Elsa Mora



No. 1: Rubén Alpízar



VOLUMEN IV
año 2000

VOLUMEN II
año 1998

VOLUMEN III
año 1999

No. 2: Manuel Mendive



No. 3: Alfredo Sosabravo



No. 2: Vicente R. Bonachea



VOLUMEN VI
año 2002

No. 3: Águedo Alonso



No. 1: Ángel Ramírez



No. 3: Leslie Sardíñas



No. 2: Ricardo Chacón



No. 1: Eduardo Roca (Choco)



VOLUMEN V
año 2001

VOLUMEN VII
año 2003



VOLUMEN XVI
año 2014-2016



VOLUMEN VIII
año 2004



VOLUMEN IX
año 2005



VOLUMEN XV
año 2013-2014

VOLUMEN X
año 2006-2007



VOLUMEN XIV
año 2011-2012

VOLUMEN XI
año 2007-2008



VOLUMEN XII
año 2009-2010



VOLUMEN XIII
año 2010-2011

COLECCIONES

Habana Vieja, Patrimonio Mundial

por DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO

Por sus valores históricos, culturales y arquitectónicos, el 14 de diciembre de 1982, el Centro Histórico de La Habana Vieja y su sistema de fortificaciones fue incluido por la UNESCO en la Lista del Patrimonio Mundial. Desde sus primeras publicaciones, *Opus Habana* ha referenciado aspectos de filatelia y numismática en más de una decena de artículos. En esta ocasión, por primera vez se entrelazan ambas temáticas para, a través de las colecciones, acercar a los lectores a ese gran acontecimiento que fue dicha declaratoria.

Con ese motivo, el Ministerio de Comunicaciones de la República de Cuba, a través de su Administra-

ción Postal, puso en circulación el 25 de noviembre de 1985 una serie de cinco sellos de correos, diseñada por José A. Medina, con el título: «La Habana Vieja. Patrimonio de la Humanidad».

Todos los sellos de la emisión presentan en común el logotipo de la UNESCO y el actual escudo del Municipio de La Habana, diseñado en 1938 por el heraldista Ezequiel García Enseñat a petición de Emilio Roig de Leuchsenring. El valor facial de dos centavos muestra una vista de la Plaza Vieja, datada erróneamente en el siglo XVI, pues está inspirada en el grabado de Hipólito Garneray de 1823. El valor de cinco centavos ilustra el Castillo de la Real Fuerza (1558-1577), primera fortaleza abaluartada de América. El valor de 20 centavos está dedicado a la Catedral de la Habana. Los valores de 30 y 50 centavos hacen referencia a dos edificaciones en la Plaza de Armas. El primero exalta la fachada principal con el pórtico neoclásico de mármol, añadido en 1835, del Palacio de los Capataces Generales (1776-1791), hoy Museo de la Ciudad. El segundo reproduce El Templete, primer edificio neoclásico de carácter público en la arquitectura cubana. Inaugurado el 19 de marzo de 1828, fue construido para perpetuar la tradición sobre los orígenes de la villa de San Cristóbal de La Habana.

En el Archivo del Museo Postal Cubano se conservan los bocetos originales de estos sellos, así como las acotaciones y recomendaciones realizadas por Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, al solicitársele su opinión sobre los diseños propuestos para la emisión postal.¹ Como es habitual en cada emisión postal, fue confeccionado un sello de primer día con diseños alegóricos en los canceladores y el cachet, este último con un fragmento de la muralla y la puerta de la Tenaza, que daba acceso al Real Arsenal. Para esta ocasión se dibujaron dos canceladores, uno para

ser usado en la zona postal 6, y otro especial en rojo, para la zona postal 1, disponible en la Plaza de Armas, donde se realizó el acto de cancelación de los sobres. Aquí se reproduce un ejemplar de ese día—perteneciente a la colección personal del autor—, firmado por Leal Spengler y la Dra. Vicentina Antuña, viuda del Dr. Francisco Carone Dede.



Arriba: sobre del primer día de la emisión postal de 1985, conmemorativa de la declaratoria de la Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad. Firmantes: Dra. Vicentina Antuña Tabío, Presidenta de la Comisión Cubana en la UNESCO, y Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad. Debajo: bocetos originales de la referida emisión, con recomendaciones dadas por Leal Spengler, quien estampó su firma.



El Museo de la Ciudad

Medalla de plata dedicada en 2007 al 25 aniversario de la declaratoria de la Habana Vieja, Patrimonio de la Humanidad.



Pedro Guelmes Gonzalez, entonces Ministro de Comunicaciones, recibió tres proposiciones relacionadas con esta serie: del presidente del Instituto Nacional de Turismo, José Luis Padrón; del Ministro de Cultura, Armando Hart Dávalos, y de la presidenta de la Comisión Cubana en la UNESCO, Dra. Vicentina Antuña Tabío. En misiva fechada el 12 de abril de 1984, esta última propone una emisión postal dedicada al Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, añadiendo que el numerario por la venta de los sellos se aplicaría a la restauración de monumentos comprendidos en las campañas mundiales de la UNESCO.²

La inclusión de La Habana Vieja y su sistema de fortificaciones en la Lista del Patrimonio Mundial es un tema también abordado desde la numismática.³ En 2007, la Casa de la Moneda de Cuba acuñó tres medallas conmemorativas en metal/Ley, oro, plata y cobre platinado, con un peso de dos onzas y un diámetro de 45 milímetros.⁴ Su diseñador Javier Ernesto Marimón concibió en el anverso un mapa de la villa, la Habana amurallada, la bahía con sus cuatro fortificaciones, la rosa náutica y la leyenda «25 Aniversario de la Proclamación del Centro Histórico de La Habana Vieja Patrimonio de la Humanidad 1982-2007». El reverso contiene los logotipos de la UNESCO y de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

¹ y ² Expediente de las emisiones postales del año 1985. Archivo del Museo Postal Cubano.

³ Vicentina Antuña Tabío: «Opiniones sobre el Museo Numismático», *Boletín informativo del Museo Numismático*, No. 1 Imprenta Banco Nacional de Cuba, La Habana, ago. 1977 p. 30

⁴ Expedientes de los Museos Numismático y de la Orfebrería de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

DANIEL VASCONCELLOS PORTUONDO es investigador histórico y colaborador de los museos Postal Cubano y Numismático.

La numismática y la filatelia han tenido espacio en las páginas de *Opus Habana* desde sus primeros números, remontándose a las iniciativas generadas en esa dirección desde el Museo de la Ciudad. Esta institución comenzó las emisiones de medallas en 1973, con una pieza conmemorativa por el 20 aniversario del asalto al Cuartel Moncada. Para su realización se tuvo en cuenta el troquel conservado con la efigie de José Martí, diseñado por la escultora argentina Lillian Cohen, y uno nuevo ejecutado por el platero Leopoldo Yañez. En oro y plata, ambas medallas presentan en el anverso, a relieve, la figura del Apóstol, y en el reverso, una hoja de laurel, significativa de la fuerza, con las inscripciones «A los héroes del 26 de Julio de 1953» y «Museo de La Habana 1973».¹

También el Museo de la Ciudad contribuyó desde muy temprano a la filatelia de tema museológico, desde que en 1971 puso en circulación una emisión postal con piezas de sus fondos. El 24 de agosto de 1992, en la sala principal del Museo Postal Cubano «José Luis Guerra Aguiar», Daniel Vasconcelos gestionó una emisión postal y sobre del primer día con el título «Piezas del Museo de la Ciudad de La Habana en filatelia cubana. Homenaje al Dr. Emilio Roig de Leuchsenring».



Primera medalla conmemorativa (1973) acuñada por el Museo de la Ciudad y dedicada al 20 aniversario de la gesta del Moncada.

Sobre del primer día de la colección postal emitida en 1971 y dedicada al Museo de la Ciudad; entonces Museo Metropolitano de La Habana.



Muestra filatélica «Piezas del Museo de la Ciudad de La Habana en filatelia cubana. Homenaje al Dr. Emilio Roig de Leuchsenring», abierta el 24 de agosto de 1992 en la Sala Principal del Museo Postal Cubano «José Luis Guerra Aguiar». Inaugurada por la entonces museóloga de dicha institución, Aleida Pellón, la muestra fue curada por Daniel Vasconcellos, autor de este artículo. Entre ambos se encuentra María Benítez, viuda de Emilio Roig de Leuchsenring.



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Discurso de la Directora general de la UNESCO

Irina Bokova,

con el motivo de la recepción en honor a Eusebio Leal en el Palacio del Segundo Cabo

La Habana, Cuba, 18 de septiembre 2015

Señoras y señores,

Estimado Dr. Leal, *Querido Eusebio,*

Hemos disfrutado hoy de unas jornadas intensas, pero muy fructíferas, en las que hemos identificado las acciones culturales que queremos llevar a cabo los próximos años, y así contribuir al desarrollo sostenible de los países de América Latina y el Caribe.

Qué mejor que celebrar esos éxitos en un lugar tan maravilloso como este, el Palacio del Segundo Cabo, y compartirlos con los colegas del sector cultural cubano, y amigos del resto del mundo.

Un palacio, que ha sido restaurado gracias a la estrecha cooperación entre la Oficina del Historiador de La Habana, la UNESCO y la Unión Europea.

Otro edificio más recuperado en esta bella Habana Vieja, inscrita en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1982.

Digo otro, porque ya van muchos desde entonces.

Esta ciudad, resultado del mestizaje, núcleo de unión del continente americano con los otros continentes, es un excelente ejemplo de gestión patrimonial, en beneficio de su población y sus visitantes.

La ciudad, sus edificios, las expresiones culturales de sus habitantes, son vectores de conocimiento.

Saberes simbólicos que hacemos propios, y que son la base de la creación, la innovación, la cohesión social, el diálogo, y la resolución de conflictos.

Y la gestión de esos saberes, de ese conocimiento, en beneficio de todos, por un futuro mejor, no es tarea fácil.

Aquí se está logrando. Es gracias al compromiso, dedicación y liderazgo de una persona, Eusebio Leal Spengler, Historiador de La Habana.

Gracias a él, y a su magnífico equipo de profesionales, esta ciudad, patrimonio de todos nosotros, es un ejemplo de restauración y conservación patrimonial.

Dr. Leal,

He disfrutado de nuestros encuentros anteriores, allá por 2009 y 2011 y, más recientemente, tuve la ocasión de visitar La Habana, de Andar la Habana.

Guardo un recuerdo muy grato de esa visita, y me quedé impresionada por la labor que se está realizando.

La Habana, como modelo de gestión patrimonial para Cuba, América Latina, el Caribe, y el resto del mundo.

De Tokio a Nueva York, de Río a Madrid, de Buenos Aires a México, usted ha recorrido el mundo compartiendo su experiencia en más de veinte países.

Es usted doctor honoris causa y profesor en más de veinticinco instituciones universitarias de América y Europa.

Es miembro de más de treinta prestigiosas organizaciones académicas en todos esos países.

Ha recibido más de un centenar de condecoraciones, reconocimientos y premios, entre ellos la medalla Víctor Hugo y la Medalla del Decenio Mundial de Cultura y Desarrollo, de la UNESCO.

Estimado Eusebio,

Poco más puedo añadir yo hoy aquí.

Quizás, si me permites un pequeño giro, decir que eres, al igual que la cultura, un vector de conocimiento simbólico.

Un puente que conecta los países por la vía del diálogo para conocernos mejor y resolver nuestros conflictos.

Eres un símbolo para la UNESCO, un ilustrado humanista, un hombre de nuestro tiempo.

Gracias por todo lo que has hecho,

Gracias por todo lo que te queda por hacer.

Con todo mi respeto,

Irina Bokova

En ceremonia efectuada el 18 de septiembre de 2015 en el otrora Palacio de Segundo Cabo —actual Centro para la Interpretación de las Relaciones Culturales Cuba-Europa—, la señora Irina Bokova, directora general de la UNESCO, entregó a Eusebio Leal Spengler la medalla conmemorativa por los 70 años de esa organización. El galardón, que simboliza la paz, fue elaborado por la casa de joyería y prestigiosos objetos Arthus-Bertrand, establecida en París desde 1803.



HABLABURÍAS

LAS MUJERES, ¿CONTENDIENTES Y MADRINAS EN LANCES DE HONOR?

por 'El Curioso Parlanchín' *



Por poco se me olvida tratar en estas *Habladurías* de un extraordinario y trascendental acontecimiento ocurrido en nuestra capital recientemente, y que ha venido a revivir y transformar por completo una de las más antiguas y arraigadas costumbres habaneras que era, al mismo tiempo, tradicional práctica social en el mundo occidental.

Me refiero a la participación, por primera vez en Cuba, y tal vez en el orbe, de una mujer en lances caballerescos.

La Prensa diaria dio cuenta, no hace mucho, de que en la cuestión personal surgida entre los conocidos políticos doctores Lorié Bertot y Roberto Méndez Peñate, la doctora María Gómez Carbonell, política y representante a la Cámara, había intervenido de manera directa, como padrino, digo mal, como madrina del retador, que lo fue el doctor Lorié Bertot. Y esa misma Prensa, con lujo de detalles, puntualizó la forma decorosa y acertada en que dicha doctora había llevado a cabo su madrinazgo duelístico.

A múltiples consideraciones se presta este hecho trascendente. Por lo pronto, es una nueva y formidable conquista femenina hacia la equiparación de la mujer con el hombre en derechos, cargos y responsabilidades.

Algo tan masculino, tan varonil como las cuestiones de honor, privativas hasta ahora exclusivamente de los hombres, a tal extremo que merecían el mote de *lances caballerescos* o *lances entre caballeros*, ha perdido ya esa exclusividad, pasando a ser patrimonio no de uno solo, sino de los dos sexos, por lo que de ahora en adelante los *lances caballerescos* no serán tales, pero tampoco podrán ser *lances femeninos*; cuando más, lances a secas.

Tampoco podrá continuar el hombre usufructuando esa la más codiciada virtud masculina: la caballerosidad, pues ya las mujeres pueden alardear también de caballerosidad, dado que intervienen en lances entre caballeros. Antes solo labios masculinos podían pronunciar la petulante frase: «¡Soy un caballero!». Ahora no chocaría que unos pintados labios femeninos dijese, con no menos orgullo: «¡Soy una caballera!».

Y ya el honor masculino y el honor femenino, tan distintos y hasta antagónicos, son uno y el mismo. ¿Quién ha ganado, el hombre o la mujer? Para mí la mujer ha conquistado un nuevo *honor* añadiendo al antiguo *honor femenino* que radicaba en la honestidad, si era soltera, y en la fidelidad, si casada, el *honor caballeresco*. En cambio, el hombre ha perdido la integridad de su honor de caballero, al compartirlo con la mujer.

Mis lectores recordarán que hace varias semanas me ocupé en estas *Habladurías* de los duelos, incluyéndolos

entre los «tipos, cosas y costumbres criollos desaparecidos», porque consideraba que ya los duelos habían perdido entre nosotros aquella recia acometividad y trágico peligro que tuvieron hace medio siglo, convirtiéndose en una burda comedia, en una farsa caballeresca, preparada habilidosamente por los padrinos a fin de que sus ahijados saliesen ilesos o con un simple rasguño del *campo del honor*, aunque el duelo tuviese efecto, no en el campo, sino bajo techo y sobre algún suelo de cemento o mosaicos, hormigón, losas de San Miguel o tabloncillos de madera.

Precisamente, dentro de unos meses se celebrará el cincuentenario de uno de los más feroces duelos efectuados en Cuba. El que concertaron los dos más famosos espada-chines que tuvo nuestra capital en aquellos tiempos en que rara era la semana en que no ocurría algún lance de honor. Me refiero al duelo entre Pancho Varona Murias y Agustín Cervantes, que tuvo lugar el 24 de septiembre de 1888. Bien conocidos son los nombres de estos dos populares *tacos de La Acera*, que lograron celebridad por los numerosos lances de honor en que figuraron como protagonistas. Uno y otro fueron, por encima de sus habituales profesiones, duelistas, y como duelistas adquirieron renombre extraordinario en su época; y hasta publicaron sendos libros: *Mis duelos*, por F. Varona Murias, y *Los duelos en Cuba*, por Agustín Cervantes. La rivalidad duelística existente entre Varona Murias y Cervantes fue la causa que provocó el encuentro entre ellos, primero, de palabra, en la Acera del Louvre, y después, en el terreno de honor, en un duelo a sable, a todo juego, en el que, según refiere Gustavo Robreño en su novela histórica *La Acera del Louvre*, «los combatientes demostraron una fiereza digna de mejor causa... dijérase un par de gallos ingleses de la más fina condición», que aun después de haberse inferido mutuas heridas, cubiertos de sangre, agotadas las fuerzas físicas, continuaban peleando, sin que ninguno de los dos «rompiese un paso cualquiera que fuese el golpe que se le dirigiera de filo, contrafilo o punta, parándolo y ripostándolo a pie firme». El duelo terminó cuando «un supremo esfuerzo del ataque hizo que Cervantes decidiese un golpe de contrafilo sobre Varona, quien recibió una tremenda herida en el brazo derecho que interesó todas las partes blandas, llegando hasta el hueso, del que saltaron varias esquirlas». En el libro de Cervantes, este ofrece las estadísticas de los duelos ocurridos en Cuba desde 1843 a 1894. El propio Cervantes se anota dos duelos, mientras su contrincante Varona Murias llega a alcanzar nueve duelos, el más alto récord en ese periodo. Cervantes poseía el dominio completo de las armas, mientras Varona Murias desconocía en absoluto su manejo

e iba a los duelos, según Robreño, «confiado en su bravura y un poco en su buena estrella».

Varona Murias, en su mencionada obra, reconoce y critica la ferocidad que llegaron a alcanzar en su tiempo los lances de honor, y él, que tantas veces se batió, tiene duras críticas contra los encuentros personales: «No resuelve el duelo — declara — problema alguno, porque si la cuestión que lo motiva depende de que lo han llamado a usted granuja, y usted lo es, gane o pierda, mate o le hieran, seguirá usted siéndolo; y si acude al terreno del honor porque le birlaron la mujer, ¡ayúdeme usted a sentir, si lo hieren además! La inmediata es la aplicación del vulgar proverbio; y hete aquí a un hombre digno, héroe de la chacota popular y de la comidilla epigramática. Amén de que yo no veo el honor de quien le ha robado a usted el suyo, burlándose de todas las leyes divinas y humanas».

He querido traer a estas *Habladurías* ese pronunciamiento antiduelístico del más duelista de todos los duelistas cubanos, porque bien merece lo tengan en cuenta nuestras mujeres que ahora han iniciado sus actividades en estas cuestiones hasta ayer reservadas exclusivamente a los hombres, y que se encontraban ya en completa decadencia entre nosotros, al extremo que en aquellas *Habladurías* clasifiqué el duelo entre las costumbres criollas desaparecidas.

En efecto, de la ferocidad de antaño, el duelo vino en estos últimos tiempos a decaer en una amigable componenda entre amigos, para salir del paso y cubrir las apariencias caballerescas, sin que se les pudiese tildar, por lo menos, en público, de poco caballeros o de cobardes. Así hace muchos años que los duelos, cuando se concertaban, muy de tarde en tarde, se reducían a un cambio de tiros sin consecuencias, ya por la enorme distancia a que eran colocados los antagonistas, ya por la forma inofensiva como se cargaban las armas; o en varios asaltos a espada, que suspendía en el momento de peligro el juez de campo, o que terminaban al presentarse el más ligero rasguño, ocasionado a veces a la víctima, no por su contrincante, sino por ella misma, con la empuñadura de su propia arma.

Desde luego que los duelos entre un marido ofendido y su presunto ofensor, o burlador, han desaparecido por completo y de ellos no se tiene memoria en nuestros días. La evolución de las costumbres ha hecho que los maridos pertenecientes a las clases sociales que hacían uso del duelo cuando se sentían engañados por su esposa, acudan a esa comodísima válvula de escape que es el divorcio, o se resignen con su triste suerte, haciendo la vista gorda, llevando con paciencia su cruz, o sacando el mejor partido posible de la desgracia que le aflige.

Sólo estaban, últimamente, reservados los lances de honor, o, mejor dicho, las *cuestiones personales*, que tal es el nombre con que se les conoce en nuestros días, al nombramiento de padrinos y reunión de estos en amigable entrevista, para levantar un acta en la que se declara que no

se dijo lo que se dijo, o lo que se dijo no constituía ofensa alguna, o constituyéndola, no hubo intención de ofender; o si no, se retiran las palabras ofensivas, y todo el mundo contento, no pasó nada, y entre cubanos todo se arregla y no se va a andar con boberías.

Habiendo llegado los duelos o los lances de honor o las cuestiones personales a tal agudo estado de crisis, es cuando ocurre en Cuba el hecho trascendental de que las mujeres, lejos de mantener su alejamiento de estas cuestiones masculinas, o de llegar a la arena política o social con ideas renovadoras de viejas costumbres ya casi desaparecidas, ponen estas nuevamente en movimiento y circulación.

¿Qué valor puede darse a esta inconcebible y anacrónica actitud femenina? ¿Es ése el aporte de vida nueva que traen las mujeres a nuestra sociedad, una vez lograda su igualdad política y social con el hombre?

Son todos estos, problemas que yo me permito presentar al estudio y consideración de nuestras mujeres, a fin de que ellas resuelvan si les conviene continuar por la línea de conducta ahora iniciada, o, por el contrario, rectificar por completo el paso dado porque lo consideren, no un paso de avance y de progreso, sino un paso atrás, de inaceptable y perjudicial retroceso.

Hace cerca de medio siglo, el más famoso duelista cubano de todos los tiempos, Pancho Varona Murias, al pronunciarse abiertamente contra los duelos en su mencionado libro, estampó, como epígrafes de varios capítulos del mismo, estos formidables pensamientos:

«El código del duelo lo forman una serie de desatinos risibles y caricaturescos. Si el duelo tuviese algo de justo, equitativo, resolutivo, satisfactorio y útil, ya lo hubieran adoptado como institución los pueblos civilizados de la tierra. *Aparisi Guijarro*».

«Muchas indignidades comprobadas se ocultan como denuedos tras de las tramitaciones iniciales de un desafío. *Talleyrand*».

«Hay multitud de hombres marcados como falsificadores, ladrones de camino real, asesinos y criminales de orden común, que llaman al *terreno del honor* (?) a hombres honrados; y si estos no van no falta quien diga que son indignos y despreciables. *Max Nordau*».

«El duelo a primera sangre es una comedia que no pueden representar sino los que se sienten con vocación de histriones. *La Rochefoucauld*».

«Hay duelistas, y son los más numerosos, que muestran montones de actas, pero que ni han dado ni han recibido un rasguño. Estos creo que tienen más vocación para escribirlos. *Fray Gerundio*».

Recomiendo a las mujeres criollas, sobre todo a las intelectuales y políticas, lean y mediten las anteriores sentencias antiduelísticas y hojeen el libro de Varona Murias, antes de decidirse a restablecer entre nosotros los lances de honor mediante su participación en los mismos, ya como madriñas, ya como adversarias o contendientes.

*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 5 de junio de 1938.

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

agosto 2015 / marzo 2016



Omar Godínez. *Composición N° 1* (2010). Técnica mixta sobre lienzo (100x70 cm).

- **Godínez:** un moscovita habanero • Gran Teatro **Alicia Alonso**
- **Encuentro** Ciudades Patrimoniales • **126 Aniversario** de Emilio Roig
- **Cuba y Estados Unidos:** Barack Obama en el Centro Histórico

Godínez: un moscovita habanero

ARTES PLÁSTICAS

Radicado desde hace años en Moscú, el pintor Omar Godínez Lanzo (La Habana, 1953) es tan habanero como moscovita: su vida y obra pueden verse como un puente entre las culturas cubana y rusa. De hecho, una de sus más exitosas exposiciones se tituló «Confluencias», presentada en 2008 a petición de la Embajada de Cuba en la sede del Instituto Cervantes en ese país. La temática de esa muestra resume el eje principal de su obra: la encrucijada en la cual convergen lo europeo y lo africano para cimentar lo cubano y su sincretismo.

A su vez, siendo un amplio conocedor del arte ruso y su público contemporáneo, Godínez imprime un hábito eslavo a sus composiciones, moviéndolas entre la figuración y el abstraccionismo con un amplio dominio de las técnicas mixtas: acrílico, óleo, carboncillo, texturas de pastas con materiales tradicionales de construcción, esmalte y una combinación de ingredientes aparentemente incompatibles que sorprenden por su armonía.

Su obra revela la impronta de las artes gráficas que aprendió en el Instituto Estatal de Arte de Moscú V. I. Súrikov. Estando trabajando en la Brigada de Instructores de Arte XX Aniversario, en Matanzas, su vida cambió cuando en 1979 cuando decidió partir a la Unión Soviética. Durante sus estudios en la capital rusa, que culminó seis años después, Godínez se casó con Olga y regresó a Cuba a trabajar «para devolver lo invertido en mí», según él mismo expresa. Regresó en 1994 a Rusia, «a la que tuve que abrirle los brazos poco a poco, pues no era fácil al principio». Miembro de la Unión de Pintores Moscovitas, el artista cubano goza hoy de amplio reconocimiento en esa comunidad artística, habiendo tenido a su cargo la curaduría de uno de los más importantes festivales de cultura latina en Moscú, además de ser miembro de la Asociación Internacional de Pintores de la UNESCO. También ejerce como profesor en varias academias rusas.

Reconociendo la influencia de Wifredo Lam y de Manuel Mendive, el arte de Godínez se ha inspirado

en los códigos de las religiones afrocubanas, en especial de origen yoruba, que recita de una manera fruitiva en series como la propia «Confluencias» y «Encuentro entre dos mundos».

¿Persigue que esas referencias sean asimiladas por el público ruso? ¿Cómo explicaría la recepción de su obra artística entre sus propios homólogos moscovitas?

Lo primero es que para mí esos referentes son muy importantes en el orden personal por diversos motivos. Nunca me he propuesto que sean asimilados por el público ruso en su sentido más pristino, si bien apelo a códigos visuales que, de alguna manera, pueden resultarle cercanos a los propios pintores rusos. Pero tampoco diría que busco esa empatía premeditadamente, sino que está implícita debido a mi formación académica en el Instituto Estatal de Arte de Moscú V. I. Súrikov. Esto me permite ponerme en el lugar de un espectador moscovita –por ejemplo– y comprender sus reacciones antes mis obras a partir de su particular visión del trópico o, en el caso de cierta generación, el recuerdo entrañable de sus vivencias en Cuba.



Omar Godínez Lanzo (La Habana, 1953) es graduado de la Academia San Alejandro de La Habana (1974) y del Instituto Estatal de Artes V. I. Súrikov de Moscú (1985).

¿Cuándo irrumpe la temática citadina en su obra, específicamente en la serie dedicada a La Habana?

La nostalgia por La Habana nunca me ha abandonado. Nací y crecí en la calle Neptuno, por lo que cada vez que voy a Cuba disfruto asomarme a la vida cotidiana desde ese observatorio que es el balcón de mi casa, de mi niñez. Unas veces, La Habana aparece en los simples objetos domésticos: un colador de café, un quinqué... Pero más recientemente he deseado intensamente representarla con ayuda de materiales reciclados como parte de las clases que imparto a estudiantes rusos. Al transmitirle las técnicas como el *collage*, teniendo como temática la ciudad, es como si tendiera un puente con mi patria natal. Como si yo fuera un moscovita habanero, o viceversa. Depende de cómo se quiera ver.

ALEXANDER MOISEEV

Periodista del órgano Mezhdunaródnaya Zhizn (Vida Internacional) del MINREX de Rusia.



Arriba: *Alegoría I* (2006), óleo sobre lienzo (80 x 70 cm), y debajo, a la izquierda: *Quinqué* (2012), óleo sobre lienzo (80 x 60 cm). Debajo a la derecha: *Ciudad* (2014), técnica mixta sobre cartón (100 x 50 cm).

Perros Xico en La Habana

ESCU LTURA

Ideada especialmente como ofrenda a la infancia, una singular muestra escultórica transfiguró la solemnidad de la Plaza San Francisco en vísperas del 496 aniversario de la otrora villa San Cristóbal de La Habana. El paisaje, cuya sobriedad privilegia los tonos grises, verdosos y ocres, fue subvertido por un estallido multicolor: las representaciones tridimensionales de los perros Xico, creación de la diseñadora mexicana Cristina Pineda. Expuestas en ciudades como Santiago de Chile, Sao Paulo, Bruselas, Nueva York, Shanghai, esas esculturas transmiten un mensaje diáfano que trasciende lo meramente artístico: el orgullo de nacer en este continente, subrayando que nuestra América se alza sobre un tronco común.

Al tiempo que reverencia la mitología prehispánica en el siglo XXI, Xico es un vocablo que alude al origen de la palabra México: *xí* (fuego) y *co* (corazón). Este personaje se inspira en el perro Xoloitzcuintle, al que los mexicas (cultura azteca) consideraban sagrado, puesto que se sacrificaba y guiaba el alma de su amo en pro de superar los obstáculos para alcanzar el reposo definitivo. En su mayoría desprovista de pelaje, esta raza canina fue venerada por dos figuras paradigmáticas del arte de ese país: Diego Rivera y Frida Kahlo, culto en el plano doméstico que mereció también su dedicación como artistas.

Intuyo que la sensibilidad de Cristina Pineda no estuvo ajena a este dato. Como ejemplo de colaboración entre naciones, ella convidó a distintas promociones de artistas latinoamericanos para que intervinieran las piezas. Y tal vez lo más estimulante sea dicha comunión; es decir, la interpretación que cada uno nos devuelve, al tiempo que cada ejemplar de Xico adquiere personalidad propia.

No resultó difícil reconocer la impronta de Eduardo Roca (Choco), Ángel Ramírez y Carlos Guzmán. Otros cubanos convocados fueron Sandra de Huelbes, Karen Rivero, Víctor Mora, Darlyn Delgado, Francisco Gordillo y Lizbeth Labañino. Completan la nómina autores de México, Guatemala, Panamá y Colombia, como Mariana García Botello, Héctor López, Rafael Pantoja (Frank Mysterio), Cisco Merel, Andrés Orjuela, Rolando de Sedas (Rolo), Leticia Gutiérrez, Isha Judd (Fundación Educando por la Paz), Luis Enrique Gómez y Pablo Álvarez Carreto.

«Los objetos hablan y expresan nuestra esencia. Al observar los objetos que rodean a cualquier persona podemos percibir y conocer al ser humano, así como su identidad e historia. Por lo tanto, hoy más que nunca, crear objetos con personalidad propia nos ayuda a manifestar y comunicar lo que somos: nuestras raíces. Por tal motivo, Xico será para el pueblo cubano y sus visitantes un símbolo de hermandad, fiesta, paz y concordia, pero, sobre todo, un mensaje de cercanía entre nuestros dos países y su gente», dijo Cristina Pineda a propósito de esta exposición, organizada por la marca de diseño Pineda-Covallín. Fundada en 1995, la firma tiene entre sus objetivos jerarquizar los mitos y leyendas de América Latina y, en particular, la rica historia del pueblo mexicano.

Como antecedente, vale apuntar que en 2009 Pineda asistió a un evento en la Casa del Benemérito de las Américas Benito Juárez, y aprovechó para donar a esa institución una escultura diminuta de Xico, bañada en plata. A partir de entonces, su vínculo con la Oficina del Historiador se fue estrechando, hasta



La muestra de los perros Xico tuvo como público más fiel a los niños de todas las edades. Para ellos estrenó la compañía de teatro infantil La Colmenita una obra inspirada en Xoloitzcuintle, el mítico canino que los mexicas (cultura azteca) consideraban sagrado.

desembocar en el proyecto de llevar su arte a las calles del Centro Histórico.

Así, con una altura de 1.80 metros, la amplia gama de acentos cromáticos incrementa el atractivo de estas piezas volumétricas que imbrican la pureza de la tradición con lo contemporáneo, en un diálogo donde pervive la adoración primigenia. Pero más que evocar la fidelidad, la lealtad suprema aún en el tránsito después de la muerte, y a pesar de su naturaleza inanimada, estas mascotas son iconos de vida.

Alertas y con las orejas erguidas se nos presentan las simpáticas estampas de ternura, devenidas motivos de interacción. Porque los más pequeños se aproximan en familia no solo a contemplar, sino a acariciar. Grato ejercicio entonces tanto para el transeúnte como para el cronista, afanado en percibir las más variadas reacciones, matizadas por la ingenuidad inherente a los niños.

En la inauguración oficial, la tarde del 12 de noviembre, además de Cristina Pineda y el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, intervinieron el Embajador de México en Cuba, Juan José Bremer, y el director de la Casa del Benemérito de las Américas Benito Juárez, Miguel Hernández Montesino. Como colofón,

la compañía de teatro infantil La Colmenita estrenó una obra inspirada en Xico, con texto de Pineda, e interpretó un changüí compuesto para la ocasión.

Durante la ceremonia, esta última destacó que la colección sería donada al pueblo de Cuba a perpetuidad. En principio, se prevé que pueda ser apreciada en el resto de las urbes enlazadas en la Red de Oficinas del Historiador y el Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba. De hecho, el carácter itinerante de estas mascotas se refrenda desde el título de la muestra: «Travesías de Xico por América Latina».

Cual legítima representación de una cultura ancestral y atributo que refrenda una identidad, en poquísimos años Xico ha adquirido la categoría de símbolo. Ahora conquistó La Habana, al igual que lo hiciera antes en otras latitudes como una suerte de embajador itinerante. Cristina Pineda, su gestora, aspiró a la trascendencia en suelo patrio. Hoy, aquel sueño inicial ha sido superado con creces.

PAULA LADICANI
Opus Habana

PATRIMONIO
DOCUMENTAL

Testimonios de Eliana Aponte

EXPOSICIÓN

Más que mera expresión artística, desde su creación la fotografía ha servido para registrar y preservar momentos trascendentales de la realidad circundante. Con la evolución de este invento —simbiosis entre arte y técnica—, se han desarrollado diferentes vertientes de la fotografía: artística, social, publicitaria, documental... Esta última tiene la función específica de registrar e informar acerca de las formas y las condiciones de vida.

Sobre las peculiaridades de este género fotográfico y las vicisitudes que no pocas veces enfrentan los fotógrafos, conversó el equipo editorial de *Opus Habana* con la fotoreportera Eliana Aponte, a propósito de su más reciente exposición personal, exhibida en la galería Carmen Montilla, entre diciembre de 2015 y enero de 2016.

«Testimonios habaneros» fue inaugurada justamente el día que se cumplía el primer aniversario del restablecimiento de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, *leitmotiv* de la muestra. Al presentarla, el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, agradeció a la artista porque «su mirada ha dejado imágenes imperecederas de la vida cubana; imágenes que captan una verdad que es como la dignidad de las personas y de las cosas. Aparece la victoria de un pueblo que, en circunstancias adversas, ha conservado y asistido de pie a grandes acontecimientos de la historia».

Este es uno de los grandes aciertos de esas instantáneas: a pesar de haber sido realizadas por una extranjera, logran evadir los estereotipos y captar la cubanía manifiesta en cada gesto, cada hecho, cada actitud... Esto fue comentado durante nuestro encuentro con la artista, realizado también en la galería Carmen Montilla. Según expresó Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, esta exposición «constituye un resultado de alto nivel, que no se ve todos los días. Detrás de estas fotografías, que lindan entre lo documental y lo artístico, hay un ojo avezado, un ojo con una intencionalidad manifiesta pero muy contenida, que refleja lo que está sucediendo en estos momentos en Cuba. Eso solo lo puede hacer alguien que tiene un gran talento y una alta profesionalidad. A ello se suma una sensibilidad femenina muy evidente en muchas de sus fotos».

Por su parte, Eliana Aponte dijo sentirse muy dichosa por haber tenido el privilegio de testimoniar con su cámara fotográfica los acontecimientos



que ha seguido personalmente durante su estancia en la isla como corresponsal gráfica del periódico colombiano *El Tiempo*: «Cuba ha sido fotografiada durante muchos años. Y yo no encontraba la forma de no repetir lo mismo. Me gustó mucho el primer viaje que hice, en calidad de turista, pero tomé pocas fotos. Luego regresé en 2000, y hace cuatro años mi esposo y yo decidimos venir a vivir acá. A partir de ese momento mi percepción gráfica sobre Cuba comenzó a cambiar. Cuando uno convive el día a día, logra hacer una lectura distinta. No soy una persona que viene por temporadas. Estoy acá y vivo el afán del día a día del cubano».

Esa experiencia vital fue decisiva para lograr «Testimonios habaneros». Ella explicó: «Cuando surgió el acercamiento de Cuba con Estados Unidos, sabía que no podía quedarme pasiva, cruzada de brazos, tenía que hacer algo. Desde las primeras fotos que tomé me dije a mí misma “esto va a ser una exposición dentro de un año”. Y ahí nació todo».

Antes de concluir el encuentro, Eliana confesó que, pese a ser colombiana de nacimiento, se siente una «ciudadana del mundo», gracias a su trabajo como fotoreportera: «He visitado muchos países que me han permitido conocer varias culturas. No quiero ser presuntuosa, pero no tengo problemas con irme a cualquier parte. Sé que a donde quiera que vaya, voy a aprender algo nuevo. Y eso para mí es muy valioso».



Su periplo profesional ha sido extenso desde que comenzó su carrera como fotógrafa precisamente en *El Tiempo*, a inicios de los años 90. Luego comenzó su trabajo en agencias de prensa como France Press, que le permitió viajar a países como Panamá o Guatemala, y Reuters, donde debió asumir corresponsalías de guerra en el Líbano e Iraq.

Escuchar hablar a alguien que goza de prestigio internacional sobre el amor al trabajo, sus novatadas, sus reveses... fue una lección de vida. Sus respetuosas opiniones respecto a la complejidad de Cuba, fueron bien acogidas y comprensibles. El arte reporterial de Eliana Aponte demuestra que para entender una realidad política o cultural no basta con verla desde fuera o por temporadas, sino que es necesario vivirla, hacerse parte de ella.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



Inaugurada el 17 de diciembre de 2015, justo al cumplirse un año del anuncio del restablecimiento de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, «Testimonios habaneros» fue expuesta en la galería de la Casa Carmen Montilla, donde también se efectuó el conversatorio del colectivo de *Opus Habana* con Eliana Aponte (de frente en la foto superior).

Gran Teatro Alicia Alonso

ACONTECIMIENTO

Para complacencia no solo de los balletómanos, sino de aquellos que por otras fundadas razones lo sienten suyo, el primero de enero de 2016 reabrió sus puertas el Gran Teatro de La Habana, el más antiguo en activo del continente. Se necesitaron tres años de intenso trabajo para devolver el lustre a la sede del Ballet Nacional de Cuba (BNC), con la novedad de haber sido rebautizado con el nombre de su fundadora y *prima ballerina assoluta*: Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso.

El 8 de septiembre de 2015, el Consejo de Estado acordó, con carácter excepcional, homenajearla al renombrar ese coliseo tan ligado a su trascendencia danzaria y pedagógica. Por otra parte, se supo que la sala principal del recinto conserva el nombre de Federico García Lorca, y que en fecha todavía no definida, una escultura de la excelsa bailarina realizada por José Villa Soberón presidirá el vestíbulo de esa institución.

Los meses precedentes anunciaban al curioso transeúnte la etapa final del proceso de restauración y modernización, a juzgar por el acabado de los exteriores, rematados por torrecillas y samotracias, donde se imbrican atributos renacentistas con hábito barroco, conformando el decorado ecléctico del otrora Centro Gallego de La Habana. Existía, además, el compromiso de cumplir —antes del cierre de 2015— la restauración capital de ese edificio, que desde 1965 es sede permanente del BNC. Esto, en vísperas del 21 de diciembre, cuando Alicia celebró su 95 cumpleaños.

En definitiva, la gala que tradicionalmente ofrece la compañía en homenaje al triunfo de la Revolución cubana, colmó de público la Sala García Lorca, en presencia del General de Ejército Raúl Castro Ruz, presidente de los Consejos de Estado y de Ministros. La puesta en escena se tituló «Tríptico Clásico» y consistió en el primer acto de *Giselle*, el segundo de *El lago de los cisnes*, y el tercero de *Coppelia*.

La anfitriona y homenajeadada manifestó su agradecimiento por una distinción que, en pocos casos, se otorga a una personalidad en vida: «En estos momentos vienen a mi memoria los artistas que anteriormente actuaron en este teatro y la generosidad que significa escoger el nombre de uno de ellos para designarlo. Ser yo la escogida es una acción tan bella y generosa, que es algo que me sobrepasa. Solo acierto a decir: ¡Gracias, muchas gracias!».

Inaugurado en 1838 como Gran Teatro de Tacón, en honor al entonces Capitán General de la Isla, Miguel Tacón y Rosique, quien auspiciara su construcción, este coliseo pronto adquirió categoría internacional, al presentarse aquí las más afamadas figuras en el ámbito de la actuación, la música y la danza. De hecho, son legendarias las temporadas de dos mitos del ballet de los repertorios romántico y clásico: la austriaca Fanny Elssler (1841 y 1842) y la rusa Anna Pávlova (1917, 1918 y 1919).

Después de la proclamación de la República en 1902, pasó a llamarse Teatro Nacional, y no será hasta 1915 que adquiere su fisonomía actual, cuando fue reconstruido para sede del Centro Gallego. Otros nombres le serían asignados a lo largo del siglo XX hasta llegar al actual: Teatro Estrada Palma, Teatro García Lorca, Gran Teatro García Lorca y Gran Teatro de La Habana (1985), este últi-



mo a instancias de la propia Alicia Alonso, su directora por esa fecha.

Todavía bastante cercanos en el tiempo son algunos hitos que relacionan ese céntrico enclave con la figura que ahora le da nombre. En 1948 ella fundó el Ballet Alicia Alonso y, a principios de 1950, actuó por primera vez en esta sala teatral. Tras el triunfo revolucionario, y casi ininterrumpidamente, aquí ha tenido lugar la mayor parte de sus presentaciones en la capital, y también las sucesivas ediciones del Festival Internacional de Ballet de La Habana.

La intervención restauradora, que contó con el aporte de la Oficina del Historiador de la Ciudad, abarcó toda la manzana, con sus cuatro niveles y sótano. Además de borrar las huellas del deterioro en fachadas, vestíbulos, palcos, cubierta y tabloncillo, se rescataron todos los locales del inmueble para uso exclusivo de actividades artísticas. Además, fueron incorporados nuevos muebles y telones, sin infringir el estilo arquitectónico. Cierta impronta moderna se hace ostensible en los sistemas de climatización, acústica, mecánica escénica y en las áreas de menor acceso del público, como son los salones de ensayos para los bailarines y la orquesta, un estudio de grabación y una veintena de camerinos.

Alicia Alonso, artista cubana de dimensión universal, no disimula el orgullo de que su nombre haya quedado asociado al magno proscenio donde puso lo mejor de su arte al servicio de sus compatriotas por más de seis décadas.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



Imágenes superiores: fachada exterior del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso y vista interior de su sala García Lorca tras la restauración. De las 1500 butacas con que originalmente contaba, se decidió sacrificar unas 200 localidades en aras de ofrecer un mayor confort. La vistosa lámpara que ilumina el recinto fue encargada expresamente para el mismo, realizada en la República Checa y donada al teatro por la Oficina del Historiador de la Ciudad. Sobre estas líneas, tras encabezar la ceremonia de reapertura el primero de enero de 2016, el General de Ejército Raúl Castro Ruz, presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, se reunió en privado con la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso, a quien felicitó muy especialmente por su 95 cumpleaños y porque su nombre coronará en adelante, de manera oficial, al Gran Teatro de La Habana.

Gestión urbana y arqueología

TALLER

Convocado por el Plan Maestro y el Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH), se celebró el 23 de octubre de 2015 el taller «Gestión urbana y Arqueología, hacia un enfoque integral», el cual abordó la necesidad de estrechar el trabajo conjunto entre arqueólogos, arquitectos y/o urbanistas para encarar los desafíos que afrontan los Centros Históricos en la actualidad.

Con la participación de las prestigiosas arqueólogas y académicas María de los Ángeles Querol y Alicia Castillo Mena, de la Universidad Complutense de Madrid, el encuentro tuvo como referente el proyecto que ellas lideran con el título: «La dimensión arqueológica en ciudades Patrimonio Mundial: Avances para la gestión patrimonial en Alcalá de Henares, Puebla y La Habana».

Expuestos los casos de Alcalá de Henares y de Puebla, este último por el arquitecto Carlos Montero Pantoja, profesor titular de la Benemérita Universidad Autónoma de esa ciudad mexicana, en adelante el encuentro se centró en las experiencias concretas de La Habana, específicamente en los estudios dedicados a cómo preservar el valor patrimonial (natural y cultural) de la Bahía habanera, declarada Zona de Protección en 2015.

Según explicó a *Opus Habana* la Máster en Ciencias Arqueológicas Sonia Menéndez Castro, coordinadora científica del encuentro, uno de sus principales objetivos fue «llamar la atención sobre la necesidad de que la dimensión arqueológica sea tenida en cuenta dentro de la gestión urbanística, así como propiciar un cambio de enfoque hacia la Arqueología preventiva. Por la misma se entiende el conjunto de acciones para ordenar y gestionar anticipadamente el patrimonio arqueológico que se encuentra en territorios amenazados de ser intervenidos, de modo que sea posible conocerlo, caracterizarlo y protegerlo sin necesidad de recurrir a las costosas acciones de salvamento».

Las nociones teóricas de la Arqueología preventiva fueron abordadas por Castillo Mena como preámbulo a las otras intervenciones, las cuales fueron dirigidas y comentadas por la arquitecta Patricia Rodríguez Alomá, directora del Plan Maestro (OHCH). Pertenecientes a este equipo multidisciplinar encargado del desarrollo integral del Centro Histórico, los especialistas María Teresa Padrón y Kiovet Sánchez propiciaron un acercamiento a los retos que plantea la revalorización del puerto habanero con fines turísticos, como terminal de cruceros, entre

otros usos. Mientras ella ejemplificaba cómo se comienza a tener en cuenta el patrimonio arqueológico en las regulaciones urbanísticas de La Habana Vieja (por ejemplo, en el Malecón tradicional), Sánchez expuso los avances en el Plan de Manejo de la Zona de Protección de la Bahía, apoyándose en estudios que abordan la singularidad de ese territorio como paisaje natural, funcional y visual.

A continuación, motivado por la ponencia presentada por la arqueóloga Lisette Roura, se produjo un animado debate sobre qué podría definirse como «patrimonio arqueológico industrial» en el puerto habanero. Después, sus homólogos César Alonso y Yoser Martínez expusieron las acciones para salvaguardar el patrimonio cultural subacuático. Por último, el también arqueólogo Alejandro Nolasco presentó la aplicación informática ARQUEOSIG, con ayuda de la cual se ha sistematizado la labor arqueológica que, durante más de tres décadas, se ha realizado en el Centro Histórico. Este instrumento también se ha enfocado hacia la puesta en práctica de la Arqueología preventiva, afirmó el especialista.

Este taller celebrado en La Habana sirvió de preámbulo al Primer Simposio Internacional: Patrimonio, Identidad y Protección, que sesionó en Camagüey del 27 al 29 de octubre. Organizado por la Oficina del Historiador de la ciudad de Camagüey, el evento propició el intercambio de experiencias y brindó una mirada al patrimonio y la arqueología desde la perspectiva de la pluralidad cultural.

En sesión paralela, se desarrolló el taller metodológico «Gestión integral del patrimonio arqueológico en ciudades Patrimonio Mundial: La Habana, Trinidad y Camagüey, tres casos de estudio», que reflejó cuestiones relacionadas a la Arqueología preventiva en



Sobre estas líneas, de izquierda a derecha: las arqueólogas, investigadoras y académicas Alicia Castillo Mena y María de los Ángeles Querol, de la Universidad Complutense de Madrid; Carlos Montero Pantoja, profesor titular de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y la MsC. Sonia Menéndez Castro, coordinadora científica del taller «Gestión urbana y Arqueología, hacia un enfoque integral». Imágenes superiores: sesiones de trabajo del encuentro, que contó con la intervención de la Dra. Patricia Rodríguez Alomá, directora del Plan Maestro de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

esas ciudades, declaradas patrimonio mundial en 1982, 1988 y 2008, respectivamente. La necesidad del enfoque multidisciplinar para solucionar retos pendientes de la Arqueología como ciencia fue abordada por expertos de España, Estados Unidos, y Colombia, además de las provincias cubanas de La Habana, Sancti Spiritus, Holguín y Santiago de Cuba. Entre otros temas, el taller analizó el impacto de los proyectos de investigación y las legislaciones, y el tratamiento diferenciado a ciudades históricas, espacios rurales e industriales y ámbitos naturales.

REDACCIÓN *Opus Habana*



GABINETE DE ARQUEOLOGÍA

Publicación del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador, creada en 2001 para reflejar la labor realizada por esta institución, mediante artículos científicos y noticias sobre sus principales resultados de trabajo.

Encuentro Ciudades Patrimoniales

EVENTOS

Desde su creación en 2013, la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba se ha propuesto fomentar el intercambio de experiencias y conocimiento en materia de preservación y gestión del patrimonio a nivel nacional. Su objetivo es favorecer la integración y cooperación entre todas las Oficinas del país para salvaguardar la memoria de la nación cubana.

Con ese fin, en 2015 tuvieron lugar dos eventos de gran importancia. El primero fue el Encuentro de la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, celebrado en Matanzas entre el 11 y el 14 de octubre; el segundo, el VII Taller de Ciudades Patrimoniales Cubanas, que tuvo por sede a Cienfuegos, entre el primero y el 3 de diciembre.

MATANZAS

Coincidentemente con la celebración del 322 aniversario de su fundación como villa de San Carlos y San Severino de Matanzas, esta ciudad acogió el Encuentro de la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales, dedicado a reconocer la potencialidad de esa urbe portuaria norteña, reconocida en el siglo XIX como «La Atenas de Cuba» por su gran esplendor cultural.

La cita matancera reunió a los representantes de las Oficinas del Historiador y Conservador (hasta el momento diez ciudades cuentan con esa institución), quienes debatieron sobre los alcances jurídicos que facilitarían la implementación de sus prioridades respecto al rescate y preservación del patrimonio histórico-cultural. Reconocida por acuerdo del Consejo de Estado en 2013, esta Red nacional tuvo en cuenta aquellos territorios que han alcanzado el reconocimiento de la UNESCO como sitios del Patrimonio Mundial, o que dentro de su ámbito posean lugares exaltados por ese organismo internacional.

«Al proponer esta iniciativa, el General Presidente Raúl Castro Ruz demostró su especial interés y preocupación por la cohesión y buena marcha que supone el intercambio de experiencias para su aplicación adecuada a la identidad de cada una de las ciudades cubanas», expresó en la carta dirigida a los participantes el Historiador de La Habana, Eusebio Leal Spengler, quien



© WISSER BALCEIRO

no asistió esta vez a la cita por encontrarse en gira de trabajo por los Estados Unidos, específicamente por las ciudades de Tampa y Nueva Orleans.

Encabezada por Perla Rosales, Directora General Adjunta de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana en el ejercicio de sus nuevas funciones, una delegación de esta institución asistió a la apertura del encuentro, el cual fue conducido por Patricia Rodríguez Alomá, directora del Plan Maestro para la Revitalización Integral de La Habana Vieja y coordinadora general de la Red de Oficinas del Historiador y del Conservador de las Ciudades Patrimoniales.

En calidad de anfitrión, el Conservador de Matanzas, Leonel Pérez Orozco, dirigió el programa paralelo de visitas a sitios de alto valor patrimonial como la Farmacia Triolet, única botica francesa del siglo XIX que se conserva con toda su originalidad en Latinoamérica, y la célebre paleocaverna Bellamar, que alberga formaciones minerales de una belleza singular. De gran importancia fue la visita al Teatro Sauto, cuya restauración en marcha logró recuperar la maquinaria capaz de elevar su platea hasta el nivel del escenario, dispositivo existente únicamente en el teatro Colón, en Argentina, y la Scala de Milán, en Italia.

CIENFUEGOS

El VII Taller de Ciudades Patrimoniales Cubanas contó con un amplio programa centrado en las experiencias de los proyectos de colaboración internacional que han desarrollado distintas Oficinas del Historiador y del Conservador. La conferencia magistral del arquitecto Irán Millán Cuétara, Conservador de Cien-



fuegos, sentó las bases para que a continuación fueran abordadas experiencias concretas en esa ciudad. Estas fueron expuestas por Alfonso Lara Díaz, director de la Escuela Taller para la Restauración Joseph Tanttete, y la arquitecta Clara Elena López Pérez en sus ponencias: «Muestra de la colaboración en la Educación» y «Nuevos retos y proyectos para la colaboración en Cienfuegos», respectivamente.

De la Oficina del Conservador de la Ciudad de Trinidad intervinieron Jesús A. Jorge Fernández, con el trabajo «Colaboración en la Escuela Taller de Restauración», y Rosela Ayala Hernández, con «Experiencias en proyectos de colaboración». Maybel Chávez Cañizares, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH), expuso «Cooperación internacional para la gestión del patrimonio del Centro Histórico de La Habana».

Durante ese primer día de trabajo, Argel Calcines, editor general fundador de la revista *Opus Habana*, disertó sobre el papel de las publicaciones periódicas como mecanismos de cooperación. Pro-

puso implementar un modelo cooperativo de publicaciones periódicas de la Red de Ciudades Patrimoniales Cubanas, basándose en la labor conjunta que ya viene realizándose con el boletín cienfueguero *Bitácora de Jagua*.

A continuación, Erick Guerra, director de Informática de la OHCH, abordó los proyectos de cooperación que ya se ejecutan en esa área para extender la experiencia habanera a otras ciudades de la Red. Otros participantes de la OHCH fueron Niurka Cruz Sosa y Mailyds Iglesias Pérez, especialistas del Plan Maestro, quienes intervinieron en el panel con las temáticas «Gestión participativa local en la rehabilitación integral de centros históricos GEPAC» y «Acciones de la GEPAC a desarrollar en los territorios».

Con una conferencia magistral en la sede del Poder Popular Provincial, Eusebio Leal Spengler estimuló con su arribo a Cienfuegos el colofón del VII Taller: la Reunión Nacional de la Red de Oficinas, efectuada en esa misma sede. Aún en proceso de consolidación legislativa y normativa, esta institución se prepara para los desafíos que ya encara la defensa del patrimonio histórico-cultural.

REDACCIÓN *Opus Habana*

Un danzón con José Loyola

ENTREVISTA

Reunidos en el centro de la habitación oscura. En espera, o mejor, con la esperanza de que todo se ilumine. Sentados unos junto a otros en los sillones de la sala, y con las ventanas del pasillo abiertas. Entra una brisa casi imperceptible. Pronto comienza; esa urgencia que tenemos todos los cubanos de llenar el silencio. O tal vez la necesidad de inundar el espacio de una niña —entre asustada y calurosa por el persistente apagón— con momentos de la historia familiar. Flotan en el aire recuerdos de ancianos. Instantes lejanos y a la vez vividos que, mezclados con la atmósfera del Salón de los Embajadores del antaño hotel Habana Hilton, se liberan recreados de sabia manera. Ante mis ojos, abuela y abuelo bailan delante del jurado... un danzón.

Esta imagen de mi infancia se despertó y no ha cesado desde que José Loyola me aseguró: «Aunque el danzón nace en la antigua orquesta típica, fue la charanga la que lo potenció y desarrolló. Además, géneros importantes de la música popular bailable se derivaron del danzón en la formación charanguera, tales como el mambo y el cha cha cha». Entre esos recuerdos familiares he transcrito, ya convertida en preguntas y respuestas, mi conversación con el reconocido compositor, flautista y fundador de la Charanga de Oro, que dirige desde 2003.

¿Consideraría la charanga como un elemento patrimonial dentro de la tradición musical cubana?

Es el sonido más típico de la música cubana. Transitó de la antigua orquesta típica u orquesta de viento, hacia el formato actual que está integrado por flauta, cuerdas (puede incluir dos o tres violines, una viola y un violoncello), piano, bajo (acústico o eléctrico), percusión (pailas, güiro y tumbas) y vocalistas. Heredera de la orquesta típica, pero con una sonoridad menos arcaica, la charanga es una síntesis vocal-instrumental de varias secciones de la orquesta sinfónica: viento madera, cuerdas, teclados y percusión, más las voces solistas y el coro. En sus prolegómenos surge con estructuras instrumentales más pequeñas denominadas bungas y charanga en pelo, por no incluir el piano. Es Antonio María Romeu el primero en darle la estructura de charanga completa y

el primero en incluir el solo de piano como improvisación en la música popular cubana. De ahí su importancia para todo nuestro universo sonoro.

Si analizamos su obra y la labor que ha desempeñado, llama la atención el interés que muestra por la música popular. ¿Cuál es la razón? ¿Ha incidido en esta preocupación la figura de su padre, Efraín Loyola?

Efectivamente, la influencia de mi padre es evidente. Nací en Cienfuegos el 12 de febrero de 1941, en el Barrio de Pueblo Nuevo, colmado de tradiciones populares y afrocubanas. Contaba mi madre que siendo yo muy niño me ponía a tocar sobre la superficie de un pequeño taburete y a tararear los toques y cantos que escuchaba del entorno. Mi padre, flautista fundador de la Orquesta Aragón y de la Banda Municipal de la ciudad, me llevaba a los ensayos de esa agrupación y a las retretas del parque. Todo ese universo sonoro fue conformando mi conciencia musical desde edad temprana.

Músico muy observador, el Viejo captó las condiciones que yo poseía para la música, lo cual tuvo su materialización inicial en 1949, cuando se creó en Cienfuegos una Banda de Música Infantil-Juvenil, cuyos profesores fueron los músicos profesionales integrantes de la Banda Municipal. Mi padre, uno de los profesores, me inscribió en la agrupación y me enseñó a tocar el piccolo o flautín. De ahí en adelante combinaba mi formación general en la escuela primaria y recibía las clases con mi progenitor y las de solfeo con Ricardo Abal, saxofonista de la Banda.

Más adelante, con mi crecimiento corporal y dedos más largos, pasé a estudiar la flauta de cinco llaves, que era la que se usaba en la música popular bailable en el formato charanga, siempre bajo la orientación pedagógica-musical de mi padre. Él me enseñó a tocar danzones y otros géneros cubanos. Hice de la interpretación del danzón una especialidad, lo cual me ayudó a abordar con éxito toda la música cubana, porque hay que decir que el danzón es uno de nuestros géneros más complejos y ricos, pues une lo bailable y lo concertante. Me sirvió de base para compenetrarme con otras músicas más elaboradas como son las manifestaciones cultas de concierto.



José Loyola (Cienfuegos, 1941). Compositor, flautista y fundador de la Charanga de Oro, que dirige desde 2003. También es presidente desde 1987 de los Festivales Internacionales Boleros de Oro.

Otro elemento trascendental que cautivó mi interés por la música popular fue el entorno sonoro cubano y caribeño, que es muy rico. Esto ha incidido en una praxis consciente de la cual me siento satisfecho y muy estimulado. Constituye uno de mis motivos de vivir, amar y crear intensamente.

¿Forma parte de ese interés la fundación de la Charanga de Oro?

La Charanga de Oro es uno de esos intereses, el resultado de profundas experiencias en el trabajo profesional en ese tipo de formato. En Charanga de Oro tengo la oportunidad de realizar experimentos atrevidos con la música popular, pero no llevo hasta el punto de violentar ni desvirtuar los componentes esenciales que caracterizan a ese formato. Es una aventura incitante, excitante y maravillosa. Todo ello sin dejar de lado otros intereses en mi entorno profesional, que es muy diverso.

¿Cómo dialoga con lo patrimonial la propuesta musical que promueve su agrupación?

Charanga de Oro abarca lo tradicional, entendido como todo el acervo musical hasta el periodo de los años setenta del siglo XX. Pero asigna un espacio importante a la experimentación en la esfera de los repertorios, las orquestaciones, los géneros contemporáneos y la estructura vocal-instrumental, a fin de realizar una contribución a la evolución de la música popular cubana. Nuestro propósito es continuar la «tra-

dición» de que cada agrupación posea su sonoridad identitaria, sin mimetismos, ni epigonismos, destacando los estilos interpretativos característicos de la música cubana con sentido creativo propio. De modo que nuestra música trascienda en el ámbito nacional e irrumpa, como siempre ha sucedido, en el exterior del país.

Este propósito responde a la proposición de don Fernando Ortiz cuando expresó: «Los cubanos hemos exportado con nuestra música más ensoñaciones y deleites que con el tabaco, más energías y dulzuras que con el azúcar. La música afrocubana es fuego, sabrosura y humo; es alimbar sandunga y alivio; como un ron sonoro que se bebe por los oídos, que en el trato iguala y junta a las gentes y en los sentidos dinamiza la vida».

Como el respetado compositor cubano que es, José Loyola Fernández afirma que siempre le interesó la cultura cubana y sus orígenes. Su obra expresa ese amplio abanico de elementos musicales de origen africano y popular. Mezcla sonora, o como diría Fernando Ortiz: resultado de la transculturación que habita en los hogares cubanos hasta convertirse en patrimonio para muchos, al evocarles también recuerdos singulares y entrañables de la infancia.

VIVIANA REINA JORRÍN
Opus Habana

Contratenores en las Cariátides

MÚSICA

Entre las novedades de la primera edición del Festival *Les Voix Humaines*, que —desde el 25 de Septiembre hasta el 18 de Octubre de 2015— convocaron el maestro Leo Brouwer y su esposa, la musicóloga Isabelle Hernández, estuvo el Certamen de contratenores, celebrado en el Centro Hispano-Americano de Cultura, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad. Sobre esta experiencia —al parecer inédita—, conversamos con el contratenor cubano Ubail Zamora, presidente del jurado internacional que integraron los contratenores de prestigio mundial Darry Taylor, Sytse Buwalda y Rodrigo Ferreira, además del propio Brouwer.

En la actualidad muchos desconocen la trascendencia de esta forma vocal. Podría decirnos, ¿qué es un contratenor?

Es un varón adulto que canta con timbre femenino mediante la técnica del falsete o la voz de cabeza, mixturándolo con la voz de pecho para lograr amplitud en el registro grave. Su historia es tan antigua como el canto mismo, por lo que podemos remontarnos a los inicios de la polifonía y la música sacra, momento en el que el hombre comenzó a cantar en falsete para alcanzar registros femeninos. Con la llegada de los *castrati* hacia finales del siglo XVI y, sobre todo, con el surgimiento de la ópera, los contratenores fueron perdiendo popularidad y casi desaparecieron del contexto musical. En el siglo XX apareció el contratenor inglés Alfred Deller, quien volvió a popularizar este tipo de emisión al abrir nuevos caminos para nuestra voz y recuperar el repertorio renacentista y barroco.

¿Determina la identificación con esos estilos universales de la música que esa voz solamente pueda usarse para interpretarlos, o el contratenor puede incursionar en otros repertorios?

Al contrario de lo que se piensa, el repertorio es amplísimo. Aunque en un principio el contratenor recuperó las obras compuestas durante el renacimiento y barroco, también se adueñó de las escritas para castrado. Como todas las voces, el estilo vocal del contratenor —timbre y carácter— se ha ido ajustando para satisfacer los cambios en la moda musical. Esto causó confusión y controversia a finales del siglo XX, cuando se intentó limitar el registro dentro un género o período específico. Sin embargo, en estos momentos los contratenores interpretan obras que abarcan desde el Medioevo hasta la actualidad. También ha existido este registro en el universo de la música popular, aunque no se le llamara propiamente contratenor. En Cuba lo hemos visto utilizado por solistas y agrupaciones vocales como Los Zafiro donde su falsetista, Ignacio Ejalde, fue uno de los principales exponentes de esta vocalidad en nuestro país. Mientras que en la época colonial, compositores como Esteban Salas, Juan París o Cayetano Pagueras escribieron sus obras para voces como estas.

¿En qué contexto institucional y social considera que nace el Certamen de contratenores propuesto como parte del Festival Les Voix Humaines?



El jurado del certamen estuvo conformado —de derecha a izquierda— por el maestro Leo Brouwer (Cuba) y los contratenores Darryl Taylor (Estados Unidos), Ubail Zamora (Cuba), Rodrigo Ferreira (Brasil-Francia) y Sytse Buwalda (Holanda). Como presidente del tribunal, Zamora dio a conocer los premios a los cuatro finalistas. El principal galardón fue compartido por el cubano Frank Ledesma y el norteamericano Brennan Hall. A Ledesma le fue otorgado, además, el premio Leo Brouwer. El tercer escaño fue para los contratenores Lesby Bautista (Cuba) y Rubén Berroeta (México). Bautista también recibió el premio de la Popularidad. Al colombiano Asael Cuesta se le concedió el premio de Revelación juvenil.

Si bien es cierto que este tipo de voz no tuvo mucho apoyo de algunas instituciones cubanas que, en un tiempo, cerraron sus puertas para quienes cantaban con este registro, ahora el paisaje se ha vuelto esperanzador. En este sentido, aunque todavía son escasos los contratenores cubanos, ha sido sorprendente la calidad de los intérpretes que se presentaron al Certamen. Con respecto al público, al contrario de lo que podría pensarse, los cubanos han aceptado muy bien estas voces y tenemos no pocos adeptos que nos siguen fielmente en las presentaciones.

¿Qué representó para usted ser el presidente del jurado de dicho certamen?

Fue un honor. Al ver que estaría rodeado de varios cantantes de mi cuerda con una amplia trayectoria, le pregunté al maestro Leo Brouwer por qué me había elegido, y él me respondió: «¿Quién, sino tú, ha luchado en Cuba por el reconocimiento y la divulgación de este tipo de voz?» Lograr que se realizara tal evento en La Habana ha sido un sueño cumplido. Agradezco a Brouwer el interés que se tomó para que un certamen de tal magnitud, pionero en su tipo, se realizara en nuestro país.

A modo de cierre, ¿podría decirnos cuál considera que ha sido el principal objetivo de este concurso?

La voz de contratenor es víctima de un gran desconocimiento. Por lo que el propósito fundamental de este certamen ha sido hacer partícipe a un público más amplio y diverso de las múltiples aristas que puede tener este registro. Otro elemento esencial ha sido ver en qué estado se encuentra este tipo de timbre, y además apoyar la carrera de los jóvenes contratenores cubanos al proyectarla a nivel nacional e internacional.

Es innegable que un festival como *Les voix humaines* estuvo pensado para mostrar la diversidad que se puede alcanzar dentro del espectro que recorre la música en general, más allá de las voces mismas. El hecho de que el maestro Brouwer pensara dedicar un espacio dentro de ese festival a la voz de contratenor —un registro en sí peculiar y controversial para muchos—, junto a presentaciones de cantantes folklóricos, líricos y populares de todo tipo, hace que —lejos de ser una locura— el público pueda recrearse de ese lenguaje universal que es la música, más allá de prejuicios o esquemas.

Sin duda, este momento ha sido un verdadero deleite para los sentidos. Además de ser un triunfo de los contratenores, pues muchos se dieron a conocer al gran público, mostrando su valía como artistas. Un gran paso de avance que agradeceremos siempre los que hemos cultivado y defendido esta voz tan peculiar.

VIVIANA REINA JORRIN
Opus Habana

PATRIMONIO
DOCUMENTAL

Voz y carisma de Ángel Ferrera

ENTREVISTA

Cecé escuchando su voz en dos de los programas televisivos que desde pequeña me llaman mucho la atención: Este Día y Andar La Habana. Su forma de hablar: a la vez calmada y firme, melódica y grave, me informaba sobre hechos de Cuba y otras partes del mundo que contribuyeron, en buena medida, a definir mi vocación por la Historia. Con ese recuerdo en mi mente arribé a la sede de Habana Radio, donde actualmente se desempeña indistintamente como locutor y periodista de varios programas, entre los que sobresalen las revistas *Paradiso* y *Se dice cubano*. Desde nuestros primeros contactos, el recuerdo infantil que tenía de su voz se transformó primero en un nombre, su nombre: Ángel Félix Ferrera; luego en la imagen de alguien afable y cortés; poco después, en admiración por su trayectoria profesional, de la que tuve conocimiento durante el transcurso de esta entrevista.

¿Cuándo comenzó su interés por el periodismo?

Poco tiempo después de comenzar a trabajar como locutor. Comprendí que necesitaba expresar los criterios y sentimientos propios. No me conformaba con leer e interpretar lo que otras personas escribían. Quería expresar mis argumentos personales sobre acontecimientos de la vida nacional e internacional. Por eso, tan pronto como tuve la oportunidad, matriculé la carrera de Periodismo. Creo que los estudios académicos aportaron mucho a mi desarrollo profesional, aunque desde antes de graduarme ya ejercía el periodismo.

En mi criterio, la academia nos proporciona herramientas, pero la vocación y las aptitudes son imprescindibles. El afán de indagar, informar o comentar, y la facultad de hacerlo con tino, van mucho más allá de los estudios universitarios.

Durante su vida profesional, ¿cuáles han sido los momentos que usted considera trascendentales para su formación como periodista?

En realidad, han sido muchos los momentos trascendentales. Creo que la posibilidad de realizar cientos de entrevistas a personalidades de las más diversas profesiones y oficios ha sido un privilegio extraordinario. Tener la oportunidad de asistir a acontecimientos relevantes para la nación; compartir con los protagonistas de la noticia; escuchar las valoraciones de los oyentes, son elementos determinantes en el quehacer de los me-

dios de comunicación. Dirigir un programa informativo de elevada audiencia; presentar actos del más alto nivel; realizar por más de dos décadas uno de los programas estelares de Radio Habana Cuba; aportar a la labor de difusión de los valores patrimoniales de la nación; integrar el jurado del Premio Nacional de Periodismo José Martí; recibir, de manos del Comandante de la Revolución Juan Almeida, la Réplica del Machete del Generalísimo Máximo Gómez; haber conocido personalmente a Eusebio Leal y beber de su inagotable sabiduría... Todos son hechos que marcaron y marcan profundamente mi trayectoria profesional en el terreno de la comunicación.

¿Cuándo y por qué decide entrar en Habana Radio?

Todo parte de una convocatoria que me hiciera la colega Magda Resik un día del mes de diciembre de 1998. En esa ocasión, conocí del proyecto que la Oficina del Historiador emprendía en el ámbito de la radio. Era inminente que comenzara sus transmisiones una emisora destinada a crear conciencia colectiva, de una forma elocuente, elegante y dinámica, en torno al cuidado y preservación del patrimonio material e inmaterial del país; una radioemisora que se distinguiría por un mensaje sólidamente argumentado, culto y bello al mismo tiempo. Quedé fascinado con la idea, y me incorporé de inmediato a los pasos organizativos que culminaron con la primera transmisión de Habana Radio, el 28 de enero de 1999. Desde ese instante, intento aportar todas mis energías físicas e intelectuales a esta noble tarea.

¿Qué importancia le confiere usted al periodismo patrimonial para el desarrollo de una sociedad? ¿Qué pautas debe seguir un periodista para comunicar temas patrimoniales?

El periodismo patrimonial es esencial para lograr una sociedad más culta y preparada moral e intelectualmente. De la eficacia de nuestro mensaje depende, en gran medida, que logremos unir voces y acciones en favor de los más sagrados valores de la Patria. Mediante una programación bien delineada ética y estéticamente, podemos influir positivamente en diversos sectores de la sociedad. Conocer los tesoros del pasado nos permitirá conservarlos y defenderlos hoy para legarlos a las futuras generaciones. Es deber insoslayable del periodismo que comunica el patrimonio contribuir a resguardar la historia y la idiosincracia del cubano. Con ese objetivo,



Ángel Félix Ferrera (La Habana, 1950). Periodista y locutor de radio, ha trabajado en las emisoras COCO, Radio Reloj, Radio Habana Cuba y Habana Radio. De esta última es uno de sus miembros fundadores y conduce varios de sus programas como las revistas informativas *Paradiso* y *Se dice cubano*. Tiene a su cargo la locución del espacio televisivo *Este Día* desde hace más de una década, así como del programa *Andar la Habana*.

los profesionales de la información tenemos el deber de estar debidamente capacitados para emplear los más novedosos recursos pedagógicos y tecnológicos que permitan enseñar, orientar y movilizar a la ciudadanía y conducirla hacia la salvaguarda de los atributos que conforman nuestra identidad como nación.

En su faceta de locutor y conductor radial, ¿cree haber logrado un estilo propio?

Crear un estilo propio es el reto mayor de todo profesional de la comunicación. Requiere originalidad, autenticidad, cultura general, el don de la palabra y la escritura, una adecuada cultura general integral y, sobre todo, vocación de servicio. Si las personas creen en lo que digo o escribo, y si sienten que mi labor les enriquece espiritualmente, pienso entonces que he logrado, al menos, una parte significativa de mis aspiraciones.

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



SE DICE CUBANO

Espacio consagrado a lo mejor de la música cubana

miércoles, de 2 a 6 de la tarde
106.9 fm Habana Radio

Nuevas tentaciones de Narciso

LIBROS

La editorial Boloña nos regala con loable frecuencia valiosos textos centrados en temas de urbanismo, arquitectura, patrimonio, historia y cultura; de todos ellos se declara beneficiaria privilegiada la nutrida comunidad académica que conformamos los historiadores del arte cubano. Pero no es menos cierto que padecemos una lamentable orfandad de buenos libros de artes visuales. De manera que empeños como el que se consuman con la publicación de *Nuevas tentaciones de Narciso*, vienen a cubrir un vacío en nuestra escena editorial contemporánea.

El libro comporta un grueso compendio de artistas y de obras que califican entre las más sobresalientes producciones de la plástica cubana de los últimos 25 años, articuladas aquí en torno a la problemática de la autorrepresentación. Pocos asuntos pudieran, en verdad, convocar con análoga efectividad poéticas tan disímiles como las de René Peña, Sandra Ramos, Marta María Pérez, Lázaro Saavedra, Elvis Céllez, Humberto Díaz, Cirenaica Moreira y Pedro Abascal, entre otros tantos.

Justo en ello radica uno de los cardinales méritos de este ensayo. En la medida que Onedys Calvo se propuso (y lo consiguió con creces) la pertinencia de rebasar la noción convencional de la autorrepresentación —asumida como mero pretexto plástico y canal de exploración íntima del individuo artista—, su escrutinio ensanchó los confines del tema poniendo en valor no solo la subyugante complejidad de «los procedimientos de trabajo sobre el yo», sino también los sustanciosos «campos de conflictividad en los que incide» esta multiplicidad de propuestas.

A lo largo del primer capítulo del libro, Onedys esclarece las pautas gnoseológicas de la autorrepresentación y enuncia las tres variantes fundamentales a través de las cuales se expresa su visualización, a saber: la autorrepresentación sugerida, la autorrepresentación elíptica, y la autoprotagonista. Esta última, obviamente colindante con el autorretrato en tanto género secular en la Historia del Arte, es la vertiente devenida eje temático de *Nuevas tentaciones de Narciso*.

Particular aprecio merece, a nuestro juicio, el recorrido que la autora despliega por exponentes emblemáticos de este modo específico de la autorrepresentación en el ámbito del arte caribeño. Más allá de la certera alusión inicial a casos de ineludible referencia metodológica —como el de Frida Kahlo, desde México; Robert Mapplethorpe y Cindy Sherman, desde Estados Unidos, por ejemplo—, Onedys argumenta el peso que en las últimas décadas ha cobrado el autoprotagonismo como estrategia discursiva empleada por no pocos creadores del Caribe insular, en favor de propiciar hondas reflexiones en torno al ingente tema de la identidad en nuestra región.

De esta suerte, poéticas como las del boricua Arnaldo Roche, el haitiano Duval Carrié, el arubano Elvis López, el dominicano Pascal Meccariello, y las que aporta un nutrido conjunto de mujeres artistas de diferentes islas antillanas, nos son presentadas por la autora como singulares manifestaciones de un tipo de autorrepresentación en diálogo con las indagaciones identitarias. Entre las féminas, destaca Onedys las aportaciones de la trinitaria



Onedys Calvo Noya (La Habana, 1978) recibió mención especial en el Premio Nacional de Crítica Guy Pérez Cisneros 2015 con el libro *Nuevas Tentaciones de Narciso*.



Susan Dayal, de la barbadense Joscelyn Gardner, de Osaira Muyale y Ávida Martínez (ambas de Aruba), y de la dominicana Raquel Paiewonsky, esta última quizás mejor conocida entre nosotros, debido a las excelentes muestras personales de su obra que hemos tenido la ocasión de disfrutar en La Habana. En efecto, las más diversas confrontaciones verificadas desde el arte con los álgidos asuntos de raza, género, sexualidad, religiosidad, sociedad y cultura, han sido abordadas con agudeza por este vasto mosaico de creadores caribeños.

Mas, como bien advierte la profesora, investigadora y crítica de arte Yolanda Wood, prologuista del libro, «la obra que esta tarde presentamos recorrió un largo trayecto investigativo que comenzó por el Caribe, para quedarse anclada en su Isla mayor: Cuba». De modo que a las tentaciones de Narciso en el arte cubano reciente se dedica íntegramente el segundo capítulo del libro, el que constituye, sin duda, su segmento mayor y capital.

Al urgar en el tema, la autora repara en aquellos exponentes que por amplio consenso de la crítica

especializada pudiéramos considerar «los imprescindibles»: Marta María Pérez, René Peña, Sandra Ramos, Aimeé García, Cirenaica Moreira y Tania Bruguera. Son seis artistas que, indistintamente, desde la fotografía, el grabado, la pintura y el performance, ilustran la connotada jerarquía que alcanzó en el arte cubano «la implementación del yo» en tanto expresión de los conflictos existenciales crudamente signados, como se sabe, por las incertidumbres, las laceraciones, los colapsos y la virtual frustración del ideal colectivo con que la sociedad cubana experimentó, primero, el advenimiento y, a continuación, el escabroso tránsito por el denominado Período Especial.

Onedys Calvo se explica el elemento común que aproxima las propuestas de estos creadores a partir del concepto de la ritualidad del cuerpo y la autoimagen. Ritualidad, precisa la autora, «entendida como proceso de acciones y manipulaciones» ejercidas sobre sus diferentes modos de autorrepresentación.

En este contexto, tan estimulante para el ejercicio autorreferencial, quisiera compartir una experiencia personal que tiene que ver con la concreción definitiva de este libro y con las muchas satisfacciones que en el decurso de los años me ha proporcionado el crecimiento profesional de su autora. Cuando me tocó desempeñar el rol de Oponente en la evaluación de su tesis de maestría (hecho que aconteció en diciembre de 2010), le solicité a la maestrante una discreta ampliación de la enjundiosa muestra que analizaba en el texto con la inclusión de poéticas pertenecientes al ámbito de la videocreación, entonces en plena emergencia. En tal sentido le sugerí tomar en consideración una zona de la producción en soporte video de Lázaro Saavedra González. Pensaba entonces, y Onedys Calvo me lo confirma hoy, que algunas piezas de Saavedra (uno de mis creadores favoritos) destacan sobremanera por la aguda perspectiva crítica y por el alto nivel de implicación con el contexto artístico cultural instrumentado, precisamente, desde la manipulación del yo. Encontrar coherentemente incorporado al núcleo de este libro la poética de Saavedra bajo el certero título de «El artista como redentor» —con el consecuente y muy cabal análisis de obras como *Relación profesional* (2008), *Prefiero callar* (2006), *Síndrome de la sospecha* (2004), y *Suicidio a traición* (2006)— indica, para mi enorme regocijo, que Onedys —¡enhorabuena!— cayó en la tentación.

Solo me resta añadir que, como el Narciso de Caravaggio, el libro de Onedys Calvo nos sumerge en un juego de espejos cuyas imágenes nos seducen y nos retan a encontrarnos, de múltiples maneras, reflejados en las obras de nuestros artistas. La felicidad de todo corazón por la certeza con que nos guía en la interpretación y la lectura. Y le agradezco infinitamente que me haya concedido el privilegio de presentar al público este, su primer libro, el que será, sin duda, el primero de muchos.

MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA
Dra. en Arte y profesora titular de la
Facultad de Artes y Letras

Graduación de la Escuela Taller

DOCENCIA

Como tradición ceremonial, cada diciembre la Basílica Menor de San Francisco de Asís acoge una nueva graduación de los estudiantes de la Escuela Taller de La Habana Gaspar Melchor de Jovellanos. Fue para mí motivo de regocijo el presenciar cómo 137 egresados recibían sus diplomas de obreros calificados en diferentes especialidades, acto que alguna vez viví como uno de ellos al formar parte de esa cantera de jóvenes especializados en la restauración del patrimonio construido.

Desde la primera graduación en 1994, es habitual contar con la participación de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, quien siempre se refiere a la importancia de complementar la destreza manual con el conocimiento en la labor restauradora, un llamamiento al cual nos enfrentamos cada uno de los graduados durante las primeras experiencias como trabajadores en la Oficina del Historiador de la Ciudad. Hoy se abren nuevas posibilidades a esos jóvenes egresados para continuar su superación profesional y académica: el Técnico medio en Restauración, vinculado al claustro profesoral de la propia Escuela Taller, y la carrera universitaria Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural en el Colegio San Gerónimo, adjunto a la Universidad de La Habana. Exhortando a los nuevos egresados a no desaprovechar esa oportunidad, expresó Leal Spengler: «Ustedes deberán todo el tiempo hacerse respetar como guardianes del Patrimonio».

En presencia del profesores, estudiantes y familiares, el actual director de la Escuela Taller, Juan Carlos Pérez Botello, reafirmó la importancia del curso recién terminado, luego de un año de innumerables retos. Y aún así —destacó— los estudiantes contribuyeron con sus prácticas laborales al avance de importantes obras de restauración como las que se efectúan en el Museo Castillo de San Salvador de La Punta, la Necrópolis de Colón y varios salones del Capitolio Nacional. También mencionó la particularidad de estos nuevos egresados, ya que por primera vez se promueve su inserción en el sector cuentapropista, además del habitual sector estatal. Al evocar al antiguo director de la Escuela Taller, Eduardo González Delgado —fallecido en diciembre de 2014—, Pérez Botello rememoró una frase que aquel decía a los egresados cada año: «Las puertas de nuestra escuela siempre estarán abiertas para ustedes».

Como los padres que siempre dejan abiertas las puertas a sus hijos para brindar refugio, esa frase causó en mí un efecto de nostalgia al recordar ese emotivo momento, casi ritual, donde de ser una estudiante pasé a un nuevo nivel en la vida profesional. Ese sentimiento me hizo preguntar a varios profesores en activo de la Escuela Taller qué ha significado para ellos cada acto de graduación.

Al decir de Pérez Botello Botello: «En cada graduación siempre hay una mezcla de alegría y dolor: alegría, porque gradúas, y dolor, porque se marchan muchachos con los que estamos familiarizados. Pero es muy gratificante ver cómo, gracias a nuestro claustro profesoral, esos mismos egresados del curso regular diurno pueden elevar su nivel al formarse como técnicos en Restauración, manteniéndose de esta manera el vínculo con los alumnos, aunque ya estén trabajando».

Alberto Chia Collazo, subdirector de la Escuela Taller y profesor en la especialidad de Restauración General, destacó que «cada graduación trae aparejada la satisfacción por el deber cumplido. Debemos sentirnos alegres, porque contribuimos con una parte de ese gran proyecto que inició en su momento el doctor Emilio Roig y que ha continuado el doctor Eusebio Leal, en función del rescate de todo lo que es el patrimonio construido».

Otra opinión autorizada es la del ingeniero Ariel Machado Sánchez, quien se encuentra al frente de una unidad docente en la Necrópolis de Colón. Para él, cada graduación de la Escuela Taller es evidentemente muy importante, pues significa que se ha cumplido «un objetivo primordial: lograr que estos estudiantes aprendan trabajando y desarrollen las habilidades en oficios muy antiguos como la albañilería, yesería, cantería, herrería, vidriería... Gracias a la Oficina del Historiador de la Ciudad fueron rescatados estos oficios que parecían perdidos y que hoy son muy necesarios».

Por su parte, el profesor y asesor Pedro Rodríguez Sánchez señaló como una victoria personal y pedagógica «la transformación que, desde el punto de vista psicológico y social, ocurre en esos muchachos, luego de estudiar dos años en la escuela. Algunos alumnos llegan con problemas sociales, familiares o escolares, y aquí van mejorando sorprendentemente su comportamiento».

A ello se refirió también el profesor Francisco Seoane Lozaso, actual subdirector general de cursos especiales y capacitación (del Técnico medio en Restauración para trabajadores): «En todas las obras de restauración de la Oficina del Historiador es común escuchar frases como “Profesor, ¿qué tal?, ¿cómo está?” por parte de obreros que en algún momento fueron tus estudiantes. Eso es muy significativo porque te percatas de que hiciste un aporte: el estudiante te reconoce como su profesor, incluso después de muchos años de haberse graduado. Es muy gratificante ver cómo estudiantes formados por uno continúan superándose; por ejemplo, en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana».

Ciertamente, cada graduación de la Escuela Taller es un adiós, pero también un saludo a una nueva etapa de la vida. En la actualidad, esa modalidad de enseñanza, que comenzó en la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, se replica en todas las ciudades patrimoniales de Cuba. Con ello se cumple uno de los ideales que propugnó el ilustrado gijonés Gaspar Melchor de Jovellanos, quien se preocupó por la enseñanza y aprendizaje de las artes y oficios a partir de principios científicos. Asimismo, se trata de transmitir valores como el respeto a la tradición y a la autenticidad, tan importantes para educar a las nuevas generaciones ante los desafíos que depara el futuro.

LIZZETT TALAVERA CALVO
Licenciada en Preservación
y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural



Durante sus prácticas laborales, los estudiantes de la Escuela Taller de La Habana Gaspar Melchor de Jovellanos trabajan en la restauración de obras importantes, siempre bajo la tutela de un profesor que los capacita *in situ* para que apliquen en la práctica, sobre bienes patrimoniales reales, los conocimientos adquiridos. Es el caso de la Necrópolis de Colón, donde hay una unidad docente que dirige el ingeniero Ariel Machado Sánchez, quien también imparte la disciplina Conservación de Bienes Inmuebles en el Colegio Universitario San Gerónimo (fotos superiores). Debajo: Alberto Chia Collazo, subdirector de la Escuela Taller y profesor de Restauración General, interactuando con sus alumnos sobre una pintura mural. De esta manera, desde los primeros días de clases, los jóvenes son partícipes de la obra de restauración del Centro Histórico, identificándose con valores tales como el respeto a la tradición y a la autenticidad.

Elogio a Daniel Taboada

HOMENAJE

El *Libro de Daniel* es el sexto de los libros proféticos del Antiguo Testamento y Daniel se incluye entre los Profetas Mayores, de los cuales es el cuarto, luego de Isaías, Jeremías y Ezequiel. Se dice que es un texto arduo de descifrar, por su tono apocalíptico, en el que Dios muestra cómo otorga la sabiduría a Daniel. Sin embargo, ya sabíamos por el libro de Ezequiel, que Daniel era un hombre de particular sapiencia y gran rectitud.

Poco se conoce de este personaje bíblico y no es de él de quien quiero hablarles, sino de otro, de nuestro Daniel, también un hombre sabio y recto, un profeta de la restauración y un apóstol del patrimonio. Se apellida Taboada y nadie en Cuba que trabaje temas de restauración de monumentos, rehabilitación de edificios históricos, arquitectura vernácula, arqueología histórica, arquitectura y contextos culturales, rehabilitación, conservación y restauración del patrimonio construido expresado en azulejos y portadas, catedrales y cafetales, haciendas y paisajes, plazas y conventos, lujosos palacios y humildísimos bohíos, y tantos otros aspectos de la salvaguarda del patrimonio, puede permitirse el lujo de ignorar su obra.

Porque Daniel Taboada Espiniella, ahora sí digo su nombre completo, es una de esas personas que suelen

llamarse clásicos vivos, es decir, estamos en presencia de una criatura excepcional. Yo, que no tuve la suerte de estrechar la mano a Joaquín Weiss ni a Francisco Prats, me felicito de ser un contemporáneo de Daniel Taboada; poder no solo estrechar su mano, lo cual ya es bastante, sino aprender de él constantemente, porque cada conversación con Daniel es una cátedra de erudición y conciencia, sensibilidad y humanismo, cortesía y fineza.

Daniel es un hombre cultísimo, como todos sabemos, un arquitecto ilustrado con figura de caballero andante del renacimiento italiano o del barroco español, que conoce numerosos temas, y de todos puede hablar con la galanura y naturalidad de los verdaderos maestros. Y aquí apunto otras de las cualidades de Daniel que más me atraen, y son su sencillez y don de gentes. Es proverbial su humildad y generosidad, y también su simpatía y su facilidad para dejarse querer, poniendo de este modo su grandeza por encima de cualquier vanidad o ridícula lisonja.

Otras de sus muchas virtudes son la perseverancia y la paciencia, como ha quedado demostrado durante años en las jornadas de arquitectura vernácula que él ha organizado, con gran acierto y notable acogida en la comunidad científica de todos los que



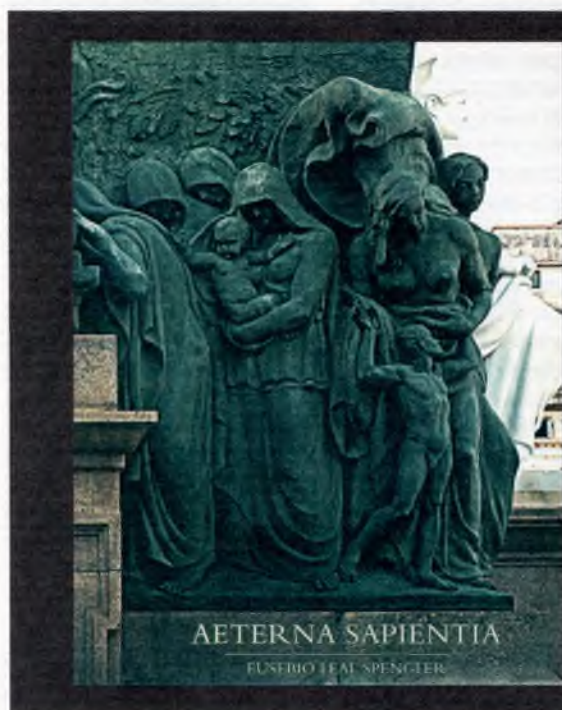
El arquitecto Daniel Taboada Espiniella, presidente de la Cátedra Gonzalo de Cárdenas de Arquitectura Vernácula, recibió el Premio Nacional de Patrimonio Cultural 2015 de manos de Gladys Collazo, Presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (a su izquierda) y de Perla Rosales, Directora General Adjunta de la Oficina del Historiador de La Habana. El acto de premiación se celebró en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, y las palabras de elogio fueron leídas por el Dr. Félix Julio Alfonso, vicedecano del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

trabajan con esa tipología tan frágil, útil y hermosa de nuestro patrimonio.

Ya quiero terminar, porque creo haber expresado lo más importante que tenía que decirle a Daniel, además de agradecerle mucho porque me haya pedido que dijera unas palabras en este acto, que tanto se merece. Solo le pido que, en gesto de reconocimiento y reciprocidad nuestra hacia usted, y entre tantos premios, homenajes

y méritos que ha alcanzado en su ya larga vida, acepte la medalla con el escudo del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, que se honra con su condición de profesor distinguido y amigo leal.

FÉLIX JULIO ALFONSO
Vicedecano del Colegio Universitario
San Gerónimo de La Habana



El título de este libro se inspira en la frase inicial del Breve papal Ad futuram rei memoriam que, emitido por Inocencio XIII, el 12 de septiembre de 1721, autorizó la creación de la Real y Pontificia Universidad San Gerónimo de La Habana.

Aeterna Sapientia (Eterna Sabiduría) reúne los más recientes discursos, conferencias y artículos del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler, así como un testimonio gráfico del álbum de autógrafos del intelectual sevillano Miguel Rodríguez Ferrer, donado a la Oficina del Historiador.

En portada: Detalle del conjunto escultórico en el monumento a la memoria del Mayor General y Presidente de Cuba José Miguel Gómez, obra del escultor italiano Giovanni Nicolini (1936).

Natalicio de Emilio Roig

HOMENAJE

Organizada por el Archivo, la Fototeca y la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle, la exposición «Emilio Roig y los Congresos Nacionales de Historia» constituyó un digno homenaje al creador de esos eventos en el 126 aniversario de su natalicio, que se celebra cada 23 de agosto, desde hace un tiempo en la galería del entresuelo del Palacio de Lombillo.

Al convocar dichos congresos, Roig de Leuchsenring se propuso «promover el mayor auge de los estudios históricos, y alentar su cultivo, así como difundir el conocimiento de la historia más allá del círculo de los especialistas hasta el corazón mismo del pueblo, a fin de que ese conocimiento lleve a la reafirmación permanente de la fe cubana en la evolución histórica de la nacionalidad y estimule el más sano patriotismo».

Iniciados en 1942, esos encuentros fueron uno de sus mayores logros como presidente y fundador de la Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales, luego de haber creado en 1938 la Oficina del Historiador de la Ciudad de



Exhibida en el Palacio de Lombillo, la exposición «Emilio Roig de Leuchsenring y los Congresos Nacionales de Historia» fue inaugurada por Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, y Lesbia Méndez, directora de Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de la Ciudad (ambos en la imagen derecha). A este inmueble se trasladó en 1947 Roig de Leuchsenring y aquí permaneció hasta su deceso en 1964.

La Habana (OHCH), tras ser nominado como tal en 1935. Su primera sede estuvo ubicada en el entresuelo del antiguo Palacio de los Capitanes Generales, donde radicaba el Ayuntamiento habanero, hasta que en 1947 Roig de Leuchsenring se trasladó al Palacio de Lombillo, en la Pla-

za de la Catedral, donde se desplegaron las colecciones del Museo de la Ciudad. Aquí trabajó hasta su deceso en 1964.

En presencia de Lesbia Méndez, directora de Patrimonio Cultural de la OHCH, las palabras inaugurales de la exposición estuvieron a cargo de Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, «desde donde –al decir de Méndez– se hace una labor de continuidad de la obra del propio “Emilito” Roig, y, por eso, consideramos que era Calcines, en este minuto, la persona más indicada para que ilustrara el trabajo que ha hecho el colectivo que preparó esta muestra, muy especialmente el trabajo de Natacha Moreira y Gloria Álvarez, sus curadoras».

Por su parte, Calcines expresó su gratitud por el honor de hablar en este «acto de alta connotación simbólica», pues desde 1969 la OHCH ritualmente ha venido celebrando el natalicio de Roig de Leuchsenring, a quien calificó como un «configurador de la cultura histórica. O sea, más que un historiador académico que escribe libros y ofrece disertaciones y conferencias, es un historiador que combate en todo momento, actuando –sobre todo– en los espacios públicos».

En este sentido, apuntó cuán importante es tener en cuenta el contexto epocal en que Roig emprende sus batallas durante los Congresos Nacionales de Historia: por rescatar la figura del Padre Félix Varela; retirar la estatua de Fernando VII de la Plaza de Armas y poner en su lugar la del Padre de la Patria, Carlos Manuel de Céspedes, y reconocer a la masonería cubana como la entidad que más aportó a la independencia de Cuba. Esas ideas fueron tratadas en los



dos primeros congresos, en 1942 y 1943 respectivamente, cuando tenía lugar la Segunda Guerra Mundial y coexistían a nivel internacional los regímenes nazi-fascistas. Dichas revalorizaciones históricas –afirmó Calcines– «obedecen a que Roig actúa para enfrentar el bloque hispano-cubano de corte falangista».

«Otro capítulo importante de revalorización histórica es que Cuba no debe su independencia a los Estados Unidos, como mismo se titula uno de los tantos trabajos que Roig dedicó al tema», señaló el orador: «Esta fue su respuesta a la intencionalidad de los libros de Historia de Cuba que hablaban de la Guerra Hispano-Norteamericana, obviando la decisiva participación del Ejército Libertador en el resultado de la Guerra Necesaria», enfatizó Calcines. Precisamente, durante el segundo congreso se tomó como acuerdo denominar el desenlace de la guerra independentista en 1898 como Guerra Hispano-Cubana-Norteamericana. Este acuerdo fue convertido en Ley del Congreso el 16 de mayo de 1945.

Al finalizar, Calcines expresó: «Estos documentos apuntan hacia la revalorización de la figura de Roig de Leuchsenring como uno de los principales forjadores del constructo intelectual de la nación cubana. Somos legatarios de su obra, en tanto Eusebio Leal Spengler le dio sentido de continuidad, siendo este también un configurador de la cultura histórica. Lo que ustedes hoy ven aquí es la maduración de la prédica de Leal entre nosotros, sus colaboradores».

CELIA MARÍA GONZÁLEZ
Opus Habana



La exposición «Emilio Roig y los Congresos Nacionales de Historia» estuvo conformada por un total de 34 fotografías y documentos, incluidas varias condecoraciones recibidas por el Historiador de la Ciudad (en la imagen superior, durante el noveno Congreso en 1953, celebrado en Cárdenas y dedicado al Centenario de la Bandera Cubana). Debajo: modelos distintivos de diferentes ediciones de los Congresos, diseñados por Heriberto Portell Vilá.

Huella cubana en Estados Unidos

ACONTECIMIENTO

Como una peregrinación obligada para todo cubano que pise tierra estadounidense de la Florida, Eusebio Leal Spengler recorrió el 10 de octubre de 2015 sitios históricos que recuerdan a la patria. En Ybor City, la barriada más antigua de Tampa, caminó por las mismas calles donde José Martí trabajó entre el gremio tabacalero de emigrantes para recaudar fondos y unir voluntades en torno a la causa independentista de Cuba. Acompañado por un gran conocedor, el doctor Emiliano Salcines, evocó el paso del Apóstol por una ciudad en la que más de doce monumentos lo recuerdan.

El Historiador de La Habana expresó su alegría al visitar «este pedacito de tierra que tan amorosamente ustedes (refiriéndose a los norteamericanos y cubanos que mantienen el Parque José Martí) han cuidado. En nombre de todos y en el de Cuba, colocamos estas flores haciendo nuestros votos más fervientes porque se establezcan muy pronto lazos reales y que desaparezca el bloqueo; que se potencien las relaciones normales entre las familias y entre las naciones; que convirtamos en verdad el ideario martiano poniendo sobre todas las cosas el amor a Cuba».

Por otra parte, durante su visita a Nueva Orleans, estado de Luisiana, para cumplimentar un programa académico y de intercambio cultural, Leal Spengler fue recibido por el alcalde Mitch Landrieu, quien enfatizó las posibilidades inmediatas de intercambio entre las dos ciudades en esferas como el arte y la literatura, la académica y en la relación comercial, especialmente en el sector agrícola.

El Historiador de La Habana se refirió a Nueva Orleans como el primer lugar donde ondeó la bandera de la estrella solitaria, bordada por Emilia Teurbe Tolón. Asimismo, se pronunció sobre los lazos culturales e históricos que unen a esa ciudad con la capital cubana desde los tiempos en que Pierre Le Moyne d'Iberville, el marino, explorador y militar canadiense —fallecido en La Habana en 1706—, exploró las riberas del Mississippi junto a su hermano Joseph Le Moyne de Sérigny y ambos fundaron Luisiana.

SEGUNDA VISITA

En una segunda visita consecutiva, Leal Spengler recorrió en noviembre Washington y Filadelfia. Invitado a la convención anual del National Trust for Historic Preservation, entidad norteamericana no gubernamental encargada de



la restauración y reutilización de sitios históricos en esta nación por más de cincuenta años, expuso la experiencia rehabilitadora en el Centro Histórico.

El aprecio de Cuba por su patrimonio local y nacional, y por aquellos espacios que se insertan en el patrimonio universal, fue resaltado por el orador, quien encomió el intercambio de experiencias de preservación entre nuestro país y Estados Unidos, donde se revelan puntos de coincidencia no solo históricos, sino también relacionados con las ciencias que confluyen en los procesos de rehabilitación. En este sentido, protagonizó un intercambio con el equipo multidisciplinario encargado de la restauración del Capitolio de Washington, al tiempo que departió sobre la intervención del Capitolio habanero.

Uno de los sitios visitados fue el Lincoln's Cottage, donde el presidente Abraham Lincoln y su familia vivieron los veranos entre 1862 y 1864. Leal Spengler se trasladó además a Mount Vernon, que George Washington adquirió como propiedad en 1754 y donde pasó 45 años de su vida. Ante las tumbas de Martha y George Washington, colocó una ofrenda

y saludó amablemente a los niños y jóvenes que se acercaron para contemplar tan solemne ceremonia protagonizada por un cubano en tierra norteamericana.

En Filadelfia, Pensilvania, el Historiador de La Habana recorrió los lugares que se han conservado de la época en que se produjo la independencia de las colonias inglesas en Norteamérica, y se detuvo en el Liberty Bell, donde se encuentra la denominada Campana de la Libertad, y en el National Constitution Center, un museo con amplia experiencia en programas educativos para estudiantes de diferentes grados escolares.

PREMIO HENRY HOPE REED

Tras esas dos importantes visitas, se conoció que el Historiador de la Ciudad fue galardonado con el premio Henry Hope Reed 2016 que concede la Universidad de Notre Dame, en Estados Unidos, a personalidades que han promovido las tradiciones clásicas de la arquitectura y sus artes afines, con el ánimo de educar al público en la grandeza y valor del diseño de monumentos y edificios patrimoniales.

El premio, concedido por primera vez en 2005, destaca anualmente a un



Sobre estas líneas, medalla en bronce del Premio Henry Hope Reed. A la izquierda, Eusebio Leal Spengler pronuncia un discurso en el parque José Martí, en Tampa. Debajo: durante su estancia en Washington, el Historiador de la Ciudad de La Habana visitó la tumba del Padre de la Patria estadounidense (foto izquierda) y se reunió en el Capitolio con los especialistas encargados de su restauración (derecha).

experto cuya ejecutoria haya estimulado el respeto por la ciudad tradicional a través de la escritura, la planificación y la promoción. Para certificarlo se ideó una medalla en bronce de un cameo bajorrelieve de Henry Hope Reed, rodeado de laurel, diseñada por P. E. Guerin, la firma de herrajes decorativos más antigua de Norteamérica.

Michael Lykoudis, decano de la facultad de arquitectura de la Universidad de Notre Dame, expresó que «el trabajo de Leal Spengler en La Habana no solo ha ayudado a salvar lo que es una de las ciudades más increíblemente hermosas en el mundo, y en particular en el hemisferio occidental, sino también ha puesto en relieve la importancia de una cultura arquitectónica y urbana que mantiene el espíritu de conservación y la inversión en contraposición al consumo y despilfarro».

Por su parte, Richard Driehaus, presidente de la fundación que anima este premio, elogió «los esfuerzos incansables y estratégicos para proteger el patrimonio cultural del pueblo cubano que son inspiración para todos los apasionados por la preservación histórica. Su trabajo ha asegurado que La Habana sea una fuente de inspiración a perpetuidad».

La ceremonia de premiación, convocada por The Richard H. Driehaus Foundation, tuvo lugar el 19 de marzo en Chicago, Illinois, y en representación del homenajeado asistió su hijo, el también historiador Javier Leal.

(Esta nota ha sido elaborada con informaciones tomadas de Habana Radio).

REDACCIÓN *Opus Habana*

PATRIMONIO DOCUMENTAL

breviario 15

Obama en el Centro Histórico

ACONTECIMIENTO

Llovía no a cántaros, pero sí ininterrumpidamente, aunque ya nos habían alertado de que el Presidente de los Estados Unidos de América había descartado cancelar la actividad inaugural de su agenda en Cuba, celebrada hora y media después de su arribo, la tarde del 20 de marzo de 2016.

Rebasado el amplio soportal, aún sin escurrirse la comitiva de paraguas oscuros, Barack Obama traspuso el portón del otrora Palacio de los Capitanes Generales. «Fue aquí donde todo comenzó, señor presidente. Es este el epicentro de nuestro sueño», hizo notar su anfitrión, Eusebio Leal Spengler, remontándose a 1967, cuando el joven de 25 años que hoy luce canas se hizo cargo de la restauración del inmueble que marcaría el inicio de la rehabilitación del Centro Histórico. Cuando esto ocurría, yo conjeturaba las ocasiones en que el ahora distinguido visitante habría visto imágenes de estas galerías y piedras legendarias, como se contempla de lejos aquello que tildamos de inalcanzable.

Emoción grande resultó apreciar el imponente retrato de Abraham Lincoln, decimosexto Presidente de los Estados Unidos y gestor de la abolición de la esclavitud. El óleo fue realizado por el artista James R. Lambdin en 1863, justo el año que marca la proclamación del ideal emancipatorio, aspiración compartida por nuestros próceres del siglo XIX. Este Lincoln, sedente en el caballete e iluminado de repente por los flashes de los reporteros gráficos, pareció abandonar por un instante su naturaleza inanimada.

El recorrido por la planta baja del hoy Museo de la Ciudad de La Habana prosiguió en dirección a las antiguas cocheras, donde vimos un Obama impresionado por las piezas allí conservadas, y por el modo en el cual su interlocutor –incluso, traductora mediante– lograba transmitir sus ideas de una manera atrayente; no tanto reflejo de ese orgullo que siente el cubano por su historia, sino más apegado a la grandeza moral que nos distingue.

Con admirable poder de síntesis, el también director de la Red de Oficinas del Historiador y el Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba expuso algunas claves de nuestro devenir, casi sin salirse del entorno de la Plaza de Armas, amparándose en los edificios y monumentos que allí se alzan.

De tal suerte, enaltecí el simbolismo de El Templete –ahora con briosa



© NESTOR MURTI

ceiba–; el significado de Céspedes, Padre de la Patria, al pie de cuya estatua fue depositada una ofrenda floral, o la magnificencia de ese otro cuadro: *Desembarco de los Puritanos pasajeros del Mayflower en la Roca de Plymouth*, del belga Gustave Wappers (1867), que testimonia la llegada a la entonces Nueva Inglaterra de un puñado de víctimas de la persecución por su fe religiosa, obra que engalana uno de los salones del Palacio del Segundo Cabo, actual Centro para la Interpretación de las Relaciones Culturales Cuba-Europa.

No faltaron evocaciones a George Washington y su estancia aquí durante la ocupación británica en 1762; de su dilecto amigo, el habanero Juan de Miralles, pionero de los vínculos comerciales entre Cuba y Estados Unidos; del valeroso general Thomas Jordan, quien, en época de la gesta independentista contra el colonialismo español, a bordo del vapor Perrit, encabezó una expedición en la que vino un joven que se volvería mito: Henry Reeve.

En pocos minutos el periplo llegaba a su fin, pues en la Catedral de La Habana el ilustre visitante sostendría un encuentro con el cardenal Jaime Ortega. Un muy intuitivo Obama tomó por el hombro al Historiador de La Habana y



le dijo: «Gracias, Eusebio; gracias por este recibimiento. No sabe usted cuánto me ha conmovido vuestra obra, y la pasión con que usted ha sido capaz de revelárnosla en tan poco tiempo». Acto seguido, posó siempre sonriente para las fotografías de rigor, antes de desaparecer bajo la llorizna en la intersección de las calles O'Reilly y Mercaderes.

Arriba: el Historiador de La Habana muestra al presidente Barack Obama el retrato de Abraham Lincoln, decimosexto Presidente de los Estados Unidos y gestor de la abolición de la esclavitud. Este óleo fue realizado por el artista James R. Lambdin en 1863 y se conserva en el Museo de la Ciudad. Horas antes de partir, el 22 de marzo, la esposa del mandatario estadounidense, Michelle Obama, visitó el jardín contiguo a la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, en la Plaza de Armas, donde antaño estuviera la sede de la Embajada de Estados Unidos en Cuba. Junto a su madre y sus dos hijas, la primera dama sembró dos árboles de magnolia y obsequió un banco para sentarse como recuerdo de su estancia habanera.

MARIO CREMATA FERRÁN
Opus Habana



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



Vista del faro del Castillo de los Tres Reyes de El Morro a inicios del siglo XX.