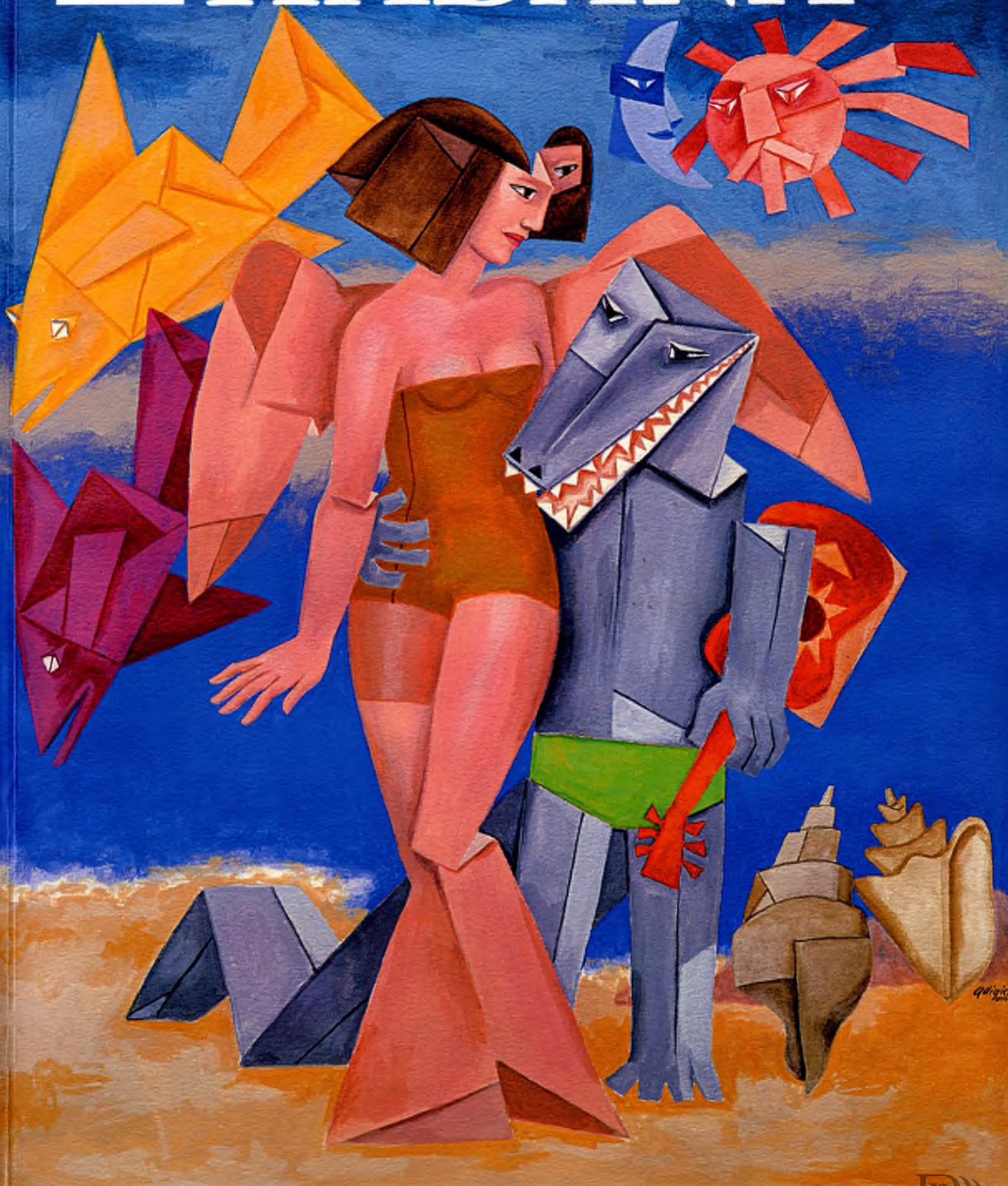


OPUS

HABANA

Oficina
del Historiador
de la Ciudad
Vol. VIII / No. 3
dic. 2004 / mar. 2005



8 500102 530846

CUBA, SUS INICIOS FOTOGRÁFICOS • ENTREVISTA A LA DOCTORA ADA KOURI •
UNA DÉCADA CON ARS LONGA • PAPIROFLEXIAS DE ADIGIO BENÍTEZ



Patrimonio
Mental
OFICINA DEL HISTORIADOR
DE LA HABANA



Dibujo: **Luis Remón, 8 años** (Centro Estudiantil José de la Luz y Caballero), Texto: **Dayron García, 10 años.**

Lo que más me impresiona de los años 20 y 30 son las películas silentes como las del gordo y el flaco, y las de Charles Chaplin.

Pero el sábado por la mañana fui al Capitolio y me impresionó un objeto antiguo que era una cajita cuadrada, y que el señor que la manejaba se ponía un trapo en la cabeza: era una cámara fotográfica.



3 LUZ DE AMOR
Y ESPERANZA

por Eusebio Leal Spengler

4 CUBA, SUS INICIOS
FOTOGRAFICOS

La Habana fue una de las primeras capitales del mundo que abrazó la invención del daguerrotipo.

por Rufino del Valle y
Ramón Cabrales

ENTRE CUBANOS

16 ADA KOURÍ

por María Grant

28 LA CASA SIMPLE
HABANERA

De lote estrecho, sin zaguán, y con patio lateral, era la vivienda de los sectores con menores recursos.

por Madeline Menéndez García

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

36 ADIGIO BENÍTEZ

por Axel Li

50 UNA DÉCADA
CON ARS LONGA

La trayectoria de este conjunto de música antigua ha sido parte consustancial del Centro Histórico.

por Argel Calcines

54 UN ANTIGUO
CAMINO HACIA EL
PARAÍSO

Una reflexión sobre lo que ha convenido en denominarse «música antigua».

por Martín Pedreira

58 SHAKESPEARE
Y SUS MÁSCARAS

Sobre la irrupción del Ballet Nacional de Cuba en los espacios de la Plaza Vieja.

por Ignacio Cruz Ortega

67 UNA COQUETA

por Emilio Roig de Leuchsenring

En portada *En la playa* (técnica mixta sobre cartulina), obra que ha sido realizada expresamente para este número por el pintor Adigio Benítez.

Director

Eusebio Leal Spengler

Editor general

Argel Calcines

Editora ejecutiva

María Grant

Diseño gráficoHaydée N. Torres
Liset Vidal**Fotografía**

Jorge García

Equipo editorialLidia Pedreira
Sarahy González
Karín Morejón
Axel Li**Webmaster**

Karel Negrín

Publicidad

Magda Ferrer

Asesora

Rayda Mara Suárez

OPUS HABANA(ISSN 1025-30849) es una publicación seriada de la Oficina del Historiador de la Ciudad.
© Reservados todos los derechos.**Redacción**Empedrado 151, esquina a
Mercaderes, Plaza de la Catedral,
Habana Vieja.
Teléfono: +53 7 8604311-14
Fax: +53 7 8669281
e-mail: redaccion@opus.ohch.cu
internet: <http://www.opushabana.cu>**Serialización**Escandón Impresores, Polígono Ind.
Nuevo Calonge, Calle B, Manzana 3.
Teléfonos +34 954 367900
Fax: +34 954 367901
41007 Sevilla. España

Fundada en 1938
por Emilio Roig de Leuchsenring



Luz de amor y esperanza

Mucho ha significado la revista para todos y cada uno de nosotros. Este empeño editorial ha sido un fiel reflejo del proyecto y el espíritu que lo anima. En cada página, un sueño materializado.

Opus Habana supone una posición intelectual absolutamente comprometida con nuestro tiempo y sus ingentes desafíos. No creo que sea necesario explicitarlo, ni colocar exergo o notas al pie de cada artículo para demostrarlo.

Aquí se exponen los fundamentos de la cubanía, exaltados con la belleza de las formas que considero indispensable; la estética que no se aparta de la esencia; la defensa multidimensional del patrimonio; las noticias que alientan o justifican el desvelo por construir y hacerlo cada vez mejor.

Todo ello reunido cuidadosamente hasta el instante en que el número llega a las manos de los destinatarios.

Si se extinguiese esta llama, estoy seguro que ha de quedar en la memoria su luz de amor y esperanza, que consultarán con avidez los que se ya asoman a lo largo del camino.

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

Foto de Pedro J. Pérez,
publicada en *El Figaro*,
Año XVI, No. 2,
8 de enero de 1899,
pág. 35.





CUBA

sus inicios fotográficos

DESDE LA INTRODUCCIÓN DEL DAGUERROTIPO EN 1840 HASTA EL ADVENIMIENTO DE LA REPÚBLICA EN 1902, ESTE ARTÍCULO RECOGE LOS PRINCIPALES HITOS DE LA FOTOGRAFÍA CUBANA EN EL SIGLO XIX, INCLUIDO EL APORTE DEL FOTOPERIODISMO A PARTIR DE 1882.

SU LECTURA RESULTARÁ VALIOSA PARA TODO AQUEL QUE DESEE ADENTRARSE EN EL ESTUDIO DEL PATRIMONIO VISUAL COMO FUENTE AÚN POCO TRATADA POR LA HISTORIOGRAFÍA TRADICIONAL.

por **RUFINO DEL VALLE** y **RAMÓN CABRALES**
con la colaboración de Jorge Oller.

¡Los fotógrafos poblarán el mundo!

José Martí

La primera vez que se tuvo noticia en Cuba sobre el invento del daguerrotipo, fue gracias a un artículo traducido de la *Gazette de France* y publicado en el *Diario de La Habana*, el 19 de marzo de 1839. En su primera plana, se anunciaba que Daguerre «ha encontrado el medio de fijar imágenes que vienen a pintarse en el fondo de la cámara oscura, de manera que esas imágenes no son ya el pasajero reflejo de los objetos, sino su marca fija y durable que puede transportarse de un punto a otro como una estampa o un cuadro».

Ya desde los primeros meses de 1838, después de haber obtenido excelentes resultados con su método, Daguerre había mostrado sus ensayos al astrofísico Dominique François Jean Arago y éste los presentó ante los miembros de la *Académie des Sciences* de París, entre los cuales se encontraba el joven dibujante y litógrafo Federico Mialhe, quien en esos días exhibía en una de las salas de arte parisinas *Ochenta croquis del país de los Pirineos*.

Al poco tiempo, Mialhe embarcó hacia Cuba, animado por su amigo el pintor de historias y retratista Moreau de Jones, director de la litografía de la Real Sociedad Patriótica de La Habana. Y ya aquí repararía en la utilidad del invento de Daguerre, ya que con él podía lograrse

copias exactas del natural sin necesidad de tener que pasar largas jornadas en hacer bocetos, estudiar las perspectivas, apuntar los detalles y las tonalidades.

A los ojos de Mialhe, la capital cubana mostraba una bonanza económica notable que auguraba un buen futuro para profesionales como él: pintores, dibujantes, litógrafos, pendolistas...

Entre estos últimos se destacaba el norteamericano George Washington Halsey, autor de la obra titulada *Pendolista universal, para enseñar el arte de escribir toda clase de letras y hacer dibujos*, recomendada por la sección de Educación de la Real Sociedad Patriótica.

Como se verá más adelante, no tardarían muchos meses para que los destinos habaneros de Halsey y Mialhe se cruzaran —en detrimento del segundo— dado el interés de ambos, manifestado por separado, en emplear las bondades de la daguerrotipia.

Para entonces, la casa comercial «El Buen Gusto de París», de J. Escalambra, situada en la calle Obispo No. 27, entre Cuba y Aguiar, vendía daguerrotipos de distintos tamaños, siendo el primer establecimiento en Cuba que ofertara materiales fotográficos.¹

Y en la popular librería de Ramis, en la calle Obrapia No. 8, se distribuía el libro *Exposición Histórica de los procedimientos del Daguerreotipo y del Diorama*, de J. M. Daguerre, edición corregida y aumentada en 1839, con siete láminas, en versión del médico español Don Joaquín Hysern y Molleras (1804-1883).

Sobre el fabuloso invento, el presbítero Félix Varela y Morales (1787-1853), filósofo precursor de las ideas de la nacionalidad cubana, publicaría en 1841, en Nueva York, su artículo «Daguerrotipo», que incluyó en sus *Lecciones de Filosofía*.

PRIMER DAGUERROTIPO

La constancia sobre la introducción de una cámara fotográfica —así como de la obtención del primer daguerrotipo— en Cuba, se tiene gracias a un artículo publicado en *El Noticioso y Lucero* (5 de abril de 1840), en el que se refiere cómo ese invento había llegado desde París a manos del joven ilustrado Pedro Tellez Girón, hijo del entonces Capitán General de la Isla.

Nace la fotografía de la asociación formalizada el 14 de diciembre de 1829 entre Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre, quien era conocedor de los experimentos que hacía el primero para fijar imágenes producidas por la cámara oscura sobre sustancias fotosensibles. Ya en 1826, experimentando con betún de Judea, Niépce había logrado una imagen permanente desde su casa, al proyectarla en una cámara oscura por intervalo de ocho horas, en la que es considerada la primera auténtica fotografía jamás realizada. Tras morir Niépce en 1833, Daguerre continúa investigando en secreto hasta que en 1837 logra fijar la imagen de la cámara oscura mediante un sistema útil y repetible basado en las sales de plata. Presentado el 19 de agosto de 1839 en París, el invento causa sensación y, al año siguiente, ya es practicado en tres continentes, gracias a la traducción del manual que escribiera el propio Daguerre.

EL DAGUERROTIPO.

EXPLICACION

DEL MECANISMO QUE ACABA DE SER, Y A QUE DA
UNO NOMBRES

M. DAGUERRE,

DESCUBRIÓ EN 1826,

y tradujo

por D. Eugenio de Orchoa.

Aprobada la esta explicación el proyecto de ley que otorga una recompensa nacional á Mr. Daguerre, las señoras doctores á las Cámaras de las Parias y de las Diputadas por los señores Arago y Gay Lussac, esta noticia sobre la *Heliografía descubierto por Mr. Niépce*, una descripción de los modos aplicados por Mr. Daguerre para producir las imágenes eternas del Diorama, y por último una lámina explicativa.

MADRID:

IMPRENTA DE I. SANGHA.

1839.

Según la reseña periodística, «el curioso aparato llegó a esta capital en mal estado, inservible; manchadas las láminas metálicas, rotos los frascos de reactivos, y el termómetro. Por de pronto se creyó irreparable este fatal contratiempo, pero S.E. constante en su celo, firme en su decisión solicitó y obtuvo del Sr. D. Luis Casaseca la reparación del instrumento».

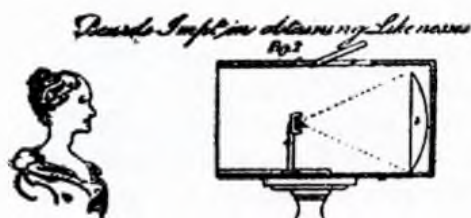
Y añade: «El ilustre joven tuvo inmediatamente el placer de ver coronado su primer ensayo de aplicación por un éxito felicísimo copiando por medio del Daguerrotipo la vista de una parte de la Plaza de Armas, que representa el edificio de la Intendencia, parte del cuartel de la Fuerza, algunos árboles del centro de la misma plaza, y en último término el cerro que al E. de la bahía contribuye a formar el puerto de La Habana todo con una perfección en los detalles que es verdaderamente admirable».

Tellez Girón tuvo «la gloria no sólo de haber sido el que ha dado a conocer prácticamente el Daguerrotipo en esta isla, sino también la de haber insinuado el primero el modo de su aplicación a algún artista que presencié, como simple espectador, los primeros ensayos de este aparato nuevo y admirable», asevera la crónica.

Entre tanto, Federico Mialhe importó también una cámara de daguerrotipo con la intención de captar paisajes cubanos, copiarlos después sobre las piedras litográficas e imprimir cientos de copias con fidelidad. Convencido de que ningún otro artista estaba interesado en el invento de Daguerre, experimentó y estudió con paciencia científica cada detalle del procedimiento antes de solicitar del Cabildo un privilegio exclusivo para su uso.

Una idea semejante abrigaba George Washington Halsey, quien se había marchado a Estados Unidos tras haber ejercido tres años como profesor de caligrafía y dibujo en La Habana.

Llegó a Nueva York en pleno furor de las miniaturas daguerrianas, y allí comprobó los adelantos que aumentaban la sensibilidad de las placas fotográficas. Aprendió la técnica y compró a Alexander Simon Wolcott (1804-1844) un prototipo de la cámara que éste había patentado en esa ciudad, en mayo de 1840, y que era distinta a la de Daguerre.



No se ha podido determinar si algún representante de Daguerre llegó a divulgar su invento en Cuba, pero sí se conoce que el primer daguerrotipo cubano se debe a Pedro Tellez Girón, hijo del entonces Capitán General de la Isla. Con una cámara enviada de París, en 1840 ese joven logró una vista de la Plaza de Armas que, según la descripción de *El Noticioso y Lucero*, debió parecerse a la que aquí se reproduce (primera foto superior).

Pero el verdadero introductor y divulgador en Cuba de la daguerrotipia fue el norteamericano George Washington Halsey, quien para retratar aprovechó las ventajas de la cámara patentada por Alexander Simon Wolcott en Nueva York, diferente a la de Daguerre. Gracias a Halsey, quien logró un permiso del Capitán General para usar ese equipo, Cuba se convirtió en el segundo país del mundo —después de Estados Unidos— y el primero en Hispanoamérica en inaugurar oficialmente un estudio fotográfico público o comercial. El estadounidense se adelantó al dibujante y litógrafo francés Federico Mialhe, a quien le fue denegada una solicitud semejante para el uso exclusivo de la daguerrotipia.

Sin embargo, a este último se debe el primer abrazo de la fotografía con la imprenta en Cuba, pues reprodujo —como grabados— dos daguerrotipos de Antonio Rezzonico en la cuarta entrega (julio de 1841) de su álbum *Isla de Cuba Pintoresca*: la Fuente de la India y la Iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje.

Desde que Halsey introdujo en Cuba el retrato al daguerrotipo, en enero de 1841, hasta el momento en que se estableció el primer fotógrafo cubano: Esteban de Arteaga, en noviembre de 1843, desfilaron por la capital media docena de daguerrotipistas extranjeros. El daguerrotipo llegó a constituir, más que una moda, una necesidad, pues toda casa de familia que se consideraba importante debía tener las paredes y las mesas adornadas con los retratos de sus ocupantes, colocados en sus correspondientes estuches.

En lugar de un objetivo, esa cámara tenía una gran boca por donde se proyectaba la imagen a un espejo cóncavo, situado dentro, en el otro extremo; allí era reflejada y concentrada a una pequeña placa de dos por dos y media pulgadas situada en el centro de la caja y frente al espejo.

Con esta novedad óptica la placa recibía más luz y, como se obtenía por reflexión, la imagen quedaba al derecho y no invertida como sucedía en otras cámaras.

Con la cámara de Wolcott, el método de Draper y la reducción del tamaño de la placa, la exposición se redujo a tres minutos o menos, según la intensidad de la luz del Sol y se podían hacer retratos con mucho menos fatiga.

El domingo 3 de enero de 1841,² gracias a Halsey, Cuba se convirtió en el segundo país del mundo y el primero en Hispanoamérica en inaugurar oficialmente el primer estudio público o comercial de retratos al daguerrotipo.

Ese establecimiento se encontraba situado en la azotea del «Real Colegio de

Conocimientos Útiles», en la calle del Obispo no. 26, entre Cuba y Aguiar, al lado de la tienda «El Buen Gusto de París».

RUDIMENTOS DEL OFICIO

De la lectura de los anuncios publicados en los diarios habaneros entre el 3 de enero y el 3 de febrero de 1841, se puede conocer algunos detalles del estudio de Halsey y de las operaciones realizadas para obtener las miniaturas.

Se infiere que la fuerte luz solar del trópico permitía captar la imagen en sólo 30 segundos, pero también producía unas sombras muy pronunciadas y desagradables alrededor de los ojos que obligaron a Halsey, dos semanas después de la inauguración, a introducir cambios importantes en la fijación de la máquina.

Colocó a sus clientes en la sombra y obtuvo imágenes más suaves y agradables pero necesitaba aumentar la exposición a dos minutos y medio, o tres.

Según los anuncios de prensa, «la sesión para tomar una miniatura dura media

ESTUCHES Y ÁLBUMES

El daguerrotipo consiste en una imagen blanquecina de plata y mercurio sobre una placa de cobre pulida. Como era muy frágil y se desvanecía rápidamente, necesitaba ser resguardado en un estuche con cristal y tapa. Esos primeros estuches fueron de madera o cartón recubiertos en cuero, terciopelo u otro tipo de tela. La cubierta podía tener incrustaciones en nácar, piedras o metal. Como puede verse, los estuches contenían el daguerrotipo en el lado derecho, debajo del vidrio y con un fino marco metálico que generalmente era ovalado. La parte izquierda estaba forrada de seda o terciopelo con un adorno. La mayoría de los estuches se cerraban con diminutas grampas o gancho. Eran colocados como adornos, en posición vertical, sobre mesas u otro mueble, mostrando al retratado. En el caso de los álbumes, aparecidos hacia 1854, las fotografías —ya entonces impresas sobre papel, como *carté-de-visite*— iban montadas sobre cartón, sin necesidad de pegarlas definitivamente. Ellas iban a presión dentro de un diafragma —o ventana con marco— en forma de libro, donde se colocaba una fotografía por cada lado para poder cambiarlas cuando se quisiera.

hora y sólo puede verificarse en planchas de la plata más pura que requiere mucho trabajo y habilidad para su preparación exigiendo la preparación química sobre 8 ó 10 minutos después de la sentada para fijar las luces y las sombras y que quede perfecta la miniatura, las que tomada por reflexión no puede menos de quedar perfectas semejanzas del individuo como aparecen en el tiempo de sentarse».

Pero Halsey no se estableció por mucho tiempo entre los cubanos y a finales de junio decidió marcharse del país;³ vendió su equipo y dejó su estudio a disposición del también daguerrotipista estadounidense Randall W. Hoit.

No sería hasta 1843 que surgiera el primer daguerrotipista cubano: Esteban de Arteaga, quien estudió en la galería del afamado maestro M. Queslin de París y, a su regreso a La Habana, en noviembre de ese año, adquirió la galería situada en la calle Lamparilla No. 71, entre Compostela y Aguacate, inaugurada cinco meses atrás por un francés.

El cubano ofrecía al público, además de los retratos tradicionales, imágenes coloreadas al daguerrotipo, venta de cámaras y productos químicos, así como la enseñanza de «este arte incomparable en cuatro días».

Desde que Halsey llegó a La Habana, hasta el momento en que se estableció Arteaga, desfilaron por la capital media docena de daguerrotipistas extranjeros, entre los que no puede dejarse de mencionar a Antonio Rezzonico.

Procedente también de Nueva York, este miniaturista canadiense de origen italiano arribó en febrero de 1841 —o sea, un mes después de Halsey— y se instaló en la calle de Vives No. 218, una barriada en las afueras de la muralla que rodeaba la ciudad. Trajo un aparato para retratar miniaturas y dos cámaras para paisajes.⁴

La pésima ubicación de su estudio le obligó a trasladarse a la calle de la Muralla No. 54, pero aún así no logró la clientela que llegó a tener el daguerrotipista estadounidense, quien estaba situado en la calle más comercial de la ciudad y ya había recogido los éxitos de la novedad dentro de la sociedad habanera.

Rezzonico no se desanimó y pensó en la posibilidad de reproducir la naturaleza



El daguerrotipo desapareció tras la invención del colodión, cuando ya fue posible fijar la foto en papel. Sobre esa base, en 1854, en París, el fotógrafo francés André-Adolphe-Eugène Disdéri patentó las *carté-de-visite*.

Estas cartas de visita eran retratos (6 x 10 cm), que se regalaban en las citas sociales o familiares por los propios retratados. Hoy en día se conservan en mayor cuantía que los demás soportes fotográficos. Aquí se reproduce una *carté-de-visite* por cortesía del autor de este artículo. El daguerrotipo de la página anterior pertenece a la colección de la Fototeca de Cuba.

y la arquitectura cubanas, aunque carecía de la tienda portátil para revelar inmediatamente las placas de su cámara de paisajes.

Cerca de su laboratorio, a unas 300 varas, estaba el símbolo de la ciudad: la Fuente de la Noble Habana o de la India, y pensó que quizás, apresurándose, podía lograr la imagen. Y, en efecto, lo logró, así como el daguerrotipo de la iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje, situada en las calles Lamparilla y Villegas, a tres cuerdas o bloques de su vivienda.

Rezzonico ofreció tales reproducciones a la litografía de los «españoles», que dirigía Fernando de la Costa y Prades, pero sólo consiguió ofender su orgullo profesional, ya que este último creyó superar la imagen de la cámara y las rechazó.

No opinaron lo mismo sus competidores, del taller de los «franceses», de Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonés. Allí Federico Mialhe decidió incluir estas dos vistas en su atractivo álbum *Isla de Cuba Pintoresca*, que venía publicándose por entregas desde 1838.

En su cuarta edición, distribuida en julio de 1841, se reprodujeron estas dos imágenes, litografiadas por Mialhe, en lo que constituyó el primer abrazo entre la fotografía y la imprenta en Cuba.

Hoy en día se encuentran pocos daguerrotipos escénicos como los que hizo Rez-

zonico, aunque se llegaron a realizar cientos. Tal vez la escasa calidad de los mismos y su mala conservación haya influenciado en su custodia. De modo que, en la actualidad, lo que más abundan son retratos.

MÉTODOS FOTOGRÁFICOS

Hasta mediados de 1850 se utilizó en Cuba el daguerrotipo, cuyo abaratamiento fue seguido de un nuevo procedimiento conocido inicialmente como «daguerrotipo sobre papel», pues aún no se había popularizado el término «fotografía», acuñado en el mundo científico por el físico y químico inglés John Herschel en una conferencia pronunciada ante la Sociedad Real de Londres, el 14 de marzo de 1839.

A propósito, el vocablo «fotógrafo» se usó por primera vez en Cuba en un artículo publicado en la primera plana del *Diario de La Habana*, el 29 de junio de 1840, sobre el viaje que realizó el pintor francés Honorato Vernet por tierras egipcias. Muy de tarde en tarde, algún daguerrotipista viajero se autotitulaba *Pintor Fotografico* o *Photographo*, pero no es hasta 1850 que esa expresión comenzó a usarse corrientemente.

A partir del daguerrotipo, los métodos se multiplicaron en aras de conseguir una cada vez mayor sensibilidad de las placas fotográficas u otras ventajas. Así apareció

el colodión húmedo (conocido también como algodón pólvora o piroxilina), que se basaba en la transformación de esa sustancia explosiva en producto fotográfico al añadirse yoduro de plata.

Para obtener la fotografía por ese método, era necesario preparar la placa en el momento de usarla —o sea, tenerla húmeda—, de ahí su nombre. Ello resultaba bastante complicado pues exigía llevar consigo el equipamiento necesario; sin embargo, por su superior calidad, este procedimiento barrió al daguerrotipo de los estudios fotográficos y dominó hasta 1880, cuando apareció el gelatino-bromuro.

Otros métodos fueron: el ambrotipo, una variante de la placa de colodión húmedo que fue utilizada en Cuba hasta 1865; el papel de albúmina (clara de huevo), empleado hasta 1895; el ferrotipo, conocido también como tintipo o melainotipo, y el papel al carbón.

También convivieron la galvanografía, el marfilotipo (imitación de la pintura sobre marfil), los procesos de impresión al platino, el cianotipo, la goma bicromatada, el papel salado, el papel encerado seco...

A su vez, independientemente de los procesos aplicados, las imágenes se presentaban con diferentes formatos, estilos o modas.

Junto a la *carté-de-visite*, ideada en 1854 por el fotógrafo francés André-Adolphe-Eugène Disdéri, se encontraba la tarjeta *cabinet* (10,8 x 15,9 cm), surgida en 1866 en Inglaterra como evolución de la primera; o sea, con el mismo tipo de presentación pero con mayor formato.

Otras opciones eran los tarjetones, la tarjeta postal, los mosaicos (18 x 26 cm), las fotografías en porcelana, las estereoscópicas (para ver en tercera dimensión) y los cristallotipos. A ello añádase que cada galería importante diferenciaba su oferta: así existían «Molinatipos», por José López Molina; «Bellotipos», por Adolfo Bello; «Loomitipos», por Osbert B. Loomis; «Mestreetipos», por Esteban Mestre...

Este último, de origen catalán, estableció su galería fotográfica en 1851, manteniéndola durante 30 años «con real privilegio», en O'Reilly No. 19 entre Aguiar y Habana, primero, y después en el número 63 de la misma calle, donde le fuera tomado un retrato al niño José Martí.

Este retrato tiene la firma del fotógrafo cubano Néstor E. Maceo, cuyo estudio se encontraba en la calle O'Reilly. Allí se concentró el grueso de las galerías durante el siglo XIX, pertenecientes a cubanos, españoles, norteamericanos, franceses y alemanes. Entre los estadounidenses, cabe mencionar a Samuel A. Cohner, introductor en Cuba, en 1856, de la *carté-de-visite*. Otros fotógrafos extranjeros radicados en La Habana fueron el también norteamericano Fredricks, el español José Antonio Suárez y el francés Eugenio Lacroix, por sólo citar algunos.



Mestre y el cubano Francisco Serrano fueron los fotógrafos más destacados de esa época, al iniciar hacia 1857 experimentos con colodión, ambrotipo e impresiones sobre papel.

El catalán no sólo realizó retratos, sino que logró reproducir paisajes de la ciudad con un extraordinario control de la luz. Por la amplia gama de grises, que transmitían una atmósfera romántica, sus fotografías fueron comparadas con los cuadros del pintor Esteban Chartrand.

En 1855 fue publicado en la *Revista de La Habana* el primer artículo periodístico «dedicado a los fotógrafos de La Habana», con la firma de José de Jesús Quintiliano García y Valdés, pero no es hasta 1859 que —en el *Anuario y Directorio de La Habana*— aparece una relación de los retratistas al daguerrotipo. En esa lista encontramos a Encarnación IrosteGUI, la primer mujer fotógrafa cubana.

Entonces funcionaban más de 15 galerías, entre las que cabe mencionar las lujosas casas fotográficas de Payne, Cohner, Winters, Fredricks, Molina, Lacroix, Lunar y Herrera.

Todas ellas se encontraban al final de las calles de Obispo y de O'Reilly, muy cerca de la plazuela de Montserrate, donde Esteban Mestre tomó una de las fotografías más noticiosas de aquella época: la de la ceremonia de inicio del derrumbe de las murallas que circundaban la ciudad, celebrada el sábado 8 de agosto de 1863.

Mestre logró que el Capitán General Domingo Dulce Garay y su comitiva posaran al terminar el acto. Según relata el diario *La Prensa*, «la ceremonia había concluido. S.E. saludó a toda la concurrencia y comenzó a bajar la anchísima escalera llevando siempre a su derecha al señor Obispo y a su izquierda al señor General de la Marina, y en torno suyo el Ayuntamiento, Oficiales Generales, Grandes cruces, títulos de Castilla y personas distinguidas, resonando las músicas militares con la Marcha Real, a la vista de S.E.

»En este orden, se detuvo todo el cortejo a la mitad de la gran escalera, permaneciendo todos allí durante diez minutos, el tiempo necesario para que un fotógrafo, situado con su aparato en un balcón de la calle O'Reilly esquina a la plazuela, sacase aquella vista imponente, para man-



No solamente arribaron a Cuba daguerrotipistas de otras partes del mundo, sino que también hubo fotógrafos cubanos que sobresalieron en el exterior. Es el caso de los hermanos Mora, cuya galería homónima fue considerada en las décadas de 1870 y 1880 como una de las tres más importantes de Nueva York. Situada en 707 Broadway, por esa galería desfiló «la más rica y elegante clientela» neoyorkina, según testimonia la escritora Blanche Zachearie de Baralt. Allí también «se reunían los cubanos de la emigración» y se le hizo uno de los mejores retratos a José Martí.

darla a Madrid y para que pueda poseerla el pueblo de La Habana».⁵

FOTOGRAFÍA INFORMATIVA

Para ese momento, algunos fotógrafos habían optado por viajar en carromato o volanta para retratar rincones citadinos o paisajes rurales. También comenzaron a captar sucesos importantes para la comunidad como incendios, misas de campaña, derrumbes..., iniciando una nueva especialidad: la fotografía informativa.

Con este fin se utilizaba una cámara más liviana de placas de 5 x 7 pulgadas. Ese tamaño de fotografía se conoció por «tarjeta inglesa» y en Cuba se popularizó como «tarjetones».

Pegadas a una cartulina, dichas imágenes llevaban al dorso una breve explicación de su contenido, por lo que serían precursoras de la fotografía periodística: aquella que —unida a los textos escritos— apareció en diarios y revistas gracias a la invención del fotograbado.

En cuanto a las primeras fotografías realizadas en Cuba con un carácter reportero, fueron las relacionadas con el inicio de la Guerra de los Diez Años en 1868, si bien no existe un gran número de las mismas dadas las dificultades que entrañaba el tener que preparar las placas (colodión húmedo) en el mismo instante de hacer las tomas.



Esta vista de la Estación de Ferrocarriles de Villanueva —situada en el espacio que hoy ocupa el Capitolio—, se encontraba entre las preferidas de los llamados fotógrafos de la calle. Acompañados de grandes baúles, cuya carga alcanzaba unos 20 kilogramos debido a las placas de vidrio y los chasis que portaban, ellos lograban estas imágenes en formato de «tarjeta inglesa» o «tarjetón» (5 x 7 pulgadas) que vendían como souvenir. Al añadirle una explicación de su contenido en el dorso, estas fotos adquirieron un carácter informativo que las hizo precursoras de la fotografía periodística, o sea, de aquella que se reprodujo más tarde en diarios y revistas, junto a los textos, gracias a la invención del fotograbado.

Ello implicaba el traslado en carretas del pesado equipo fotográfico hacia el teatro de la guerra, como lo hicieron Roger Fenton al fotografiar la Guerra de Crimea en 1855, y Matthew B. Brady en la Guerra de Secesión Norteamericana (1861-1865).

Sólo un puñado de fotógrafos españoles autorizados por las autoridades coloniales dejaron testimonio gráfico de aquella contienda, el cual fue recogido en dos álbumes.

Es el caso del *Álbum Histórico Fotográfico de la Guerra de Cuba desde su principio hasta el Reinado de Amadeo I, dedicado a los beneméritos cuerpos del Ejército, Marina, y Voluntarios de la Isla*, que tiene 24 grandes imágenes del fotógrafo gallego Leopoldo Varela y Solís, con textos de Gil Gelpe Ferro.

A éste se añade *El Álbum de la Paz, ocurrencias de la campaña de Cuba durante el tratado de Paz, 1878*, con 17 fotografías de Elías Ibáñez, quien viajó por los campamentos mambises de Oriente durante los días previos al Pacto del Zanjón.

Ajeno a las acciones bélicas, el occidente del país —específicamente, La Habana— no escapó a hechos sangrientos como los del Teatro Villanueva, cuando más de 500 voluntarios arremetieron a tiros contra el público que había asistido al estreno de la obra *El Negro Bueno*, la noche del 22 de enero de 1869.

Dos días después, so pretexto de que les habían disparado desde la azotea del Hotel Inglaterra, esas huestes españolas

arremetieron a tiros contra los cafés El Payret y Los voluntarios, matando en este último al fotógrafo estadounidense Cohner porque llevaba una corbata azul, color que utilizaban como símbolo los patriotas cubanos.⁶

Tal asesinato causó consternación en el seno de la sociedad habanera y, como resultado del clima beligerante, sumado a cada vez mayor retraimiento económico, muchas galerías cerraron sus puertas. El desarrollo técnico y artístico de la fotografía cubana, que se encontraba a la altura de Madrid, París y Nueva York, quedó estancado.

El cese de las hostilidades llega con la firma del Pacto del Zanjón, suceso que quedó registrado mediante la fotografía. En esa instantánea histórica, junto al General en Jefe Arsenio Martínez Campos y la comitiva española, aparecen los cubanos Bartolomé Masó, Modesto Díaz y Ramón Roa, entre otros.

El 15 de marzo de 1878, en Mangos de Baraguá, el mayor general de las tropas cubanas Antonio Maceo y Grajales se opondría a ese tratado de paz. Pero no sería hasta 1895 que las luchas por la independencia se reanudarían con el ímpetu necesario para liberar a Cuba de España.

FOTOPERIODISMO

Fue precisamente en el período de entreguerras que se produce una nueva oleada de la fotografía en la Isla. Además de las galerías ya conocidas en O'Reilly, surgen nuevas en las calles Habana, Zulueta, Monte y Dragones.

En enero de 1882, comienza a publicarse mensualmente el *Boletín Fotográfico*, dirigido por J.A. López y E.A. Lecerff, e impreso en la Imprenta Mercantil de Empedrado No. 19. Se trata de la primera publicación especializada de su tipo en Latinoamérica y la segunda en habla hispana.

Ese mismo año se logra la fabricación de películas cubanas con emulsiones preparadas exclusivamente para países tropicales, con el nombre de Placas Secas de Gelatina Bromurada «Tropical Cubana».

Pero el principal suceso constituye la creación del primer taller de fotograbado en Cuba, establecido en 1881 por el portugués Francisco Alfredo Pereira y Taveira en la calle Aguacate No. 66.

En ese «Taller de Fotograbados, Fototipia y Fotolitografía» fueron reproducidas las ilustraciones del pintor vascongado Víctor Patricio de Landaluze para el libro *Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba*. Además, se hicieron casi todos los fotograbados para las revistas *La Habana Elegante* y *El Figaro*.

Ya entonces, inventada en 1880 por el alemán Georg Meisenbach, la fototipia, autotipia o grabado en medio tono permitía llevar al papel las imágenes fotográficas con diferentes gradaciones de grises.

Dicho método se basaba en las propiedades higroscópicas de la gelatina bicromatada, de modo que la imagen fuera observada mediante pequeños puntos negros entre espacios blancos.

La primera reproducción fotográfica a medio tono apareció el 4 de marzo de 1880 en el *New York Daily Graphic*. En Cuba tuvo lugar tres años más tarde, el 25 de marzo de 1883, en la revista *El Museo*, donde se publicó el retrato del abogado Don Nicolás Azcárate (1828-1894) gracias al concurso técnico de Pereira y Taveira.

Entre las primeras publicaciones periódicas cubanas con servicio fotográfico sobresalió *El Figaro* (1885-1929), en la que se reportó con gran despliegue de imágenes la visita de la Infanta Eulalia de Borbón a La Habana en 1892, entre otros hechos relevantes.

Los fotorreporteros exclusivos de esa revista fueron José Gómez de la Carrera —hasta 1902—, y más tarde, Rafael Blanco Santa Coloma.

Al primero de ellos se deben importantes reportajes gráficos de la Guerra de Independencia Cubana (1895-1898), para lo cual Gómez de la Carrera visitó tanto los campamentos mambises como españoles.

Otros fotógrafos que cubrieron esa contienda para *El Figaro* fueron: Desquitrón, Gregorio Casañas, Mestre, Elías Ibáñez, Ramón Carreras, Juan Pérez Argení, Miguel Reyna, Luis V. López, Trelles y el estudio de Otero y Colominas.

Por lo general, las fotografías tomadas en el teatro de la guerra eran apacibles y posadas, no sólo por las propias limitaciones de la técnica, sino porque existía prefe-

Al iniciarse la Guerra de Independencia (1895-1898), la fotografía ya había ganado terreno en los periódicos debido al desarrollo del grabado en medio tono, e introducirse las explosiones de polvo de magnesio (antecedente del actual flash electrónico) para iluminar las zonas sin luz.

Sin embargo, al igual que las fotos tomadas durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878), las imágenes en el teatro de la guerra eran apacibles y posadas, con predominio de retratos personales o de grupos militares, donde no aparecían acciones armadas, sino simulacro de combates.



2. Coronel Pío Domínguez.
Regimiento Tacayo
13.º Cuerpo 12.ª Brigada
Campamento Los Cocos
Enero de 1898 Matanzas



Entrada del crucero Maine en la bahía habanera, el 25 de enero de 1898.

Tres semanas después, ese navío estaría en circunstancias difíciles de esclarescer, pero que servirían de pretexto para la intervención de Estados Unidos en la guerra que sostenían los independentistas cubanos contra España.

No fue hasta 1912, durante el período presidencial de José Miguel Gómez, que se extrajo el casco del Maine y se recuperaron de su interior múltiples objetos. Con ese motivo, el fotógrafo exclusivo de la revista *El Figaro*, Rafael Blanco Santa Coloma, hizo un reportaje.

rencia por los retratos personales o de grupos militares, así como por el paisajismo.

Más elocuentes son las imágenes que ofrecen testimonio de la Reconcentración, medida decretada en 1896 por el capitán general Valeriano Weyler para evitar que las tropas mambisas recibieran apoyo del campesinado.

La cruel realidad de esa situación de sometimiento y exterminio —que provocó más de 200 000 defunciones—, quedó recogida por los fotógrafos Pedro J. Pérez, Joaquín López de Quintana, Gregorio Casañas, Trelles, Sánchez Capiró y el estudio de Otero y Colominas.

No escapó del fotoperiodismo el acontecimiento que dio un vuelvo al rumbo de la guerra: la explosión del crucero Maine en la bahía habanera, el 15 de febrero de 1898, convertida en pretexto para la intervención norteamericana.

Tanto el suceso en sí como el entierro de las víctimas fueron captados por José Gómez de la Carrera, quien fue —ade-

más— el fotógrafo oficial de la comisión que investigó el hundimiento del buque estadounidense. También lograron imágenes el fotógrafo Amado Maestri y la Agencia American Photo Studio.

Por su parte, a la mañana siguiente de la explosión, el capitán de artillería del ejército español Pedro de Barrionuevo sacó fotos del buque, las cuales aparecieron en el *Diario del Ejército*, el 9 de marzo de ese mismo año.

Tras el hundimiento del Maine, el padre de la prensa amarilla norteamericana y dueño del *New York Journal*, William Randolph Hearst, envió a La Habana un equipo de fotógrafos con laboratorio incluido. Al frente del mismo se encontraba Frederic Remington, que hizo llegar un mensaje a Hearst comunicándole que todo estaba tranquilo. La respuesta fue rápida y concisa: «Le ruego permanezca ahí, haga usted las fotos, que yo haré la guerra».

Días después, acreditada a un buzo de la armada estadounidense, apareció en el

citado diario una fotografía que decía ser la del boquete abierto por el torpedo español en la coraza del Maine.

La instantánea enardeció la opinión pública, conduciéndola por el rumbo deseado. Mucho tiempo después, en *American Foreign Relations*, el historiador norteamericano W. Johnson dio a conocer la verdad acerca de aquella foto: con anterioridad, había sido utilizada por la misma publicación para ilustrar un eclipse de Sol.

El 21 de abril de 1898, Estados Unidos declaró formalmente la guerra a España. Al día siguiente se inició el bloqueo a los puertos cubanos por buques norteamericanos. Había comenzado la guerra hispano-cubano-norteamericana, cuya acción decisiva fue la derrota de la escuadra española comandada por el almirante Pascual Cervera en el puerto de Santiago de Cuba, el 3 de julio de 1898.

Este hecho dio pie a otro fraude visual: al comenzar la contienda, se trasladaron a Cuba Jim Stuart Blakton y Albert E. Smith, quienes formaban parte de la compañía Vitagraph Corporation y debían filmar escenas para el filme *Luchando con nuestros muchachos en Cuba*.

Smith relataría más tarde que la película se filmó sobre una mesa, utilizando recortes de fotografías de las escuadras estadounidense y española. Colocadas delante de grandes lienzos, esas siluetas de los buques fueron clavadas en trocitos de madera para que flotaran sobre un recipiente lleno con agua hasta la altura de dos centímetros.

Detrás de cada buque quedaba una especie de anaquel, en el cual se colocó tres pulgadas de pólvora por barco. Oculto detrás de la mesa, Blackton hizo estallar la munición con un fósforo sujeto a un alambre, y fue tirando de los barcos uno tras otro para hacerlos entrar en escena. A la par, agitaba el agua del recipiente hasta simular encrespadas olas.

Aún siendo un fraude, esa película fue la precursora de la moderna técnica de efectos especiales empleadas en la cinematografía actual, y la primera vez que el séptimo arte se hizo eco de un conflicto armado.⁷

El primero de enero de 1899, España entregaba el gobierno de Cuba a Estados Unidos en virtud del Tratado de París. En el Castillo de los Tres Reyes del Morro fue

arriada la bandera española en presencia del general español Don Adolfo Jiménez Castellanos y el mayor general John R. Brooks, interventor norteamericano.

Ese momento fue captado por el fotógrafo Luis Mestre desde la otra orilla de la bahía (en el Castillo de la Punta); también por José Gómez de la Carrera, desde la propia explanada del Morro, y por los fotógrafos de la galería de Samuel A. Cohner.

Y cuando en 1902 cesó la ocupación militar yanqui para dar nacimiento a la República de Cuba, el acto de izar la bandera cubana y arriar la norteamericana también quedó eternizado bajo las cámaras de Gómez de Carrera, en el Palacio de los Capitanes Generales, y de Adolfo Roqueñí, en el Castillo de los Tres Reyes del Morro.

A partir de ese instante se iniciaba otra etapa de la historia de Cuba y, por añadidura, de su fotografía.



Momento en que la bandera cubana es izada por el Generalísimo Máximo Gómez en la azotea del Palacio de los Capitanes Generales, el 20 de mayo de 1902, después que el general interventor norteamericano Leonard Wood arriara la enseña estadounidense. Minutos antes, en el Salón de los Espejos, Wood había hecho el traspaso oficial del poder al primer presidente de la República, Tomás Estrada Palma, dando fin a tres años de gobierno norteamericano.

¹ *Diario de la Habana*, 11 de mayo de 1840.

² *El Noticioso y Lucero de La Habana*, 3 de enero de 1841.

³ En diciembre de 1841, Halsey introdujo el daguerrotipo en Cádiz, España. Ver: *El Universo de la Fotografía*. Prensa, edición, documentación por Juan Miguel Sánchez Vigil, Editorial Espasa Calpe S.A., 1999, p. 61.

⁴ *Diario de la Habana*, 8 de marzo de 1841.

⁵ *La Prensa*, 8 de agosto de 1863.

⁶ Situada en la calle O'Reilly 62, la «Galería Fotográfica de S. A. Cohner», creada por el fotógrafo en 1863, se conservó tras su muerte hasta mediados del siglo XX.

⁷ *Selecciones de Reader's Digest*, La Habana, junio 1953, tomo XXV, No. 151, p.66 - 68.

Para la elaboración de este artículo se ha extraído información del libro aún inédito Cuba: su historia fotográfica, proyecto con el cual **RUFINO DEL VALLE** obtuvo en 1995 el Premio Nacional «Razón de Ser» de la Fundación Alejo Carpentier.

Latidos para el recuerdo

con Ada Kourí

CON GRACIA Y TALANTE EVOCADOR, LA DOCTORA ADA KOURÍ REMEMORA EN ESTA ENTREVISTA PASAJES DE SU VIDA: CÓMO SE HIZO MÉDICA, CUÁL ERA SU CÍRCULO MÁS ESTRECHO DE AMISTADES, SU UNIÓN AL RENOMBRADO INTELLECTUAL REVOLUCIONARIO RAÚL ROA GARCÍA...Y AL REFERIRSE A SU PRIMER Y ÚNICO ESPOSO, ESTA EMINENTE CARDIÓLOGA NO TEME REDUNDAR CUANDO EXPRESA: «EL CORAZÓN LE LATÍA A LA IZQUIERDA DEL PECHO».

por **MARÍA GRANT**

Usted desciende de una familia de inmigrantes libaneses devenidos eminentes científicos. ¿Inició su padre, el Dr. Juan B. Kourí, ese camino?

En efecto, por el lado paterno descendemos de una familia de inmigrantes libaneses. Mis abuelos, trabajadores, honestos, tan religiosos que, todos los días, antes de iniciar las faenas cotidianas, iban a misa de seis de la mañana, fueron progresando económicamente, al punto de tener un negocio floreciente. Mi padre, el mayor de numerosos hijos, ayudaba en el negocio, hacía de contador, secretario de correspondencia y se entendía con los proveedores de la casa.

En un folleto que publicamos mi hermana Marta y yo, *Semblanza de Juan B. Kourí* (2001), contamos que, al finalizar sus estudios de bachillerato, él decidió hacerse médico y venir a estudiar a la Universidad de La Habana. Al conocerse su decisión, no faltó quien, en el mundo sirio-libanés-santiaguero, expresara que el joven Kourí «era un vago que no quería trabajar».

Creo que mi padre abrió el camino hacia los estudios superiores que siguieran muchos jóvenes de familias árabes, distinguiéndose más de uno por su capacidad y talento en diferentes profesiones.

Vivieron ustedes en Centro Habana, en la calle Perseverancia, cercana al Centro Histórico... ¿Cuál era entonces su visión de la parte más antigua de la ciudad? ¿Qué calles y sitios preferían?

¡Hablar ahora de los remotos tiempos de Perseverancia, esa callecita de unas cuantas cuadras, entre Neptuno y Malecón, en la que hace más de 60 años vivimos los Kourí! El barrio no se llamaba Centro

Habana; ése es un nombre reciente. En aquellos tiempos, Perseverancia era limpia, cuidada y habitada generalmente por profesionales universitarios, maestros, periodistas, empleados...

Hoy da pena el aspecto ruinoso, de abandono e incuria de sus calles rotas y sus casas, muchas desvenecadas, las ventanas arrancadas. «¡Por ahí pasó Atilla!», se decía cuando yo era pequeña ante parecidas imágenes. Veo todo esto cuando, alguna vez, visito a María Luisa Lafita, quien vive frente a la que fuera nuestra casa, destartalada e irreconocible ahora.

Ella fue compañera de ideales y esposa del ya fallecido Pedro Vizcaíno; ambos dedicaron su vida a la lucha revolucionaria, peleando en el Quinto Regimiento durante la Guerra Civil española. Conocieron, compartieron tareas y fueron camaradas de Tina Modotti, del Comandante Carlos (Vittorio Vidali) y demás cubanos que combatieron junto al pueblo español, tema de libros escritos y publicados por María Luisa.

En Perseverancia me casé; en 1935, viviendo allí, nació mi hijo, y, cuando cumplió su primer año, yo me graduaba de bachiller con tres años de retraso, pues los centros educacionales fueron clausurados por Machado. ¡Uy! Nada de esto tiene que ver con lo que me has preguntado...

En aquellos tiempos, nada de Centro Histórico; se decía la Habana Vieja, descuidada y venida a menos, pero siempre testigo de nuestra historia. Nos gustaba caminar por sus callejuelas y plazas, sin rumbo fijo, sin plan... Pero, eso sí, los sábados por la mañana, la caminata obligada era por Obispo, a las librerías La Moderna Poesía, La Económica, Martí y Selecta...

Hubo un tiempo en que yo permanecía estudiando, en la casa, y el periplo lo hacían padre e hijo, con



un gran final a lo Salgari, en un bote llamado *El Rayo* (homónimo del esquife del Corsario Negro), que cruzaba la bahía y navegaba hasta Cojímar. Ida y vuelta. Con el encanto de ambos navegantes, que regresaban eufóricos con sus nuevos libros y casi sintiéndose lobos de mar.

Una costumbre que, durante muchos años, mantuvimos Raúl y yo fue caminar a lo largo del Malecón, bordeando el muro, en la semioscuridad de la noche, la luna rielando en el mar, la gente disfrutando del fresco, sentada en el muro, y algunos niños —pocos, dada la hora— que jugaban en compañía de sus padres.

A veces, nos acompañaban amigos. Quiero recordar a José Rubia Barcia, joven profesor de la Universidad de Granada, que llegó a Cuba tras la caída de la República española. Inteligente, culto, muy conocedor de la cultura árabe, fue un gran amigo. Con otros, fundó la Escuela Libre de La Habana, que inauguró métodos novedosos de enseñanza y aprendizaje.

Ese grupo de jóvenes talentosos, progresistas, nada tenía que ver con la rutina

imperante entonces en la educación superior en Cuba. Rubia Barcia desempeñó un papel importante en la creación del Teatro Universitario. Como escenario, se usaba la entrada del edificio de la Escuela de Ciencias; el público sentado en la Plaza Cadenas (hoy Ignacio Agramonte). Allí vimos obras griegas, clásicos españoles... y escuchamos estupendos conciertos de piano, recitales de buenos cantantes...

Por esa época, y a lo largo de los años, la Universidad auspició los cursos de verano; algunos ofrecidos por profesores exiliados aquí, como don Gustavo Pittaluga, gran hematólogo, conocido internacionalmente, y la filósofa María Zambrano. Ambos dejaron en nuestro medio valiosos seguidores. Otras veces, se trataba de profesores que venían expresamente, como el psiquiatra Emilio Mira y López, exiliado en Brasil.

Por supuesto, los profesores cubanos participaban ampliamente y la Escuela de Verano recibía, además de alumnos cubanos, a estudiantes extranjeros. Los de la

Doctorada en Medicina en la Universidad de La Habana, la doctora Ada Kouri (La Habana, 1917) cursó estudios en el Instituto de Cardiología, de México e hizo un postgrado, de 1945 a 1946, en el New York Hospital de la Universidad de Cornell, Nueva York. De 1966 a 1990, trabajó en el Instituto de Cardiología y Cirugía Cardiovascular de La Habana. Posee la medalla por el 250 aniversario de la Universidad de La Habana y la Orden del Mérito, de primer grado, de la República Árabe Unida.



En esta foto, Ada Kourí —en el centro con sombrero— aparece el día de su boda notarial, rodeada sólo de mujeres familiares y amigas. El novio, Raúl Roa García, estaba exiliado en Nueva York, adonde ella llegaría en junio de 1935. Lograron casarse porque él «escribió una simpática carta a mis padres en la que, basándose en "la locura" cometida por ellos al contraer nupcias siendo aún estudiantes universitarios y en la linda familia que formaron, pensaba que, con ese antecedente nuestra "locura" no parecería tanta», narra Ada.

Universidad de Cornell, Nueva York, venían periódicamente, pero a la cátedra de Parasitología y Enfermedades Tropicales.

¿De qué época estamos hablando?

Estamos en 1940. Ya Raúl es profesor de la Universidad, de la cátedra de Historia de las Doctrinas Sociales, tras ganar oposiciones muy brillantes.

Había solicitado —y logró— que sus ejercicios en el Aula Magna fueran tomados taquígráficamente (entonces no había grabadoras). Ganadas las oposiciones, decidió publicarlas en el libro *Mis oposiciones*; le interesaba que tanto «la élite como el ágora» las conocieran y apreciaran: «aguardaba su veredicto con verdadera ansiedad».

Por primera vez, se publicó un libro de este tipo, en cuyas solapas aparecen opiniones de prestigiosos profesores —cubanos y extranjeros— a quienes Raúl había enviado copia de sus ejercicios de oposición. Entre ellos, don Fernando de los Ríos, Luis Recasens Siches, J. Rubia Barcia, José Gaos, Maurice Halperin, Wencelao Roces y don Fernando Ortiz.

Ya que nos situamos en la Universidad..., ¿cuándo tomó la determinación de convertirse en médica? ¿Cómo asumió su esposo esa decisión de proseguir la tradición científica de la familia Kourí?

Desde pequeña, quería ser médica. Sin duda, mi padre tuvo mucho que ver, pues siempre nos hablaba de sus pacientes, de los casos graves, de las operaciones laboriosas y de la misión del médico en la sociedad.

Él amaba su profesión y la ejercía como un sacerdocio. Le habría encantado que todos los hijos fueran médicos. Y, en efecto, las cuatro mayores estudiamos medicina. Si bien Silvia no terminó, Fina, Beba (Marta) y yo seguimos los estudios con gran dedicación y vocación de ser útiles a nuestros semejantes.

Me orienté hacia la clínica, y no fue sino durante nuestro exilio en México, en 1953, que aproveché la ocasión para estudiar mi especialidad en el Instituto de Cardiología, que gozaba ya de gran prestigio internacional.

Siempre pensé que profundizar en cardiología enriquecería mi formación

médica y que, a mi regreso a Cuba, seguiría siendo internista.

Mi preparación como clínica fue muy útil en la especialidad pues, como decíamos, el corazón no está «colgado del techo», sino en un organismo que es necesario conocer y valorar cuando se estudia a un paciente; además de las condiciones de otros órganos y aparatos del organismo —digestivo, respiratorio...— y las afecciones que pudieran coexistir con las del aparato cardiovascular.

En cuanto a mi marido, te diré que, en su momento, le pregunté si estaba de acuerdo con que estudiara medicina, hiciera internado, guardias de 24 horas, en fin... que dedicara gran parte de mi tiempo a trabajar en serio en mis deberes como estudiante.

Ya te imaginarás la respuesta... Siempre me estimuló y alentó en mis obligaciones profesionales y, como durante mucho tiempo vivimos en casa de mis padres, Raúl era medio médico ya. A veces, dada esa convivencia con émulo de Hipócrates, utilizaba términos médicos en sus escritos.

Al recordar a su esposo Raúl Roa, ¿qué cualidades personales referiría para caracterizarlo? ¿Cuáles le proporcionaron alegrías y felicidad? Si tuviera algo que reprocharle, ¿en qué se basarían tales reclamos?

Raúl Roa fue un hombre con «una filiación y una fe», como gustaba decir en palabras de José Carlos Mariátegui. Martiano desde jovencito. Muy cubano. Talentoso, culto, laborioso, estudioso, ordenado, responsable, serio en las cosas serias, decidor, brillante, mordaz, simpático, valiente, gente buena, de gran calidad, humano, honesto, modesto, revolucionario desde cuando, siendo estudiante de bachillerato, se percató de que «el corazón le latía a la izquierda del pecho», al escuchar un enfebrecido discurso de Julio Antonio Mella en el Patio de los Laureles de la Universidad de La Habana. Antidogmático por naturaleza y antisectario. Insistía en que la gente pensara con su cabeza, sin orejeras, libremente, pues «sin libertad de expresión la capacidad creadora se agosta, languidece y marchita».

Marxista desde muy joven, y profundo estudioso de Marx, Engels, Lenin y

de la literatura correspondiente, perteneció a la llamada «generación del 30»: del 23, 27 y 30. Fue de los fundadores del Directorio Estudiantil Universitario (DEU) en 1930 y, más tarde, del Ala Izquierda Estudiantil (AIE).

Se mantuvo fiel a los ideales de su juventud, sin claudicaciones ni quebrantos. Admirador de Fidel —por su talento, valentía, «capacidad de ver, prever y postver»— se sintió orgulloso y feliz de servir a esta Revolución de la «generación del Centenario» y del pueblo cubano.

Por cuanto dejo dicho, comprenderás que ser su compañera fue para mí gran suerte. Compartí sus ideales. Le acompañé y me sentí orgullosa de su conducta y su talento. ¿Qué podría reprocharle?

Y a su lado, ¿se sintió usted realizada profesionalmente?

En mi trabajo profesional me sentí siempre útil y realizada. Dedicué todo el tiempo necesario, sin límite de horario, a la atención de mis pacientes, observándoles y oyéndoles su historia clínica, que trataba de hacer minuciosa y completa para, después, practicar el examen físico, hacer las indicaciones oportunas y solicitar los exámenes complementarios que me permitirían confirmar el diagnóstico e imponer el tratamiento adecuado.

También disfruté la docencia, gusto que tal vez inicié en mis tiempos de estudiante, cuando era costumbre que los alumnos internos de quinto año ayudaran a los novatos de cuarto en el modo de hacer las historias clínicas y de discutir y presentar los casos.

Enseñando se aprende. Más de una vez la pregunta u opinión de alguno de los jóvenes que se formaban en la Institución donde yo trabajaba, me hizo pensar en cosas que a lo mejor ni tenían que ver con las expuestas ni con lo que yo misma tenía en mente en ese momento. ¡Ventajas del trabajo en equipo!

Como cardióloga, les decía a mis alumnos que no esperaran que les enseñara toda la especialidad, las subespecialidades con las que hoy contamos.

«Desde pequeña, quería ser médica. Sin duda, mi padre tuvo mucho que ver, pues siempre nos hablaba de sus pacientes, de los casos graves, de las operaciones laboriosas y de la misión del médico en la sociedad. Él amaba su profesión y la ejercía como un sacerdocio. Le habría encantado que todos los hijos fueran médicos».

Colocada en un pequeño portarretrato, esta foto data de 1954. Ada recuerda que su esposo Raúl la tenía en el buró de su despacho cuando representaba a Cuba ante la OEA, en Washington, en los primeros meses después del triunfo de la Revolución Cubana, en 1959.

A inicios de los 60, en Caracas, el pintor catalán Vicente Eyré le propuso hacerle una tinta.

Ella recuerda que fue durante una recepción oficial, por lo que la idea no le parecía oportuna y, sobre todo, temía que los tuviera por gente adinerada.

«Cuando me convencieron de que su único interés era pintarme, pasé a un pequeño salón y allí posé un tiempo no muy largo. Para mi satisfacción, resultó un retrato precioso. Le dije "¡Qué lindo! ¡Ésta soy yo a los dieciocho años!"».

Pretendía darles el «instrumento», el método de la investigación clínica, del análisis y de la interpretación de los síntomas, signos y síndromes hallados, junto con la información que nos proporcionan las investigaciones solicitadas.

Creo que la labor de investigación, aunque no sea la pura investigación científica en centros especializados, se realiza en todo estudio de los pacientes: desde sus antecedentes patológicos, familiares y personales; las condiciones de aparición de la enfermedad; los hallazgos del examen físico y de las investigaciones que complementan el estudio del caso; las características de las enfermedades, estudiadas a lo largo de un lapso; los estudios epidemiológicos...

¿Cuáles fueron las motivaciones que la decidieron a escribir el cuaderno Enrique Cabrera, una vida ejemplar, impreso en 1964?

Justo el 9 de enero de 1964 falleció el doctor Enrique Cabrera. Escribí ese trabajo al ser designada para hablar en el salón de actos del hospital (conocido como Hospital Nacional) donde él laboraba y que hoy lleva su nombre. Fue publicado también por el periodista Luis Gómez Wangüemert en la revista *Paz y Soberanía*, ya que Cabrera había sido miembro del Movimiento por la Paz y la Soberanía de los Pueblos, en México.

Conocía a Cabrera en 1951, cuando ofreció en La Habana su primer curso de Electrocardiografía. Volvió a Cuba muchas veces a ofrecer cursos hasta su traslado definitivo a nuestra patria en 1962.

La amistad se anudó, en los años de nuestro exilio en México, al calor de su hogar y su familia, en el ambiente inolvidable de su casa de Valladolid, donde a menudo nos reuníamos en gratas veladas en las que, a veces, le oíamos interpretar al piano a Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Vivaldi....



No voy a referir ahora todo el proceso que se desató en México alrededor de un viaje suyo a La Habana. Baste decir que culminó con la separación del Dr. Cabrera del Instituto de Cardiología.

Al conocerse tal decisión, numerosas instituciones científicas de Estados Unidos, Checoslovaquia, Brasil y Cuba invitaron a Cabrera de inmediato, aceptando éste enseguida la nuestra.

Arriba a La Habana en plena efervescencia, ante la esperada agresión, poco antes de la Crisis de Octubre. Cabrera y yo pasamos esos momentos «acuartelados» en el Hospital William Soler, de Altahabana, con los colegas de

dicho centro y, a ratos, con los del vecino Hospital Nacional, que «se daban un salto» para conversar y discutir la situación, pero también temas culturales, médicos, de cine...

En los días siguientes, el Dr. Cabrera se hizo cargo de los departamentos de Cardiología de ambos hospitales de Altahabana, pediátrico uno, y de adultos, el otro.

Desde que la Revolución Cubana descendió de la Sierra Maestra, Cabrera figuró entre sus más probados, tenaces y consecuentes amigos. Colaborador de la revista *Política*, defendió en ella el derecho de Cuba a elegir el socialismo como vía de desarrollo nacional.

Fue además un profundo crítico de arte. Sus ensayos sobre pintura —entre los cuales sobresale el dedicado al muralismo mexicano— revelan su dominio del tema y la riqueza de su espíritu.

Usted también tuvo la oportunidad de relacionarse con muchas personalidades del arte. Incluso, fue llevada al lienzo —al igual que su esposo— por reconocidos pintores... ¿Con qué artistas mantuvieron vínculos de amistad?

Juan David, genial caricaturista, y Graziella, su encantadora esposa y compañera, fueron mis primeros amigos artistas. Lo

eran ya de mi marido, quien me introdujo en este «clan» interesante y simpático. Por mediación de ellos, conocí a Juan J. Sicre —y a su esposa—, quien era muy respetado y al que, pienso, mucho le debe nuestro movimiento escultórico.

En el taller de este último estudiaban Julito Girona e Ilse, los que más tarde se casaron y tuvieron dos hijas. No obstante haber nacido en el extranjero, donde aún viven, ellas se sienten muy cubanas y vienen con frecuencia. Así, visitaron varias veces a Julito en La Habana, donde vivió sus últimos años, feliz con la Cuba de hoy.

Casi hasta su muerte, él siguió animando a jóvenes pintores y mantuvo estrecho contacto con el Centro Pablo, que fundó y dirige Víctor Casaus.

Julito venía con relativa frecuencia y pasábamos ratos maravillosos escuchándole sus cuentos de la guerra mundial; sus «aventuras» insólitas como policía militar del ejército norteamericano en París; sus experiencias de la vida cotidiana en Nueva York, cuando estudiaba arte... ¡Qué gracia la suya para hacer sus cuentos fabulosos! Luego los publicaría junto a poemarios y otras prosas.

De su época de escultor, conservamos un busto magnífico que hizo a Raúl cuando tenía 22 o 23 años. Preside nuestra biblioteca y, aunque tal vez un día lo donemos al Museo, ¡ese día no ha llegado todavía!

Conocí a René Portocarrero, buen conversador cuando quería; decía siempre que «pintaba a las Kourí». Le visité, por última vez, valiéndome de mi condición de médica, cuando estaba ingresado en el Hospital Hermanos Ameijeiras por una grave quemadura. Nos vimos a través de una vidriera y hablamos por un telefonito especial. Estaba optimista. ¡Qué pena perderlo!

Mariano, Jorge Rigol, Carreño y Víctor Manuel fueron otros de los grandes que conocí (y me perdí el retrato que los dos últimos quisieron hacerme). Milián venía a casa con Portocarrero... si no iba nadie más. Sandú Darié y su esposa Lily se convirtieron en nuestros amigos desde que llegaron de la Europa en guerra.

Con cierta frecuencia hacíamos «tenidas» en casa de los David, donde se hablaba, se discutía, se cantaba y se cenaba. A veces hasta se bailaba. Los «fijos» entonces éramos

«Porto», los Sicre, Carreño y la familia de Juan David: su hermano Eduardo, con su esposa Luz; su hermana Lila y el marido, y la madre de ellos, Trinidad, asturiana de estirpe, y Raúl y yo.

A Eduardo —Loló, como le decían en su casa y muchos amigos— se debe la publicación de un libro que Juan David dejó inconcluso y que aquél terminó: *Juan David abrazado a sí mismo*, que el autor llamaba en broma «su novela».

Andando el tiempo, «el grupo» incorporó a mi hermana Beba y su esposo, Gustavo Torroella; a Salvador Bueno y su mujer, mi tocaya; a Sara Hernández Catá y Wangüemert... Ocasionalmente, acudían Carlos Rafael y Toni Henríquez, don Fernando y María, y Edith García Buchaca.

Rigol prefería el poco bullicio: era un gran conversador, culto y con cierta mordacidad que sabía emplear con mucha gracia. Le visité a menudo, disfrutando agradables jornadas en compañía de su hermana Teté. Tras publicar sus excelentes *Apuntes sobre el grabado y la pintura en Cuba*, decidió no escribir —como había

Según Ada cuenta, también Armando Maribona y María Luisa Valentino la retrataron en épocas distintas de su vida. Este óleo se lo hizo el pintor húngaro Palko Lukacs.



planificado — la segunda parte. Nos perdimos, sin duda, una visión penetrante sobre el arte cubano.

Fueron amigos nuestros Luis Martínez Pedro y Gertrudis; siempre me gustaron sus dibujos, así como los óleos de Carlos Enríquez, a quien traté poco, a pesar de que Raúl era viejo amigo suyo.

Servando Cabrera Moreno fue uno de mis amigos más cercanos, pues nos conocíamos de pequeños. Durante años nos perdimos de vista, y fue ya siendo adultos el reencuentro. Sus guajiros y milicianos, perfiles de mujeres florecidas y dos óleos — del Che y de Guiteras — que hizo

«Raúl y yo proyectábamos contraer matrimonio en breve. Aunque creíamos en el «amor libre», por consideración a nuestras respectivas familias y a los prejuicios sociales de la época, decidimos casarnos con todas las de la ley. Al tener que salir él del país, pensó que podríamos hacerlo por poder y reunirnos en Manhattan. En fin, nos casamos así, y yo fui a reunirme con mi esposo a Estados Unidos».

para Raúl, figuran entre mis preferidos.

Jorge Arche cultivó también nuestra amistad. Conservo un magnífico óleo que hizo a Raúl y otro, no menos bueno, a mi hermana Silvia. Estimados por ambos fueron Armando Maribona, María Luisa Valentino y Palko Lukacs, quienes me hicieron retratos en épocas distintas de mi vida. Eduardo Abela, creador de su «Bobo» y de magnífica pintura, fue también gran amigo.

Puedo decir lo mismo sobre Harry Tanner, más joven que los demás del «grupo», al que espero seguir viendo cada vez que nos visite. De él es el último retrato de Raúl, un óleo magnífico, impresionante, por el parecido y la calidad de la factura.

Unas palabras sobre Marta Arjona, destacada ceramista, gran amiga desde que regresó a la patria, concluida su estancia como becaria en París.

Ella me presentó a Amelia Peláez, relevante personalidad de nuestro arte, modesta, cordial, acogedora y culta. Marta me acompañó la primera vez que visitamos la amplia y bonita casa de Amelia en La Víbora, donde también conocí a sus dos hermanas. Estaban emparentadas con Julián del Casal, pero no recuerdo en qué grado...

¡Y qué decir del gran amigo que fue Enrique Moret, «el gallego Moret» no obstante ser valenciano! Entró en la «familia»

cuando casó con Delia Echeverría, amiga fraterna, como su hermana Estrella y Aureliano, y sus padres, los «viejos» Luz y Perico...

¿Mantuvieron ustedes vínculos personales con el padre Gaztelu?

El padre Gaztelu, como siempre le llamamos aun después de ser monseñor, fue buen amigo nuestro, y le tuvimos gran estimación y cariño. En México, en el año 2003, nos sorprendió la noticia de su fallecimiento. Recuerdo nuestra tristeza y la gran pena de mi hermana Silvia, quien cuando iba a Miami le visitaba y pasaba buenos ratos en amena plática con él.

A veces, Raúl y yo íbamos a saludarle a la iglesia del Espíritu Santo, esa vieja parroquia habanera del siglo XVII que el padre Gaztelu fue capaz de restaurar y embellecer, respetando su estilo colonial, con la colaboración de artistas tan valiosos como Portocarrero y Mariano y el escultor Lozano, los que anteriormente lo habían hecho en la iglesia de Bauta.

No puedo olvidar la gran ayuda que en momentos muy difíciles hallamos siempre en el padre Gaztelu; como cuando, nada menos que en la huelga de abril (1958), jóvenes revolucionarios hallaron asilo — y cuidados — en su iglesia. Con él estaban Sarita de Llano y Lula Horstman, y por ellas conocí de estos hechos.

Entre mis papeles, cartas y documentos, conservo unos versos suyos que escribió para felicitarnos por las Navidades. También lo recuerdo con gratitud la noche en que mi padre estaba tendido. Nos acompañó, rezó y consoló a mi madre.

Mamá, mi hermana Marta (Beba) y yo íbamos a visitarle de vez en cuando; pasábamos muy gratos momentos, pues el padre era un excelente conversador y, contento de vernos, nos recibía como el gran señor que era. Se animó mucho al llegar Beba y yo a acompañarle al Hospital Calixto García, donde estuvo ingresado unos días.

Hablo de Gaztelu como amigo, sacerdote, siempre a nuestro lado en horas difíciles. Fue fino poeta, intelectual destacado, autor de versos y estudios sobre la pintura religiosa en Cuba, tema que abordó en trabajos muy serios.



¿Cuándo salió por primera vez de Cuba y por qué motivos?

La primera vez que viajé al extranjero fue a Nueva York. La feroz represión que ahogó en sangre a la huelga de marzo de 1935, obligó al exilio a muchos revolucionarios que combatían el triunvirato Mendieta-Batista-Caffery, este último procónsul yanqui en Cuba.

Raúl y yo proyectábamos contraer matrimonio en breve. Aunque creíamos en el «amor libre», por consideración a nuestras respectivas familias y a los prejuicios sociales de la época, decidimos casarnos con todas las de la ley. Al tener que salir él del país, pensó que podríamos hacerlo por poder y reunirnos en Manhattan. En fin, nos casamos así, y yo fui a reunirme con mi esposo en Estados Unidos.

Llegué a Nueva York en junio de 1935. En el muelle me esperaban Pablo de la Torriente Brau y Raúl, que vivía en casa de su primo hermano Juan P. Bosch y su familia. Allí fui acogida con gran simpatía y finas atenciones.

Pasábamos la mayor parte del tiempo con los demás compañeros de exilio, bien en casa de Teté y Pablo, ora en grandes caminatas por Riverside Drive, Broadway, Times Square... Con Raúl visité frecuentemente la parte antigua de la ciudad, reco-

riendo lugares históricos en pos de la huella de José Martí, como Trinity Church y el parquecito aledaño, donde se sentaba el Apóstol.

Esa gran ciudad, con sus rascacielos, su *subway* y sus multitudes heterogéneas, que parecía que iban a arrollarlo a uno, era muy diferente de La Habana y todos se sorprendían de que yo no lo estuviera. Cuando me lo decían, respondía que ya había visto todo eso... ¡en las películas!

De vez en cuando íbamos al cine, a museos, exposiciones de arte... pero nuestra principal actividad eran las reuniones en las que se hablaba y discutía la situación de Cuba y cómo habían quedado el país, las organizaciones revolucionarias y los amigos después del tremendo descalabro que significaron el fracaso de la huelga y el terror desatado por el gobierno.

Los compañeros se esforzaban por dar a conocer la realidad cubana a la opinión pública norteamericana, tratando de contrarrestar la información prevaleciente en la gran prensa, que tildaba de bandidos y enemigos públicos a los revolucionarios y a los presos del Morrillo, después del asesinato de Tony Guiteras y Carlos Aponte.

Se denunciaban la persecución, las torturas y los crímenes que ocurrían en nuestro país, para lograr que intelectuales y escritores estadounidenses, así como

Junto a Delia Echeverría y Carmen Castro, entre otras compañeras universitarias, Ada Kourí perteneció en 1934 al Comité Gestor del II Congreso Nacional de Estudiantes. Esta «nutrida representación femenina», según Roa expresa en su libro *Bufa subversiva*, «demuestra que la mujer ya va percatándose de que el papel de jarrón en la vida es tan inútil como imbecil». Por su parte, Ada explica: «Sin duda que la participación de la mujer en la lucha revolucionaria, en los estudios, en la fábrica, en la vida cultural y artística del país, demostraba sus capacidades e inquietudes, su interés en los problemas de la vida, del trabajo y la superación».

Añade que su esposo Raúl respetaba, estimaba profundamente y reconocía la capacidad de la mujer y así lo demostró en su modo de actuar. «Recuerdo que Delia se refería siempre a él como uno de los pocos compañeros cuyos hechos, en relación con la igualdad de la mujer, se avenían con sus dichos, reconociendo sus méritos y su talento, promoviéndolas a posiciones responsables en las que desarrollaron una magnífica labor y, cuando fue necesario, valiente y combativa, en Cuba y en los foros internacionales».

organizaciones llamadas «liberales» o progresistas, escribieran contra la dictadura y enviaran mensajes al gobierno exigiendo el cese de tales atrocidades. Carleton Beals y Waldo Frank figuraron entre éstos.

Como nuestra preocupación constante era Cuba, sentíamos la necesidad de reunirnos para rumiar nuestras *sauudades*, analizar las circunstancias objetivas y acordar acciones: propaganda revolucionaria, conferencias, mítines, movilizaciones, con vistas a reunir a los cubanos emigrados que sentían por su país y por la lucha.

A los pocos meses, se fundó la Organización Revolucionaria Cubana Antiimperialista (ORCA) y su periódico, *Frente Único*, así como el Club José Martí, por iniciativa, en primer término, de Pablo. Allí se daban conferencias y se hacían fiestas para recaudar fondos y enviar algún dinero a los presos en Cuba.

Leíamos mucho, por supuesto. Entre otros: *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera; *Doña Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos; *Huasipungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza... Se hacían críticas de filmes, de artistas y músicos. Nos interesaba cuanto acontecía en el mundo, pero siempre volvíamos a la patria.

Conseguir trabajo no era fácil, y cuando aparecía alguno, era duro y mal pagado, pero se aceptaba en tanto surgiera otro mejor. Hasta que, al fin, algunos compañeros

—mujeres y hombres— obtuvimos empleo en una pequeña fábrica: *Novelties for Ladies Hats*.

Era la primera vez que realizábamos labores tan ajenas a nuestras ocupaciones habituales y, como es obvio, nuestra poca habilidad determinaba que los resultados fueran pobres, no obstante que lleváramos trabajo para hacer en casa. Mi salario semanal casi no cubría los gastos de pasaje, *lunch* y ropa. Por la docena de *novelties* recibía 10 ó 12 centavos, o sea, 10 ó 12 dólares a la semana.

Un día, no regresé a la fábrica. Empero, fue una experiencia única: ser obrera y convivir con gentes que debían forzosamente ganarse la vida en una pequeña «factoría», donde se pagaba a destajo: tanto hiciste, tanto ganaste. Esta experiencia —realmente inesperada— fue para mí una gran enseñanza: me permitió conocer en carne propia la vida difícil y rutinaria de los obreros en aquellas fábricas y la necesidad impostergable de batallar por un mundo mejor, más justo y solidario, como hacían mi esposo y sus compañeros.

En las cartas de Pablo de la Torriente Brau a su esposo, hay muchas referencias cariñosas a la «vieja» Ada, la «gorda»...

Traté a Pablo —y a su esposa Teté— con mucha frecuencia a su regreso del

Ada y su esposo con un grupo de amigos en una calle de Nueva York. Se destaca Pablo de la Torriente Brau de quien ella expresa: «gran amigo, siempre recordado a lo largo del tiempo. Presente siempre entre nosotros, al punto que mi nieta Carlita le puso a su hijo el nombre de Pablo. El pequeño se llama Pablo Raúl, pues el padre sugirió que llevara también el nombre del bisabuelo, dada la entrañable amistad que existió entre ambos».



exilio en Nueva York, pocos días después de la caída del machadato. Raúl y él, compañeros de lucha, de ideales, de «tánganas» y de prisiones, estaban siempre juntos en las grandes asambleas en el anfiteatro del Hospital Calixto García, donde tenía lugar la depuración de profesores que se prestaron a fungir como inquisidores, persiguiendo y expulsando de la Universidad a los estudiantes opuestos a la prórroga de poderes: los expulsados de 1927 e igualmente a los que reiniciaron la lucha en 1930. Yo, alumna entonces del Instituto, no me perdía una.

Pablo reportaba esas «movidas» asambleas en el periódico *Ahora*, que reflejaba la cambiante realidad del país. Muy inteligente, simpático y ocurrente, con frecuencia iba a nuestra casa. Era gran amigo de papá, quien —a su vez— lo había sido del padre suyo, don Félix de la Torriente, maestro conocido y respetado en Santiago de Cuba. Pienso que esta relación contribuyó a la simpatía y el afecto de Pablo por los míos. Lo de «gorda» salió del mote que me pusieron mis hermanos, de pequeños, más menuditos que yo.

A mi padre le llamaba «Don Pepe» —por José de la Luz y Caballero— ya que tenía gran preocupación por los problemas de la enseñanza y preconizaba armonizar el estudio con el trabajo. Le hizo una entrevista y le publicó un artículo: «La educación, esencia de una nueva escuela médica», que escribió mi padre a instancias de Pablo. Ambos vieron la luz en *Ahora*.

Lo de «vieja» Ada, «vieja» Teté y «vieja» Gladys, esta última casada con Alberto Saumell, surgió no sé por qué, pues todas éramos muy jóvenes.

De modo que estuvieron en el exilio en dos ocasiones: primero, en Estados Unidos, y luego, en México... Cuénteme sobre las circunstancias que provocaron esa segunda salida de Cuba.

Habíamos visitado México «lindo y querido» en varias ocasiones: para participar en congresos; otras, invitados por universidades, antes de llegar en calidad de asilados políticos el 12 de diciembre de 1953, día de la virgen de Guadalupe.

Poco antes, el 27 de noviembre, había aparecido en La Habana el cadáver de Mario Fortuny, gran amigo y compañero de luchas y prisiones de Raúl desde los años 30. Estuvimos en el velorio y en el entierro, y nos percatamos de la vigilancia desatada.

Se decidió que Raúl se asilara y saliera un tiempo del país. Fuimos a la embajada de Uruguay, cuyo representante, el contralmirante Rivera Travieso y su esposa, con quienes manteníamos relaciones amistosas desde su llegada a Cuba, nos acogieron con gran afecto y alegría por vernos «a salvo». Tras algunas dificultades que puso el gobierno y que el embajador deshizo, pudimos salir hacia México, acompañados al aeropuerto por el propio contralmirante.

Al fin estábamos en México, en esa época «la región más transparente del aire», con sus volcanes de nevadas cúspides, visibles desde cualquier parte de la ciudad, y tan impresionantes siempre.

Esa misma noche, nos visitaría Enrique Cabrera en el hotel. Poco después conoceríamos a Josefina y los hijos, con los que anudamos desde entonces una amistad mantenida a lo largo de los años.

Mi estancia en ese hermoso y querido país dejó, por supuesto, su impronta. Me interesaron sus problemas, la gran masa indígena que algún día tiene que recibir la atención y el respeto que merece; la posición valiente y patriótica de Lázaro Cárdenas, cuando nacionalizó el petróleo y, mucho después, cuando se solidarizó con la Revolución Cubana.

¿Fue en esta época cuando conoció a Ernesto Guevara?

Adquirí magnífica preparación en el Instituto de Cardiología de México, dado el programa de estudio y trabajo, la calidad de los profesores, de los jefes de Servicios

«Un día, al llegar en la mañana, coincidí en el ascensor con un joven argentino. Ambos íbamos al tercer piso, donde trabajábamos. Él, en el Departamento de Inmunología y Alergia; yo, en el de Hemodinámica. Me preguntó si era la esposa de Raúl Roa, a quien conocía por sus escritos, o tal vez por amigos comunes. Averigüé que había llegado de Guatemala hacía poco, tras el derrocamiento de Arbenz por la CIA. Le vi en otra ocasión y conocí a su esposa y a su hijita recién nacida. De regreso a Cuba volví a saber de él. Era ya entonces nuestro inolvidable Che».

y de los Laboratorios donde realizábamos las prácticas.

Entré como «ayudante voluntaria»; el horario, de 8 a.m. a 8 p.m., de lunes a viernes, y los sábados hasta las 12 m.

Además del personal mexicano, el Instituto tenía becados provenientes de países latinoamericanos: brasileños, venezolanos, colombianos, chilenos, argentinos, peruanos; dos cubanos, un dominicano y un haitiano. También algunos canadienses, algún norteamericano, italianos, franceses, españoles, una doctora polaca y no recuerdo si un yugoslavo.

Un día, al llegar en la mañana, coincidí en el ascensor con un joven argentino.

«Toda la Habana Vieja es encantadora: sus calles, la Plaza de Armas, el Templete, la Iglesia del Ángel, y la Bodeguita del Medio, donde íbamos alguna vez, sobre todo con amigos «fuereños», que se enamoraban del lugar, del ambiente bohemio, de la comida criolla y del trío de Carlos Puebla (...) Me gusta asomarme a la Plaza Vieja, a La Casona... He caminado muchas veces por la Loma del Ángel y visitado su iglesia. Todo ello tiene la nostalgia de tiempos que fueron».

Ambos íbamos al tercer piso, donde trabajábamos. Él, en el Departamento de Inmunología y Alergia; yo, en el de Hemodinámica. Me preguntó si era la esposa de Raúl Roa, a quien conocía por sus escritos, o tal vez por amigos comunes. Averigüé que había llegado de Guatemala hacía poco, tras el derrocamiento de Arbenz por la CIA. Le vi en otra ocasión y conocí a su esposa y a su hijita recién nacida. De regreso a Cuba volví a saber de él. Era ya entonces nuestro inolvidable Che.

Recibimos muchas atenciones y gentilezas durante nuestro exilio en México: de Benito Coquet, quien había sido embajador mexicano en Cuba, y de Julia, su bonita y simpática esposa, jarocho, por más señas. Nos ayudaron, acompañaron y, en su casa, pasamos horas memorables, incluso con Rómulo Gallegos, que nos leyó los primeros capítulos de su novela mexicana, *La brasa en el pico del cuervo*.

Viajamos por el país y estuvimos en lugares que son joyas arquitectónicas del Virreinato; apreciamos las pinturas de sus muralistas —las de Orozco, en Guadalajara; la «capilla sixtina», de Diego, en Chapingo; los de la Escuela Nacional Preparatoria, y el de la casa de Cortés, en Cuernavaca. Visitamos el gran Museo de Antropología en el D.F. y el de Jalapa,

Veracruz; la casa de Frida Kahlo en Coyoacán, y los museos de Diego y Frida en Xochimilco.

En 1954 nos invitaron a la Universidad de Nuevo León, Monterrey, a la Semana martiana. Participamos en el acto de homenaje al Apóstol, ante el obelisco erigido con ocasión del centenario de su nacimiento, un año antes. La inscripción rezaba: «A José Martí, Apóstol de la independencia de Cuba. El pueblo de Monterrey». Levantado a propuesta del profesor Francisco Mier Zertuche —ya fallecido—, quien estuvo al tanto de su terminación. Fue sufragado por el pueblo regiomontano, la Universidad de Nuevo León, las logias masónicas y el gobierno estadual.

De veras, México aportó mucho a mi espíritu, a mi formación profesional, a mi conocimiento de la vida y del mundo. Hicimos amistades entrañables y vivimos años irrepetibles.

Una última pregunta: ¿conoció a Emilio Roig de Leuchsenring y a su esposa, María Benítez? ¿Cómo valora lo que hoy se lleva a cabo en el Centro Histórico?

No conocí personalmente a Emilio Roig de Leuchsenring, pero casi me lo parece. No sólo porque era una persona de gran prestigio intelectual, sino porque Raúl y Pablo lo mencionaban mucho, le tenían gran estimación y afecto y no olvidaban las veces que, gracias a Emilito, recibían revistas y dulces en el mal llamado «Presidio Modelo». Puedo imaginar lo que habrá significado para esos estudiantes presos recibir revistas que los ponían en contacto con el mundo exterior, con lo que pasaba en literatura, cine, ciencias, en la vida de cada día...

Emilio Roig de Leuchsenring fue un gran trabajador: investigó y hurgó en nuestra historia patria. La Oficina del Historiador de la Ciudad, que él fundó, sigue en perenne funcionamiento, bajo la dirección del actual Historiador y la colaboración del valioso grupo que con él labora y comparte entusiasmo y esfuerzo.

Fue Eusebio Leal quien me presentó a la viuda de Roig. Me resultó grato conocer a la que fuera compañera en la vida de un hombre tan conocedor de nuestra historia, tan veraz y valiente.

Hablar del Centro Histórico, amiga María, me retrotrae a los primeros tiempos del triunfo de la Revolución. Raúl era ministro de Relaciones Exteriores; yo trabajaba en «mi» hospital. Un día, me dice Raúl: ven a conocer a un joven talentoso, que tiene grandes planes para la Habana Vieja y que ha hecho ya algunas cosas interesantes. Fuimos al que ahora es Museo de la Ciudad y allí estaba Eusebio Leal Spengler, esperándonos. Mientras ellos conversaban, me di unas vueltas por la edificación, poco tiempo después, restaurada y convertida en el Museo de la Ciudad, lugar que no se cansa uno de visitar.

¿Qué quieres que te diga del milagro de la Habana Vieja? ¿De ese barrio que atesora la historia misma de la fundación y desarrollo de nuestra bella ciudad?

Como habanera, orgullosa de serlo, no puedo menos que regocijarme y agradecer al Gobierno revolucionario, y a un visionario que, con colaboradores entusiastas y capaces, han convertido aquella ruinoso Habana Vieja en la maravilla que hoy se muestra: restauradas sus añosas calles, casas, monumentos, palacios de lejanos tiempos, recoletas plazas, encantados lugares para recorrer y para que la gente se cultive; varios museos, las casas de los Árabes, de México, de África, de Guayamán, en las que se escuchan conferencias, conciertos, se admiran exposiciones de pintura, de artesanía, obras de arte de tantos países amigos.

Qué bien si este «milagro» se imitara y extendiera a otros sectores de nuestra capital, venidos a menos por causas de todos conocidas, aunque evitables algunas: Centro Habana, el Cerro, Jesús del Monte (hoy 10 de Octubre), la Víbora..., por mencionar algunas barriadas, testimonio de nuestro pasado histórico y cultural que no deben perderse.

Toda la Habana Vieja es encantadora: sus calles, la Plaza de Armas, el Templete, la iglesia del Ángel y la Bodeguita del Medio, adonde íbamos alguna vez, sobre todo con amigos «fuereños», que se enamoraban del lugar, del ambiente bohemio, de la comida criolla y del trío de Carlos Puebla.

La Habana Vieja es también la «casa» de Carpentier, tan bien atendida por su viuda Lilia Esteban, quien la mantiene en constante actividad cultural. Me gusta



asomarme a la Plaza Vieja, a La Casona... He caminado muchas veces por la Loma del Ángel y visitado su iglesia. Todo ello tiene la nostalgia de tiempos que fueron.

La callecita de Peña Pobre me trae especial remembranza, pues, años ha, visitábamos a los amigos Pogolotti — Marcelo y Sonia— llegados de Francia, con su pequeña Graziella.

La Plaza de la Catedral, tan bella y armoniosa, me recuerda el verso de Federico: *la noche se puso íntima/ como una pequeña plaza*. Hace muchos años disfrutamos allí espectáculos inolvidables, como el Ballet de Alicia Alonso, orgullo nacional, y el fabuloso recital de Marian Anderson, la gran cantante afroamericana.

Estaba llena la plaza: el bullicio se apagó apenas apareció la artista; su voz maravillosa colmó el ambiente. Al terminar, tras la gran ovación, alguien gritó: «¡El Ave María!» Y fue conmovedor escucharle la magistral pieza de Gounod.

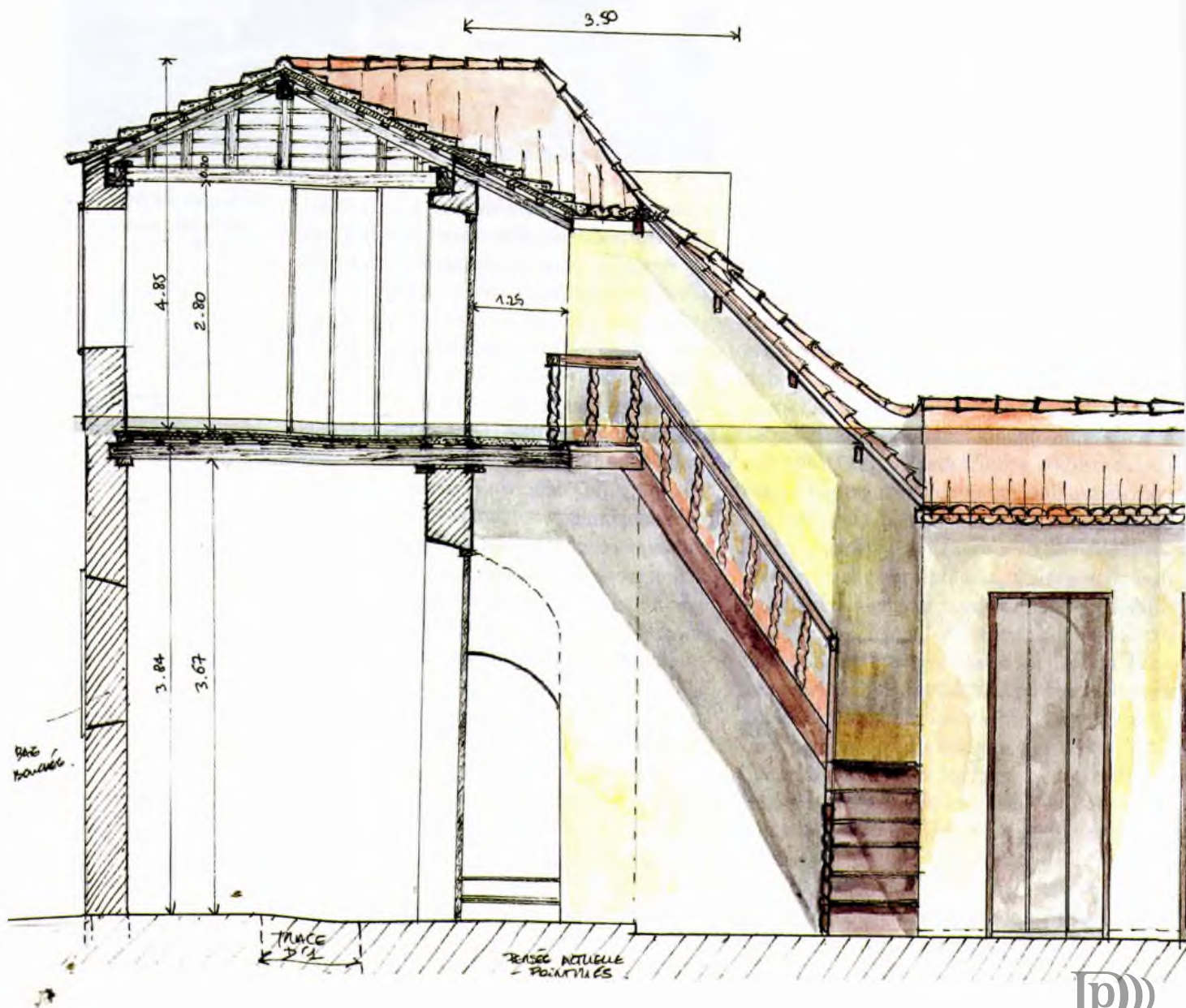
A finales de enero de 1993, Ada partió a París, donde su hijo, Raúl Roa Kourí, asumió la Delegación Permanente de Cuba ante la UNESCO, y después fue Embajador en Francia. A esa época corresponde esta foto.

MARÍA GRANT, editora ejecutiva de Opus Habana.

La casa *simple* habanera

INTEGRANTE DE LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA TRADICIONAL, EL TIPO *SIMPLE* DE UNA PLANTA NO HA SIDO OBJETO DE ESPECIAL ATENCIÓN, A PESAR DE CONSTITUIR LA SOLUCIÓN MÁS EXTENDIDA A LO LARGO DE LOS SIGLOS EN LA HABANA VIEJA. VINCULADA A LOS SECTORES ECONÓMICAMENTE MÁS DÉBILES, ESTA VIVIENDA DE LOTE ESTRECHO Y PATIO LATERAL, SIN ZAGUÁN, SE ANALIZA A CONTINUACIÓN, JUNTO A SUS VARIANTES PRINCIPALES.

por **MADÉLINE MENÉNDEZ GARCÍA**



Pequena arquitectura, arquitectura menor o de contexto... Quizás estos términos —y las definiciones que les han sido otorgadas por algunos teóricos— han influido en la subvaloración de las edificaciones domésticas representativas de los sectores sociales económicamente más débiles.

Cuando se hace referencia al universo de la arquitectura doméstica habanera, y dentro de ésta a la reconocida por sus valores patrimoniales, se piensa generalmente en las grandes casas palaciegas, en las casonas coloniales enriquecidas por los amplios patios y las galerías, por los mármoles y medios puntos de cristal coloreado..., en aquellas que, según la tradición, pertenecieron a tal conde o a más cual marquesa, en aquellas que nos hace sentir Alejo Carpentier en su novela *El siglo de las luces*.

Los principales investigadores de nuestra arquitectura colonial centraron su atención en esos palacetes habaneros que ocupaban los más amplios solares y

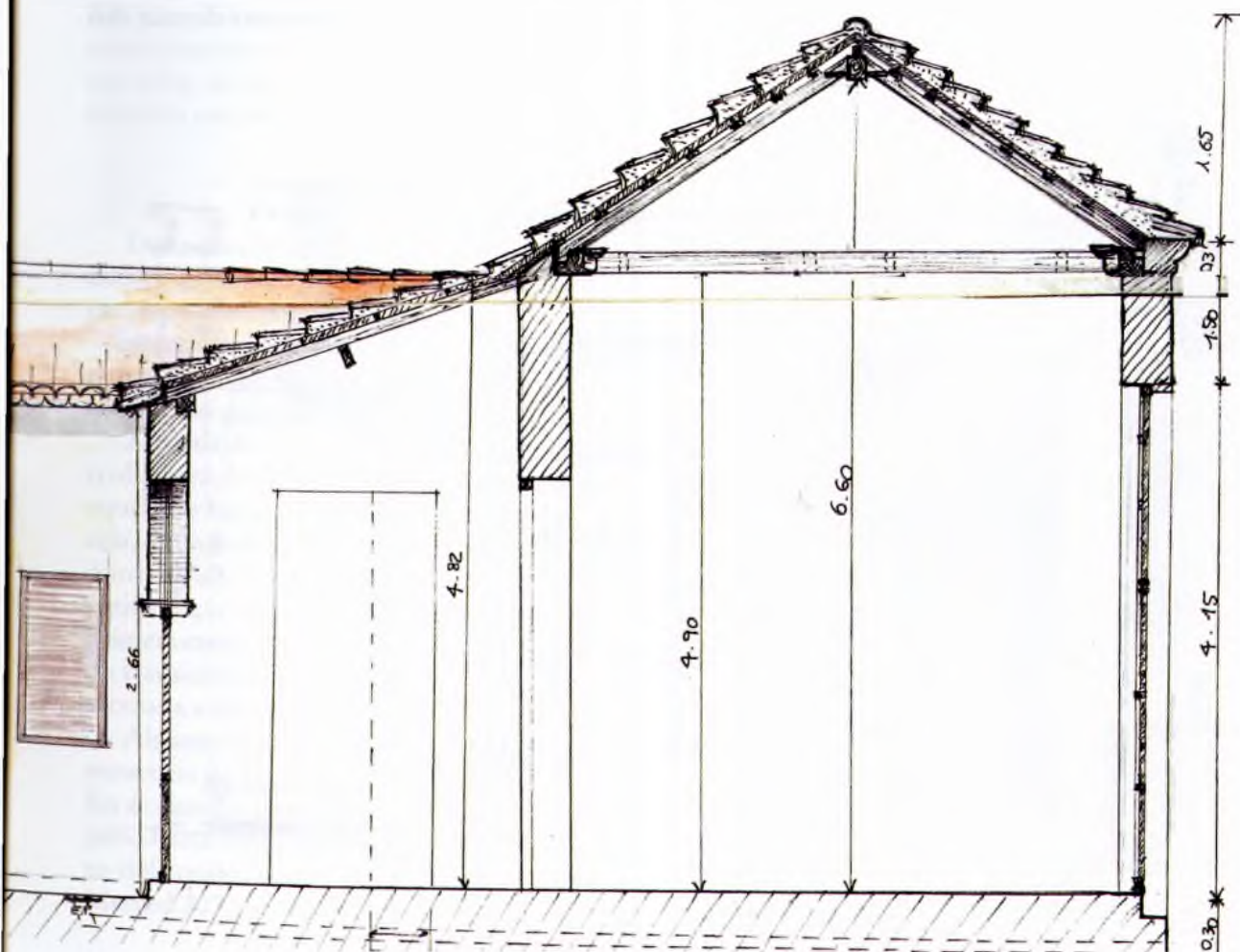
las localizaciones urbanas más favorecidas, reconociendo en ellos sus indudables valores culturales.

Sin embargo, un silencioso y paciente testigo de todas las épocas —la tradicional y modesta vivienda de una planta—, se mantuvo ignorada, resistiendo los embates del tiempo, aceptando con resignación la indiferencia y esperando, quizás, el momento oportuno para lograr su reconocimiento.

Otrora morada del trabajador del astillero, del albañil laborioso y, tal vez, de doña Chepilla, la abuela de Cecilia Valdés, esa vivienda perteneció luego al obrero portuario, al empleado público, al maestro, a la enfermera...

Esas casas bajas —que ocuparon los solares más estrechos y, en consecuencia, desarrollaron los patios laterales— no fueron objeto de especial atención a pesar de constituir el tipo doméstico más extendido a lo largo de los siglos y formar parte del grupo más numeroso de edificaciones

En la casa baja de lote estrecho se presenta, con mucha frecuencia, el desarrollo de un cuarto alto que se ubica en el fondo del inmueble. El acceso al mismo se resuelve, en la mayoría de los casos, a través de una sencilla escalera de una rama situada en el propio patio y contra el muro medianero. Exponentes de este tipo de casa se conservan aún con cierto peso en el Centro Histórico. Por ejemplo, Empedrado 411, una casa del siglo XVIII cuyo dibujo de sección aquí se reproduce.



que caracterizara a La Habana hasta los inicios del siglo XIX.

Definida por las murallas, la ciudad se mantuvo con edificaciones de una sola planta hasta bien entrado el siglo XVIII. El crecimiento en altura comienza a producirse lentamente a lo largo de esa centuria, una vez agotados los espacios de intramuros, al mismo tiempo que tiene lugar la expansión hacia el exterior del recinto amurallado.¹

Dicho crecimiento en altura implicó la transformación de gran parte de las edificaciones bajas existentes, mientras que muchas de ellas eran simplemente eliminadas y sustituidas por inmuebles nuevos.

Este proceso adquiere un impulso mucho mayor en las primeras décadas del siglo XX con el advenimiento de la República. Conviene recordar que en la actualidad, más del 60% de las edificaciones del Centro Histórico corresponde a dicha etapa.

UNA PLANTA, DOS SOLUCIONES

Las casas tradicionales de una planta que se desarrollaron en la Habana Vieja respondieron a dos soluciones fundamentales, derivadas del tamaño y las proporciones de los solares, así como de las posibilidades de los diversos grupos sociales.

La primera solución corresponde a la casa de lote estrecho y patio lateral, sin zaguán, vinculada a los sectores económicamente más débiles. La segunda, a

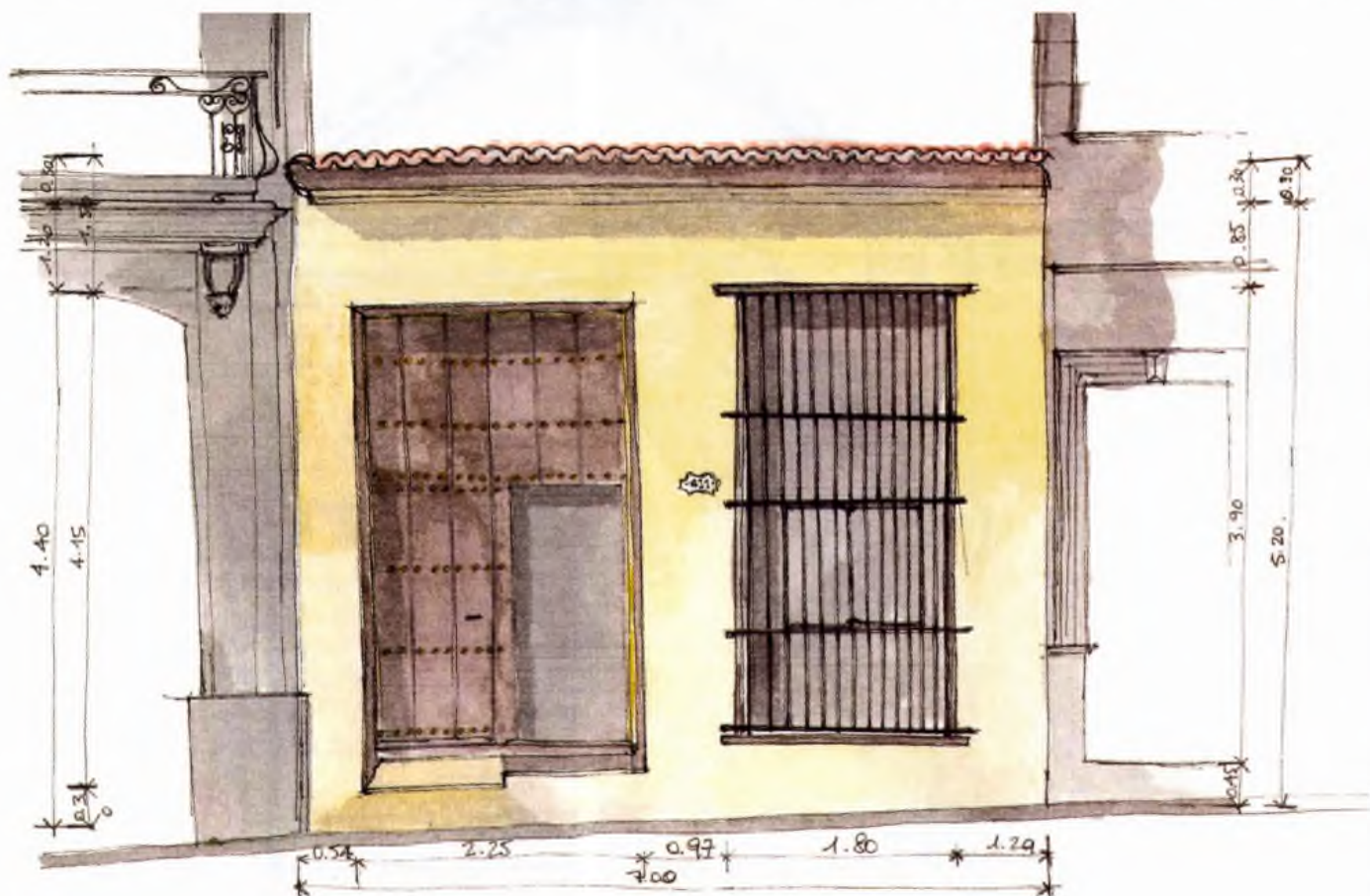
la casa que incluyó el zaguán como solución de acceso y que estaba ubicada en lotes más anchos con posibilidades para el desarrollo de galerías y amplios patios (en ocasiones, un patio central).

Esta última opción se relacionaba con los grupos sociales de mayor peso económico, razón por la cual prefirió las localizaciones más importantes, ya fuera vinculándose al sistema de plazas y plazuelas, en los bordes del recinto amurallado o en las esquinas de manzana.

De las edificaciones habaneras de una planta, resultó mucho más afectado el segundo tipo: o sea, la casa con zaguán, galerías y amplios patios. A las transformaciones constructivas, materializadas sobre todo en su crecimiento en altura, se sumaron acciones más drásticas como la sustitución edilicia. En ambos casos, estas afectaciones estuvieron motivadas por el constante ascenso del valor del suelo.

Contrariamente, la casa más simple, aquella que ocupara los lotes más estrechos y los sitios menos privilegiados, lograba resistir mejor la tentación transformadora.

El propio hecho de la dimensión menor de estas casas, las mantuvo generalmente dentro del régimen unifamiliar, a diferencia de las grandes casonas que —a partir de la segunda mitad del siglo XIX— devinieron casas de vecindad tras ser abandonadas por sus iniciales propietarios: las familias de más alto





Esta planta de Empedrado 411, cuyo dibujo y foto de fachada también se reproducen en estas páginas, nos permite señalar las características de la más sencilla casa habanera. Por estar situada en un lote estrecho, carece de zaguán, de ahí que su primera crujía (1) funcione de sala central, con acceso directo desde la calle.

A partir de esta primera crujía se desarrolla otra, longitudinal, que agrupa la serie de habitaciones o dormitorios (2). Paralelamente a esta última se desarrolla el patio (4), el que a su vez queda separado de la primera crujía o sala, por medio de un local de transición o colgadizo (3), denominación asociada a los techos en pendientes. Ubicada en parcela de profundidad mediana —situación más frecuente—, el patio de Empedrado 411 quedaba enmarcado por una última crujía transversal donde generalmente se ubicaba la cocina (5).

En caso de parcelas poco profundas, el patio hacía contacto con el muro medianero del fondo, como —por ejemplo— en Merced 207 y en Damas 869.

rango social, que comenzaron a desplazarse hacia los nuevos desarrollos urbanos en búsqueda de condiciones ambientales más favorables y áreas más exclusivas.

La permanencia del régimen unifamiliar propició también un mayor grado de conservación tipológica en la casa baja y estrecha, al margen del deterioro constructivo que pudiera afectarla.²

CASA DE LOTE ESTRECHO Y PATIO LATERAL, SIN ZAGUÁN

Definida como tipo *simple*, la vivienda de lote estrecho y patio lateral, sin zaguán, corresponde a aquella cuya primera crujía —extendida a todo lo ancho de la estrecha parcela— funciona como sala principal, con acceso directo desde la calle.

A partir de esta primera crujía se desarrolla otra, longitudinal, perpendicular a aquella, y hacia uno de los lados de la parcela, que agrupa a la serie de habitaciones o dormitorios. Paralelamente, se desarrolla el patio, el que a su vez queda separado de la primera crujía o sala por medio de un local de transición o colgadizo, denominación asociada a los techos en pendientes.

Algunas variantes de esta casa eran consecuencia de la profundidad de la parcela. En el caso de parcelas poco profundas el patio hacía contacto con el muro medianero del fondo, como —por ejemplo— en Merced 207 y en Damas 869.

En parcelas de profundidad mediana —situación más frecuente—, el patio quedaba enmarcado por una última crujía transversal donde generalmente se ubicaba la cocina. Las casas de Empedrado 359, Empedrado 411, Habana 958, Picota 10 y muchas otras, corresponden a esta solución. Tanto Merced 307 como Empedrado 359 constituyen «casas gemelas» en las cuales los patios no son colindantes.

Cuando se trata de parcelas aun más profundas, generalmente se incorpora el traspatio, destinado a funciones de servicio. Aparece entonces un cuerpo conocido como «obra traviesa», crujía transversal que separa a ambos patios, utilizada casi siempre como comedor.

Amargura 255 y Damas 864 constituyen casas de lotes profundos que incluyen traspacios. La última de ellas responde a la solución frecuente de patios colindantes, mientras que la primera parece ser la vivienda «sobreviviente» de un par de gemelas.

Una variante curiosa es aquella que, al pretender contar con dos patios sin la suficiente profundidad de la parcela, sustituye la «obra traviesa» por un muro con un vano, rematado en arco, que los comunica. Así puede verse aún en San Isidro 168.

Estas viviendas estrechas y profundas se continuaron construyendo durante el siglo XIX, e incluso después, en las primeras décadas del XX. Para esta última fecha,

Cuando se trata de parcelas aun más profundas, como es el caso de Amargura 255, generalmente se incorpora el traspatio, destinado a funciones de servicio. Aparece entonces un cuerpo conocido como «obra traviesa», crujía transversal que separa a ambos patios, utilizada casi siempre como comedor (señalado en gris en la planta). Amargura 255 parece ser la vivienda «sobreviviente» de un par de gemelas. En la foto puede apreciarse el patio y la «obra traviesa», esta última flanqueada por dos arcos trilobulados. Este tipo de viviendas estrechas y profundas se continuó construyendo durante el siglo XIX, e incluso en las primeras décadas del XX.



se habría producido entonces el paso de las cubiertas inclinadas a las cubiertas planas, y con éstas, la introducción de una variante que quedaría implantada con fuerte peso no sólo en el recinto histórico, sino también en muchos otros sectores de la ciudad extendida.

El colgadizo, que hasta entonces había compartido la segunda crujía con la primera de las habitaciones, al introducirse las cubiertas planas, deriva en una especie de saloncito o saleta pequeña. Poco después, otra variante aún más innovadora — que convivirá con la ya apuntada durante gran parte de la primera mitad del siglo XX — desarrollará esta saleta a todo lo ancho de la segunda crujía.

Ambos espacios establecerán una relación tan fuerte que casi se les llega a apreciar como un ambiente único. Esto se logra a través de los arcos que, sobre esbeltas columnas, servirán de división — algo virtual — entre ambos.

De este modo, la popular casa de sala y saleta quedaría implantada con fuerza tanto en el recinto histórico como en otros muchos sectores de la ciudad desarrollados a partir del siglo XIX.

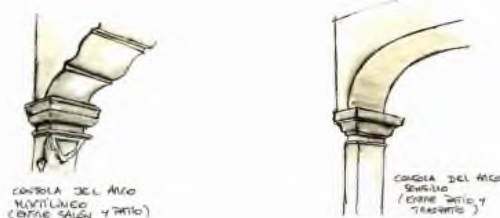
En todas estas etapas por las que transita la casa baja de lote estrecho se presenta, con mucha frecuencia, el desarrollo de un cuarto alto que se ubica al fondo del inmueble. El acceso al mismo se resuelve, en la mayoría de los casos, a través de una



sencilla escalera de una rama situada en el propio patio y contra el muro medianero.

Exponentes de este tipo de casa se conservan aún con cierto peso en el Centro Histórico. Un escaso número de ellas se asocia, al menos tipológicamente, al siglo XVII; un grupo más amplio responde al XVIII, mientras que la mayor parte de las casas corresponde a los siglos XIX y a las primeras décadas del XX.

Resulta curioso analizar el modo en que estas edificaciones aparecen actualmente distribuidas en el ámbito urbano. Puede comprobarse su notable concentración en los sectores más hacia el norte y, sobre todo, en el extremo sur del antiguo recinto, coincidiendo con las áreas residenciales de carácter tradicionalmente más popular: el barrio de la Loma del Ángel y el de San Isidro, áreas estas que, con



Una variante curiosa es aquella que, al pretender contar con dos patios sin la suficiente profundidad de la parcela, sustituye la «obra travesa» por un muro con un vano rematado en arco, que los comunica. Así puede aún verse en San Isidro 168, donde —además— se conserva el arco mixtilíneo que abre hacia el patio principal (foto). El dibujo superior es una interpretación tipológica de las fachadas perdidas de San Isidro 168 y 166.

mucho menos peso, recibieron el influjo de la modernidad en la Habana Vieja.

A cada período de construcción particular le correspondieron determinados sistemas constructivos, así como las consecuentes expresiones formales, sin que dichos cambios afectaran lo sustancial de la organización de la planta. Sin embargo, la modestia y sencillez de la mayoría de estas casas incidió en que la incorporación de las nuevas técnicas fuera a un ritmo menor que en otros tipos de inmuebles cuyos propietarios contaban con mayores recursos y mejor disposición para asimilar el desarrollo tecnológico y las modas cambiantes.

De este modo, resulta curioso cómo en estas casas las cubiertas inclinadas llegan a extenderse hasta el siglo XIX y aun, por excepción, a los inicios del XX. En dichas soluciones predominan las sencillas armaduras de par e hilera, aunque en algunas de las más antiguas, se presentan soluciones más elaboradas con tirantes decorados, cuadrantes esquineros, e incluso



Con el paso de las cubiertas inclinadas a las planas, el colgadizo —que hasta entonces había compartido la segunda crujía con la primera de las habitaciones— deriva en una especie de saloncito o saleta pequeña. Poco después, otra variante aún más innovadora desarrollará esta saleta a todo lo ancho de la segunda crujía, según muestra la planta de Cuba 822.

pechinas. Pero por lo general, los techos planos apoyados sobre estructuras de vigas de madera y tablazón o la variante conocida como «losa por tabla», acompañan a los ejemplares edificados durante el siglo XIX y el siglo XX, en este último con secciones de vigas muy peraltadas.

Una técnica constructiva que se incorpora en el siglo XX a este tipo de casa es la conocida como «viga y losa», que emplea perfiles de acero y pequeñas losas prefabricadas que se apoyan sobre ellos.

EXPRESIONES FORMALES

Algo similar ocurre con las expresiones formales. Las fachadas de las viviendas del siglo XVII eran bien sencillas y mostraban la influencia hispano-mudéjar: predominio de macizos por sobre los vanos, cubierta inclinada con el tejazoz rematando contra el muro a modo de cornisa, puerta española clavadiza con postigo, ventanas de dos hojas hasta casi el nivel del piso...

Estas expresiones se prolongan hasta la centuria siguiente, e incluso, en algunos casos, hasta el siglo XIX. La influencia del barroco apenas las afecta, limitándose —a veces— a algún detalle, como puede ser un arco mixtilíneo abierto hacia el patio, como el que se conserva en San Isidro 168, o alguna carpintería interior.

Las expresiones neoclásicas en estas casas no se incorporan hasta bien entrado el siglo

En el siglo XIX, la casa *simple* habanera adopta, a su escala más modesta, algunos de los tratamientos novedosos que se introducían en las grandes casas palaciegas, ya fuera el uso de las lucetas y los medios puntos de cristal coloreados, la incorporación de la mampara y la persianería francesa, el diseño de las más elaboradas herrerías, los elegantes pavimentos que emplean desde el sobrio mármol hasta los más coloridos mosaicos, entre otros elementos componentes.



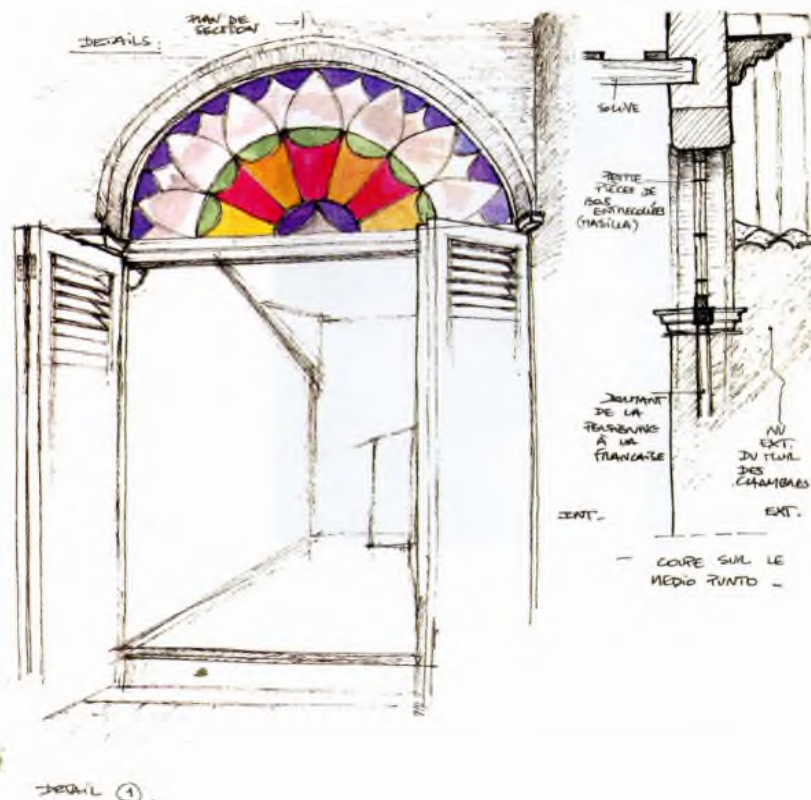
XIX. Entre sus principales elementos aparecen las rejas de hierro forjado, que sustituyen a las balaustradas de madera torneada que cerraban las ventanas de las casas más antiguas.

Prácticamente todos los exponentes conservados actualmente en el Centro Histórico presentan rejas de hierro, independientemente de la época de construcción y del tipo de cubierta, ya sea ésta inclinada o plana.

La casa *simple* habanera adopta entonces, a su escala más modesta, algunos de los tratamientos novedosos que se introducían en las grandes casas palaciegas, ya fuera el uso de las lucetas y los medios puntos de cristal coloreados, la incorporación de la mampara y la persianería francesa, el diseño de las más elaboradas herrerías, los elegantes pavimentos que emplean desde el sobrio mármol hasta los más coloridos mosaicos, entre otros elementos componentes.

El barrio de San Isidro —producto de la subvaloración a que estuvo sometido durante muchas décadas y que propició un proceso de transformación renovadora mucho más limitado— había conservado un número considerable de estas pequeñas e interesantes casas bajas, aunque en un fuerte estado de deterioro.

Tales argumentos fueron esgrimidos en defensa de una necesaria y urgente actuación en dicho barrio que favoreciera la atención a esas valiosas edificaciones, verdadero patrimonio en peligro. Sin embargo, las deficiencias organizativas,



las limitaciones de recursos y las prioridades de la intervención a favor de algunos servicios básicos deficitarios en el barrio, condujeron a resultados incluso lamentables para algunas de esas pequeñas viviendas.

Por suerte, pueden señalarse otras experiencias positivas, como es el caso de Empedrado 359, casa gemela con el número 357, ambas correspondientes al siglo XVIII. La primera de ellas presentaba un fuerte deterioro que había provocado el abandono por parte de sus propietarios, aunque mostraba un increíble grado de integridad tipológica.

Coincidió en su favor que allí había radicado, en el siglo XIX, la sede del periódico *La Fraternidad*, devenido más tarde *La Igualdad*, dirigido por el patriota cubano Juan Gualberto Gómez.

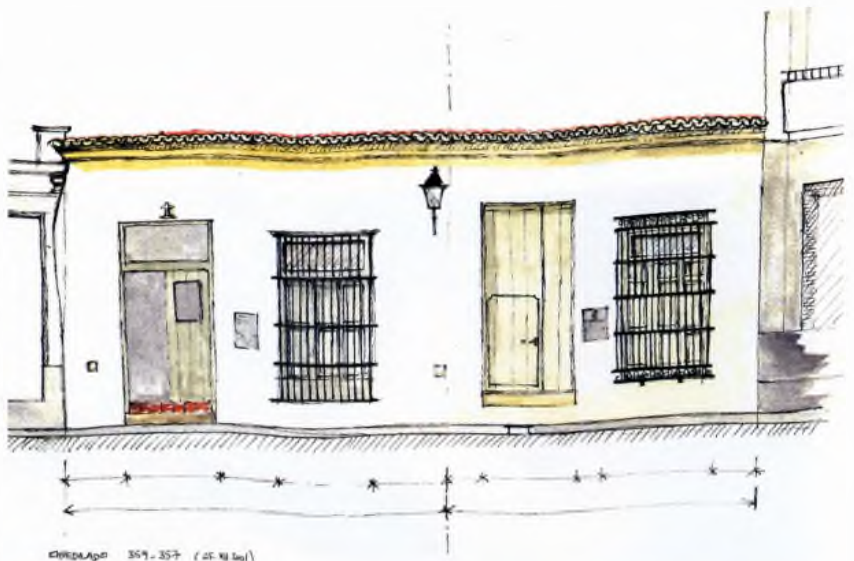
Las acciones para su restauración total fueron llevadas a cabo, beneficiándose también la casa gemela colindante, pues la cubierta a dos aguas es común a ambas casas, que comparten una fachada única.

Otra interesante experiencia lo constituye el rescate y parcial restauración de Amargura 255, casa del siglo XVIII. Dicha acción fue iniciada por parte de su propietario, y luego, a partir de la gestión de la Comisión Provincial de Monumentos, incluida en el Plan de Inversiones de la Oficina del Historiador para garantizar su feliz término.

En el caso de Merced 207, minúscula vivienda de gran antigüedad, se ayudó al propietario con algunos de los materiales requeridos para la reparación de la cubierta. Resulta importante señalar cómo una intervención concentrada únicamente en las cubiertas de estas pequeñas edificaciones devendría decisiva en su conservación.

Nuestras pequeñas casas de una planta, testigos permanentes de la vida de nuestra ciudad, son también parte importante del patrimonio edificado habanero. Y aun cuando constituyan su exponente más popular y modesto, bien merecen una mayor atención conservadora.

¹ Según investigaciones realizadas por Carlos Venegas, en 1812 La Habana intramuros contaba con un total de 3 658 viviendas, de las cuales 2 637 correspondían a casas bajas sin zaguán,



lo cual representaba un 72%. Ver artículo de Venegas «La vivienda colonial habanera», en *Arquitectura y Urbanismo*, No. 2, 2002.

² Los datos que arroja el Inventario General realizado en 1998 por el Plan Maestro de la Habana Vieja, señalan la presencia de un 11,6% de casas estrechas de una planta (317 ejemplares), contra sólo un 3,2% del tipo de casas de una planta que incluyen el zaguán (87 ejemplares). Las cifras están referidas contra la totalidad de la arquitectura doméstica del Centro Histórico.

La arquitecta **MADÉLINE MENÉNDEZ GARCÍA** integra el equipo interdisciplinario del Plan Maestro (Oficina del Historiador de la Ciudad). Este trabajo forma parte de la investigación sobre tipología doméstica para su tesis doctoral. Los dibujos a mano alzada fueron elaborados por Muriel Souilhac, de la Universidad de Versalles, París, durante su pasantía en La Habana en 2001.

Recuperada por la Oficina del Historiador de la Ciudad, Empedrado 359 abrió sus puertas en 2002. Aquí vivió el patriota cubano Juan Gualberto Gómez desde 1890, cuando regresó de su destierro en España. También aquí editó los periódicos *La Fraternidad* y *La Igualdad*. Construida en el siglo XVIII, esta vivienda es un fiel exponente de la casa habanera de lote estrecho y patio lateral, sin zaguán, con cubierta inclinada.



Caribeña (2004). Acrílico sobre tela (122 x 91,5 cm).

Siempre Adigio

PREMIO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS 2002, ADIGIO BENÍTEZ HA MANTENIDO SUS CREACIONES INSPIRADAS EN FIGURACIONES PAPIROFLÉXICAS A MODO DE PLISADO ÓPTICO. SIN EMBARGO, CADA DÍA QUE PASA, SUS OBRAS ANTERIORES VAN SIENDO RELEGADAS POR SU PROPUESTA MÁS ACTUAL, QUE MUCHAS VECES INCORPORA REFERENTES DE LA HISTORIA DEL ARTE.

por **AXEL LI**

Distanciado de los códigos formales con que aparece en el Museo Nacional de Bellas Artes, Adigio Benítez desde hace algunos años ha mantenido una visualidad afincada en el terreno de la simulación de realidades. Ya va siendo característico que a este artista de 81 años lo identifiquemos con una particular manera de crear y que mucho le debe al recurso visual del *origami*: arte del plegado (*ori*) de papel (*gami*), típico de los japoneses.

Auxiliado de las posibilidades expresivas del doblez de disímiles figuraciones, Adigio fabula y hasta recrea pasajes del arte universal desde lo aparentemente bidimensional. Sus obras denotan cierta intencionalidad de jugar en un mismo soporte con lo planimétrico y lo volumétrico.

Así, dibuja y pinta este maestro del arte cubano, aunque no se atenga estrictamente a las leyes mismas del *origami*. Al respecto, el pintor nos comentó: «conservo algunos libros que hablan acerca de la papiroflexia, y cuando niño, alguna que otra vez, confeccioné objetos de este tipo. La papiroflexia es una necesidad para mí, pero únicamente desde la pintura y el dibujo. Con mi arte busco un enmascaramiento de la realidad; persigo ver las cosas a mi modo».

Cada trazo suyo, justificado con una llamativa gama cromática, parte de un hecho único y posible. Las obras de Adigio constituyen un desafío para los gestores de las infinitas formas que pueden derivarse del papel doblado, porque desde una estructura bidimensional crea formas dibujadas-pintadas que en la realidad no podrían existir. Se trata de invenciones, que con seguridad distraen al pintor.

Desde los años 60, Adigio inició el camino del sello artístico que lo resume. Cualquier referencia visual sobre la base del dibujo, la pintura e, incluso, el grabado papirofléxicos, sabemos que pertenecen a su ingenio. Sin embargo, ¿cómo llegó el pintor a esa constante que lo identifica en el campo de la creación plástica?

«Cuando yo trabajaba en el periódico *Granma*, en los ratos de ocio, me ponía a hacer dibujos en una cuartilla, como si fuera un juego. Quería hacer cosas que no estuvieran influenciadas por la caricatura política, que entonces hacía para esa publicación. Yo quería jugar un poco con la fantasía. Eran dibujos hechos en una cuartilla de papel gaceta de periódico, y luego los copiaba a plumilla y tinta china para una cartulina».

Adigio había advertido que estas búsquedas expresivas poseían un valor intrínseco. Por eso las pasó para un mejor soporte, que incluso podía ser expuesto en una galería, como ocurrió con la exposición «Papiros de La Habana» (Galería La Rampa, Hotel Habana Libre, diciembre, 1968).

De aquellos iniciales dibujos experimentales se han derivado sus actuales trabajos artísticos, que «revelan un mundo inédito en el que las imágenes emergen con ese encanto inefable de la fantasía».¹

Quien hoy día cuenta con dos exhibiciones personales en Bellas Artes —una de ellas antológica con motivo de otorgársele el Premio Nacional de Artes Plásticas 2002—, llegó al arte en su condición de dibujante y caricaturista políticos.

Los años finales de la década de 1940 representan para Adigio el punto de partida de su obra, distante entonces aún de la pintura. Tenemos en él un caso similar al de Rafael Blanco, Eduardo Abela o Julio Girona, artistas que, con una formación académica, en algún momento de su labor como creadores realizaron aportes al universo visual de la caricatura cubana.

Se trata de pintores que hicieron caricaturas, aunque más de una vez sucedió la situación inversa: caricaturistas que un buen día decidieron pintar, a pesar de que sólo alcanzaran a manchar el lienzo con co-

lores. Porque no siempre nuestros caricaturistas han logrado pintar, mientras que algunos de nuestros pintores sí alcanzaron la categoría de caricaturistas.

Para comprobarlo, bastaría remontarse a los tradicionales Salones de Humorismo, iniciados en 1921, o a la Asociación de Caricaturistas de Cuba, fundada en 1949.

No se relacionó Adigio con ninguna de esas instituciones, pues cuando concluye sus estudios en la Academia de San Alejandro —precisamente en 1949—, su vocación por el arte e intereses creativos ya estaban comprometidos con su militancia política. Hacía siete años que había ingresado en las filas del Partido Socialista Popular (PSP) y pensaba que sus habilidades artísticas debían estar en función de sus ideales.

Según él mismo ha expresado: «una vez graduado en San Alejandro durante los tres o cuatro años siguientes, no podía pintar. Sentía la necesidad de dar mi aporte en la caricatura y en el dibujo. En la pintura no encontraba forma de desarrollar una tarea militante, revolucionaria».²

El aporte militante de Adigio se concreta en publicaciones como *Voz del pueblo*, *Magazine Mella* y, sobre todo, *Noticias de Hoy*, en la que trabaja como dibujante y/o caricaturista editorial hasta 1953, año en que este periódico es clausurado por el gobierno de Fulgencio Batista.



Modiglianesca (1996). Acrílico sobre tela (66 x 151).

Sus dibujos y/o caricaturas abordan básicamente los sucesos de interés para la clase obrera cubana de entonces, en correspondencia con el perfil editorial de esas publicaciones vinculadas al PSP.

Nada que ver, entonces, con el humorismo costumbrista o la caricatura personal, mientras que en lo formal también se aleja de las tendencias estilísticas de sus coetáneos.

Pudiera decirse que el compendio gráfico de su labor como caricaturista es un creyón que representa la Constitución de la República pisoteada por dos botas, en referencia al golpe militar del 10 de marzo de 1952. Ese dibujo ha servido de ilustración en numerosos textos de historia de Cuba.

Tras el cierre de *Noticias de Hoy*, Adigio comienza sus primeros tanteos pictóricos: «empecé a pintar y los cuadros poseían un profundo contenido social. Los personajes y protagonistas eran por excelencia los trabajadores, los pobres, los niños; también realicé retratos a líderes de los movimientos obrero y estudiantil como Julio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena y otros mártires».³

Sus obras se irían acumulando, pues el pintor no tenía deseos de exhibirlas, aunque existe la referencia de su participación en la muestra colectiva que dejó inaugurada la Galería Permanente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.⁴



Tras el triunfo de la Revolución en 1959, Adigio es legitimado inmediatamente como pintor, expone por primera vez una muestra personal, y es notorio que aparezca —entre otros creadores de disímiles generaciones y tendencias— en *Pintores cubanos* (Ediciones R, La Habana, 1962).

Mientras que muchos artistas sólo comienzan a abrazar la temática social, para Benítez se trata de los tópicos de siempre, que ahora prosigue con ímpetu y optimismo, como arte de salutación a las transformaciones en curso. Años después, manifestaría: «Mi tema siempre ha sido el obrero, el constructor de esta sociedad».⁵

Con la reaparición del periódico *Hoy*, desde sus páginas se convierte en uno de los primeros caricaturistas de la Revolución. Y como tal ejercería hasta 1975 en el periódico *Granma*.⁶

A la par de cumplir con su faena como caricaturista, pinta, ejerce la docencia, expone su obra y escribe poesía..., todo esto prácticamente en sus ratos libres. Al igual que otros artistas cubanos, Adigio debió cumplir con sus responsabilidades sociales, y sólo después tenía la posibilidad de crear.

De modo que su obra pictórica —tomada más en consideración que la gráfica— fue por muchos años el resultado de la post-jornada laboral. En el período comprendido desde 1959 hasta 1986, cuando ya se jubila, produce una buena parte de su arte.

Sin renunciar a la temática social, Adigio inicia búsquedas expresivas cercanas al *pop*, el *op art*, el expresionismo, el (semi)abstraccionismo... hasta el empleo del ya mencionado recurso visual del *origami*, que completan la silueta estética de este artista.

Esas piezas pictóricas han tenido varios destinos: instituciones culturales, hospitales, colecciones públicas y privadas... Adigio es muy organizado; lleva un registro de las obras por él creadas, de modo que conoce el paradero actual de la mayoría de ellas.

En el Museo Nacional de Bellas Artes —por ejemplo— puede apreciarse un exponente de la conocida serie *Soldadores*, majestad plástica de su trayectoria como creador en la que confluyen poesía cromática y búsqueda formal.

«Si fuéramos a hacer un balance de la vida del pintor Adigio Benítez, diríamos que los mejores cuadros producidos por su mano serán ejecutados durante los próximos 20 años, sumándolos a los que ya hizo (pocos o muchos, ¿quién sabe?), durante los 20 años que acaban de pasar. Adigio volverá y revolverá a indagar en los viejos filones, con técnicas más modernas de explotación», escribió Ele Nussa en 1985, y al parecer no se equivocó.⁷

Desde entonces, sus rumbos ideoesztéticos han estado motivados —seguramente— bajo el prisma del mismo fin: *mi deuda/ mi gran deuda/ mi carísima*

*deuda/ se debe a que al nacer/ un par de ojos he traído/
y por ellos pasa el mundo/ y a su través al mundo me
devuelvo.*⁸

Trato de imaginar qué impresiones puede causar el arte de Adigio en un niño. Quizás, sin proponérselo, su obra también atraiga a los pequeños. Sería un caso más de un creador cuyos recursos expresivos no sólo son exclusivos para los adultos.

Nosotros encontraríamos referencias históricas, de autorrepresentación, semieróticas, ilusorias..., mientras que un niño disfrutaría de la agradable gama de colores, complementada con una simpática flora y/o unos graciosos animales.

Por consiguiente, no resulta extraño que en los años 80 se concretara un interesante proyecto en un círculo infantil del capitalino municipio de Playa, consistente en obras murales pintadas por Adigio.

Además, el jardín quedó ambientado con planchas escultóricas de hierro basadas en sus diseños papirofléxicos. Tales figuraciones fueron ejecutadas por el escultor Juan Quintanilla.

Por primera y única vez, su sello artístico había trascendido el soporte bidimensional.⁹ Quien ha persistido por lograr una apariencia volumétrica en el lienzo o la cartulina, empleando solamente el acrílico y el creyón, ¿se aventuraría por sí mismo a la creación tridimensional?

En diálogo con el artista, éste ha manifestado que conoce «lo básico de las técnicas escultóricas», pero todo hace indicar que se siente más cómodo en su condición de dibujante y pintor. Adigio «esculpe» sobre el lienzo o el cartón sin que estos soportes requieran ser doblados o alterados de manera física.¹⁰

¿Pudiera asumirse, entonces, que ya no tendremos esculturas de su autoría? «En cualquier momento que



Una canción para Dora Maar (1999). Acrílico sobre tela (80 x 80).

esté menos ocupado, tal vez me decida por la creación tridimensional, pero, para esto, requeriría del apoyo de otras personas», nos ha expresado, como si en él no pesaran sus largos años de vida.

Adigio se ha mantenido fiel a su «arte de los papiotes», según él mismo lo ha denominado. Desde finales de los años 60 del siglo XX hasta la fecha, ha persistido tanto en ese indicio formal a modo de plisado óptico, que ya es consustancial a su estilo.

En cuanto al contenido, es notorio que a partir de 1993 —con la muestra «Hallar de nuevo lo pasado»—, tiene lugar otro tránsito en su obra, esta vez orientado hacia la pintura referencial. Cuestión que ya había insinuado a finales de los 80 en una obra como *La Virgen y el niño*.

A partir de esa ya antológica década del arte cubano, Adigio ha solido incorporar a sus cuadros uno que otro referente del arte universal hasta conseguir una suerte de «todo mezclado» que impele a definir sus propuestas como posmodernas, aun cuando inmediatamente nos retractemos de esa clasificación.

Así, al decir de Pedro de Oraá, algunas características de la obra de Benítez «han favorecido su acercamiento al fenómeno de apropiación del acervo artístico por el movimiento posmoderno», sólo que desde un prisma particular, como atinadamente señalara el crítico: «a toda esa mutación especulativa de la posmodernidad, opone el pintor cubano la esencia de su poética».¹¹

Y es cierto. En el hecho de poseer una plasticidad lírica que lo exime del subterfugio de la mera parodia y la mímesis, quizás radique —en gran medida— la «esencia poética» de este octogenario creador.

Adigio lo mismo se autorretrata junto a Frida Kahlo y Diego Rivera, que se representa como un papirote de fauno, loco por una Venus de Modigliani («modiglianita», le dice), o convierte en sirena a la gitana tropical de Víctor Manuel. En sus cuadros, por instantes, prima el sentido del divertimento y de la fruición cromática. Él pinta porciones de la gran historia para elaborar la suya.

Y siempre, eso sí, una y otra vez tendrá protagonismo el universo femenino, sólo que de diferentes modos temáticos y formales. La mujer como centro y constante de inspiración se diluye en el conjunto creado, el cual nos señala sus deudas y admiraciones artísticas.

Lentamente, su última factura plástica ha adquirido el protagonismo en su amplia faena creativa. Cada día que pasa favorece para que sus obras anteriores lleguen a ser lo *otro* en su arte.

Todo artista lleva en sí la sucesión de sus propias inconformidades y complacencias. Una etapa se superpone a la otra, y todas juntas delimitan la fisonomía total de un artista. Pero, por lo general, al me-



Te espero en el paraíso (2001). Acrílico sobre tela (115 x 70).

nos una prevalece por encima de las restantes. Las propuestas más actuales de este dibujante y pintor quizás bordean tal cuestión, y en éstas —al igual que en sus anteriores obras— subyace un importante elemento común. Hablamos de la firma, como signo además de cierre estético, que en su caso particular, salvo mínimas excepciones, ha sido siempre Adigio.

Regodearse en el procedimiento plástico del plisado óptico le ha traído el favor de la creación de sus papiotes, papirolas o pajaritas... bidimensionales. Con éstos ha deambulado por algunos de los senderos de la fantasía. Y le han favorecido, además, en la expresión total: *una pajarita es buena imagen/ símbolo muy puro entre los signos leves/ el tropo rey de las formas apacibles*.¹²

De ello convencido está el pintor-poeta.

¹ Surnai Benítez Aranda: «Prefacio» al catálogo-libro *Adigio o la insurrección del tiempo*. Producciones Meeting Point, España, ca. 1996, p. 3. Este material recoge valiosa información de la trayectoria artística de este creador. Quizás, junto a la tesis de diploma de Larisa Ferrás Planas *Estudio de la obra plástica de Adigio Benítez* (1988), sean los textos más completos en torno a su figura.

² Alejandro G. Alonso: Entrevista con el título «Mi tema siempre ha sido el obrero, el constructor de esta sociedad», *Juventud Rebelde*, 2 de noviembre de 1973, p. 5.

³ Estrella Díaz: Entrevista que, con el título «Siempre he tenido a la pintura en un altar», se reproduce a continuación de este artículo.

⁴ Consúltese el catálogo *Galería Permanente. Nuestro Tiempo*, La Habana, 21 de diciembre de 1954.

⁵ Así se titula una entrevista realizada al pintor por Alejandro G. Alonso. Ver arriba.

⁶ A inicios de los 90, en el periódico *El Habanero* aparecerían con sistematicidad ilustraciones suyas.

⁷ Ele Nussa: «Adigio Benítez a los 40 años», *Bohemia*, No. 5, 1 de febrero de 1985, p. 22.

⁸ Adigio Benítez: *Poema del pintor*. Editorial Letras Cubanas, 2002, pp. 39-40.

⁹ En la década del 40, Adigio realizó en yeso un busto de Julio Antonio Mella (81,6 x 33 x 34,5 cm). Esta obra —quizás su única escultura— constituye una nota curiosa en su haber artístico y, aunque poco conocida, se inserta en la tradición que ha representado al líder estudiantil en la fotografía, la pintura, el dibujo, el muralismo, la escultura... Bastaría con mencionar el clásico busto de Mella perteneciente al escultor y caricaturista Tony López, emplazado en el conjunto monumental que preserva sus cenizas frente a la escalinata de la Universidad de La Habana. La obra de Adigio fue develada por el dirigente azucarero Jesús Menéndez, el 11 de enero de 1947, en el antiguo Centro Obrero, sede hoy día del Museo Municipal de Santiago de las Vegas, donde en la actualidad se conserva. (Mi agradecimiento a Idania González, directora del mencionado museo, por sus precisiones).

¹⁰ En el arte cubano sólo tenemos noticias de una obra escultórica inspirada en la visualidad papirofléxica. Se trata de *Origami* (sic), escultura en bronce de Alfredo Lozano (1913-1997) atesorada en una colección privada. La edición de la denominada primera «enciclopedia» del arte cubano del siglo XX ha reproducido un ángulo de esta obra, realizada aproximadamente entre 1978 y 1980. Véase de José Veigas et al.: *Memoria: Cuban Art of the 20th Century*. California International Arts Foundation, Los Angeles, 2002, p. 233.

¹¹ Pedro de Oraá: «Adigio: rescate de la ilusión», en el catálogo *Adigio Benítez. Pinturas 1957-2003*. Museo Nacional de Bellas Artes, 19 de septiembre-2 de noviembre de 2003.

¹² Adigio Benítez: *op. cit.*, p. 29.





Sueño feliz (2002). Acrílico sobre tela (155 x 186).

Siempre he tenido a la pintura en un altar

Tras recibir el Premio Nacional de Artes Plásticas 2002, Adigio Benítez concedió esta entrevista, que es síntesis de varios años de consagración al arte, a la enseñanza... a la creación. Por **ESTRELLA DÍAZ**

«**M**i íntimo compromiso de más de 50 años de trabajar por y para la cultura de mi país», me confesó Adigio Benítez, pintor, grabador, ilustrador, diseñador, dibujante y profesor, horas después de darse a conocer oficialmente que el Consejo Nacional de las Artes Plásticas le había conferido el Premio Nacional, máximo reconocimiento que cada año otorga esa importante institución encargada de regir la manifestación en la Isla.

Con su habitual y probada modestia, Adigio Benítez, uno de los grandes maestros de las artes plásticas contemporáneas cubanas, aceptó conversar sobre diversos temas; de ahí que comenzáramos por sus inicios como creador, en esta suerte de intento de dibujarlo con la palabra.

«El interés por las artes plásticas surgió desde mi infancia y cuando alcancé la adolescencia y cumplí la edad requerida, matriculé en la Academia de Artes de San Alejandro de la cual egresé en 1949.

«En la década de los años 40, siendo aún estudiante, comencé a colaborar con la prensa escrita, especialmente con un *magazine* que editaba la Juventud Socialista. Posteriormente a mi graduación, me solicitaron hacer caricaturas en el periódico *Hoy* donde permanecí hasta su clausura en 1953.

«Durante todo este tiempo me vinculé con el Partido Socialista Popular y mis trabajos — como dibujante político — aparecían en la clandestina *Carta Semanal*. En varias ocasiones la policía del entonces dictador Fulgencio Batista realizó registros en mi casa e interrogó a mi familia.

«En 1958 me secuestraron y durante una docena de días permanecí incomunicado hasta que me soltaron el 4 de septiembre, tres meses antes del triunfo revolucionario del 59».

¿Cuánto influyó la caricatura política en su obra posterior?

Desde la etapa de estudiante hice dibujos políticos; al graduarme y comenzar la vida de pintor mi meca-

nismo de creación estaba muy urgido de transmitir mensajes de contenido social que, desde luego, no tenían el mismo lenguaje de la caricatura, pero la pobreza, la delicada situación política que atravesaba el país y la figura de algunos mártires se reflejaron en mi quehacer.

En 1953 empecé a pintar y los cuadros poseían un profundo contenido social. Los personajes y protagonistas eran por excelencia los trabajadores, los pobres, los niños; también realicé retratos a líderes de los movimientos obrero y estudiantil como Julio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena y otros mártires.

En enero del 1959 ya tenía preparada una exposición completa, pero sólo después del triunfo de la Revolución es que exhibí, junto a otros tres artistas con los cuales tenía afinidad política y artística.

Los cuatro mostramos por primera vez nuestro arte en la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña, donde tenía sus oficinas el entonces Comandante de la Revolución Ernesto *Che* Guevara.

En su vida de pintor ha habido varias etapas, por ejemplo, en la década del 70 se inclina por el arte pop...

Sí, después del triunfo de la Revolución realicé una serie social y continué haciendo trabajos que reflejaban distintos momentos de la cambiante realidad cubana. La situación había variado políticamente y traté que esa atmósfera apareciera en mi obra.

Así surgió *Milicianos* e hice la serie titulada *Soldados* (unas 15 obras). Posteriormente intenté dirigirme por sendas o caminos que me llevaran a un tipo de pintura inclinada hacia la metáfora; algo más poético y menos directo, pero siempre sobre la línea figurativa.

Experimenté con el *pop* e intenté hacer una figuración proveniente de la misma abstracción tomando formas como si ejecutara la pintura abstracta, pero dentro de la figuración. También hice ensayos con el *pop art* aunque no me detuve de forma pura en ninguna de esas expresiones.

Toda esa experimentación me sirvió para encontrar un lenguaje propio. Comencé a hacer elementos

que parecen de papel —los cuales denominé *papiroflexia* o *papirolandia*— y que consisten en representar la misma realidad, pero de una manera más poética.

Así estuve varios años trabajando la pintura y el dibujo con estos personajes de papel que llamo *papirotos*. Estos personajes —que a veces son humanos y, en otras ocasiones, animales o cosas— los llevé al lienzo y la cartulina. Inicialmente partí de las figuras de papel que hacen habitualmente los niños, pero

hago una transformación posterior hasta que logro un sentido artístico.

En 1987 fue distinguido como Profesor de Mérito del Instituto Superior de Arte (ISA). ¿Qué valor le concede a la docencia?

La enseñanza artística reviste una importancia capital, comparable con el proceso evolutivo que ha



Patio florido (1998). Acrílico sobre tela (100 x 80).

tenido la educación en Cuba y que empezó con la Campaña de Alfabetización.

En el plano de las artes plásticas fue esencial la creación de un sistema para el aprendizaje de las distintas manifestaciones. Muchos talentos se hubieran malogrado de no ser por esta metodología que dio la oportunidad a jóvenes que residían en el interior de la Isla, e incluso en regiones apartadas de la geografía cubana, de venir a la capital y estudiar en la Escuela Nacional de Arte, en el ISA, en San Alejandro y en otros niveles de la enseñanza media.

Fue un movimiento muy importante que ha producido resultados extraordinarios; hoy contamos con artistas de mucho talento surgidos de esas aulas.

Tiene publicados cuatro cuadernos de poesía; lo que siente ¿prefiere decirlo con palabras o con el trazo?

No hay duda que preferí decirlo con el trazo y el color. Pero la poesía tanto como la pintura es una gran

pasión. Decidí tomar el camino de las artes plásticas porque tal vez se ajustaba más a mi vocación.

Siempre he tenido a la pintura en un altar tan alto que nunca la he podido abandonar. He sentido varias veces la imperiosa necesidad de escribir y ahí está mi segundo oficio.

¿Son las apropiaciones una suerte de pretexto creativo?

Las apropiaciones que realizo —y en las cuales mezclo elementos del arte universal con figuras mías— no las hago con un sentido irreverente. Todo lo contrario. Me parece que estoy haciendo mi humilde homenaje a esos artistas de los cuales me apropio para hacer mi trabajo. En mi obra hay humor, pero no irreverencia.

Existen artistas que tienen determinadas obras que se prestan para hacer un contraste humorístico; entonces, los traslado a una situación que no es la real, sino ideada por mí, pero no destruyo las figuras, al contrario, las copio para esa apropiación, las traspongo en su forma natural, como son ellas.

Puede que lo haga en otro color, pero siempre respeto la obra original. Las situaciones sí tienen un poco de humor, pero las figuras de las cuales me apropio las respeto mucho.

Usted utiliza el color en toda plenitud y su obra transmite alegría, ¿un juego?

Es, precisamente, como un juego. Pretendo hacer un contraste entre mis figuras hechas de papel, junto a otras del arte universal, que las trato con otro tono. Mantengo el dibujo, el claro-oscuro, pero cambio el color.

Por ejemplo, una figura griega puede ser hecha de color azul y eso es un juego del color, de la temática, del contraste, de la situación que se presenta; una situación que es imposible en la realidad. Solamente se puede reflejar en la pintura porque aparecen figuras de cualquier lugar, de cualquier continente o época.

Tengo cuadros en los que aparece una romería con personajes de diversos lugares y distintas épocas junto a campesinos cubanos. Utilizo los colores muy fuertes. Hay gentes que gustan de cosas más sobrias, me lo han dicho, pero hay otras que no.

Lo que sucede es que muchos de los temas que abordo tienen algo de humor, son —a veces— encuentros en los que me hago un autorretrato con una de esas grandes figuras de la pintura universal y en algunos casos hay un poco de humor también.

Se ha dicho que los cubanos vivimos en un país del trópico, que el color es muy brillante por el sol.



Ella y el caimán (2003). Acrílico sobre tela (172,3 x 90).



Adigio Benítez (Santiago de Cuba, 1924). Pintor, dibujante y poeta. Premio Nacional de Artes Plásticas 2002. Es fundador de la Escuela Nacional de Arte (ENA) y posee la categoría de Profesor de Mérito del Instituto Superior de Arte (ISA). Además es Presidente de Honor de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP).

Trato de hacer cuadros alegres, ninguno es deprimente. Ni siquiera abordo temas muy serios, por eso es que acentúo la viveza del color.

¿En qué movimiento se incluye?

No me incluyo en ninguna escuela determinada. He enfrentado muchos cambios y siempre he poseído una guía interior de lo que quiero hacer, pero nunca he sido muy fiel a las corrientes. En ese sentido soy algo promiscuo.

En la década de los 90 estuve bastante metido en la corriente de la posmodernidad, según la veo yo. Existen planteamientos estéticos dentro de esta forma de ver el mundo que he adoptado. Desde el momento que soy posterior a la modernidad, ya soy y me siento un posmoderno.

Sin embargo, difiero de otros argumentos de algunos de sus más destacados exponentes por su nihilismo, su quietismo en lo político social, en la proclamación del fin de la historia, de las ideologías y de los antagonismos, etc.

O sea, lo hago en un sentido de apropiación de la gran y extensa obra que han realizado los genios, los grandes maestros en cualquier parte del mundo. Los pongo como un contraste, pero de una manera en que se vea bien la temática; trato de buscar la unidad entre esas figuras del arte universal y las mías.

La Habana, Santiago de Cuba, ¿hasta qué punto están en su obra?

San Cristóbal de La Habana es una ciudad bella. Posee muchos lugares hermosos para el disfrute de los cubanos y de los que nos visitan; cuenta con edificaciones, murallas y castillos que datan de la época colonial. En todo el mundo se reconoce a La Habana como una ciudad deslumbrante, pero no olvido a Santiago de Cuba, que también es una urbe impresionante y que tiene una historia patria muy sobresaliente. Como es la cuna donde nací, no la olvido tampoco.

En mi obra siempre trato que en el fondo de una situación, exista de base una escena cubana. Pretendo unir a nuestro país con el resto del mundo. En mis apropiaciones me esfuerzo porque aparezca Cuba, que exista una base de la cultura que me ha dado la razón de ser y de trabajar. Esa cultura está cimentada en la realidad de ser cubano, de vivir en esta maravillosa isla.

ESTRELLA DÍAZ es periodista del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. Fundó y mantiene desde hace seis años el programa radial *Luces y Sombras en la emisora Habana Radio*.

CARLOS MANUEL

DE CÉSPEDES

El Diario Perdido

EUSEBIO LEAL SPENGLER

edición corregida y aumentada

*Uno de esos textos sagrados de la
nación cubana, que ve la luz
con ensayo introductorio de
Eusebio Leal Spengler.*

M. de Céspedes

Poesía y palabra

EUSEBIO LEAL SPENGLER

VOLÚMENES I Y II

Un elogio a la cultura desde
el alma de la Habana
antigua...

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

A la venta en todos los estancillos



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

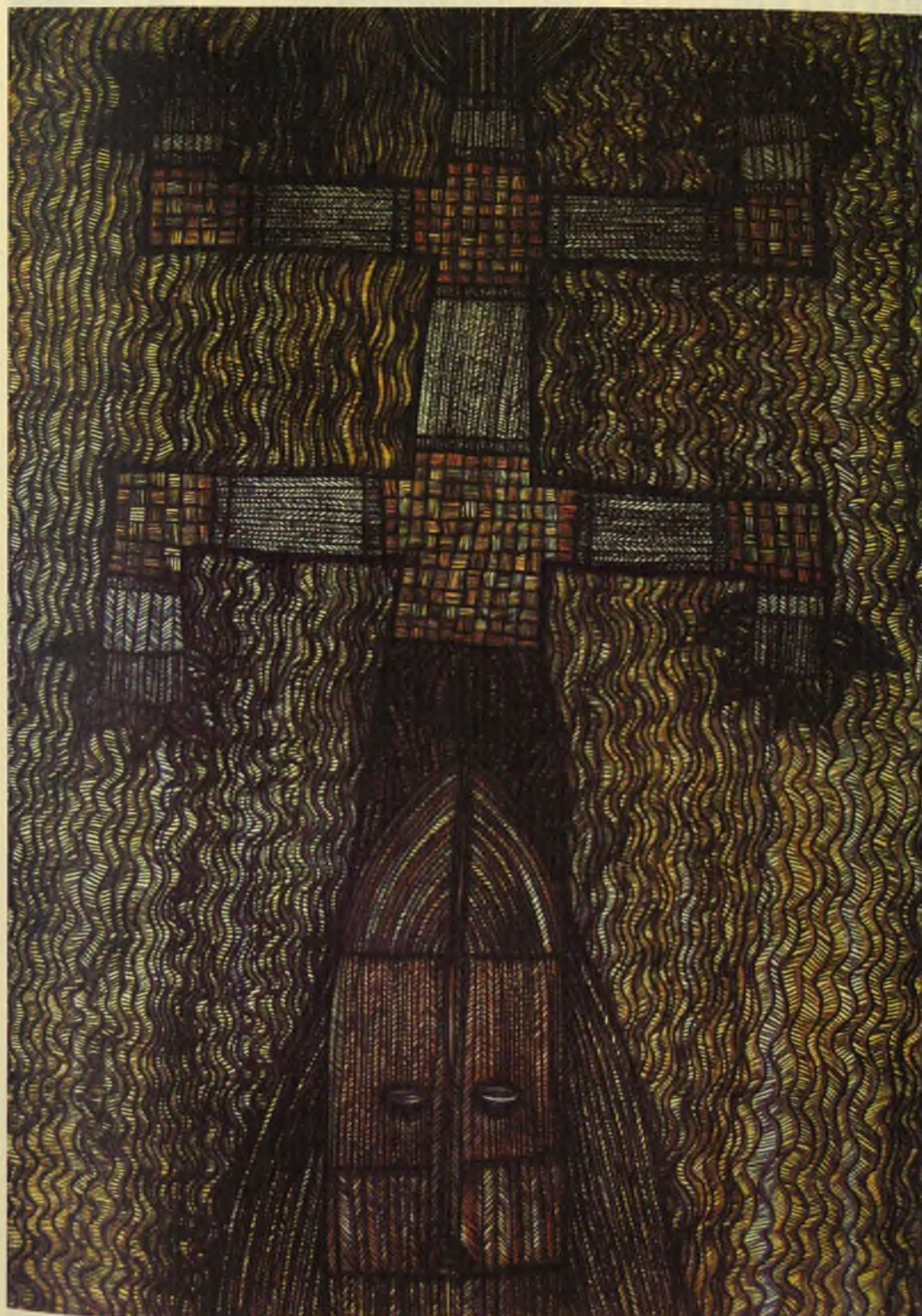
breviario

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

La Habana, 2004/2005

Claves culturales del Centro Histórico

diciembre/marzo



Rafael M. Calvo
Instintos del monte (2004).
Acrílico y carboncillo
sobre lienzo (142,5 x 200 cm).

breviario DIGITAL

Si Usted quiere suscribirse gratuitamente al semanario digital de *Opus Habana* envíenos un e-mail a la dirección:

boletin-alta@opus.ohch.cu

El contenido del asunto, así como el cuerpo del mensaje, es irrelevante; puede dejarlos en blanco.

Opus Habana en su versión digital tiene un carácter semanal y, al igual que la sección *Breviario* de la publicación impresa, informa sobre el acontecer cultural en los predios del Centro Histórico. Este semanario digital de *Opus Habana* se complementa con la página web www.opushabana.cu

Instintos del monte, exposición de **Rafael M. Calvo** • Naturaleza viva en el **Palacio de Lombillo** • *Artículos de costumbres* de **Emilio Roig de Leuchsenring** • Pequeña retrospectiva de **Vicente Hernández** • Premian como Mejor Revista a **Opus Habana** •

Instintos del monte

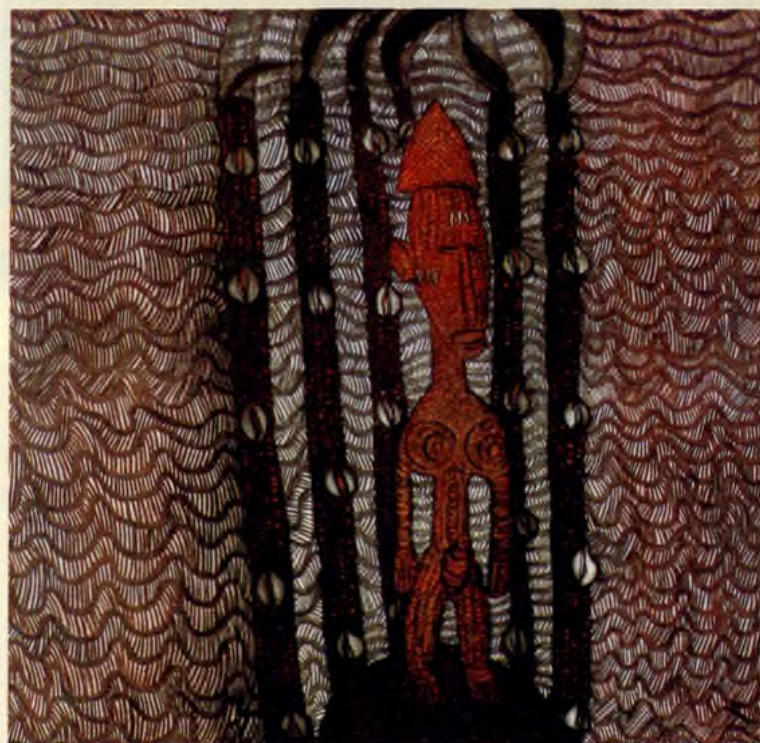
PLÁSTICA

El pintor Rafael M. Calvo (Nueva Gerona, Isla de la Juventud, 1970), lleva en su sensibilidad un camino que se bifurca en dos islas o, más bien, que ha querido situarse –por elección y por derecho propio– en una suerte de balancín mecido entre una isla inmensa (Cuba) y una isla breve (Isla de la Juventud).

En ese espacio prometedor –rodeado de ensueños por todas partes– asoma su buena cabeza, un arte tan original como conmovedor, tan fino como taciturno, pues lleva en su entraña aguas y máscaras lavadas, en un magistral juego de luces y sombras, asentadas todas en tierras que el artista junta para nosotros que veni-



Rafael M. Calvo (Nueva Gerona, Isla de la Juventud, 1970).



Sin título (2004). Acrílico y carboncillo sobre lienzo (100 x 100 cm).

mos desde muy lejos, como su oficio ha declarado con tanta hermosura en esta muestra.

«Instintos del monte» es un surtidor de espíritus ancestrales, de fuerzas telúricas, invocadas a través de un pincel y un carboncillo, que recrean un ánimo de bronce, como nuestro carácter, volcado hacia el hallazgo de nuevas formas cuyo emblema es cantar a la liberación más natural de los componentes integradores de la cultura cubana.

Este pintor, en su comunión con lo cotidiano de su isla breve, anduvo entre estudiantes africanos y sus rostros lo acompañan, desde entonces, con la misma eficacia con que los cubistas del siglo pasado se detuvieron ante el ejemplo enriquecedor de las esculturas *bambaras* cuya existencia misma cambió los rumbos del arte europeo para siempre.

Algo ha sucedido. Algo acaba de nacer como quien se lanza a un mar de identidades en recogimiento absoluto. Estas obras subyugan el ojo del espectador que salta de gozo ante tanto maravilloso misterio entre figuración y motivos que alientan en el sosiego que el pintor ha conseguido encontrar para su mundo interior y para el nuestro. Es intransferible el horizonte que va saliendo de estos instintos, de este monte callado, sereno, pleno de signos que nos envuelven en su mágico rumor comunicativo.

Esta muestra reclama atención demorada de quien la contempla por placer o por disciplina. Ante ella hay que detenerse y disfrutar su regalo de cubanía y opacidad; su tierno acabado material; su cercanía, su lejanía, en fin, su espléndida naturaleza.

El porvenir fijará temas y nos confirmará la excelente factura de esta obra que ya se expresa en su justo lugar, que será el de un favorito.

NANCY MOREJÓN
Escritora

INSTINTOS DEL MONTE



EXPOSICIÓN
PERSONAL
DE
RAFAEL CALVO

Diciembre 2004-Enero 2005
Palacio de Lombillo

Representación: La Habana
Tel.-Fax (537) 832 5560/832 1357
www.rafaelcalvo.com
E-mail: estudio@rafaelcalvo.com
representante@rafaelcalvo.com
rafaelcalvo@cubarte.cult.cu



Sin título II (2004)
Acrílico y carboncillo/lienzo (107x128)

Naturaleza viva en el Palacio de Lombillo

SUCESO

Como un tributo a los restos del entorno natural que aún conserva la Habana Vieja en su interior, en noviembre de 2004 se presentó la muestra «Naturaleza viva en el Palacio de Lombillo», catalogada por el Historiador de la Ciudad «como la primera llamarada de celebraciones por el 485 aniversario de la villa de San Cristóbal de La Habana».

«Ahora que se cumplen 485 años de que esta ciudad fuera fundada en el claro del bosque, bajo una de esas ceibas que —según el padre Bartolomé de las Casas— podía dar sombra a quinientos caballos, celebramos nuestros orígenes con esta muestra colectiva», afirmó Eusebio Leal Spengler en sus palabras de presentación. Y agregó: «Arte pictórico y exuberancia

vegetal se complementan en el patio de esta casona para rendir culto a la íntima e indisoluble relación entre Patrimonio cultural y Naturaleza, cuando ya está pronto a expirar este año que nos mantuvo alertas ante el paso de varios huracanes».

Por iniciativa del Historiador de la Ciudad, tras el paso del huracán Charlie —ocurrido la noche del 12 de agosto de 2004— fueron recogidos varios árboles derribados en el oeste de la capital y trasladados hacia el Centro Histórico.

Varios laureles —y hasta un flamboyán— fueron «escuchados» en un momento difícil, cuando otros múltiples problemas urgían de solución tras el paso del meteoro.

Mucho más débiles que las míticas ceibas, esos árboles fueron arranca-

dos de raíz, quebradas sus ramas, estresada su existencia... pero fueron auxiliados amorosamente, sembrándolos en espacios verdes frente al Castillo de la Real Fuerza, la Plaza de Armas y la entrada a la Plaza de la Catedral.

De modo que «Naturaleza viva en el Palacio de Lombillo» — según refiere Argel Calcines, organizador de la muestra, en el catálogo de la misma— sirvió también «para agradecer a ese gran paisajista que, cuando la ciudad entristecía por la visión de sus árboles caldos, supo dar una pincelada de gracia y esperanza al recoger varios de ellos y plantarlos en el Centro Histórico.

«No para que nos durmiéramos sobre los laureles, sino para que recordáramos que con sus hojas puede coronarse el triunfo tanto de los guerreros como de las poetisas».

La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Magda Ferrer y René Ávila, quienes lograron reunir a gran parte de la avanzada del paisajismo en la Isla: Águedo Alonso, Mario García Portela, Pedro Hernández, Sergio Hernández, Orestes Larios, Diego Torres, Esteban Machado, Joel Ferrer, Ricardo Chacón, Vicente Hernández, Ramón Vázquez, Léster Campa, Vladimir Iglesias, Juan A. Díaz, Jesús Gastell, Santiago Vázquez y Omar González.

Más que una antología en sí, se trató de una pequeña fiesta ecológica en vísperas del 16 de noviembre.

Año tras año, ese día conversan los habaneros con la Ceiba de El Tem-



Frente al Castillo de la Real Fuerza renace este Jagüey orácea, *Ficus retusa*, *Thunb* o Laurel de la India, derribado por el huracán Charlie la madrugada del 13 de agosto, en la calle 27 entre G y F, Plaza. Su edad se calcula en más de 150 años.

plete, y lo hacen en silencio, con el roce de sus manos, para pedirle que sirva de intermediaria entre los mundos material y espiritual, expresado éste en la advocación del gigante san Cristóbal, de la virgen María, de Obbatalá...

En larga procesión, tocando suavemente su tronco mientras la rodean con tres vueltas, todos comparten la certeza de que recibirán otras tantas gracias suyas... Y la Ceiba parece escucharles con paciencia hasta que anochece...

Todo ello hace evocar al gran escritor alemán Hermann Hesse, quien escribió: «Los árboles tienen pensamientos dilatados, prolijos y serenos, así como una vida más larga que la nuestra. Son más sabios que nosotros, mientras no les escuchamos. Pero cuando aprendemos a escuchar a los árboles, la brevedad, rapidez y apresuramiento infantil de nuestros pensamientos adquiere una alegría sin precedentes. Quien ha aprendido a escuchar a los árboles, ya no desea ser un árbol. No desea ser más que lo que es».

REDACCIÓN *Opus Habana*



Vista parcial de la exposición en la galería del Palacio de Lombillo, sede del Historiador de la Ciudad, la revista *Opus Habana* y el Plan Maestro.

Raciel Gómez Golpe

Tel: 97 3979

Representante: **Belkis Martín Pérez**

Tel: 95 2274

e-mail: dmateo@cubarte.cult.cu

Gómez

Serie: Múltiples Integrado (2004). Acrílico sobre lienzo (62x87cm)



Artículos de costumbres de Emilio Roig de Leuchsenring

PRESENTACIÓN

La 14 edición de la Feria Internacional del Libro de La Habana, resultó el marco ideal para la presentación –por cuatro veces consecutivas– del libro *Artículos de costumbres*, revelador de una faceta poco conocida de la obra de este autor que, nacido en 1889, fue el primer Historiador de la Ciudad, desde 1935 hasta su muerte en 1964.

Primero, en el Complejo Morro-Cabaña (sede habitual de la Feria), y luego en las ciudades de Holguín y Manzanillo, durante los meses de febrero y marzo, los asistentes pudieron conocer el volumen, que tiene como único antecedente un pequeño ejemplar que, que bajo el título *El caballero que ha perdido su señora*, viera la luz en 1923 en San José de Costa Rica, gracias a los empeños del erudito hispanista cubano José María Chacón y Calvo.

Artículos... es una coedición de la colección *Homenajes*, del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau y de Ediciones Boloña. En correspondencia, cuenta con palabras introductorias del director de dicho Centro, Víctor Casaus, y del Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal Spengler.

Además, reproduce la carta que, escrita por Chacón y Calvo al editor costarricense Joaquín García

Monge, sirviera de prólogo a *El caballero...* y en la que define el estilo literario del entonces joven autor: «su literatura de costumbres, a pesar de que es correctora, quizá con no encubierta finalidad didáctica, no tiene nunca una acritud, ni un gesto airado».

Al hablar en la sala Alejo Carpentier, Víctor Casaus señaló la importancia de llevar a cabo proyectos editoriales junto a otras instituciones, lo cual trae como resultado libros como éste, que nos pone en contacto con una parte de la producción literaria de Roig, «una figura laboriosa e intensamente batalladora de la cultura cubana».

Agradeció el apoyo para este empeño de la Oficina del Historiador y –especialmente– de Eusebio Leal Spengler, a quien compromisos impostergables fuera del territorio nacional le imposibilitaron participar en las presentaciones de la 14 Feria Internacional del Libro, celebrada en La Habana del 4 al 13 de febrero de 2005.

La antología reúne 42 artículos de costumbres, 12 de ellos que incluyera la edición costarricense, además de los trabajos que han sido publicados en la revista *Opus Habana*, la cual –desde su número cero, en 1995– los ha venido reproduciendo. De este modo, se da continuidad a la labor editorial que el primer Historiador de la Ciudad desarrollara en publicaciones periódicas de su época, tales como *El Figaro*, *Social*, *Gráfico*, *Carteles...*

Junto a las crónicas, aparecen reproducciones de las caricaturas de Conrado Massaguer, destacado dibujante y comunicador social que se hizo de un estilo muy propio para llevar al dibujo a las personalidades más importantes de la política y el arte de su tiempo; por demás, fundador de las revistas *Gráfico*, *Social* y *Carteles*.

Como complemento, *Artículos...* incluye una relación de las revistas en las que fueron publicados –en su momento– esos 42 exponentes de la literatura



Artículos de costumbres pertenece a la colección *Homenajes* de Ediciones *La Memoria*, que publica el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. El diseño del libro y cubierta es de Héctor Villaverde.

de costumbres recreada por Roig, así como un conjunto de notas sobre personalidades cubanas, nombres de calles e instituciones habaneras, entre otros términos, que aparecen en las crónicas.

La selección, compilación y notas estuvieron a cargo de María Grant González y Karín Morejón Nellar, editora ejecutiva y redactora de *Opus Habana*, respectivamente.

ARANA GONZÁLEZ
Opus Habana



Víctor Casaus, director del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, presenta a María Grant (al centro) y Karín Morejón, autoras de la selección, compilación y notas del volumen.

Sinocio Cuétara

Vista de la Bahía (2004). Óleo sobre lienzo

e-mail: delacampa@cubarte.cult.cu
Tel: 260 2536
Representante: Antonia Pérez
e-mail: jmi@enet.cu
www.galeriahavana.com

Alicia de la Campa

Los Ritos del sueño (2002). Acrílico sobre lienzo

Pasión por la orfebrería

ORFEBRERÍA

Oficio e inspiración caracterizan el quehacer de Antonio Barcala (La Habana, 1956), creador de piezas cuyo exquisito diseño y factura son capaces de hacer variar el criterio de quienes dudan en calificar a la joyería como arte.

Dijes, aretes, colgantes, rosarios y frascos de perfume surgen de sus manos —esplendorosos siempre— en tarro, hueso, nácar, ébano, plata, oro... materiales a los que hermocean muchas veces corales, piedras semipreciosas y, en ocasiones, algunos grabados.

«Yo asumo la joya desde el punto de vista de la escultura, pues se trata de un mismo concepto de la forma. De ahí que me proponga como reto el aplicar las técnicas escultóricas a la joyería», apunta el artista.

Concibe las piezas a partir de bocetos previos, sobre todo aquellas que requieren un estudio preliminar, como son las destinadas a lugares con un sello característico. Es el caso —entre otros— del Hotel Raquel (joyería hebrea) y de las tiendas Perfumería Habana 1791 (joyas perfumadores) y Colección Habana (joyas exclusivas).

Las profesiones que domina Barcala (ajustador herramentista, metrólogo, relojero...) han sido decisi-

vas para su incursión en las diferentes manifestaciones de la orfebrería, mientras que su destreza manual en el manejo de piezas pequeñas le ha permitido un hábil desempeño en la joyería.

«La orfebrería la fui desarrollando como una necesidad de crear; todo fue de forma autodidacta. En 1993 comencé en la Asociación Hermanos Saíz, en La Madriguera, trabajando con carey, haciendo flores de latón, mariposas de conchas de mejillones... Luego, en 1994, me vinculé a la Asociación Cubana de Artistas Artesanos (ACAA), y en 1997, a través de la Congregación de Plateros de La Habana San Eloy, a la Casa de la Orfebrería (Oficina del Historiador de la Ciudad)».

Barcala reconoce la contribución de esta última entidad a su consolidación definitiva como creador gracias a su programa de conferencias, talleres, cursos, visitas a museos, encuentros con orfebres italianos, consulta de bibliografía especializada, así como encuentros e intercambio con maestros joyeros.

Tal y como ha sucedido en otras manifestaciones artísticas a través del tiempo, al observar la obra de Barcala, uno se percató de cómo apropiándose de influencias cubanas y foráneas de cualquier época, él ha encontrado su propio código, materializado en piezas que pueden codearse con lo mejor de la orfebrería contemporánea.

Otro aspecto no menos importante fue la relación profesional con el grabador y diseñador Guillermo Espinosa y los lapidarios Diego y Raúl Castillo, con cuya colaboración irrumpió Barcala en el trabajo con piedras cubanas.

También debe la profundización en la soldadura —técnica que emplea junto al cincelado y repujado— a la vinculación con los joyeros Rodolfo y Francisco Fernández Rivero, con quienes ha trabajado junto a Evelio Núñez.

Aunque le atraen los temas abstractos y aquellos relacionados con motivos submarinos y el



Cruz bizantina en xilópalo de palma real y rematada con oro 18 en las puntas. Fue obsequiada a Su Santidad Bartolomeo durante su visita a Cuba en enero de 2004 por el Comandante en Jefe Fidel Castro, Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros.

microcosmos, lo que más cautiva a Barcala son las inmensas posibilidades del trabajo del orfebre vinculado a la perfumería. De hecho, ha sido distinguido varias veces con premios y menciones en el concurso «Arte y Perfumería», que organizan la Perfumería 1791, la Casa de la Orfebrería y la revista *Opus Habana*.


Obras suyas han sido seleccionadas para obsequiar a importantes personalidades, entre las que se halla su Toda Santidad Bartolomeo, Patriarca Ecueménico de Constantinopla.

Una cruz bizantina, realizada con xilópalo de palma real y rematada con oro 18 en las puntas, fue la pieza confeccionada por Barcala para ofrendarla a esa autoridad de la iglesia ortodoxa griega durante su visita a La Habana en enero de 2004.

ALICIA CALZADA
Directora Casa de la Orfebrería



Con este frasco hecho en plata y coral negro, que evoca los fondos marinos cubanos, Antonio Barcala obtuvo este año 2005 el primer premio del Concurso «Arte y Perfumería», que convocan anualmente la Perfumería 1791, la Casa de la Orfebrería y la revista *Opus Habana*.



Manuel de Jesús Betancourt

Manuel de Jesús Betancourt

Representante: Jiubel Díaz
tel: 44 8558

Sutiles relaciones

PLÁSTICA

Había una vez, hace mucho tiempo, cuando el hombre comenzó a valorarse en todas sus potencialidades y se empeñó en conocerse a sí mismo y por lo que era capaz de crear, en el período de la historia de las artes llamado Renacimiento, en aquel entonces, existió un músico-hechicero que quiso encantar a la humanidad con sus sortilegios.

No sabemos si consciente o inconscientemente, porque de él es poca la información que en la actualidad adoramos.

Su nombre, Vincenzo Capirola, nacido en Leno, provincia de Brescia, Italia, en el año 1474.

Vivió en Venecia hacia 1517 y cuentan trabajó para la Catedral de San Marcos.

Se halló recientemente y se conserva con mucho celo, un manuscrito suyo de música para laúd con piezas originales de su autoría, danzas y canciones de la época o versiones de las mismas.

Y logró con ellas, no tan sólo el hechizo con la melodía escuchada, sino además con la música leída, en esa relación del intérprete, el instrumento y la pieza, porque en sus partituras también viven aves, flores, seres mitológicos, monstruos marinos y dragones de mundos sólo existentes en cartografías impensadas que él ilustró.

Pasaron los años, que se convirtieron en lustros y luego en siglos, hasta que surgió otro mago-creador en tierras norteamericanas en el siglo



Martines pescadores (2004). Acuarela sobre papel (34,5 x 23 cm).

XX y con su magia le dio vida a los personajes de sus cartones animados: Walt Disney.

En 1941 realizó un clásico para el séptimo arte, *Fantasia*, en el que logró corporeizar el sonido de la banda sonora dirigida por otro mago director de orquesta, Stokovich.

Aquí Disney llegó a la consumación de la unión entre música, dibujo animado y cine; representó la música a través de imágenes plásticas cargadas de estados anímicos.

Interpretó y plasmó los sonidos graves y agudos de clásicos o piezas de música culta en su lenguaje cinematográfico.

En el III Festival Internacional de Música Antigua Esteban Salas, se presenta esta muestra de «naturalezas vivas» realizadas por una aprendiz de bruja o maga en ciernes: Iris Fundora.

Ella ha logrado, en estos dibujos y acuarelas, captar a canarios del manglar en buganvillas, flores blancas en enredaderas, o martines pescadores en trozos de árboles y su relación con la música de la naturaleza.

Oíganos pues el canto del ave mezclado con el ulular del viento, o el sonido seco y persistente cuando quiere taladrar la corteza del árbol, sintamos el aletear del sinsonte o de un zunzún robando el néctar contenido en el cáliz de las flores, o la algarabía de notas que producen las hojas movidas por el aire.

Miremos y escuchemos...

(Palabras de María Estela Morell López para el catálogo de la exposición «Relaciones», inaugurada el sábado 29 de enero de 2005 en la Galería Carmen Montilla, del Centro Histórico)



Canarios amarillos (2005). Acuarela sobre papel (32,5 x 46 cm).

Conjunto
de Música Antigua
ARS LONGA

www.arslonga.cu



Muñecos de leyendas

PLÁSTICA

Das antes de finalizar 2004, el artista Vicente R. Bonachea había dado las últimas pinceladas. La obra estaba lista. Un enjambre de colorido, atrapado en un cubo casi perfecto, nos representaba un paisaje peculiar. Entre una vegetación y animales de ensueños, una vista nueva había adquirido su poética de pintor expresivo. Y no es que hubiese renovado su paleta o las bellas distorsiones que logra impregnarle a cada una de sus figuraciones.

Esta vez, a una escala diferente, teníamos otra manera de apreciar y sentir la majestad de su pincelada personal desde distintos ángulos. Para algunos curiosos, había llegado el momento de comprobar la efectividad de sus fantasías cromáticas de manera espacial. Éste es un aspecto que insinuamos en las últimas líneas del texto que, sobre Bonachea, publicara *Opus Habana* (Vol. VI, No. 2, 2002).

Entonces, nadie hubiese pensado que, un tiempo después, este creador tendría la posibilidad de desplazar sus



En la tienda «Muñecos de leyendas», proyectada por el arquitecto Nguyen Rodríguez, se ha conjugado la pintura de Bonachea con elementos tridimensionales creados por los escultores Aramis Jústiz y Guillermo Estrada.



«pinceles» por las amplias paredes de un local. Un soporte difícil, agotador, no sólo para él, sino incluso para algunos de nuestros artistas contemporáneos. Pero eso sí, maravilloso para cualquier realización que evoque a la llamada pintura mural.

Bonachea tenía una misión artística: cubrir las paredes y el techo de un pequeño establecimiento de la calle Mercaderes, destinado para la venta de

muñecos elaborados de manera artesanal «en series estrictamente controladas y con materiales de primerísima calidad», según se lee en una diminuta tarjeta que pende de ellos.

Ante miradas e interrupciones múltiples, debía crear una gran obra. Era una verdadera incógnita el resultado. Con los días, tendríamos una de sus más recientes pinturas, realizada fuera de su entorno íntimo y de los tradicionales soportes de expresión. Varios han sido los empleados por él. Desde botellas —y hasta un auto, en la lejana Europa— le han servido como sostén para su torrencial poético. Con su arte, esos objetos quedaron redimensionados. La maravilla de su pincel no tiene límites prefijados. Más allá del lienzo puede Bonachea alcanzar la inspiración. Y en más de una oportunidad ha ido a su encuentro.

Después del encantador vital de su taller de trabajo —otro logro suyo—, con esta tienda alcanza el artista una propuesta de mayor alcance. Su obra requería expansión ilimitada; ya no bastaba con sus dibujos, pinturas o grabados. Hacía falta además sentirnos inmersos en el sello visual que le es peculiar. Requeríamos algo más que la visión unidireccional; era necesario que el artista abarcara, incluso... la pared.¹ Y en este caso, los más agradecidos serían los niños, quienes poseen el don de señalar la belleza sin tartamudeos.

Quienes traspasen la puerta de entrada de la tienda «Muñecos de leyendas» advertirán el encanto de su paleta e imaginación. En su interior, bajo el efecto de una ambientación que puede superar a un libro de ilustración infantil, los adultos desearían volver a ser niños, y estos últimos, infantes por

siempre. El espacio es propicio para sentir con placer cada porción «ilustrada», incluidos los detalles. Bastaron la fantasía y un aluvión de acrílico.

La rapidez era inminente; no hacía falta pintar al fresco. Bonachea ha demostrado —como otros— las ventajas de pintar en grandes paredes con el acrílico. Antes, fueron el lienzo pegado a una pared, la técnica al fresco...² Ahora, los muros reflejan el arte y la técnica actuales.

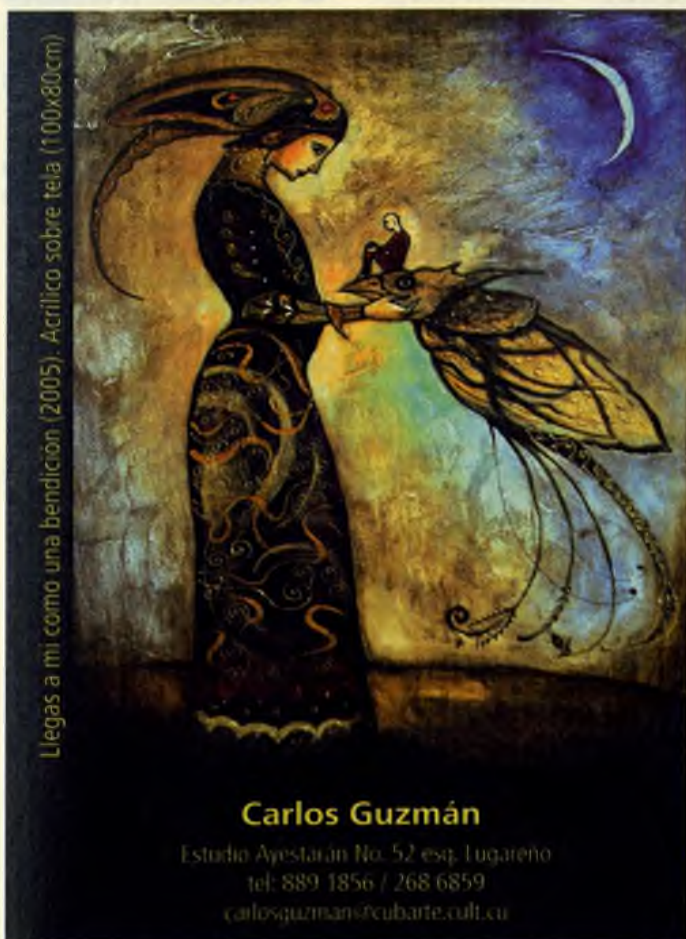
Esta pintura (mural) forma parte de la ambientación proyectada por el arquitecto Nguyen Rodríguez, vicedirector técnico constructivo de la Dirección de Patrimonio Cultural (Oficina del Historiador de la Ciudad).

En este espacio comercial debió conjugarse la pintura de Bonachea con elementos tridimensionales —una cabaña, una gruta-mostrador, un puente, la rueda de un molino de agua—, creados por los escultores Aramis Jústiz y Guillermo Estrada.

Así, de la mano de un arquitecto y tres artistas ha sido factible alcanzar un diseño fusionado, una sola obra: la tienda de «Muñecos de leyendas». En la calle Mercaderes entre O'Reilly y Empedrado ya es una realidad este ensueño de fantasías.

¹ Aunque con anterioridad, alrededor de 2001, Bonachea había tomado pictóricamente las paredes del restaurante italiano del capitalino Hotel Panorama.

² De nuestros muralistas que hicieron uso de la pintura al fresco, Aristides Fernández fue uno de los «aflijidos» con esta técnica, la cual desconocía y deseaba aprender.



Llegas a mí como una bendición (2005). Acrílico sobre tela (100x80cm)

Carlos Guzmán

Estudio Ayestarán No. 52 esp. Lugareño
tel: 889 1856 / 268 6859
carlosguzman@cubarte.cult.cu

AXEL LI
Opus Habana



Cannatello entre nosotros

FOTOGRAFÍA

En sólo un año, tres nuevas exposiciones del fotógrafo italiano Alfredo Cannatello han ratificado su interés personal por nuestro país. Primero, como punto para exhibir sus fotografías, y segundo, como posibilidad para enriquecer sus arcos visuales de creador.

En el corriente, ya suman cinco las muestras que lo han dado a conocer en esta isla, distante sólo de manera geográfica de su suelo natal. Desde aquí siempre se ha mirado a Italia en su condición de fuente cultural y, hacia aquí, algunos viajeros han dirigido también sus miradas. Existen casos en los que no se ha tratado de simples viajeros, sino de curiosos intensos. Y de Italia, particularmente, podría ser nombrado más de uno.

Tal vez uno de los ejemplos más recientes podamos encontrarlo en este experimentado fotógrafo publicitario, que no ha dejado para luego la exhibición de algunos testimonios visuales sobre destacadas figuras cubanas.

Cannatello ha deseado retratarlos al unísono, en lugar de dejarnos con las usuales interrogantes en torno al por qué y para quién de las posibles instantáneas focalizadas por el lente de algún visitante.

Por medio de la exposición «Mirada interior», inaugurada el 14 de octubre de 2004 en la tercera planta del Convento de San Francisco de Asís, concretó un proyecto que unió su sensibilidad de fotógrafo a la estética de

35 artistas cubanos contemporáneos: pintores, escultores, fotógrafos, ceramistas..., quienes expusieron también una pieza original per cápita.

De este modo, los creadores seleccionados quedaron representados en la galería de un modo integral gracias al binomio retrato-obra de arte.

«A través del pintor Ernesto García Peña conocimos a varios de los artistas que participaron en este proyecto. Fue muy importante conocerlos a todos, pero algunos estuvieron más cercanos que otros», nos comentó Cannatello, no sin antes advertirnos que él procuró retratar a artistas (re)conocidos, puesto que este proyecto es «el punto de partida para otras iniciativas, como sería el dar a conocer una parte del arte cubano en el resto del mundo».

Apoyado en la curadora Noemí Díaz Vilches, Alfredo —además— quiso prolongar hacia acá una idea similar que viene realizando con destacados artistas italianos en su país natal.

Al captar algunos gestos de las primeras figuras del ballet cubano, cerca de 38 fotografías quedaron como testimonio de su particular interés por el arte danzario, cuando se mostraron en la galería La Acacia a partir del 21 de octubre de 2004, bajo el título de «Protagonistas».

Con estas imágenes en blanco y negro, procuró «mostrar los sentimientos, la pasión de los bailarines cubanos: las emociones que ellos sienten cuando están en escena», afirmó.



Portada del catálogo realizado a propósito de la muestra «Mirada interior», inaugurada por Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad, el 14 de octubre de 2004.

Mucho antes, en los años 80, Cannatello se había detenido frente a otros danzarines. Aquella experiencia había merodeado en torno a la premisa de los estudiantes, ya que los retratados eran iniciados en el mundo del ballet italiano.

Como resultado, fijó momentos únicos, pues se trataban de los «Primeros pasos», título con que expuso parte de esas fotografías junto al escultor cubano Aramis Justiz (La Habana, 1964).

Son imágenes de gran plasticidad y lirismo, en las que los gestos de las jóvenes bailarinas son atrapados en un entorno íntimo, «cuyo velado erotismo remite a Degás, pero más aún a Balthus y sus adolescentes a punto de estallar en mujeres, a la par que el tono sepia nos hace recordar los desnudos del habanero Joaquín Blez», expresó Argel Calcines, editor general de *Opus Habana*, al inaugurar la exposición.

El hotel Armadores de Santander acogió esta muestra bipersonal (fotografías-esculturas) que, junto a «Pro-

tagonistas», formaron parte de las exposiciones colaterales del 19 Festival Internacional de Ballet de La Habana (28 de octubre-6 de noviembre de 2004).

Hacer traspasar la realidad por el umbral del lente puede obedecer a varias intenciones: artísticas, testimoniales, transgresoras... Las dos primeras motivan, sin dudas, el arte de Cannatello, que nos deja un recuerdo visual de nuestro tiempo para bien del mañana, porque ya es costumbre que los viajeros nos describan de diferentes modos.

Quizás, como expresó Leal, «el acierto de este fotógrafo italiano radique en que, al retratar a sus contemporáneos cubanos, lo haya hecho también como una mirada apacible al interior de sí mismo».

ALE CRUZ
Opus Habana



HABANA RADIO 106.9 fm

emisora de la Oficina del Historiador de la Ciudad

La voz cercana de una añeja ciudad

Desde la Lonja del Comercio, en la tradicional plaza de San Francisco de Asís.

habanaradio.cu

Pequeña retrospectiva

PLÁSTICA

Con algunas obras suyas que le prestaron los amigos y otras piezas nuevas, Vicente Hernández (Batabanó, La Habana, 1971) conformó la muestra «Pequeña retrospectiva», inaugurada por el Historiador de la Ciudad, Eusebio Leal, en la galería de su sede, en el Palacio de Lombillo.

La obra de Vicente Hernández «eterniza a su pueblo natal», expresó Leal al presentar esta exposición, el 8 de octubre de 2004, la primera que el artista realiza en La Habana desde 1999, cuando expuso en la galería La Acacia.

Con una paleta de colores que recuerda las viejas pinturas marinas flamencas y holandesas, o los grabados cubanos del siglo XVIII y XIX, Hernández aborda el paisaje de su pueblo natal –Surgidero de Batabanó– con tal derroche de imaginación, que sus cuadros pudieran inscribirse en una suerte de costumbrismo fantástico.

Al reflexionar sobre los orígenes y motivos de su arte, el joven artista asevera: «Yo tengo motivaciones desde niño con la pintura, y siempre tuve inquietudes que me acercaron a descubrir lo que me rodea, fundamentalmente pensando en que –por algún azar de la vida– yo nací y vivo en Batabanó.

»Son las experiencias diarias, mi convivencia en ese lugar, las que básicamente me han inspirado siempre: ese sur, esa cara de nuestro paisaje

que apenas se conoce, con sus colores específicos que también son cubanos, con toda su gente, sus poblaciones pesqueras, en algunas de las cuales no se puede definir el límite del mar porque en ocasiones se une al pueblo, al visitar sus aguas las casas...»

En sus cuadros hay ese sentimiento de incertidumbre inherente a todos los pueblos costeros del mundo y que tan magistralmente cultivaran los pintores marinistas flamencos y holandeses como Jan Van Goyen, por citar alguno.

A su vez, las escenas cotidianas remiten a los grabados cubanos de Durnford, Mialhe, Sawkins..., sólo que en su caso es como si nos asomáramos a una suerte de costumbrismo fantástico, a una mezcla de apocalipsis y jolgorio... Así, ante la inminencia de un ciclón, todo el pueblo se monta en un gran barco o en un zepelín, mientras que –en otros lienzos– el hormigueo de sus pobladores parece muy acostumbrado a hechos insólitos como el varamiento de un enorme pez abisal en medio del caserío o la irrupción de un navío gigante.

Aunque hay quienes definen su obra como surrealista, Vicente prefiere ubicarla en torno al realismo mágico, a lo real maravilloso.

«Ya que el surrealismo puede funcionar como la búsqueda de lo absurdo, de lo interior, desde esta perspectiva la pintura mía puede parecer



La torre de Babelbanó (2000). Óleo/tela 80 x 100 cm.

surrealista, y no es un desierto entenderla como tal. Pero básicamente mi arte se mueve en torno a lo real maravilloso, al realismo mágico, porque en Batabanó todas las cosas que puedan parecer absurdas para los ciudadanos, allí son comunes, son cotidianas...»

Uno de sus primeros premios como artista, Vicente lo obtuvo en 1996 en el Encuentro de Paisaje de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Sin embargo, él no se considera un paisajista en el sentido clásico, pues cree que «cuando se habla de paisaje como concepto se tiene en cuenta la representación del espacio natural, pero en mi caso no es un paisaje descriptivo el que yo represento, sino es un paisaje contemplativo, sino se trata más bien de un paisaje cultural, impactado por el hombre a la par que ha sufrido el embate natural... Yo represento cómo quedan las casas rendidas unas sobre otras, pero –a la vez– cómo sus habitantes coexisten y se interrelacionan unos con otros».

Una característica inherente a ese paisaje cultural es su representación casi constante como insula, lo cual se explica porque esas visiones de Batabanó pueden ser las de cualquiera de los pueblos costeros cubanos desde donde se emigra a la ciudad: Caibarién, Nicaro...

«Geográficamente, como país somos una isla; también está presente la idea de que esos pueblos costeros son como islas, pues sus pobladores se crean su propio mundo y, por cuestiones de la vida misma, nunca salen del lugar prácticamente a nada. Entonces van creando un tipo de barreira a su alrededor, de manera que el paisaje aparece siempre inmutable en el centro, mientras lo que cambia es

lo externo según la concepción que tenga cada cual de lo que es el gran mundo, la gran ciudad.

»A favor de esa tesis, se puede tomar en cuenta que el Surgidero de Batabanó es la población más antigua de las que hoy están establecidas en el sur, en una franja costera bastante grande, y aunque no se pueda precisar el punto exacto, ya que ese asentamiento humano estuvo un tiempo muy breve como para dejar ruinas, se mencionan hallazgos de vasijas y otros utensilios que apuntan a que realmente allí se asentó la primera población habanera».

La obra de Vicente Hernández gira alrededor de su pueblo natal. Él refleja y quiere reflejar el mundo del hombre del sur, que no es precisamente el campesino sino el pescador, el pescador de cualquier pueblo, ya no sólo de Cuba sino también de cualquier nación latinoamericana...

Surgidero de Batabanó –lugar del que hasta ahora no ha pensado emigrar– es también un pretexto para ilustrar universalmente lo que sucede en cualquiera de esos pueblos cuyo destino depende del mar.

«Yo lo digo en las palabras que escribí para el catálogo: muchos nos quedamos para contar que hasta hoy el sur existe... Evitaré a toda costa renunciar al lugar donde nací, no sólo porque puedo encontrar en él una tranquilidad para vivir, sino porque encuentro motivaciones en su mundo mágico a pesar de ser un lugar aparentemente tranquilo, en el que no sucede nada...»

(Reseña de la entrevista concedida a Argel Calcines, el 5 de octubre de 2004, en la Revista del Arte Eterno, CMBF Radio Musical Nacional.)



Batabanó travel SA (El autobús) (2004). Óleo/tela 60 x 80 cm.

El dilema de la existencia

PLÁSTICA

La frase «Pienso, luego existo», formulada por Renato Descartes en el siglo XVII, ha trascendido en la historia de la filosofía por su esencia racionalista; sin embargo, fuera de contexto y despojada de su enunciado original, sirve de fundamento a Maykel Herrera (Camagüey, 1972) para articular un discurso de profundo contenido humanista. La elipsis en la frase es —en sí misma— una clave para desandar los vericuetos por los que ha atravesado la obra del pintor, desde su graduación en la Escuela de Artes Plásticas de Camagüey hasta ahora.

En la convulsa década del 90, la urgencia de un mercado del arte incipiente en la isla, impone a nuestros creadores la necesidad de insertar el discurso visual en los circuitos internacionales.

Maykel, que durante su época de estudiante adoptó valores más cercanos al academicismo, comienza a plantearse una estrategia acorde con las tendencias practicadas por la generación de los 80. Es imposible escapar ileso a las oleadas de excesivo vanguardismo y al discurso contestatario que, en casos puntuales, sacrifica el contenido de la obra a favor del tan llevado y traído postmodernismo. En medio de una marea que se mueve a favor del instalacionismo o el performance, incluso desde las posiciones institucionales, surge la serie «Ysla forever», expuesta en el XVII Salón de Artes Plásticas Fidelio Ponce, en Camagüey.

En «Ysla...» el concepto de insularidad, basamento casi epistemológico de la sociedad cubana, sale a la palestra. El símbolo, la metáfora, la cita y la recontextualización emergen en postura reflexiva para poner en entredicho conceptos tan recurrentes como la identidad, la nacionalidad y la cubanía.

Después vendrán otras series: «Por dentro y por fuera», en la que comparte con Isabel de las Mercedes, quien representa uno de los más genuinos valores del arte *naif* camagüeyano; luego, con un acercamiento casi inevitable al soporte tridimensional, incursiona en el instalacionismo. De esta etapa



Que hable la esperanza (2004). Técnica mixta (100 x 80 cm).

sobresale un guayo gigante dispuesto a escurrir y purificar nuestras esencias.

En un intento más atrevido, el artista se apropia de las posibilidades expresivas que ofrece el performance, retoma el tema de la insularidad y da incluso su propia sangre para pintar con ella una reproducción a la usanza de las primeras impresiones gráficas que dejaron constancia del contorno físico de nuestro país. En esta *Transfusión geográfica* agota (por el momento) sus intenciones de recalcar en la efímera existencia del *body art*.

Aparece entonces una oportunidad para despejar las dudas existenciales. Seres que cargan a cuestas sus imperfecciones y frustraciones. Para extraer el dolor también hay que desgarrar la tela. En el espacio atiborrado aparecen los trazos caóticos y las texturas sobre la pincelada desenfadada.

La gestualidad del *action painting* inaugura una singular interacción con la obra que por sí sola parece confesar uno por uno sus pecados.

Los Riesgos que aún no terminan, *La Fatiga de la Conciencia* o, inesperadamente, *El suicidio de un niño*, provocan un estado de remordimiento que cuestiona las inevitables debilidades de la naturaleza humana. Maykel llega a «...luego existo» con la misma audacia con que asume su inserción en el gremio artístico de la capital. Aquí echa el ancla para detener la travesía que una vez lo sedujo a desembarcar en la «tierra prometida».

Ahora, en un nuevo escenario (su estudio-taller en el Centro Histórico de la Habana Vieja), la perspectiva humana adquiere matices inexplorados por el artista.

Desde la vigilia, la sucesión de rostros lastima como un latigazo que abre viejas heridas del espíritu y la carne. Somos víctimas, pero al mismo tiempo, culpables de nuestras miserias. En esa rigidez que nos frustra los sueños, quedamos atrapados sin escapatoria, con el único consuelo de lo que pudimos ser o hacer. La serie «Anquilosis» reafirma una vocación genuina por la naturaleza del hombre en su concepto más genérico. Son retratos y no precisamente para alabar nuestras beldades. Son retratos al alma, que en cualquier momento puede romperse con la misma fragilidad con que un globo estalla en las manos de un niño.

El acto de creación se convierte entonces en un ritual de exorcismo. Cada persona carga sus propios ángeles y demonios. Pero la intención no es trillar historias, sino más bien provocarlas con una visión abarcadora de la tragedia humana.

El anciano que antes cosía sus anhelos rotos, ahora sonríe discretamente, pues a fin de cuentas la vida no se acaba todavía (*Cumpleaños de una sonrisa*). Los personajes se repiten pero también se reconocen en situaciones (otras). En una suerte de



Condiciones para el triunfo (2004). Técnica mixta (70 x 100 cm).

autorretrato, el espejo devuelve una imagen conocida, sólo aparentemente (*La ilusión que también ayuda*). Sin ropajes, las aspiraciones quedan al desnudo y esos pequeños sueños que también ayudan a vivir se convierten, una vez más, en el refugio necesario.

Maykel, como un perfecto equilibrista, camina por la cuerda floja de los sentimientos, de la cual penden las frustraciones y maquinaciones que caracterizan el comportamiento del hombre, tan complejo como impredecible en su devenir.

En su más reciente serie, «Quimera en riesgo», valida los atributos que ya le pertenecen: la complejidad formal y visual que se teje a través de todo el lienzo con la soltura cromática del *dripping*. Con la reiteración de iconos como el globo o el *goldfish* construye un discurso metafórico que refuerza la fragilidad como estado permanente.

La máxima de Descartes: «Pienso, luego existo» aún atormenta el ingenio del artista. Develar los caminos de la existencia es un ejercicio arduo, de continua negación y reconocimiento. Sólo el dilema nos obliga a seguir, pues cuanto más nos acercamos a la verdad, más alejados estamos de ella.

YULEINA BARREDO
Periodista de la TVC

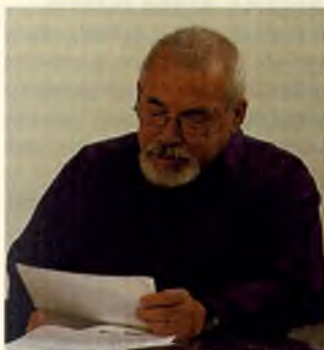
Martí en la plástica y la gráfica

LIBROS

Concebida hace unos diez años, acaba de ser publicada la esperada *Antología visual. José Martí en la plástica y la gráfica cubanas*, bajo la autoría del profesor y crítico Jorge R. Bermúdez, quien contribuye con esta obra a subrayar una de las constantes de nuestra iconografía.

Durante más de un siglo, la figura del Apóstol se ha tratado sostenidamente en la plástica cubana y americana, de ahí que una antología visual sobre el tema sea un verdadero regalo con motivo de conmemorarse el 152 aniversario de su natalicio.

«Soy consciente de la responsabilidad que entraña cualquier selección sobre todo, porque el número obliga y el motivo de ella corresponde con la figura política y literaria de mayor permanencia en la cultura visual cubana», expresó Bermúdez al presentar su obra el viernes 28 de enero en el Palacio del Segundo Cabo, donde radica la Editorial Letras Cubanas, bajo cuyo sello se ha publicado.



Antología visual... fue publicado por la Editorial Letras Cubanas. Su autor, Jorge R. Bermúdez, es Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad de La Laguna, Tenerife, España; profesor de Arte y Comunicación de la Universidad de La Habana, y presidente de la Cátedra de Gráfica Conrado W. Massaguer.

Profesor de Arte y Comunicación en la Universidad de La Habana, Bermúdez publicó en 2000 *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*, de obligatoria consulta para los estudiosos de esa manifestación gráfica y su relación con el decurso histórico de la Isla.

Otros libros suyos son *De Gutenberg a Landaluze* (1992), *Gráfica e identidad nacional* (1994) y *Gráfica y comunicación visual* (2002), así como la novela *Donde sueña la bruma* (2000) y los poemarios *Obediencia de la madera* (1991) y *Alma América* (1992).

Su dedicación por más de 30 años a la docencia especializada del diseño y el arte, así como su ejercicio de la crítica sobre la pintura cubana contemporánea, le han permitido —como él mismo manifestara— «entrar en relación con la forma de ser y pensar de los jóvenes creadores por varias generaciones de cubanos...»

«Comprendí que había un Martí para cada cubano y para cada época importante de Cuba. Asimismo, para cada pintor, para cada grupo de pintores, para cada tendencia de la pintura. También para cada momento difícil, personal o nacional», afirmó el ensayista en presencia de varios de los creadores antologados.

El autor estuvo acompañado de Daniel García, director de Letras Cubanas, e Iraida Sánchez Oliva, editora y correctora del libro. El diseño del mismo pertenece a Alfredo Montoto Sánchez, mientras que la reseña de solapa la firma el especialista en temas martianos Luis Toledo Sande.

«El proyecto que hoy se concreta, tiene más de diez años de concebido. El lector lo podrá constatar en los cambios que operan en el tono del discurso, asistido por las motivaciones y reflexiones actuantes en cada caso durante los períodos de su escritura», aclaró Bermúdez.

Y agregó: «Pienso que el tercero de los capítulos, el correspondiente a los dos últimos decenios de la pasada centuria, es el mejor. Mi propósito era materializar dicho proyecto para el centenario de la Guerra del 95. Sin embargo, limitaciones de todo tipo me lo impidieron entonces.

»Me alegra que así sucediera. Por razones obvias, no habría podido mostrar todo un siglo, como sí acontece con el presente texto, donde algunas



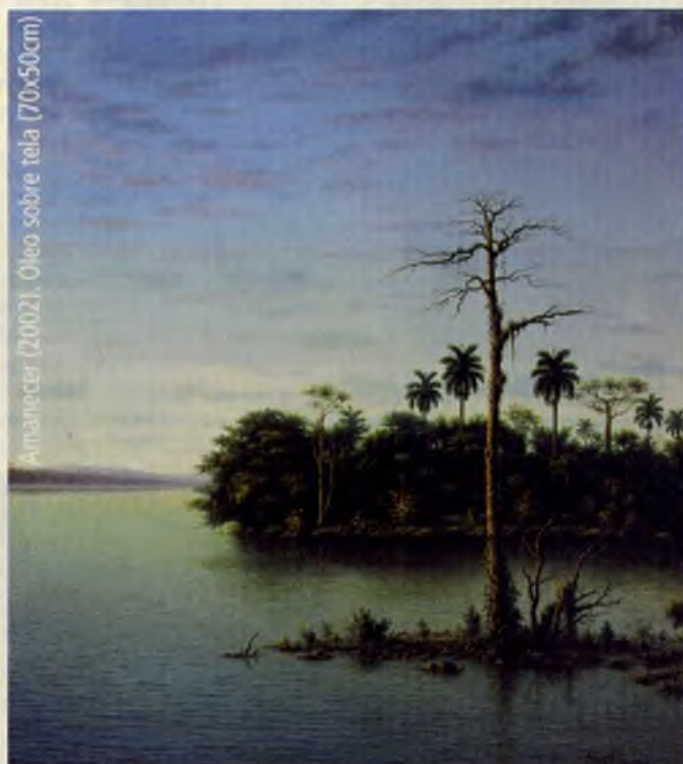
Esteban Valderrama. *La muerte de Martí en Dos Ríos* (1917). Óleo sobre tela.

obras de real trascendencia estética, corresponden a exposiciones realizadas en los últimos nueve años».

Precisamente, durante todo este tiempo, Bermúdez ha sido un asiduo colaborador de *Opus Habana*, donde ha publicado artículos y reseñas sobre

la plástica cubana contemporánea, además de contribuir al desempeño editorial de esta revista con sus acertados juicios y recomendaciones.

REDACCIÓN *Opus Habana*



Amanecer (2002). Óleo sobre tela (70x50cm)

Juan Alberto Díaz

Tel: (545) 379181

juanalberto@varabos1.mtz.jovendub.cu

Representación: Lizet Fraga

Tel: (537) 988433 / lizetfraga@hotmail.com

Juan A.

Grabados de José Luis Cuevas

EXPOSICIÓN

El 14 de octubre de 2004, el dibujante, grabador, pintor y escritor mexicano José Luis Cuevas (Ciudad de México, 1934) inauguró en el Palacio de Lombillo la exposición «Fantasmas del Centro Histórico», integrada por una serie de cinco xilografías –con una tirada de 100 ejemplares– dedicadas a la parte más antigua de la capital de su país natal.

Los grabados fueron expuestos en la planta baja de esa casona colonial, actual sede del Historiador de la Ciudad de La Habana, quien tuvo a su cargo las palabras de bienvenida a Cuevas, «uno de los más celebrados artistas vivientes de México», expresó Eusebio Leal Spengler.

Realizada en las instalaciones del Taller de Gráfica La Siempre Habana, perteneciente al artista

cubano Luis Miguel Valdés, radicado en México D.F., esa carpeta consta de cinco grabados en madera a la fibra contenidos en una caja de caoba con sello de plata diseñado por el propio Cuevas.

Según manifestó a *Opus Habana* el artista mexicano, «mi presencia aquí significa un reencuentro con Cuba, con su cultura y su pueblo, del cual me siento parte, pues mi abuela materna nació en Sagua la Grande..., es decir, por mis venas corre sangre cubana».

Tras manifestar su «extraordinaria emoción» por conocer la obra de restauración del Centro Histórico de la Habana Vieja, que consideró «algo verdaderamente increíble y ejemplar», Cuevas anunció que regresará pronto a la capital cubana debido a que ha adquirido compromisos para mostrar sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes y la Casa de las Américas.

Los grabados de la serie «Fantasmas del Centro Histórico» son los primeros que realiza este reconocido creador mexicano con el empleo de la técnica xilográfica, para lo cual contó con la colaboración de Luis Miguel Valdés, también presente en la velada inaugural.

«El arte cubano contemporáneo tiene un muy elevado nivel», opinó Cuevas, quien conoció personalmente a Víctor Manuel, Fidelio Ponce, Carlos Enriquez..., entre otros representantes del movimiento vanguardista en la Isla.

Rememoró que en 1956, cuando apenas tenía 22 años, expuso en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, así como que conserva



Un juego de la serie «Fantasmas del Centro Histórico» fue donado por el autor a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y se muestra de manera permanente en el Palacio de Lombillo.

dos reseñas sobre su obra de Alejo Carpentier, escritas para un diario de Caracas, donde se conocieron.

Aparte de su labor como artista plástico, José Luis Cuevas acumula un amplio quehacer como escritor y periodista: tiene publicados cinco libros de carácter autobiográfico, entre ellos *Gato Macho*, y mantiene –con el título de «Cuevario»– una columna semanal en el periódico *El Universal*, de México.

Un nutrido grupo de artistas cubanos estuvo presente en la velada, que contó con la asistencia –entre otras personalidades– de la señora Roberta Lajous, embajadora de México en Cuba, y los presidentes de la Casa de las Américas, la Academia Cubana de la Lengua y del Consejo Nacional de las Artes Plásticas: Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero y Rafael Acosta de Arriba, respectivamente.

Un juego de la serie «Fantasmas del Centro Histórico» fue donado por Cuevas a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, y se muestra de manera permanente en el Palacio de Lombillo.

MARIA GRANT
Opus Habana



Eusebio Leal, José Luis Cuevas y Roberto Fernández Retamar durante la inauguración de la muestra en el Palacio de Lombillo.

emisora
CMBF
RADIO MUSICAL NACIONAL
rmusical@ceniai.inf.cu

martes
10:30 am

de las páginas
escritas a las páginas
radiales

OPUS HABANA

con Argel Calcines y Miriam Escudero

Revista DEL ARTE ETERNO
produce, conduce y dirige: Otto Braña

Jornadas de Lo clásico

EVENTO

Develar parte de las huellas clásicas de nuestra cultura contribuirá siempre a profundizar en los orígenes de la ciudad y su gente. De ahí que acertara el Centro Hispanoamericano de Cultura al programar el ciclo de actividades sobre *Lo clásico*, realizado del 12 de noviembre de 2004 al 21 de enero de 2005 en homenaje al 485 aniversario de la fundación de la Villa de San Cristóbal de La Habana.

A través de conferencias, conciertos y proyecciones de filmes, la Casa de las Cariátidas brindó sus salones al conocimiento, a la reflexión o a la simple contemplación de lo bello. Las sesiones de carácter académico se complementaron con el evento artístico: a las presentaciones del grupo Sine Nomine y del guitarrista Luis Manuel Molina, intérpretes de música renacentista, antecedió la muestra de obras de 15 ceramistas cubanos contemporáneos sobre el tema de la apropiación de la antigüedad clásica.

Fue esta exposición la que abrió las puertas del evento. En lo adelante, las citas para las conferencias eran cada miércoles en la mañana.

Bajo el título «¿Tradición clásica? Diálogo y transgresión» transcurrió el primero de los encuentros. Para despejar la interrogante, se abordaron múltiples aristas: los romanos como clásicos, su competencia con Grecia y no su imitación; su sentido de lo erótico; la contaminación del lenguaje en su poesía; la mezcla de géneros; la manipulación y reelaboración del mito; ellos mismos –los romanos– como transgresores en su época; la herencia aristotélica retomada una y otra vez; el juramento de Estraburgo en francés en el año 193; las glosas y el Mio

Cid en español para el siglo XI como punto de partida de una tradición...

«Martí y los clásicos» fue el tema del segundo miércoles: la referencia a Píndaro en la obra martiana por su intensidad emocional, su exuberancia en el pensamiento: «torrente que henchido por las lluvias, se precipita»; por su vitalidad, su fuerza, audacia, energía... su ritmo acentuado; su estrecha relación con la música, que hacen señalar en Martí cierta entonación pindárica.

Ya con esas dos jornadas, se había tendido un puente entre los oyentes y la cátedra de tradición clásica de la Universidad de La Habana. Junto a la Dra. Elina Miranda, cuya edición crítica *José Martí. La Iliada de Homero* fue presentada por el Dr. Salvador Arias, participaron los también académicos: Dr. Amaury Carbón, Dra. María de los Ángeles Pereira, Dra. Marlen Domínguez y Mtra. Alina Gutiérrez.

El tercer miércoles se hizo extensivo al Museo Nacional de Bellas Artes, a su sede de Arte Universal. Allí, la Dra. María Castro profundizó en la historia de cada vaso, de cada ánfora de la colección del Conde de Lagunillas: el juego del borde para no derramar ni los aceites perfumados ni los comestibles, ni el vino ni el agua; o la escena pintada, ya las figuras en negro sobre el rojo natural de la arcilla o viceversa; o la escultura con motivos funerarios, o el estudio de una cabeza humana...



De izquierda a derecha, los Dres. Amaury Carbón, Elina Miranda y María de los Ángeles Pereira, quienes ofrecieron a tres manos la conferencia «¿Tradición clásica? Diálogo y transgresión».

La Dra. Concepción Otero disertó sobre la simetría, la regularidad, el respeto por el espacio simbólico, la columna, el frontón, el arco... llegados o retomados a través de las influencias del Renacimiento italiano, el Neoclasicismo, el Eclecticismo o el Neohistoricismo... Así, *lo clásico* latente en el Castillo de La Real Fuerza y el Morro; en el Templete donde se celebró la primera misa del villorrio que éramos entonces; en la construcción del Teatro Tacón; en el Trocha, primer hotel del Vedado; en las quintas de descanso del Cerro: Quinta Santovenia y la de los Condes de Pinar del Río; en el Palacio Presidencial, en la Universidad de La Habana y en el Capitolio.

Otro miércoles con la Dra. Miranda, esta vez para evocar la figura de Laura Mestre, traductora de *La Iliada* y *La Odisea* e intelectual destacada de principios del siglo XX, nacida en una casona de la calle Jesús María y que, a no ser por una tarja dedicada por estos días a su memoria, corre el riesgo de quedar, para siempre, olvidada.

Otras mujeres fueron mencionadas por la Dra. Luisa Campuzano. Contemporáneas. No todas cubanas, pero en suma latinoamericanas que retoman lo clásico para comprender un poco más y mejor su realidad: Elena Garro, Luiza Logo, Rosario Castellano y Juana Rosa Pita.

Quedaría por citar la lectura de la tragedia *Electra* a cargo de la actriz Herminia Sánchez; el encuentro con Ramiro Guerra y las imágenes de Isadora Duncan, o el recorrido que hicieron los profesores Lázara Menéndez y Alejandro G. Alonso entre los trazos de Picasso, Henry Moore, Jorge Arche, Antonio Gattorno, Mario Carreño, Adigio Benítez, Rita Longa, Abigail González, Constantino Arias...

Y aunque el tiempo siempre atenta, recompensa haber sentido el disfrute de una imagen: aquella que, del fuste dórico, se había hecho un tronco de palmera.



En la muestra de cerámica *Lo clásico* se expusieron obras de: Osmany Betancourt, Alder Calzadilla, Ioán Carratalá, Alejandro Cordovés, Alain Ferrero, Jorge Ferrero, Rafael Miranda, Ángel Rogelio Oliva, Carlos Enrique Prado, Sergio Raffo, Carlos A. Rodríguez Pérez, Teresa Sánchez, Alfredo Sosabravo, David Velázquez Torres y Gilberto Erasmo Gutiérrez.

MARÍA MATIENZO
Periodista

Valoración y rehabilitación

CURSOS

Los cursos internacionales «Valoración y tasación de obras de arte» y «Principios para la rehabilitación urbana de áreas patrimoniales», formaron parte de la actividad docente desarrollada por el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM) durante el pasado año 2004.

Impartido por el Lic. Luis Almeida Luis, del Registro de Bienes y profesor adjunto del Instituto Superior de Arte, «Valoración y tasación de obras de arte», estuvo dirigido a especialistas de los registros de bienes, historiadores del arte y técnicos de museos. Su contenido versó sobre el régimen jurídico del Patrimonio Cultural, en el que se manejan conceptos básicos tales como autenticación, original, copia, reproducción, falsificación, reconocimiento de antigüedades, tasación de obras, mercado del arte y coleccionismo.

Por su parte, en «Principios para la rehabilitación urbana de áreas patrimoniales», la MSc. arquitecta Felicia Chateloin Santiesteban, profesora titular de la Universidad de La Habana, disertó sobre las zonas urbanas de valor histórico, el inventario del patrimonio cultural y el plan de intervención de La Habana.

Complementaron las actividades de este curso –dirigido a arquitectos y profesionales involucrados con el patrimonio urbano– visitas y entrevistas a los pobladores del barrio de San Isidro, lo que permitió, fundamentalmente a los participantes extranjeros, conocer aspectos vinculados con la historia de la ciudad y las principales problemáticas que conlleva el proceso rehabilitador de la parte más antigua de la capital cubana.

Momento significativo para los asistentes a ambas actividades, resultó la intervención del Historiador de la Ciudad, Dr. Eusebio Leal Spengler, quien dictó una conferencia sobre coleccionismo de obras de arte. Ante un auditorio conformado por profesionales y especialistas de Cuba, Venezuela, Colombia y República Dominicana, Leal se refirió a las iniciativas que se llevan a cabo en Cuba para proteger el patrimonio cultural.

Al hacer las conclusiones de esta jornada, la directora del CENCREM, Lic. María Mercedes García Santana, calificó de trascendentales a ambos eventos que –organizados por la institución– «pueden considerarse de excelencia», afirmó.



En el antiguo Convento de Santa Clara de Asís, relevante monumento del siglo XVII, tiene su sede el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. (CENCREM).

Según el plan de actividades de superación profesional correspondiente a 2005, los dos cursos mencionados volverán a repetirse del 3 al 14 de octubre de este año. Para cualquier información, contactar con mirta@cencrem.cult.cu

MIRTA LLANES GODOY
Jefa del Departamento Docente (CENCREM)

DE INDUSTRIALES A LOS YANKEES (Diploca) Mixta(Linzo) (125 X 125 cm c/u) 2004



Mano Miguel

ESTUDIO 61

AVE 61 # 7413 E/ 74 Y 76, ALTURAS DE BELÓN, MARIANO
CIUDAD DE LA HABANA, CUBA, CP: 11400

TEL: (537) 260 6881, E-MAIL: mano.miguel@cuba-art.com, www.artnet.com/moleiros.html

Mirada posesiva al arte de Rubén Rodríguez

EXPOSICIÓN

Arte erótico en toda explicitud, la obra de este creador encierra una sutil asechanza, al menos para el ojo masculino: aquella de sentirnos partícipes de un derroche de fruición estética y –a la vez– tener que refrenar el deseo latente en nuestra mirada, sobre todo si disfrutamos de ese arte en cualquier galería, llámese Habana o Bezael.¹

Ante sus representaciones del desnudo –sobre todo, femenino–, corre riesgo el espectador de echar a volar su imaginación táctil, contorneando en la mente tales figuraciones hasta convertirlas en analogías zoomórficas que remiten inconscientemente a la pintura paleolítica, a los orígenes del instinto, a preguntarse una y otra vez: «¿Y, por fin, existe el Punto G?».²

Aquella tarde, en el Hotel Raquel, la pregunta quedó suspendida en el aire, justo en el límite del umbral de la vergüenza, pero algo era innegable: por ser esencialmente bella, la obra de Rubén no admite ninguna mojigatería, ni siquiera académica, al comentarla.

Vale al respecto la anécdota recogida por Vasari, que reproduce el psicoanálisis del arte David Freedberg en *El poder de las imágenes* (1989), y que cuenta la historia de un ciudadano florentino que un día acudió al inteligentísimo pintor de marionetas Toto de la Nunziata para que le pintara una madona modesta que no incitara deseo.

Toto le cumplió el pedido: le pintó una madona con barba.

Al mismo Freedberg y sus estudios sobre historia y teoría de la respuesta,



Árbol que se poda retoña (2004).
Óleo y carboncillo sobre cartulina (100 x 70 cm).



Debes dar antes de recibir (2004).
Óleo y carboncillo sobre lienzo (200 x 180 cm).

debemos una frase muy útil –casi un axioma– para abordar el arte erótico y evitar que se nos castigue de manera semejante al beato florentino: «La posesión de lo que se encuentra representado constituye la base erótica del verdadero entendimiento».

De modo que, para entender el arte de Rubén Rodríguez, fue importante sentirnos casi posesos por sus féminas contorsionadas de «Reflejos I y II», parecidas a unas danzantes inmersas en rituales de autoerotismo y que ahora reaparecieron con predisposición a ofrendarse en «Proverbios e Iniciaciones» (Galería Habana, diciembre 2004).

Con piezas de mediano y gran formato, de hasta dos metros de ancho, esta nueva exposición incorporó también crucifijos con desnudos presumiblemente masculinos que evocan el Universo de Ifá.

¿Incitarán el deseo estos Ellifé, Otagüe, Ocana..., como en su tiempo lo hiciera el San Sebastián pintado por Fray Bartolomeo en la iglesia de San Marcos de Florencia?

Cuentan que, tras comprobar los frailes que algunas mujeres habían pecado al mirarlo,



Ellifé (2004).
Óleo y carboncillo sobre lienzo (180 x 120 cm).

decidieron retirarlo a la sala capitular, donde sólo lo verían los hombres.

Quizás no sea propósito de Rubén que sus imágenes eroticen al espectador, y todo dependa –a fin de cuentas– del grado de concupiscencia con que se miren. Pero nadie nunca sabe, ni siquiera el pintor, cuál es el verdadero poder del buen arte erótico.

¹La galería Bezael pertenece al Hotel Raquel, y en ella expuso Rubén Rodríguez su muestra «Reflejos II», la cual fue inaugurada por el autor de este comentario.

²Un reciente estudio de la sexóloga norteamericana Shere Hite, con el título de *El orgasmo femenino*, descarta la existencia del Punto G en favor del C, es decir, del Clitoris. Pero la que parece haber dado en el clavo –o sea, en el Punto– es la escritora Isabel Allende al decir algo así como que las mujeres lo tienen en el oído, porque lo que más desean es escuchar, escuchar, escuchar...

ARGEL CALCINES
Opus Habana



www.opushabana.cu

Opus Habana: Mejor Revista

PREMIOS

El VI Festival Nacional de la Prensa Escrita, que sesionó los días 8 y 9 de diciembre de 2004 en el Palacio de las Convenciones de esta capital, concedió a *Opus Habana* el «Premio Mejor Revista», que fue compartido con la casi centenaria *Bohemia*.

«Por la espléndida calidad artística y técnica de la revista especializada *Opus Habana*», reza el acta del jurado que, integrado por Juan Emilio Friguls, Joaquín G. Santana y Juan Marrero, concedió dicho galardón a esta publicación.

El dictamen destaca además que *Opus Habana* –fundada en 1996 por Eusebio Leal Spengler– es «digna del esfuerzo extraordinario que realiza la Oficina del Historiador de la Ciudad para preservar y mostrar al mundo los valores arquitectónicos, culturales y humanos de la capital del país».

En cuanto al premio compartido, se adjudica «considerando el carácter popular y el perfil informativo de *Bohemia*, con una alta dosis de inmediatez y profundidad en el tratamiento de

distintos temas de interés nacional y extranjero, abordado por periodistas de excelente nivel técnico y objetividad indudables».

El jurado otorgó mención a *El Cairmán Barbudo*.

En el VI Festival Nacional de la Prensa Escrita concursaron 281 publicaciones –31 de ellas en periodismo digital– que fueron analizadas por 48 prestigiosos periodistas que integraron 16 jurados.

Días antes de recibir la distinción de mejor revista, el viernes 26 de noviembre, el Historiador de la Ciudad presentó en el claustro norte del Convento de San Francisco de Asís, la más reciente edición de *Opus Habana* (Vol. VIII, No. 2, 2004), cuya portada fue ilustrada esta vez por el artista Carlos Guzmán.

Se trata del número 25 en orden consecutivo de esta publicación impresa de la Oficina del Historiador de la Ciudad, que cuenta también con una página web (opushabana.cu), un semanario en soporte digital y, desde



De izquierda a derecha: Miriam Escudero (comentarios musicales especializados), Argel Calcines y Otto Braña (directores y guionistas), Maura Morales y Jorge Cristóbal Corcho (locutores). En primer plano, Verónica Pullés (grabación y edición).

inicios de octubre de 2004, con una versión radial, la cual se transmite todos los sábados, a las 2:00 pm, por Habana Radio, y los domingos, a las 11:00 am, por CMBF Radio Musical Nacional.

PREMIO MEJOR GUIÓN

Dirigido por Argel Calcines y Otto Braña, ambos a cargo también de los guiones, *Opus Habana* (radial) combina narraciones dramatizadas y comentarios sobre un tema específico de carácter histórico-cultural, para lo cual cuenta con el testimonio o la opinión de figuras invitadas.

Pensado como «un viaje sonoro e imaginario por La Habana de hoy, de ayer y de siempre», *Opus Habana* se apoya en la banda sonora elaborada por el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, cuya musicóloga Miriam Escudero es la responsable de los comentarios musicales especializados.

Además, el programa cuenta con un reparto artístico que encabezan figuras como Alfredo Martínez e Iraida Arbelo, además de la voz del desaparecido Ángel Toraño.

Mediante el arte radiofónico, se trata de lograr el mismo estilo de la revista impresa, de modo que la publicación ilustrada halle su semejante ideostético en el ámbito sonoro.

Temas tan disímiles como «Los enterramientos en las iglesias habaneras» o «El caballero de París» son abordados haciendo hincapié en la elección del repertorio musical, pues la idea es que el oyente también se «ilustre» musicalmente. Así, con la

emisión «De La Habana a España, y de España a La Habana: el viaje de la habanera», *Opus Habana* obtuvo el Premio al Mejor Guión de Programa Musical en el XXVII Festival Nacional de la Radio, celebrado en Camagüey del 21 al 25 de febrero de 2005.

Al igual que las versiones impresa y digital, la revista radial mantiene la sección «Breviario», dedicada a informar sobre el acontecer cultural en la ciudad. Con ese mismo objetivo, Calcines y Escudero participan todos los martes en la revista *Del Arte Eterno*, donde –de 11:00 am a 12:00 m– comparten con los oyentes de CMBF Radio Musical Nacional.

Fundada en 1948, esta prestigiosa emisora se dedica desde su creación a transmitir música de concierto, además de programas especializados en otras manifestaciones artísticas: danza, teatro, cine, artes visuales...

Creada en 1999, Habana Radio es la emisora adjunta a la Oficina del Historiador de la Ciudad y, dirigida desde sus inicios por Magda Resik, mantiene en el aire una variada programación dedicada a divulgar las tradiciones, leyendas, hábitos y costumbres de La Habana, así como la vida de sus antiguos y actuales habitantes.

En la capital, CMBF se escucha a través de los 99.10 KHz de la FM, y Habana Radio, por los 106.9 KHz de esa frecuencia.

Mujer con sombrero (2003). Oleo sobre tela (100x81 cm)

Cosme Proenza
Holguín, tel: (53-24) 46 8234
cosme@baibrama.cult.cu
Representante: **María Caridad Caballero**
C. de La Habana, tel: (537) 44 4723 / carycosme@cubarte.cult.cu

CARMENDIA PÉREZ
Opus Habana

Únicos Diferentes

RESTAURANTES
HABAGUANEX

*Una extensa red de restaurantes
con las más variadas especialidades de
la cocina cubana e internacional*



El Patio / Cocina cubana e internacional
Café del Oriente / Cocina internacional
La Mina / Cocina criolla
D'Giovanni / Cocina italiana
La Torre de Marfil / Cocina cantonesa
La Zaragozana / Cocina española
Santo Ángel / Cocina internacional
La Dominica / Cocina italiana
Al Medina / Cocina árabe
Cabaña / Especialidad en pollo
A Prado y Neptuno / Cocina italiana
Castillo de Farnés / Cocina española
Puerto de Sagua
Especialidad en pescado
Baturro / Cocina española
Hanoi / Cocina criolla
Café Taberna / Cocina internacional
Las Palmeras / Cocina criolla

Oficios No. 110 e/ Lamparilla y Amargura, La Habana Vieja, Cuba. Tel.: 867 1039, E-mail: gerencia.comercial@ip.eteesa.cu, www.habaguanex.cu

INCENTIVOS / EXCURSIONES / CENAS DE GALA / PROGRAMAS ESPECIALIZADOS



**SAN
CRISTÓBAL**
AGENCIA RECEPTORA

LA HABANA VIEJA, CUBA

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



LA ERUDICIÓN
AGENCIA RECEPTORA
COCINA DEL MUNDO
DE LA HABANA



Una década con ARS LONGA

ENTREVISTA CON TERESA
PAZ, FUNDADORA DE ESTE
CONJUNTO DE MÚSICA ANTI-
GUA QUE ES ÁNIMA ARTÍSTI-
CA DEL CENTRO HISTÓRICO.

por ARGEL CALCINES



l Conjunto de Música Antigua Ars Longa cumplió recientemente diez años de vida artística. ¿Cómo explicarías la noción de crecimiento que han mantenido a lo largo de esta década?

Todos los grupos musicales tienen un nacimiento, una vida, un desarrollo; hay los que crecen hasta alcanzar su especialización en determinados repertorios y ya no pretenden más que reproducir una y otra vez aquella parte del arte musical en el que han logrado especializarse... Más difícil, pero estimulante, resulta proponerse siempre nuevos retos.

Sin embargo, Ars Longa, quizás porque comenzó siendo el primer y único conjunto de su tipo en Cuba, ha abordado desde sus inicios una gama muy amplia de repertorios y estilos. Músicas medieval, renacentista, de Europa, América, Cuba... han llenado sus programas, y aún no está cerca el momento en que hayamos abordado todo el repertorio propuesto.

Otro sentido del crecimiento es el individual, pues la ausencia de una cátedra de música antigua en los conservatorios de Cuba hace que cada músico aprenda en forma autodidacta, a través del estudio minucioso de discos, videos, del contacto directo con profesionales del llamado mundo de la música antigua. De manera que la avidez por aprender se manifiesta en los

Mural de mayólica (4,20 x 2,70 m), obra de los artistas Isavel Gimeno y Aniceto Mario Díaz. Alegórico al Conjunto de Música Antigua Ars Longa, se encuentra situado frente a su sede: la iglesia de San Francisco de Paula, en la Habana Vieja.

ensayos, en los conciertos de conjunto y de solistas, en la búsqueda de nuevas partituras...

Creo que esta actitud se corresponde con los principios que sustenta la propia Oficina del Historiador de la Ciudad, a la que pertenecemos desde 1995, y de la que no sólo hemos recibido apoyo en el orden material — como es la adquisición de un adecuado *instrumentarium* —, sino en el orden moral, espiritual... que es a fin de cuentas lo insustituible.

Sin embargo, en sus inicios Ars Longa tenía un tono juglaresco, y fue luego que se decantó en un sentido más orientado al virtuosismo musical... ¿Cómo explicarías ese cambio?

En un principio, es cierto, tuvimos una expresión mucho más inclinada hacia el teatro. Luego, sentí que lo teatral estaba pesando más que lo musical, y, por supuesto, como intérprete decidí defender una proyección más musical para el grupo. Esto condujo a buscar un balance diferente, a echar mano a otros recursos expresivos como la danza y demás medios afines con la música.

Siempre digo que tomamos elementos que pueden enriquecer el ambiente musical, pero no somos un grupo teatral. Cuando un grupo prioriza la música, debe entonces dedicarle más tiempo, pues cada nuevo repertorio exige mucha preparación. Esto no quiere decir que deje de cuidarse la imagen a través del vestuario, la escenografía, las expresiones danzarias,



© NÉSTOR MARTÍ

Teresa Paz dirige el concierto que inauguró el II Festival Esteban Salas (2003) y el recién restaurado Oratorio de San Felipe Neri.

pero siempre como elementos que complementan nuestra proyección musical.

¿Qué interrelación ha mantenido el grupo entre musicología e interpretación, específicamente, en lo referente a la obra de Esteban Salas?

Nosotros casi desde el inicio tuvimos una relación muy estrecha con la musicóloga Miriam Escudero, lo cual ha hecho muy rico el trabajo de investigación sobre la música barroca cubana, pues ella es la que encabeza los más recientes estudios sobre los repertorios del siglo XVIII en nuestro país. Miriam investiga acerca de las partituras, hace su transcripción y nosotros las interpretamos, de ahí que sea un trabajo que se nutre mutuamente, lo que nos convierte en un equipo de trabajo muy sólido. Esa interrelación redundante en las grabaciones, la elección del repertorio de acuerdo con su función litúrgica...

Así, hemos armonizado la publicación de la colección *Música Sacra de Cuba, siglo XVIII*, a cargo de Miriam, con la grabación de discos que resumen cada uno de los temas abordados por Esteban Salas: villancicos y cantadas de Navidad, repertorio mariano, obras de semana santa y fieles difuntos...

Además del Centro Internacional de los Caminos del Barroco, ¿con qué otros circuitos de la llamada música antigua Ars Longa ha establecido —o le gustaría establecer— una relación de intercambio?

Nosotros entramos al circuito mundial de la música antigua gracias a la relación de colaboración establecida desde 1999 entre la Oficina del Historiador

y el Centro Internacional de los Caminos del Barroco (Le Couvent), radicado en Francia. Y en 2004, por cuarta vez consecutiva participamos en el Mes Nacional del Barroco Latinoamericano, evento que promueve esa institución francesa.

Además de propiciar giras de concierto, Le Couvent posee un sello discográfico —K617— cuyo interés primordial es el repertorio del barroco latinoamericano. Sus grabaciones, distribuidas por Harmonia Mundi, son colocadas en el mercado discográfico de más de 40 países. Eso ha hecho que Ars Longa y la más antigua música cubana se hayan dado a conocer en el mundo, pues nuestros discos han tenido una repercusión inmediata en la crítica especializada de prestigiosas publicaciones de Francia, Inglaterra, España, Estados Unidos...

La participación en festivales internacionales es otro medio que propicia intercambio y difusión, así como el contacto directo con músicos de la talla de Shalev Ad-El, Walter Raiter, Linda Perillo, José Miguel Moreno, Josep Cabré, Gabriel Garrido...

Aunque hemos estado en España, me gustaría que pudiéramos insertarnos alguna vez en el circuito de Jordi Savall, en su festival y sus cursos de verano, que tanto bien harían a los músicos del grupo.

Por otra parte, el reciente encuentro en La Habana con el director Claudio Abbado fue el motivo de nuestra última gira a Italia. Este gran músico y director de orquesta dirige el Festival Gesualdo, llamado así en honor a un destacado compositor italiano del siglo XVI, y nos invitó a recorrer importantes ciudades de Italia, donde juntos preparamos los conciertos, además de alternar con Claudio Dall'Albero, especialista en música italiana del Renacimiento, específicamente en el repertorio de Luca Marenzio.

¿Pudieras darme más detalles sobre el encuentro con Abbado en La Habana?

Invitados por el Ministerio de Cultura y la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte, participamos en la ceremonia de entrega a Abbado del título *Doctor Honoris Causa*. Realmente, nos sorprendió en aquel encuentro su interés inmediato por nuestro trabajo. Apenas concluyó el acto se acercó para invitarnos al Festival Gesualdo.

Para esa ocasión, Abbado nos pidió un programa integrado por obras de Monteverdi, Marenzio y Gesualdo, que alternamos en su segunda parte con obras del Cancionero Musical de Gaspar Fernandes, lo más representativo del Renacimiento musical en el Nuevo Mundo.

Precisamente con ese más reciente disco, Ars Longa obtuvo en 2004, por cuarto año consecutivo, el premio

Cubadisco en la categoría de música de cámara. ¿Cómo explicas esa cosecha ininterrumpida de laureos?

En Cuba la música de cámara ha tenido un gran desarrollo. Muchos profesores e integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional forman parte de dúos, cuartetos y otras agrupaciones de cámara muy respetables.

Con fines de concurso, a nuestra obra se le considera dentro de la modalidad de música de cámara, y realmente varios de esos premios han sido para nosotros una sorpresa pues hemos competido con agrupaciones destacadísimas como el Dúo Promúsica o la Camerata Romeu, que han presentado trabajos igualmente galardonados.

Lo más interesante, quizás, es que cuando nos otorgaron el Gran Premio Cubadisco 2003, el jurado tuvo en cuenta el creciente peso que ya tiene la música clásica en este evento discográfico. Ojalá, y en un futuro no muy lejano, llegue el momento en que sea incluida la categoría de música antigua. Significaría que habría muchos más grupos como Ars Longa concursando en esa importante fiesta de la música cubana.

¿Qué repertorios te parecen imprescindibles para lograr la madurez artística?

En los Festivales de Música Antigua Esteban Salas cada vez nos proponemos retos mayores, como lo fue más recientemente el *Oratorio Sacro a la Pasión de Cristo Nuestro Señor*, del valenciano Antonio Teodoro Ortells.

Quizás la meta más alta, que ahora pretendemos alcanzar, es la puesta de una ópera barroca con todos los requerimientos musicales, dramáticos y escénicos.

(Fragmento de la entrevista publicada por Argel Calcines, editor general de Opus Habana, en el semanario digital de esta revista, Vol. 1, No.4/2004, semana del 20 al 26 de septiembre. Para mayor información, consultar la sección Música Antigua en www.opushabana.cu)

Con CLAUDIO ABBADO

Claudio Abbado y Teresa Paz intercambian ideas sobre la interpretación de la obra de Carlo Gesualdo durante los preparativos del I Festival Gesualdo Oggi en la ciudad de Potenza, Italia. Ars Longa tuvo a cargo el concierto inaugural de este evento, celebrado del 23 al 28 de octubre en varias ciudades de la región Basilicata.

«Abbado intuyó que la sabiduría popular de los músicos cubanos estaba apta para conceder al madrigal “culto” italiano sonidos nuevos. Invitó a la tierra natal de Gesualdo a Teresa Paz y a sus músicos; trabajó con ellos durante toda una semana, y al final la siembra de vientos recogió la merecida “tormenta”: un concierto que acortó la distancia entre las lejanas costas del madrigal clásico latino y el legendario Cancionero de la catedral mexicana de Oaxaca, que refleja con exquisitez la música del siglo de oro latinoamericano». GUIDO BARBIERIE

(Fragmento de la crítica publicada en el diario italiano *La Repubblica*, sección «Teatro & Musica», 1º de noviembre de 2004.)



Durante la gira junto a Abbado, además de Potenza y Matera (región Basilicata), Ars Longa ofreció su concierto *Antico e Nuovo Mondo* en otras cuatro ciudades italianas, incluida Roma, donde se presentó en el Parco della Musica, programado por la Academia di Santa Cecilia. En la foto, momento de la actuación en Lecce, Italia, organizada por la Camerata Musicale Salentina en el Auditorium San Francesco della Scarpa, el 25 de octubre de 2004.



Un antiguo CAMINO hacia EL PARAÍSO...

REPERTORIOS OLVIDADOS, INSTRUMENTOS PERDIDOS, ANTIGUOS FORMATOS VOCALES... CONSTITUYEN LA ESENCIA DE LA LLAMADA «MÚSICA ANTIGUA».

por MARTÍN PEDREIRA

Al principio fue sólo el agradable juego de los sonidos: el del viento que al pasar por una caña hueca imitaba a los pájaros; el de una concha, presente como un eco remoto; el de la tensa cuerda que dispara la flecha del arquero y queda vibrando; el del trueno atrapado en el golpe de un tronco hueco; el de las palmadas junto al suave alarido, génesis del futuro canto, ese misterioso atributo de la vida...

Luego, al igual que el lenguaje, los sonidos devienen ordenadas herramientas que acompañan la danza en mágicos rituales de fertilidad o curación, y más tarde, de amor mundano o divino. Ya es la música...

Escucho una pieza de Guillelmus Dufay, músico franco-flamenco nacido en los Países Bajos hace aproximadamente seis siglos. La flauta dulce se adelanta acompañada por violas de rústica sonoridad y una percusión contrastante y profunda. Es época del gótico tardío en la Edad Media, casi en los albores del Renacimiento. La notación musical no es tan rudimentaria como antaño y permite registrar la progresiva elaboración polifónica que gana espacio, alcanzando una inédita complejidad.

Como los mejores artistas de su tiempo, Dufay sirvió tanto a la nobleza como a la más alta jerarquía eclesiástica (se oye una alegre voz femenina, doblada por la flauta, y el ritmo preciso de la bulliciosa pan-

dereta). Por el milagro de una bella interpretación, creo disfrutar de esta música, que percibo temprana más que antigua, con igual gozo que el de quienes la oyeron por primera vez. Bajo su influjo me parece natural la curiosa última voluntad de este compositor. Dufay pidió en su testamento que, a su muerte y después de recibir los santos sacramentos, ocho coristas de la catedral entraran a la habitación y le cantaran quedamente un himno y uno de sus motetes.

Sin proponérmelo he recordado la visión martiana de la música como *el hombre escapado de sí mismo...*

La relativa clasificación del arte por etapas históricas es una convención necesaria para su estudio, un intento de estructurar, con miradas parciales, ese vasto horizonte de la creatividad humana.

Se considera música antigua a la compuesta desde la Edad Media hasta el período Barroco, en el siglo XVIII. Con especiales requerimientos, este repertorio es hoy centro de una amplia reevaluación por parte de musicólogos en todo el mundo, movimiento que comenzó por Europa a principios del siglo XX.

Con un paciente trabajo investigativo —verdadera «arqueología musical»— se continúan desempolvando viejos códigos, tratados y legajos en históricas bibliotecas, iglesias y catedrales, donde aparecen manuscritos, a veces desechos, pero continentes de una insospechada dimensión expresiva largamente sumergida en el olvido.



III FESTIVAL

MÚSICA ANTIGUA

ESTEBAN SALAS

Dedicado a difundir el pasado musical en interpretaciones históricas y fomentar el conocimiento de sus técnicas vocales e instrumentales, la Oficina del Historiador de la Ciudad convocó por quinta vez este encuentro, que en sus dos primeras ediciones tuvo carácter de jornadas.



A cargo del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, el concierto de apertura tuvo lugar en la Basilica menor del Convento de San Francisco de Asís. Bajo la dirección de Teresa Paz, y con el concurso de los ensembles vocales Sine Nomine, Luna y el Coro del Instituto Superior de Arte, se presentó el programa titulado *De la música italiana en el Antico e Nuovo Mondo*.



Una velada-homenaje fue dedicada al compositor Julián Orbón. Su *Partita* para clavecín y las *Tres Cantigas del Rey*, obras en las que conjuga lo antiguo y lo contemporáneo, fueron interpretadas por Kathleen McIntosh, Adalis Santiesteban e Izaskun Cruz. Entre los asistentes se encontraban Cintio Vitier y Fina García Marruz, para quienes fue grato recordar al músico de Orígenes.



Douce Mémoire, conjunto francés que dirige Denis Raisin Dadre, presentó dos programas con obras del Renacimiento (francés e italiano), las cuales fueron interpretadas con la maestría de quienes se han especializado en ese estilo musical. Su presencia en Cuba fue posible gracias al apoyo de Le Couvent. Centre International Les Chemins du Baroque, la Embajada de Francia y Air France.

A la ardua preservación, transcripción y publicación de esta música, se suma el esfuerzo de los intérpretes y constructores de instrumentos. Los primeros deben estudiar igualmente la información de la época y, conociendo la organología de cada instrumento, retomar su técnica para acercarse a lo que debieron ser los modos originales de ejecución que caracterizan su sonoridad. Ello supone no sólo un conocimiento musical e histórico sino también etnomusicológico, que vincula al hombre-compositor con su entorno geográfico y cultural.

En buena medida, los *luthiers* y artesanos de instrumentos han compartido este riguroso proceso para reproducir con éxito la apariencia y la acústica de aquellos medios, que en unos casos cayeron en desuso tempranamente y en otros continuaron su evolución hasta configurar las familias instrumentales tal como hoy las conocemos.

Los avatares de la vihuela española constituyen un típico ejemplo. Antecesora de la guitarra española, la vihuela fue muy apreciada por la nobleza en España e Italia, y luego de aproximadamente seis décadas de esplendor, durante las cuales se publica un rico y elaborado repertorio, dejó de cultivarse por causas aún no precisadas.¹

Perteneciente como la vihuela al linaje de las cuerdas pulsadas, el laúd llegó a constituirse en el instrumento doméstico de Europa. Introducido por los árabes en la península ibérica en el medioevo, estuvo muy vinculado al desarrollo de los géneros de la música vocal, desde la canción renacentista hasta el surgimiento de la ópera. A partir de ese momento, hacia 1600, integra conjuntos instrumentales y deriva — con mayor número de cuerdas y extensión sonora — en la tiorba, el archilaúd y el *chitarrone*.

Tal como ocurrió con la vihuela del Renacimiento, el laúd dejó de emplearse a fines del período barroco, legándonos un riquísimo repertorio.

Los instrumentos de arco, teclado y la dilatada gama de los de viento y percusión también poseen una legendaria tradición, cuya trama de centurias se desarrolla en permanente consorcio con los artistas que les dieron vida.



La Camerata Vocale Sine Nomine (coro masculino que dirige Enrique Filiú) y el Ensemble Vocal Luna (coro femenino conducido por Sonia McCormack) compartieron el escenario de la iglesia de San Francisco de Paula el jueves 3 de febrero, con un programa dedicado a la polifonía vocal en la Europa del Renacimiento.



Los Solistas de La Habana, dirigidos por Iván Valiente, estrenaron la *Suite Burlesque de Quixote* —Telemann— en conmemoración al IV centenario de la edición de la novela cervantina. Dos días después, la Dra. María Antonia Virgili (Universidad de Valladolid) abundó en conferencia sobre el valor de *El Quijote* como obra referencial para el estudio de la música española del Renacimiento.



El ensemble El Gremio presentó un programa que incluyó el estreno de la *Misa de Bomba*, de Pedro Bermúdez, obra conservada en la Catedral de Guatemala. Junto al Trio Gaude y Ars Nova —que hicieron su debut en el Festival— son los continuadores del camino abierto por Ars Longa.



Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad, presenta el mural alegórico al Conjunto de Música Antigua Ars Longa, obra de Isavel Gimeno y Aniceto Mario Díaz. A estos artistas pertenecen también los murales de cerámica con la Navidad y el Calvario que adornan el interior de la antigua iglesia de San Francisco de Paula, sede de Ars Longa. En el acto, efectuado en ese recinto, participó la Coral Infantil Cantus Firmus, que integran niños del Centro Histórico.

Otro rasgo definitorio de la música antigua es la variedad de sus ensembles instrumentales. En este sentido se experimenta un tránsito desde las más simples y pintorescas combinaciones en el Renacimiento —generalmente dictadas por la disponibilidad de ejecutantes— hasta el establecimiento de ciertos formatos de probada efectividad durante el período barroco.

Metáfora sobre la conversión de lo pasado en presente, *espacio de sueños* —al decir de la musicóloga Miriam Escudero—, han sido las jornadas anuales, ya constituidas en el Festival de Música Antigua, evento que bajo el decisivo auspicio de la Oficina del Historiador de la Ciudad se realiza desde 2000 y lleva el nombre de nuestro primer gran músico, el maestro de capilla habanero Esteban Salas (1725-1803).

Realizados en los escenarios únicos e igualmente añejos como el Convento de San Francisco de Asís, la iglesia de Paula y la recién restaurada de San Felipe Neri, estos conciertos han recreado, junto a las obras de la tradición europea, su contrapartida americana, que enmarca la época de la conquista y colonización del Nuevo Mundo.

El llamado *Barroco americano* implica tanto la obra de los europeos en tránsito por estas tierras como la de los nativos, precursores inadvertidos de un futuro *criollismo*. En esta última se advierte el incipiente aroma de la mixtura de razas, no obstante la fidelidad a los cánones formales con que se haya realizado.

Músicos como el guitarrista español Santiago de Murcia (ca. 1682-ca. 1735) viajaron hasta México para conocer las voluptuosas danzas que, procedentes de América, hacían furor en España.

Cumbés y zarambeques —de influencia africana— junto a *zarabandas, chaconas y fandangos* se consideraban indecentes: «esos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno... no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y las deshonestidades que suavemente bebe la juventud como ponzoña dulce, que por lo menos mata el alma» (Rodrigo Caro, 1626).²

Conjuntos nacionales como Ars Longa —ya casi una institución y anfitrión de este evento— y El Gremio, junto a orquestas de

cámara como la Camerata Romeu, Música Eterna, Solistas de La Habana, y diversos grupos corales (Exaudi, Vocal Luna, Sine Nomine y Schola Cantorum Coralina) han alternado con prestigiosos solistas y agrupaciones extranjeras tales como Douce Mémoire y Le Poème Harmonique (Francia), Hemiolia (España), La Fontegara (México) y Elyma (Argentina), entre otros.

Desde la primitiva monodia gregoriana hasta el majestuoso contrapunto polifónico del oratorio transcurre poco menos de un milenio, fructífero espacio que propició el status actual de la música, y que a su vez constituye una parte excelente de su totalidad y vivo testimonio de la humana aspiración a la inmortalidad.

Desterrados del sueño, aún bajo la fría penumbra del primer ángelus, los monjes se congregan en la pétrea capilla del monasterio. A poco de iniciado el oficio, los vitrales con escenas de la Pasión deslizan las luces del amanecer, que se tornan multicolores en las blancas espirales del incienso sacramental.

La antifona tranquila, melodía de muchas voces al unísono, toma cuerpo en un canto libre y místico que se desborda de la liturgia como revelando, con sutiles melismas, un antiguo camino hacia el paraíso...

¹ Descubierta por el guitarrista y musicólogo catalán Emilio Pujol, de este instrumento sólo ha llegado hasta nosotros un ejemplar, conservado en el Museo Jacquemart-André, en París.

Pujol fue uno de los pioneros en la transcripción de tablaturas de vihuela y en el uso de réplicas de este instrumento que, expresamente, mando a construir. Isaac Nicola, alumno suyo en la década del 30, trajo a Cuba una de aquellas primeras vihuelas —hoy patrimonio del Museo Nacional de la Música, en La Habana—, así como su pasión por ese maravilloso repertorio.

² En muchos casos, el complemento ideal para la ejecución de esta música consiste en una coreografía danzaria que recree su entorno social.

MARTÍN PEDREIRA es Master en Arte, guitarrista y profesor del Instituto Superior de Arte de La Habana.

El Ensemble Esteban Salas lo integran, cada año, alumnos que participan en los talleres del Festival de Música Antigua. En esta ocasión, Judith Pacquier y Franck Poitrieneau (Francia) —profesores asociados a Le Couvent. Centre International Les Chemins du Baroque— impartieron clases de flauta dulce, cornetto y sacabuche. Como colofón, se presentó un concierto en el Oratorio de San Felipe Neri, que arribó a su primer año como sala dedicada habitualmente al arte lírico.



Eduardo Egúez, laudista y guitarrista argentino de prestigio internacional, interpretó un programa con repertorio de laúd barroco. Su participación —auspiciada por la fundación suiza Pro Helvetia— incluyó además clases magistrales y conciertos en el Conservatorio Manuel Saumell y el Instituto Superior de Arte.

El Proyecto Pequeñas Huellas se ha presentado por segunda vez en el Festival Esteban Salas. Bajo la dirección de Sabina Colonna-Preti (Italia) y Francisco Gato (Argentina), la Coral Infantil Cantus Firmus, el Coro Nacional Infantil —que dirige la profesora Digna Guerra— y el coro y la orquesta de la Escuela Manuel Saumell interpretaron obras del *Codex de Baltazar Martínez Compañón* (ca.1780). Este proyecto, que promueve un acercamiento a la música antigua y sus técnicas desde la niñez, derivó este año en la grabación de un disco, para lo cual recibió el apoyo de la Universidad de Valladolid, la Embajada de Italia y la Sociedad Dante Alighieri.



La clausura del III Festival de Música Antigua Esteban Salas estuvo a cargo de La Fontegara (México). Con el apoyo de la Embajada de México, la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y la Casa Benito Juárez, esos músicos interpretaron obras instrumentales de archivos mexicanos y españoles de los siglos XVII y XVIII.

Shakespeare

y sus máscaras *en el centro histórico*

COMO PARTE DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET DE LA HABANA, LAS NOCHES DEL PRIMERO Y 4 DE NOVIEMBRE DE 2004, LOS CLÁSICOS PERSONAJES DE *ROMEO Y JULIETA* COBRARON NUEVA VIDA EN LA RESTAURADA PLAZA VIEJA.

por **IGNACIO CRUZ ORTEGA**



PATRIMONIO
DOCUMENTAL

OFICINA DE PATRIMONIO
CULTURAL Y DOCUMENTAL

La arquitectura centenaria que identifica los antiguos portales y edificios de la Plaza Vieja, en el Centro Histórico de La Habana, fue escogida como «ambiente propicio y subrayado idóneo» de la escenografía que, diseñada por el cubano Ricardo Reymena para el ballet *Shakespeare y sus máscaras* o *Romeo y Julieta*, rememora los teatros isabelinos.

Rehabilitado por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, tan importante espacio acogió — como parte del Festival Internacional de Ballet de La Habana— la coreografía de Alicia Alonso, cuyo estreno mundial aconteciera el 23 de julio de 2003 en otro escenario sin igual: la Nave de Sagunto, de Valencia, lugar para megaespectáculos teatrales erigido en el antiguo edificio de los Talleres Generales de esa localidad española.

Pero las noches del primero y 4 de noviembre de 2004 en la Plaza Vieja, fueron diferentes para la representación de los clásicos personajes de la tragedia shakesperiana.

LUGAR IDEAL

Al aire libre y sin la tramoya del Gran Teatro de La Habana, donde aconteciera la premier cubana, esta nueva representación de *Shakespeare y sus máscaras* o *Romeo y Julieta*, se tradujo como referente de excelencia de los más recientes acontecimientos del Ballet Nacional de Cuba.

En un principio pudo ser la Plaza de la Catedral el «escenario natural» que permitiera la representación de *Shakespeare y sus máscaras...*, pero aquel espacio «no tiene nada que ver con la escenografía», expresó su diseñador a *Opus Habana*.

«Escogimos la Plaza Vieja como lugar ideal, teniendo como fondo la casona de los condes de Jaruco, porque nos parecieron más adecuados sus columnas y arcos de medio puntos. Y es que, aunque no es el mismo estilo del diseño de la puesta anterior, repiten la idea escenográfica», explicó Reymena.

Con una vasta experiencia como diseñador de escenografías para la compañía cubana, Reymena catalogó de muy importante esta escenificación también para futuras posibilidades de puestas en escena en espacios abiertos.

Representada por primera vez entre 1596 y 1597, la tragedia de los amantes

adolescentes tuvo ahora una particular realización en esta puesta cubana, caracterizada por la agilidad narrativa y el virtuosismo clásico de su interpretación, en singular equilibrio con el entorno arquitectónico que la rodeó.

LA REPRESENTACIÓN

Cuando Alicia Alonso calificó a *Romeo y Julieta* de «una historia de fuerza inigualable», no hizo más que describir en síntesis su versión coreográfica, concebida según el libreto de José Ramón Neyra sobre la obra original, con música del francés Charles Gounod para la ópera homónima y adaptaciones orquestales de Juan Piñera.

En su puesta danzaria, la coreógrafa da vida al dramaturgo, convirtiéndolo en un vendedor de máscaras con las que el



Shakespeare-actor guía el destino de sus personajes, quienes —al igual que en la obra original— participan de escenas colectivas e íntimas.

Fueron estas últimas las que escogió la Alonso para traducir en *pas de deux* los conocidos «duetos» de Romeo y Julieta que la crítica evaluara en *Shakespeare y sus máscaras...* como «preciosos y difíciles».

Entretanto, las escenas de grupo validan el virtuosismo de la compañía cubana, al tiempo que permiten soluciones dramáticas determinantes para el discurso coreográfico: puntos de giro que contribuyen a la dinámica danzante desde una credibilidad particular en esta versión sobre *Romeo y Julieta*.

Tamaño realización, que coronara en 2003 las presentaciones del Ballet Na-

cional de Cuba durante las conmemoraciones de su aniversario 55, se revitalizó en la Plaza Vieja, devenida espacio singular y protagonista de un acontecimiento que nunca antes sucediera en ese lugar, cuyos principales edificios —ya restaurados— le otorgan un nuevo enfoque urbano al centenario enclave de La Habana colonial.

EL ESPECTÁCULO

Desde todos los balcones que rodean a la Plaza Vieja, y desde más de mil lunetas, los espectadores asistieron a tan singular presentación de *Shakespeare y sus máscaras...* La coreografía en un acto recibió, entonces, no pocos aplausos y la satisfacción de sus protagonistas.

Joel Carreño, quien desempeñara en la primera de las puestas el personaje de



Teniendo como fondo la casona de los condes de Jaruco, la plaza vibró con la puesta en escena de esta obra, con coreografía de Alicia Alonso, música de Charles Gounod, escenografía de Ricardo Reyman, vestuario de Pedro Moreno y diseño de luces de Gloria Montesinos. El libreto, de José R. Neira, y las adaptaciones orquestales, de Juan Piñera.

Benvolio, primo de Julieta, opinó que la experiencia resultó inigualable.

«El entorno fue adecuado y creo que no hubo mejor ocasión que un Festival para hacerlo, en un lugar con tanta historia. Pero no es el lugar habitual, y eso te puede predisponer. Sin embargo, el calor del público logró hacerlo diferente», dijo el primer bailarín de la compañía cubana al término de la representación.



En esta puesta danzaría, Alicia Alonso da vida al dramaturgo, convirtiéndolo en un vendedor de máscaras con las que el Shakespeare-actor guía el destino de sus personajes, quienes —al igual que en la obra original— participan de escenas colectivas e íntimas. Fueron estas últimas las que escogió Alonso para traducir en *pas de deux* los conocidos «duetos» de Romeo y Julieta que la crítica evaluara en *Shakespeare y sus máscaras...* como «preciosos y difíciles».

Elegante y sensible, excelente en su posición de *partenaire* como Romeo, Rómel Frómata también manifestó su satisfacción por la puesta, porque «aunque es muy difícil llamar la atención de miles de personas, fue una experiencia nueva y por tanto disfrutable».


Mientras, para Víctor Gilí, versátil en la hilarante personificación de Mercucio, resultó «increíble que se llenara la Plaza Vieja, y más por un público que no es habitual del ballet en los teatros».

«Dentro de este plaza, y como han bailado, me ha parecido mágico. Creo que constituye un entorno perfecto para presentar *Shakespeare y sus máscaras...*», declaró Inmaculada Gil, representante de la Generalitat Valenciana, al elogiar la puesta en la que participó nuevamente el Centro Coreográfico de esa comunidad española.

Considerada el primer intento planificado de ampliación urbana, la Plaza Vieja —llamada nueva hasta que se creó la Plaza del Cristo— fue fundada a fines del siglo XVI, cuando La Habana comenzaba a expandirse y se hacía necesario un espacio para uso civil y público.

IGNACIO CRUZ ORTEGA es periodista de CMBF Radio Musical Nacional.





Los primeros bailarines Viengsay Valdés y Rómel Frómeta encarnaron los papeles protagónicos de Julieta y Romeo, respectivamente.

OPUS HABANA

Volumen I

año 1996-97

Portada Nelson Domínguez/
Entrevista Dulce María Loynaz/
Lonja del Comercio



Portada Chinolope/
Poesía y recuerdo de Ángel Gaztelu/
Entrevista Cintio Vitier y Monseñor
Carlos Manuel de Céspedes/
Vitrales habaneros



Portada Zaida del Río/
Historia del alumbrado habanero/
Entrevista Zaida del Río/
Isadora Duncan en Cuba



Portada Ernesto Rancaño/
Inédito de Ernesto Che Guevara/
Entrevista Silvio Rodríguez



Volumen III

año 1999

Portada Manuel López Oliva/
Hemingway en La Habana/
Entrevista Antón Arrufat/
Portafaroles coloniales



Portada Arturo Montoto/
Palacio de los Capitanes Generales/
Entrevista Pablo Armando Fernández/
Música Sacra en la Habana Vieja



Portada Elsa Mora/
Templo de San Francisco de Asís/
Entrevista Roberto Fernández Retamar/
Cerámica inglesa en La Habana



Volumen II

año 1998

Portada Cosme Proenza/
Juan Pablo II en Cuba/
Entrevista Alfredo Guevara



Portada Ileana Mulet/
Centenario de la explosión del Maine/
Entrevista Marta Arjona/
Castillo de los Tres Reyes del Morro



Portada Roberto Fabelo/
Federico García Lorca en La Habana/
Entrevista Miguel Barnet/
Salvar a la Iglesia de Reina



Portada Pedro Pablo Oliva/
Álbum de bodas de Martí y Carmen/
Entrevista Pedro Pablo Oliva/
Castillo de la Real Fuerza



Volumen IV

año 2000

Portada Rubén Alpízar/
Fortaleza de San Salvador de la Punta/
Entrevista Rosario Novoa/
Una canción eternamente habanera



Portada Manuel Mendive/
Arquitectura doméstica cubana/
Entrevista Lisandro Otero/
Historia del órgano habanero

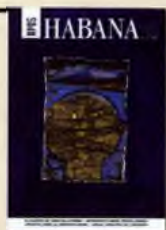


Portada Alfredo Sosabravo/
José de la Luz y Caballero/
Entrevista Carilda Oliver Labra/
Novela inédita de Roa Kouri



Volumen V
año 2001

Portada Eduardo Roca (Choco)/
María Zambrano
y **Juan Ramón Jiménez en Cuba**/
Entrevista María Teresa Linares/
Apuntes sobre la diáspora árabe



Portada Ricardo Chacón/
Casa de la Obrapia/
Entrevista Daniel Taboada/
En torno a la farmacia habanera



Portada Leslie Sardiñas/
Colección del Conde de Lagunillas/
Entrevista César López/
Diarios habaneros de Schliemann



Volumen VII
año 2003

Portada Agustín Bejarano/
Homenaje a José Martí
en su natalicio/ Entrevista Sobre
la obra de Fina García Marruz/
Festival de Música Antigua
Esteban Salas



Portada Flora Fong/
Chinerías habaneras/
Entrevista Flora Fong/
Foujita, un pintor japonés
en La Habana



Portada José Luis Fariñas/
La Iglesia de San Francisco de Paula/
Entrevista a Graziella Pogolotti/
Poesía y arte del Padre Gaztelu



Volumen VI
año 2002

Portada Ángel Ramírez/
Centenario de Rafael Alberti/
Entrevista Nancy Morejón/
Actas Capitulares de La Habana



Portada Vicente R. Bonachea/
Ingleses en La Habana/
Entrevista Eduardo Torres Cuevas/
Joséphine Baker: de París
a La Habana



Portada Águedo Alonso/
La Avellaneda: un mito errante/
Entrevista Luísa Campuzano/
Sobre el mueble colonial cubano



Volumen VIII
año 2004

Portada Ever Fonseca/
Retorno al oratorio de San Felipe Neri/
Entrevista Reynaldo González/
Catedral ortodoxa de San Nicolás de Mira



Portada Carlos Guzmán/
Cintio Vitier: La Habana que va conmigo/
Entrevista María del Carmen Barcia/
Cómodas de sacristía



Portada Adigio Benítez/
Cuba, sus inicios fotográficos/
Entrevista Ada Kouri/
La casa simple habanera



35 dólares por 4 números

suscríbese ver boleta de suscripción

www.opushabana.cu

HOTELES
HABAGUANEX
LA HABANA VIEJA

Únicos
y Diferentes

Habaguanex S.A. Oficio No. 110 de Luperón y Amargosa,
Plaza de San Francisco, La Habana Vieja.
Tel: 867 1080, Fax: 860 9761, E-mail: gerencia.comercial@habaguanex.com
www.habaguanex.cu

14 hoteles y hostales a su disposición
un entorno único e irrepetible

LA HABANA VIEJA, CUBA

Hotel Santa Isabel
Hotel Ambos Mundos
Hotel Florida
Hotel Telégrafo
Hotel Park View
Hotel Armadores de Santander
Hostal Valencia
Hotel Conde de Villanueva
Hotel El Comendador
Hotel del Tejadillo
Hotel San Miguel
Hotel Los Frailes
Hotel O'Farrill
Mesón de la Flota

Fénix, Ave fabulosa que según la tradición era única en su especie y renació de sus cenizas.



FÉNIX S.A.

Única con sus servicios en la renaciente Habana Vieja

INMOBILIARIA CENTRO HISTÓRICO
APARTAMENTOS · OFICINAS · LOCALES COMERCIALES

DIVISIÓN DE TRANSPORTE
TAXIS · RENT A CAR · TALLER AUTOMOTRIZ · TIENDA PIEZAS Y ACCESORIOS · PARQUEOS · COCHES

COMERCIALIZADORA DE MUEBLES
OFICINAS · APARTAMENTOS

DEPARTAMENTO DE HIGIENIZACIÓN
"RATONCITO BLANCO" CONTROL DE PLAGAS · RECOGIDA DE DESECHOS SÓLIDOS

BICICLETAS CRUZANDO FRONTERAS
ALQUILER · TALLER DE REPARACIONES · TIENDA PIEZAS Y ACCESORIOS



Gerencia Comercial Fénix S.A. Tels.: 862 7406 y 862 0598. Fax: 66 9546. Correo-e: cfenix@fenix.cnhg.cu
Inmobiliaria Centro Histórico 862 7406 y 862 0598 · Taxis 863 9720 y 863 9580 · Rent a car 863 3149 · Tienda piezas y accesorios "Carruaje" 863 6861

Prado y Ánimas" 861 9943 y 860 3232 · Parques 860 2652 · Coches 861 9380 · Comercializadora de Muebles 863 0272 · Ratoncito Blanco 863 0582 y 861 2397 · Bicicletas Cruzando Fronteras 860 8532

Una Coqueta

Por ROIG DE LEUCHSENRING

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



los doce años menos veinte días tuvo María Luisa su primer novio: un pollito, un fiñe «de a real y medio», como ella le llamaba, hermano de una amiga y compañera de colegio, el que, después de haberle paseado la calle varias veces *vendiéndole listas*, le declaró su amor, «inmenso e inmutable» en una carta copiada con bastante buena letra y no muchas faltas de ortografía de *El Secretario de los Amantes*. Pero esas relaciones no duraron más que un mes. Y un segundo galán sustituyó inmediatamente al primero. De entonces a la fecha ni ella misma recuerda los novios que ha tenido.

Acostumbrada desde su niñez a jugar, no ya a las muñecas, como suelen hacer la generalidad de las niñas sino «a los muñecos» o mejor dicho, *con muñecos*, ha pasado su juventud como esas locas y alegres mariposas que van volando sin cesar de flor en flor.

Muy tarde se levanta María Luisa, y en su *toilette* mañanera emplea por lo menos dos o tres horas; tiempo bien escaso si se tiene en cuenta los mil y un detalles que requiere el arreglo y adorno de su belleza. Después del baño, largo y voluptuoso, tiene que refrescar el cutis con la *crema nevada*, arreglarse las uñas, rizarse el cabello, bien con las tenazas o cogiéndose varios *papelillos* y *moñitos* darse un poco de colorete... y por último, luego que se ha contemplado

varias veces en el espejo, su más fiel consejero y amigo, satisfecha de sus encantos, se encuentra entonces en disposición de almorzar.

Al medio día se dirige a las tiendas... a charlar un rato con los dependientes de engomados bigotes, de los que logra, a cambio de sonrisas y miradas, llevarse algo más baratas las chucherías que, después de revolver todo el establecimiento, se decide a comprar... al fiado. Por las tardes va, si es día de retreta, al Malecón y por las noches, al Malecón también o a algún cine o teatro, o de visitas.

Pero si hay baile en alguno de los Centros Regionales o *reunión bailable* en casa de alguna amiga, entonces María Luisa lo deja por asistir a uno de ellos; que es el baile su única y grande pasión, y el salón o la modesta sala donde éste se celebra, el mejor escenario para sus conquistas. Y da gusto verla cómo se multiplica, sin darse punto de reposo, yendo de un lado para otro, hablando con este joven, sonriéndole a aquél o dirigiéndole al de más allá una mirada envenenadora. Y cuando la orquesta «de primera de Fulanito» o el piano... o el fonógrafo deja oír sus notas iniciales, ¡con qué entusiasmo y deleite se entrega, en los brazos de uno de sus tantos admiradores, a las dulces cadencias del vals o del *fox trot* o a las voluptuosas y gemidoras del danzón, nuestra danza nacional, a la que profesa María Luisa un culto ¡casi sagrado! Y ella, que además de sentir y comprender, como buena criolla, esta música acariciadora y lánguida, que parece llevar envuelta en sus notas todo el sabor de nuestra tierra, ella que es también, repito, una *pluma bailando*, sabe llevar, como ninguna, el compás con el cuerpo y pies, obediendo instantáneamente lo que con sus voces agudas y vibrantes le dice primero el clarinete y le repiten después los violines y el contrabajo, y por último, los timbales, ya sonoros y graves, ya alegres y estrepitosos...

¡Quién diría que esta niña, que pone toda el alma cuando baila un danzón, es una mujer frívola e insensible, incapaz de amar a ningún hombre! Deseosa de verse obsequiada por todos, para todos tiene palabras de halago, de seducción y de esperanza; juega con los hombres como el gato con el ratoncillo. Donde quiera que va siempre la sigue una corte de adoradores, a los que ella, con el atractivo irresistible de sus encantos y sus gracias, tiene siempre rendidos



de amor a sus pies; y cada uno se cree el elegido, pero en realidad no lo es ninguno.

Coqueta, por naturaleza y por cálculo, atrae a los hombres y procura que se enamoren de ella, por el placer de dejarlos después. Y no respeta nada ni a nadie. A sus amigas les arrebató, únicamente por el gusto de quitárselos, sus novios o enamorados.

Su mayor desgracia sería pasar desapercibida, que no se ocupasen de ella.

Por eso procura constantemente en cualquier sitio en que esté, y está siempre en todas partes, llamar la atención. Y para lograrlo, apela a sus trajes, copiados exageradamente del último figurín, y a su manera de hablar y de reírse o pone en juego sus ojos vivarachos y provocadores y, sobre todo, su sonrisa, esa eterna sonrisa insinuante y burlona, que tantas víctimas ha ocasionado.

Si toda mujer posee en mayor o menor escala, la facultad de fingir sus sentimientos, María Luisa es en esto una artista consumada. Y ¡cuántos han pretendido en vano interrogar el corazón de esta niña esfinge! ¿Será que esta mujer insensible no tiene corazón? Yo me inclino a creer que sí, pero que si del suyo hiciésemos, como hizo Addison con el de otra coqueta, una disección, encontraríamos que en su cubierta exterior presenta millones de pequeñas heridas, ninguna de las cuales penetra en el interior por ser su pericardium sumamente duro, frío y resbaloso; y examinándolo, interiormente hallaríamos sin duda multitud de cavidades rellenas de toda clase de bagatelas y principalmente de humo, e impresas en las paredes de dichas cavidades, aunque muy borrosamente por encontrarse superpuestas unas sobre otras, las imágenes invertidas de cerca de dos millones de hombres. A pesar de todo esto no creo que podrá encontrarse una balanza suficientemente sensible para averiguar el peso de este corazón, tan ligero es.

María Luisa, como todas las coquetas es una anormal. Ella posee idénticos defectos que las demás mujeres pero llevados a su grado máximo, exagerados extraordinariamente. Así, es fría, caprichosa, egoísta... ¿A qué debemos atribuir esto? Yo, después de estudiar detenidamente la materia y consultarme con eminencias científicas y peritosas en cuestiones amorosas, aunque he hallado opiniones muy varias y encontradas puedo afirmar, como lo más aceptable, que la coquetería, cuando no se ha transmitido por herencia, es el resultado de cierta enfermedad del corazón, enfermedad que presenta como fenómenos particulares, además de los que ya indiqué, señalados por Addison, una notable alteración de esta víscera en su punta, que hace variar por completo todos y cada uno de sus movimientos y latidos.

Hay otros tratadistas que opinan, Schopenhauer y Renté de Vales entre ellos, que las coquetas no pue-

den calificarse de anormales, sino que, por el contrario, constituyen la única clase de mujeres completamente normales y que los defectos e irregularidades que nosotros queremos encontrar en ella no son sino las cualidades propias de toda mujer, pero en las coquetas resaltan y llaman más la atención porque ellas se muestran siempre al descubierto, sin cálculos ni hipocresías, como lo hacen las demás. Pero esta opinión no he querido aceptarla y sigo considerando a María Luisa como una enferma, como una anormal.

¡Desgraciada de ella si logra curarse de su coquetería! Que he visto a más de una chiquilla, ayer frívola, despreocupada, burlona, pizpireta, después de haber pasado su juventud dominando siempre a los hombres, engañándolos y jugando con ellos, enamorarse un día locamente de un hombre que no la quiere ni le hace caso, y entonces terminar, la coqueta empedernida, su reinado, muriéndose de amor por un imposible...



Conrado W. Massaguer y Emilio Roig de Leuchsenring en la época que iniciaban sus trabajos conjuntos en las revistas Gráfico (1913) y Social (1916), fundadas ambas por el primero de ellos, destacadísimo ilustrador, publicista y periodista gráfico.

Una Coqueta fue publicado en Gráfico (1914); La Nación (1919) y Carteles (1925).

No dejes que la Historia Desaparezca

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



Bonos a la venta



Independientistas cubanos (mambises) durante la guerra contra España iniciada en 1895.

FOTOTECA OFICINA DEL HISTORIADOR