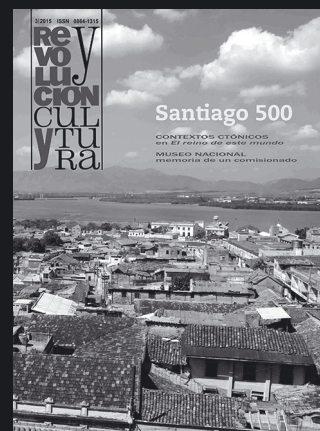


SANTIAGO 500

Santiago de Cuba celebró el 25 de julio de 2015 el Quinto Centenario de su fundación. Y como se afirma en uno de los trabajos que integran este dossier, se trata de «quinientos años tejiendo una historia local cargada de acontecimientos protagónicos en la forja de la nación cubana y también delineando una cultura singular y única por la que se nos reconoce e identifica hoy». Algo de eso quiso reflejar RyC en este homenaje.

- 2 **ESPACIO E IDENTIDAD: EL PAISAJE URBANO EN LA PLÁSTICA DE SANTIAGO DE CUBA**
María Elena Orozco Melgar
- 10 **UN EXCEPCIONAL TESTIGO DE SU TIEMPO: JULIO LARRAMENDI**
Daniel Taboada Espiniella
- 12 **LA FRATERNIDAD, UNA HACIENDA HISTÓRICA DE LA CULTURA DEL CAFÉ EN SANTIAGO DE CUBA**
Yaumara López
- 18 **PATRIMONIO CULTURAL Y GESTIÓN**
Omar López Rodríguez
- 22 **MARÍA CANDELARIA RUVALCABA, ARRESTOS DE UNA SANTIAGUERA ILUSTRADA DEL SIGLO XVIII**
Olga Portuondo
- 25 **CONTEXTOS CTÓNICOS Y FIGURAS SIMBÓLICAS EN *El reino de este mundo* DE ALEJO CARPENTIER**
Rafael Climent Espino | Novedoso y revelador acercamiento a la obra del gran novelista cubano, empleando para ello como herramienta teórica el concepto de los contextos ctónicos, al que la crítica sobre Carpentier apenas ha prestado atención.
- 30 **CUBA EN IGNACIO RODRÍGUEZ GALVÁN**
Mireya Cabrera Galán | A la vida íntima de José Jacinto Milanés, se le ha conferido exacerbada importancia en comparación con otros sucesos y personajes que motivaron algunas de sus composiciones más sobresalientes. Tal es el caso de la epístola que se estudia en este artículo, donde en desbordante cubanía, el bardo matancero canta a la patria y sueña su libertad.
- 37 **LAS SIBILAS DE LA CALLE MERCADERES LEEN A PEDRO DE JESÚS**
Doña Cálida y doña Gélida (es decir, Margarita Mateo y Jorge Ángel Pérez), nos cedieron para su publicación la charla con que presentaron *Imagen y Libertad vigilada. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*, del escritor Pedro de Jesús.
- 41 **SIETE CUBANOS EN EL CONTEXTO CUBANO DE LA XII BIENAL DE LA HABANA**
Israel Castellanos León | A grandes zancadas, el lente de la cámara, los apuntes del reportero, nos devuelven algunas gotas significativas del gran océano de la bienal.
- 45 **CERAMISTAS CUBANAS: EL CANON POSMODERNO**
Surisday Reyes Martínez | Sobre un grupo de mujeres ceramistas, a partir de las características esenciales de su quehacer, la autora nos desvela un discurso posmoderno cuyo centro está tanto en el abordaje de la problemática humana como en la redefinición del arte cerámico.
- 50 **RELECTURA DE *Memoria del Comisionado Sr. Emilio Heredia***
Abelardo G. Mena Chicuri | Con esta relectura de la Memoria del primer director del Museo Nacional, se nos invita a una posible reescritura de la historia del arte en Cuba.
- 59 **ÓPERA RUSA EN EL GRAN TEATRO: EL PRÍNCIPE IGOR EN LA HABANA**
Enrique Río Prado | Sobre la acogida que tuvo en nuestro país hacia 1930 la llegada de la primera compañía de ópera rusa y su (para entonces insólito) repertorio.
- 65 **LA SENTENCIA DEL LECTOR DE *El proceso: QUE SU VERGÜENZA LO SOBREVIVA***
Alain Serrano | La obra de Kafka es una respuesta a las circunstancias no muy felices de su vida. Quizá ello sea el motivo por el que sus lectores la agradecen.
- 69 **DESDE LEJOS**
De Sia Figiel, la primera mujer samoana en publicar una novela y que adaptara los géneros occidentales a los ritmos y patrones de las tradiciones orales de su país, RyC ofrece gracias a la traducción de Paloma Fresno Calleja, su relato «Los bailarines».
- 74 **A TIEMPO**
¿Qué fue del monumento a Casal? | Llilium Llanes || *Signos*, una revista que enamora | Alejandro Batista López || De las Voces | José León Díaz || Pro-danza de La Habana: Exitosa gira por China | Reny Martínez
- 82 **VISTAZOS**
- 84 **ESPACIO ABIERTO**



**PORTADA
Y CONTRAPORTADA:**
Vista de Santiago de Cuba,
fotografía: Julio Larramendi.

REVERSO DE PORTADA:
Imágenes de Julio Larramendi.

**REVERSO
DE CONTRAPORTADA:**
Obras de Reinerio Tamayo, y
Julio César Pérez Moracén.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fomet

y Antón Arrufat

Encargado de actv. generales

Iván Barrera

Redacción

Israel Castellanos,

y Alain Serrano

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

CJLCh

Redacción

y Oficinas

Calle 4 # 205,

e/ Línea y 11,

Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 7830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00 (atrasado: 5.50)

Fotomecánica

e Impresión:

Ediciones Caribe^{3542.2}

Permiso

81279/143.

**Publicación financiada
por el FONCE**

REVOLUCIÓN CULTURAL
No. 3 JULIO-AGOSTO-SEPTIEMBRE | 2015
| ÉPOCA VI | AÑO 57 DE LA REVOLUCIÓN |
LA HABANA, CUBA.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

Espacio e identidad: el PAISAJE URBANO EN LA PLÁSTICA de Santiago de Cuba

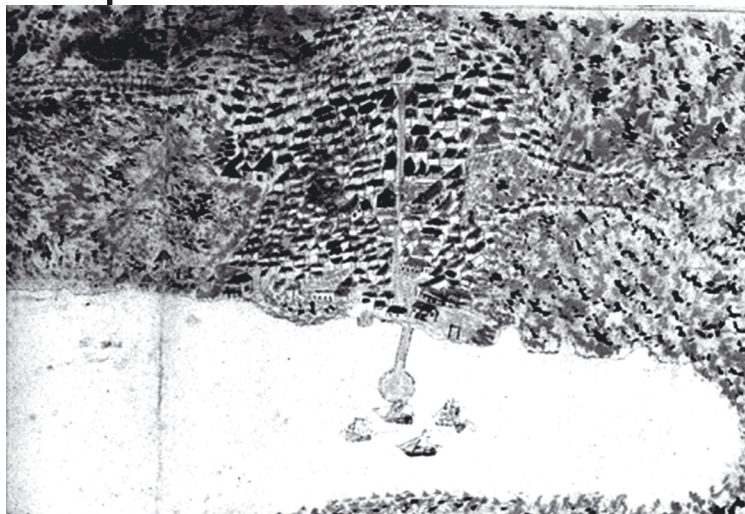
María Elena Orozco Melgar.
Profesora, investigadora
del Departamento de Historia
del Arte de la Universidad
de Oriente.

El paisaje es cultura, es la proyección de una sociedad en un espacio determinado. Hombre y lugar están íntimamente relacionados en su habitar, con sus emociones y con sus sensaciones. Esta unidad indisoluble entre el sujeto y su espacio lo conduce necesariamente a la construcción de su identidad. De ahí que el paisaje devenga en un reflejo identitario de una sociedad concreta en tanto la identidad se construye en y con el espacio.¹

Para Gastón Bachelard el espacio lo es todo y el habitar se asocia con lo cotidiano porque «memoria e imaginación no permiten que se les disocie»,² por ello las sensaciones y emociones que el sujeto lleva consigo están en su dinámica espacial. En este contexto la estructura argumentativa de este trabajo sigue esta unidad indisoluble entre sujeto y espacio, su reflejo identitario y su imaginación. También tomamos en consideración los significados que puede aportar un espacio, pues esto nos conduce a un ejercicio epistémico, es decir, a la obtención de un conocimiento válido del entorno, así como la dialogía, según Michael Bajtín, para analizar la relación entre el artista, el lugar y el habitante y así enfrentar la problemática del paisaje urbano santiaguero como resultado de un espacio *sui generis* y no el fruto de una mimética repetición.

El paisaje urbano se convirtió en una temática preferente de la plástica santiaguera: las primeras cartografías locales fueron paisajes urbanos; fue el caso de Baltasar Díaz Priego con el plano de 1751 (Figura 1), el del ingeniero militar Joseph Solano de 1785, el de José López con el de 1859 y el del francés Louis François Delmés (1793-1869) con su autorretrato y el plano de 1861³ (Figura 2). Asimismo, el inglés Walter Goodman (1832-1910) y un criollo santiaguero, Baldomero Merito Guevara (1825-1895), fueron los primeros en recrear, hacia los años sesenta, el topos ciudad de manera independiente como instrumento para alcanzar el «alma» del pueblo, como diría José Martí o «el estado del alma» de Gastón Bachelard,⁴ del ser en este caso local: una reflexión donde se descubre la unidad entre naturaleza y cultura y el paisaje urbano como fruto de un descubrimiento de la autonomía del sujeto tierra, la de Santiago y su cultura.

Como bien lo señala Massimo Venturi, «una peculiar espiritualidad favorece la relación de intercambio entre el individuo y el lugar donde vive»,⁵ su tierra, la que estimula en el hombre la construcción y el nacimiento de los paisajes y de todas las obras de cultura. Todo paisaje es reflejo de una cultura, el paisaje urbano de Santiago es el «ethos» que permite visualizar la tierra, la ciudad como lugar único, con una huella ética que hay que visibilizar y hacer legible. Por ello, no es extraño que a mediados del siglo XIX, cuando se es consciente de las especificidades del «tener lugar», el habitar conectado con el

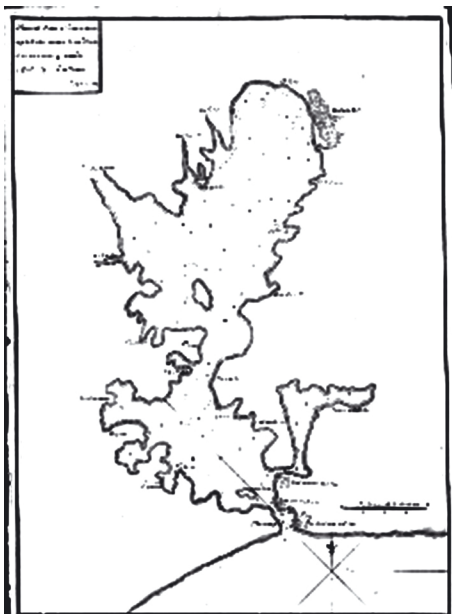


Arriba: Fig. 1, Detalle del plano de Santiago de Cuba del año 1751.

Autor: Baltasar Díaz Priego

Debajo: Fig. 2, Plano de Santiago de Cuba de 1785.

Autor: Joseph Solano





Cubanos y el Eco Cubense, en fecha tan temprana como 1811; poemas como los de Rubalcava, «La silva cubense», de finales del XVIII, nos indican la afirmación temprana de una identidad local apoyada en la Ilustración neocientífica, para la cual **cubense** era un calificativo de lo cubano relativo a la autoctonía de Santiago de Cuba.

Izquierda: Fig. 4, *Callejón del Guayo*. Autor: José Joaquín Tejada Revilla Tejada. Derecha: Fig. 3, *Alameda*, de Baldomero «Merito» Guevara.

construir al decir de Venturi, algunos creadores utilizan el mismo tema: la Alameda (Figura 3), espacio terrestre pegado al mar, borde de un territorio que quería diferenciarse y consolidarse como ciudad marinera. Así comenzó a sistematizarse una tradición única en Cuba que se ha mantenido y se mantiene aún en nuestros días, o sea, la representación plástica del paisaje como fruto de la cultura santiaguera.

Santiago de Cuba: del topos al logos

El hombre santiaguero, el oriental, ha sido como lo señaló Uslar Pietri⁶ al referirse al latinoamericano, un hombre dramáticamente condicionado por el espacio desde la llegada de los conquistadores hasta nuestros días. Santiago de Cuba, la última de las siete primeras villas fundadas en Cuba por Velázquez, primera capital del país, se mantuvo al igual que Baracoa, en su mismo sitio fundacional. Una ciudad con trazado damero asentada en terrazas de niveles diferentes, rodeada de montañas, que daba su espalda al mar. La Corona también la descuidó para privilegiar la nueva capital, ante la incapacidad de controlar sus inmensas propiedades de Ultramar, de ahí la rivalidad con La Habana y la resistencia y rebeldía del oriental dentro de un gran apego a su tierra: hacer de su patria chica como un espacio de afirmación o como una tierra «ínsula en la ínsula». El artista Ferrer Cabello⁷ decía que «el santiaguero era doblemente cubano: de Santiago de Cuba y de Cuba».⁸ Los primeros periódicos editados en Santiago se llamaron *El Amigo de los*

je biológico y cultural, el topos Santiago de Cuba ha sido evocado por poetas, ensayistas, críticos de arte, plásticos, viajeros extranjeros que han visitado la ciudad. Escojo algunos fragmentos para un acercamiento a las imágenes múltiples del logos Santiago de Cuba como estructura dotada de sentidos, como la revelación de lo que está detrás de las apariencias visuales.⁹ Espacio vivido, habitado, captado con las parcialidades de la imaginación, pero en la descripción de ese andar del habitante, del aventurero, del viajero, donde términos como camino, escenario, «distancia, horizonte, lugar, universo y paisaje» se convierten en las figuras privilegiadas de las descripciones del «estar aquí»¹⁰ de la afirmación del espacio-tierra-logos ciudad de Santiago de Cuba

Desde sus primeros momentos históricos la ciudad transitó desde un espacio a defender hasta convertirse en espacio de resistencia: bastión de La Habana frente a los potenciales enemigos de España situados al suroeste muy cerca de la Isla (los ingleses en Jamaica y los franceses en Saint-Domingue). Pero fue en el siglo XVIII cuando se desarrolla el sentimiento de patrilocalidad,¹¹ mediante el cual la ciudad se convertía en el espacio habitado que había que prestigiar, en dos palabras: la patria soñada.

Diversos ejemplos nos lo muestran: el gobernador del Dpto. Oriental, Juan Bautista Vaillant,¹² en 1788 daba cuenta a la Corona de la vastedad del espacio y la despoblación del territorio bajo su mando y la necesidad de fomentarlo, de acuerdo con los intereses de los



Arriba: Fig. 5, *Placita Santo Tomás*.
 Autor: José Boffil Cayol.
 Debajo: Fig. 6, *Vista por el Tivolí*. Autor: Juan Emilio Hernández Giro



patricios orientales, que dicho sea de paso, habían fundado la primera Sociedad Económica de los Amigos del País de Cuba y de América en 1783, a fin de imponer a la Corona la necesidad del progreso económico de esta parte. Al mismo tiempo, en 1792 escribía el gobernador a la Corte sobre las especificidades de la arquitectura santiaguera: para él existía un conocimiento adquirido a fuerza de práctica y quienes mejor lo interpretaban eran los artesanos o «prácticos» formados dentro de una tradición más que centenaria para enfrentar la sismicidad de la región, los vientos y lluvias huracanados y la humedad de un calor que reinaba en la mayor parte del año. Para Emilio Bacardí, en sus novelas históricas como *Via Crucis* (1910), Santiago era una ciudad «reclinada en las faldas de la Sierra Maestra», con una «perenne verdura tropical», «un conjunto de calles torcidas y de ca-

sas embadurnadas de colores chillones y lo que le daba brillantez y alegría era ese mismo montón abigarrado de casas que, alumbradas por un sol primaveral, son un cambiante constante de tonos vivos en una paleta natural [...]».¹³ Elementos decisivos para él eran su situación geográfica y el sol que proporciona imágenes distintas de acuerdo con el paso del día.

Carolina Wallace, hija del cónsul de Estados Unidos en Santiago de Cuba, quien vivió en la ciudad de 1861 a 1868, ofrece una visión¹⁴ romántica de la tierra, a la que se une la apreciación de una ciudad donde no existen las reglas del arte, lo que habían expresado, por los años 1830-1840, otros viajeros como Rosemond de Beauvallon, Hippolyte Piron y Ernest Duvergier d'Hauranne, entre otros.

Durante el siglo XX, la ciudad se transforma. El desarrollo le llega, como expresó un editorialista de la época, al mismo tiempo que «las antiguas candilejas de petróleo» eran sustituidas por «el brillante alumbrado eléctrico, las modestas construcciones de otros tiempos», por «espléndidos palacios y soberbios establecimientos mercantiles...»¹⁵ y una magnífica red de tranvías y centenares de automóviles desplazó los viejos coches tirados por caballos y mulos.

Mientras tanto, en la capital del país las vanguardias artísticas rompían con la manera tradicional de reflejar la tierra, el paisaje rural o urbano, siguiendo los cánones europeos de un Cezanne, un Pissarro o un Manet, o lo que era conocido en Cuba como la «Escuela de París». Pero cada ciudad tiene su tiempo y Santiago tuvo y tiene el suyo. Entonces existían otras preocupaciones en los creadores orientales. Se estaba en la búsqueda de lo cubano en la pintura y de un arte nacional. Muchos como José Manuel Poveda y Regino Boti no veían en las creaciones de las vanguardias del occidente de la isla lo esencial de nuestro arte y lo que necesitaba la construcción de una nación que había perdido su rumbo en 1898 y que, después, en 1902, se había constituido en república mediatizada.

Al iniciar el siglo XX, José Joaquín Tejada Revilla (1867-1942) retoma en sus temas la representación de la ciudad con su imagen ambiental singular. «El callejón del Guayo» (Figura 4), a pesar de su inspiración romántica, es un acercamiento a Santiago como espacio cultural, como espacio vivido no solo en su positividad, sino con todas las particularidades de la imaginación. Tejada utilizó «esa luz de diana» que «no tiene la fuerza que da en el arte el impresionismo»¹⁶

Otros pintores cultivadores del paisaje urbano como temática principal de su obra fueron José Boffil Cayol (1862-1946), contemporáneo de Tejada, más cercano a la representación del topos Santiago-refugio, tierra de patriotas, ciudad desde donde se inicia gran parte de la historia patria. Boffil recreó jirones del Santiago de la época colonial: la «Placita



Arriba: Fig. 8, *Callejón de Carnicería*. Autor: Daniel Serra Badué. Debajo: Fig. 7, *La calle Enramadas*. Autor: Rodolfo Hernández Giro.



de Santo Tomás» (Figura 5), otrora núcleo de héroes..., la iglesia de Santa Lucía, el «Callejón de Mangachupa», «Techos santiagueros», «Casa en ruinas con una mujer sentada», excelentes acurelas que aunaban al decir de Daniel Serra Badué, «la precisión y la dulzura; la objetividad y el idealismo; la luz y la sombra; la austeridad y el color porque no le era posible permanecer frío y objetivo ante el modelo, ni mucho menos estilizar o deformar la imagen de sus sueños».¹⁷

Juan Emilio y Rodolfo Hernández Giro pertenecen a otra generación de pintores santiagueros. De familia franco-cubana fueron a estudiar a Barcelona, como la mayoría de nuestros pintores, y después a París. En Francia Juan Emilio se casa con una hija del país y toma conciencia de la necesidad de volcarse en la construcción de un arte nacional.¹⁸ El haber vivido en Haití, exiliado durante la guerra del 95, su comprensión de la historia, de las particularidades de la región oriental y del tiempo singular de cada región –diferente al de la capital– hacen que su visión del arte no coincida con la de los creadores de las vanguardias nucleados en La Habana. Su perspectiva tiende de entrada a comprender la isla en su contexto, a la tierra cubana y a la independencia

por recobrar.

De ahí que se proponga la construcción de un arte nacional, cuyas líneas directivas partirían primero del auto-reconocimiento que se está llevando a cabo en Santiago (tanto en la literatura como en la plástica), del «estar aquí», de Santiago como espacio de resistencia pero también capaz de mantener viva la memoria y la conciencia de sí. Estaría en conjunción con los lineamientos de la llamada «Escuela de Francia», donde se apelaba a un arte nacional.

Juan Emilio Hernández Giro (1882-1953) era un heredero de la manera de reflejar el espacio del Oriente cubano como «espacio feliz», como diría Bachelard: «es en el espacio donde encontramos los bellos fósiles de duración concretados por largas estancias [...]»;¹⁹ al decir de Poveda, Juan Emilio hacía una «obra firme y de esfuerzo» porque llevaba la emoción más allá de los sentidos, porque en cada lienzo suyo se observaba el empeño de hacer obra de arte y no de arte ñoño y enclenque...

Tiene Juan Emilio Hernández una gran ventaja sobre los jóvenes actuales. En estos se nota desconcierto en cuanto a propósitos, rutas y designios. Generalmente ignoran el camino que deben seguir y cómo deben seguirlo. El decadentismo que es más funesto en pintura que en literatura les llena de raras ideas, les enamora de lo fantástico, de lo irreal, de lo caprichoso. Se dirigen, en busca de la inspiración a París y París los hace simbolistas, puntillistas o naturistas, es decir, extravagantes. Más enemigos de toda escuela, de todo método, por sistema, acaban por dejar que su imaginación enfermiza aletee sin rumbo como un pájaro ciego...²⁰

En cuanto a la labor de Poveda, del propio Juan Emilio Hernández Giro y de toda una intelectualidad santiaguera, esta era, de entrada, militante por el reconocimiento de una identidad que había sido magullada y que podía muy bien aflorar en las artes: ellos no ignoraban el camino que debían seguir y cómo seguirlo, por eso creo que debido a esta resistencia, más que al tradicionalismo, el paisaje urbano y también el rural predominó en Santiago de Cuba.

Juan Emilio fue literalmente expulsado de San Alejandro, pudo ser director solamente durante dos meses. En su obra predominan piezas como «Vista por el Tivoli» (Figura 6), «Camino de la Gran Piedra», «Desde el Ranchito», «Río Carpintero», «Mujer tendiendo la ropa» y también una vertiente de temáticas históricas, sobre los grandes próceres de nuestras gestas independentistas: Maceo, Céspedes, Francisco Vicente Aguilera... realizadas con el expreso deseo de hacer «al Ciudadano Cubano de sus propios elementos, consciente de su valor, y capaz de ejercitarlo todo en pro de Cuba y así tendremos Patria estable y feliz para nosotros y nuestros hijos y útil de veras a la Humanidad...».²¹ Juan Emilio desborda lo local para vincular la construcción del ser nacional en perfecta conjunción con lo universal. Por ello, la hermenéutica de su obra se asienta, preferentemente, en Santiago y en el Oriente cubano como espacio de intimidad y de forja de la nación.

Rodolfo, por su parte, fue el maestro de maestros de los pintores santiagueros, admirador de su hermano y un continuador de sus esfuerzos. Fuera del mimetismo que algunos querrán ver, hay que buscar en esta temática del paisaje urbano en Santiago de Cuba otros calificadores de ese espacio necesario, íntimo, identitario y al mismo tiempo aglutinador de un ser nacional.

Rodolfo Hernández Giro (1881-1970) se centró en la ciu-



dad y su entorno como texto, con una gran libertad expresiva como en «Montañas», «La Idalia», «Gran Piedra», «La calle Enramadas» (Figura 7), interesante paisaje urbano donde anima la escena con la vida cotidiana que caracteriza esta arteria central, comercial de la ciudad: los raíles del tranvía, el movimiento de los autos, las actitudes de los paseantes, las modas de la época, los carteles y toldos de los comercios, un fragmento de la ciudad que se caracteriza por la vida que habita cada uno de los espacios, de los detalles, de una ciudad comercial. Forjador de la memoria colectiva santiaguera como su hermano, su búsqueda de la luz fue también un aporte incontestable a la plástica de la región. Su magisterio, su metodología, la pintura en *plein air* quizás fue el aspecto más descollante en su vida de pedagogo del arte. Para Ferrer Cabello, Rodolfo era más espontáneo, le enseñó a utilizar la «llamada paleta limitada, es decir, el manejo de ciertos colores pero tratando de que rindan en luminosidad y acabado tal como si se empleara toda la gama de colores», aspecto que sorprendió a su maestro habanero Leopoldo Románach.²²

Otros continuadores de esta línea de paisaje urbano fueron Enrique Marañón Calderín (1913-1985), Daniel Serra Badué (1917-2000), el dominicano instalado en Santiago Car-

los Ramírez Guerra y Antonio Ferrer Cabello (1913-2006). Mientras Serra Badué continúa la obra de sus maestros nos deja metáforas espaciales del «estar aquí», relatos culturales con un toque personal: crea una hermenéutica en la que ciertos rincones de la ciudad, los recorridos diarios del transeúnte, las fachadas de las casonas de antaño son ofrecidos en el armónico contrapunteo de luces y sombras felizmente logrado, en especial en las técnicas del carboncillo y la plumilla (Figura 8).

Para Antonio Ferrer Cabello la ciudad es un eterno carnaval por el contraste de colores que ella ofrece. En la búsqueda de la luz del trópico sigue el camino trazado por los impresionistas y particularmente por su maestro Rogelio Hernández Giro. Muchas personas cuando ven sus cuadros ven el calor de Santiago, de la calle, de su paisaje. Sus temas recurrentes son las sinuosas calles de abigarrados contrastes como Padre Pico, San Francisco y San Gerónimo, donde además de las variaciones de luces y sombras podemos encontrar otras perspectivas, el mar o bien la montaña (Figura 9).

Trataba, según lo confesaba, de limpiar su paleta, es decir sin ensuciar el color, para que éste no saliera opaco. Decía: «si llevas un cuadro mío a una calle verás que hay cosas que no son así. Yo no pinto solamente lo que veo, sino lo que pasa por mi interior, y eso lo vuelco...»²³ Nos recuerda las palabras de Lezama Lima años después cuando expresaba: «la mirada cuando es legítima y crea un paisaje de cultura, logra crear la coordenada de su segunda naturaleza, los objetos que ofrece lo extenso como sujeto artizado creado por la mirada».²⁴

En los años cincuenta del siglo XX se dio en Santiago un movimiento de renovación pictórica con el llamado «Grupo Galería», impulsado por Antonio Ferrer Cabello, René Valdés, Miguel Ángel Botalín, José Antonio Portuondo. Más que grupo fue un fenómeno cultural,²⁵ cuyo objetivo era la modernización de las artes plásticas y de las artes en general. Se avivó una relación con La Habana que permitió la muestra de exposiciones de artistas radicados en la capital como Carmelo González; se inició el conocimiento del arte moderno y de la pintura abstracta. Una exposición del grupo *Los Once* y de Eduardo Abela fueron presentadas en Santiago de Cuba. Aparecen una serie de jóvenes, de ellos escojo a José Loreto Horruitiner y a José Julián Aguilera Vicente, quienes cultivaron el paisaje urbano, y especialmente la ciudad vivida y percibida como continuidad exterior del espacio mental, a semejanza del maestro Ferrer.

Primacía y atracción del espacio Santiago de Cuba: el espacio feliz, forja de la nación

Los años heroicos de la lucha contra Batista, los rebeldes en la Sierra Maestra, ponen el espacio Santiago de nuevo en el punto de mira del país. Santiago se convierte en la ciudad rebelde, heroica, cuna de la Revolución,

En esta página, arriba:
Fig. 9, *Calles*.

Autor: Antonio Ferrer Cabello.

Debajo: Fig. 10, *Paisaje*.
Autor: José Loreto Horruitiner.

En la página 7, arriba:
Fig. 11, José Julián Aguilera Vicente, *Llueve en Padre Pico*.

Debajo: Fig. 12, Del mismo artista, *Callejón de Gata*.



también recibe influencias de Romañach, Portocarrero, Mariano Rodríguez, y de los expresionistas mexicanos. Utiliza una gama de colores donde reinan los rojos, amarillos, los azules, los naranjas y el negro. La luz habita su obra, de ahí el uso de los amarillos y los naranjas. Los rojos por los techos de la ciudad y el azul porque Cuba es una isla, aunque muchas veces este color recubre las montañas de la Sierra Maestra. Renuncia a la perspectiva renacentista, simplifica las formas y la composición y logra un discurso pictórico que transforma el espacio tierra, superponiendo los planos, reduciendo los volúmenes y enfatizando en el abigarramiento urbano de las disímiles aristas que la ciudad ofrece en su lectura.

En 1964 gana el premio nacional de pintura con «Paisaje» (Figura 10), una pieza que refleja el Santiago abigarrado de los barrios marginales, sus postes eléctricos y su ambiente cálido; en otras obras se nutre de los hitos arquitectónicos de la ciudad: la catedral con sus torres, la plaza central, la irregularidad de su tejido urbano y las montañas que la rodean. Su obra representa una ruptura con el paisaje urbano anterior. Su tema fetiche es la ciudad, para él es historia, y Santiago, la forja de la nación. José Julián Aguilera Vicente (1934-2014) percibe Santiago como «una olla de presión», para él la ciudad es «un pequeño valle entre montañas penetrado por colinas y eso hace que su topografía desde cualquier ángulo que se observe la ciudad, incluso desde la propia bahía, sea un columpio de elevaciones en un constante ondular. Eso enriquece el contraste tanto tonal como cromático de la propia ciudad. Pero por esa misma bahía, más la característica de ser un valle rodeado de montañas, la luz refracta en las propias paredes y hace que aún en los bancos de sombras más intensas, estas sean luminosas. Son sombras transparentes».²⁷

Se considera «sobre todas las cosas un creador que...» ha «tenido la oportunidad de expresarse en diversas disciplinas como la escultura, la pintura, en las artes gráficas en general, específicamente en el grabado xilográfico».²⁸ El triunfo de la Revolución le permitió apoyar con su obra y divulgar las transformaciones del momento histórico que se vivía. Según Aguilera Vicente, «el grupo Galería... teniendo en cuenta la rápida ejecución del grabado lino-gráfico, y la obtención de la reproducción múltiple hace que se convierta en el procedimiento idóneo para la propaganda política» necesaria a una revolución triunfante.²⁹ Entre 1962 a 1966 inicia la serie «Los callejones de Santiago de Cuba». Nos ofrece la ciudad en sus múltiples visuales con la pericia de los grandes maestros del Renacimiento: la perspectiva calculada, el detalle medido, los colores del trópico y el calor ambiente en una alquimia perfecta. Para él, siguiendo a su maestro Justo Orozco Luvín,

... el amarillo cadmiun representaba la concentración de la luz en Santiago, y eso con todas sus gamas, desde el amarillo puro hasta todas sus complementaciones, con las grisallas incluyendo el amarillo del paisaje de los callejones de Santiago, donde incluso como dijo Ferrer referenciando al profesor Orozco... hasta las sombras de Santiago son luminosas y hasta en la sombra, en el paisaje santiaguero permanece el ocre como referencia hacia el amarillo, de ahí que haya esa paleta del amarillo predominante con su familia complementaria dentro de mi predilección artística, con el cual, por ser el amarillo el color de mayor valor lumínico, es el acento para conseguir los términos de la atmósfera del color, porque a partir de ahí y en sus engrisamientos permite producir profundidades aún



se habla de cambiar la capital de La Habana a Santiago, triunfa la Revolución y el primero de enero Fidel Castro, desde el ayuntamiento de Santiago de Cuba en el parque Céspedes se dirige al país entero para anunciar la victoria de la Revolución al pueblo cubano.

El primer premio de novela otorgado por el recién inaugurado galardón Casa de las Américas en el año 1960, fue atribuido a un santiaguero de pura cepa, me refiero a José Soler Puig y a Bertillón 166. Todo ello abre una época de búsqueda, de reflexiones que se manifiestan en la plástica y que como nunca antes se van a centrar en la ciudad, el «espacio feliz» según lo calificó Bachelard.

José Loreto Horruitiner (1933),²⁶ discípulo de Ismael Espinosa Ferrer, de Ferrer Cabello y de Enrique Marañón, representa la nueva pintura santiaguera después del 59. Su obra se nutre del impresionismo y del expresionismo,



Arriba: Fig. 13, *La Temporada*.
 Autor: Carlos René Aguilera Tamayo.
 Debajo: Fig. 15, *Panorámicas*. Autor:
 René Silveira Toledo



el otro. Son metáforas polisémicas y renovables más allá del tiempo circunstancial, en un contrapunteo entre identidad, modernidad y la otredad a la manera de Bajtín. Así reencontramos lo esencial del espacio Santiago, representado por una realidad portadora de símbolos, la plaza principal, sus edificios, hitos históricos, la catedral, las viviendas... completando su dimensión topológica como parte de una comunicación y relación natural entre el exterior y el interior, entre el yo y el otro.

Y esta concepción de islote urbano, de desequilibrio terrestre se observa en otros plásticos como Carlos Sánchez Guillaume. Su cuadro «Para subir al cielo...» (Figura 14) es un relato de la ínsula en la ínsula donde Santiago

lumínicas.

Aguilera, desde su niñez en Santiago fue formándose una estructura emocional que lo vinculó con su ciudad, como él llamaría siempre a Santiago. Estableció una comunicación *sui generis* entre el paisaje, su gente, su luz, su historia con Santiago. En ese sentido expresaba: «... con el derecho que me da el ser un cubano, me he apropiado de mi ciudad como se han apropiado otros y eso significa mayormente en que en un alto por ciento de mi obra, directa o indirectamente, está reflejada mi ciudad, que considero tan mía».³⁰

Sus paisajes urbanos nos dan el habitar en el espacio Santiago desde los espacios de las soledades (Figura 11) hasta el de los ensueños: «la ciudad sí palpita en mí, y es lo más amplio referenciado que tengo en todos los años de trabajo artístico que he realizado. que ya pasa de más de cinco décadas...».³¹ Espacio cargado de historia, espacios de la intimidad, que él nos hace visitar porque están inscritos en todos (Figura 12). A partir de 1959 ese espacio Santiago, forja de la nación, aparece en la obra de Aguilera como un cuerpo de imágenes que le dan, como a Horrutinier, las razones o la ilusión de estabilidad.

Todas esas poéticas discursivas se continúan en la actualidad. Pero las nuevas generaciones de jóvenes creadores abordan el paisaje urbano desde sus argumentaciones plásticas. Escogemos una muestra de cuatro jóvenes de generaciones diferentes: Carlos René Aguilera (1965), René Silveira Toledo (1961), Carlos Sánchez Guillaume (1968), Jorge Félix González Céspedes (1971)

Carlos René Aguilera Tamayo, egresado del ISA, regresa a su ciudad a fines de los ochenta. Crea un lenguaje plástico cuyo centro es Cuba pero se manifiestan relaciones textuales, toma símbolos del arte internacional como hipotexto pero los cubaniza, así como los mitos populares en obras de impacto mediático como «Los once juanes».

La ciudad de Santiago de Cuba aparece en la obra de Carlos René, especialmente en su lienzo «Pioneros», hoy en la Maqueta de Santiago de Cuba, y «La Temporada» (Figura 13) situado en la antigua vivienda de los Tejada, hoy sede de ARTEX. Recurre en su obra a la transposición de enunciados anteriores por un proceso de intercambio con

aparece más como utopía, como espacio terrestre que se escapa y lo telúrico se expresa en unas escaleras desequilibradas que tratan de unir la ciudad a su tierra. Su trabajo muy original deja atrás los diferentes momentos históricos para ubicarse en un espacio pero sin tiempo definido, tal como aparecía la ciudad en el plano de 1785 de Joseph Solana.

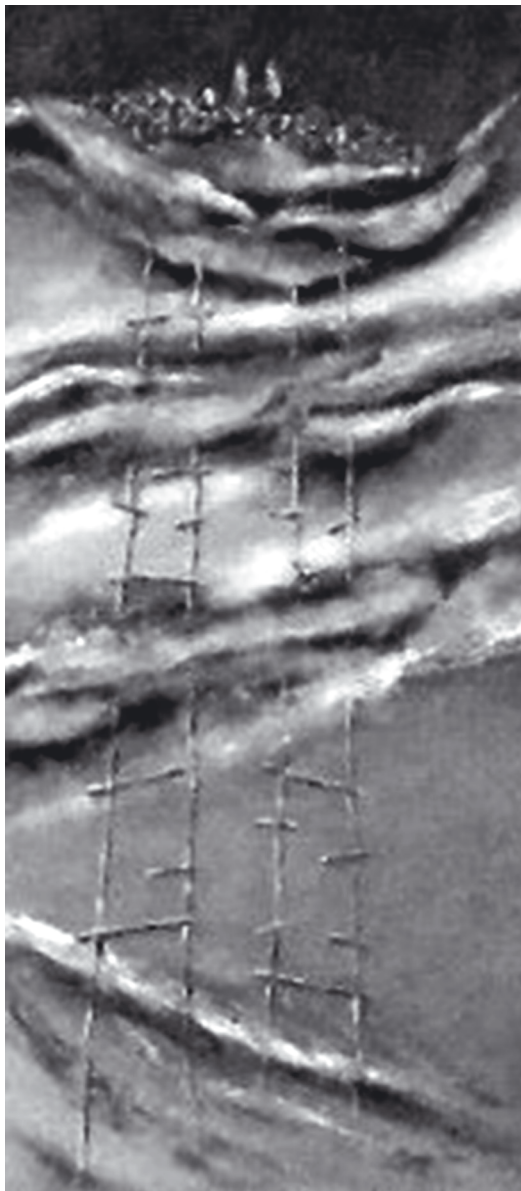
La fotografía en Cuba tiene en René Silveira Toledo (1961) a uno de sus grandes protagonistas actuales. Fotógrafo de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, este artista nos lleva también a Santiago como espacio feliz y al mismo tiempo amenazado, con su historia, sus recuerdos, sus construcciones de diferentes épocas, sus calles sinuosas, a la búsqueda de lo universal en sus grandes panorámicas (Figura 15) y las consecuencias del llamado «Período especial en tiempo de paz» en la ciudad y en sus gentes, donde ha fracturado el concepto tradicional de la foto documental para la plasmación de los espacios. René Silveira es un cronista crítico del Santiago de hoy y un poeta del lente, porque es capaz de dar en cada una de sus piezas lo que está en el interior nuestro del alma de la ciudad, del «estar aquí» pero revelado en un espacio estético que nos conmueve, y en los valores plásticos de los conjuntos, de los detalles, donde la relación autor-receptor libera, como dice Ricardo Gullón, en este último una cadena de respuestas que no solo es decodificación, sino ajuste a una realidad visual que pide ser completada e interpretada.³²

Por último Jorge Félix González Céspedes (1971), quien se sirve de la técnica de la acuarela para reflejar la ciudad histórica en el Santiago de hoy. Acuarelas excelentes y exposiciones como *Ciudad compartida*, *Bajo la piel* o *Ciudad Luz* te introducen en el mundo de la utopía, de la ciudad soñada, mutada e inalcanzable, que se le escapa al santiaguero. Un espacio vivido, habitado y soñado, paisajes que llegan a su imaginario, a su cotidianeidad, y que son, ante todo, lo que percibe delante de la contemplación de su ciudad, de las limitaciones de la vida cotidiana, del «estar aquí», del espacio que revela un tiempo palimpsesto (Figura 16).

El paisaje se trata en toda la nación cubana, pero no en



Arriba:
Fig. 16, *Ciudad mutante*.
Autor: Jorge Félix González
Céspedes.
Debajo,
Fig. 14, «Para subir
al cielo...» Autor: Carlos
Sánchez Guillaume.



todos los lugares va a tener el mismo discurso plástico. En Santiago de Cuba existe una visión, incluso popular, de ciudad cargada de historia, un paisaje como forja de la nación, como resistencia y portador de una cultura específica que se desvela con orgullo al santiaguero y al visitante. El paisaje urbano aquí realizado tiene su ontología y dinámica propias. No es el eco del pasado,³³ la tradición lo que lo condiciona, es por el fulgor de las imágenes urbanas realizadas por los plásticos locales en íntima simbiosis con la ciudad, que el pasado lejano puede aflorar sin una necesaria dependencia causal. El arte del plástico es aquí traducir ese fulgor, es decir, reflejar esa imagen que emerge en la conciencia como producto directo de su ser captado en su autenticidad y en sus múltiples aristas y como sujeto artizado creado por la mirada, al decir de Lezama. Es el «estar aquí» que incorpora subconscientemente la dimensión de Santiago como portadora de una cultura de resistencia, baluarte de la nación y como ciudad rebelde y heroica.

Notas

¹ Daniel Hiernaux, «identidades cosmopolitas y territorialidades en las sociedades posmodernas» en Diego Sánchez González y Luis Ángel Domínguez Moreno (Coords): *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*. Barcelona Editorial Gedisa S.A, p. 44.

² Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 35

³ Véase María Elena Orozco. *Génesis de una ciudad del Caribe. Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Santiago de Cuba: Editorial Alqueza,

2008, p 198-205.

⁴ Gastón Bachelard, *op. cit.*, p. 104.

⁵ Massimo Venturi Ferriolo. «Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar», en Joan Nogué (ed) *El Paisaje en la cultura contemporánea, Paisaje y teoría*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 128.

⁶ Arturo Uslar Pietri, *La otra América*, Madrid: Alianza Editorial, 1974, p. 95.

⁷ Entrevista realizada a José Loreto Horruitiner el 28 de julio de 2011 por la autora.

⁸ Cuando la isla se divide en Departamentos en 1607 el Oriental tenía tres jurisdicciones: Bayamo, Cuba y Baracoa. Desde ese momento los santiagueros se autollamaban «cubanos».

⁹ Fernando Aínsa. *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuesta de geopoética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, 20.

¹¹ Para los sociólogos la patrilocalidad designa las sociedades que muestran pautas de residencia y filiación centradas en el varón. Ver Marvin Harris, *Antropología cultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 231. Este concepto válido para la sociedad patriarcal oriental de fines del XVI se convierte para Olga Portuondo en el sentimiento de apego a la tierra en que se vive o a la comunidad soñada que no lleva implícito la idea global de nación moderna y que nosotros utilizamos en este trabajo. Ver Olga Portuondo, *Criollidad y patria local en la nacionalidad cubana*, Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 1994.

¹² Para más detalles sobre Juan Bautista Vaillant Berthier y la ciudad de Santiago de Cuba véase: María Elena Orozco Melgar. *La desruralización de Santiago de Cuba: génesis de una ciudad moderna*. Tesis de doctorado, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 1994, T II.

¹³ Emilio Bacardí Moreau, *Via Crucis*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1979, p. 29.

¹⁴ Carolina Wallace, *Santiago de Cuba antes de la guerra* (prólogo y notas de Olga Portuondo), Santiago de Cuba: Ed. Oriente, Colección Mariposa, 2005, p. 32 y 33.

¹⁵ María Teresa Fleitas Monnar, *La modernización urbana de Santiago de Cuba (1899-1930)*, Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2011, p. 19

¹⁶ Reinaldo Cedeño, «Antonio Ferrer Cabello. Retrato de un carácter» en *Arte de Cuba*, http://www.cubanart.org/espanol/ferrer_entrevista. Visitado el 13 de septiembre de 2011.

¹⁷ Daniel Serra Badué, «Bofill y su Santiago de Cuba», *Acción Ciudadana*, Santiago de Cuba, Año VI, n° 72, 31 de octubre de 1946, p. 13.

¹⁸ La investigadora santiaguera Bárbara Argüelles Almenares está realizando una tesis de doctorado en cotutela francocubana sobre este tema.

¹⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 39.

²⁰ José Antonio Poveda. «De Arte. El pintor Hernández», *op. cit.*, 370.

²¹ Juan Emilio Hernández Giro, «El temperamento cubano...», *op. cit.*, 14.

²² Reinaldo Cedeño, «Antonio Ferrer Cabello. Retrato de un carácter en Arte de Cuba», sitio web cit.

²³ *Ibid.*

²⁴ José Lezama Lima, *La visualidad cubana*, 1994, p. 291.

²⁵ Raúl Ruiz Miyares. «Esbozo para una historia de las artes plásticas en Santiago de Cuba» en *Viña Joven*, Santiago de Cuba, n° 22, año 5, p. 22.

²⁶ Entrevista realizada a José Loreto Horruitiner el 28 de julio de 2011 por la autora.

²⁷ Entrevista realizada a José Julián Aguilera Vicente en septiembre de 2011 por la autora.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Ricardo Gullón, *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980, p. 2. Apud. Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 44

³³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 2.

El fotógrafo santiaguero Julio Larramendi agradece el homenaje que se le rindiera.



Daniel Taboada Espiniella.
Arquitecto, Premio Nacional de Arquitectura 1998, Director de la cátedra Gonzalo de Cárdenas de Arquitectura Vernácula.



En esta página, arriba: *Río Duaba*, Baracoa; a la derecha: *Cestas*, Querétaro, México. En la página siguiente, arriba: *La Melba*, Parque Humbolt, Holguín; debajo: a la izquierda, *Carbonero*, Ciénaga de Zapata, Matanzas, y a la derecha, *Al pasar los años*, San Pedro, Sancti Spiritus.



Un excepcional testigo de su tiempo

Escribir sobre una persona de intereses múltiples, artísticos, científicos y humanísticos, aunque de un solo y reconocido oficio de fotógrafo, no resulta fácil, aunque sea cercano amigo. El doctor Julio Larramendi Joa representa, en estos tiempos regidos por la alta tecnología especializada, un espécimen raro o, por lo menos, en peligro de extinción.

Nacido en Santiago de Cuba, pero muy pronto habanero, aunque prácticamente está en continuo desplazamiento por el archipiélago, es una de esas personas que con una sola conversación delata el ser humano que lleva dentro, franco, eficiente y generoso, a pesar o quizás como consecuencia de la serie interminable de libros ilustrados con imágenes captadas por su visión a través del lente de una cámara que siempre lleva consigo; de los numerosos premios recibidos, entre ellos varios Premios Felipe Poey (2004, 2006, 2007, 2011, 2012); el Gran Premio al stand de la Compañía Brascuba en la Feria de La Habana (2005), el Premio Academia 2004, el Primer Premio del Concurso Internacional Foto Caza 90 y también, entre otros reconocimientos, el haber sido escogido por la revista Foto-Cuba como uno de los cien mejores fotógrafos de Cuba del siglo XX.

Larramendi es miembro de las más prestigiosas asociaciones de profesionales: UNEAC, UPEC, Sociedad Espeleológica de Cuba, Icomos.Cuba, y Miembro Distinguido de la Cátedra «Gonzalo de Cárdenas» de Arquitectura Vernácula. En el año 2007 fundó Ediciones Polymita donde funge como Director Editorial y desde 2003 dirige la Galería de Arte que lleva su nombre en el Hostal Conde de Villanueva en La Habana Vieja.

Todo lo dicho anteriormente en apretada síntesis, es una brevísima aproximación a su curriculum real, del que quedaron excluidas sus actividades docentes dentro y fuera de Cuba, y su trabajo como promotor cultural que le es inherente.

Teniendo en cuenta la diversidad temática de su obra, pudiera pensarse que tiene una preferida, pero creo que su preferencia está en el mágico momento que la visión atraviesa el lente y enfoca. Es impresionante su trabajo fotográfico y muchas veces excepcional. Igual desvelo le causa un detalle arquitectónico que el brillo especial en la mirada de un niño, los colores increíbles de una concha de polimita o los esfumados de una puesta de sol.

La calidad objetiva de su obra fotográfica es tan deslumbrante, que resulta muy difícil, diría que abrumador, seleccionar una foto de entre un grupo.

Uno se quedaría con todas porque en cada una logra atrapar la esencia, el eco, lo intangible que toda foto suya incorpora como extra a la imagen captada, aunque el motivo sea un lugar común, repetidamente visto por otros. Uno siente que no hace falta un título o explicación. Hay que dejarse llevar y penetrar en el tema propuesto.

Sencillamente no hay malabarismo o razonamiento científico o 'culturoso', es un instante fugaz para cualquiera menos para los otros, los sorprendidos incrédulos que sólo observamos el resultado de su inspiración.

Todo artista tiene su corazón blindado ante el acecho ajeno. Este texto debía haberlo confeccionado después de una conversación explícita sobre lo que me proponía hacer. Después, preferí no hacerlo. Dejo a otros tamaño esfuerzo y dedico

este documento a dejar plasmadas para sus lectores mis impresiones, a manera de prólogo, iniciático de una investigación profunda de este cubano que ha puesto a Cuba en su obra y con ello nos ha colocado en un punto cimero y universal.

Por mi profesión, cerca de sesenta años de graduado y el trascurso de distintas etapas de trabajo en el patrimonio mueble e inmueble, me atrevo a pronosticar ante semejante obra artística, conociendo la tenacidad, capacidad de trabajo y perseverancia de

Larramendi, que lo hecho es solo un anuncio de lo que aún le queda por hacer. Pensando en ese futuro, donde yo esté, siempre tendré una sonrisa cómplice de satisfacción para pensar, si es que se piensa en aquel lugar: «lo imaginé amigo, siempre lo supe».



La Fraternidad, una hacienda histórica de la **cultura del café** en la región de **Santiago de Cuba**

Yaumara López
Historiadora,
trabaja en la Oficina
del Conservador de
la Ciudad de Santiago
de Cuba

La provincia de Santiago de Cuba, situada al Oriente de la Isla, cuenta con tres reconocimientos mundiales a sus patrimonios culturales. Uno de ellos, el Paisaje Arqueológico de las Primeras Plantaciones Cafetaleras en el Sudeste de Cuba, según las categorías concebidas en los Lineamientos Operativos para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, se clasifica como «paisaje cultural», en la subcategoría «reliquia o fósil». Este sitio patrimonial constituye un paradigma de paisaje cultural y fue inscrito en la Lista de Patrimonio de la Humanidad el 29 de noviembre del año 2000 a partir de los criterios siguientes:

- Las ruinas de los cafetales de los siglos XIX y principios del XX en el Sudeste de Cuba son un testimonio único y elocuente de una forma de explotación agrícola en un monte virgen, las huellas de estos han desaparecido en el mundo.

- La producción de café en el Sudeste de Cuba durante el siglo XIX y comienzos del XX tuvo como resultado la creación de un paisaje cultural único, ejemplificando una etapa significativa en el desarrollo de este sistema de agricultura.

En Cuba, el desarrollo de diversas producciones industriales, fundamentalmente durante el siglo XIX y primera mitad del XX, generó la creación de una diversidad de bienes muebles e inmuebles en los que técnica y arquitectura se mezclan para identificar y caracterizar regiones. Este patrimonio por su trascendencia en el tiempo merece ser conservado como parte activa de la memoria histórica cultural del país.

Los bienes del patrimonio industrial cubano de mayor relevancia se concentran en dos grandes grupos, primero los vinculados con las industrias tradicionales: azúcar, café y tabaco, y segundo: las industrias contemporáneas, fundamentalmente vinculadas a los servicios como fábricas de productos alimenticios, generación de energía eléctrica, transportación, entre otras. Desde su creación la Comisión Nacional de Monumentos evaluó y declaró como Monumentos Nacionales varios bienes del patrimonio industrial, distribuidos a lo largo y ancho de todo el país y dos de ellos, a propuesta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural han sido incluidos en la Lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO: El Valle de los Ingenios en Trinidad, provincia de Sancti Spíritus, y el Paisaje Arqueológico de las Primeras Plantaciones Cafetaleras en el Sudeste de Cuba, distribuido en las zonas montañosas de las provincias de Santiago de Cuba y Guantánamo.

El cafetal francés

El establecimiento en el sudeste de Cuba de inmigrantes plantadores franceses generó una adaptación al medio de procedimientos para el beneficio del café que ya se habían experimentado en Saint-Domingue. En las plantaciones localizadas en las zonas montañosas de Santiago de Cuba se utilizaron las técnicas más exitosas y llegó a

perfeccionarse el proceso a partir de las iniciativas puestas en práctica por los hacendados hasta convertirse en un negocio lucrativo. El proceso de implantación cafetalera igualmente fue el promotor de una forma de vida que trascendió a la sociedad santiaguera como influencia cultural, material e inmaterial, para perdurar hasta nuestros días.

Resulta interesante intentar una visión de la hacienda cafetalera enfocada como entidad compleja: productiva, habitacional y de recreo; célula fundamental del desarrollo económico, y a su vez generadora de un modo de vida especial cuyas actividades principales resultaron de su proceso de implantación y continuada acción para el logro de un territorio donde se configuró el paisaje cultural cafetalero del oriente sur de Cuba.

Tomando como punto de partida a la hacienda cafetalera como lugar o espacio para el desarrollo de actividades agroindustriales y socioculturales, podemos destacar dos direcciones principales de análisis:

- La hacienda cafetalera como un lugar para habitar.
- La hacienda cafetalera como un lugar para producir.

Vivir en la hacienda, hacer largas estancias en ella, fue el comportamiento en términos generales de los inmigrantes franceses que se dedicaron al cultivo del café; en consecuencia, desde un primer momento se pensó en crear las condiciones necesarias para habitar en las montañas, incluyendo, en buena parte de los casos, la familia. Esta decisión tuvo consecuencias relevantes para el modelo arquitectónico adoptado, y por tanto se tuvo en cuenta en el sistema de construcciones a ejecutar. Se debía edificar la casa de vivienda y otros componentes constructivos menores, que garantizaran los espacios requeridos para el desarrollo de las funciones esenciales del hábitat para el hacendado y su familia. La casa principal debía representar los intereses de clase a la vez que proporcionar todas las comodidades inherentes al status social que pretendía representar. Resultaban imprescindibles, además de la casa de vivienda, la cocina, la caballeriza y los barracones de los esclavos domésticos, estos últimos responsables del buen funcionamiento del hogar, incluyendo la higiene, el orden y la alimentación, para lo cual se disponía de cultivos de subsistencia.

El modelo arquitectónico asumido para edificar la pieza de «representación» más destacada de su proyecto de implantación, la casa señorial, fue la planimetría rectangular compacta; en la cual, al prevalecer una dimensión con respecto a la otra, se lograron espacios propiciadores de una arquitectura



La Fraternidad.

bioclimática efectiva. La edificación presentaba dos fachadas destacadas con respecto a las otras dos, donde una de ellas con carácter de fachada principal servía de portada de recibimiento a la hacienda, realzada en ocasiones por jardines y escalinatas. Su expresión simétrica en planta y elevación incorporó una manera de hacer arquitectura diferente a la tradición local que continuaba afincada en las raíces hispanas: la casa de patio, el sistema de horcones hincados y soleras, entre otros. Se construyó y se vivió «a la francesa», razón por la cual la cultura material y espiritual introducida y desarrollada en los cafetales estuvo permeada de hábitos y costumbres ajenos a los pobladores locales y en consecuencia proporcionó una nueva manera de hacer y usar la arquitectura desconocida en la región.

La hacienda cafetalera tiene por objetivo primordial la producción del grano. En consecuencia, el logro de un cultivo efectivo y la capacidad para enfrentar el beneficio adecuado del grano serían los temas fundamentales a garantizar por los terrenos seleccionados.

Cada cafetal debía cumplir con:

- La existencia de un río o afluente que proporcionara la obtención en puntos altos de agua corriente para aplicar el método húmedo de beneficio del café, a la vez que dar respuestas a todas las operaciones domésticas que demandaban el uso del agua.
- La cercanía a la red de caminos que permitiera el acceso a la propiedad y al mismo tiempo el traslado del café a la ciudad para su posible comercialización y exportación.
- Un techo de sombra vegetal que posibilitara el crecimiento y desarrollo de las plantaciones de café.



Estos requerimientos básicos, junto a la capacidad de adquisición de terrenos y su correspondencia con la dotación de esclavos, fueron claves para la organización y escala del repertorio de componentes constructivos necesarios para garantizar todo el proceso productivo del café y otros cultivos alternativos de interés comercial.

Puede decirse que el eje conductor del diseño general del cafetal está en el sistema de aprovechamiento del caudal hidrográfico de la región, cuestión muy bien conocida ya por los caficultores y que aplicaron consecuentemente con amplio cumplimiento de la ciencia y la técnica recomendadas para el manejo eficiente del agua.

La utilización de abundante agua en el proceso industrial del café fue la clave del éxito de los caficultores franceses. Haciendo uso de las indicaciones de manuales de expertos de la época y de sus propias experiencias en Saint-Domingue, construyeron obras extraordinarias de ingeniería hidráulica para garantizar la producción de las haciendas. Los acueductos son realmente obras notables con sus arcos y canales para transportar el agua de ríos y manantiales destinada al beneficio del café y al uso doméstico. En el curso de los ríos eran construidas represas o *batardós* (fr., *batardeau*) para capturar las aguas.

A través de un acueducto, provisto de canales, aliviaderos y decantadores que aseguraban que no entraran sedimentos, el agua se conducía hasta las albercas donde se almacenaba. Y luego se distribuía para el uso industrial o doméstico de la plantación. Este sistema para la conducción de las aguas muestra una total adaptación al terreno en todos los asentamientos localizados.

Pasemos a la lógica del proceso productivo del café, la secuencia de pasos necesarios y su correspondiente sis-

tema de instalaciones de apoyo que garantizaron un producto final de calidad. Muchos de estos componentes persisten aún en las montañas santiagueras en condiciones de ruinas, como legado material palpable de esta tecnología; lo cual nos permite mostrar y exponer sus características fundamentales.

Hay que reconocer como primer eslabón todo lo relacionado con la agricultura cafetalera, o sea, el cuidado y esmero de la atención sistemática al cultivo, vigilancia de las plagas, limpias o desyerbes, y principalmente la poda periódica de los cafetos. En el momento de la recogida es de suponer que se escogiera muy cuidadosamente el café maduro como requiere el método húmedo, para evitar los granos verdes o caídos al suelo. El despulpe o descerezado se realizaba en la casa del café por medio del molino descerezador que rompe la pulpa mucilaginosa; esta acción preparaba al grano para el proceso de fermentación.

La fermentación se realizaba en los llamados tanques de fermentación. El café es fermentado hasta que pierde todo el mesocarpio o pulpa mucilaginosa y luego lavado hasta que el agua se observa libre de restos contaminantes. Esta importante fase permite eliminar, con sucesivos lavados, los defectos que pueda tener el café como acidez y amargor.

El secado se producía en los secaderos o *glacis*. Eran superficies limitadas por muros con pequeños desagües por los que se escurría el agua que se acumulaba cuando llovía o el rocío de las madrugadas. Por lo regular tenían una zona al centro con una elevación moderada donde se acumulaba el café para escurirlo durante la noche, recibían el nombre de *basicots*. En los secaderos el grano de café, recubierto solo por el endocarpio, perdía la humedad que aún le quedaba.

Resulta significativo el aporte compositivo de la relación que se produce entre los tendales y la casa principal de dos niveles, clásico ejemplo de perspectiva simétrica donde todas las partes se interrelacionan con un resultado positivo. Tal efecto de composición, reiterado frecuentemente, es prueba del interés expreso por lograr un sitio donde el diálogo arquitectura-naturaleza-paisaje entregara sensaciones y percepciones de placer estético.

En la fase de descascarado, una vez que se ha secado el café se coloca en el molino de pilar o tahona, donde se rompe el endocarpio o pergamino, este no es más que una delgada película que recubre el grano ya seco y que se elimina con facilidad cribando o aventando el café. El almacén del café constituía el depósito provisional del grano ya listo y en espera para comercializarse. El mismo se situaba tomando en cuenta las condiciones del espacio, que podía ser dentro de la casa señorial o en edificio independiente, pero siempre aislado de la humedad y otros agentes contaminantes que pudieran resultar nefastos al alterar las cualidades del producto. El almacenamiento del café se realizaba en sacos de yute, sellados y amarrados con fibras vegetales.

Como puede apreciarse, el cafetal era un complejo de instalaciones orgánicamente integradas para habitar y producir, donde el batey, junto al sistema hidráulico, podían presentar disposiciones distintas, pero bajo una misma esencia organizativa, las que brindaron una variedad de estructuras que hizo de cada cafetal un mundo distinto y único. En consecuencia resulta válido considerar que la unidad territorial, el cafetal, se transfiguró en un plano u objeto de diseño a gran escala, que teniendo por base la topografía y otros elementos de la geografía,

XII Jornadas Técnicas de Arquitectura Vernácula 2015

Celebradas del 9 al 12 de marzo, estas XII Jornadas tuvieron el objetivo central de conmemorar, de acuerdo con el Proyecto Quinto Centenario, el medio siglo de la fundación por el Adelantado Diego Velázquez, de la villa de Santiago de Cuba, y también de tributar un merecido homenaje al notable fotógrafo Julio Larramendi Joa. Con anterioridad, como se sabe, habíamos celebrado las fundaciones de Ntra. Sra. de la Asunción de Baracoa, San Salvador de Bayamo, y conjuntamente, las de Sta. María del Puerto del Príncipe (actual Camagüey), Sancti Spíritus y Santísima Trinidad. A estas tres últimas ciudades se dedicaron la Jornadas de 2014, de las que dimos cuenta en el número 3 de ese año de esta revista. Las XII Jornadas transcurrieron ajustadas a las tres sesiones de trabajo que tradicionalmente se realizan, con la presentación de ponencias, las que fueron precedidas de actos de inauguración y de clausura, esta última en la tarde del jueves. La inauguración fue presidida por los doctores Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad y Javier de Cárdenas y Chávarri, también arquitecto, así como por la ingeniera Kenia Díaz, y el que esto escribe, ambos del Centro Histórico.

Algo que caracterizó a las de este año fue la presencia por primera vez, ya en persona, ya en trabajos, de padres e hijos. Esta feliz circunstancia nos indica que ya comienza a manifestarse esa transmisión generacional tan necesaria para conservar el espíritu inicial de estas jornadas. Un adolescente y un niño vinieron a recoger el premio del Concurso de Fotografía ganado por su padre, el arquitecto Noriel Santamaría, ausente temporalmente en Ecuador. Los arquitectos López de Villa Clara clausuraron las jornadas con dos temas totalmente distintos: el de López Machado, exótico; y el de López Luis, típico de nuestro eclecticismo.

Incluso en las conferencias magistrales –aquí uso el término con toda propiedad después de haberlas escuchado–, estuvieron padre e hija: los arquitectos Omar López Rodríguez y Yaumara López, quienes se complementaron, al ofrecernos una imagen de lo urbano y lo rural, frentes que acomete paralelamente la Oficina del Conservador de Santiago. Otras intervenciones muy positivas fueron las de las doctoras Morcate Labrada, Muñoz Castillo y Soto Suárez, de la Universidad de Oriente. Estoy seguro de que la realidad superó las expectativas creadas para celebrar la fundación de Santiago, complementada con el Gran Premio de Marañillo Sierra

en el Concurso de Fotografía 2014 con vistas de los cafetales La Fraternidad y el de la familia Marcaneece.

Dentro de la misma categoría de magistrales se incluyeron las de los invitados españoles doctores Ángel Moreno Dopazo, Ignacio Gil Crespo y María Belén González Collado, que brindaron enjundiosos acercamientos a la arquitectura rural y popular en Castilla y Asturias. El tercer día la doctora Isabel Rigol hizo la contrapartida perfecta de una culta habanera al abordar el tema del Caribe y sus influencias culturales, que tanto ayudan a comprender el fenómeno de Santiago de Cuba.

En las conferencias y las comunicaciones, diferenciadas estas de las primeras en el tiempo de exposición, no en calidad, se observó un curioso fenómeno que también debutó masivamente en este encuentro: aparecieron temas 'exóticos' como la arquitectura de Quirós, Asturias; la arquitectura de Soria; la de las Laurentides, en Quebec, Canadá; la de Castilla en su vinculación con la obra del gran novelista Miguel Delibes; la de Puerto España, en Trinidad y Tobago; la de Menorca, en las Baleares, y la casa vernácula de caña en Guayaquil. El fenómeno al que me refiero, también se observó en el concurso de fotografía, con obras de cubanos de viaje o estancia temporal en el exterior. Así estuvieron representados nuevamente Asturias y Ecuador. Resulta estimulante que un profesional que ande por otros rumbos se interese por captar imágenes o elucubrar temas con los que participar en nuestras jornadas. El enfoque académico-docente estuvo presente en representantes de la Universidad de Oriente, la Cujae y el Colegio San Gerónimo de la Universidad de La Habana.

Actividades colaterales fueron la presentación del excelente libro *Escape*, de Hermes Mallea y el homenaje al doctor Julio Larramendi Joa, con la exposición de su obra fotográfica dedicada a Santiago de Cuba en la Galería Rubén Martínez Villena.

El Dr. Javier de Cárdenas y Chávarri, Marqués de Prado Ameno, informó de la creación de la Fundación Cárdenas que coauspicará con la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana las Jornadas Técnicas. Puntualizó la convocatoria a los Concursos de Literatura y Comunicación 2015, el Concurso de Fotografía 2015 y el Concurso «Cuba», en cien palabras y cuyas bases serán enviadas a los miembros y solicitantes, oportunamente.

Arq. Daniel Taboada Espiniella

En la página anterior, arriba: acueducto de La Fraternidad; abajo: área productiva del propio cafetal.

permitió ubicar cada una de las instalaciones previstas siguiendo un grupo de requerimientos funcionales y técnico-constructivos, junto a otro número apreciable de facilitadores relativos a la forma y la composición.

Fraternidad: apuntes para su historia

Los hacendados cafetaleros establecieron estrechos vínculos para mantener sus propiedades, incluso a través de relaciones familiares como el matrimonio. Los dueños del cafetal-cacaotal Fraternidad, localizado en el partido de Ramón de las Yaguas y fomentado en la década del treinta del siglo XIX, formaban parte de la elite de hacendados franceses en Santiago de Cuba. Ellos eran Joseph Dufourg, Eugene Ribeaux y Domingo de Heredia. Estaban emparentados por vía matrimonial al contraer nupcias con tres hermanas Girard, también pertenecientes a una familia de franceses hacendados. Su mayoral también fue un ciudadano francés: Pedro Castelnau.

En el año 1879, tal como se refiere en el fondo de Anotaduría de Hipotecas del Archivo Provincial de Santiago de Cuba, es hipotecada con sus veinte caballerías de terreno a favor de la sucesión de Eugene Ribeaux, formada por sus cuatro hijos, nacidos de su unión con Juana Luisa Herminia Girard.

A partir de ese momento la historia de Fraternidad transcurre entre brumas, fue propiedad de varias familias a través del tiempo, sobrevivió a los periodos de guerras por la Independencia y así llegó a la segunda mitad del siglo XX siendo la casa de la familia Brugal. Son ellos quienes suscriben acuerdos en los años ochenta con las autoridades gubernamentales, que muestran un primer interés por restaurar la casa y las antiguas instalaciones del cafetal. Sin embargo, aunque se realizaron algunas investigaciones arqueológicas y trabajos de restauración en la estructura de madera principalmente, no pudo lograrse la rehabilitación completa por la escasez o ausencia total de algunos recursos imprescindibles para las obras.

La «Casa Roja», como le llaman los habitantes de la localidad por el color de su tejado, siguió en pie, majestuosa, a la espera de un momento futuro que propiciara su conservación en el tiempo. En diciembre del año 2000, gracias a los estudios relacionados con el paisaje cultural cafetalero realizados durante décadas por investigadores de Santiago de Cuba, este fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. En el diseño del Plan de Manejo Integral fue un aspecto importante a tomar en cuenta la revitalización del circuito cafetalero de Fraternidad.

Proyecto Caminos del Café. Gestión económica sostenible del patrimonio

La transformación del paisaje natural de las zonas montañosas próximas a Santiago de Cuba, impulsada por la implantación cafetalera, provocó la asimilación de estos territorios como elementos constituyentes de la identidad local. La ciudad, que había mirado hacia el mar, comienza a percibir las montañas como un recurso no solo económico sino también cultural e identitario; este momento es de gran importancia en el proceso de reconocimiento y toma de conciencia del ser santiaguero.

Las leyes dictadas por la Corona española para regular la tenencia de la tierra en las colonias de América permitieron una ocupación parcial del territorio al autorizar que los cabildos mercedaran tierras en forma de hatos y corrales. Pero, hasta que se produce la inmigración de franceses de Saint-Domingue a fines del siglo XVIII, y su posterior asentamiento en Santiago de Cuba, no se experimenta una transformación perceptible del paisaje rural. El pensamiento ilustrado adquiere un papel preponderante en los proyectos de desarrollo de la región; en el medio rural tiene su expresión en el cultivo inteligente practicado por los caficultores y en la arquitectura del paisaje que cambia la fisonomía de las zonas montañosas en pocos años. El desarrollo del cultivo del café por los inmigrantes en zonas montañosas, promovió la percepción de un entorno natural que hasta ese momento era prácticamente inaccesible para los habitantes de Santiago. A partir del fomento de los cafetales se generó un auge económico y también cultural que repercutió de maneras diversas en la sociedad local.

Por su esencia, el sistema de plantación esclavista llevaba implícita la coexistencia y enfrentamiento de dos ámbitos culturales: el del hacendado y el del esclavo; ambos hicieron aportes permanentes a la memoria histórica de la localidad con su accionar en el territorio. Los múltiples aspectos transmitidos a la memoria de la localidad por la cultura cafetalera originada a partir de la inmigración francesa a Santiago de Cuba, han trascendido las fronteras nacionales para instituirse en dos paradigmas del patrimonio tangible e intangible de la humanidad: el Paisaje Arqueológico de las Primeras Plantaciones Cafetaleras del Sudeste de Cuba y la Tumba Francesa de la Caridad del Oriente de Cuba.

Se puede decir entonces que la cultura del café insertada por los franceses en la sociedad local originó una alta, heterogénea y multirracial concentración demográfica en territorios prácticamente despoblados; ésta generó una retaguardia cultural de gran significación para la consolidación de la identidad del santiaguero.

Actualmente, estos territorios se encuentran en una situación de alta vulnerabilidad; es decir, zonas deprimidas económicamente con grandes éxodos de población en edad laboral hacia centros con mejores posibilidades de empleo. Tomando como punto de partida el de-

nir histórico, el centro de la acción lo constituye el café desde todos los puntos de vista: patrimonio material e inmaterial, agricultura, producto turístico como fuente de recursos propios para la sostenibilidad de la acción en el tiempo. Para materializar el proyecto Los Caminos del Café dentro de una acción pertinente y que permita unir tanto a las poblaciones locales como a los turistas, incluyendo una interacción fuerte con el sector privado, los elementos materiales emblemáticos y simbólicos que había que preservar fueron identificados: la plantación «La Fraternidad» y el circuito de cuatro ruinas en zona rural, y la «Casa Dranguet» en zona urbana.

Así, tomando en cuenta las necesidades y potencialidades del territorio, el objetivo principal de la acción es contribuir al desarrollo socio-económico sostenible, sobre la base del patrimonio cafetalero y la cultura de la provincia de Santiago de Cuba, con el apoyo de un turismo responsable. Para obtener este resultado colaboran la Fundación Malongo, la Unión Europea y la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, de conjunto con una serie de instituciones y asociaciones cubanas y foráneas afines a los intereses y acciones del proyecto.

Este objetivo contiene diferentes campos de acción que responden a temas como Patrimonio, Impacto socio-económico (incluidos el Desarrollo sostenible y el Turismo) y Divulgación.

El Patrimonio: La rehabilitación integral de la antigua hacienda cafetalera Fraternidad en la zona rural, de la casa Carlos Dranguet en la zona urbana y la conservación del circuito de cinco haciendas cafetaleras vistas en perspectiva con el patrimonio inmaterial serán el punto de partida de la acción. A largo plazo, este patrimonio restaurado ofrecerá las posibilidades de desarrollo de nuevas acciones que permitirán la salvaguarda del paisaje arqueológico, Patrimonio de la Humanidad, con un indudable impacto socio económico. La creación de un Parque Arqueológico que vincule las diferentes zonas montañosas con presencia de antiguos asentamientos es una de las principales acciones a realizar incluidas en el Plan de Manejo Integral del Paisaje Cultural Cafetalero del sudeste de Cuba.

Impacto socio-económico (incluidos el Desarrollo sostenible y el Turismo): En esta categoría se refleja el conjunto de actividades que permitirán el desarrollo sostenible de la acción, en el tiempo (durante su realización y después), así como su significación para los beneficiarios. El conjunto de las actividades de la acción, restauración del patrimonio, servicios a los visitantes asumidos por el sector público y privado (visitas guiadas, restaurants, hospedajes, transportación, agricultura) se han incluido en esta categoría; así como también las formaciones, empleos calificados creados en los sectores estatal y no estatal, a partir de la gestión económica de los bienes y servicios culturales y turísticos; fuente de ingresos a la población y agentes culturales locales aumentados, igualdad de género implementada en las actividades. Está también integrado el desarrollo sostenible desde un punto de vista financiero más específico, permitiendo la creación de fuentes propias de recursos gracias a la venta del café producido en la zona, la actividad gastronómica a partir de productos locales y el turismo.

El turismo constituye, para el éxito del proyecto tanto económico como cualitativo, una categoría aparte en razón de las especificidades y exigencias que le son propias. En efecto, actualmente, como lo fue el café en el pasado, el turismo está en el centro de los intercambios económi-



cos y culturales; pero responde a exigencias internacionales que impactan el conjunto de la acción (estéticas, atención al cliente, naturaleza de los bienes y actividades culturales propuestos, gestión, promoción a nivel local, nacional e internacional). Estas exigencias tienen una repercusión directa sobre las formaciones realizadas al respecto en la zona y se inscriben en las nuevas posibilidades brindadas por los Lineamientos económicos y sociales implementados por el Gobierno cubano, los cuales están enunciados con el fin de favorecer el turismo de naturaleza, patrimonio y aventura. La actividad turística permitirá también la creación de fondos a beneficio de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba para el proceso mismo de la conservación del patrimonio y el desarrollo del producto turístico, como se realiza en la actualidad en el Centro Histórico de la Ciudad de Santiago de Cuba.

Divulgación: La divulgación constituye también una actividad específica que permitirá promover la acción en dirección a diferentes públicos: profesionales de la cultura, profesionales del turismo, gran público a nivel local, nacional e internacional. Esta visibilidad multinivel tendrá un impacto en la promoción de las labores de conservación del patrimonio cubano y del producto turístico desde diferentes ángulos complementarios.

Como lo ilustra la sucesión de las categorías descritas, todo comienza con la restauración de Fraternidad, de su jardín, de las ruinas próximas, de los caminos que relacionaban el conjunto con la ciudad, con el puerto, con el mundo. Simbólicamente, estos caminos relacionan cada sector de la sociedad cubana actual con cada elemento componente del proyecto para cumplir el objetivo del desarrollo socio-económico, sobre la base del patrimonio y de la cultura, sostenido por un turismo responsable.

Comentarios finales

La experiencia acumulada y desarrollada por la ilustración francesa en materia de agricultura desde el siglo XVIII, se propaga por el Caribe insular y alcanza en el cultivo del café un avance significativo. La expresión territorial de esa concepción productiva tuvo en las inmediaciones de la ciudad de Santiago de Cuba un marco natural que fue transformándose progresivamente en un paisaje cultural agroindustrial, resultado de la aplicación consecuente de la ciencia y la técnica.

Este paisaje cultural, especialmente estructurado gracias a una red extensa y abarcadora de caminos, la construcción de puentes e ingeniosos acueductos y la conformación de las haciendas cafetaleras con un característico sistema de instalaciones para la producción y el desarrollo de la vida cotidiana, entregó una nueva dimensión estética que desde sus orígenes se reconoció como ámbito paradisíaco donde junto a los aportes económicos logrados, se insistía en la belleza singular del nuevo paisaje, resultado de la intervención del hombre en el intercambio con la naturaleza, una forma de diseño y planificación del territorio que finalmente se convirtió en legado.

Fue sorprendente la capacidad de adaptación de las haciendas cafetaleras al territorio escogido. Fueran valles o montañas, se ocuparon mediante una actuación dinámica sin precedentes que permitió asentarse en poco tiempo a numerosos hacendados y esclavos para imponer de inmediato una cultura del café al bosque virgen. Los manuales sobre el cultivo del café publicados y la experiencia ya acumulada, permitieron una «ocupación inteligente» donde la hacienda fue colocada en lugar predeterminado y de privilegio, cuestión que se cumplió especialmente con la casa señorial desde donde siempre era posible tener amplias visuales del entorno circundante, el «dominio del paisaje», con jardines en sus inmediaciones, resaltados por muros pétreos, escaleras, jardineras y bancos.

Las construcciones relacionadas con la actividad productiva se dislocaban en planos topográficamente articulados para hacer valer el empleo de los acueductos industriales destinados a garantizar el beneficio del café. Es por ello que hablamos de una conciencia del «valor cultural del paisaje» y del empleo sistemático de la Arquitectura del Paisaje como resultado de un «saber hacer» de la jardinería y la agricultura francesas. Esta consideración permite ratificar el valor educativo del paisaje arqueológico cafetalero, que permite potenciar el conocimiento de una intervención del hombre a escala de paisaje, y se evidencia en sus huellas, que nos llegan hoy como un patrimonio singular cuya puesta en valor puede significar una vía económica, actualizada, motivadora y cautivante, para su futuro.

La autora de este trabajo promoviendo las investigaciones arqueológicas.

Patrimonio cultural y gestión

Santiago 500

Omar López Rodríguez
Arquitecto, Conservador de la
Ciudad de Santiago de Cuba.



Vista de la Casa de la Trova; al fondo,
cúpula de la catedral.

La ciudad de la historia, la rebelde, hospitalaria y heroica Santiago de Cuba, celebró el 25 de julio del 2015 el Quinto Centenario de su fundación. Consciente de la significación extraordinaria que posee ese proceso de construcción de identidad que ha tenido lugar a lo largo de cinco siglos de evolución, y en los valores patrimoniales acumulados en el quehacer arduo y constante del pueblo santiaguero. Sí, celebramos quinientos años de existencia de la ciudad que vivimos y amamos, quinientos años de ser santiagueros y santiagueras; quinientos años tejiendo una historia local cargada de acontecimientos protagónicos en la forja de la nación cubana y también delineando una cultura singular y única por la que se nos reconoce e identifica hoy en el país y el mundo.

El origen de la ciudad de Santiago se remonta al quehacer conquistador y colonizador de Diego Velázquez de Cuéllar, máximo responsable de la labor fundacional de la Isla de Cuba. Luego de establecer seis villas, decidió que a la séptima se le pusiera por nombre Santiago, en honor del patrón de las Españas, y que la misma estuviera en la costa sur oriental de la isla, al fondo de una hermosa bahía de bolsa y rodeada de las montañas que integran el sistema de cordilleras de la legendaria Sierra Maestra.

Santiago fue considerada la capital de la Isla hasta mediados del siglo XVI, y tal decisión de considerarla villa principal fue asumida por el Gobernador Diego Velázquez teniendo en cuenta su cercanía a la isla de La Española, donde por aquel entonces radicaba el centro del dominio colonial español en América. Recordemos que el área conocida y conquistada por España aún no sobrepasaba el Caribe insular. Hernán Cortés fue el primer alcalde de la recién estrenada Villa de Santiago. Este personaje histórico que dirigió las primeras sesiones del Cabildo santiaguero, alcanzó luego una notoria celebridad cuando salió de esta población capitaneando una potente armada, y logró, por su astucia y experiencia, la Conquista de México. La jura de Cortés como alcalde de Santiago de Cuba quedó grabada en la interpretación formidable del hecho histórico por el pintor José Joaquín Hernández Giró, en 1911, en un lienzo que se exhibe en el Museo Bacardí. De esos primeros tiempos de la conquista, se conserva en la ciudad la Casa de contratación y de fundición de oro, conocida hoy como Casa de Velázquez o Museo de ambiente histórico; imponente inmueble donde se aprecia la influencia de la arquitectura morisca y se vislumbra el origen de lo que luego sería la arquitectura colonial cubana. Es esta casa un ejemplo auténtico de la arquitectura traída a tierras americanas por el conquistador europeo. En ella, se pueden encontrar hoy los vestigios y testigos de aquellos modelos técnico-constructivos empleados por los conquistadores, que fueron el embrión de una arquitectura criolla que se adaptó sabiamente a las condicionantes geográficas del sitio escogido para levantar la ciudad. También en ella se sugieren evidencias de la manera en que se desarrollaba la vida cotidiana en los inicios de la villa.

Desde Santiago fue solicitado el primer escudo otorgado a la Isla de Cuba, luego asumido por la ciudad. En 1522 se trasladaba desde Baracoa el Obispado de Cuba a Santiago y en razón de ello, su iglesia recibía la condición de Catedral. Unido a ello, la villa obtenía el título de ciudad.

Con el paso del tiempo la ciudad creció y se desarrolló como capital del Oriente cubano. Y a la distancia de quinientos años se nos muestra como un asentamiento urbano de recia personalidad, portadora de una cultura material y espiritual reconocida por sus valores y por su capacidad de trascender las fronteras locales, y especialmente identificada como uno de los pilares esenciales en que se sustenta lo cubano.

Santiago se reconoce como la ciudad de la historia, y en ello va implícito su papel como capital del Departamento Oriental y de la Provincia Oriente, donde estuvieron localizados escenarios históricos relevantes del acontecer nacional. Un aparte merece su protagonismo en la Guerra hispano cubano norteamericana, hecho recordado en los Parques Históricos de San Juan y El Viso.

De la historia más reciente, la ciudad conserva como uno de sus símbolos más destacados el otrora Cuartel Moncada, segunda fortaleza militar del país, asaltado por jóvenes de la llamada Generación del Centenario con Fidel al frente el 26 de julio de 1953. Esta acción militar no alcanzó la victoria, pero motivó una respuesta brutal de la tiranía que finalmente constituyó un detonante efectivo para movilizar la conciencia nacional a favor de la lucha por una definitiva independencia. La lucha revolucionaria en las montañas y el llano duró varios años hasta el triunfo de la Revolución cubana, hecho histórico que tiene como momento cumbre, el discurso del Comandante Fidel Castro desde el balcón central del Palacio de gobierno municipal de Santiago de Cuba, el primero de enero de 1959. Se escribió ese día una de las páginas más gloriosas de la historia de Cuba.

Santiago ostenta la condición de Ciudad Heroína de la República de Cuba y la Orden Antonio Maceo, galardones extraordinarios alcanzados por su quehacer revolucionario y el papel de sus hijos. Otros títulos que la enaltecen son los de Muy Noble y Muy Leal, la Solidaria de América, y en el escudo que ahora la representa se lee «Rebelde ayer, hospitalaria hoy y heroica siempre»; atributos que traducen su personalidad acogedora, recia y digna.

Los hijos de esta tierra mestiza, tierra de migraciones, son el resultado de flujos continuos donde lo aborigen, lo español, lo africano, lo francés y lo chino, entre otros; se sumaron en especial ajíaco para integrar los componentes esenciales del ser santiaguero. La historia nacional cuenta en Santiago con hombres imprescindibles como Antonio Maceo, Guillermon Moncada, Flor Crombet, José

Maceo, Quintín Banderas, Pablo Lafargue, Emilio Bacardí, Frank País, Pepito Tey, Tony Alomá y Otto Parellada.

El territorio santiaguero consolidó un patrimonio cultural que brinda hoy un destacado potencial para un desarrollo turístico perspectivo indetenible, especialmente al identificar los valores contenidos en la puesta en valor de sus paisajes culturales. Tal singularidad nos permite hablar de lo necesario que resulta el dar más visibilidad de sus seis componentes fundamentales: el paisaje histórico urbano generado por la ciudad fundacional, el paisaje fortificado representado por el Sitio Castillo del Morro San Pedro de la Roca, el paisaje arqueológico cafetalero localizado en la zona montañosa del Oriente Sur, el paisaje asociativo El Cobre, el paisaje del arte funerario existente en el Cementerio



Mausoleo de José Martí, cementerio de Santa Efigenia.

Patrimonial de Santa Efigenia y como colofón singular el paisaje arqueológico subacuático configurado como resultado del combate naval de la Guerra Hispano cubano americana. Estos paisajes culturales son portadores de lo más destacado de la cultura santiaguera; sumando sus cualidades esenciales podemos destacar el reconocimiento logrado por cincuenta de ellos como monumentos nacionales y la jerarquía en el estatus patrimonial alcanzada por dos de ellos que ostentan la categoría excepcional otorgada por la UNESCO de Patrimonio de la Humanidad.

Visitar el paisaje histórico urbano de Santiago de Cuba es un encuentro con el devenir de un urbanismo singular y de una arquitectura colonial que transitó por un largo período de evolución hasta crear un modelo de ciudad caracterizado por calles y callejuelas estrechas, trazadas a modo de retícula, cuyas irregularidades provocan un transitar con cambios continuos de visuales motivadores de la curiosidad, y que obligan a continuar descubriendo una nueva imagen en cada esquina. Se presenta además como un paisaje de ciudad escalonada, al percibirse como un anfiteatro natural que mira al mar, gracias a lo



Sobre estas líneas, una panorámica del Paseo Marítimo. En la página siguiente, arriba: Placita de Santo Tomás; y abajo: Santa Basílica Metropolitana, Catedral de Santiago de Cuba.

cual, sus calles ondulan y provocan miradores naturales que incitan a visualizar amplias perspectivas que poseen como telón de fondo las montañas, en demostración elocuente del vínculo estrecho que se establece entre la ciudad y la naturaleza circundante, uno de los atributos esenciales de este paisaje.

Ciudad pública y viva, llena de vida, repleta de plazas, placitas, plazuelas, parques y paseos; ámbitos especiales para el intercambio social. En ellos se vive cada día la experiencia sociocultural de la ciudad que en este caso traspasa los límites del ocio y la recreación para constituirse en un verdadero refugio para la conversación, el ejercicio del criterio, la ocurrencia del pregón callejero y diferentes manifestaciones de la cultura popular con fuerte arraigo local.

La arquitectura santiaguera recibió diversas influencias y transitó por estilos de diferentes escuelas locales que la dotaron de singularidad y belleza. Su presencia enaltece la ciudad histórica que se complace al decir que más que un conjunto de monumentos es un monumento de conjunto. Sus templos, edificios públicos y especialmente sus construcciones domésticas son apreciadas por su calidad de diseño y su esmerada funcionalidad. La diversidad de épocas y estilos desfila ante los ojos del visitante acucioso que pretende descubrir los secretos de esta ciudad ecléctica que se niega a dejarse detener en el tiempo. Ella vive en desarrollo constante, conservando lo mejor de su herencia

pero adoptando como realidad de futuro la modernidad de sus nuevos barrios y asentamientos periféricos.

El patrimonio espiritual de la ciudad es de fuerte raíz popular, es auténtico y es diverso. Ser la cuna del bolero cubano, de la trova y del son, hacen de Santiago una plaza fuerte e ineludible de la música nacional. La reconocida obra musical de Pepe Sánchez, Sindo Garay, Miguel Matamoros, Níco Saquito, Compay Segundo y Eliades Ochoa, entre otros, da fe de la trascendencia de los aportes de sus composiciones y ritmos.

La presencia de los compases tradicionales de la tumba francesa y la conga oriental, proporcionan la oportunidad de poder vivir una experiencia sonora y danzaría inolvidable. Sentarse en la Casa de la Trova o en el Salón de los Grandes, caminar sin prisa por una plaza, o entrar a la Catedral le permitirá al visitante nutrirse y disfrutar de la magia del arte musical.

El carnaval es la fiesta mayor de santiagueros y santiagueras, que esperan cada julio para salir a las calles y participar de su alegría desbordante, del simpático trasiego de comparsas y paseos, de las invasiones barriales que protagonizan las congas para arrollar tras los tambores, los metales y la peculiar corneta china. El carnaval es todo un espectáculo de participación popular donde se suman todas las generaciones para dar rienda suelta a la imaginación en los vestuarios, en las carrozas, en los kioscos, en la música, en las coreografías; en fin, todo un universo de movimiento luz y color.

En la misma entrada de la bahía se encuentra un amplio ámbito a modo de canal, protegido por varias fortificaciones de los siglos XVII y XVIII entre las que se destaca como piedra angular del sistema el Castillo del Morro San Pedro de la Roca, considerado uno de los exponentes más significativos de la arquitectura del Renacimiento militar italiano, adaptado a las condiciones del Caribe insular.

Este paisaje fortificado ha devenido en un Parque histórico cultural declarado Patrimonio de la Humanidad, donde el disfrute del paisaje se logra al vincular la visión de las fortificaciones coloniales con el azul impar del Caribe; y donde se revelan historias y leyendas de piratas y corsarios, de combates y batallas que conmoveron en su tiempo a la humanidad.

En el litoral santiaguero y relacionados con este paisaje fortificado, se encuentran dislocados los pecios que resultaron del hundimiento de la flota del almirante español Pascual Cervera y Topete, acción militar y naval ocurrida en estas tierras, página trascendente de la historia universal. Recorrer los parajes donde se localizan estos barcos hundidos, permite observar que algunos asoman sus torretas y cañones por encima del nivel del mar, mientras que otros permanecen en las profundidades como mudos testigos del fin de un imperio. En todo caso, es posible «una

inmersión en la historia» para aquellos que acrediten sus aptitudes para el buceo y cumplan las normativas para la protección de un patrimonio valioso y frágil.

Todo aquel que llega a Santiago de Cuba pide conocer El Cobre, este poblado minero cercano y siempre vinculado a la historia santiaguera, que ha devenido en un paisaje asociativo relevante por el amplio espectro de temas patrimoniales que contiene. Es un paisaje relacionado con la religión, la minería y la esclavitud.

Como poblado minero surgió desde el propio siglo XVI con el nombre de Santiago del Prado, pero en razón de que el mineral extraído de sus entrañas era el cobre, fue este el nombre acuñado por sus pobladores, el cual persiste hoy en día. La explotación del mineral a lo largo de varios siglos provocó un curioso paisaje caracterizado por cortes en terrazas, cuya cavidad principal, convertida hoy en un lago singular de especial coloración azul, resulta un atractivo paraje.

La extracción minera fue realizada con mano de obra esclava, negros traídos de África que no tardaron en rebelarse y convertirse en cimarrones. La UNESCO al proponer su Ruta del Esclavo por América, marcó este sitio como un destacado hito de ese acontecer y por ello fue erigido el Monumento al Cimarrón en lo alto del Cerro del Cardenillo. Es un escenario vivo para los cultos sincréticos que se expresan de forma diversa durante el desarrollo del Festival del Caribe, también conocido como La Fiesta del Fuego, donde se reúnen grupos portadores de la cultura de la región e invitados de todos los continentes.

Es también El Cobre el santuario nacional, allí se encuentra la Basílica donde se venera a la Virgen de la Caridad del Cobre, imagen que desde el siglo XVII acompaña al pueblo de Cuba en sus avatares y plegarias. Cientos de peregrinos cada día llegan al templo a invocar los favores de la Virgen Mambisa, colmándola de flores amarillas y exvotos. El templo, levantado sobre un cerro, permite contemplar desde su atrio un paisaje singular donde interactúan sus tres integrantes.

El cementerio patrimonial de Santa Ifigenia es un paisaje configurado por el arte funerario en un encuentro inusual con la historia y la cultura. Singulares tumbas, panteones y mausoleos aparecen distribuidos en esta necrópolis singular que asemeja un libro abierto al conocimiento y al reconocimiento de los grandes de la Patria. Museo a cielo abierto, al recorrer sus calles y paseos hace vivir emociones constantes ante el encuentro oportuno de singulares construcciones funerarias de diversos estilos y épocas. Una de las obras más destacadas es el Mausoleo al Héroe Nacional José Martí, verdadero complejo monumental sugerente y visita obligada para los interesados en conocer a esta figura universal.

El paisaje arqueológico cafetalero fue incorporado a la Lista del Patrimonio Mundial en el año 2000. Se encuentra dislocado en las provincias de Santiago y Guantánamo, y constituye un potencial extraordinario para el turismo cultural, el senderismo, el agroturismo y otras formas de vivir y explorar otros territorios que consideren una estrecha relación entre la cultura y la naturaleza. Aprender esta modalidad de paisaje remite a la inmigración francesa de fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuyo pensamiento ilustrado permitió recrear un escenario cultural singular y propicio para el cultivo y beneficio del café. Como una muestra de aquellos cafetales está el primer museo construido por la revolución en la zona oriental del país: el cafetal La Isabelica, exponente del modo de vida en las plantaciones cafetaleras y donde se



puso especial cuidado para exponer en un ámbito auténtico los diferentes objetos, utensilios y ajuares empleados en tales haciendas.

En la actualidad se conservan y restauran varias haciendas agroindustriales cafetaleras como parte de la puesta en valor de este patrimonio, y se construye un Parque Arqueológico Fraternidad, que posibilitará acercar a pobladores y visitantes a ese mundo extraordinario creado por nuestros antepasados.

En su plaza fundacional —el Parque Céspedes—, existen hoy, una frente al otro, como huellas imperecederas del paso del tiempo, la catedral con sus campanas centenarias y el arcángel Gabriel, y al otro lado, el Palacio de Gobierno Municipal, majestuoso y patrimonial, mostrando con orgullo en su fachada principal la Orden Antonio Maceo y el Título de Héroe de la República de Cuba. Ellos, junto a otros muchos, han sido y seguirán siendo, testigos de la intensa vida santiaguera, que han quedado allí para convocar, para recordar, para hacer latir el corazón de la plaza, el corazón de la ciudad, el de los santiagueros y de los cubanos todos, que hicieron tanto a lo largo de estos quinientos años para que Santiago de Cuba llegara a ser la espléndida ciudad que es hoy.

Santiago se prepara para demostrar por qué cada piedra de sus calles ha sido pedestal de un héroe, y cómo su alegría es el aliento vital de la trova tradicional, el son y el ron. Vale la pena visitar esta ciudad orgullosa del patrimonio cultural que atesora y digna representante de lo cubano en su vuelo por el mundo.

María Candelaria Rubalcava, arrestos de una santiaguera ilustrada del siglo XVIII

Olga Portuondo Zúñiga
Historiadora, autora
de numerosos libros, recibió
en 2010 el Premio Nacional
de Ciencias Sociales.

Es lo más común, lo regular, que la historiografía del siglo XVIII mencione a la mujer tan solo por su intervención en el origen natural de un individuo que se destacará en el devenir. Respaldados por los criterios del papel que debían desempeñar las mujeres, por las normas que imperaban en la sociedad criolla y que sancionaba la religión, así actuaban siempre los historiadores de esa centuria. Ocurre, sin embargo, que hay algunas mujeres que por la formación recibida en el seno familiar y por los avatares de su vida se han ganado un espacio, al punto de trascender más allá de su época. Lo inusual, pues, alerta sobre esa generalización, que no siempre se corresponde con exactitud a lo que ocurre en la vida cotidiana.

María Candelaria Rubalcava y Sánchez de Carmona nació en noble cuna de la oligarquía santiaguera en febrero de 1759. Era el cuarto hijo de María Ana y Nicolás Antonio. En el seno de esa patriarcal unión nacieron ocho hijos, de los cuales solo dos eran niñas; ella y María Josefa, la penúltima. Dada su estirpe, es muy probable que la madre tuviera conocimientos de lectura y escritura, los que no tuvo tiempo de transmitir a la segunda hija, pues murió en 1778, pero sí a la primera. Bajo la protección de esta última, todavía soltera, dejó al consentido benjamín de nueve años, Manuel Justo, futuro poeta neoclásico y prerromántico, sobre quien María Candelaria ejerció una notable influencia:

Amada Candelaria, hermana mía,
De mí tan justa y dignamente amada,
Dulce honra y prisión, resorte y guía
De mi pobre esperanza acobardada,
Que ya con baja suerte acabaría
A no ser de tu mano alimentada,
Pues si en pecho desgraciado vive
Es por influjo que de ti recibe.¹

Casada en 1779 con Juan Francisco Creagh y Montoya,² María Candelaria, ya con veinte años, y hasta entonces sometida a la recia autoridad patriarcal, rápidamente se incorporó a la azarosa vida de su cónyuge quien llegó –junto con los Sánchez de Carmona– a controlar ambos cabildos santiagueros e involucrarse en actividades de contrabando con la vecina Jamaica.

Con bien ganados antecedentes, acusaciones y conquistada la repulsa del resto del Consistorio, Juan Francisco fue arrestado en 1785 por el sargento mayor y conducido al Ayuntamiento, donde se decretó su destierro a Trinidad, dándosele veinticuatro horas para salir de Santiago de Cuba. Durante un mes estuvo en Bayamo y luego regresó secretamente a Guantánamo, desde cuyas costas partió en un guairo rumbo a Jamaica con su esposa y dos esclavos; la obrera Damiana Ortiz Villavicencio y el etíope José Antonio Creagh. En un bergantín emprenden viaje a Londres, y luego se dirigen a Madrid para demostrar en la corte su inocencia.³ En Cuba, su ama había dado de palos

al esclavo y en Jamaica a la esclava le había infligido heridas con un látigo y palos, lo que demostraba su crueldad tanto como los castigos que a ambos le había impuesto el esposo. Los dos esclavos denunciaron los malos tratos ante el Procurador de Pobres, mientras que el matrimonio Creagh-Rubalcava argumentó a su favor que sus siervos habían incurridos en desobediencias y borracheras.⁴ Desde muy joven, María Candelaria demostraría un fuerte temperamento –según lo aprendido de su padre y hermanos– y fue cómplice de su esposo en todas las argucias concebidas para rescindir la sanción a que había sido condenado por el capitán general interino Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez. En el alegato de defensa ella hablaba de las penurias sufridas durante el viaje a España:

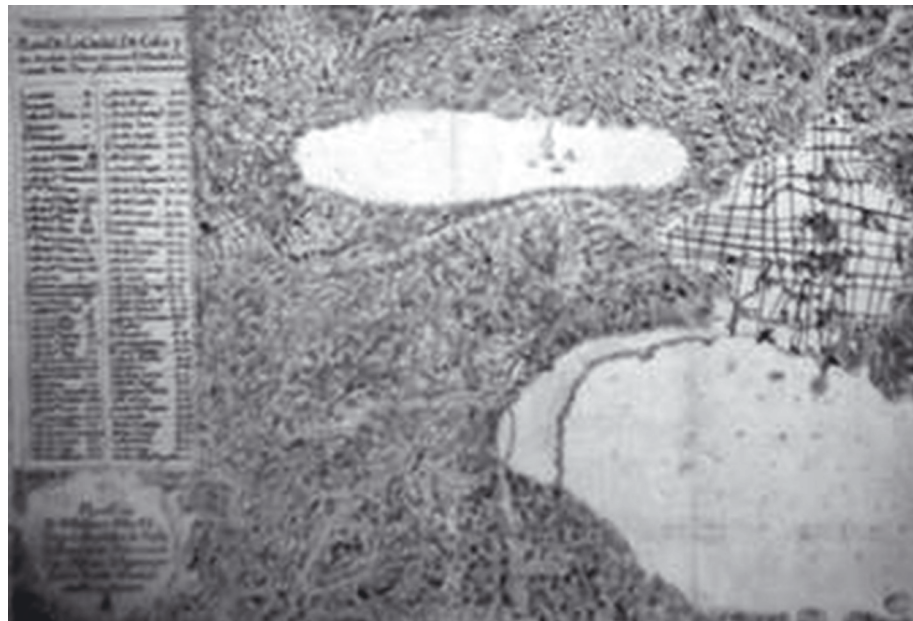
Un embarazo penoso y un Parto bastante malo, llegaron a postrar mis fuerzas. Sobre la debilidad de estas, padecí un fuerte Reumatismo y después de quatro meses, el dolor de ver morir la hija que aquí había dado á luz; a tiempo que recibo, las noticias más funestas de la salud, de la única que nos había quedado en Cuba al abrigo piadoso y caritativo de mi Padre.⁵

Los medios de fortuna y la influencia del gobernador Nicolás de Arredondo lo eximieron de los cargos y logró el nombramiento de intendente interino de Hacienda de Puerto Rico.⁶ Hacia allá se embarcó el matrimonio.

Las actividades fraudulentas de Juan Francisco Creagh en Puerto Rico no tuvieron límites, la oligarquía de San Juan dio curso a numerosas quejas que concluyeron con la llegada de un nuevo gobernador en marzo de 1795. Puesto preso en una bóveda del Castillo de San Cristóbal, María Candelaria se quejó por las vejaciones que sufría su marido y reclamó su traslado porque se encontraba enfermo. Creagh intentó fugarse en más de una ocasión, pero terminó por evadirse para ser capturado en septiembre de aquel año. Para su apoyo la esposa argüía primero estar enferma y con su único hijo moribundo, luego haber padecido la pérdida de otro embarazo a causa del sufrimiento. Nuevamente empleaba lo que parece haber sido años atrás un triste pretexto.

Condenado a diez años de destierro en Santiago de Cuba, Creagh sabía que las condiciones no le eran propicias para el retorno. Embargados los bienes, no cumpliría su condena, pues murió en presidio el 27 de diciembre de 1797 para dejar a su viuda en total desamparo.⁷

Es posible que María Candelaria tuviera una breve estancia en Santiago de Cuba, luego de recibir en 1799 autorización de pasar a la corte a defender la honra de su difunto esposo y si demostraba su inocencia ante el Consejo de Indias, poder recuperar el derecho sobre sus posesiones. Una vez más cruza el Atlántico, y ya en la Villa de Madrid, se dedicó a apelar la sentencia del residenciado para lo cual luchó denodadamente. Durante una dé-



Planos de Santiago de Cuba realizados en 1751 (arriba) y 1712 (abajo).

cada, la viuda de Creagh tuvo que atenerse a los avatares de la guerra contra la ocupación francesa y padecer el asalto de los bandidos que infestaban los caminos de la península. Mas insistió en reivindicar a su cónyuge. Parece haber sido la única de la familia en heredar la tenacidad del padre Nicolás Antonio, quien nunca cejó en el intento de rescatar un patrimonio en tierras andaluzas.⁸ A un tercero este le escribía: «Dígale de mi parte a María Candelaria, mi hija que ya esta servida y que de mi parte desocupe siquiera dos letras a un padre enfermo y ciego que le ama de corazón [...]».⁹ Al entregar poderes a la hija para reclamar aquel legado, el recalcitrante defensor de la autoridad patriarcal, Nicolás Antonio, reconocía la capacidad femenil de su hija para dirimir sobre estas cuestiones y le insistió en que procurara en la corte cargos para los hermanos Alejo Tirso y Manuel Justo.¹⁰ Mientras el hermano menor exaltaba su pasado y le expresaba su admiración con esperanzas de mejorar su suerte, ella se mostraría más pragmática.



A mi hermana. Soneto¹¹
Escucha, Candelaria, el dulce acento
De un hermano que te ama tiernamente,
Escúchale cantar alegremente
Su estado pobre, sí, pero contento.

Con heroico aunque lírico instrumento
Se sienta á las orillas de una fuente,
De allí tu nombre concertadamente
Encarga á toda la región del viento.

«Auras, digo, llevad el tierno nombre
«De mi querida hermana, hacedla amable
«Contando con piedad su triste historia:

«Que el clima de mas bárbaro renombre
«Le ofrezca altar y culto respetable,
«Mientras hago divina su memoria.

María Candelaria regresó en 1812 a Santiago de Cuba, recobrados los bienes del difunto

Creagh y casada con el teniente coronel de caballería retirado Francisco del Águila. Su padre reconocía las atenciones que su hija le había dispensado, si bien había dispuesto sobre los esclavos y las propiedades de Las Cuabas y San Pablo con el pretexto de que los litigios habían consumido todos sus beneficios. Ella muere –poco después del padre– a fines de la segunda década del siglo XIX. No habiendo dejado hijos, su viudo Del Águila heredó los bienes que habían pertenecido al primer marido, los que luego pasarían a su sobrino José del Águila, quien los disputaría, tras prolongados litigios, con el descendiente de Alejo Tirso, hermano de María Candelaria. En los versos de la octava que se leen a continuación, parece evidenciarse que Manuel Justo Rubalcava, con la sensibilidad de que estaba dotado, había tenido la premonición de que la vida de su hermana se consumiría en el esfuerzo por rescatar un patrimonio a costa de todo y de todos, para terminar reducida a la negación de sí y de su familia, porque su beneficio fue finalmente obtenido por Fernando Rubalcava, ya los tiempos del régimen de la plantación, el mercado y la usura, ajenos a los antiguos principios de la familia Rubalcava Sánchez de Carmona:

Escucha, pues, mi son humilde y terso
Ya que mi pobre lira está templada...
¡Oh si el Smirneo me dictara el verso
Para que esa tu carne delicada,
A pesar de la muerte y tiempo adverso,
En mármol viera el orbe transformada!
Mas no, mi hermana, tus heroicos hechos
Del tiempo destructor serán deshechos.¹²

Para la cultura cubana quedaron los poemas que Manuel Justo dedicó hace más de dos siglos, a su hermana preferida como constancia de su aventurada vida, paradigma de la competencia demostrada por aquellas mujeres que a veces osaron intervenir en la sociedad de su época para defender lo que consideraban sus derechos.

El Seminario de San Basilio, de José Julián Aguilera Vicente, óleo sobre lienzo, 160 x 110 cm, 2008.

María Candelaria Rubalcava

Notas

¹ Olga Portuondo Zúñiga: *Manuel Justo Rubalcava, el desconocido*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 163-164.

² Archivo General de Indias, *Santo Domingo, 1473, ¡Relación de Méritos!*, Bautizado el 7 de octubre de 1751, natural de Santiago de Cuba,

³ Archivo Histórico Nacional de Madrid, *Consejos*, leg. 29858 y leg. 20853

⁴ AGI. *Santo Domingo*, leg. 1627.

⁵ AHNM. *Consejos*, leg. 20953 Madrid 16 de enero de 1789. María Candelaria Rubalcava al Exmo. Sor. Don Antonio Porlier.

⁶ *Ibidem*, leg. 21037.

⁷ AHNM. *Consejos*, leg. 21037. Puerto Rico, 11 de diciembre de 1796.

⁸ *Ibidem*. Madrid, 2 de abril de 1808,

⁹ ANC: Audiencia de Santiago de Cuba, leg. 161, no. 2794, 20 de agosto de 1805.

¹⁰ AHNM. *Consejos*, leg. 35839. 29 de septiembre de 1891.

¹¹ M.J. Rubalcava: *Poesías*, p. 9. Este poema debió ser escrito hacia 1799, cuando María Candelaria, ya viuda, regresó a Santiago de Cuba desde Puerto Rico y marchaba a España a la defensa de Juan Francisco Creagh y de su patrimonio. Es muy curioso, y a la vez, da que pensar en cierto sentido patriótico la expresión «el clima de más bárbaro renombre», para referirse a la metrópoli.

¹² Olga Portuondo: *Op. cit.*, p. 164.

CONTEXTOS CTÓNICOS Y FIGURAS SIMBÓLICAS en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier

Aportar algo nuevo a los estudios sobre la obra de Alejo Carpentier no es tarea fácil, y casi un atrevimiento si se piensa en la variedad de perspectivas que abordan su obra y en algunos ensayos de investigación rigurosa realizados en las últimas décadas. Me refiero a trabajos extremadamente sugerentes como el estudio de Emma Speratti-Piñero (1981), quizá el ensayo crítico que con más detalle ha escudriñado los intertextos e influencias que forman el andamiaje de *El reino de este mundo*, o al de Antonio Benítez Rojo en su ya clásico *La isla que se repite* (1989 187-207). Trabajos más recientes son los de Luisa Campuzano (2006 129-48, 2007) que rastrea la influencia clásica en Carpentier, el estudio de Rita de Maeseneer (2003) que se ocupa del papel de la comida en la prosa del escritor cubano y, finalmente, el de Luis Álvarez y Ana M. González Mafud (2013 175-224) que explo-

Rafael Climent Espino
Profesor en Baylor University. Recientemente ha publicado “Degustando el recuerdo: comida, memoria, género y etnicidad en *Amrik*, de Ana Miranda”.



ra las peculiaridades del neobarroco en la prosa carpenteriana. Sin embargo, ninguno de ellos hace referencia a lo que Carpentier denominó contextos ctónicos, concepto teórico de gran provecho para el análisis de sus textos que parte de la influencia que tuvo en él la obra de Fernando Ortiz y su concepto de sincretismo cultural (Speratti 75). Cuando Carpentier se refiere a contextos ctónicos alude a: «Supervivencias de animismo, creencias, prácticas muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuya existencia nos vincula con lo universal sin tiempo» (Carpentier 1990 26). Rescato este concepto, al que la crítica apenas ha prestado atención, para usarlo como herramienta teórica y hacer un nuevo abordaje de *El reino de este mundo*.

El adjetivo ctónico, del griego antiguo $\chi\theta\acute{o}\nu\iota\omicron\varsigma$ /khthónios, significa lo que pertenece a la tierra, telúrico, hace referencia a los seres míticos del inframundo en oposición a lo celestial. Carpentier elige el término heleno para, partiendo de la cuna del mundo occidental, buscar una conciencia mítica común que se manifestaría en formas simbólicas (Cassirer 1987). Así, articula su texto en torno a esquemas

míticos no necesariamente de génesis griega pues, como veremos, temas legendarios como el eterno retorno, el animismo, o las metamorfosis se dan con peculiaridades en distintas culturas y en momentos diferentes. Una frase de Unamuno sirvió de lema a Carpentier: «hallar lo universal en las entrañas de lo local y, en lo limitado y circunscrito, lo eterno» (Soler 1977). Cuentos como «El camino de Santiago» o «Viaje a la semilla» ilustran ese deseo, su narrativa es una tentativa de enlazar con esencias culturales. Aunque su estudio puede ser muy fecundo, carecemos de trabajos que busquen figuras simbólicas y, a través de ellas, analicen de forma transversal los contextos ctónicos en la obra de Carpentier.

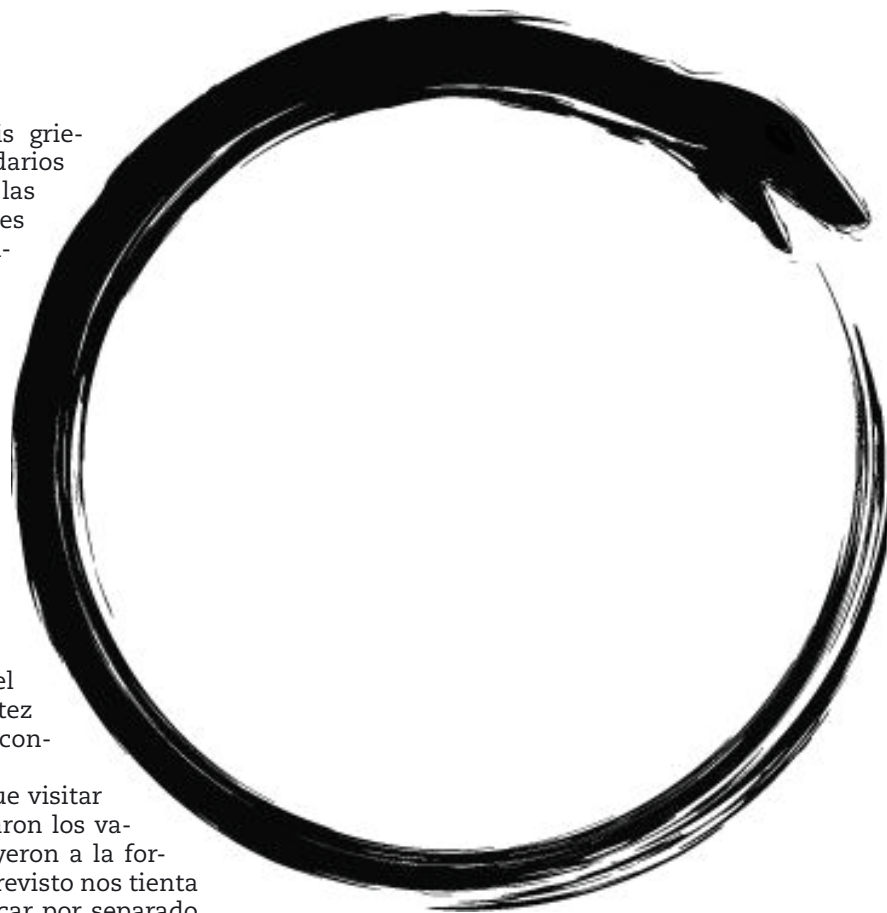
Otro concepto útil para mi análisis es el de supersincretismo de Antonio Benítez Rojo quien, siguiendo también a Ortiz, considera que:

para una relectura del Caribe hay que visitar las fuentes elusivas de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación de su cultura. Este viaje imprevisto nos tienta porque en cuanto logramos identificar por separado los distintos elementos de alguna manifestación supersincrética [...] se produce al momento el desplazamiento errático de sus significaciones hacia otros puntos espacio-temporales, ya estén éstos en Europa, África, Asia o América, o en todos los continentes a la vez. Alcanzados sin embargo estos puntos de procedencia, en el acto ocurrirá una nueva fuga caótica de significantes, y así ad infinitum. (xvi)

El reino de este mundo es una narrativa supersincrética, punto de encuentro de contextos ctónicos, texto de inagotables significantes cuyas raíces se pierden en la raigambre cultural de las gentes que componen el Caribe, es decir, en América, Europa, África y Asia. El concepto de supersincretismo plantea la complejidad de distinguir en el Caribe qué elementos proceden de cada cultura pues estos pueden provenir de todas ellas a la vez. Benítez (xvi-xvii) ejemplificó este hecho analizando la Virgen de la Caridad del Cobre como expresión supersincrética, desglosó las influencias que llevan a ese significantes a erigirse como tal revelando que esa Virgen está connotada por la cultura taína, española y yoruba. La pregunta ahora sería qué influencias hay en esas tres culturas que también conforman la esencia cultural del Caribe.

En *El reino...* hay formas simbólicas que ponen en contacto al lector con esos contextos ramificando la narración exponencialmente. Me ocuparé aquí del análisis de dos formas simbólicas –serpiente y hierbas medicinales– que remiten a contextos ctónicos generales: flora y fauna. Tirar del hilo de las formas simbólicas que aparecen en el texto lo enmarca en una nueva dimensión. Una reveladora cita de Carpentier hablando del viaje por el Orinoco que le motivó a escribir *Los pasos perdidos* ha de tenerse en cuenta cuando afirma que:

En este Orinoco que es un remontarse en el tiempo porque significa que es el agua de Heráclito, es decir, es el agua que pasa por ciudades de hoy y que va remontando, remontando... hasta el paleolítico. Y en ese mundo del paleolítico encontré a la gente



que acaso más me haya enseñado del mundo [...] Y ahí, en ese mundo yo descubrí que tenía una música incipiente, una poesía incipiente, una danza incipiente... y que para ellos, música, religión, danza y poesía eran cuatro valores paralelos. La poesía en ellos se liga inmediatamente con la música, con el ritmo [...] y tienen hasta tradiciones muy curiosas; le cuentan a usted la historia de una guerra entre dos tribus por el rapto de una linda mujer... es el rapto de Helena y la guerra de Troya... Noé, ellos tienen el mito de Noé y la salvación de las especies vegetales y animales subiendo dos ejemplares de cada especie a bordo de una canoa (Soler 1977).

Carpentier relaciona la cosmogonía y el imaginario de los indígenas piaora con los del mundo clásico, poniendo de manifiesto esos vínculos comunes, ctónicos, que emanan de este mundo y se repiten con variantes en diferentes culturas. Carpentier, fascinado por esos vínculos, los incorpora a su prosa para universalizar lo local. Las lecturas sobre la relevancia del mundo clásico en Carpentier son variadas (Maeseneer 94-96, Campuzano 2006 131-48) y no hay duda de que la Antigüedad es un importante venero en su narrativa. No obstante, debido a su temática, *El reino...* es considerada una novela de idiosincrasia africana o haitiana (Past 2004) pero, curiosamente, los títulos de los distintos apartados, algunos incluso en latín (*De profundis*, *Ultima Ratio Regum*, *Agnus Dei*), remiten al mundo clásico. No es un hecho desconcertante. Carpentier indaga en diferentes culturas buscando esencias culturales comunes y la mitología clásica es un pliego más entre las numerosas culturas que subyacen y se solapan en el texto.

Al inicio de la novela *Ti Noel* recuerda las historias que Mackandal relata sobre África, entre ellas hace referencia a la «del rey Dá, encarnación de la Serpiente, que es eterno principio, nunca acabar, y que se holgaba místicamente con una reina que era el Arco Iris, señora del Agua

y de todo parto» (22-23). Esta serpiente que es 'eterno principio' en la tradición africana, en la tradición clásica occidental se conoce como uróboros y tiene una procedencia milenaria tanto en la Antigüedad clásica como en la mitología nórdica, es símbolo que aparece en los jeroglíficos egipcios y se relaciona con la concepción occidental del eterno retorno, estamos en uno de esos contextos ctónicos a los que se refería Carpentier pues en la tradición africana aparece esa imagen cíclica en relación con la serpiente. Mackandal informa de que «En la urbe sagrada de Widah se rendía culto a la Cobra mística, representación del rueda eterno» (Reino 27). En efecto, el vudú es en parte ofiólatra, pero Pollak aclara que «no se trata sólo de cultos dahomeyanos o del culto a las culebras de Whydah, sino que más bien es una religión sincrética» (196) con un fuerte componente criollo. Por otra parte, la serpiente emplumada o Kukulcán es una divinidad de gran relevancia en todas las culturas mesoamericanas y uno de los dioses creadores en el Popol Vuh. La serpiente es un animal peculiar, muda y regenera su piel pero su esencia permanece, su simbolismo es tanto positivo como negativo. La cabeza de Medusa, monstruo ctónico, está repleta de serpientes y en la mitología griega la serpiente aparece con carácter purificador (Grimal 89). La serpiente fue adorada por pueblos ibéricos prerromanos (Salvador 293-94), pero con la llegada del cristianismo y el islamismo la serpiente, que invita a Eva a comer del fruto prohibido, pasa a ser considerada animal maldito e impuro que representa a Satanás, su adoración se considera un acto de culto al diablo. En la novela se menciona a Damballah, el Dios Serpiente (Reino 77) que «representa al más antiguo de los ancestros, lo que le da el derecho de tomar el "huevo cósmico" como alimento ritual. Debido a su gran edad [...] la tradición mantiene que [...] nunca habla. Se expresa por el silbido de una serpiente, sonido producido por quien posee en las ceremonias» (Rigaud 73). Así pues, como en la tradición bíblica, la serpiente tiene un papel relevante en la génesis del mundo. Refiriéndose a Damballah, Rigaud añade que «su expresión geométrica es total y perfecta» (74) lo que nos llevaría de nuevo a la imagen griega del uróboros y al eterno retorno. Al intentar analizar la simbología de una figura se observa un contexto de referencias culturales reticular con puntos de inflexión que relacionan realidades remotas, formando un contexto ctónico mediante una figura simbólica: la serpiente.

Un símbolo que me sirve de transición hacia un nuevo contexto es la Copa de Higía, que representa el oficio de boticarios, este símbolo se compone de una serpiente enroscada en una copa. Higía, y de ahí 'higiene', era la diosa de la sanación, representada como una joven con una serpiente enroscada a su cuerpo, es Salus en la tradición romana. La curación estaba muy ligada a la naturaleza y a las plantas que servían para sanar. Al hablar de contextos ctónicos un tema insoslayable en *El reino de*

este mundo es el de la flora en relación con la culinaria (Maeseneer 2003) y la medicina, ambas fueron una misma disciplina durante siglos (piénsese en la ilustrativa evolución del latín apoth ka a 'bodega' y 'botica' en el español actual). La acción novelesca se sitúa en un contexto premoderno de creencias precientíficas donde culinaria y medicina son territorios contiguos. La llegada de Colón a América supuso una auténtica revolución en ambas: «la medicina misionera fue la que mejor se adaptó a la concepción indígena sobrenatural de las enfermedades [...] unió al ingrediente mágico-espiritual el recurso a remedios vegetales de la tradición precolombina, similar enteramente a la tradición medieval de los herbarios monásticos» (Sánchez 33). En la España medieval los herbarios eran un medio práctico para sanar, recogían un saber transmitido oralmente como refleja la novela picaresca que Carpentier conocía en profundidad (Soler 1977, Campuzano 1996). En *El reino de este mundo* se esconde un singular herbario:

Ti Noel observó que varias botijas de barro ocupaban el centro y que por ellas reinaba [...] un olor acre y pesado. Sobre hojas de queso se amontonaban pieles de lagarto. Una laja grande y varias piedras redondas y lisas habían sido utilizadas, sin duda, en recientes trabajos de maceración. [...] no pudo menos que pensar en las tiendas de los herbolarios del Cabo, con sus grandes almireces, sus recetarios en atriles, sus potes de nuez vómica y de asa fétida, sus mazos de raíz de altea para curar las encías. Sólo faltaban algunos alacranes en alcohol, las rosas en aceite y el vivero de sangüijuelas. (Reino 34)

Carpentier hizo, sin duda, un trabajo previo de investigación para seleccionar las plantas que incluiría en la novela, pues tanto la nuez vómica (*Strychnos nux-vomica*) como el asa fétida (*Ferula assafoetida*) tienen importancia singular en los herbarios populares relacionados con el vudú. Se cita además la raíz de altea, cuyos dueños en la santería cubana son Obbatalá y Orúmbila y se usa su «raíz hervida, para gargarismos, lavados intestinales y vaginales» (Cabrera 352). Si bien es cierto que el vudú y la santería son religiones animistas diferentes, también lo es que hay grandes similitudes en cuanto a ritos, uso de hierbas y sacrificios de animales. El legado de la naturaleza ha sido transformado por el hombre en un conocimiento que ha madurado con el tiempo, la América precolombina tenía una gran cultura de uso de hierbas medicinales. Hay grandes lagunas sobre el legado de la medicina indígena antillana, la mayoría de los nativos murió a causa de epidemias y fueron rápidamente sustituidos por esclavos africanos que trajeron consigo las tradiciones mágicas y espirituales que han perdurado hasta hoy, pero no se puede afirmar que esas tradiciones estén exentas de sustrato taíno como muestra Benítez Rojo (xvi).

Por otra parte, Isabel la Católica prohibió el pase a Indias de los castellanos (Ortiz 1973a 11) y se monopolizó

Ilustración: Alexis Abréu Barizonte



REVOLUCIÓN Y CULTURA

el tráfico entre España y América por los puertos de Sevilla y Cádiz hasta 1764, lo que hizo que mayoritariamente fuesen españoles del sur, moradores de la recién extinta al-Ándalus, los que pasasen al Nuevo Mundo. Mackandal relata cómo eran los reinos africanos y sus casas diciendo que en ellas «se guardaban el trigo, el sésamo, el millo, y se hacían, de reino en reino, intercambios que alcanzaban el aceite de oliva y los vinos de Andalucía» (27). Culinaria y medicina vivieron una época de gran florecimiento durante al-Ándalus atestiguado por los numerosos herbarios y tratados andalusíes, ese conocimiento ancestral de hierbas para curar males, remedios caseros, etc., pasó también al Nuevo Mundo. El narrador añade que «los dioses regían el mundo vegetal [...] y solían aparecer entre las junqueras» (Reino 27). Tras perder el brazo en el trapiche, Mackandal pasa a guardar el ganado, trabajo menos activo que le permite observar la naturaleza: «se le había despertado un raro interés por la existencia de ciertas plantas siempre desdeñadas. Recostado a la sombra de un algarrobo [...] en busca de todos los engendros de la tierra» (Reino 29). Mackandal aparece como un behíque –chamán o curandero de la cultura taína– que conectaba con los dioses con pócimas de hierbas o con la inhalación de polvo de cohoba. El algarrobo tiene un significado especial en las creencias afrocaribeñas:

es muy venerado. Con sus hojas se cubre a Changó [...] A las doce de la noche, la fronda del algarrobo se llena de almas: 'Se les oye murmurar a los muertos; el árbol mueve la tierra, las ramas estallan', y el mayombero que trabaja a esa hora bajo un algarrobo, 'siente una avalancha de espíritus que se le vienen encima'. (Cabrera 336)

La repentina fascinación de Mackandal por las hierbas cobra nuevo sentido a ojos del lector al conocer la relevancia del lugar donde ocurre. En el vudú haitiano «cada Loa está relacionada con una hierba medicinal» (Pollak 202), también ocurre así con algunos santos católicos: San Pancracio siempre acompañado de una ramita de perejil para traer suerte en los negocios, San Patricio y su trébol que simboliza el misterio de la Trinidad, la hierba de San Jorge o 'milamores'; la angélica «llamada entre brujos y magos la hierba del Espíritu Santo, se consideró como buena para preservar de las alucinaciones provocadas por el diablo y como remedio contra el mal de ojo» (Rey 86-87). Sabemos que en la santería afrocubana cada planta, hierba y fruta tiene su dueño, así Obatalá es el dueño del perejil, Oshún del trébol. Los dioses de la cultura taína están en estrecha correspondencia con la flora. En *Relación acerca de las antigüedades de los Indios* (1498), Fray Ramón Pané (43-44, 75) señala que el cemí o dios más importante de los taínos estaba vinculado con la yuca, planta que tiene connotaciones de gran importancia en la vida religiosa y cultural de los indígenas y en la tradición afrocaribeña (Cabrera 604). También en la mitología griega hay figuras con atribuciones similares,

los amantes de Apolo se convierten en flores y árboles: Dafne en laurel, Hiacinto en lirio, Cipáriso en ciprés (Grimal 36). Hay una clara fusión de ritos mágicoreligiosos nada desdeñable a la hora de analizar *El reino de este mundo* como texto supersincrético: «en Haití también encontramos un sincretismo entre deidades africanas y santos católicos» (Pollak 197). Por ello, no es de extrañar que «los haitianos protestantes solo pueden iniciarse en los misterios de los Loas cuando se convierten, con anterioridad, al catolicismo. Logran ligar, armónicamente, el cristianismo y las religiones africanas» (Pollak 197). Es curioso que ser católico sea requisito para iniciarse en el vudú, se evidencia aquí un acto supersincrético. En la novela se deja claro que Tí Noel:

Hallaba en las iglesias españolas un calor de vudú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo. Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el can de los dominicos, los dragones aplastados por los santos pies, el cerdo de San Antón, el color quebrado de San Benito [...] tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencias, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía en los altares de los hounforts consagrados a Damballah. (77)

El sincretismo religioso entre el vudú y el catolicismo es aquí patente. Tí Noel parece maravillado ante el imaginario barroco católico que le recuerda sobremano los altares del vudú. En relación con el sincretismo religioso y la flora, Carpentier refuerza un nuevo contexto ctónico que se manifiesta al introducir una cita en latín del Libro del Eclesiástico (24: 18-21), parte del Antiguo Testamento, que tiene una fuerte relación en este cotexto. La cita, traducida al español viene a decir lo siguiente: «Como una palmera en Engadí y como los rosales de Jericó, como un hermoso olivo en el valle y como plátano en las plazas junto al agua elevada estoy hacia lo alto. Como el cinamomo y el bálsamo aromático de fragancia; como mirra escogida, de suavidad de olor» (Reino 117), el sujeto enunciador de esta cita bíblica es la sabiduría. Carpentier establece un paralelismo entre las metamorfosis de la sabiduría en plantas, y las de Mackandal en animales pues «se había adentrado muchas veces en el mundo de los insectos [...]. Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes» (Reino 50). Si la sabiduría se transforma en plantas, Mackandal tiene el poder de metamorfosearse en distintos animales. A este respecto, cabe señalar que la escultura taína refleja un claro antropomorfismo entre hombre y animal que confunden lo animal y lo humano, y Pané recoge varios casos de hombres que se convierten en animales.

Para concluir, en este texto me he centrado en el análisis de dos ejemplos de lo que Alejo Carpentier llamó contextos ctónicos en *El reino de este mundo*. Por falta de es-



Ilustración: Alexis Abreu Barizonte

pacio no me ocupo de otros contextos que destaco a continuación con la esperanza de que algún investigador interesado recoja el testigo. Así, se podría explorar primero, el sacrificio de animales común a religiones y culturas como punto de inflexión con el vudú. Segundo, el toro como animal mítico y su sangre como protectora, en la novela la argamasa con la que se fabrica la Ciudadela se mezcla con sangre de toro (Reino 128). Un tercer hilo del que tirar sería cuando Ti Noel embaraza de jimaguas o gemelos a una sirvienta de la cocina: los gemelos –marassas– son muy especiales para los ritos vudú (Pollak 208); Carpentier deja ese cabo suelto a sabiendas de que los gemelos son figuras significativas para una gran cantidad de culturas y religiones: Jacob y Esaú en el Génesis; Cástor y Pólux o Rómulo y Remo en la tradición romana; Hunahpú e Ixbalanqué en el Popol Vuh y, quizá más importante, los cuatro gemelos nacidos de Itiba Cahubaba en la mitología taína. Finalmente, El reino de este mundo incorpora como aspecto de lo real maravilloso las transformaciones de Mackandal (Reino 43, 50), sería de interés un estudio en detalle sobre las metamorfosis (Reino 31), pues en no pocas mitologías hay transformaciones de hombres en plantas o animales y viceversa, la Antigüedad clásica es claro ejemplo de ello. Carpentier eligió con sumo cuidado los contextos ctónicos que tejen sus narrativas para connotarlas exponencialmente, queda por hacer un estudio transversal de ellos en su obra.

Bibliografía citada

- Álvarez Álvarez, Luis y González Mafud, Ana M. *De José Lezama Lima a Severo Sarduy. Lenguaje y neobarroco en Cuba*. Santiago de Cuba: Diálogo, 2013.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Letras Cubanas, 2014.
- Campuzano, Luisa (ed.). *Alejo Carpentier: acá, allá*. Pittsburgh: IIII, Universidad de Pittsburgh, 2007.
- . «El “síndrome de Merimée” o la españolidad literaria de Alejo Carpentier». *Gaceta Colcultura* 35 (1996): 34-40.
- . *Narciso y Eco: tradición clásica y literatura latinoamericana*. Buenos Aires: La Bohemia, 2006.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- . *Obras completas. Conferencias*. Vol. 14. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1991.
- . *Obras completas. Ensayos*. Vol.13. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1990.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Esteban Deive, Carlos. «El chamanismo taíno». *La cultura taína*. Madrid: Turner, 1989. 81-89.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Maeseneer, Rita de. *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*. Genève: Librairie Doz, 2003.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.
- . *Hampa afrocubana. Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal*. Miami: Universal, 1973^a.

- Pané, Fray Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los indios: el primer tratado escrito en América*. México D.F.: Siglo XXI, 1974.
- Past, Mariana. «La revolución haitiana y El reino de este mundo. Repensando lo impensable». *Casa de las Américas* 44 (2004): 85-92
- Pollak-Eltz, Angelina. *Cultos afroamericanos. Vudú y hechicería en las Américas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1977.
- Rey Bueno, Mar. *Historia de las hierbas mágicas y medicinales*. Madrid: Nowtilus, 2008.
- Rigaud, Milo. *Secrets of Voodoo*. San Francisco: City Light Books, 1985
- Salvador Conejo, Diego. *Tierra de carpetanos*. Madrid: Visión Libros, 2012.
- Sánchez Téllez, María C. «La medicina misionera en Hispanoamérica y Filipinas durante la época colonial». *Estudios de historia social y económica de América*, 6 (1990): 33-39.
- Soler Serrano, Joaquín. «A fondo. Entrevista con Alejo Carpentier». Madrid: RTVE, 21/02/1977.
- Speratti-Piñero, Emma S. *Pasos hallados en El reino de este mundo*. México D.F.: Colegio de México, 1981.

Notas

- ¹ Speratti-Piñero (75-77) señala aquí un error de documentación de Carpentier que confunde y usa en su texto la cobra, serpiente venenosa, con la pitón que carece de ponzoña y representa a Damballah.
- ² Un ejemplo temprano de herbario colonial es el *Código de la Cruz-Badiano* (1552) escrito por indígenas náhuatl cristianizados. Son numerosos los tratados medicinales escritos en el s. XVI en el Nuevo Mundo (Sánchez 34-37).
- ³ El campo de la lingüística hispánica también se ha hecho eco de esta llegada masiva de sureños a América. A la tesis del «andalucismo del español de América» de Menéndez Pidal que asume Américo Castro y, con moderación, Navarro Tomás, se opone la llamada tesis «antiandalucista» de Rufino José Cuervo, Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña.
- ⁴ Sobre chamanismo taíno remito al artículo de Carlos Esteban Deive (81-89).
- ⁵ Rey Bueno (86-88) ofrece otros ejemplos donde se relaciona a santos católicos con plantas.
- ⁶ Lo mismo ocurre con la Regla de Ocha o santería cubana. (Nota de RyC).

CUBA

en Ignacio Rodríguez Galván

Mireya Cabrera Galán
Investigadora y museóloga del Palacio de Junco.

*A Mireya, mi madre mexicana.
A Jesús, mi padre cubano.*

La «Epístola a Ignacio Rodríguez Galván» es unánimemente aclamada por los estudiosos de la literatura cubana como una de las composiciones líricas más significativas del poeta y dramaturgo José Jacinto Milanés y Fuentes (Matanzas, 16/8/1814-Ibid., 14/11/1863).¹ Poco se conoce, sin embargo, en torno a Ignacio Rodríguez Galván, la figura que motivó esos versos de luminoso fervor patriótico. Eran ellos la respuesta a una composición que el escritor mexicano dirigiera al autor de «La madrugada», el 22 de julio de 1842, y en la que junto al



José Jacinto Milanés.



Ignacio Rodríguez Galván.

elogio sincero Rodríguez Galván, que acababa de leer *El Conde Alarcos*, exhorta a Milanés a buscar tierras más apropiadas para su canto. El tono laudatorio de Rodríguez conmovió resortes poco conocidos en la poética del cubano, quien por un lado agradece y por otro muestra sus inclinaciones políticas y su posición de permanecer en la isla que lo vio nacer. La fuerza y la belleza de esta «respuesta» fue advertida entonces por todos los que tuvieron la oportunidad de leerla, coadyuvando la epístola a consolidar la popularidad del escritor.

Era una invitación [...] a abandonar la isla esclava en busca de aires más libres que proporcionarán ambiente más propicio al germen de la poesía. Pepe, agradecido, leyó con detenimiento aquellos versos bienintencionados y meditó seriamente sobre el contenido del

mensaje. Después con firme e inequívoca decisión, escribió [...] la Epístola a Ignacio Rodríguez Galván. [...] En su composición suave y pausada al principio José Jacinto da las gracias al mexicano por sus elogios respecto a [su drama] *El Conde Alarcos*. Las primeras estrofas, delicadas y serenas, no parecen presagiar entonces la violencia rítmica de los versos subsiguientes. Mas de pronto se produce la irrupción repentina de nuevas ideas, candentes y certeras, que dan a la poesía un tono de fuego abierto, de himno esperado, de multitud agitada, que habla por boca de un hombre solo, pero alerta a sus deberes.²

Sin frases encubiertas, el bardo declara su amor por Cuba y los vínculos que a ella lo unen irrevocablemente.

[...]

Hijo de Cuba soy: a ella me liga
un destino potente, incontrastable
con ella voy, forzoso es que la siga
por una senda horrible o agradable.

Con ella voy sin rémora, ni traba,
ya muerda el yugo o la venganza vibre.
Con ella iré, mientras la llore esclava,
con ella iré cuando la cante libre...

Buscando el puerto, en noche procelosa,
puedo morir en la difícil vía
mas siempre voy contigo, ¡oh Cuba hermosa!
y apoyado al timón espero el día.³

Muy divulgado ha sido el hecho de que Milanés se alejó de la vida literaria y pública de la Isla en la plenitud de su creación, la cual tuvo su etapa más fecunda entre 1835 y 1842, si bien sus versos iniciales datan de principios de la década de 1830, aproximadamente. Suele subrayarse como motivo de su aislamiento voluntario el estado de alienación en que quedó, tras la obligada renuncia a su amor por Isabel de Ximeno y Fuentes (Matanzas, 27/9/1828-21/6/1897). Esta unión, a semejanza de los más edulcorantes dramas románticos, estaba destinada a fracasar. Y no solamente por las diferencias generacionales existentes entre el escritor y el sujeto de su desamor, sino, y sobre todo, por la abismal distancia que se tendía entre el humilde origen de aquel y el de la prima adolescente, cuyo poderoso padre se opuso a cualquier tipo de enlace sentimental. Pero ¿correspondía «Isa» al amor que por ella profesaba José Jacinto? Esta es una realidad que todavía se ignora, lo curioso es que ella no contrajera matrimonio, sino dos décadas más tarde, un año antes de la muerte del poeta.⁴

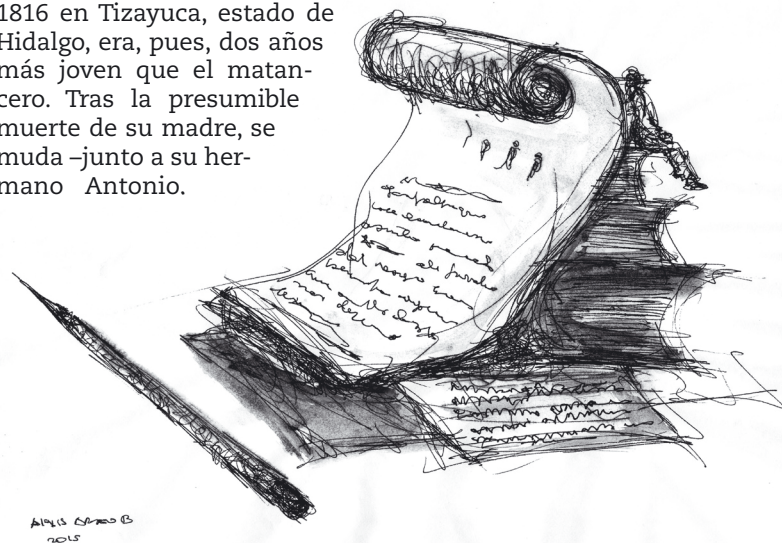
A este capítulo de la vida del escritor se le ha conferido una importancia, tal vez exacerbada, en relación con otros sucesos y personajes que motivaron algunas de sus composiciones más sobresalientes. Tal es el caso de la citada epístola, donde en desbordante cubanía, Milanés canta a la patria y sueña su libertad.

Rodríguez Galván en la literatura mexicana

Cuando Rodríguez Galván⁵ arriba al puerto habanero a bordo del vapor *Teviot*, procedente de Veracruz, lo hace como una de las figuras más importantes de las letras mexicanas de la época, conjuntamente con el respetado Andrés Quintana Roo (1787-1851),⁶ José Joaquín Pesado (1801-1861), Manuel Payno (1810-1894), Guillermo Prieto (1818-1897) e Ignacio Ramírez, *el Nigromante* (1818-1879), quien, a semejanza de Payno y de otros colegas combinó sus actividades políticas con la escritura, protagonizando

Ramírez una importante carrera desde su posición de liberal, que abogaba por reformas de tipo económico, religioso y político.⁷

Reconocido como el primer escritor del México independiente, Rodríguez Galván llegó a ser la encarnación misma del romanticismo, dentro del cual se considera el primer representante en su país. En relación con el lugar que ocupa en la literatura romántica, así como en otros aspectos que signaron su existencia, pueden percibirse nexos de interés entre él y su homólogo cubano. Humilde cuna, formación autodidacta, lectura insaciable de los clásicos españoles y de autores franceses e italianos contemporáneos, dominio de varios idiomas, amores no correspondidos, ciertas circunstancias favorecedoras del ingenio creativo y la legitimación en vida de una producción literaria, cuyos valores trascienden hasta hoy, son solo algunas de las coincidencias entre uno y otro escritor. Descendiente de padres de origen campesino (José Simón Rodríguez Maldonado y María Ignacia Galván Rivera), Ignacio Rodríguez Galván había nacido el 22 de marzo de 1816 en Tizayuca, estado de Hidalgo, era, pues, dos años más joven que el matancero. Tras la presumible muerte de su madre, se muda –junto a su hermano Antonio.



al parecer– para la capital, en 1825. A sus once años, los días comienzan a transcurrir en medio de un ambiente alentador para la reafirmación de sus innatas facultades literarias. Reside en casa de su tío materno Mariano Galván Rivera (1782-1876), impresor, librero y propietario de la concurrida Librería Galván, que se hallaba emplazada en las cercanías de la Plaza Mayor o Zócalo, en el Portal de los Agustinos, No. 3 (actual 16 de Septiembre y Palma). Personaje controvertido, el tío Galván Rivera políticamente afiliado al conservadurismo realizó grandes empresas en el ámbito de la impresión. Entre las numerosas y valiosas obras que salieron de su imprenta se destacan el *Calendario Galván* (1826), la *Sagrada Biblia* (1831), editada en latín y en español; *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1833), dos periódicos liberales dirigidos por José María Luis Mora y la novela satírica *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández Lizardi (1830-1842), quien es reconocido como el precursor del romanticismo en México y el fundador de la novela en Hispanoamérica. Hombre de impecable oficio, Galván Rivera mandó a imprimir algunas de estas obras en París y Nueva York, iniciativas que contribuyeron a la decadencia de su negocio, hacia 1842.⁸ Lo cierto es que el ambiente de aquella casa favoreció el carácter e inclinaciones de Ignacio. El tío convocaba, con frecuencia, a tertulias literarias a las que

asistían aquellos escritores que precedieron la inauguración de la Academia de Letrán, llamada así porque sus miembros iniciales (algunos ya citados) solían reunirse en una de las habitaciones del amplísimo y para entonces en ruinas Colegio de Letrán, con el fin de leer y criticar sus respectivas producciones literarias.⁹ De tal forma se fue forjando el alma poética del joven, entre libros y anaqueles y escuchando las voces de algunos de los más notables hombres de letras del país.

Por estos años además de trabajar como dependiente de la librería, Ignacio aprende de forma autodidacta latín, francés e italiano. Con dotes indiscutibles para la escritura, comienza a transitar por los más diversos géneros, destacándose a una vez como poeta, narrador, dramaturgo, periodista y editor. Entre sus composiciones líricas son muy estimables «La profecía de Guatimoc», «A la muerte de un amigo» y «Adiós, oh patria mía». Como narrador escribió, entre otras, *La hija del oidor* y *Manolito, el pisaverde*, que es considerada una de las primeras novelas cortas de México.



Aclamado como el primer dramaturgo romántico de su país (él y Manuel Eduardo Gorostiza fueron los primeros autores teatrales del México republicano) de igual forma sobresalen sus piezas inspiradas en leyendas y tradiciones de la época colonial, insufladas todas de un profundo aliento nacionalista. Se destacan al respecto Muñoz, el visitador de México y *El Privado del Virrey*, escenificada la primera en el emblemático teatro Principal de la capital, en septiembre de

1838. Coincidentemente el mismo mes y año Milanés estrena en el gran Teatro Tacón de La Habana *El Conde Alarcos*, el drama que lo legitimó como el paladín de la escena romántica en Cuba.

Es muy probable que el día del estreno estuviera presente Soledad Cordero¹⁰ una de las actrices más aclamadas del Principal, la misma que en abril de 1842 integrará el elenco de *El Privado del Virrey*. El dramaturgo mexicano la observa en los ensayos y durante las representaciones. Se aproxima a ella, pero la poesía que nace de sus labios no persuade a la artista de aceptar la pasión que le declara. Este rechazo sentimental y la aversión que le provocaba el desgobierno de Antonio López de Santa Ana serán motivos propiciadores de una parte considerable de su obra y marcarán definitivamente el rumbo de su vida, signado por la melancolía y por su refugio en la pluma, cómplice y amiga.

A lo anterior habría que añadir la encomiable labor periodística del autor mexicano, comparada únicamente con la protagonizada por el abogado, poeta, dramaturgo, periodista, editor, orador, crítico y traductor cubano José María Heredia (Santiago de Cuba, 31/12/1803-Ciudad México, 7/5/1839).¹¹ El autor de «Himno del desterrado» fue director y redactor de varias publicaciones, entre las que se distinguió *El Iris*, que administró conjuntamente con los italianos Claudio Linati y Florencio Galli, introductores de la litografía en México. Estimada la primera revista literaria del país, *El Iris* fue editada entre febrero y agosto de 1826, llegando a la suma considerable de cuarenta números publicados. Contenía secciones de música, literatura, teatro, artículos de moda, biografías, cuadros de costumbres, comentarios sobre estrenos teatrales de la capital mexicana, entre otros. La mayoría de los artículos estaban firmados por el cubano, gracias a sus dilatados conocimientos y a su dominio del inglés, el francés, el italiano y otros idiomas. Su interés se focalizó en las poéticas de escritores franceses, ingleses (traduce a Byron) y alemanes, por lo que es un tanto paradójica la no inclusión de autores nacionales con la excepción de Joaquín María del Castillo y Lanzas, a cuyo libro *Poesías* dedicó Heredia un comentario.

La huella de Heredia en el periodismo cubano y, particularmente, en el mexicano fue fundamental. Otra de las revistas que dirigió, ya en medio de su padecimiento, fue *Minerva* (1829-1830 y 1831-1832), que a semejanza de su predecesora también se ocupó de varios géneros y temas. Fue en ella donde publicó, además de sus excelentes artículos literarios, históricos y filosóficos, la pieza teatral *Los romanos* y su ensayo «Sobre la novela». Por la agudeza y valores de este texto, los estudiosos de su obra lo han rubricado como el precursor de la crítica literaria en Hispanoamérica.

Su fecunda labor contribuyó a divulgar la obra de numerosos escritores y a formar un gusto refinado, si se quiere, en torno a la literatura. Si bien México llegó a ser su segunda patria, el recuerdo de Cuba no lo abandonó durante los cerca de veinte años que permaneció en la vecina República. Consagrado primero como romántico y, posteriormente como neoclásico, legó al continente un patrimonio literario cuyo significado trasciende hasta hoy. Resulta difícil establecer la verdad en torno a la amistad que debió forjarse entre el primer poeta cubano y Rodríguez Galván, aunque algunos autores se atreven a confirmarla. Es indudable, sin embargo, que Heredia, iniciador del romanticismo en Hispanoamérica, ejerció una gran influencia en la obra de Ignacio y en la de todos los poetas mexicanos de su generación. Y es justamente a través del contacto con la lírica herediana que se inicia el contacto de Rodríguez Galván con Cuba y sus letras.

El vínculo de ambos cantores pudo gestarse a través de la Librería Galván, adonde se asegura acudía el cubano en busca de algún nuevo libro o quizás del simple disfrute que los escritores experimentan al sentir el aroma peculiar de la letra impresa. No pocos de los contemporáneos del autor de «Adiós, oh patria mía», aseguraron que en sus días postreros, el entonces ya frágil Heredia visitaba la librería para intercambiar con Ignacio. Pudo haber cuajado también esta simpatía en el contexto de la Academia de Letrán; allí el cubano era ni más ni menos que el paradigma de aquellos poetas nuevos y también de los más maduros y experimentados que veían en él una suerte de fundador y de orgullo intelectual de la nación. El viejo y legendario Quintana Roo era su gran amigo y no es desco-

nocido que Heredia admiraba el verso de Pesado, a quien bautizó con el sobrenombre de «el cisne de Orizaba».

El estudioso Marco Antonio Campos asegura que de todos los escritores mexicanos de la época, Heredia debió sentirse más próximo a Rodríguez Galván. Y como prueba de la aseveración señala, además de los probables encuentros en la librería, algunos hechos a tener en cuenta. Así, por ejemplo, cita la inclusión en el número 7 de *El Recreo de las familias* (publicado por Rodríguez Galván) de los poemas de Heredia «La desesperación» y «Dios al hombre». Por otra parte, es sintomático que en varios títulos del mexicano se mencione el nombre y la aureola de Heredia. Por último, resulta significativo que Rodríguez Galván le confíe la nota introductoria de *El Año Nuevo* correspondiente a 1839. Redactada un mes antes de su muerte, Heredia analiza virtudes y defectos del Anuario, así como varios textos de Rodríguez Galván, a quien dedica casi todas sus reflexiones, aconsejándole que rehuya de ciertos vicios del romanticismo.¹²

Como colofón de lo que pudo ser esta amistad vital perduran los versos «La primera vez», escritos por Rodríguez Galván en noviembre de 1840, al año siguiente de la muerte del cantor de «Al Niágara».

Ya tendido expirando en lecho duro
De escarnio soy y lástima el objeto;
Ya entra de Heredia el pálido esqueleto
En mi oscura mansión.

En vida y muerte, oh vate, infeliz fuiste;
Si en tu existir tocaste sólo abrojos,
Con muertos ignorados tus despojos
Yo confundidos vi.

Tú predijiste mi miseria cuando
En mi mano sentí tu mano ardiente;
Si no heredé tu numen elocuente,
Tu mala estrella sí.¹³

La trayectoria de Rodríguez como editor, redactor y fundador de importantes publicaciones fue, indudablemente, una de las tantas razones que acercaron a este y a Heredia. Su labor dentro del periodismo de su país fue desarrollada al calor de la Academia de Letrán, en cuya evolución se estima una figura clave por todo cuanto legó al universo literario de la naciente nación. En poco tiempo fundó, editó y dirigió varias publicaciones, entre las que sobresalen *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, los ya citados *El Año Nuevo* y *El Recreo de las Familias*, revista quincenal de la que solo pudieron imprimirse doce números. Asimismo colaboró con la redacción del *Diario del Gobierno*, donde asumió la redacción de la Sección Literaria.

El Año Nuevo fue, como se ha señalado, un anuario, creado, solventado y dirigido por él. Fue publicado entre 1837 y 1840 y sus páginas contienen poemas, cuentos, novelas cortas, dramas, ensayos, artículos y comentarios de los miembros de la academia; y constituyen en conjunto un valioso compendio del patrimonio literario de la nación. Entre sus más asiduos colaboradores resaltan el propio Rodríguez Galván y José Joaquín Pesado.¹⁴ «Sin *El Año Nuevo* y [...] *El Recreo de las familias* no sabríamos qué escribían en los años treinta casi todos los importantes y casi todos los mediocres escritores de la Academia», ha afirmado Marco Antonio Campos en su exhaustivo estudio sobre esta institución.¹⁵

A Rodríguez Galván le tocó vivir una época difícil para su país. Eran tiempos de reacomodamientos políticos y sociales y de gobiernos que se alejaron a menudo del ideal

de República soberana al que aspiraba México luego de largos años de desgaste en el campo de batalla. Pero ninguno de los mandatos de la época le fue tan poco grato al poeta como el del dictador Antonio López de Santa Ana (Xalapa, 1794-Ciudad de México, 1876), quien tras un primer periodo presidencial fue reelecto en innumerables ocasiones, deviniendo en un dictador. Su paso por la política del país fue de los más controvertidos y polémicos. Apoyado en sus éxitos militares precedentes, actuó con mano dura y estableció un gobierno totalitario que coqueteaba con las ambiciones norteamericanas de apropiarse de los territorios norteños de la república, lo cual terminó por materializarse a cambio de una suma irrisoria de capital y para desconcierto de todos los que lucharon por un México unificado e independiente.

Tales luchas por el poder y el retorno (con algunas excepciones) una y otra vez de Santa Ana a la silla presidencial constituyeron el contexto político social en que se desenvolvió Rodríguez Galván. No es casual que en correspondencia con sus ideas escriba numerosos poemas con el asunto de la patria y que más de la mitad de su obra esté inspirada en ese amor mayor que es el que se profesa por la Madre-Nación. «La visión de Moctezuma», «El soldado ausente» son algunos de los títulos que connotan su apego por la temática, de igual forma que «La Profecía de Guatimoc», «obra maestra del romanticismo mexicano», tal como la calificara Menéndez y Pelayo:

...¡Qué dulce, qué sublime
es el silencio que me cerca en torno!
¡Oh cómo es grato a mi dolor el rayo
de moribunda luna, que halagando
está mi yerta faz! Quizá me escuchan
las sombras venerandas de los reyes
que dominaron el Anáhuac, presa
hoy de las aves de rapiña y lobos
que ya su seno y corazón desgarran.
- ¡Oh varón inmortal! ¡oh rey potente!
Guatimoc valeroso y desgraciado,
si quebrantar las puertas del sepulcro
te es dado acaso ¡ven! Oye mi acento,
contemplar quiero tu guerrera frente,
quiero escuchar tu voz...

[...]
- Ya mi siglo pasó. Mi pueblo todo
jamás elevará la oscura frente
hundida ahora en asqueroso lodo.
Ya mi siglo pasó. Del mar de Oriente
nueva familia de distinto idioma,
de distintas costumbres y semblantes,
en hora de dolor al puerto asoma;
y asolando mi reino, nuevo reino
sobre sus ruinas miserables levanta.
Y cayó para siempre el mexicano,
y ahora imprime en mi ciudad la planta
el hijo del soberbio castellano.
Ya mi siglo pasó.¹⁶

El término nación aparece en algunos poemas de Rodríguez como abierta alusión no ya únicamente al lugar donde nació, sino a su naturaleza, al pasado indígena y a sus grandes mitos, a las costumbres populares y a un estado con identidad propia. Pero, defraudado, no puede evitar señalar la farsa que encarnaron tras la independencia políticos como Santa Ana.

Por ejemplo en «Bailad, bailad» (1841), Rodríguez Galván hace una dura crítica, con visos de sarcasmo e ironía, a Antonio López de Santa Ana, [...] El hablante se

queja, pues mientras «que llora/ el pueblo dolorido», Santa Ana y sus amigos se divierten en bailes y comilonas, descuidando incluso las fronteras geográficas del territorio mexicano. El poema también incluye advertencias del «invasor astuto» que avanza en Texas, y de Europa, que cual tigre nos acecha.¹⁷

Rodríguez Galván en Cuba

La vida de Rodríguez Galván fue una extensión de su credo romántico. Se le describe como un hombre triste, melancólico, dado a sus pensamientos y poco afortunado en amores. Recuérdese que había sido rechazado por la actriz Soledad Cordero, circunstancia que provocó en él una profunda desazón. Su incapacidad para sostener la negativa de la joven lo impulsó a solicitar al ministro de Guerra José María Tornel, protector de muchos artistas y su amigo personal, un puesto que lo alejara de inmediato de su México entrañable. Es así que se enrola en una misión diplomática extraordinaria dirigida a Venezuela y a cuyo frente iba Manuel Crescencio Rejón, ministro Plenipotenciario.

Aceptada la petición parte a la misión no sin antes hacer una parada (cerca de dos meses) en La Habana. Durante el viaje escribe «Adiós, oh patria mía», dedicada «A mis amigos de México». Ignoraba el bardo que se estaba despidiendo para siempre de su tierra natal.

Alegre el marinero
en voz pausada canta,
y el ancla ya levanta
con extraño rumor.

De la cadena al ruido
me agita pena impía.
Adiós, oh patria mía,
adiós, tierra de amor.
[...]
Sentado yo en la popa
contemplo el mar inmenso,
y en mi desdicha pienso
y en mi tenaz dolor.

A ti mi suerte entrego,
a ti, Virgen María.
Adiós, oh patria mía,
adiós, tierra de amor.
[...]
¡En México!... ¡Oh memoria!...
¿Cuándo tu rico suelo
y a tu azulado cielo
veré, triste cantor?

Sin ti, cólera y tedio
me causa la alegría.
Adiós, oh patria mía,
adiós, tierra de amor. [...]¹⁸

Al desembarcar en la capital cubana a inicios del mes de junio aproximadamente, lo esperaban varios intelectuales, concedores de su obra y de su gloria. Intercambia con ellos y se establece en el Hotel Francés, emplazado en la calle Teniente Rey y ya desaparecido. Durante aquellos días en la capital caribeña llevó un ritmo de vida desmedido que no era más que la consecuencia de sus decepciones y sentimientos encontrados. Ello, unido a las altas temperaturas del trópico, fue menguando su salud. Tuvo tiempo, sin embargo, de conocer acerca de la intelectualidad cubana y de sus máximos representantes, muchos

de los cuales lo acogieron como el prolífico hombre de letras que era.

Una vez relacionado con estos –escritores y admiradores de Milanés, la mayoría–, supo del éxito de que este gozaba como dramaturgo, un éxito semejante al que él había alcanzado en México, donde fuera legitimado como el autor más importante del teatro romántico. Por este tiempo *El Conde Alarcos* ya se había estado representando en el teatro Principal de Matanzas, con igual triunfo que el que obtuviera su estreno, en 1838, en la capital. Otras piezas dramáticas del yumurino (*Un poeta en la corte*, *El Mirón Cubano*, *Una entrega paternal*) harían las delicias del público cubano aficionado a la escena.

Pronto debió llegar a manos de Rodríguez Galván parte de la amplia creación literaria del matancero, pues su impresión sobre este fue tan profunda que lo motivó a escribir «Al Sr. D. José Jacinto Milanés después de la lectura de *El Conde Alarcos*». En el ambiente de su hogar, José Jacinto, que ya conocía por los diarios de la estancia de Ignacio en La Habana, lo lee minuciosamente. Percibe de inmediato el afecto y la emoción que el poeta amigo había vertido en aquellos versos exaltados que le llegan a lo más hondo. Sobrecogido, agradece el gesto escribiendo la ya citada «Epístola a Ignacio Rodríguez Galván», ese canto inesperado y henchido de patriotismo que llegaría a erigirse en uno de sus títulos más antologados.

Por esos días Rodríguez se había contagiado con la fiebre amarilla y luchaba por su sobrevivencia en la habitación del hotel. La bellísima «Epístola» de Milanés nunca pudo llegar a sus manos.¹⁹ Enterado de su delicado estado de salud, el abogado y erudito Antonio Bachiller y Morales (1812-1889) lo trasladó a su residencia, en las afueras de la bulliciosa Habana, donde el clima y el ambiente eran más confortables. Creador fecundo, Bachiller era uno de los intelectuales más destacados del país, al que legó una obra multifacética en los campos de la historia, la arqueología, la pedagogía, el periodismo y la bibliografía, entre otros. Allí, en el ambiente acogedor de su hogar protegió a Ignacio como a un hermano, procurándole todos los cuidados. Presa de la fiebre, los remedios no pudieron contrarrestar las secuelas de la enfermedad y el joven escritor murió a los veintiséis años, el 25 de julio de aquel 1842. Su cuerpo fue depositado en el sepulcro de la familia Bachiller, en el cementerio Espada, adonde asistieron para despedirlo intelectuales, amigos y simpatizantes. La partida de defunción consta en el libro 19 de Entierros de Españoles de la Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad de La Habana, donde debieron realizarse los servicios fúnebres.

«México ha perdido a uno de sus más grandes poetas, de no haber muerto tan joven, hubiera sido el William Shakespeare de América», escribió su coterráneo y amigo Manuel Payno, cuando en 1845 visitó La Habana con el afán de hallar una versión detallada de los hechos. Acude a la tumba del buen Ignacio y extrae conclusiones de sus diálogos con intelectuales habaneros que lo enteraron de las circunstancias reales de la muerte de su cofrade. Estos testimonios resumidos por su voz aparecieron bajo el título de *Fragmentos de viaje a La Habana*. En ellos expresó con orgullo, no exento de nostalgia:

Nuestro poeta, y mi amigo Ignacio Rodríguez, duerme el sueño eterno en este cementerio (de la Habana, construido por los años de 1804 y 1806 por el obispo Espada). Bachiller, ese joven excelente que le dio hospitalidad en vida, se la dio también después de su muerte, colocándolo en el sepulcro de su familia; pues de otra manera los restos de Rodríguez habrían sido

exhumados y confundidos en los altos osarios que hay en cada ángulo del cementerio. [...]

Mas volviendo a Rodríguez: en medio de la gran desgracia que sufrió, no de morir, pues esto en algunas situaciones de la vida es un bien, sino de morir en tierra extranjera, careciendo de todas esas afecciones de amistad y de familia, que se avivan más cuando uno va a dejarlas para siempre, me consoló muchísimo el saber que su muerte fue un día de duelo y de lágrimas para esta sensible y buena juventud de La Habana. Rodríguez, quizá cansado de la vida, presa de esos indefinibles sufrimientos morales que nos hacen odiar la existencia, hacía lo que verdaderamente pueden llamarse locuras. Comía con exceso, bebía vino, se asoleaba, se bañaba en horas desusadas, esto en un clima como el de La Habana y en el mes de julio, le produjo un vómito prieto terrible. Fue atacado en la misma posada, en el mismo cuarto, y quizá en el mismo lecho donde yo duermo (calle del teniente del Rey, Hotel Francés). Rodríguez en su enfermedad fue visitado por todos los jóvenes de la Habana y por multitud de personas, y si no miró en sus últimos momentos a sus amigos de México y a su familia, si vio que su genio y su excelente corazón le habían granjeado vivas y sinceras simpatías

[...] Rodríguez, por su comportamiento moderado y fino, su buen talento y su generosa alma, se granjeó en pocos días simpatías de cuantos lo conocieron, y aún hoy se conserva su memoria fresca y viva como si acabase de morir; y es un título que recomienda, el haber sido su amigo y su compañero en tareas literarias. He aquí uno de los pocos jóvenes mexicanos que verdaderamente han honrado a su país en el extranjero. Justo es, que aunque sea por compensación, honremos también su memoria, y lloremos su fin desgraciado y prematuro. Habana, 1845²⁰

En *El Faro industrial*, uno de los periódicos más importantes de La Habana, fue publicada una nota necrológica, cuyo contenido expresaba los afectos multiplicados que el mexicano, paradigma de escritor y de humildad, suscitó entre la joven intelectualidad cubana.

Si Cuba te ha abierto un sepulcro, tus amigos, tus desconocidos amigos, derraman sobre tu losa el llanto eterno de su dolor [...] Séante ellas tan propicias como cordial fue nuestro amor; pura, fraternal nuestra acogida.

Apenas pisaste nuestras playas y tuviste numerosos amigos, apenas se abrieron tus labios, apenas se oyeron tus palabras, se reflejaron en ellas la generosidad de tu alma, el noble ardimiento de tu corazón. Nosotros que te conocimos te lloramos: nosotros que presenciábamos las últimas agonías de tu vida, de esa vida agitada y borrascosa, daremos a conocer tus obras, y nuestras lágrimas no serán estériles, si con el aplauso de tus virtudes encuentras en el hombre bueno el sentimiento de tu pérdida prematura.²¹

La temprana partida de Rodríguez Galván fue considerada una gran pérdida para las letras mexicanas. Tras ella su hermano Antonio recopiló y editó, en 1851, sus *Obras Completas*, publicadas en dos tomos que contienen su obra lírica y solo dos piezas teatrales. Por razones desconocidas se excluyeron los cuentos, las traducciones y los artículos. Fueron reeditadas en 1876 y 1883.

Fecundo, sincero y manifiestamente romántico, Rodríguez Galván es una de las figuras fundacionales de la literatura del México independiente. A través de su pluma defendió sus raíces y la historia y sensibilidad de un pueblo cuya

identidad y trayectoria integran el rico acervo literario de quien fuera uno de sus mejores hombres de pensamiento. Cuba estuvo presente en su vida y en su obra misma, a través del contacto, más o menos directo, con tres personalidades fundamentales de la cultura insular decimonónica: Heredia, Milanés y Bachiller y Morales, así como de un sinnúmero de poetas anónimos que tocaron su vida para enriquecerla y recibir el beneficio de su amistad. En el escaso tiempo que permaneció en La Habana se ganó el respeto de toda la juventud ilustrada que, consciente de su influjo, acudió de inmediato a su encuentro. Hoy, a casi doscientos años de su nacimiento concluimos esta semblanza con el poema que le dedicara a Milanés el 4 de julio de 1842, tras hallar en la obra del matancero el eco reconocible de su propia voz.

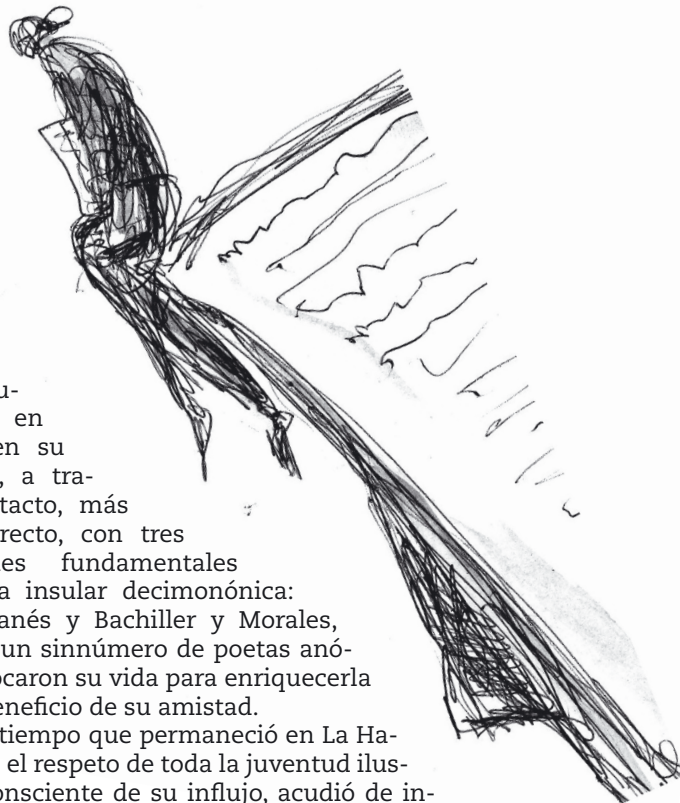
Varios significados confluyen en esta «carta» escrita en verso. La composición es una de las últimas creadas por el autor mexicano, quien expresa con lucidez meridiana la trascendencia de *El Conde Alarcos*, exaltando más allá del drama la incuestionable capacidad creativa de su autor. Rodríguez no soslaya, por el contrario, las contradicciones políticas y sociales de su tiempo, tanto para México, como para Cuba, y es por ello que sugiere a Milanés la búsqueda de una suerte diferente a la de Heredia. Amargura personal, admiración declarada por la pluma del matancero, pinceladas de la época y juicios críticos confluyen en esta obra que ha de permanecer como uno de las valoraciones más atendibles en torno a la poética del autor de «*La madrugada*».

Al Sr. D. José Jacinto Milanés después de la lectura de *El Conde Alarcos*

Alarcos infeliz! vano es tu ruego,
vanos son tus lamentos... ¿Por qué lloras?
No encontrarás la compasión que imploras,
Y tú esposa inocente, ha de morir.
Huye con tu Leonor, desventurado,
ó al menos por piedad, sella la boca;
rompe, destroza la terrible toca,
que aliento falta ya para sufrir.

Rueda en el cielo tempestad sombría
el viento cruza embravecido y zumba,
y el rayo destructor brilla y retumba
al compás de la voz del trovador.
Tú fuiste criminal, y tu destino
con sangre de Leonor será sellado,
que al ángel de la muerte has convidado
en aquella tu cena de terror.

¡Grato poder del inspirado genio!
¡encanto sin igual de la poesía,



que el alma aduerme en blanda melodía,
y es dulce la inquietud del corazón!
Prosigue, Milanés, tú que conoces,
ese lenguaje mágico del cielo,
sigue, y serás en tu atrevido vuelo
de tu risueña Cuba admiración.

Mas huye á donde entronizado ondea
de libertad el estandarte al viento,
que de tiranos el impuro aliento
al genio daña, y lo marchita en flor.
No empero toques las sangrientas playas
do la discordia lanza horrendo grito
ni mucho menos el país maldito
que á Heredia fue de luto y de dolor.

Que allí tiranos ves. Y o bien te arrastras
en el umbral de estúpido magnate,
ó bien adulas miserable vate,
a un pueblo corrompido y sin pudor.
Y ni el consuelo de llorar te queda,
que á risa moverá tu triste llanto,
y si retruenas en tremendo canto,
serás victima oscura de tu honor.

Jamás olvidará tus dulces trovas
quien hoy te escribe, á ti desconocido,
y, el corazón, de lágrimas henchido,
estará siempre atento á tu cantar.
Eco hallaron tus versos en el pecho
del que seguirte en su poder no cabe.
mas, si elevar la voz, cual tú, no sabe
sabe al menos sentir, sabe llorar.

Notas

- 1 La poética de José Jacinto Milanés ha sido objeto de minuciosos estudios, entre los que se destacan los de Pedro José Guiteras, Salvador Arias, Salvador Bueno y Urbano Martínez Carmenate, autor de la más documentada biografía del poeta, reeditada recientemente.
- 2 Martínez Carmenate, Urbano. *José Jacinto Milanés*. La Habana: Ediciones Unión, 1989. p. 199.
- 3 Milanés, José Jacinto. *Obras Completas*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1963. pp. 344-346
- 4 El 15 de marzo de 1862 Isabel de Ximeno y Fuentes contrajo matrimonio con Manuel Mahy León, quien era natural de Puebla de los Ángeles, México. Según Francisco Xavier de Santa Cruz en su *Historia de familias cubanas*, el acaudalado Mahy poseía entre sus varios títulos y cargos los de Administrador Principal de Correos de la ciudad de Matanzas, vicepresidente de la Diputación Provincial, Comendador de las órdenes de Isabel la Católica y Carlos III y el de Caballero de la Orden Militar San Juan de Jerusalén. Era propietario además de un ingenio y de varios inmuebles en distintos puntos de la zona. Este matrimonio tuvo por descendencia una hija, Isabel Carmen Caridad Mahy Ximeno, según consta en el archivo de la Catedral San Carlos de Matanzas.
- 5 Ver del poeta y ensayista Jorge Contreras Herrera su documentada reseña «Ignacio Rodríguez Galván: algunos acercamientos». Consultada en: www.circulodepoesia.com
- 6 Andrés Quintana Roo era muy venerado por la hornada de jóvenes escritores, quienes no solo lo admiraban como escritor, sino de forma especial por su vínculo estrecho con la historia de México, en particular con las luchas independentistas y con algunas de sus figuras más notables como José María Morelos o Leona Vicario. Fue además periodista, diplomático y senador.
- 7 Todos estos autores son estimados figuras fundacionales de la literatura mexicana. Con ellos coincidió Rodríguez Galván en la Academia de Letrán.
- 8 Además de la crisis económica, diversas circunstancias coadyuvaron al ocaso de la imprenta de Galván. Así, en 1842, traspasó la librería al bibliógrafo José María Andrade y la imprenta a Vicente García Torres. No obstante, el mismo año abrió otro establecimiento de libros, en la casa número 7 del Portal de Mercaderes. Ver «Ignacio Galván Rivera».

En: www.mexico-tenoch.com

⁹ Fundada el 11 de junio de 1836, la Academia de Letras, más conocida como Academia de Letrán estaba destinada a ser la piedra angular de la literatura del México poscolonial. Poco a poco fueron ingresando escritores de mayor y menor experiencia. Uno de los más jóvenes fue justamente Rodríguez Galván, al que sus congéneres llamaban simplemente «Rodríguez» y que se erigió en breve en figura fundamental de aquel cenáculo. La Academia funcionó durante una década, hasta aproximadamente 1846, siendo su época más fecunda la que abarca los años de 1836 hasta 1838. Algunos autores afirman que el cierre tuvo lugar antes.

¹⁰ Soledad Cordero había iniciado su carrera como actriz en 1825, con solo nueve años. Logró un estilo de actuación que se alejaba del acostumbrado tono declamatorio y de la gesticulación desmedida, así se erigió una de las principales figuras del Principal. La también llamada «rosa del Principal» murió a los treinta y uno años, en 1847, durante la gira que emprendió por el interior del país, alejándose de la invasión norteamericana. De la autora Yolanda Argudín véase su abarcador estudio *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. En: <https://es.scribd.com/doc>

¹¹ Tras un primer viaje realizado en 1819-1821 y al que corresponden títulos como «En el teocalli de Cholula», Heredia se estableció definitivamente en México en 1825, aceptando una invitación del presidente Guadalupe Victoria. Fracasada la Conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar de la que fue uno de sus más convencidos miembros, tuvo que huir de Cuba e iniciar un exilio que duró toda su vida y que apenas se interrumpió poco antes de su muerte cuando solicitó al Capitán General visitar la isla para ver a su madre. Heredia ocupó disímiles cargos oficiales en México, como Juez de Primera instancia en Cuernavaca, Oidor de la Audiencia, Magistrado de la Audiencia del Estado de México, catedrático, Director del Colegio del Estado y Miembro de las academias mexicanas de la Lengua y de la Historia. Tras su muerte, su esposa retornó con los hijos a la isla y aunque pensaba trasladar más tarde los restos del poeta a Cuba, estos se perdieron al inaugurarse un nuevo camposanto y descansan hoy en tierra mexicana.

¹² Ver el esclarecedor ensayo de Fernando Tola de Habich *Imágenes de Ignacio Rodríguez Galván*. En: hablandoconlofantasma.com

¹³ Citado por Jorge Contreras en *Ignacio Rodríguez Galván: algunos acercamientos*. En: www.circulodepoesia.com

¹⁴ En tributo a Rodríguez Galván, su amigo Manuel Payno reeditó en 1848 *El Año Nuevo*, pero solo vio la luz un número.

¹⁵ Marco Antonio Campos. «La Academia de Letrán». En: www.iifilologicas.unam.mx

¹⁶ Ignacio Rodríguez Galván. «La profecía de Guatimoc». En: www.decimononica.org

¹⁷ Roberto Mendoza Farías. «Ignacio Rodríguez Galván y la formación de la identidad nacional mexicana». En: www.divergencias.arizona.edu

¹⁸ Ignacio Rodríguez Galván. «Adiós, oh Patria mía». En: www.poesiasde.net

¹⁹ La «Epístola a Ignacio Rodríguez Galván» la fue recuperada por Cirilo Villaverde, quien con posterioridad la dio a conocer a algunos amigos cercanos al poeta matancero. El contenido era ciertamente comprometedor y había que esperar por tiempos mejores para su publicación. Esta epístola devino en una especie de himno para los cubanos que se lanzaron a los campos de batalla al iniciarse la Guerra de los Diez Años, en 1868.

²⁰ Manuel Payno: «Fragmentos de viaje a La Habana». Citado por Jorge Contreras en *Ignacio Rodríguez Galván: algunos acercamientos*. En: www.circulodepoesia.com

²¹ Citado en «Una composición de José Jacinto Milanés y su historia». Reproducido en *Cuba y América. Revista Ilustrada*. En: <https://books.google.com>



Ilustraciones: Alexis Abreu Barizonte

Las sibilas de la calle Mercaderes leen a Pedro de Jesús



A Margarita Mateo y a Jorge Ángel Pérez les encanta llamar la atención y hasta suponen que cada cosita que hacen es singularísima, siempre creyendo que sus propuestas son distintas a las que procuran los demás. ¡Quién descrea que los lea! ¡Ella tan poscrítica, y él tan...! En cada segundo se proponen epatar. Habría que ver el placer que les producen los comentarios elogiosos. «Mira que son originales», así dicen algunos, y ellos se lo creen. Por eso no se conformaron con un análisis sencillo de aquel libro, como lo hace cualquier presentador. Es cierto que el autor de esas páginas merecía algo especial, pero ¿ellos también? El caso es que se pusieron a soñar con algo diferente y muy perrón, que desafiara a cada uno de los asistentes a la calle de madera de la Plaza de Armas. ¡Y la verdad es que lo consiguieron! Bastaría con ver las imágenes que circulan en el paquete semanal. ¡Treinta semanas estuvieron en el primer lugar! Ni siquiera las visitas que hicieron a Cuba Beyonce, Marc Anthony y Rihanna, se acercaron a ese puesto que consiguieron Maggie y Jorge Ángel con el video de la presentación de aquel libro en la calle de madera. ¡Habría que verlos cargados de blinblines: antifaces, lentejuelas y collares, abanicos y plumas, sí, muchas plumas, todo sacado del armario de la Mateo, acabada de llegar de Nueva Orleans. «No podemos perder esta oportunidad, querido», dijo Maggie, y sacó una boquilla de ámbar de Groenlandia que no debió mostrar jamás. Jorge Ángel estaba dispuesto a todo, añoraba lucirla con muchísima elegancia en las bacanales de la «casa solariega de Aguiar», pero Margarita no estaba dispuesta a abandonarla ni un segundo. Ataviados como si fueran a fiestar al Mardi Gras. Disfrazados se presentaron en aquel sábado del libro, llenitos de gangarras, dispuestos a representar una obrilla de teatro. En lugar de explicar como Dios manda las bondades de *Imagen y Libertad vigilada. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*, actuaron desafortunados, travestidos. Para la representación escogieron a dos personajes sacados de *Sibilas en Mercaderes*, primera y única novela publicada hasta ahora por el autor de Fomento, quien, antes de decidirse por la escritura, se ganaban la vida tirando el Tarot de Marsella en la otrora Casa del Té de Mercaderes de la Habana Vieja, en la realidad punto de reunión de mariquitas habaneras y en la ficción, topo privilegiado por Pedro de Jesús para desplegar sus historias perversas, truculentas. Maggie encarnó a Cálida, y Jorge Ángel, a la más fría, es decir, a Gélida. Son ellas dos las encargadas de evaluar, juzgar, analizar, comentar, deschavar, los entremetimientos de Auxilio y Socorro cuando intentaron explicar la obra de Severo Sarduy en un evento que se celebró, en la ficción, en el Palacio de las convenciones de La Habana. Aquí transcribimos el texto de la obra de teatro representada por Maggie y Jorge Ángel, es decir, Cálida y Gélida.

Coloquio

PERSONAJES:

GÉLIDA: *Un día invernal, acurrucada en la cama de un camión, salió de Fomento para llegar a La Habana, donde soñaba convertirse en escritora famosa y viajar, viajar muchísimo. Su talento errático la llevó, de fracaso en fracaso, a convertirse en adoratrice de Severo Sarduy. Si algo la hizo cruzar el umbral del Té de Mercaderes y tirar las barajas, fue la eucaristía de los libros del afrancesado camagüeyano.*

CÁLIDA: *Mujer nada atrevida. Aunque el Tibio, que es su macho, esté preso, ella jamás osó visitarlo en el Pabellón, aun sabiendo que no existe mejor amante que un hombre encerrado entre cuatro paredes grises, muy despobladas. Su mayor atrevimiento fue soñar con una visita a la tumba de Dolores Rondón en Puerto Príncipe y pedirle a la extinta allí enterrada que hiciera alguna cosa para terminar con el encierro de su amante.*

La casualidad las juntó en La Habana Vieja. Fue la más caliente quien sugirió conseguir dinero tirando las cartas en el Té de Mercaderes. Algo habían logrado: la más fría despertó en la otra una ferviente pasión sarduyana. Se pasaron libros que explican el tarot de Marsella y las obras de Severo.

La acción se desarrolla en el entresuelo de una vieja casona de finales de siglo XVIII en la calle Aguiar, ahora convertida en desvencijado solar, espacio donde se sitúan las acciones de En La Habana no son tan elegantes. Hartas ya la una de la otra, sin querer mirarse, decidieron ocupar espacios diferentes de la casa, cada una en un balconete. Acaban de regresar del Palacio de las Convenciones en el auto de Luisa Campuzano, quien se ofreció a traerlas hasta La Habana, por la módica cifra de dos cucs a cada una. Allí habían escuchado, junto a Nara Araújo, Graziella Pogolotti y Ana Cairo, entre otros, las intervenciones de un montón de sarduyanos y académicos, y también las de Auxilio y Socorro, centradas ambas en las relaciones entre los lenguajes plástico y literario en la obra de Sarduy.

GÉLIDA: ¡Dos dólares!

CÁLIDA: ¿Dos dólares? ¡Ya no sabes sumar! Dos por cada una, que suman cuatro, y que salieron de mi bolsillo. ¿Tú crees que Luisa necesite andar boteando?

GÉLIDA: ¡Es tremenda esa Luisa Campuzano! Tú sabes lo que es cobrarnos cuatro dólares sabiendo que somos tan pobres. Aunque creo que valió la pena hacer el gasto.

CÁLIDA: ¿Te parece? Fueron cuatro dólares, querida. ¡Descompletamos el dinero del alquiler! Yo hasta me aburrí por un rato. ¿Acaso no recuerdas a aquel patán que hablaba sin parar del tour parisino que le dio Sarduy...? ¡De puro milagro no lo puso a desandar la rue Jacob! ¿Y qué me dices de la visita al castillo de Francois Wahl?

GÉLIDA: ¡Colibríes y frambuesas! Porcelanas chinas y de Sèvres. Pero insisto en que valió la pena. ¡Aunque no más allá de Auxilio y Socorro!

CÁLIDA: Menos mal que en alguna cosa nos ponemos de acuerdo.

GÉLIDA: Sencillamente divinas, perronas...

CÁLIDA: ¡Astronáuticas!

GÉLIDA: ¡Un avión con piscina!

CÁLIDA: Todo muy bien pensado.

GÉLIDA: ¿Qué me dices de sus atuendos?

CÁLIDA: Plumas, si, deliciosas plumas de azufre...

GÉLIDA: RÍOS de plumas arrastrando cabezas de mármol...

CÁLIDA: Plumas en la cabeza, sombrero de plumas...

GÉLIDA: POCOS han llegado, como ellas, al meollo de Sarduy.

CÁLIDA: Al meollo, al tuétano.

GÉLIDA: Al infinito y más allá...

CÁLIDA: Bien sabes que odio los vocablos extranjeros pero...

GÉLIDA: ¿Viste a Nara Araújo cómo se abanicaba para espantar la Erinias galas que salían de la boca de Socorro?

CÁLIDA: La que nos cobró los cuatro cucs parecía molesta...

GÉLIDA: ¡Repudiaba las pronunciaciones en latín!

CÁLIDA: ¡No creo! Su molestia te-

nía más que ver con la ausencia de referencias bibliográficas en la intervención de Socorro. ¿No te parece que es una burla a la academia?

GÉLIDA: Para mí es una de las bondades del discurso de Socorro. Su análisis es contundente, con o sin referencias. Piensa que se trata de un ensayo, y además, poscrítico.



CÁLIDA: Pasar por encima de esa convención no disminuye en nada la solidez de sus argumentos. ¿Qué otra cosa podía hacer, la pobre, si un punto le robó la Obra completa de Sarduy?

GÉLIDA: ¿Un punto?

CÁLIDA: Eso dije, un punto, un amante.

GÉLIDA: ¡Lector de Sarduy! ¿Un fiel lector?

CÁLIDA: No, hija, no. Lo robó para venderlo. Por cincuenta chavitos se lo dio a un librero de aquí mismo. Mira un poco, ponte a hurgar en los anaqueles que te rodean y quizá encuentres esas joyas.

GÉLIDA: ¡Me quedo fría! ¿Y qué me dices de ese discurso saturado de malas palabras; architexto, paratexto, écfasis? Hasta yo perdí la cobertura de vez en cuando.

CÁLIDA: Es verdad, pero ojo. ¡La metatranca de Socorro no es gra-

de las perras

tuita! Allá los que la usan para tuitar a los más ignorantes que ellos. La emplumada usa las categorías con mucha precisión, y son, como diría ella misma, pertinentes. Pertinentísimas. Sin ese apoyo no hubiera podido organizar el universo tan exuberante que es la plástica en la obra de Sarduy.



Maggie encarnó a Cálida, y Jorge Ángel, a la más fría, es decir, a Gélida.

GÉLIDA: Ay, no sigas, que me pongo epitrocásmica. E-pi-tro-cás-mi-ca. Y hasta me da por decirte que no voy a hablar más de cómo Socorro rastrea, exhaustiva ella, incluso puntillosa, los intertextos plásticos en la obra del Severísimo, y mucho menos te diría que hasta estudia, prodigio clasificatorio, sus diferentes funciones. Y hasta me callo, vaya, si es que prometes hablar también, aunque sea un poco, de la ponencia que leyó Auxilio.

CÁLIDA: ¿De Auxilio?

GÉLIDA: Sí, decir, por ejemplo, que Auxilio es también perrona, y que tiene un olfato enorme. Dime quién, dime quién se puso a hurgar en la crítica que publicó Severo. ¿A quién se le podía ocurrir el análisis de las contradicciones del pensamiento crítico de Sarduy? Si no fue Auxilio dime entonces quién. ¿Quién se detiene en el estudio de una genealogía necesaria para conocer a fondo su obra? ¡No dudes que fue Auxilio! ¿Y las conclusiones? ¡Háblame de las conclusio-

nes, mamita! ¿Quién concluye? ¡Y no te calles!

CÁLIDA: ¿Fue Auxilio?

GÉLIDA: Si no fue Auxilio dime entonces quién.

CÁLIDA: Ay, chica, esto es mucho más que una guerra entre dos locas. Esto es un todo.

GÉLIDA: ¿Y cuál es ese todo?

CÁLIDA: ¡Imagina un libro!

GÉLIDA: ¿Un libro?

CÁLIDA: Sí. Imagina un libro atrevido, imagínalo mezclando los ensueños con el rigor académico. Imagina un libro escrito sin sosiego, con la pasión de una mujer que visita a su hombre preso para entregarse en un cuartucho de pabellón. Imagina las paredes carcomidas. Imagina los cuerpos desnudos, los gemidos, ima-

gina el goce, imagina el placer de la lectura. Imagina una prosa capaz de delatar, a través de la respiración de Auxilio y de Socorro, la esencia de la poética de Sarduy, una prosa arriesgada, libérrima, repleta de acrobacias, que a vuelo de pájaro recorra los vínculos históricos entre la plástica y la literatura en Occidente, para luego lanzarse a las profundidades del discurso sarduyano. Imagina, imagina esa prosa que hurga, que mete el dedo en la llaga y en las metamorfosis de Caballo en Cristo Sevillano, de la Tremenda en efigie de mármol. Imagina, imagina...

GÉLIDA: ¡Ay, John Lennon, basta ya!

CÁLIDA: Pues no me callo, no dejo de imaginar porque lo veo claro, clarísimo.

GÉLIDA: YO también lo empiezo a ver...

CÁLIDA: ¿Y qué ves?

GÉLIDA: Un libro que parte del conocimiento minucioso de toda la obra de Sarduy, años y años de manoseo, de anotaciones, de gestos y adema-

nes, de cocuyos y rubicundos pájaros en la playa, que manosean la cobra enorme y zigzagueante del recién llegado motorista Tótem. Un libro que no deje fuera a los cantantes, a ese montón de cantantes que no se sabe de dónde son ni de dónde vienen. Un libro que ponga el ojo en los sonetos lujuriosos y en los programas radiofónicos que escribió el príncipe porteño. Ay, coño, ya vislumbro, ya comienzo a ver, en el centro de su poética, la peculiar sensibilidad plástica, y a las palabras, las palabras.

CÁLIDA: ¿Qué palabras ves?

GÉLIDA: Las que dictan el lienzo y los colores, las que nombran el óleo, la luz, la sombra. Color, color, cuánto color, cuántas palabras. Ay, sí, ya comienzo a vislumbrar, pero no como tú. Yo preciso de las barajas, son ellas las que me traen la claridad. Sin consultar los arcanos soy incapaz de atisbar el futuro. (Cálida saca una carta del tarot y se la muestra a Gélida) ¡La emperatriz! Lo sabía: la imaginación creadora, la fecundidad. No podía ser otra. ¡La emperatriz! Todo se va aclarando. Es el símbolo que alude al talento del autor, a su vocación tan fértil. Y así veo que ese libro jugará gozoso con los recursos retóricos, violentándolos, y al mismo tiempo apoyándose en ellos para lograr una estructura que conduzca, alegre y certeramente, al lector, por los profundos laberintos de sus análisis semióticos.

CÁLIDA: Ahora escoge tú una, también al azar. Hay que saber si estará bien aspectado el libro. (Gélida saca una carta y se la muestra a Cálida) ¡El Ermitaño! Ningún otro arcano podía ser mejor. Este representa «la sabiduría en la que se encuentra la verdad, muy profundamente velada y oculta a los ojos humanos». Pues sí, aunque yo precisaría, «velada a los ojos de los críticos», esos que se han acercado a las esencias pero no han penetrado realmente en ellas, como Andrés Sánchez Robaina y Lillian Manzor. Ni siquiera Emir Rodríguez Monegal o Roberto González Echevarría; y eso que este último le dedicó un libro enterito. El texto que yo imagino, querida, será como la lámpara del asceta, aportan-

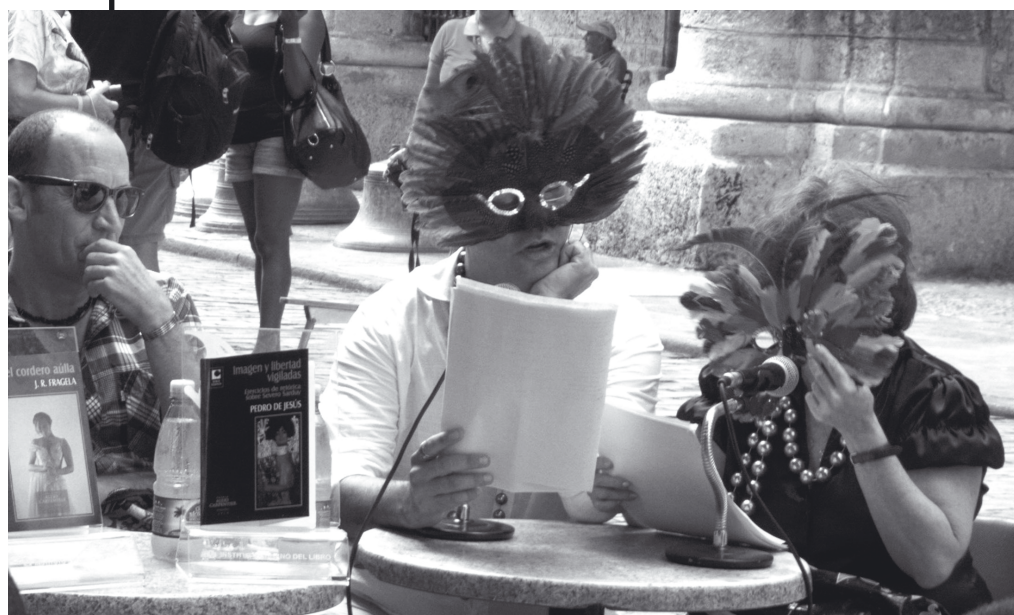
do luz a la tupida madeja de la obra sarduyana, esclareciendo sus claves esenciales, esas que muchos críticos han rozado sin llegar a tocar fondo. GÉLIDA: ¡Qué entusiasmo! Sigue, explárate, que muero de impaciencia. CÁLIDA: Ya voy. Nadie tiene un interés más grande que yo. El arcano catorce... ¡La Templanza! GÉLIDA. Hummm... No veo claro. La carta representa «el gran depósito de posibilidades mediante el juego eterno de las energías de la materia», «un acercamiento flexible, movedizo, con adaptación a las circunstancias». No veo claro, siempre me pasa lo mismo con este arcano. La verdad es que no estoy hecha pa' la medida. ¡Lerda, lerda! Así me habría dicho Redonet...

CÁLIDA: Dale. GÉLIDA: ¡Faster, faster, faster! CÁLIDA: ¿Qué es eso, tú? GÉLIDA: Que salió el siete, el carro. ¿Conoces algo mejor pal movimiento, pal viaje? CÁLIDA: Veo un viaje, sí, un viaje... GÉLIDA: ¿Del autor? CÁLIDA: Creo que del libro. Veo montañas, veo cotorras, cateyes y siboneyes, yeguas y para complementar, caballos. GÉLIDA: Esto me huele al Escambray. CÁLIDA: Una oscura estación de ómnibus, alguien alcanza tres ejemplares impresos en Arial 12 al chofer que hará la ruta de Fomento hasta La Habana. GÉLIDA: ¿Y quién lo envía?

CÁLIDA: ¿Y no sería mejor una foto del pájaro en la playa? GÉLIDA: Claro que no. Mercedes, su hermana, se negaría a que se use una foto de Sarduy o cualquier reproducción de su obra pictórica... CÁLIDA: ¡Que use entonces a Klimt! GÉLIDA: ¿A Gustav? ¿Al vienés? Me parece buena idea. ¿Pero cuál de sus cuadros? CÁLIDA: No sé su título, mima; siempre fui pésima en historia del arte. Pero veo a una mujer... bueno, no distingo si es fémina, travesti o acaso una tuerca de closet, con un atavío muy dorado que parece más bien inmovilizarla, apresarla contra el fondo, la tipa da la impresión de que tiene una parálisis facial. GÉLIDA: ¿Y quién será el autor de ese libro que imaginamos? CÁLIDA: Las cartas no lo han dicho. GÉLIDA: Pero yo sé que es delgado, larguirucho y que tiene por pelo unas pobrísimas guedejas... CÁLIDA: Y luengos son los dedos de esas manos que teclean y teclean y que, tecleando sin parar, nos parieron a nosotras mismas. GÉLIDA: Eso es, eso es. *Sibilas en Mercaderes, La sobrevida y Cuentos fríos*, que en City Lights es *Frigid Tales*, y en coautoría: «La guerrita de las locas». CÁLIDA: ¡Pedro de Jesús! GÉLIDA: Y el libro se llamará *Imagen y libertad vigiladas*... CÁLIDA: Y nosotras mismas, ataviadas con antifaces de plumas, sí, deliciosas plumas del Mardi Gras de Nueva Orleans, iremos a presentarlo en la Calle de Madera..., entre el Segundo Cabo y los Capitanes Generales... GÉLIDA: ¡Mima, cómo te gustan las incidentales!

CÁLIDA: Chica, ¿no te das cuenta de que hay que terminar? GÉLIDA: ¿Terminar? Si ahora es que este libro empezará a rodar.

Gélida y Cálida se miran, dan brinquetes, se abrazan para separarse luego, y gritan, chillan muy alto: ¡Ay, que perras somos! Fomento, Encrucijada y La Habana no nos merecen.



A la izquierda, Pedro de Jesús, autor de *Imagen y Libertad vigilada. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*.

¿Cómo no me di cuenta? Por una parte, será un estudio abarcador, ecuménico, capaz de integrar múltiples áreas de conocimiento y, a la vez, se decidirá por análisis que son propios de diversas disciplinas: lingüísticas, retóricas, literarias y semióticas... ¡Ay, Dios, todo un exégeta este autor! Sí, por eso mismo ha salido el arcano del ángel de cabellos azules y la estrella roja en la frente, y para colmo con dos vasijas. CÁLIDA: ¿Y qué hay con las dos vasijas? GÉLIDA: ¡Tú también eres lerda! ¡Niña, que representan la renovación perpetua, la adecuación a cada circunstancia! En este caso las circunstancias impuestas por el propio objeto de estudio. CÁLIDA: ¡Qué dura, mama! GÉLIDA: ¡Déjame sacar la última!

CÁLIDA: Ay, no sé, no consigo verle el rostro, pero sí que lo esperará en La Habana un gordito calvo, que lo llevará a la editorial Letras cubanas. GÉLIDA: ¿Una edición y nada más? CÁLIDA: Ay no, chica, lo va a entregar a un concurso. GÉLIDA: ¿Al Alejo Carpentier? CÁLIDA: Sí, y además tengo la certeza de que ganará ese premio, y después el Premio de la Academia Cubana de la Lengua y luego el Premio Nacional de la Crítica. GÉLIDA: Ojalá, esperemos que sean competentes los jurados. CÁLIDA: ¡Lo serán! GÉLIDA: Ay, Dios mío, ya imagino el tomito entre mis manos. Muy bien editado por Adrián Fernández Díez. Un ejemplar con solapas y todo, con una reproducción de algún cuadro de Severo.

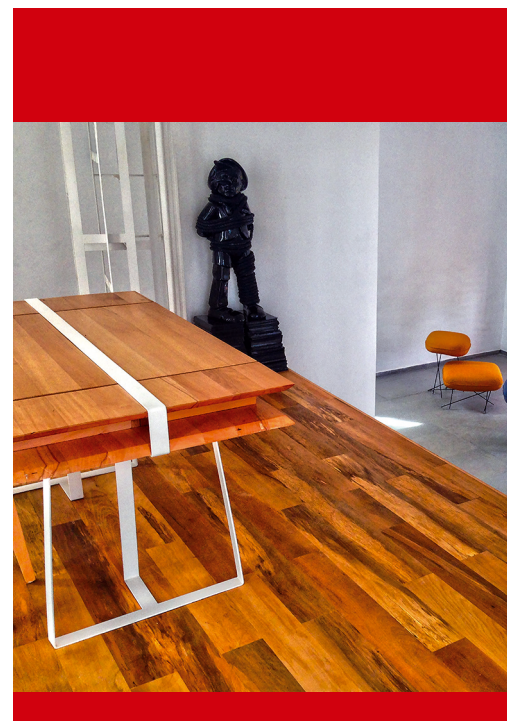
Siete cubanos en el contexto de la XII Bienal de La Habana



Como en otras oportunidades, Revolución y Cultura destaca e ilustra la participación cubana en la Bienal de La Habana. Esta vez lo hace a través de un sumario reportaje gráfico que incluye obras de autores invitados oficialmente al evento y otras de quienes tomaron parte en exposiciones colaterales. Son barreras que, en la praxis, se diluyen cada vez más. Y, de consuno, confieren a la Bienal una dimensión tan crecida que estas imágenes constituyen solamente botones de muestra. (ICL)



Ruinas futuras, de Luis Enrique Camejo, figuró entre las numerosas exhibiciones colaterales de arte cubano reunidas en la macroexposición *Zona Franca*. Con humor, sentido heurístico y proyección arqueológica, el artista simuló una puesta museal, favorecida por el uso de vitrinas (diez) y textos explicativos. Puso a dialogar imágenes de importantes instituciones culturales cubanas en supuesta condición ruínosa con objetos presuntamente encontrados en sus inmediaciones y que hacían guiños a problemáticas o hechos puntuales de la visualidad cubana contemporánea. Sin abandonar el perfil arquitectónico-urbano de su producción más reciente, Camejo mutó su ya conocida impronta impresionista, de acuarelas y acrílicos, por el grafismo del dibujo a tinta. No obstante, prosiguió su homenaje a la historia del arte; ahora mediante un tributo a Piranesi. Como se sabe, este grabador italiano reinterpretó ruinas romanas que reconvirtió en cárceles. Y prisión fue, durante buen tiempo, el actual Parque Histórico Militar Morro-Cabaña, en cuyas bóvedas se desplegó *Zona Franca*. (Fotos: Juan Carlos Romero).



En un claustro del Centro Cultural Padre Félix Varela se mostró la exposición colateral 2009Deriva2013, donde confluyeron algunas propuestas realizadas por egresados de la Universidad de las Artes (ISA). Allí participó Yacel Yzquierdo con la instalación colográfica *Huésped* (2015). En ella no solo puso a contribución las aptitudes tridimensionales del grabado contemporáneo. También pudo establecer una analogía entre el cuerpo humano y el social a partir de las relaciones de poder y libertad postuladas por Foucault. Además, logró cierta paradoja estética: la seducción retiniana generada por lo rep(v)ulsivo, lo potencialmente peligroso. La obra de Yacel, fundada asimismo en conocimientos de medicina que permitieron a su autor recrear y hacer visibles determinados «enemigos» biológicos, fue exponente de una inquietud igualmente apreciada en la muestra oficial del evento: la relación interdisciplinaria arte-ciencia. (Fotos: Cortesía del artista).



BIENAL DE LA HABANA 2015



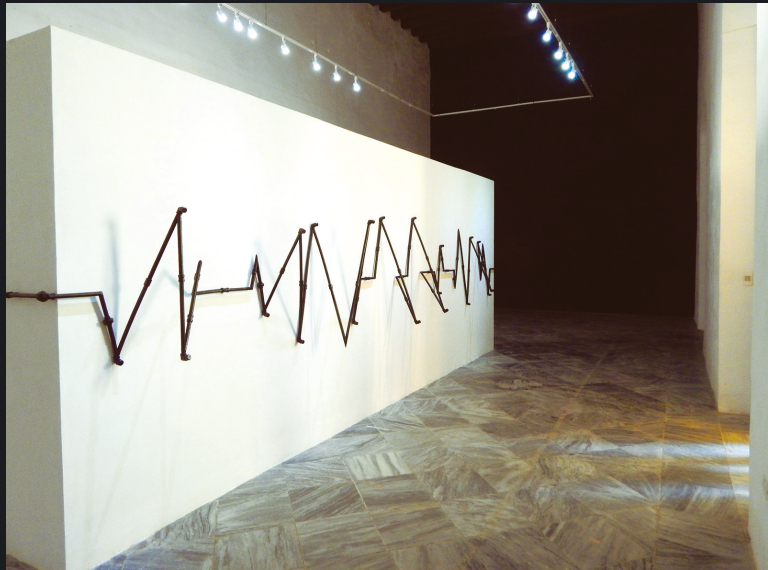
En una acera del Malecón habanero, Ricardo Rodríguez se cortó su abundante cabellera para empezar a bordar con ella, y sobre pañuelos, ciertas palabras que el público le encomendaba. La performance, titulada *Penitencia I*, fue una de las obras del proyecto *Detrás del muro II*, que esta vez tuvo carácter colateral. Sin embargo, sin-

tonizó plenamente con el espíritu de la muestra central, volcada aún más al encuentro con el espectador en espacios abiertos. Los domingos por la tarde, y sin interferencia de autos, la gente pudo recorrer esa importante avenida para relacionarse libremente con las obras in situ. (Fotos: Cortesía del artista y de Dayamí Vega).





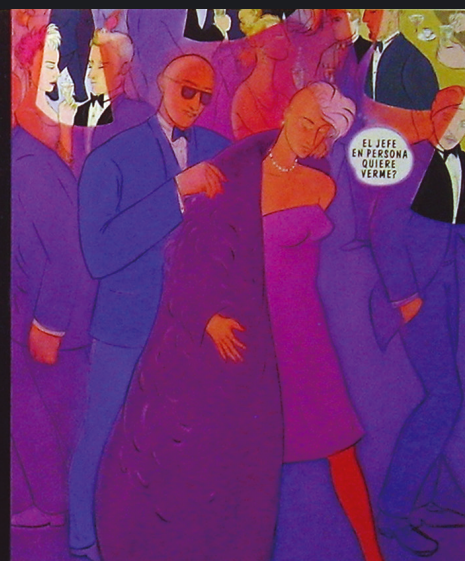
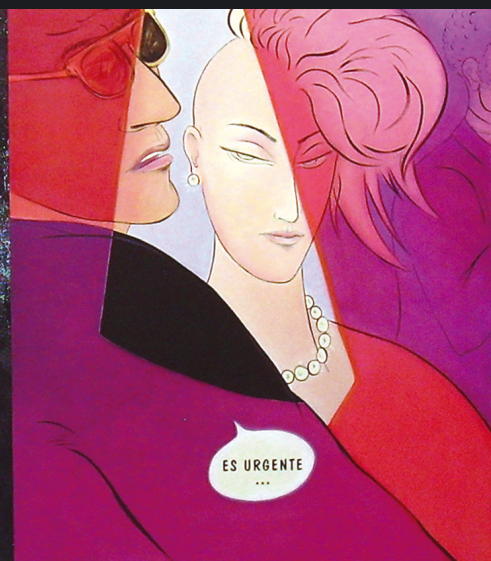
Durante la VIII Bienal de La Habana (2003), librada bajo el tema «El arte con la vida», el grupo Espacios, liderado por Vilma Bartolomé, intervino el interior de varios apartamentos en Alamar. Doce años más tarde, y desde otro presupuesto para el evento («Entre la idea y la experiencia»), Vilma inauguró su propio espacio: la tienda de arquitectura, arte y diseño emplazada en 26 e/ 19 y 21, El Vedado. Para ello, remodeló arquitectónicamente el inmueble y reacondicionó sus interiores con experimentales propuestas de diseño industrial. También incluyó obras de artistas como Estereo Segura. (Fotos: Luis Bruzón).



Como parte de la muestra oficial de la Bienal, Reinier Nande expuso *Interferencia* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Con esa instalación procuró discursar sobre la manipulación mediática, sobre los ruidos posibles en los discursos (des)encontrados, donde los canales pueden viabilizar la recepción en un punto y enrarecerla o distorsionarla en otro. (Fotos: Cortesía del artista).



En su exposición colateral *The Mission*, desplegada en Factoría Habana, Rocío García mostró que es posible sorprender aun cuando se siga trabajando con la misma poética e iconografía. A través de ocho polípticos numerados, la pintora secuenció una historieta que refrendó su vocación narrativa a través de imágenes (ahora, con textos incorporados). También exhibió su proverbial manejo de los tonos, los planos, la composición general, la fuerza dramática de situaciones y personajes. (Fotos: Israel Castellanos).



Con su vestuario, maquillaje y proyección escénica, el *performer* sudafricano Steven Cohen impactó al público presente en varias exposiciones de la anterior Bienal. En esta edición de 2015, un creador autodidacto travestido como Miss Bienal se personó por su cuenta en significativas actividades del evento para visibilizarse y desafiar los mecanismos de la institución arte. En una imagen, se le ve en una pista de patinaje instalada por un artista extranjero en el proyecto del Malecón. Con otra propuesta (escultórica), y en calidad de no invitado a la Bienal, el propio Luis Manuel Otero pudo intervenir en la muestra colectiva oficial *Entre, Dentro, Fuera*, inaugurada en el Pabellón Cuba. (Fotos: Cortesía de Yanelys Núñez).



CERAMISTAS CUBANAS: el canon posmoderno

Surisday Reyes Martínez.
Crítica de arte, especialista del
Museo de la Cerámica.

Para adentrarse en el discurso cerámico femenino cubano es importante tener en cuenta el tratamiento formal-objetual con indicadores de posmodernidad, así como el repertorio temático enfocado hacia los significados de mayor generalidad. Al seguir esta metodología se puede constatar que aquellas figuras que han sido consideradas las iniciadoras de este quehacer se muestran apegadas a un lenguaje moderno basado esencialmente en inquietudes de tipo estético. Lo anterior queda manifiesto en la inconfundible obra de Amelia Peláez que deja de ser agresiva cuando se expresa a través de la cerámica, en los consabidos murales, porrones y mesas decorados por Marta Arjona y hasta en aquellas vasijas en que, tras su innegable belleza formal, subyace un pensamiento comprometido con una necesaria defensa de lo afrocubano en Mirta García Buch.

De igual modo sucede con las continuadoras –a partir de los sesenta– en la línea vasijera, dígame Zaida del Río, en cuyos platos dejó plasmado con un atractivo visual evidente el universo campesino que formó parte de su experiencia de vida; así como en la obra de Isabel Gimeno, quien se interesó por crear escenas «absurdas», fantásticas, coloridas y cargadas de lirismo.

Lo cierto es que desde sus respectivas iconografías todas estas artistas mostraron su preocupación por la búsqueda de lo cubano, algunas lo hallaron en motivos característicos de lo colonial, lo cual, indudablemente, define nuestra identidad nacional; otras en las frutas, las flores, instrumentos típicos, el paisaje rural y en el imaginario religioso de origen africano, etc.

En creadoras que se sitúan como posmodernas, en primer lugar, por transgredir los géneros al conferirles a sus piezas un marcado carácter escultórico, aún la solución estética de sus propuestas ocupa un lugar sumamente importante. De tal suerte podría mencionarse entonces a Julia González, que tanto en sus iniciales flores blancas como en sus posteriores herbarios muestra una limpieza y perfección en el acabado. Esta perfección no está exenta de las «graciosas» minigallináceas de Amelia Carballo, ni de sus porrones, naturalezas muertas, semillas, que son igualmente transgresoras por cuanto continuó ponderando lo escultórico.

De forma similar esto se advierte en algunas obras de Iliana Gutiérrez como, por ejemplo, su serie *Flora* en la que es notable el predominio de un agradable colorido, no así en sus *Ensamblajes*, con los que pretendía aludir al deterioro del entorno ciudadano y, en consecuencia, se valió del ensamblaje de pequeñas piezas y de una tonalidad grisácea. Sin embargo, vale decir que estos no ofrecen una visualidad agresiva. En el caso de Grisel Rivera se evidencia tanto en sus cojines y demás objetos sobredimensionados, como bien se había planteado, ese mundo espontáneo y colorista que distingue el arte popular.

También dentro de este grupo se hallan aquellas que renovaron la muralística cubana al conferirle a esta modalidad creativa un marca-



Martha Jiménez.
Arriba: *For sale*, 1998; debajo: *Regreso*, 2010.



do carácter escultórico. Así lo corroboran algunas obras de Julia, Iliana, y, sobre todo, de Reyna María Valdés, quien rompió definitivamente con la usual estructura geométrica rectangular. Da fe de ello su mural «La neurona», concebido en forma de cruz. Además algunas dieron los primeros pasos en lo que a la instalación se refiere. Así lo muestran propuestas como «La familia», de Carballo, y «Del monte, sus voces», de Julia.

Temáticamente, estas creadoras revelaron sus inquietudes respecto a las relaciones familiares, la necesidad de preservar el medio ambiente, de impedir la destrucción

de la ciudad. Una vez más se aprecia una relectura de los componentes distintivos de la cultura afro como son sus orichas, y aflora, incluso, un trascendente pensamiento sobre los orígenes de la conciencia humana. Ahora bien, al analizar detenidamente el trabajo que han desempeñado Martha Jiménez, Teresa Sánchez, Lisbet M. Fernández y Darlyn Delgado se advierte que no solo pueden considerarse definitivamente posmodernas por transgredir los géneros, es decir, por otorgarle un notable protagonismo a la cerámica escultórica de pequeño formato –que comienzan a cultivar tempranamente–, con lo cual están negando la especificidad de las manifestaciones; sino también porque sus propuestas se hacen eco de otros indicadores como la desacralización, la desmaterialización, el protagonismo de lo conceptual sobre lo formal. Cabe resaltar además que sus discursos son de contenido posmoderno por tener como significados más generales tanto el centro en la problemática humana como la redefinición del arte cerámico por las características de sus proposiciones objetuales.¹

Es apreciable que en sus obras, a diferencia tanto de las cultivadoras de la vasijaería como de la cerámica escultórica, se minimizan las inquietudes de tipo formal y estético. Con respecto a la desacralización es preciso señalar que queda manifiesta, en el caso de Sánchez, en su elección de reiterar algo tan irreverente como los excrementos; en los falos, testículos, senos, vaginas u otros objetos relacionados con el universo de la sexualidad que ha elaborado Darlyn; así como en las grotescas mulatas de Martha Jiménez.

De manera que puede afirmarse categóricamente que lo grotesco es uno de los elementos desacralizadores que distingue la mayor parte de la producción de algunas de estas autoras. No sin antes apuntar que en «Yemayá», por ejemplo, Reyna M. Valdés optaba por deformar ligeramente a las figuras representadas, cabe decir

que ello se lleva a límites insospechados en las creaciones de estas ceramistas y se convierte, esencialmente, en una importante estrategia discursiva.

No hay más que observar los personajes de Martha, que se caracterizan por ir gradual y contradictoriamente aumentando la voluptuosidad, no solo por la exageración de los labios, pechos y glúteos, sino por una combinación de elementos que llegan a impactar negativamente. Igual destaque merecen también los órganos sexuales elaborados por Darlyn que resultan desagradables visualmente, lo que es dado, en determinados casos, por

el empleo de tonalidades oscuras, por su extrema deformación y desmesuradas dimensiones.

Las esculturas de pequeño formato que tempranamente realizó Sánchez revelan un tratamiento muy agresivo con motivo de su fiel apego al lenguaje neoexpresionista propio de su formación en Alemania. Además se vale usualmente del contraste entre el esmalte brillante y tonalidades cálidas con una representación que llega a ser repulsiva. En toda su obra se da de manera abierta una negación de lo sublime formalista que llega a su máxima expresión en las formas escatológicas que devienen en lo más reciente de su quehacer en la cerámica.

Otro aspecto que acentúa el carácter grotesco de estas propuestas es el hecho de que se han incorporado a la manifestación materiales que no solo apoyan ese efecto desagradable, sino que complementan el mensaje que se pretende ofrecer. En tal sentido cabría mencionar pelos, metales, plumas, condones y muchos otros objetos que se imbrican o comparten escenario con los propios de la disciplina.

Todas estas creadoras han logrado, definitivamente, desmitificar la errónea noción de cerámica como objeto bello y decorativo. La visualidad que potencian en sus trabajos está en función de los significados y las posibles lecturas que pretenden sugerir. De modo que es posible hablar de un concepto renovado que se expresa justamente en la libertad que tiene el artífice de hacer todo lo que considere necesario en pos de generar determinadas reflexiones. Sus obras, por lo general, pueden ser leídas desde lo individual hasta lo social.

Es importante tener en cuenta que la instalación como modalidad discursiva tuvo entre sus iniciadoras a Amelia Carballo y Julia González. No obstante, este tipo de realizaciones se convierte en una propuesta diferenciada en los más significativos ejemplos de algunas de estas figuras. De modo que se puede hablar de la desmaterialización, que aunque en cerámica no llega al extremo de otras manifestaciones plásticas, si se percibe en el carácter efímero que tienen algunas de las obras instalativas realizadas por estas creadoras. En tal sentido es preciso decir que esta expresión artística se ha convertido en una constante en el trabajo de la Sánchez, siendo «Epojé» el caso más específico de sus instalaciones: al concebirse en exclusivo para una de las bóvedas de La Cabaña, y adaptarse, en consecuencia, a muros y techos de este espacio nunca será repetible.

Las obras de carácter instalativo fueron también ponderadas en la labor que muy temprano desempeñó Lisbet, lo cual se hizo mucho más consciente en momentos posteriores. Un ejemplo fundamental lo constituyó la exposición *Sentido* que a decir de la creadora ha sido una de sus más emblemáticas muestras debido a «[...] su síntesis conceptual y formal, a la combinación de elementos tan diferentes pero igual de frágiles y la forma de instalar las esculturas de terracota».²

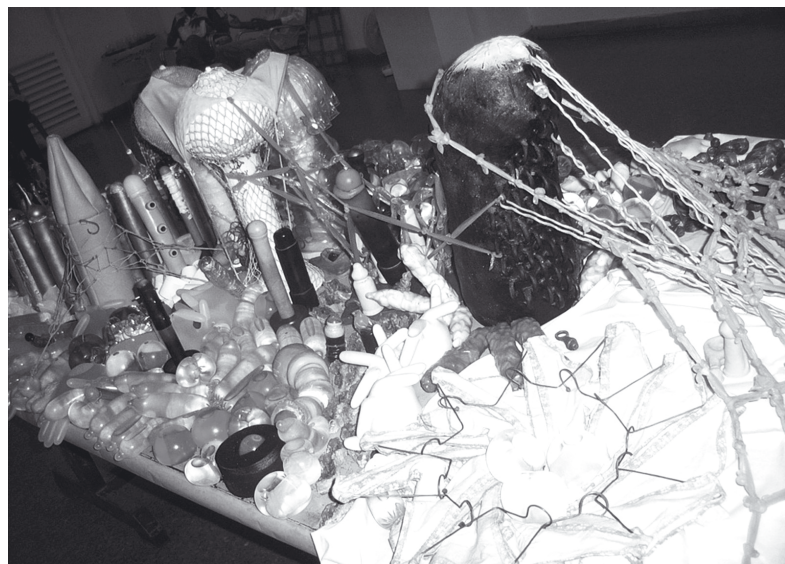
En su ejercicio de culminación de estudios del Instituto Superior de Arte titulado *En boca cerrada...mirada cómplice*,



Lisbet M. Fernández. Arriba: *Agáchate, agáchate*, 2006.
Debajo: *Expo sentido*, 2004



Darlyn manifestó su vocación por lo instalativo. Pinturas y obras escultóricas se dieron cita en el espacio galerístico para hacer referencia a determinadas cuestiones vinculadas a lo erótico. A propósito de la disposición de las piezas la artífice ha comentado «[...] en la parte central se hallaban los objetos matéricos, mientras las pinturas a pared dejaban una zona de tránsito circular alrededor de un punto de origen táctico, donde los sentidos podían in-



Darlyn Delgado. *En boca cerrada... mirada cómplice*, 2006.

terrogar desde lo táctil y lo visual un universo libidinal».³ También estas artistas han privilegiado los valores conceptuales de la obra sobre sus atributos formales. Martha Jiménez ha ido cargando cada vez más a sus mulatas, inicialmente populares e intrascendentes, con conflictos sociales de máxima actualidad. Según ha afirmado Teresa Sánchez «[...] la agresividad, el erotismo, la ironía, el humor, etc., me son útiles para dislocar una posible linealidad en la lectura y situar la interrogación como eje de la obra».⁴ Estas son algunas de las estrategias discursivas que comúnmente ha empleado para potenciar en sus piezas una mayor carga semántica.

En el caso de Darlyn igualmente se destaca cómo la concepción formal es solo un medio menor para comunicar sus inquietudes en torno a los problemas sexuales. Y al adentrarse en las obras de Lisbet se constata que a partir de la exposición *Cruzando mi seguridad* en sus niños se encarna entonces el adulto con todas sus preocupaciones por los cambios que ha de enfrentar a lo largo de su existencia.

A lo anterior se unen la complejidad que han ido manifestando los títulos, que ponen de relieve una importante dosis de reflexión, de compromiso con una realidad, de ironía. Podemos entonces encontrarnos con términos a veces desconocidos como *sofisma*, *epojé*, *in anima vili* de Teresa; interrogantes o aseveraciones que son evocadoras de lo existencial como «¿Dónde estás? ¿Dónde estoy?», de Lisbet y «Lo llevo dentro», de Martha; así como ante esa invitación de Darlyn, *En boca cerrada... mirada cómplice*, a un espacio de convivencia de todo lo que puede conformar el universo sexual que supone ya desde el rótulo el silencio, la aceptación y, sobre todo, la complicidad del espectador.

En lo que concierne al trabajo de Sánchez es válido decir que en un inicio la identificación de sus piezas permitía adentrarse en posibles interpretaciones en tanto aludían a acciones o posturas de las figuras representadas, pero en sus más recientes propuestas se dilata su comprensión dada la ambigüedad de los vocablos utilizados.

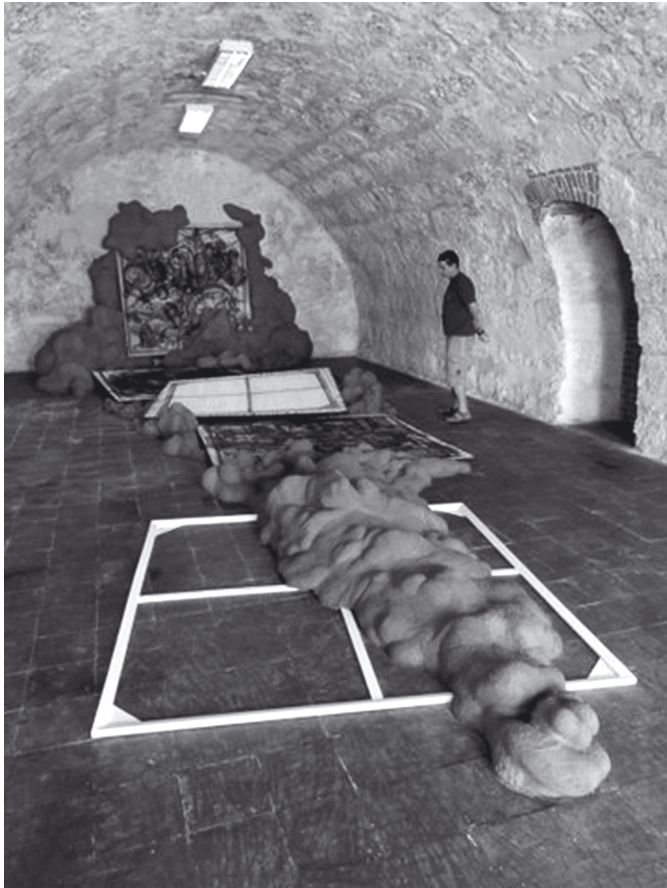
Si bien es cierto que los asuntos a los que prestaron especial atención todas las artistas mencionadas, desde Amelia Peláez hasta Grisel Rivera, son de un incuestiona-



ble valor, es preciso señalar que Martha Jiménez, Teresa Sánchez, Lisbet M. Fernández y Darlyn Delgado han penetrado hondamente en tópicos de absoluta sensibilidad y que tienen un alto componente social. La prostitución, la problemática migratoria, diversas cuestiones asociadas con el universo de la sexualidad, la incomunicación entre los seres humanos son solo algunos de los temas que se tornan preocupantes en el contexto contemporáneo y que han sido abordados, con particular tino, por estas ceramistas.

Para Martha Jiménez la mujer, especialmente la mulata, ha ocupado el centro de su discurso en pos de aludir no solo a la cubanía, sino para adentrarse en cuestiones como la prostitución, la emigración, el encerramiento del individuo, sus frustraciones y todo su drama interno, etc. Teresa Sánchez ha transitado por varias etapas que van desde el absurdo del animal-hombre, su particular modo de abstracción –masas amorfas– y las instalaciones con excrementos para abordar, a través de la presencia indirecta del ser humano, determinados conflictos relacionados con este, específicamente la deshumanización.

Los niños han constituido los personajes más reiterados por Lisbet M. Fernández desde sus iniciales incursiones en la cerámica escultórica. A través de estos seres pretende acercarnos a los conflictos, actitudes y vivencias cotidianas del individuo en general. Es por eso que ha planteado que «[...] dialogar con la infancia o desde la infancia, despojándola de los trajes caóticos de la actualidad social, posibilita acceder a significados que van más



Teresa Sánchez. Arriba: *Epojé*, 2012. Debajo, *In anima vili*, 2006. Y a la derecha, *Amorfos No. 5*, 2001.

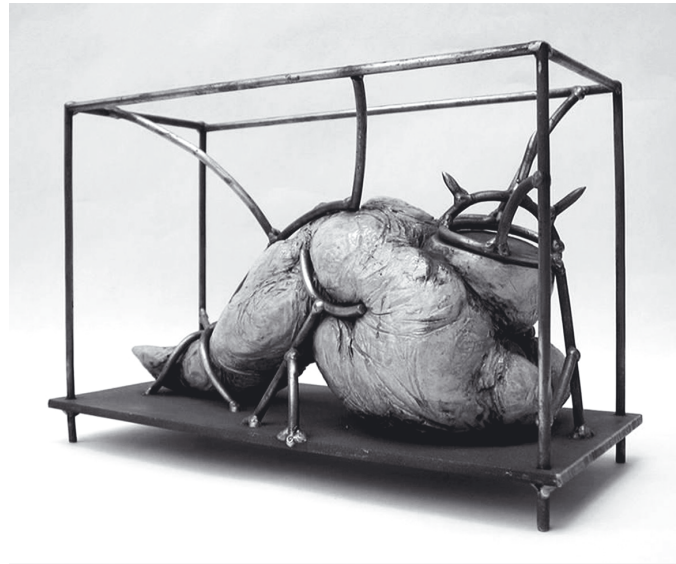


allá de su común velo infantil».⁵

Darlyn se ha interesado por la representación tanto de órganos sexuales como de otros elementos asociados a las experiencias libidinosas y al erotismo. Su interés es, en consecuencia, ofrecer una mirada desprejuiciada a todo el imaginario relacionado con la sexualidad. «Promuevo la obra como una selección de formas y contenido visual, puesto que la intención es seducir a los sentidos».⁶

En síntesis, cabe destacar que todas estas figuras son renovadoras en tanto redefinen la disciplina desde sus respectivos discursos, al pensarla, sobre todo, como objeto artístico con lo cual reafirman una concepción más actual de la cerámica. Esto se evidencia cuando el espectador se enfrenta a propuestas tan complejas como «Regreso», de Martha Jiménez; «*In Anima Vili*», de Teresa Sánchez; «Caminos» o «Agáchate, agáchate», de Lisbet Fernández; y «Aplomo», de Darlyn, por solo citar algunos ejemplos.

Es evidente entonces que hay una agudeza y compleji-



dad en términos formales y temáticos que se expresa en el carácter grotesco de las representaciones, la incorporación de elementos extracerámicos y su recontextualización, el auge del instalacionismo, así como en la profundidad con que se abordan los temas, lo cual dificulta en muchos casos las posibilidades interpretativas o genera nuevas y encontradas lecturas.

Notas

¹ Estos indicadores de posmodernidad fueron expuestos por la doctora María Elena Jubriás en su libro inédito *La cerámica cubana entre el moderno y el postmoderno*.

² Entrevista a Lisbet M. Fernández Ramos. Vía correo electrónico. Miércoles 25 de septiembre de 2013, 1:30 pm.

³ Darlyn Delgado Gorgoy. *En boca cerrada...mirada cómplice*. Tesis de Grado. Tutor MSc. Tomás Lara Franquis. Instituto Superior de Arte, junio del 2006, p. 25. (Inédito)

⁴ Teresa Sánchez Bravo. *II Salón de Arte Cubano Contemporáneo*, (catálogo). Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, noviembre de 1998.

⁵ Lisbet Madelín Fernández Ramos. *Vocación de aprendiz*. Trabajo de Diploma. Tutor Lic. Douglas Pérez. Facultad de Artes Plásticas, Instituto Superior de Arte, Ciudad de La Habana, 1998, p. 4. (Inédito)

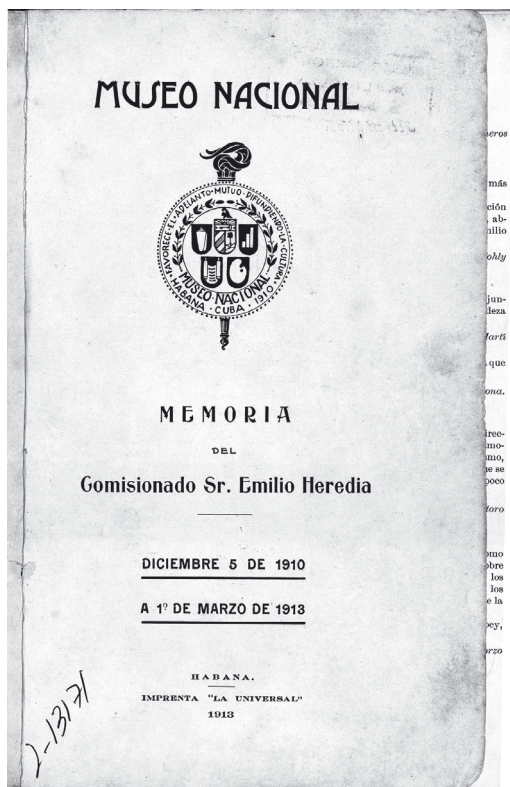
⁶ Entrevista a Darlyn Delgado Gorgoy. Centro experimental de Artes Visuales (lugar de trabajo de la artista). Miércoles 20 de noviembre de 2013, 2:00 pm.



Re-lectura de MEMORIA

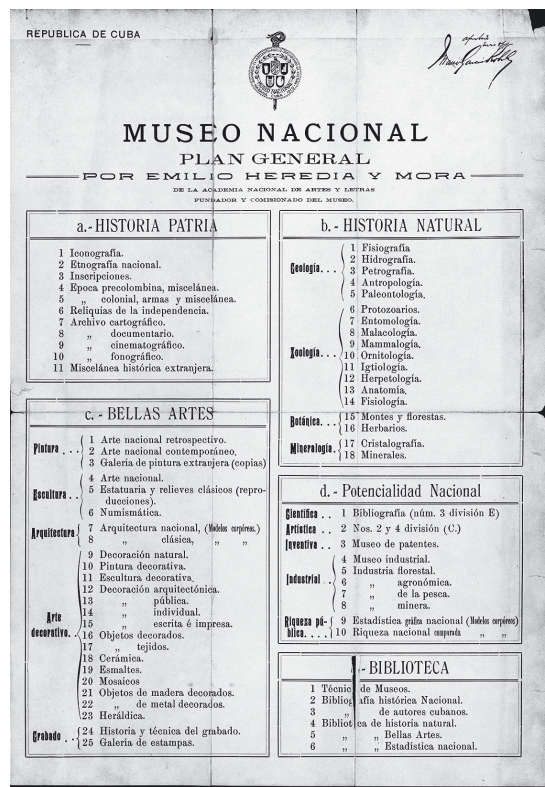
A Ignacio Abelardo, mi descubridor de parajes ignotos.

Abelardo G. Mena Chicuri
Historiador, crítico de arte y
promotor cultural. ¿Curador
de la colección Farber de arte
cubano, Estados Unidos?



A la izquierda, portada de *Memoria del Comisionado Sr. Emilio Heredia*, 1913. A la derecha, *Plan General del Museo Nacional*, concebido por Emilio Heredia y firmado por Mario García Kohly, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

I
 La Cuba nueva que construimos no podrá liberarse de estereotipos e inútiles clichés sin superar profundos vacíos en la Historia de Cuba. Ante el ciudadano común, estos abismos se erigen –entre otros– como un abisal y prolongado desconocimiento de los esfuerzos que cubanos y cubanas aplicaron a inicios del siglo XX para construir la República moderna y democrática soñada por José Martí. Las páginas que siguen, quieren sumarse a la reconstrucción del rostro multiforme de la República Cubana, de su producción insti-



tucional e intelectual, del legado de sus gestores en las diversas áreas de la vida social y económica. Nos preceden profundos estudios¹ sobre espacios inexplorados del proceso histórico-cultural insular, realizados sobre todo a partir de los años noventa, fecha en que la academia histórica comienza a despojarse de la toga y el estilo celebratorio.

Aunque la circulación de estos trabajos se reduce a los ámbitos académicos, han contribuido sin dudas a desmontar el rostro prejuiciado, caricaturesco, con que hemos modelado nuestro pasado.

No obstante, en estas publicaciones el arte cubano está ausente, por fuerza mayor, como objeto de estudio.

II

Compilada y publicada por gestión propia al término de su designación como Comisionado (y primer curador-conservador) del Museo Nacional, la *Memoria...* del arquitecto Emilio Heredia parece destinada a cumplir funciones administrativas, meramente testimoniales, que lo excluyen de la literatura posmodernista –en el sentido hispanoamericano del término– escrita por sus colegas de hornada intelectual.

del Comisionado Sr. Emilio Heredia

Hacia una verídica historia del Museo Nacional en los comienzos de la República

Sin embargo, bajo este texto terso, de apariencia burocrática, compuesto por palabras del autor, aderezado por opiniones ajenas, dilatadas e incompletas enumeraciones de objetos o artefactos culturales e históricos, late un pozo batjiano de múltiples voces. Desde la primera página («Al público...») el escritor emplaza a sus contemporáneos como destinatarios modélicos de su libro. Ante ellos expone con objetividad y meditada secuencia, los propósitos de su misión, los medios empleados y los resultados, a través de tres apartados definidos: textos, catalogación de objetos con donantes, y trece fotografías que registran la disposición de los objetos en la primera sede provisional: calle Ánimas 131, en La Habana de extramuros. Lo acompaña, además, un suelto-plegable titulado «Plan General del Museo Nacional», con firma aprobatoria de Mario García Kohly, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, quien durante el Gobierno de José Miguel Gómez fungiera como verdadero mecenas cultural de este período.

Las «Notas Aclaratorias» de *Memoria...* fueron fechadas el 15 de julio, apenas dos semanas tras su cese de funciones como director de la institución. Y concluyen con una frase de aliento cervantino que revela el objetivo implícito de las mismas: es un descargo frente a imputaciones que pretendieron manchar la diáfana gestión con que Heredia asumió la creación, diseño y gestión del Museo Nacional. Este emergía entre la desgarrada tensión y lucha de su primer director contra la infamia de algunos compatriotas.

[...] esa es la respuesta que doy á las almas pobres, que faltando á la verdad han intentado sembrar el descrédito en torno del Museo. Y piensen los que actualmente están desbaratando ese plantel, que ellos negaron su óbolo ó su favor á esa noble empresa, y que no es serio ni justo que demuelan aquellos que no han sabido edificar...

III

Con este reporte administrativo, Heredia intenta restaurar el alma y la honra de sus coetáneos. Para nuestros ojos, *Memoria...* constituye el eslabón perdido imprescindible para el estudio de la institución Arte en Cuba, de fines del siglo XIX a inicios del siglo XX.

Que el texto del arquitecto permanezca invisible al escrutinio durante un siglo, delata sin duda las pequeñas miserias de nuestra reflexión sobre el proceso histórico-artístico insular. Aparcada todavía a las sombras de



la modernidad conceptual de los años cuarenta, la academia de Historia del Arte no ha logrado traducir, extraer las múltiples facetas de este descargo y proyectarlas en su contexto cultural y artístico. Excluyente en los artefactos que legitima, genuflexa ante obras canónicas, construida sobre un *fatum* nacionalista y autotélico, la cátedra debe percibir *Memoria...* como un texto áspero, incómodo de sopesar, inclasificable. En libros y catálogos las referencias al documento son escasísimas; en las clases virtualmente inexistentes.

Por su parte, el diseño polivalente con que el museo nació y se mantuvo hasta los años sesenta fue cubierto posteriormente por una leyenda negra impulsada desde los campos de la museología y el patrimonio. Es a partir del año 2001, con la reapertura de la institución,² que comienzan los primeros pasos para el análisis justipreciado del museo como texto y saber de la nación. Tras los ardores del Período Especial, la isla se ha puesto en movimiento, quiebra las teologías ideológicas que encorseaban los campos humanísticos y recupera sus espejos.



IV

Tampoco la cátedra cubana de la Historia se ha mostrado particularmente generosa en decodificar *Memoria...* y el proceso fundacional del Museo en 1913 con una necesaria reinterpretación y contextualización que desborda –por fuerza– los cotos iluminados del arte. Acostumbrada a delinear –grosso modo y sin complejo de culpa– una primera República victimizada, rendida, bajo las cañoneras y los tratados desiguales con Estados Unidos, la cátedra recurre aún de manera aislada a los Estudios Culturales, o las historias de las ideas para rastrear la dinámica construcción de los espacios de resistencia cultural (y por tanto políticos) que surgieron desde el fin del domino hispano. Protagonizados por un sujeto popular multi-clasista e impulsado paradójicamente por los ideales democráticos del vecino norteño, a cuya hegemonía en la isla tenía que oponerse.

Zona activa de estos espacios de resistencia fue el tejido asociativo e institucional que se enhebra, en la primera década de la República, con los flujos y reflujos desiguales propios de toda obra humana. Ahí encaja el significado cultural, político del Museo Nacional como dispositivo y baluarte de la memoria histórica, la cultura y la civilización cubana, tal como definió claramente el secretario de Instrucción, Mario García Kohly, cuando orienta a Heredia la realización de los primeros pasos:

[...] Considerando la influencia benéfica que las Artes ejercen en el incremento de la cultura de los pueblos, en su mejoramiento social y en la formación y arraigo del espíritu nacional de los mismos –que es hoy acaso nuestra necesidad más imperiosa– y teniendo en cuenta que la conservación y exhibición de cuantas obras produce el Arte en cada una de sus distintas manifestaciones (la Pintura, la Escultura, la Música, etc.) habrá de ser en armonía con el criterio expuesto, obra de fecunda enseñanza y de sano patriotismo [...]

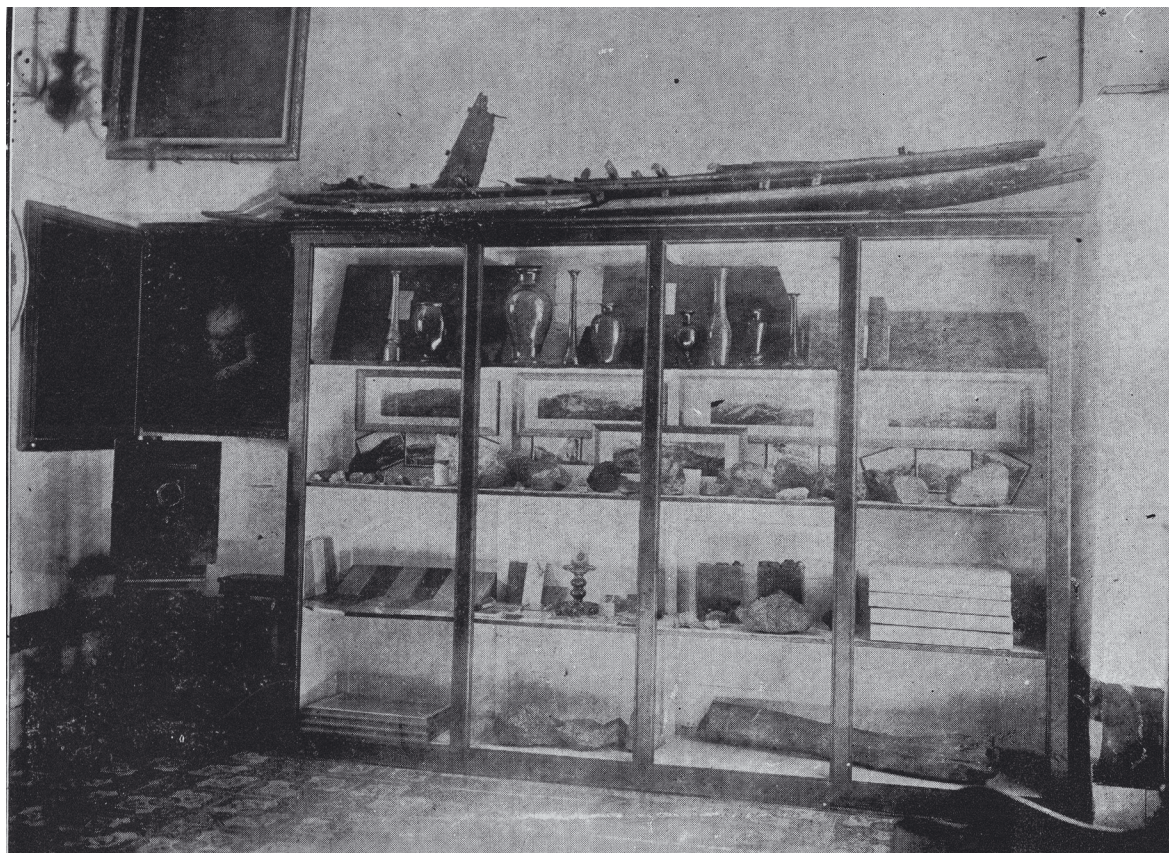
Artes y mejoramiento cívico, espíritu nacional y estética, patriotismo y memoria se funden en la génesis de esta institución, que no fue fruto aislado del patrocinio estatal ni un desvarío de soñadores finiseculares. La constitución de la longeva entidad cultural republicana fue consecuencia del programa delineado por una generación que enarbola por igual modernidad y soberanía: filósofos



y pedagogos, escritores y poetas, políticos y criminalistas, artistas, médicos, militares y mambises retirados. Capaz de gestionar plataformas culturales diversas: instituciones, sociedades, publicaciones, partidos, a través de los cuales canalizar el antinjerencismo y el antimperialismo no marxista, en desborde y sustitución de los órganos de soberanía disueltos desde 1899: el Ejército Libertador, el Partido Revolucionario Cubano y la Asamblea del Cerro. Solo así se explica –espoleadas por las sombras recientes de la segunda intervención norteamericana de 1906-1909– la rápida aparición y auge de entidades como el Ateneo de La Habana, la Sociedad de Fomento del Teatro, la Sociedad de Conferencias, la Academia Nacional de Artes y Letras, la Sociedad Geográfica, la Academia de Historia de Cuba, la revista *Cuba Contemporánea*, el Salón y Círculo de Bellas Artes, el magacín *Social*, sin olvidar las aún ignoradas sociedades negras de instrucción y recreo, los clubes obreros de aliento anarquista, los movimientos feministas o las reivindicaciones del Partido de los Independientes de Color, masacrado en 1912.

Esta red cívica –polifocal y de estructura anti-jerárquica– permitió la circulación y dispersión de saberes identitarios útiles para la resistencia frente a los poderes: tanto los emanados del gobierno, sometido a los vaivenes de la política estrecha, como la desarticulación y contestación de los discursos cotidianos favorables a Estados Unidos y la anexión.

El surgimiento del Museo Nacional fue consumado producto de la generación de 1913, descrita como «la generación diluida»³ en el terreno del Arte. Aunque enarbó con igual destreza y brío la espada libertaria, la pluma y la tribuna pública en pos de la nación, su rol indispensable ha sido disuelto brutalmente bajo el manto de la «frustración» independentista, o etiquetado con la leyenda negra de «Generales y Doctores». Todavía este brillante momento intelectual espera la restitución del rol autoconsciente, «productivo»,



De izquierda a derecha: vistas parciales de las salas dedicadas a Arte, Historia, y Maderas y minerales.

que la Historia oficial pareciera reservar para las personalidades y eventos de la posterior Década Crítica.

V

A diferencia de otras instituciones fundadas en el momento, cuyo interés gremial o asociativo exigía la selección previa de individuos en base a sus méritos, la gestación de un Museo Nacional no podía –por fuerza– ser ejercida de espaldas a la sociedad cubana de la época. Heredia reconocía en ella no solo la depositaria de un diverso patrimonio histórico, artístico y documentario, sino también la voluntad colectiva capaz de dibujar una institución a imagen y semejanza.

De ahí que la primera acción fue –precisamente– utilizar la prensa para tocar la sensibilidad patriótica de sus contemporáneos. Para ello recurrió a un anuncio en el diario *La Discusión*, como explica en las «Notas Aclaratorias» de su informe:

Al crearse la Academia Nacional de Artes y letras, el 31 de Octubre de 1910, se me confirió el título de Individuo de Numero de la corporación naciente, y queriendo corresponder á esa distinción, me propuse fundar el Museo Nacional.

Con ese objeto publiqué el 10 de Noviembre de 1910 en el periódico "La Discusión", una carta abierta en la cual pedía el favor del público para el trabajo que iba á comenzar.

Ubicada su redacción en el antiguo palacio de los condes de Casa Bayona (San Ignacio 61 entre Empedrado y O'Reilly, Plaza de la Catedral) *La Discusión* había establecido una fiel audiencia independentista desde su fundación en 1879, por Adolfo Márquez Sterling. Su *staff* contó con intelectuales de altos quilates, como el novelista y abogado Jesús Castellanos, el líder Juan Gualberto Gómez, el periodista Bernardo G. Barros y el dibujante y caricaturista Jaime Valls. Dirigido de 1895 a 1923 por el ex coronel del Ejército Libertador Manuel María Coronado, el diario

introdujo en el país la edición dominical, y junto a otras publicaciones como *El Figaro*, *Cuba* y *América*, *Letras*, *Diario de la Marina*, *La Política Cómica*, y *Azul y Rojo*, contribuyó a la confrontación ideológica que se desata con el fin de la censura previa y la ocupación yanqui de 1899.

Para vehículo de su proclama, Heredia seleccionaba una plataforma de acento nacionalista, reconocida por el uso revulsivo de la caricatura política contra la Enmienda Platt y el gobernador norteamericano Leonardo Wood. Para la sociedad cubana, era común descubrir en la prensa llamados para causas benéficas, de aliento patriótico o conmemorativo. La erección de símbolos públicos, como el monumento a José Martí en el Parque Central de La Habana (1905) o la compra de su casa natal con destino a su madre, Leonor Pérez (1901), fueron convocados mediante los periódicos, en busca del respaldo de la sociedad cubana en su conjunto.

El aporte ciudadano no se hizo esperar. Apenas diez días después del llamado del arquitecto, *La Discusión* hace notar los primeros aportes e informa que han sido guardados temporalmente en el local de la Academia Nacional de Artes y Letras. Lejos de toda improvisación, las donaciones y préstamos de objetos, documentos, libros, obras de arte y muebles que ingresaron a la institución fueron exhaustivamente documentados, como muestra el Expediente No. 1 de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes/Negociado de Bellas Artes, Bibliotecas y Archivos/Museo Nacional Donativos, que documenta las intensas gestiones que García Kohly hizo desde el mes de agosto para obtener de la marquesa de Villalba la donación de una lápida conmemorativa.

La acuciosidad del proceso de coleccionismo gestionado por Heredia y Kohly hasta 1913 sería continuado por Antonio Rodríguez Morey, director de la institución de 1918 a 1967. En su «Registro General de Adquisiciones y Donaciones de objetos del Museo Nacional 1912-1959»,



A la izquierda, vista parcial de la sala "maquette" del Monumento al Maine. Sobre estas líneas, otro ángulo de la sala de Historia.

describió cuidadosamente incluso los exponentes que ingresaron en 1910-1913 con un estilo prolijo, descriptivo, que ha facilitado actualmente la necesaria identificación de los mismos tras los avatares a que la historia sometió a sus colecciones.

VI

Aunque el concepto de institución museal propuesto por Heredia ha sido calificado como «decimonónico»,⁴ las funciones polivalentes de un museo de arte e historia no implican *per se* la negación de su modernidad, ni tampoco impiden el éxito de numerosas instituciones contemporáneas creadas bajo ese perfil. Sin embargo, resulta útil aquilatar la estatura intelectual de Heredia en el contexto museal de su momento.

Ciertamente, cuando el inquieto criollo modela el Museo Nacional, no existe en América Latina una definición arquitectónica del mismo. En México, las obras del Teatro Nacional, después Museo Palacio de Bellas Artes, naufragan tras el estallido de la revolución antiporfirista, y solo culminarán en 1934. En Buenos Aires, el Museo Nacional de Bellas Artes –instalado en las galerías de la tienda francesa Bon Marché– se traslada en 1909 al Pabellón Argentino, edificio típico de la arquitectura de hierro y cristal construido para representar a la Argentina en la Exposición Universal de París de 1889, situado en la Plaza San Martín. Por su parte, el Museo Nacional de Colombia, el más antiguo del continente, abierto al público el 4 de julio de 1824 por el general Francisco de Paula Santander, tendrá varias sedes a lo largo de su historia.

Ciertamente, la creación desde el siglo XIX de los museos nacionales asumió con preferencia la refuncionalización de edificios ya existentes, para albergar las colecciones. De manera que, usual en Europa y América Latina, el proceso de coleccionismo desatado por Heredia no po-

día contar con un inmueble creado específicamente para cumplir tales funciones. Es la tónica que el cubano observó también en Estados Unidos durante su estancia laboral y formativa, cuando descubre –de primera mano– la América «filantrópica» de Carnegie y Vanderbilt, narrada por José Martí en sus «Crónicas norteamericanas».

Mientras concibe su museo en La Habana, Heredia ha permanecido en sincronía con la actualidad de similares del país norteño y Europa. En la sección «Biblioteca» en *Memoria...*, el último acápite del «Catálogo de Objetos Adquiridos para el Museo Nacional» enumera algunos de los libros de su archivo personal, que incluso dona a la institución: un catálogo ilustrado del British Museum, cinco volúmenes de museos de Historia Natural de EE.UU., dos del Museo de Historia Natural de Nueva York.

Junto a libros aportados por otras personalidades sobre museos en San Petersburgo, India, Bogotá, Praga y los treinta tomos del Smithsonian Institute, fundado en Washington en 1847 (e icono de nivel internacional incluso hoy), estos volúmenes constituyen para el arquitecto sólidos axiomas del valor y contemporaneidad de la función enciclopédica de museo, noción canónica en un mundo civilizado, al cual Cuba quiere integrarse.

De ahí que los diversos bienes históricos, culturales, antropológicos, registrados en la sección «Catálogo de objetos...» en el período de diciembre 5 de 1910 a 1ro de marzo de 1913, y cuyo nombre de donante –sea privado o institucional– acompaña la sintética enumeración del objeto, ingresarán a la institución mediante una recolección abierta, no selectiva, que potencia la dimensión nacional, poliédrica, del museo concebido por Heredia. Un modelo que era conocido por los formatos de las exposiciones universales, y que en el año 1910 aconteciera en la Exposición Nacional de Artes e Industrias, celebrada en la capitalina Quinta de los Molinos.



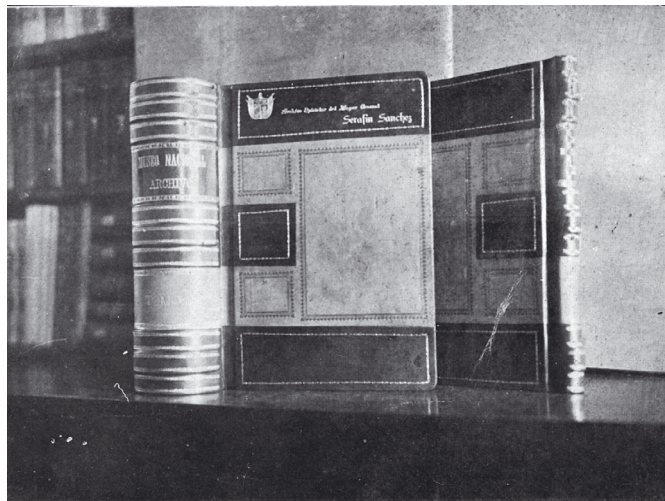
A la izquierda, otra zona de la tercera sala, dedicada al Arte. Encima y debajo de estas líneas, un módulo del mobiliario de la biblioteca y algunos volúmenes del Archivo documentario.

Como evidencian los índices de donantes privados e institucionales recogidos en el anexo, esta recolección no sucedió de una sola vez ni transcurrió en un corto período de tiempo. A esta certeza contribuye la distinción que señalamos en dicho Índice, entre la cantidad de donaciones efectuadas y los objetos donados por cada sujeto. Este hecho descubre que el proceso de coleccionismo fue un acto comunicativo con el público donatario que se expandió a lo largo del período enunciado. Para su éxito, sin duda, Heredia hubo de desplegar una sólida capacidad de convencimiento frente a los donantes, aptitud que fue reforzada por los procedimientos empleados y la retórica de los documentos contractuales firmados por ambas partes.

Ni unos ni otros pretendían crear una mera pinacoteca: aspiraban a fundar el santuario de la memoria histórica de la nación. Una memoria fluida, expresada no solo mediante objetos extraídos del pasado político e intelectual, las infamias y crímenes del coloniaje, las luchas independentistas, la huella de hombres y mujeres que contribuyeron –fuese cual fuese su signo político– al avance de la nación; sino también mediante la sensibilidad expresada en los productos del arte extranjero y cubano, en la industria y tecnología nacionales.

Baluartes así de una cubanidad expandida, la génesis del Museo Nacional se inscribe en los esfuerzos por superar desde lo simbólico no solo las huellas de la dominación española sino también el impacto ya ineludible de las intervenciones de Estados Unidos y las luchas fratricidas entre cubanos, como la masacre racial de 1912, portadora de una violencia sin precedentes. Para enfrentar los desafíos del presente, la joven nación reconstruye su mirada hacia el pasado; el museo deviene en espacio consensuado, público para esta transacción simbólica.

Nada más aleccionador entonces que los valiosos artefactos que la sociedad cubana guarda con celo y aportará generosa a la institución. Por lo general, son bienes per-



sonales relacionados con un registro amplio de personalidades o eventos históricos relevantes: poetas y guerreros, filósofos y mártires, ingenieros y políticos, estrategias militares, músicos, artistas y sabios, que el arquitecto clasificará como *Cubanos Eminentes*.

Estos objetos están unidos con la vida o la muerte del sujeto que los nombra: la camiseta de seda del héroe, el guante cuya mano grácil escribió el himno; la bala imprudente extraída *post mortem*; la foto en pose; el cabello rizo del niño preclaro; la última carta escrita a duras penas antes de morir; la montura fiel de cien batallas. La puesta en escena prevista para narrar la dramática historia cubana se nutrirá de estos iconos listados bajo la sección *Historia Patria*, pero también de numerosos documentos agrupados bajo el rubro de *Biblioteca, Mapas y Archivo Documentario*.

Con estas reliquias, huellas íntimas de vidas ilustres o anónimas, será hilvanado entre 1910-1913 el tejido histórico del Museo Nacional. Tras la especialización o des-



En esta página, espacio denominado "Cabildos, brujería y ñañiguismo". En la siguiente, carta de Emilio Heredia, cuando fue despedido, al nuevo secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes; y sello del Museo Nacional en 1913, aprobado por García Kohly.

agregación del mismo en los años 60, ellas nutrieron diversas instituciones museales del país, otras desaparecieron en los vericuetos del silencio. Aún esperan, tras un siglo, por el Museo de Historia que les permita finalmente reposar.

VII

Que el director colocase en el catálogo el nombre de la persona donante junto al objeto en cuestión, era un justo reconocimiento a dicho gesto altruista. Hoy norma internacional, esta práctica permite acercarnos al museo de 1910-1913 como una hipercolección en la cual se integran fragmentos extraídos de colecciones previas, fuesen de carácter doméstico o corporativo. De ahí la posibilidad de estudiar su proceso formativo como un nodo cognitivo, capaz de ofrecer múltiples detalles acerca de la economía o el capital simbólico de la primera década republicana.

Una mirada atenta a los donantes privados e institucionales, por ejemplo, delinea de manera transparente un mosaico diverso de las fuerzas sociales vivas, útil para el ulterior rastreo del perfil histórico del coleccionismo en la isla, una tarea pendiente de la Historia del Arte. Ahí se entrecruzan aficionados al arte y nobles arruinados, ahora custodios del exiguuo patrimonio familiar, restos del poder eclesiástico y empresas emergentes del comercio y la cinematografía, políticos famosos en La Habana de Yarini y Parlá junto a intelectuales en ascenso, mambises retirados y peninsulares de bolsillo sonante. Pero también encontraremos el espacio de los cubanos sin Historia: voces populares silenciadas, casi invisibles, como los *luthiers* negros cuyos tambores sagrados –confiscados por la policía– ingresaron anónimos al paraninfo museal junto a iconos más sublimes de la Historia y el Arte.

Por su parte, el diagrama porcentual del Índice de Materias adquiridas por Heredia y Kohly confirma que las

aspiraciones y esfuerzos de ambos fueron efectivamente respaldadas por la alineación temática de las donaciones: Bellas Artes e Historia se disputan sin aparente conflicto los conjuntos más numerosos. De ahí que esgrimir una afirmación como: «En general, el arte que conformaba parte de la colección del museo representaba a la tendencia académica y fundía además, a la manera de "cámaras de tesoros", lo decorativo con lo artístico ya que no poseía un perfil específico»⁵ solo expresa el desconcierto de una historia generalista frente a detalles que ciertamente desconoce o que impugnan con creces su marco teórico moderno.

Definir la colección como una presunta cámara de tesoros impide apreciar los méritos que una mirada desprejuiciada sería capaz de revelar. El Museo Nacional no solo es testimonio fidedigno de las expectativas de recepción y la producción cultural/espiritual de la sociedad cubana de inicios de siglo, sino que también supo encarnar –por su calidad y diversidad– el carácter de colección madre del sistema museal de la nación, que se articula en los años sesenta del pasado siglo.

Junto a *Memoria...* Heredia distribuyó un suelto impreso en formato A3, denominado *Plan General del MN*. El plegable contiene un esquema de ordenación temática del museo, delineado gráficamente con voluntad arquitectónica. El contraste entre ambos documentos evidencia tensiones conceptuales entre ellos. Y es que probablemente el contacto directo con los exponentes donados implicó a Heredia en una conceptualización inacabada o *in progress* acerca de cómo agruparlos o curarlos según las estructuras racionales de clasificación a la usanza del momento.

Sin embargo, más allá de la taxonomía empleada en la organización de estos órdenes o conjuntos, programáticos en el *Plan General* y explicitados en *Memoria...*, se ha dibujado el discurso narrativo-cultural-histórico de una

HONORABLE SR. SECRETARIO

DE INSTRUCCION PÚBLICA Y BELLAS ARTES:

CIUDAD.

SEÑOR: Tengo el honor de remitir en veinticuatro (24) pliegos adjuntos relación completa de los objetos adquiridos por mi gestión en beneficio del **MUSEO NACIONAL**; es grato para mí dar cumplimiento á sus deseos comunicados en fecha de 26 de Febrero de 1913.

Al remitir á Vd. esa relación siento alijerarse grandemente la responsabilidad que grabitaba sobre mí, no solo por el carácter de Comisionado, si que también bajo el aspecto de depositario del público; debo expresar mi gratitud por el honor que bajo esos aspectos se me ha favorecido.

El resumen de la relación citada arroja los siguientes totales de objetos adquiridos para cada una de las Secciones del **MUSEO**:

Historia Patria	782
Bellas Artes.....	1,818
Historia natural.....	468
Biblioteca y Archivo.....	2,176
Efectos y mobiliario.....	93
TOTAL de objetos.....	5,317

Además se han obtenido:

Servicios	6544
Efectivo	\$ 193.30

Esta última partida ha sido empleada en gastos necesarios por voluntad expresa de los donantes.

Nombrado por Decreto de fecha 5 de Diciembre de 1910, Comisionado del **MUSEO NACIONAL**, con carácter honorífico, he procurado ajustar mis facultades al servicio de este gran trabajo que al presente corona el más lisonjero de los éxitos y al rendir á Vd. en estas líneas un resumen de las gestiones realizadas, es deber para mí muy grato informarle que en este empeño ha colaborado con ejemplar desinterés y admirable devoción la Sra. María M. Lopez Chaves, mi esposa; doy á Vd. este informe, como un perfecto acto de justicia que nunca estará á la altura de los merecimientos de esta Señora que ha sido una gran benefactora del Museo.

La obtención de estos objetos, aparte, la dedicación de dos actividades ha irrogado por los diferentes conceptos de viajes, dietas, transportes alquileres de locales, jornales y servicios varios, un promedio mensual de gastos de \$200.00 los que durante los veintisiete meses transcurridos, representa un desembolso de cinco mil cuatrocientos pesos (\$5.400.00); cantidad que cedo en su totalidad en beneficio del **MUSEO NACIONAL**; lo que tengo el honor de comunicar á Vd. para que en todo tiempo pueda esa Secretaría hacer valer la fuerza de ese donativo.

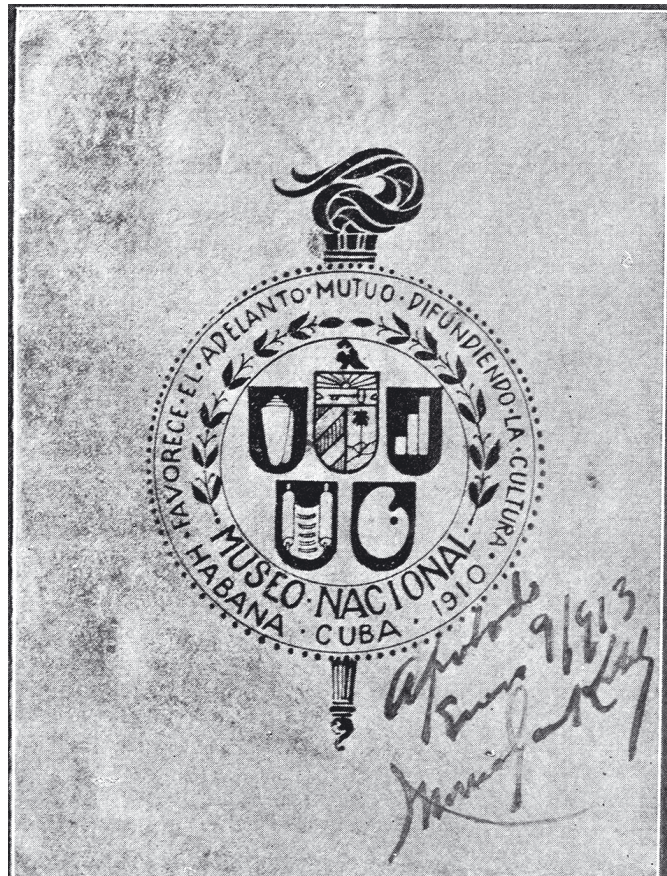
Soy de Vd., muy atentamente,

EMILIO HEREDIA,
DIRECTOR

nación moderna, donde tradición y contemporaneidad emergen como ejes fundamentales. Un hilo narrativo que no solo adelantaría la mirada historiográfica propuesta por los curadores de la exposición *300 Años de Arte en Cuba*, treinta años después, sino que proyecta su sombra incluso hasta nuestros días.

En esta evolución, los artefactos aborígenes –agrupados bajo Época Precolombina en el *Plan General*, y como Arqueología en *Memoria...* –son (para gozo del ciboneyista Sánchez de Fuentes) el punto cero de nuestra evolución artística. Lo acompaña la Etnografía, útil para catalogar las producciones simbólicas (instrumentos musicales, collares, trajes, objetos y ceremonias rituales) de los afrocubanos, reconocidos así como productores de cultura y componentes del ethos nacional. Ellos sin duda transformaron en el tiempo sus espacios cosmovisivos, pero fueron congelados desde entonces como tradiciones premodernas, práctica aún hegemónica en el sistema cultural cubano.

Los rubros de Galería de Pintura, Escultura, Artes Decorativas, Numismática agrupan numerosas obras y objetos creados por la tradición artística occidental, con un amplio registro de escuelas y autores coleccionados: Zurbarán, Correggio, Joseph Medina, copias de Velázquez, modelos de Nicolini, Boni, bronce japoneses, maquetas arquitectónicas de templos en Cuba y el extranjero, medallas romanas imperiales, cerámicas de Sèvres y Wedgood, grabados de Piranesi, Murillo, Bayen. Este corpus permitió mostrar no solo el acento exquisito del colec-



cionismo privado de la isla (base nutricia de las adquisiciones del Museo incluso hasta los años setenta del siglo XX), sino que visibilizaba sin complejos el canon internacional, del cual el arte insular se ha nutrido y medido desde sus orígenes.

Precedente del Museo de Arte Universal, fundado en el año 2001 y especializado solo en Pintura y Escultura, la presencia de este canon internacional era compensado con las secciones de Arte Nacional Retrospectivo y el Contemporáneo. Más cercanas al tope superior de la escala evolutiva, servirán a los gestores del Museo para distanciar las prácticas artísticas realizadas durante la Colonia (Escalera, Arburu, Escobar, Landaluce) de la producción de su momento (Morey, Románach).

Semejante autoconsciencia de su tiempo y del rol legitimador del museo resulta evidente cuando observamos, dentro de Artes Decorativas, la presencia de dibujos de los tres caricaturistas cubanos: Jaime Valls, Rafael Blanco y Conrado Massaguer, a quienes el lúcido Bernardo G. Barros definiría cinco años después como «los modernos» en el tomo *La caricatura contemporánea* (Madrid, 1918). Y es que, lejos de regocijarse en el academicismo, el Museo nació atento al avance imparable de los medios de comunicación en Cuba y el mundo, y sus consecuencias inevitables en la modificación del objeto estético.

En este sentido, la colección de carteles –catalogados como Decoración Pública-Individual– con firmas como Chérêt, Mucha, Grassert, Meunier, Steinlen, la mayoría donados por el propio Heredia, articulan una innovadora visión de la unión del arte y la industria, el turismo y el ocio, ante la cual los artistas y la crítica de arte en Cuba no permaneció indiferente, como enuncia Barros: «Un día hace su aparición en los escaparates de las tiendas y en algunas esquinas, el heraldo formidable, rico en matices luminosos y en colores violentos, del comercio y la

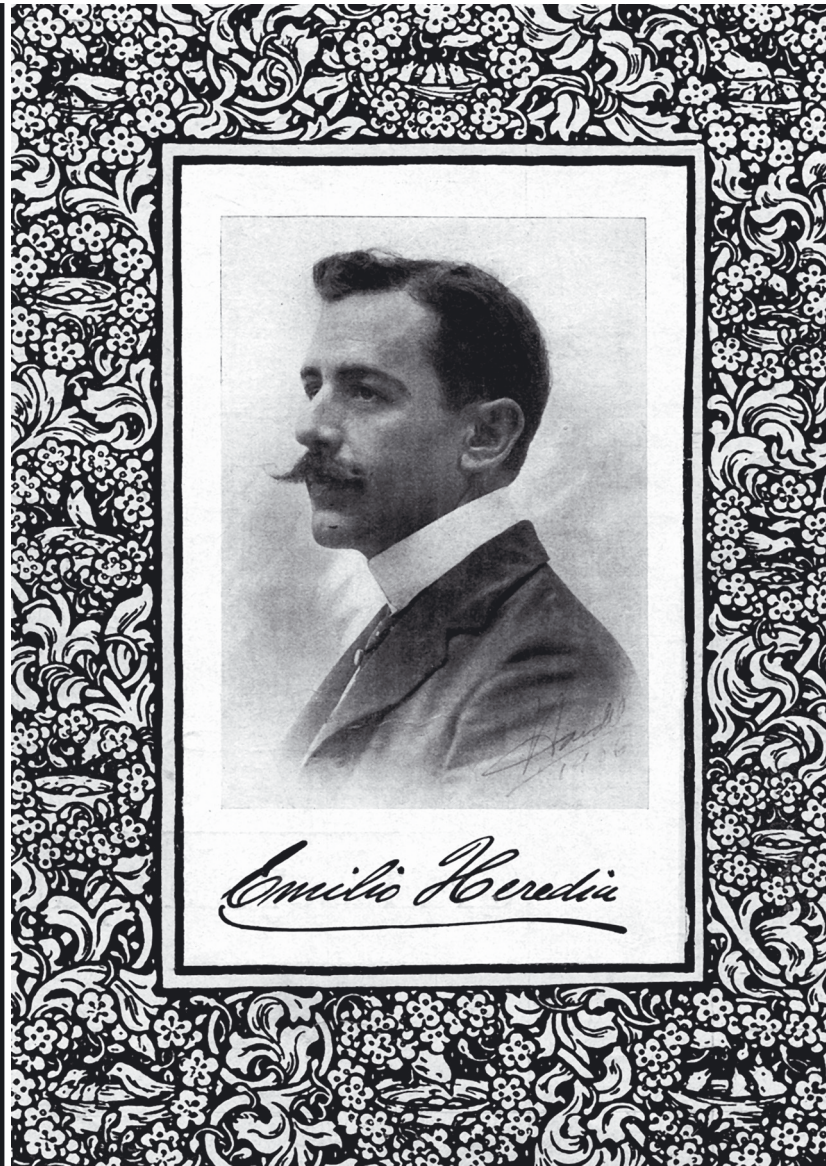


Foto y firma de Heredia con orla art nouveau.

Museo Nacional, nos hemos acercado finalmente con más pasión que sapiencia, en aras de provocar sobre ese documento y su época la atención de académicos y estudiosos del arte que –sin rendirse ante lo obvio y lo mudo– sean capaces de aportar al desafío cognoscitivo que implica reconstruir nuestras memorias pasadas. Sin duda, otras historias del arte en Cuba esperan aún por ser contadas.

Notas

¹ Nos referimos a estudios acometidos por especialistas cubanos y extranjeros como, entre otros, Dulcila Cañizares, *San Isidro 1910*; María Antonia Márquez Dolz, *Las industrias menores: empresarios y empresas en Cuba (1880-1920)*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana 2006; Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000*, Editorial Colibrí, Madrid 2000; Lynn K. Stoner, *From the House to the Streets: The Cuban Woman's Movement for Legal Reform, 1898-1940*, Durham: Duke University Press 1991; Marial Iglesias, *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana, Cuba 1898-1902*, Ediciones Unión, La Habana

2003; Grethel Morell Otero, «Mujeres fotógrafas y fotografiadas en el siglo XIX cubano. Apuntes mayores», en *Otras historias de la fotografía cubana*, Editorial Havana Dream Press, Miami 2013; Victor Fowler, *Historias del cuerpo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2001; Robin D. Moore, *Música y mestizaje, revolución artística y cambio social en La Habana 1920-1940*, Editorial Colibrí, Madrid 2003; Alberto Garrandés, «Escritura y sociedad en la novela cubana (de la belle époque al discurso de la posvanguardia)», en revista *Temas*, La Habana, número 39-40, pp 159-171, octubre-diciembre de 2004.

² Rippe, María del Carmen, en «Presentación histórica del Museo Nacional de Bellas Artes», en *Colecciones de Arte Universal*, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, Caja Duero-MNBA 2001, pp 11-23.

³ Alvarez Muñoz, Anelys, «La generación diluida (1910-1927). Recepción y prospección». Tesis de Diploma, Facultad Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2008. (Inédito.)

⁴ Linares Fera, José, El Museo Nacional de Bellas Artes, *Historia de un proyecto*, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2001, p 32.

⁵ Coll, Daymí y Yalí Romagoza: «Institución Arte: Pre-autonomía, Autonomía y Heteronomía. Problemas teóricos y componentes. Autonomía/heteronomía de las artes plásticas. Notas para una historia de la Institución Arte en Cuba». Tesis de Diploma. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2006. (Inédito.)

⁶ Barros, Bernardo G., en «Discurso de ingreso en la Academia de Artes y Letras» (1923) en *Caricatura y crítica de Arte. La Habana*, Letras Cubanas, 2008.

industria modernos: el cartel».⁶

Nada reacia a la modernidad, la joven institución supo cabalgar sobre ella. Así se explica en el *Plan General* no solo la presencia de un Museo de Patentes, clave del desarrollo tecnológico actual, basado en la propiedad intelectual, sino de un Archivo Cinematográfico, junto al Archivo Fonográfico y el Documentario. Aunque Heredia concibe el primero como medio didáctico para la apreciación de la Historia, la colección inicial, diez filmes documentales producidos de 1908-1910 por la Cuban Film Co, lo convierten sin duda en la primera Cinemateca de Cuba y un antecedente internacional para la conservación del cine como arte, función presente tras la Segunda Guerra Mundial en museos de arte moderno como el MoMA de Nueva York.

VIII

El Museo Nacional que Heredia fundó supo desbordar los límites afiebrados de la ensoñación utópica, de la voluntad cívica de una República, para sobrevivir y rediseñarse ante los impactos del tiempo y ser modelado por las anónimas historias –quizás menos públicas– que constituyen los saberes de una institución como esta.

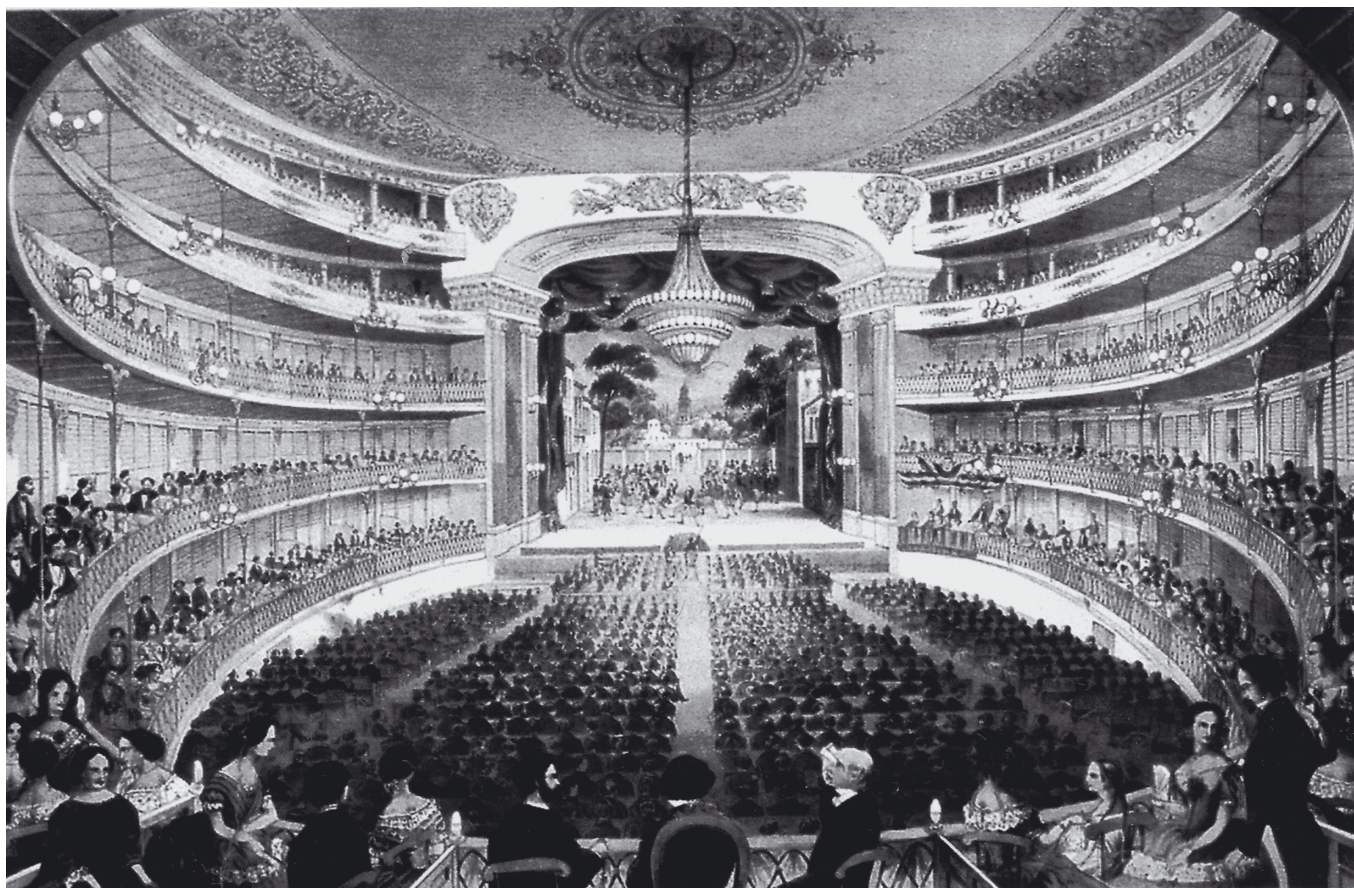
A la Memoria... de Emilio Heredia, el primer director del

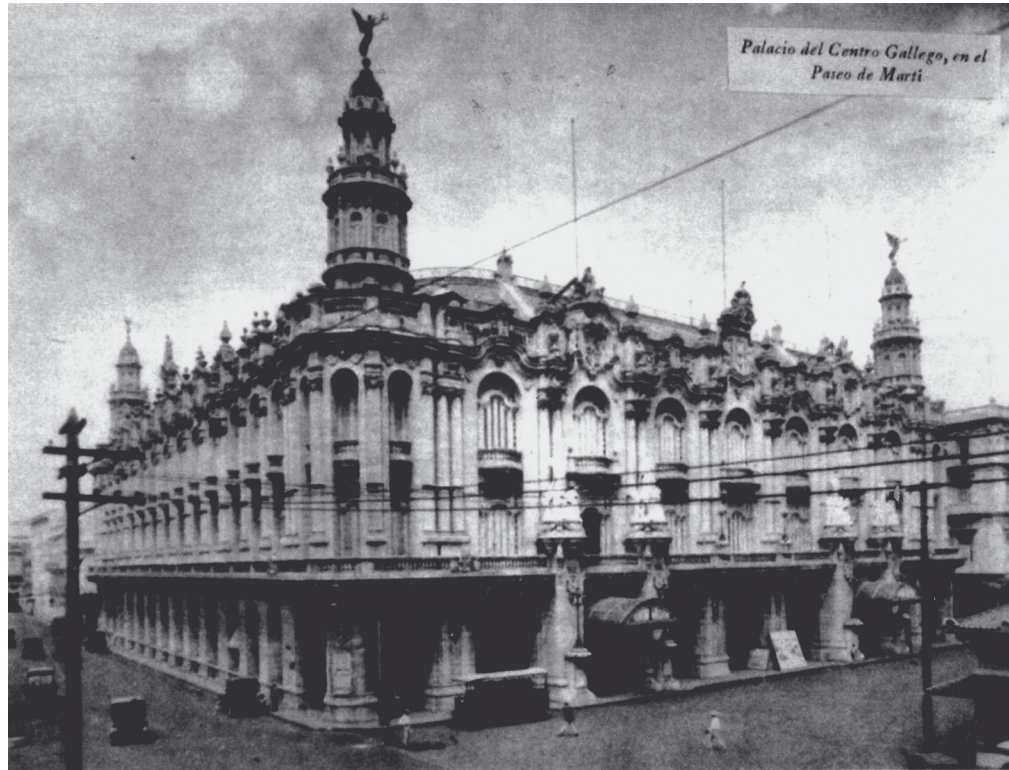
Ópera rusa en el Gran Teatro: EL PRÍNCIPE IGOR EN LA HABANA

Durante todo el siglo XIX y el primer tercio del XX, Cuba y en particular La Habana se vieron invadidas por oleadas de compañías líricas europeas que cruzaban el Atlántico buscando fama y fortuna. La primera que llegó a nuestras costas fue una compañía de ópera italiana en 1834. Faltaban solo cuatro años para la inauguración de un gran teatro que el comerciante Francisco Marty y Torrens mandara a edificar extramuros, muy cerca de la puerta de Monserrate. El nuevo coliseo recibió el nombre de Tacón, en servil agradecimiento por los privilegios concedidos para su construcción. En su momento se le consideró entre las salas de espectáculo mayores del mundo y bien pronto pasó a ser la sede natural de opulentas temporadas de ópera en las que no solo el público disfrutaba el espectáculo, sino que ofrecía su complemento con la belleza y el adorno de vestidos y aderezos exhibidos por las damas desde los palcos. En un diario habanero del siglo XIX,¹ se divide al público asistente a la ópera en dos

Enrique Río Prado
Recibió este año el Premio
de Teatología Rine Leal 2014
por su libro *Arquímedes Pous.*
Una vida para el teatro cubano
(o) en la vida, en la escena.

Sala del Gran Teatro de Tacón en el siglo XIX,
litografía de Laplante.





Teatro Nacional, inaugurado el 22 de abril de 1915. Archivo digital del autor.

por lo que llegó a ser una gran intérprete de las óperas *Thaïs* y *Manon*, de Massenet,⁴ y *Carmen*, de Bizet, que representó en Londres, París y Chicago. En mayo de 1923 se le oye en La Habana, interpretando junto a Giovanni Martinelli y Titta Ruffo su habitual repertorio francés. Su arte de intérprete consumada y su atractivo físico –conservado aún a los cuarenta y tres años, según se aprecia en una foto publicada en *El Figaro*– seducen al público y a los críticos. De su *Carmen* se dice que

después de Emma Calvé [...], ninguna soprano se había atrevido a cantar [esta obra], que había quedado reservada exclusivamente a las «contraltos». Sin embargo, Kuznetsova obtuvo en ella] un triunfo tan ruidoso que Geraldina

categorías: aquellos que vienen a ver y oír (*los inteligentes*) y los que vienen a ser vistos (*los elegantes*).

Con el advenimiento de la República en 1902, el vetusto Tacón cambia su nombre por el de Gran Teatro Nacional y el 22 de abril de 1915 reabre sus puertas después de un lapso en que fue remozado y arropado con una estructura exterior palaciega. Para la inauguración se contrata una soberbia compañía formada por artistas provenientes de los más importantes teatros de Italia, entre los que sobresalían el tenor Giovanni Zenatello, el barítono Titta Ruffo, la soprano Claudia Muzio, la contralto María Gay y el director Tullio Serafin.²

Al año siguiente hizo su aparición en aquel escenario el empresario italiano Adolfo Bracale quien presentó durante quince años consecutivos sus compañías, integradas por los deslumbrantes nombres de Enrico Caruso, Hipólito Lázaro, Tito Schipa, Miguel Fleta, Bernardo De Muro, José Palet, Titta Ruffo, Riccardo Stracciari, Pasquale Amato, Amelita Galli-Curci, María Barrientos, Tina Poli-Randaccio, Rosina Storchio, Gabriella Bezzoni y la bailarina Ana Pávlova. Conjuntos en los que, al decir de Alejo Carpentier, «brilla[ba] una gran estrella, secundada por figuras mediocres y borrosas».³

El vasto repertorio interpretado por estos artistas durante la citada centuria en temporadas líricas anuales de más de sesenta funciones, se

componía de cientos de títulos, principalmente italianos y franceses y alguno que otro alemán, cantado en italiano.

En este panorama por tantos años inmutable llega a La Habana en 1930 la *Opéra Privé de Paris*. Contrariamente a lo que su nombre deja suponer, la nueva compañía estaba integrada por cantantes eslavos y ofrecía a los oídos de nuestros abuelos diletantes un insólito repertorio formado por cinco obras rusas: *El príncipe Igor*, de Borodin; *Zar Saltán*, *Sniegourotchka* y *Kitège*, de Rimsky-Korsakov; y *La Feria de Sorochintsi*, de Mussorgsky.

En 1918, la bella bailarina y soprano María Kuznetsova (Odessa, 1880-1966), nacida en noble cuna, abandona su país sumido en la turbulenta revolución de octubre. En su largo peregrinar, que concluirá en París, como el de tantos otros aristócratas rusos, se dedicará a difundir por el mundo la ópera nacional. Solista principal por más de veinte años del teatro Marinski de San Petersburgo, había estrenado allí el papel de Fevronia, en la ópera de Rimsky-Korsakov, *La ciudad invisible de Kitège* (1907). Sus dos matrimonios con franceses la vincularon estrechamente a aquella cultura,





Arriba: María Kuznetsova, óleo de Nikolai Kuznetsov. Museo Estatal de Teatro y Música, San Petersburgo. A la izquierda de estas líneas, en la página anterior: María Kuznetsova en el papel de Carmen, foto publicada en *El Figaro* (1923). Y a la derecha: Afiche anunciador de la ópera *Kitége* en el Liceo de Barcelona.



Farrar y Mary Garden [también sopranos] se decidieron a imitarla.⁵

Todos los que dudaban de que esta *Carmen*, interpretada por una soprano, pudiese triunfar frente al recuerdo de la gran contralto,⁶ comprendieron enseguida que las cualidades vocales ocupan un lugar secundario cuando el cantante es una artista de la talla de Maria Kouznetsoff [sic]. Cuando se sabe entusiasmar al público con una mirada, con un ademán, con una simple inflexión de la voz, no hay recuerdos que dificulten el triunfo.⁷

Al año siguiente deviene en consejera artística para el repertorio ruso en el teatro Liceo de Barcelona y poco después funda su propia compañía llamada *Opéra Privé de Paris*, con la que presenta al público francés obras de Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov en lengua

original. Consigue para su ambicioso proyecto la colaboración de notables artistas, como el escenógrafo Ivan Bilibine (1876-1942), el bajo Feodor Chaliapin (1873-1938) y el director de orquesta polaco Gregor Fitelberg (1879-1953), antiguo colaborador de los famosos Ballets Rusos de Diaghilef, durante la Primera Guerra Mundial. Precisamente, el cuerpo de baile de la nueva compañía está formado por algunos de sus integrantes.

El éxito obtenido en enero de 1929 en el Teatro de los Campos Elíseos de París, con las puestas de *El príncipe Igor*, *Zar Saltán*, *Sniegourotchka* y *Kitége*,⁸ la animan a emprender una gira por el hemisferio occidental. Entre septiembre y octubre de aquel mismo año la compañía rusa de nombre francés ocupa el escenario del Teatro Colón, de Buenos Aires. La Kuznetsova aparece en el elenco de *El príncipe Igor*, con que debutan. Antes de llegar a La Habana pasan por Rio de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Santiago de Chile y Lima.

La noticia de sus presentaciones en nuestra capital, bajo el auspicio de la Comisión Nacional de Turismo, presidida por el Dr. Carlos Manuel de la Cruz, alborota a algunos intelectuales de vanguardia, acérrimos críticos de las temporadas de ópera italiana al estilo de Bracale, capitaneados por el futuro novelista Alejo Carpentier, que publica sus crónicas de aquellos años en la revista *Carteles*.

Por una vez, la compañía que nos visite no será el fruto de la elección más o menos caprichosa de elementos disparatados, entre los que brilla una gran estrella, secundada por figuras mediocres y borrosas. Tendremos lo que se llama un conjunto, ya disciplinado, y formado de acuerdo con las necesidades interpretativas del repertorio. Tampoco sabremos de audiciones improvisadas, puestas en pie con dos ensayos premiosos. Cada una de las obras que serán estrenadas en La Habana lleva una



que hasta Buenos Aires cuidó el personaje central y que anoche encarnó en Nicolás Melnikoff. La eterna profecía de Pancho Marty.¹²

En la reseña referida al estreno de *Zar Zoltán*, de Rimsky-Korsakov, aclara que el tenor Cipriano [sic] Piotrovski «marchó de La Habana antes de la representación y [...] no obstante figurar su nombre en el reparto, fue sustituido por [...] Tretiakov [...]», «voz totalmente opaca, sin timbre definido y de pésima escuela. Se trata de un cantante que, de presentarse en obras más conocidas del público, hubiese pasado un mal rato».¹³

Del elenco, [...] faltan María Kouznetzoff [sic], que no escucharemos en La Habana por la sencilla razón de que marchó a París; la soprano E. Kandarky y la mezzosoprano Eugene Tourel,¹⁴ que no llegaron a La Habana, y el bajo Sdanovsky que, aun estando en la capital, nos afirma que no tomará parte en ninguna representación, según carta que nos ha dirigido.¹⁵

Sin embargo, la reserva del cronista no se basa solamente en la ausencia de estos cantantes y la calidad de sus sustitutos. Bonich lamenta igualmen-

A la izquierda, en esta página: Modest Mussorgsky, óleo de Ilya Repin. Galería Tretiakov, Moscú. Y en la siguiente: Nikolai Rimsky Korsakov. *Grove Dictionary of Music and Musicians* (1922). Abajo: Escena de *El Príncipe Igor*, en el teatro des Champs Elysées, de París. Escenografía de Ivan Bilibine. Foto original en colores, publicada en la revista *L'illustration* (1930).

preparación de más de cuarenta representaciones sucesivas con los mismos artistas... En una palabra; ¡Tendremos ópera!⁹

Los diarios, por su parte, con no menor entusiasmo, insisten en el nombre de Fitelberg, «uno de los puntales en que descansa el éxito magnífico alcanzado por la compañía en todos los países que ha visitado»¹⁰ y las coreografías dirigidas por «el gran Fokine». Con semejantes elementos y con ese cuerpo de ballet, bajo la alta dirección de maestros notabilísimos y de sensibilidad artística exquisita, es fácil imaginar la depurada y fidelísima interpretación que tal conjunto de 130 artistas habría de dar a las obras líricas que mejor reflejan el alma nacional de Rusia.¹¹

Sin embargo, el mismo crítico se muestra un tanto desilusionado a partir del debut con *El príncipe Igor*, ya que como siempre sucede al llegar a Cuba, el cuadro no es el mismo que sirvió la partitura de Borodin en las distintas capitales europeas y centroamericanas que el conjunto visitó antes que a nosotros. Tal sucede con Sdamowsky,



te la pálida presencia en escena de «ocho o diez bailarines de los setenta que se afirma figuran en el elenco» y, sobre todo, el pobre desempeño de una orquesta «poco nutrida, integrada por cuarenta y cinco profesores [...] conjuntados en el momento». Entre otros defectos, le señala la debilidad de la cuerda y la desafinación de algunos instrumentos de viento. «Con solo once horas [de ensayos] en dos días [...], no es posible –afirma– exigir que el ensamble [sic] sea correcto. Demasiado hizo el maestro Fittelberg [sic]».¹⁶

Otro aspecto criticado por el citado cronista se refiere a los cortes en la partitura de todos los títulos, algunos de ellos muy señalados debido al conocimiento de tal o cual fragmento por parte del público. Sucede así con la famosa suite «mutilada en su parte central» de las *Danzas polovtsianas*, «que figura en el repertorio de nuestras orquestas Filarmónica y Sinfónica desde hace dos años».¹⁷

Enfatiza en cambio la excelencia de la masa coral, «la única parte de verdadero mérito en el conjunto [...],

ajustados en todo momento y dentro de la más perfecta afinación» [...], aspectos estos que conquistan «el aplauso del auditorio.»¹⁸

El público, por su parte, muestra su reticencia basada, más que en la ausencia de cantantes o la insuficiente ejecución de la orquesta, en el desconocimiento del repertorio, que resulta «árido al oído no acostumbrado a [...] las líneas de innovación [que prescinden] casi de las melodías [...] en forma de arias y romanzas, haciendo descansar toda la fuerza en el conjunto, en las masas corales».¹⁹

En la representación del tercer título ofrecido por los artistas rusos, *La Feria de So-*



rochintsi, de Mussorgsky, el cronista aplaude la labor de «Maria Davidof [quien] merece sinceros elogios y con ella Alexandro Oksanski, Dubrovsky y Jukovich. No así Ana Navikova, que estuvo poco afortunada y [el pobre tenor Eugenio] Tretiakov [sic], que no pasa de ser un corista adelantado, carente absoluto de voz para tales empeños».²⁰

Sin embargo, con el siguiente estreno, *La ciudad invisible de Kitège*, de Rimsky-Korsakov, Bonich rectifica su criterio respecto al desafortunado artista y expresa que hace una creación del beodo Grichka Kuterma, sobre todo escénicamente juzgado y mucho más ajustado como cantante que en anteriores representaciones, ya que, siendo un tenor francamente dramático, en el 'role' a que nos referimos, está dentro de su cuerda, mientras que antes, por exigencias del reparto, tuvo que sustituir al tenor lírico, y elogia en general la representación regida artísticamente por Michel Benois, «que ha sido la más ajustada, [...] ya que] es obra especialmente coral y ya hemos dicho que los coros constituyen la parte más interesante del conjunto [...]».²¹

Un quinto título, *Sniegourotchka* (*La doncella de nieve*), también de Rimsky, en el que debuta Nina Boyarska, se verifica sin pena ni gloria y da paso en las siguientes jornadas a una serie de funciones mixtas con fragmentos sinfónicos de los compositores presentados –*El vuelo del moscardón*, de Rimsky-Korsakov (de su ópera *Zar Saltán*) o *Una noche en el monte calvo*, poema sinfónico de Mussorgsky–, cantos populares rusos y números de ballet, en los que sobresale el título *El lago de los cisnes*, de Tchaikowski [sic], aparentemente presentado en una versión abreviadísima que merece del cronista el calificativo de anodina y trivial. «Carece de interés coreográfico –agrega– porque ya hace muchos años que esa forma de ballet está desterrada de la escena: mezcla de bailable ruso, todo destreza y habilidad, con el baile italiano de punta de pie, completamente gastado».²²

El 30 de enero, la *Opéra Privé de París* termina su contrato con la Comisión Nacional de Turismo y sus actuaciones en el Teatro Nacional y acepta la proposición de la Sociedad Pro Arte Musical para ofrecer a sus miembros *El príncipe Igor*, en su moderno y fastuoso teatro Auditorium. Al mes siguiente se dirigen a México para actuar en el teatro Iris, del Distrito Federal, donde debutan el 23 de febrero con su título insignia, *El príncipe Igor*, seguido del mismo repertorio in-

terpretado en La Habana. El director de escena mexicano Carlos Du-Pond, escribe en su interesante crónica testimonial,²³ que «la compañía quebró y terminaron dando funciones populares en el Politeama», lo que hace pensar que las representaciones ante el público azteca se vieron aquejadas de idénticas deficiencias a las de las funciones habaneras.

Antes de concluir el año de 1930, los artistas rusos regresan a París y debutan en el mes de junio, en el mismo teatro de los *Champs Elysées*, con la nueva denominación de *Opéra russe à Paris*, dirigida esta vez por el príncipe Zereteli.

En La Habana permanecieron varios meses más algunos artistas rusos que ofrecieron recitales en casas particulares o en estaciones radiales. Entre ellos, dos mujeres se dedicaron a la enseñanza del canto en nuestra capital. La soprano Maryla Granowska, quien fue maestra de Marta Pérez en la década del 40, y la contralto ucraniana Maria Pissarewskaya, que había llegado en 1929 contratada por Bracale, se estableció largos años en Cuba, y contribuyó a la formación de los fundadores del Teatro Lírico Ernesto Lecuona de Pinar del Río, en 1962.²⁴

Las actuaciones de la *Opéra Privé de Paris* en La Habana cierran una etapa brillante de cien años durante los que el régimen empresarial interna-

cional consideraba nuestra capital como una de las plazas más importantes del Nuevo Mundo y era escogida para desarrollar temporadas de varios meses entre octubre y febrero. Sin embargo, tantas décadas de apreciación basada en una estética anticuada que privilegiaba solamente el divismo sin dar importancia al hecho escénico, crearon un público incapaz de comprender un espectáculo de arte total, concebido según novedosas corrientes artísticas.

La crisis económica mundial de 1929 y la aparición del cine parlante, entre otras causas, transformarán el mundo de los espectáculos escénicos en los años sucesivos. Los aficionados habaneros de mayor edad añorarán las temporadas del Tacón y los más jóvenes, las de Bracale. La capital cubana pasará años de abstinencia operística. Solo en la década de 1950, la Sociedad Pro Arte Musical gestionará brevísimas temporadas anuales veraniegas con artistas contratados en el Metropolitan neoyorquino para interpretar unos tres o cuatro títulos italianos o franceses en el Auditorium.

En cuanto a la ópera rusa, La Habana no ha tenido oportunidad de volver a apreciar más títulos que aquellos cinco que exhibiera la *Opéra Privé de Paris*, hace ya más de ochenta años²⁵ en el más prestigioso coliseo lírico capitalino.

Notas

¹ *El Triunfo*, sábado 27 de agosto de 1881.

² Ver Salvador Arias García. «Esplendor y miseria en la reinauguración del más famoso teatro habanero», en *Universidad de La Habana*, La Habana, no. 242-243, 1992-1993. pp. 127-134.

³ A. Carpentier. *El músico que llevo dentro*. Tomo III, p. 69.

⁴ Maria Kuznetsova efectuó su segundo matrimonio con Alfred Massenet, sobrino del compositor francés.

⁵ *El Mundo*, 12 de mayo de 1923.

⁶ Gabriella Besanzoni cantó el papel en La Habana en enero de 1919 y junio de 1920, junto a los tenores José Palet y Enrico Caruso, y los barítonos Pasquale Amato y Ricardo Stracciari, respectivamente. El famoso pianista Artur Rubinstein escribió en sus memorias a propósito de esta artista: «... es la más grande Carmen que he escuchado en mi vida...».

⁷ *El Mundo*, 13 de mayo.

⁸ La primera y la última interpretadas por ella junto a Chaliapin.

⁹ Carpentier, *loc. cit.*, p. 69.

¹⁰ Juan Bonich: «La orquesta en la ópera rusa», en *El Mundo*, 1 de enero de 1930.

¹¹ Juan Bonich: «La ópera rusa y París», en *El Mundo*, 4 de enero de 1930.

¹² Ídem: «El debut de la ópera rusa», en *El Mundo*, 17 de enero de 1930. El crítico se refiere

al dicho tradicionalmente atribuido al propietario y empresario del Tacón, Francisco Marty y Torrens: «En La Habana solo actúan artistas principiantes o acabantes».

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Se trata de la cantante conocida internacionalmente con el nombre de Jennie Tourel (1900-1973), establecida en Norteamérica desde la década de 1930. En 1942 se presentó en La Habana, contratada por la Sociedad Pro Arte Musical, en el papel protagónico de la ópera *Mignon*, de Thomas.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ídem, 17 de enero de 1930.

¹⁷ La primera audición en Cuba de las «Danzas polovtsianas» de *El príncipe Igor*, corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de La Habana, bajo la dirección del maestro Gonzalo Roig, en el Teatro Nacional, el 16 de mayo de 1926. La Orquesta Filarmónica de La Habana las incluyó en su repertorio el 13 de junio del propio año, en un concierto dirigido por el maestro Pedro Sanjuán, sobre el mismo escenario. En marzo de 1936, el Ballet Ruso de Montecarlo, contratado por la Sociedad Pro Arte Musical, presentó esta pieza coreográfica en el teatro Auditorium.

¹⁸ Ídem, 22 de enero.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Juan Bonich: «La temporada de ópera rusa», en *El Mundo*, 28 de enero.

²² *El Mundo*, 22 de enero.

²³ Carlos Du Pond. *La ópera en México de 1924 a 1984. Testimonio operístico*. México: UNAM, 1986.

²⁴ Maria Pissarewskaya falleció en La Habana en la década de 1970. Otra cantante rusa notable que contribuyó a la formación de artistas líricos cubanos, Mariana de Gonitch (1900-1993), arribó a La Habana algo más tarde, en 1940, con una compañía de ópera contratada por la Sociedad Pro Arte Musical.

²⁵ En 1976 el Teatro Lírico Nacional consideró en su programación el estreno de *Evgeni Onegin*, de Chaikovski, con un elenco cubano: Ramón Calzadilla en el rol titular, María Eugenia Barrios, como Tatiana, Adolfo Casas en el Liensky e Israel Hernández, como Gremin. Se llegaron a efectuar algunas coordinaciones y encuentros con el Bolshoi moscovita, tendientes a recabar su colaboración en lo referente a escenografías, partitura y cantantes nativos que alternaran en distintas representaciones. Sin embargo, el proyecto se materializó solamente en unas pocas selecciones ofrecidas en concierto en 1988 por los intérpretes citados, con la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Manuel Duchesne Cuzán.

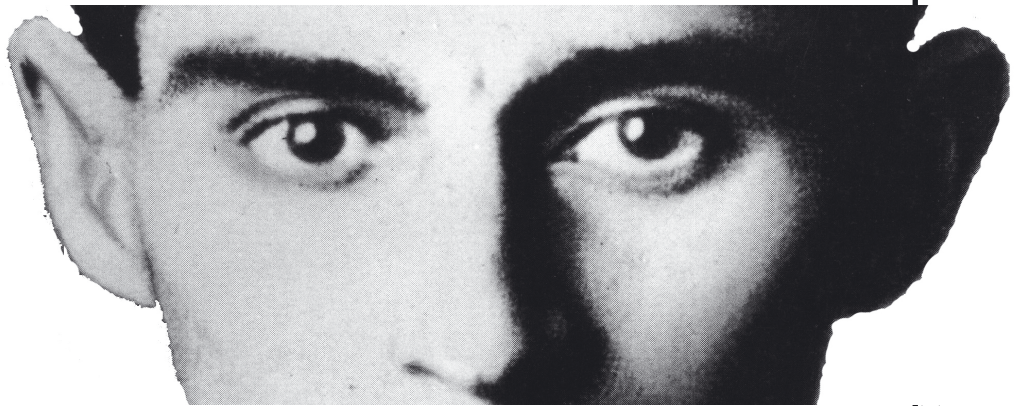
La **sentencia** del lector de **El proceso**: QUE SU VERGÜENZA LO SOBREVIVA

Alain Serrano

Kafka, ese autor extraño, siempre escondido detrás de una inmensa K o de los varios heterónimos que inventó, poseía una rara sabiduría al fondo de su rostro de niño. Lejos de la experiencia del mundo, de lo que muchos llaman el mundo con una sonrisa de dominio, y cerca de la experiencia propia, quiso ser feliz con una mujer, Felice Bauer. A ella le leería los primeros fragmentos de *El proceso*:

Tibia petición de que le permitiese llevarse un manuscrito y copiarlo. En la historia del guardián de la puerta, más atención y buena observación. Solo en ese momento vi claro el significado de esa historia, también ella la captó correctamente, luego, de todas formas, hicimos groseras observaciones a su propósito, yo fui el primero en hacerlo.

«Yo fui el primero en hacerlo». El complejo de culpa, de deuda (en alemán es la misma palabra, *Schuld*) lo acechaba en los momentos más apacibles y menos insospechados. Sensación que lo llevó a profundizar en el conocimiento de su ser para descubrir dónde se alojaba: muchas de las historias de Kafka parten de la desoladora necesidad de conocer la esencia de su condición humana, cómo había llegado hasta él. Como Emily Dickinson, desplegó todo su intelecto para hablar con Dios sin citarlo, ni pronunciar su nombre. El resultado fue el mundo del Dios de los Profetas posteriores (los doce) de la Biblia. El



mundo de las dudas ceñido por el castigo. Pero también explicaba, se explicaba a sí mismo los misterios existenciales. Logró crear, según ha dicho Jordi Llovet, «un entramado simbólico tan ambiguo como enmarañado que equivale a una completa mitología para los tiempos modernos».

Quien haya leído *Un artista del hambre*, *En la colonia penitenciaria*, *El proceso*, *La condena*, entenderá que esos nuevos mitos poetizan nuestras preguntas y repuestas fundamentales. Por ejemplo, la definitiva respuesta del ayunador, toda una metafísica en dos palabras («porque no

pude encontrar comida que me gustase»), ¿a quién no pasma?

Cada uno de los «mitos» de Kafka trata de ser una explicación de la vida cuando ya la literatura europea se regodeaba en hallarse en el cenit de la autonomía, mirando por encima del hombro lo que antes reflejara como espejo. Pero eran más historias parabólicas que mitos, más cercanas a la fe problematizada que al mundo pagano y los dioses artísticos de los griegos: eran, en esencia, parábolas.

Borges, en «Kafka y sus precursores» escribió: «no se ha destacado aún, que yo sepa, el hecho de que Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués. Lowrie en su Kierkegaard transcribe dos». Solo dos. Kierkegaard lee y relee el Antiguo Testamento, apunta versiones, tratando de aclarar en el fondo inamovible de ellas, la esencia (una de las parábolas que anota Lowrie es la historia de un falsificador que revisa, vigilado incesantemente, los billetes del Banco de Inglaterra). Pero Kafka no cita ni versiona, escribe en parábolas porque esa es su auténtica expresión. En su Diario, el 15 de noviembre de 1910, se sincera:

Quando me siento ante mi escritorio, mis ánimos no son mejores que los del individuo que cae en medio de la Place de l'Opéra y se fractura ambas piernas. A pesar del ruido que producen, todos los coches avanzan en silencio a todas partes: mejor orden que el de los urbanos lo produce el dolor de ese individuo, que le cierra los ojos y hace que la plaza y las calles queden desiertas.

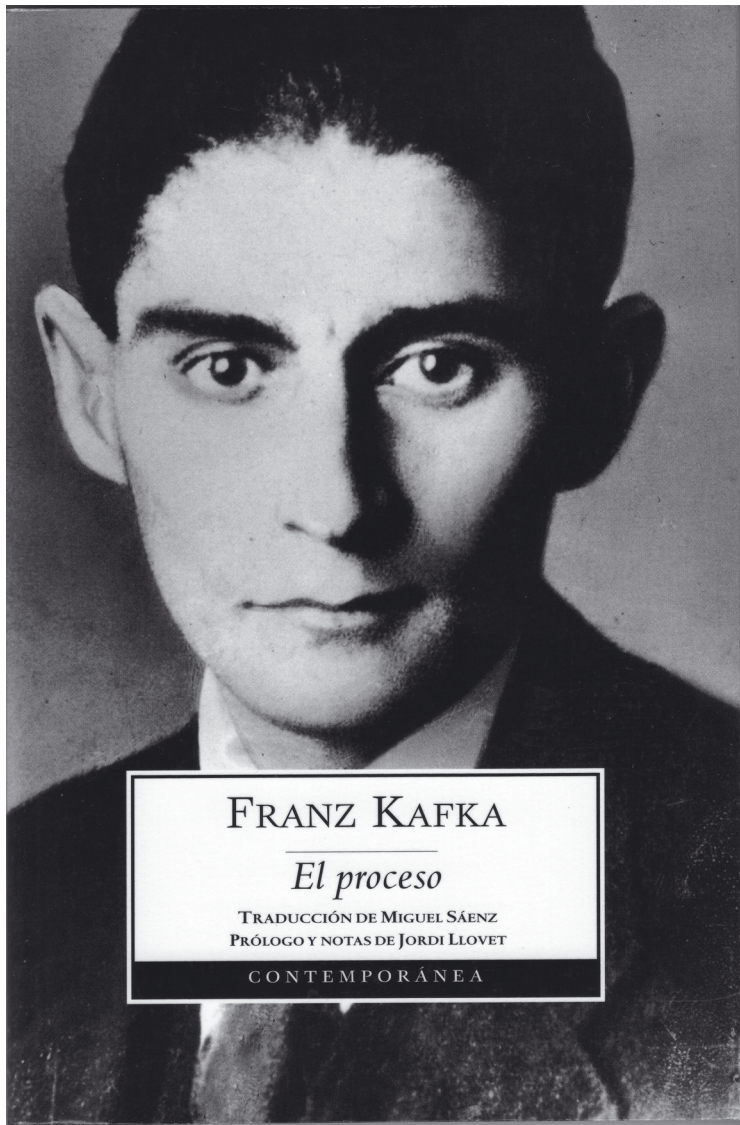
Esta es más que la parábola íntima –no literaria– de la angustia del escritor ante la hoja en blanco.

Kafka necesitaba la hoja de papel para desahogo del espíritu, en un sentido más imbricado del que nos dice Cortázar que es el mecanismo de la creación de un cuento: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*:

Quando me puse a redactar la historia [de la condena], después de un desgraciadísimo domingo (durante toda la tarde había estado dando vueltas en torno a los parientes de mi cuñado que, en aquella ocasión, nos visitaron por primera vez), quise describir una guerra: un joven debía ver cómo desde el puente se iba acercando una enorme multitud.

Solo una que otra frase de La condena revelan la agitación previa del espíritu («su destino parecía ser una definitiva soltería», por ejemplo) antes de que la historia quede signada por la imagen del padre y un eventual suicidio del protagonista... Pero son suficientes para notar que los azares privados eran puestos en el blanco y negro para preguntar por hechos universales. Por eso, su afición a la parábola no solo era el escondimiento de su figura, sino también la revelación de una verdad. Una verdad que Kafka afanosamente se daba a buscar para quedar tranquilo con la vida.

Kafka da la impresión de ser un hombre luchando contra un destino superior, ante el que se mantiene en pie para encontrar las verdades guiadoras. Y cuando hablamos de un «destino superior» tenemos que explicarnos según las palabras de Benjamin Constant en su *Discurso sobre la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos*: «Terpandro no pudo añadir ni una cuerda a su lira sin que los éforos se ofendieran». El hombre moderno puede añadirle cuantas cuerdas quiera a su lira, pero serán cuerdas individuales. Si Terpandro hubiera añadido una cuerda a su lira, le habría añadido una cuerda a la lira. El



FRANZ KAFKA

El proceso

TRADUCCIÓN DE MIGUEL SÁENZ
PRÓLOGO Y NOTAS DE JORDI LLOVET

CONTEMPORÁNEA

círculo de influencias del hombre moderno pocas veces sobrepasa el de su familia. Este era el de Kafka. El atisbo de una expansión hacia los límites deseados de una nueva familia, salir del ámbito del *pater familias*, quedó de pronto en el reverso de la invasión de los parientes de su cuñado. Además, la figura del padre miraba y la reacción fue inevitable: esconderse.

El escritorio era su nuevo círculo de influencias, pero Kafka no tenía como fin ser escritor («quiso impedir que lo leyésemos», dice Fornet). Por eso no se afanó en sistematizar ni ordenar su obra: la escritura era un ejercicio temporal –como el juzgado de *El proceso*– para encontrar sus respuestas, pero le llevaría toda una vida.

Una de las repuestas más ansiadas era la del amor. Pero no respondía. Acceder a un matrimonio arreglado con Felice Bauer le hubiera convertido en un farsante, como uno de esos candidatos presidenciales que en América promete todo lo que no va a cumplir: Kafka no amaba a Felice Bauer.

Las mujeres de *El proceso*, *América*, *El castillo* son inquietantes. Tienen una experiencia intransferible que no cede a regateos, por lo que a menudo el protagonista debe decidir, tras cada mero gesto, por dónde ir. Pero por lo mismo, estas nos parecen ser las únicas ocasiones en las que el protagonista avanza, o bien, se refugia. El agrimensor, el aprendiz de pícaro emigrado a América, José K., todos

en algún momento encuentran una mujer desapegada. Ninguno de ellos se toma el tiempo para conocerlas –quizás por temor– y terminan yendo tras metas igual de inalcanzables pero al menos definidas. Acaso ellas dibujen la callada angustia del autor, esa distancia insalvable, o, en ocasiones, un mundo poblado de deseos. La criada causante de la huida de Karl Rossman, la posadera del *Herrenhof*, la antojadiza ex cantante del asilo, todas tienen la piel curtida por la libido. El autor prefiere dejarlas atrás, punzado por una mezcla de fascinación y arrepentimiento; se pierde algo.

La única consolación de nuestros héroes es la de no haber perdido el tiempo. Pero, ¿para qué? Para el castigo de Sísifo, de recorrer el camino en vano, cargando solos un pesado destino. Pero ninguno de ellos, hay que decirlo, deja la impresión de soltar por un segundo su pesada carga. Asombra el natural empecinamiento de cada uno de los héroes de Kafka, ninguno reposa de esa luz delantera que los deja cegados. Son hombres modernos. El mundo interior ha ganado la categoría de *el mundo*. Se les achaca el hecho de ser inexorables y actuar desopinadamente. Nietzsche había predicho que las conclusiones de la *Crítica de la razón pura*, de Kant, eran el preámbulo de una nueva época trágica. El hombre era llevado a reconocer que las leyes de la causalidad y el espacio y el tiempo impedían «penetrar en la esencia más íntima» del objeto, lo que declaraba «la victoria sobre el optimismo latente de la lógica, que constituye el centro de nuestra cultura». Pero Nietzsche olvidaba que el hombre moderno no tiene la «inclinación intelectual a la dureza, al horror, al

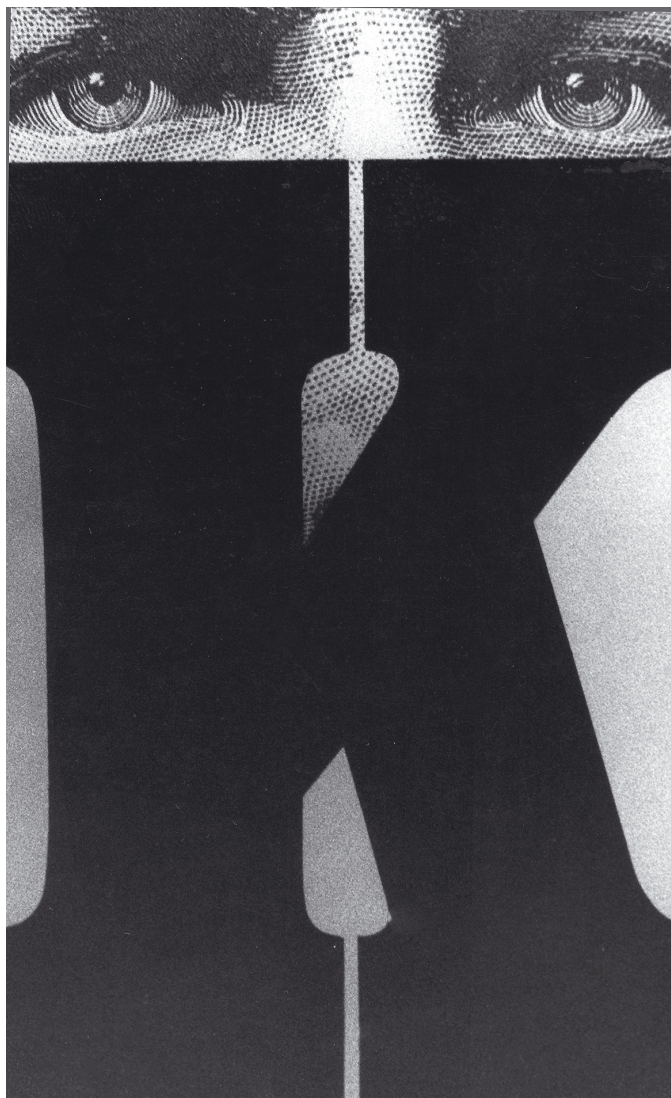


Sobre estas líneas: Hermann y Julie Kafka, padres de Franz Kafka.
A la izquierda, la tumba del escritor en el cementerio judío en Praga
Fotos: Archivo de RyC



mal, a la incertidumbre de la existencia, producida por la exuberancia de la salud» (o sea, en la época más feliz, la visión trágica de la vida). El hombre moderno está signado por el cansancio metafísico. No se angustiaría por la nada... le miraría a los ojos y continuaría su camino. ¿A dónde vamos? Esa pregunta que dejó sin sueño a medio pueblo griego, que por lo menos pagaba a los sofistas para el engaño, ha llegado a nosotros sin trasfondo decisivo: ¿a quién le importa, de verdad, saber hacia dónde vamos? ¿Quién perdería el tiempo, luego de dos milenios y medio perdidos sin respuesta? El cansancio metafísico nos destila hacia la vida fatigante y sus múltiples senderos. Lo que de verdad importa es recorrerlos todos, el hombre moderno es un vitalista ecléctico, cuya pesadilla es el tiempo.

Ese cansancio metafísico trasuda en cada una de las criaturas de Kafka que son seres derrotados desde el principio. Por el padre, la sociedad, y cualquier hipóstasis del Otro. El lenguaje de las entrañas sobre la línea del tiempo –las memorias– es lo que importa y lo que nos susurran los protagonistas con una modestia lastimosa



y humillante. Son seres que no se levantan y se afanan en legitimar una vida interior, él último de los reductos. Como una de las pinturas cubistas y luego del abstraccionismo geométrico, el mundo de Kafka parece hecho de añadidos, cuadros aislados, desvanes y sótanos. Reductos en los que se descubren, después de un laberinto, los protagonistas. Y así, como el salón de la casa de Eugenia Grandet refleja la personalidad de su padre, sólida y bien surtida, el espacio en las novelas de Kafka son la copia de sus personajes: fragmentario y temporal. Es el mundo interior el que organiza lo demás. Pero nada varía.

Cada una de las versiones que recrea Kafka de la vida termina derrotada. O para decirlo mejor, empieza derrotada. El propósito del autor es develar las causas personales, aunque esto suene a una exageración para algunos de sus protagonistas como Gregorio Samsa u Odradek. Pero a diferencia de Eurípides, Kafka no las ve claro. El gradual apasionamiento de Medea, la afanosa pureza del Hipólito desdeñoso, nos los muestra el último trágico con una sutileza desacostumbrada, más cerca de la imparcialidad cognoscitiva que del embelesamiento artístico. Para cuando Kafka escribe, el cuadro de las enfermedades interiores –no somáticas– había sido deliberada y copiosamente ampliado por los psicoanalistas. El alma occidental era rodeada por una rara taxonomía de enfermedades, tratadas únicamente con terapias físicas. Tal paradoja hacía que la psique hiciese demasiadas conce-

Diseño de portada de Daniel Gil
para la edición de *El castillo*, de Kafka

siones a lo que antes arrastrara como pesada carreta: la carne.

Acaso sea esta la apesadumbrada respuesta que Kafka no quería oír. Por eso escondía su sonido con cada versión vital que quería hacer triunfar, pero cada una de ellas era como la oquedad de las dos manos del autor o la perfecta acústica del teatro del mundo, cada una acrecentaba el eco del pesimismo galopante: el alma había perdido la *anagnórisis* del alma.

Toda una selva de gestos inexplicables hace tan azarosa la comunicación de los personajes de Kafka, que deciden susurrar. George Bendemann le cuenta su vida al amigo ruso en un corto epistolario, Samsa la vierte en los callados monólogos de la solitaria oscuridad. El condenado de la colonia penitenciaria no puede ni confesar la inocencia de la suya. Cada uno de ellos es más lacónico que el otro. Incluso los únicos seres que parecen moverse libremente, porque no pertenecen a ningún círculo de personajes, los asistentes –esa figura del mundo kafkiano que Walter Benjamin ya ha tratado– hablan «entre cuchicheos».

Todos estos personajes ordenan un sacrificio sobre su voz para llevarla a un registro audible, como los *castrati*. Y por ese camino Kafka llega hasta la ofensa.

Lejos del bestiario popular que pintaba las sirenas como mujeres mitad pez, Kafka sabe que estos seres mitológicos eran por naturaleza mitad ave. Aves porque cantaban. Pero desde el principio nos dice «El silencio de las sirenas». Y nos vuelve a decir: «poseen un arma más terrible que su canto... el silencio».

Los héroes de Kafka dejan tras sus espaldas el mundo... ya no son como Rastignac: no levantan el puño ni maldicen, solo mueren como perros, temiendo que su vergüenza los sobreviviera. Y si uno se puede imaginar a Rastignac regresando para hacer valedero su juramento, no puede mirar el mundo de las novelas de Kafka dos veces: lo encontrará deshabitado. Sus habitantes hablaron por una sola vez –porque se les obligaba– como las almas de los condenados en el *Infierno* de Dante. (Con muchísimo menos interés.)

Pero lanzan una anatema peor con su silencio.

Kafka se decidió por el silencio... Max Brod no lo quiso escuchar y cuando dio voz a sus personajes, estos salieron en su defensa. Kafka quiso callar porque no había encontrado las respuestas para su propia reivindicación vital. Y cuando el mundo demasiado personal de Kafka fue escudriñado por los ojos de miles de lectores, estos sintieron como el regusto de la profanación: habían descubierto la culpa personal de un hombre que hubiese querido ocultarla para siempre.

El anatema del silencio de los personajes de Kafka es ese. Sobreviene después del fin de una única novela, y todos están allí, observándonos, *El proceso*. Y ese silencio nos dice: su vergüenza lo sobrevive.

Sia Figiel

desde lejos



Sia Figiel nació en Samoa Occidental en 1967 y recibió su educación universitaria en Nueva Zelanda y Estados Unidos. Además de pintora y poeta, Figiel es la primera mujer samoana en publicar una novela, *Where We Once Belonged* (1996), que ha sido traducida al castellano como *El Lugar Donde Nacimos* (1999), y que fue galardonada con el Commonwealth Writers Prize en 1997 en la categoría de mejor obra novel de la región Asia-Pacífico. También ha publicado un volumen de prosa poética *To a Young Artist in Contemplation* (1998) y las novelas *The Girl in the Moon Circle* (1996) y *They Who Do Not Grieve* (1999), y ha recitado su poesía por todo el mundo. La obra de Figiel adapta los géneros occidentales a los ritmos y patrones de las narraciones orales samoanas para reflexionar sobre la condición femenina, la tensión entre los deseos individuales y las imposiciones comunales, y los conflictos identitarios derivados de la colonización y la globalización cultural. En «Los Bailarines» (2006) refleja las múltiples aristas del deseo sexual, rechazando los estereotipos sobre el exotismo del Pacífico y las imposiciones morales importadas de occidente.

Paloma Fresno Calleja.
Profesora titular del Departamento de Filología Española, Moderna y Latina de la Universidad de las Islas Baleares, donde imparte clases de Literatura Poscolonial en lengua inglesa. Su labor investigativa se centra principalmente en las literaturas de Nueva Zelanda y el Pacífico, temática sobre la que ha publicado numerosos trabajos.

REVOLUCIÓN Y CULTURA

69

Los bailarines

Hay un río en medio de una flor. Y en el río hay un pájaro azul. Y el pájaro azul está cantando una canción. Y en la canción está la historia de una mujer con el pelo rojo. Y la mujer no está cantando, pero sus labios se están moviendo, y sus ojos están cerrados, y está mirando la oscuridad que enturbia sus sueños. Y en sus sueños hay un hombre, alto y guapo y con uniforme militar. Y el hombre está sonriendo. Hay una serpiente trepando por el brazo del hombre. La serpiente está enroscada en una mujer desnuda. No la mujer que sueña sino otra mujer distinta. La mujer con la serpiente enrollada en su cuerpo tiene una sonrisa como la de Mona Lisa en sus labios verdes. Así es el tatuaje que el hombre tiene en su brazo.

1959. Un barco llega a la Isla del Amor en el Pacífico. Al barco lo recibe un grupo de baile del pueblo de Obligación. Chicos y chicas, hombres y mujeres, ancianos y ancianas saludan a los marinos con los brazos extendidos, cada uno con un *ula* o un collar de flores que ofrecen a los visitantes. Los marinos van vestidos de azul. Sonríen a los niños. Sonríen a los hombres y a las mujeres. Sonríen. Los niños piensan que son los seres humanos más amigables que jamás hayan puesto un pie en su isla.

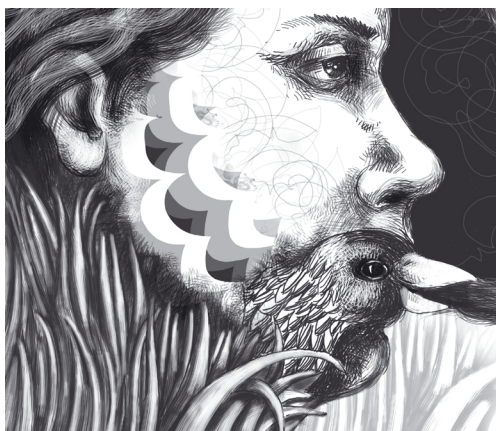
Entre los bailarines está la mujer del pelo rojo. Está bailando en silencio. Y en su silencio hay un océano profundo. Y en el océano hay una oficina de correos. Y en la oficina de correos hay un hombre en una habitación cerrada con llave. Lleva ropa formal y parece importante.

Es decir, lleva un *iefaikaga*, una camisa blanca perfectamente planchada y corbata. Hay títulos colgados en la pared con su nombre. Es contable titulado. Es traductor titulado. También es licenciado en inglés. Debajo de los títulos hay una fotografía suya con tres niños. La fotografía es en blanco y negro.

El hombre de la oficina de correos está fumando un cigarrillo. Lucky Strike. Hay una cola de hombres y mujeres fuera de la oficina de correos. Esperan con las piernas llenas de moscas. El hombre da una calada. Y otra, y otra más. Su mente viaja al color rojo. Y mientras su mente viaja, recuerda el encuentro con la mujer la noche anterior. Recuerda cada palabra que le susurró al oído, y le duele darse cuenta de que la mujer no piensa en él del modo en que él piensa en ella.

Mi corazón se muere cada vez que veo el color rojo

Mi corazón se muere cada vez que veo el color





Mi corazón se muere cada vez que veo
 Mi corazón se muere cada vez
 Mi corazón se muere
 Mi corazón

Está lloviendo en el sueño. Las gotas de lluvia caen sobre los pétalos de la flor. Caen sobre el agua que es el río. Las hojas de los árboles de la ribera del río tiemblan. La mujer corre hacia el río. Remoja su sufrimiento en la frialdad del río. No tiritita por el frío. Se siente reconfortada por él. Emerge de la frialdad del río y comienza a correr montaña arriba. Sus piernas sangran. Sus pies sangran. La mujer corre y corre sin parar.

Vuelven a encontrarse. Esta vez durante el día. Ella está comprando un sello en la oficina de correos. Lleva un vestido de algodón floreado. Su pelo está perfectamente peinado y recogido en un moño. Lleva pintalabios rojo. Zapatos rojos. Pendientes rojos y un reloj con la correa roja. Todo su atuendo combina con el bolso rojo. El bolso rojo está hecho de bambú. Y en el bolso rojo hay una carta. Saca la carta del bolso y se la da al empleado. El empleado le pide diez sene por el sello. El

cocotero se bambolea tras el símbolo de diez sene del sello.

No sé lo que me estás pidiendo, Blue
 No sé lo que me estás pidiendo

No sé lo que

No sé

No

Están en la oficina. La oficina con títulos en la pared. El hombre le dice a la mujer que se quite las horquillas del pelo. También le dice que se quite el pintalabios. La mujer no dice nada. Le dice al hombre que está en un descanso y que necesita volver al estudio. El hombre dice que el estudio puede esperar. Te tienen durante todo el día, y yo solo te tengo durante una hora ¿No es suficiente? No. Ni hablar.

Llaman a la puerta. Una voz de mujer acompaña la llamada. Hay una llamada de teléfono para usted, Señor. Es su mujer, Señor. Pero él no oye la llamada. Su cabeza está perdida. Perdida en la mujer. Perdida bajo la falda de la mujer. De manera que si alguien entrara en la oficina, solo verían a la mujer sentada en la silla mirando los títulos. No serían capaces de ver al Señor porque no es visible desde

ningún punto. Está bajo la falda de la mujer, y ella, la mujer, parece estar bailando un baile lento en la silla en la que está sentada. Un baile lento, lento, lento. Un baile que nunca bailarían en un lugar público. Reservado solo para una habitación cerrada con llave en medio de la oficina de correos.

El baile es aquel que se les prohibió bailar a las mujeres del pueblo de Obligación desde la llegada de los misioneros hace casi ciento cincuenta años. Cada vez que un hombre le preguntaba a una mujer si deseaba bailar este baile, una mujer virtuosa negaba rotundamente incluso saber de qué se trataba. No sé lo que me estás pidiendo, Blue, es lo que la mujer respondió al Señor cuando le pidió que bailasen. Su madre es la presidenta del comité de mujeres. Se la conoce en el pueblo y en todo el distrito por ser una tirana. Varios hombres han venido a la casa a pedirle la mano de su hija. Los ha rechazado a todos. No eran lo suficientemente buenos. No eran buenos. No. Ella tiene veintisiete años. Él cuarenta y ocho. Él es un bailarín profesional. Él



sabía que ella a su edad no sabía bailar este baile. De hecho, estaba convencido que nunca lo había bailado antes. Un baile que él había bailado tan a menudo con mujeres, particularmente con *palagi*. Empezó cuando le pidió a la mujer de un diplomático que bailasen una vez. Él asistía a una recepción en la residencia del Alto Comisionado en Vailima. Estaba solo. Siempre iba a estas recepciones solo. Es decir, sin su esposa. Los invitados estaban en el salón, y estaban hablando de un *objet d'art* que el diplomático le había regalado a su mujer tras volver de una reunión en Bangkok. Era una cama con dosel del siglo dieciocho, que había pertenecido al hijo de uno de los antiguos monarcas. Y mientras los invitados estaban examinando su ilustre diseño y su exótica ropa de cama hecha de plata y oro, el Señor se escabulló para darle una calada a su Lucky Strike. Cuando estaba a punto de encender el cigarrillo, una mano pálida le acercó un mechero a la cara. Miró la llama y vio la luna que brillaba tras ella. Pues de ese color era la cara de la mujer, que iluminaba la oscura noche, y las voces de los invitados en el salón desaparecieron de repente entre las rendijas de la cama con dosel del siglo dieciocho como si nunca hubieran estado allí.

Fue la mujer del diplomático, Angeline, la que empezó el baile. Fue ella la que le cogió la mano al Señor y le guio hasta las dependencias del servicio. Sabía que los criados estaban en el edificio principal y no tenían motivos para volver a sus habitaciones hasta que la recepción se hubiera terminado y todo quedase lavado, limpio, barrido, secado y recogido, para que la casa tuviera el aspecto imaculado que solía tener —un estándar que ella les insistía a los criados que debía mantenerse en cada recepción. Y esta noche no sería diferente, pensó, mientras guiaba al hombre con aliento a Lucky Strike hacia las oscuras, oscuras habitaciones. Una semana después de haber bailado en las oscuras habitaciones de los criados, el Señor comenzó a recibir llamadas en la oficina ¡Es la oficina del Alto Comisionado otra vez! ¡Diles que he salido! ¡Pero la señora insiste! Dice que su visa ha sido aprobada, Señor. Él coge el teléfono de mala gana, intentando suprimir la furia de su voz. Habían llegado a un acuerdo después del baile aquella noche. No habría llamadas de teléfono, ni ningún tipo de contacto ¡Ella era la que había insistido! Él estaba a punto de decirle esto cuando cogió el teléfono. Estaba a punto de recordárselo. Ella debería saber en qué posición estaba, cómo comportarse ¡Este lugar es jodidamente pequeño, por amor de Dios!

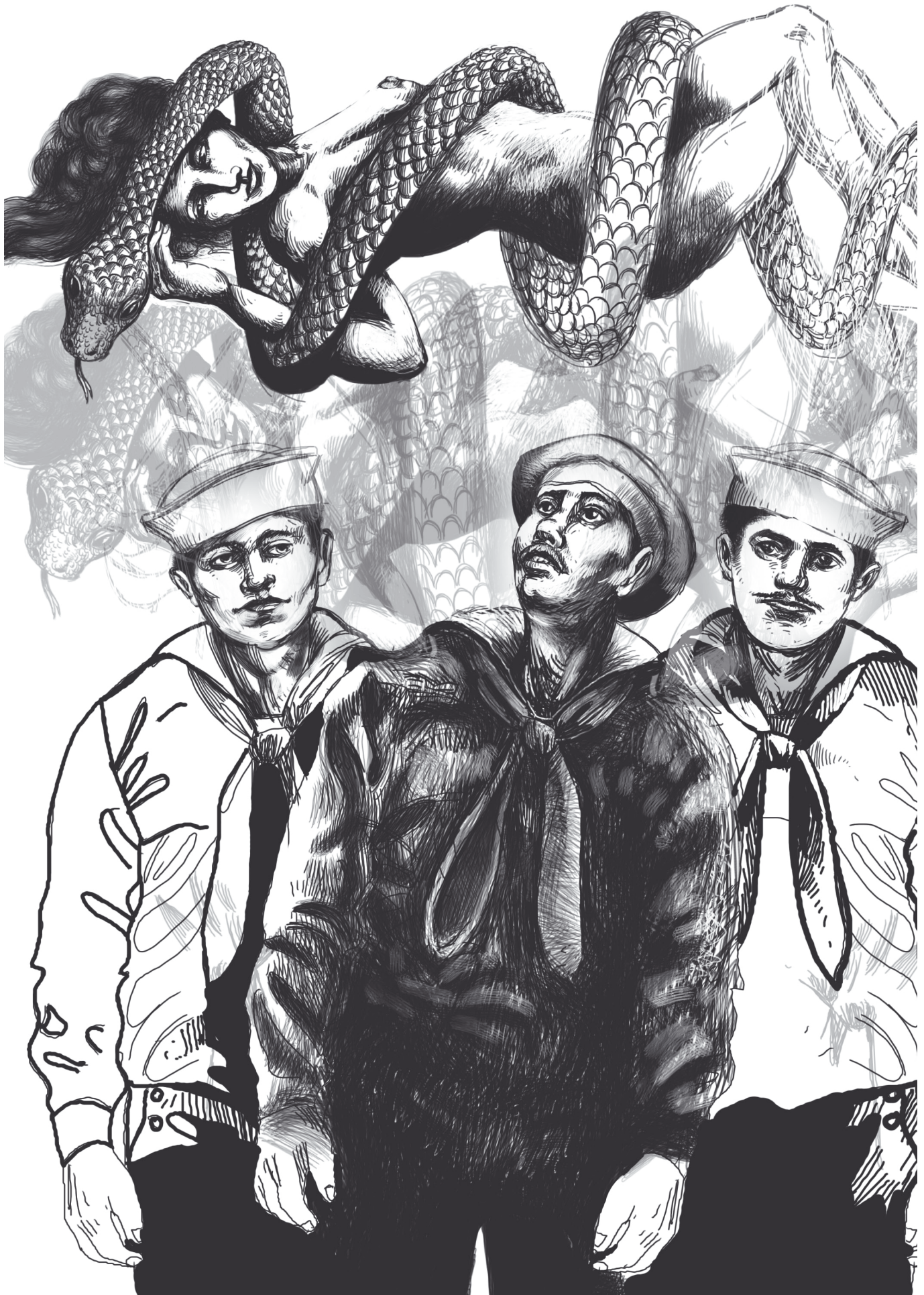


Manu, soy Angel. Te necesito. Fred se fue anoche —a una convención de banqueros en Singapur. Estará fuera un mes. Aquí arriba estoy tan jodidamente sola. Y los malditos murciélagos me asustan, y el incesante aullido de los lobos por la noche. Me estoy volviendo loca aquí arriba, Manu. No sé qué hacer. Me levanté esta mañana, y tú fuiste lo primero que se me vino a la mente, querido. Te necesito, Manu. De verdad, te necesito aquí ahora, en este preciso momento. Te enviaré a Johnny para que te recoja, si quieres. Haré lo que sea para conseguir que vengas aquí. Sé que no debo llamarte al trabajo, pero no sé qué otra cosa hacer, querido. Solo te quiero a ti; eso es todo. Y si no te tengo, creo que me tiraré por el valle y dejaré que los animales salvajes me devoren.

Él tenía su propio coche, por supuesto, y no necesitaba a Johnny ni a nadie que le recogiese para ir a donde quiera que tu-

viera que ir. Cogió su maletín y se dirigió hacia la puerta. A laneta, la secretaria, le dijo que iba a su cita de las tres y que quizá no regresaría. No veo nada en la agenda, Señor, habría querido decir ella, pero se limitó a asentir pausadamente con la cabeza y a seguir escribiendo a máquina. Esa tarde el baile que bailaron en la cama con dosel del siglo dieciocho fue violento. Tanto que cuando todo hubo terminado y él se ya se había ido, ella se sorprendió a sí misma dirigiéndose hacia el mueble bar. Cogió el teléfono y empezó a marcar. La voz al otro lado contestó: «Comisaría Central de Policía de Apia ¿en qué puedo ayudarla?»

La noche es cálida, y los niños cantan bajo el halo de la luna. El marino con el tatuaje de la mujer desnuda enredado en su brazo camina hacia el pueblo de Obligación. Es alto y guapo, tal y como era en el sueño de ella. Le acompañan otros dos marinos, todos con el mismo uniforme



azul. Su risa es contagiosa. Los niños del pueblo se ríen con ellos. Les preguntan dónde está la casa del jefe. El más bajo de los niños suelta otra carcajada y les enseña el *fale* en medio del pueblo. Los marinos les tiran chocolate a los niños. Los niños buscan el chocolate en la oscuridad mientras los hombres continúan hacia la casa en medio del pueblo.

Ella está al fondo de la casa, planchando, cuando llegan los marinos. Le alarma su presencia. Piensa en todas las palabras inglesas que conoce y descubre lo que ya sabía –que no importaba cuántas conociese, no tendría el coraje suficiente para usar ninguna de ellas. Es su hermano Lima quien corre a saludar a los marinos. –¡Malo Sole!–, les grita.

–¿Qué tal?– responden los marinos. – ¡Estamos aquí para ver al –¿Qué quieren?– le pregunta ella a su hermano.

–No sé–, le responde el hermano.

–Estamos aquí para hablar con tu padre. Él es el jefe, ¿verdad?

–No está aquí.

–Bueno, está bien. Quiero decir, no está bien, pero no importa. Bueno, honestamente, veníamos a verte a ti.

–¿Disculpen?

–Te vi en nuestra primera noche en el muelle. Estabas bailando, quise hablar contigo entonces, pero desapareciste.

–Lo siento. No sé qué decir.

–Bueno, los chicos y yo nos preguntábamos si podrías salir a bailar con nosotros esta noche.

–Lo siento, no puedo ir sin el permiso de mi padre.

–¡Vamos, venga, eres lo bastante mayor como para tomar tus propias decisiones! Nos vamos el sábado, y sería genial si pudieras salir con nosotros esta noche, solo esta vez. Prometo que seré un auténtico caballero.

–Lo siento mucho, Señor. Lo siento mucho.

En Obligación, ella es una mujer diferente –casi una niña, aunque tiene veintisiete años y es la soltera más vieja del pueblo. Esto no quiere decir que no haya tenido pretendientes. Las mujeres de Obligación culpan a su orgullosa madre de su soltería ¿Por qué tiene que ser tan arrogante? ¿Por qué no puede bajarse del pedestal y mezclarse con nosotros de vez en cuando? Después de todo, no es como si la chica siguiese siendo virgen.

Una virgen es una flor del cielo y un regalo de los dioses y es, por tanto, un regalo para nosotros, y debemos protegerla. Es nuestro orgullo y nuestra alegría, nuestras esperanzas, nuestros sueños, nuestro futuro. Preservar la dignidad de su familia recae sobre su cabeza. En sus manos está que las madres de Obliga-



ción y de otros pueblos vean que la disciplina y el respeto por una misma son fundamentales en la vida de una mujer joven y que toda mujer joven que va a la iglesia y es temerosa de Dios es una verdadera hija de Obligación y hace que todos nos sintamos orgullosos.

Ella le llamaba Blue porque vio el océano en sus ojos aquella primera noche, la noche en la que él le dijo que estaba preparada para las clases de baile. Estaban sentados en la ribera del río. Los pétalos de gardenia caían del cielo y los cubrían a los dos. Mi corazón se muere cada vez que veo el color rojo, le había dicho él, apretando la cara contra su pelo. Y se lo había dicho con una voz suave, mientras le masajeaba las orejas con las puntas de los dedos. No sé qué quieres, Blue. Pero él ya se había transformado en una

anguila y ascendía despacio por el camino entre sus muslos. Cuando penetró en sus profundidades, sus aguas eran cálidas. Y en ese momento, el corazón de ella se abrió, y un nuevo universo la inundó de repente llenándole cada poro de su piel, incluyendo las lágrimas que le caían sin cesar por el rostro.

Ilustraciones: Hanna G. Chomenko

¿Qué fue del monumento a CASAL?

Lilian Llanes

Revisando la obra que el fotógrafo Santa Coloma, uno de sus colaboradores especiales, dejó en *El Figaro* en los inicios del siglo XX, me encontré con una en la que aparece un nutrido grupo de hombres y mujeres a los que, el deseo de rendir «homenaje a los poetas muertos», reunió en el cementerio habanero, «como bajo un ala de melancolía, en la tarde otoñal, lluviosa y agresiva» de un día del mes de noviembre de 1906.¹

Uno de ellos contaba que en aquella peregrinación por el «compasivo recinto», fueron dejando las ofrendas en las «bienamadas sepulturas» de sus compañeros, «de aquellos elegidos que nos abandonaron... almas brillantes, floraciones de los tiempos que fueron», empezando por «el autor de *Nieve*» cuya tumba «se les adelantó triste a su encuentro».

A muchos les pueden parecer cursis esos comentarios que a mí por el contrario me hacen pensar en cuánto de amor y agradecimiento sincero había en aquellas actividades de antaño, inspiradas sólo en los sentimientos de admiración y respeto hacia quienes dedican su vida a esa forma suprema del arte.

Pero este no es el tema que me convoca ahora. Hace unos meses comentaba con Luisa Campuzano acerca del monumento que se le quiso erigir a Casal a principios del pasado siglo y del que solo habían quedado varios proyectos que lamentablemente no llegaron a materializarse pero que a los estudiosos de la literatura y el arte cubanos podían interesar, por diferentes motivos.

Buscando el origen de la idea fui revisando los homenajes que cada año se hacían a su memoria. En ese transcurrir de aniversarios, me encontré con que en 1910 había tenido lugar en el Ateneo de La Habana una velada, organizada por la Sociedad de Conferencias,² en la que el Dr. Fernando Sánchez de Fuentes había hecho una disertación sobre el ilustre poeta. Actividad cuyo público fue descrito así por Conde Kostia: «Y en el Ateneo se hallaban reunidos, los camaradas —me-

yor dicho: los amigos; aún mejor dicho: los hermanos del ardiente modelador de *Nieve*, del nostálgico arrojador de *Hojas al viento*, del insuperable forjador de *Bustos y rimas*.³

Justamente en esa oportunidad, Sánchez de Fuentes les había recordado a todos «la más sagrada de las deudas..., deuda que alcanza a toda la República [...] la de perpetuar en mármol la figura del soñador que es hoy la más grande de la América que habla castellano».

Como ocurría con frecuencia en la época, el escritor apoyaba la idea apelando a la manera como los vecinos del Norte habían resuelto similar situación. Y explicaba:

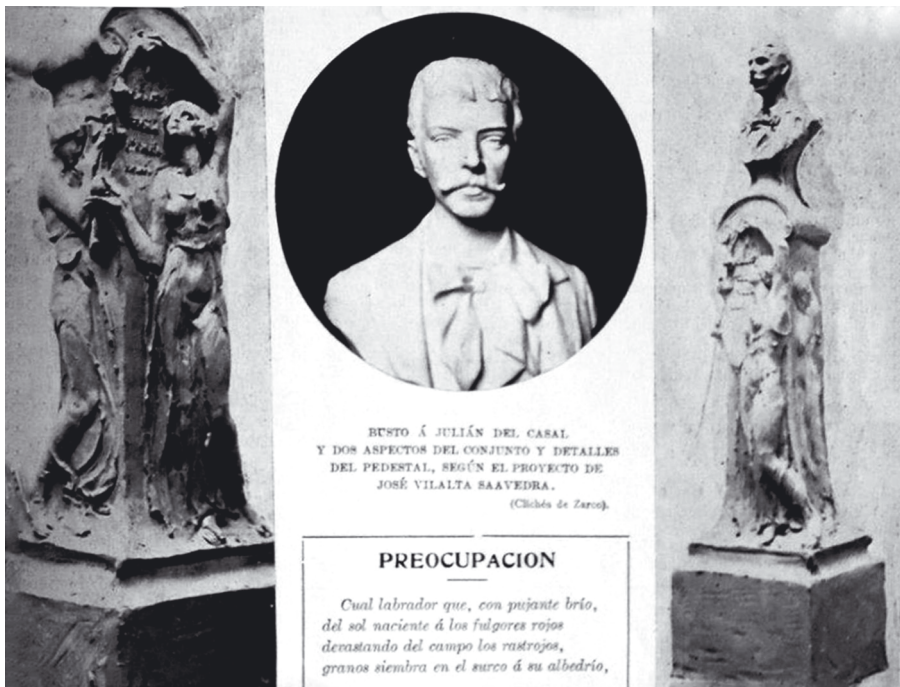
Hagamos con él lo que la nación americana ha hecho con Poe. Sigamos ese ejemplo de remordimiento. No había una sola estatua del gran poeta hace algunos años en toda la extensión territorial del Norte. Y a los Estados Unidos les faltaba algo. Hoy Poe se alza en mármol, en bronce, por parques y plazas. Y a Cuba, le falta también algo: la estatua de su poeta, que borrará nuestro remordimiento y nos hará aparecer dignos hermanos del que todo lo sacrificó a la grandeza, a la belleza, a la gracia, a la majestad de la patria, para la cual deben ser sus poetas, sus sabios, sus inventores los más grandes de sus hijos.

El razonamiento debe de haber calado entre los admiradores del «amado poeta», ya que al año siguiente, al evocarse el nuevo aniversario, se dio a conocer en la prensa que pronto sería colocado en un lugar público, un busto en honor del «Musset cubano», por iniciativa de un grupo de sus admiradores y amigos.⁴

En esta oportunidad, se reproducía el proyecto enviado desde Roma por el cubano José Vilalta Saavedra, el primero de los escultores en responder a la convocatoria encaminada a seleccionar un monumento capaz de traducir «en la piedra, recuerdo perdurable del noble trovador». En 1912, para la celebración del correspondiente aniversario, nuevamente se

volvió al tema, mediante la publicación de la propuesta que el escultor italiano Salvatore Buemi había enviado a la comisión encargada de honrar la memoria del poeta.⁵ En este caso se trataba de dos bocetos que, basados en la tipología al uso, estaban compuestos por el retrato en forma de busto coronando un pedestal, en cuyos diferentes tratamientos descansaban ambas propuestas.

Llegó 1913, otro aniversario, y nada se había hecho. La principal novedad ese año vino de «la juventud intelectual de Oriente» la que, según se informó, se había sumado al proyecto «desde largo tiempo atrás acariciado en La Habana [...] de erigir un busto que materialice en el mármol o en el bronce, el recuerdo de Julián del Casal».⁶ Se decía que el alma de ese movimiento que «ha venido a poner ante la consideración nacional, la necesidad de tributar ese homenaje a quien supo embellecer el acervo de nuestra literatura con las exquisiteces de su musa incomparable» era el manzanillero y también poeta José M. Poveda. Mientras tanto, el comité habanero, presidido por el poeta santiaguero Enrique Hernández Miyares, seguía insistiendo en la convocatoria lanzada años atrás e informaba que se habían recibido de Italia, de España, de Francia y «aun de aquí mismo», varias *maquettes* del proyecto de monumento que se haría en lo que restaba del año. Continuaron pasando años y aniversarios, sin que el tema volviera a ser mencionado públicamente. Se erigieron monumentos a Juan Clemente Zenea, a José María Heredia, unos en La Habana, otros en Santiago. Pero, a pesar de los esfuerzos hechos por orientales y habaneros, sus iniciativas de levantar un monumento que honrara a Casal no fueron más allá de las sinceras intenciones y el «Musset cubano» siguió en espera de aquella obra que dejara perpetuada su memoria «en bronce o en mármol», como correspondía entonces.



BUSTO A JULIÁN DEL CASAL
Y DOS ASPECTOS DEL CONJUNTO Y DETALLES
DEL PEDESTAL, SEGÚN EL PROYECTO DE
JOSÉ VILALTA SAAVEDRA.
(Clichés de Zeroh).

PREOCUPACION

*Cual labrador que, con pujante brío,
del sol naciente á los fulgores rojos
decastando del campo los rastrosjos,
granos siembra en el surco á su albedrío,*



Arriba, busto de Julián del Casal y detalles del pedestal, según el proyecto de 1911 creado por José Villalta Saavedra. Debajo, la propuesta enviada al año siguiente por el escultor italiano Salvatore Buemi. Ambas quedaron sin realización.

Notas

¹ «Homenaje de *El Figaro* a los poetas muertos. En la tumba de Casal». *El Figaro*, noviembre 11 de 1906.

² Institución creada por Jesús Castellanos y Max Henríquez Ureña.

³ Conde Kostia: «La estatua de Casal. Después de una conferencia». *El Figaro*, diciembre 25 de 1910.

⁴ «El busto de Casal. Con motivo de un nuevo aniversario de su muerte». *El Figaro*, 1911, p. 633. Ilustraciones: Busto a Julián del Casal y dos aspectos del conjunto y detalles del pedestal, según el proyecto de José Vilalta Saavedra.

⁵ «A la memoria de Casal». *El Figaro*, octubre 27 de 1912, p. 425. Ilustraciones: proyecto de Salvatore Buemi.

⁶ «El monumento a Casal». *El Figaro*, 1913, p. 317.

SIGNOS, una revista que enamora

Alejandro Batista López

Signos cumplió 45 años, una revista que desde sus inicios atravesó montes y cerros para registrar esencias, encontrar vidas dispuestas a revelar memorias, tradiciones, leyendas, en el afán de buscar y dejar para la posteridad las manifestaciones de lo popular que corren el riesgo de quedar en el olvido. Samuel Feijóo –su creador–, hombre de sorprendente visión y colmado de la constante impaciencia de descubridor, abrió las puertas a través de esta publicación para penetrar en los rincones de lo más auténtico y distintivo de nuestro folclor.

Desde sus páginas iniciales, esta revista refleja investigaciones basadas en el trabajo de campo, entrevistas a testimoniantes, fotos y dibujos. Ajena a lo teórico y dispuesta a captar lo más extraordinario del folclor cubano, a lo largo de sus 68 números este ha sido presentado de manera amena, viva, otorgándole a Signos un toque distintivo dentro de otras publicaciones: la imaginación de los autores en la forma de redactar sus artículos, la variedad en su diseño, la creatividad en el perfil artístico, en fin, todo tan espontáneo, rozando lo informal, sin tener que acudir a esquemas prediseñados ni a intermediarios bibliográficos. La oralidad ha sido el factor principal, el alma de casi todos sus volúmenes.

Ella es la imagen de vida de los pequeños pueblos y zonas rurales, inundados de güijes, madres de aguas, ciguapas, diablos, entre otras criaturas, y festividades como las parrandas, sus artesanos y músicos populares. Es decir, una sabiduría verbal y diferente, raíz de este rescate en la legitimación de las fuentes orales.

Rescatar la dimensión nacional de la revista, llevarla a todos los rincones de la Isla en busca de colaboradores y materiales sobre la creación de los hombres y mujeres humildes, artistas anónimos, sin obviar los reconocidos, es un empeño fundamental para su equipo. Muchos son los seguidores con deseos de disfrutar cada una de sus propuestas. Buscada y coleccionada dentro y fuera de Cuba, sigue

siendo camino de sabiduría para aquellos que continúen viéndose reflejados en ella. *Signos* vio la luz en noviembre de 1969 (constituye una continuación, aún más espontánea y creativa, de *Islas*, también fundada y dirigida por Feijóo, en la Universidad Central de Las Villas). Edelmis Anoceto Vega, actualmente su editor, nos habla de la significación de la revista en la cultura cubana:

—No tuve la oportunidad de conocer a Feijóo. En 1985, cuando por enfermedad él deja de trabajar en la revista, luego de editar los primeros y extraordinarios 35 números, yo tenía 16 o 17 años. Lo que pueda decir aquí sobre la historia de esa publicación lo sé de oídas o por la lectura de lo que escasamente se ha escrito al respecto. La ambición cultural y creadora de Feijóo es hasta nuestros días inigualable. Por ejemplo, su labor editorial, al frente del Departamento de Publicaciones de la UCLV, no tiene precedentes en Cuba, por su magnitud y, sobre todo, por su extraordinario valor bibliográfico. Nos preguntamos cómo se desarrolla en este hombre autodidacta ese apetito por concebir y fundar publicaciones que fueron alabadas luego por Cintio Vitier, Virgilio López Lemus, coleccionadas fuera y dentro del país por instituciones, bibliotecas y universidades. La misma sorpresa nos embarga si tratamos de sopesar su obra poética, de tantos registros y al mismo tiempo de tanta coherencia, distribuida en un laberinto de antologías, libros y cuadernos que suman más de 30 títulos, a los que debemos agregar sus prosas poéticas, de pensamientos y sus textos de viajes, tan líricos. Solo con lo publicado en *Signos* Feijóo entra en la historia de nuestra literatura, por esos textos que indagan en nuestra cultura popular, en los creadores más humildes, compilaciones de elementos folclóricos, artículos, ensayos, crónicas, cartas, poemas, muestras de mitos y leyendas, textos humorísticos, biográficos, periodísticos, etcétera. Qué decir de sus innumerables dibujos, esparcidos como ilustraciones en sus libros y

publicaciones. Es por ello que hablamos del folclorista, del poeta, del novelista, del pintor y dibujante, del fotógrafo, del traductor, del editor, del promotor, del conferencista, del humorista... «Embajador de las artes y las letras», le llamó Marinello.

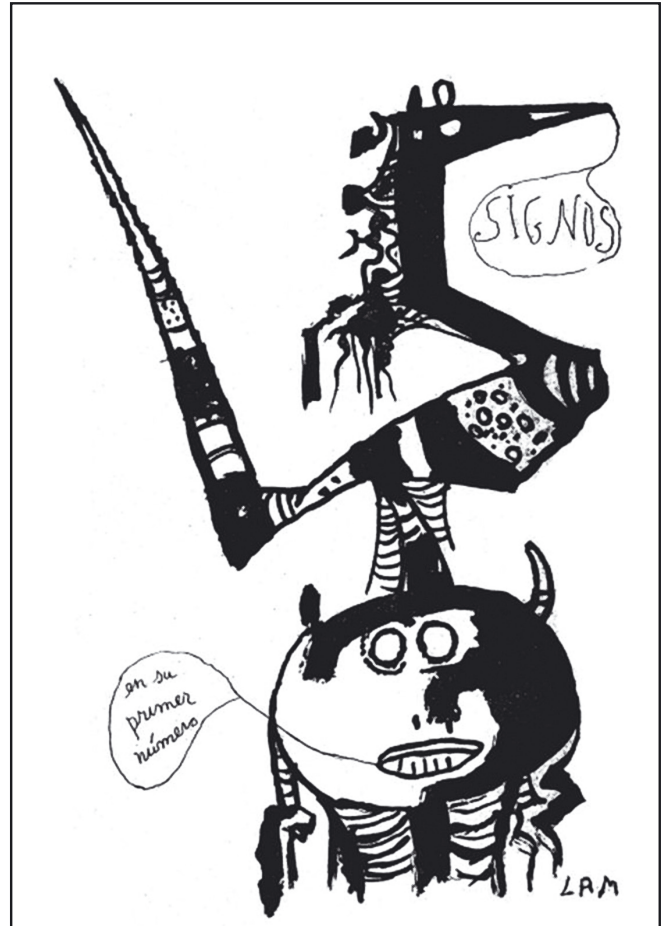
Signos es lo que conocemos como una revista de autor, concebida y perfilada por una sola persona. Toda la energía de Feijóo, que lo acompañó incluso durante sus enfermedades, toda su proyección artística y cultural, sus intereses innovadores, fueron a plasmarse en las páginas de la publicación. Incluso muchos rasgos de su personalidad, digamos su irreverencia y actitud antidogmática, están presentes. Por eso quienes actualmente laboramos en ella debemos pensarla como la obra, que permanece viva, de su director-fundador.

Desde sus inicios *Signos* ostenta el calificativo de revista insólita. Lo que la hace insólita es precisamente su perfil, o lo que sería para muchos algo así como antiperfil o no-perfil. *Signos* no tiene carácter insólito porque carece de logotipo, porque presenta dos lemas que la identifican: «En la expresión de los pueblos» y «Gráfica, pentagrama, letra»; o porque en su primera época la frecuencia y la cantidad de páginas hayan variado con cada aparición. Tampoco porque exhibe en su lomo un título que indica el tema del número en cuestión, algo más característico de un libro que de una publicación seriada. Lo que sí contribuye a ese carácter es que sea una revista de antropología y literatura, culta y popular, científica y naïf, profunda y ligera, artística y escatológica, lúdica, informal, y seria, cubana y cosmopolita, rural y urbana, aprensiva a todo lo

que huelga a arquetipo; y nos siga pareciendo coherente, a la vez que muestra aquellos aspectos de la cultura popular y sus cultores tal vez considerados sin valor para los medios convencionales de difusión. Puede contribuir el hecho de que no exista nada establecido a la hora de concebir cada número, ya sea monográfico, semimonográfico o misceláneo, una antología, e incluso una autobiografía; ya indague en el folclor mambí, en lo que los cubanos definimos como «relajo», en los tarecos, o dialogue con las plantas. Las propuestas de *Signos* pueden diferir mucho unas de otras, tanto en tema como en diseño, pero con ello no se pierde el sentido de colección; es como una regla misteriosa que la propia revista ha establecido únicamente para sí. Regla sin traspaso.

—Cuenta René Batista Moreno que la revista ha pasado también por momentos difíciles después de que Feijóo dejara de hacerla. ¿Cómo es que *Signos* se ha mantenido durante 45 años y alcanzado 68 números?

—Como decía, la revista cesa su primera época —la de Feijóo— en 1985. Después se reanuda en 1988, con un equipo conformado por Félix Luis Viera como di-





Feijoo y René Batista Moreno por la zona de Salamanca la vieja, en Camajuaní, compilando testimonios para *Signos*.

Mi responsabilidad es inmensa, no solo por lo que significa culturalmente la revista, o porque en ella esté contenido y latente el espíritu feijosiano, plural y singular. El editor de *Signos* no es un simple corrector de textos, algo que sucede normalmente con nuestras publicaciones, porque desgraciadamente la figura del editor en nuestro país ha sido mini-

rector y Carlos Alé Mauri como editor, a quienes sucederían otros hasta nuestros días. Siempre hubo dificultades, períodos de silencio editorial, falta de recursos para acceder a una mejor poligrafía. Llegó a imprimirse en una máquina Riso. Han sucedido muchas cosas... Durante la última década no ha ocupado su local, ha estado, como se dice, en el aire. *Signos* ha logrado mantenerse gracias a personas como Alé, René Batista Moreno, Ricardo Riverón y Yamil Díaz. Pero hubo descuidos y desatenciones. No quiero decir que el sistema institucional de la cultura en Villa Clara no apoyara. Sin embargo, no estuvo en todo momento a la altura de esta publicación, de su significación. Como sí lo estuvo la Fundación Fernando Ortiz cuando en 2011 le otorgó el Premio Internacional que lleva el nombre del gran sabio cubano.

Muchos son los amigos que han contribuido a que la colección sea hoy esa pequeña enciclopedia de cultura popular: Dulcila Cañizares, Virgilio López Lemus, Jesús Guanche, Miguel Barnet, la propia hija de Feijóo (Adamelia), Alexis Castañeda, Ramón Rodríguez Limonte, Rafael Lara, Rogelio Menéndez Gallo, Jorge Luis Rodríguez, Teresita Hernández, Eddy Rollero, Jesús Medrano (*Jesulín*), Pedro Arango, Francisco A. Ramos (*El Mexicano*)...

—Háblame de ese binomio que conformaron René Batista y *Signos*.

—A René no hay que verlo solo como discípulo de Feijóo, ambos eran auténticos

y tuvieron sus diferencias por cuestiones profesionales. Hombre implacable con el trabajo y muy querido por todos, había dos cosas que él defendía a ultranza: una era el Festival del Libro en la Montaña; la otra era *Signos*. «No los dejen morir», decía. Durante el período que trabajó en la revista esta tomó nuevo espíritu, nueva energía. Fue decisiva su presencia, sobre todo por su experiencia de hombre de pueblo y de la cultura al mismo tiempo. Su intelecto guajiro fue fundamental, insuperablemente sintetizado por Feijóo en el apelativo que le aplicó: Doctor Manigua.

—Desde 2009 eres el editor de la revista, ¿cómo llega a tus manos? ¿Cómo has logrado legitimar y mantener esta fuente de riqueza folclórica?

—Entro en *Signos* como editor, gracias a René, él fue quien me recomendó. Es algo que debo agradecerle siempre, porque cuando comencé mi vida laboral en el Centro Provincial del Libro de Villa Clara, en 1995, mi objetivo supremo era llegar a ella. En verdad él me enseñó a trabajar, pero con una tutoría digamos inconsciente, muy ejemplarizante. René era una institución. También había acumulado mucho material de archivo, que siempre estuvo al servicio de la revista. Pienso que esa publicación fue su más importante universidad, porque allí están los gérmenes de muchos de sus libros. La relación que existe entre ellos y *Signos* es raigal, ambas cosas se complementan.

—¿Cómo definirías la continuidad de la revista a través de las nuevas y diversas aristas a las que se enfrenta en estos tiempos la cultura popular tradicional?

—En los momentos actuales siento mucha voluntad institucional, pero el mayor esfuerzo lo tendremos que poner sus hacedores. Necesitamos ser más inconformes, exigentes y profesionales. Nuestra capacidad para detectar lo verdaderamente

De las VOCES

José León Díaz

valioso de una cultura popular siempre en evolución, y diferenciarlo de lo banal, será decisiva. Debemos luchar por hacer la revista con la factura que merece: mayor calidad de impresión y material, mejor acabado. También asumen especial importancia la publicidad y las relaciones



Signos recibiendo el Premio Internacional Fernando Ortíz en 2011.

públicas. Los lectores, colaboradores, amigos y coleccionistas son muchos, pero deben crecer. *Signos* se hace en y desde Villa Clara, y sin ser provinciana debe continuar floreciendo como la mejor expresión de una práctica que en nuestra provincia es tradición, la del rescate, registro y reflejo de lo popular como base y germen de toda cultura.

A un cuando por obvias razones la denominada etapa republicana es una de las más documentadas en la historia de Cuba, durante mucho tiempo su estudio fue subestimado y la mayoría de las veces estuvo sesgado por consideraciones políticas e ideológicas. Panorama que comenzó a cambiar hacia los años noventa del pasado siglo. Quizá por la necesidad de buscar asideros en nuestro pasado como nación, luego del estruendoso derrumbe en Europa del Este, o por el mero deseo de un creciente número de académicos e investigadores por contrarrestar el hastío y la simplificación predominantes hasta entonces; lo cierto es que se produjo un cambio de paradigmas a la hora de encarar las investigaciones y, asimismo, una diversificación de los asuntos abordados.

En medio de esa naciente efervescencia, una de las burbujas que bien rápido ascendió fue Voces de la República. Un encuentro teórico, único de su tipo que se celebra anualmente en la Isla, patrocinado por la filial de la Sociedad Cultural José Martí en la provincia de Sancti Spíritus, y que, desde su primera edición en mayo de 1999, reúne a importantes figuras de la cultura y la historia. Su primordial objetivo es que los estudios que se presenten no queden solo en el espacio académico, sino que se multipliquen por toda Cuba. Y lo ha logrado: una verdadera familia de especialistas convergen cada año en la villa del Yayabo. Motivada por tal trayectoria, RyC, en la persona de este redactor decidió llegarle (y hasta presentar una modesta ponencia) hasta Sancti Spíritus y escuchar los tonos y timbres de esas «voces» que, en esta ocasión, rendían homenaje a tres centenarios: el de la canción «Pensamiento», representativa del repertorio trovadoresco espirituario; el de la emisión de la moneda cubana; y el del poeta, pedagogo y revolucionario Raúl Ferrer. Nada mejor, pues, que dejar a Juan Eduardo Bernal Echemendía, presidente de la filial de la Sociedad Cultural José Martí en Sancti Spíritus, Juanelo como todos lo conocen, contarnos sus impresiones al respecto:

—¿Cómo ha crecido y se ha transformado este encuentro?

—De las primeras ediciones, que tendían a limitarse al abordaje de cuestiones del campo político y militar, hasta la más reciente, se ha generado una gran diversidad temática. Claro, esto obedece a un propósito que siempre hemos tenido presente: no reducir el tratamiento de la República a aquello que ha sido tradicional en los planes de estudio, en la discusión académica, sino que existiera una mayor amplitud de enfoques y temas. Pienso que hoy —aunque no tanto como quisiéramos— es mucho mayor la variedad de estudios sobre diferentes procesos y sujetos de la historia republicana. Y es muy estimulante que se haya crecido en cada uno de los eventos, porque así ha ocurrido una mayor socialización de los temas de la República entre los investigadores de todo el país.

—Esta vez fueron más numerosos los trabajos sobre asuntos económicos.

—Sí, de carácter económico y acerca de la salubridad en aquellos años. Eso es prácticamente desconocido y con anterioridad no era tratado. Resulta muy interesante y suscita satisfacción la aparición de estos estudios. Las investigaciones sobre la economía requieren de análisis no superficiales, de profundizar en la estructura de la República; y algo que es contrastante, incluso dentro de la misma República, es la búsqueda de estrategias para mejorar la salud del cubano en aquellos años, esfuerzos que se alcanzaban a nivel muy reducido o quedaban interrumpidos por la insuficiente atención y voluntad por parte de las estructuras de mando de la sociedad cubana de entonces.

—¿Considera que se ha ido desprejuiciando la mirada de los investigadores?, quizás al principio los asuntos eran tratados rígidamente, de manera más ortodoxa.

—No se ha perdido el carácter científico, el rigor académico con que se trabaja, observable en las ponencias; pero es cierto que ese academicismo estirado que existió tal vez en los primeros momentos

Juanelo ha declarado en otra ocasión: «Voces de la República es una convocatoria que hace Sancti Spíritus a toda Cuba para estimular y profundizar en los estudios sobre esta etapa de la historia cubana».

ha dado paso a un mayor nivel de intercambio humano entre los investigadores y también en los procesos a los que se dirigen. En determinados momentos del Coloquio, hacia sus orígenes, hubo una comprensión más limitada de valorar el factor humano como elemento esencial para valorar los procesos de la República. El nuevo tipo de actitud ha contribuido notablemente a que el Coloquio asuma una mayor dinámica de intercambio entre los investigadores que asisten.

—¿Han desaparecido las incomprendiones hacia el Coloquio?

—Incomprendiones siempre va a haber, y pienso incluso que Voces... perdería sustancia si no existieran. Como los organizadores somos personas tenaces hemos comprendido que el evento tiene que mantenerse, desarrollarse, ampliarse; tal vez la existencia de ese tipo de prejuicios nos ha impulsado más. En cada una de las ediciones aparecen miradas suspicaces hacia ciertas dedicatorias o nos miran con cierta preocupación: ¿de qué tratará esta vez? Pero de cualquier forma es muy superior la inteligencia a la posible limitación.

—¿Sigue publicándose cada dos años el libro recopilatorio Voces de la República: una visión contemporánea, no ha vuelto a su frecuencia anual?

—No hemos pretendido aún que vuelva a ser anual. Porque en situaciones de este tipo uno debe insistir cuando está convencido de que va a ganar, de lo contrario se queda en un reclamo sobre otro. Espero que en un tiempo no muy lejano el libro recupere su frecuencia anual.

—¿Acciones para asegurar la permanencia de Voces de la República? Pregunto a partir de preocupaciones escuchadas durante esta edición, entre ellas «cuando Juanelo no esté al frente...»

—Creo que nadie es imprescindible y menos en un evento como Voces de la República, que tiene 18 años. Tal vez la marca del organizador inicial, de la persona que genera la idea, puede diluirse en una primera o en una segunda convoca-



Foto: Jorge Luis Sánchez Rivera

toria, pero ya han pasado 17 y nos estamos preparando para la decimoctava. Sin duda, eso ilustra que hay una madurez; y también una exigencia, tanto desde los investigadores participantes como de la propia estructura de la sociedad espiritana. El Coloquio se ha convertido en una especie de costumbre.

—¿Qué significa «institucionalizar el evento»?

—En realidad no sé a qué se refirieron con ese comentario. Porque Voces... responde a una institución que es la Sociedad Cultural José Martí. Tal vez se pudiera pensar en un peligro si dicha Sociedad desapareciera. Pero creo que aun si dejara de existir esta Sociedad, el Coloquio es ya una expectativa que, dentro o fuera de la Sociedad, va a seguir abrigada por cualquier otra institución que se percate de cuán importante es su existencia.

—Como investigador y como persona que todos los años está en contacto con investigadores interesados, ¿cómo cree que seguirán avanzando los estudios sobre la etapa republicana: líneas, tendencias?

—Alguien me dijo una vez que las investigaciones sobre la República estaban agotadas. Yo le respondí: «No sabe cuánto se equivoca». Nos percatamos de lo inagotable del tema cada vez que llega una nueva edición y aparecen nuevos enfoques y descubrimientos. Pensamos que el hallazgo y su revelación es lo que constituye un aporte científico. En la novedad está precisamente el aporte de los científicos. La mayor fortaleza de Voces... radica no en sus años de existencia, sino en que siempre ofrece una novedad, siempre permite visibilizar muchas áreas de la historia republicana prácticamente

desconocidas. Y como, además, esa etapa está bien documentada, en la mayoría de los casos no queda margen para la especulación. Es posible develar el establecimiento orgánico de una estructura de ese tipo [la República], que muchas veces no se tiene en cuenta y hasta se cae en el impropio

de no reconocerla como una estructura social con todas las de la ley, con muchos defectos y a la vez con virtudes que propiciaron la realización de una revolución. En fin, se trata de una estructura bien pensada y definida; al no ser espontánea o arbitraria, dejó informaciones escritas, documentos que nos permiten establecer una continuidad a la hora de analizar los procesos históricos de nuestra patria.

PRO-DANZA de La Habana: Exitosa gira por China

Reny Martínez

La directora general y estelar *ballet mistress*, Laura Alonso, junto a los protagonistas de la *sui generis* versión de *El lago de los cisnes*, decidió tener un encuentro con la prensa para informar su satisfacción por la exitosa y extensa gira por la geografía de la China continental.

Con cincuenta bailarines y ocho técnicos, el Ballet del Centro Pro-danza de La Habana se presentó en los escenarios de veinte ciudades, algunos con monumentales y modernísimas salas teatrales, como por ejemplo la de Beijing, la megalópolis capitalina que posee un aforo de seis mil confortables asientos, donde se ofrecieron en total más de 30 funciones de este emblemático título de la *danse d'école* que fue visto por primera vez –en su integralidad– por los públicos de este inmenso país asiático.

Difícil experiencia para los bailarines participantes, novatos escogidos luego de una rigurosa selección, pues se enfrentaban a una cultura muy diferente, climas inclementes y gastronomía inhabitual.

«Los veintiocho cisnes del segundo acto, por el rigor técnico logrado en sus diagonales, fueron muy aplaudidos en cada representación», declaró una eufórica Laura Alonso, al tiempo que confesaba su reconocimiento al aprendizaje que recibió directamente, en toda su carrera como bailarina, de sus padres, Alicia y Fernando Alonso.

Igualmente explicó, respondiendo a una pregunta de la prensa, el porqué tuvieron que viajar con una versión de dos horas –elaborada para Pro-danza–, de este archiconocido gran clásico del repertorio de ballet. «Lo hacemos diferente a otros conjuntos balletísticos... antes que todo, para que el público no se aburra y, también, porque no pretendemos competir con el Ballet Nacional de Cuba. Tratamos de que nuestros bailarines brillen por su arte y sus personalidades, sus individualidades, no por su color o estatura», comentó.

«Hice esta gira, de más de dos meses, siempre con mis padres a mi lado. Recuerdo que me decían: “No trates de comerte el mundo, ejecutando grandes saltos y

HAS BEEN IMITATED NEVER SURPASSED 一直被模仿 从未被超越

LAURA ALONSO BALLET
CUBA

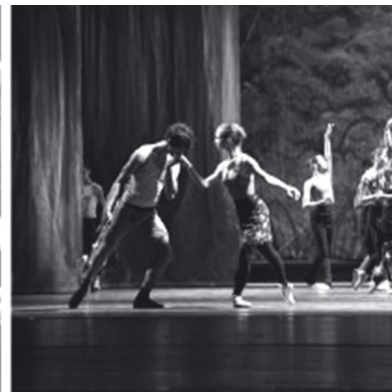
OF SPECIAL COMMEMORATIVE EDITION FOR ASIAN TOUR
《天鹅湖》亚洲巡演特别纪念版
TO DEFEND THE GLORY OF THE WORLD'S TOP DANCE
CLASSICAL BALLET GROUP

古巴国家芭蕾舞团
天鹅湖
SWAN LAKE

Classical choreography, classic plot, showing elegant demeanour of the most beautiful swan

全新演绎世界舞蹈巅峰盛宴 珠海华发中演大剧院 | 剧院厅
Zhuhai Huafa&CPAA Grand Theatre | Theatre Hall
2015/2/14-15 20:00 票价 Ticket Price (RMB): VIP680/480/380/280/180/80





múltiples giros. Piensa en convencer por la belleza, con la entrega de pasos pulidos y con la concentración". En esta ocasión viajaron tres solistas no locales, una bailarina japonesa, que hizo sus estudios de ballet en Cuba, otra de Panamá y un bailarín uruguayo, Sebastián, elogiado por Laura Alonso ya que demostró versatilidad interpretativa, tanto en la interpretación de Sigfrido, como en la de von Rothbart y su desdoblamiento como el brujo.

Alonso destacó el buen desenvolvimiento escénico de la compañía en general, así como la buena disciplina de los jóvenes que tuvieron que bailar con igual destreza en un sitio a seis mil seiscientos metros de altura sobre el nivel del mar.

Sobre sus planes futuros, Alonso anunció que están comprometidos a ofrecer en la isla esta producción del Lago, cuando retornen los elementos de la producción desde China (escenografía nueva según las dimensiones de los escenarios de ese país). Hasta el momento, tendrán presentaciones con programas de concierto en el Teatro Hubert de Blanck. En el verano, repondrán su versión de *Don Quijote* para clausurar el evento anual de Cuballet y realizarán una nueva gira por México con el ballet *Drácula*. Y para cuando logre la concesión de un teatro mayor, tiene la intención de reponer su versión del ballet *La Bayadera*.

El Centro Pro-danza de Cuba fue creado el 30 de diciembre de 1994, bajo la dirección de su fundadora, Maestra Laura Alonso, siendo entonces una derivación del Departamento de Docencia Especializada del Ballet Nacional, en el cual se habían creado las bases para promover la técnica de la Escuela Cubana de Ballet. De esta forma, dijo Alonso, el objetivo fundamental del colectivo ha sido lograr



una metodología coherente que permita el progreso del bailarín, desde la iniciación hasta la vida profesional, mediante un sistema propio de enseñanza de la metodología y la técnica de la mencionada escuela, según las definiera el desaparecido maestro Fernando Alonso.



**Johnny Ventura:
Premio Miguel Matamoros**

La UNEAC entregó al cantante dominicano Johnny Ventura el Premio Internacional Miguel Matamoros, en reconocimiento a sus extraordinarios aportes a la promoción universal de la cultura musical de su país y a su entrañable identificación con la tradición sonora cubana.

Un retablo alegórico, concebido especialmente para la ocasión por el artista Eduardo M. Abela, le fue entregado al Rey del Merengue por Miguel Barnet, presidente de la UNEAC, quien saludó la presencia en Cuba de «un creador lozano y vital». Por su parte, el maestro Guido López Gavilán, presidente de la Asociación de Músicos, argumentó la decisión de conferir el lauro honorífico a partir de



la fecunda trayectoria del homenajeado y la irradiación de su obra a escala universal. Ventura evocó la determinante influencia de Benny Moré en el impulso de su vocación, y corroboró que se encuentra grabando en La Habana el disco número 106 de su carrera.

Despedidas

Otras destacadas personalidades de nuestra cultura se despidieron durante los últimos meses. Como siempre, nos quedarán sus obras y sus virtudes. Por eso las recordamos:

Alina Rodríguez, una de las más relevantes actrices cubanas, admirada por sus excepcionales dotes histriónicas y muy querida por su nobleza. Nacida en La Habana, en octubre de 1951, destacó por su versatilidad tanto en el teatro como en el cine y la televisión, y entregas cuyas constituyen verdaderos hitos. Uno de sus últimos trabajos, y quizá entre los más valorados que le debemos, fue su personaje de la maestra Carmela en la multipremiada *Conducta*, de Ernesto Da-



ranas. Entre los numerosos lauros que mereció por dicha actuación, figura el de Mejor Actriz, otorgado por el Havana Film Festival New York en 2014.

El cantante **Adriano Rodríguez**, una de las voces más importantes del pentagrama cubano y Premio Nacional de la Música 2013. De 91 años, y con una prolífera obra en defensa del folclor, la trova y otros géneros, provenía de una familia con tradición musical. En su natal Guanabacoa conoció y aprendió los cantos folclóricos, lo que le permitió trabajar con Fernando Ortíz y compartir profesionalmente con figuras como Mercedes Valdés. Estuvo también entre los fundadores del coro Polifónico de La Habana – hoy Coro Nacional– y del grupo Trovadores



cubanos, con Guarioné Garay, Dominica Verges e Ismael y Octavio Sánchez. Su talento, además de llevarlo por diversos escenarios cubanos, le permitió en 1979 presentarse junto al pianista Odilio Urfé, en el Carnegie Hall, de Nueva York.

En Santiago de Cuba, en 1927, nació la actriz **Yolanda Pujols**. Con sólo 10 años ganó el primer premio en el Teatro Oriente recitando y bailando. Años después comenzaría su carrera profesional como parte del elenco en la emisora Cadena Oriental de Radio, y junto a su hermana Carmen, fue una de las dos primeras locutoras que tuvo la ciudad oriental. Esposa de Salvador Wood por más de 65 años, la actriz trabajó en las novelas de Radio Progreso, Unión Radio, y CMQ hasta 1952, momento en el que se iniciaría también en la televisión. Luego de 1959 trabajó en la televisión y fue fundadora en 1968 de Tele Rebelde en Santiago de Cuba. Aun después de jubilada, el pueblo pudo disfrutar de su actuación, junto a su



esposo, en la telenovela *Lo que me queda por vivir*.

El popular actor y comediante musical **Carlos Ruiz de la Tejera**, considerado un verdadero martiano, ganador del Premio Nacional de Humorismo, género al que aportó ternura y un gran sentido de



pertenencia. Poseedor de una vasta cultura, dejó una huella imborrable en el teatro, la televisión y el cine –en filmes como *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata* y *El otro Cristóbal*, entre otras. Este destacado creador, nacido en La Habana en agosto de 1932, nos regaló un estilo único e irrepetible, con el que triunfó en Cuba y en el extranjero.

Con nuevo disco Habana Abierta celebrará en Cuba sus 20 años

El reconocido grupo de música alternativa Habana Abierta, celebrará en 2016 sus 20 años de creación, con un disco que pretende incluir colaboraciones de todos los artistas que alguna vez hayan formado parte de esta banda.

«Cuando comenzamos éramos solo un grupo de jóvenes que amaba la música y cada vez que escuchábamos a alguien tocar bien lo llamábamos para que se nos uniera, por eso tenemos tantos integrantes», comentó a la prensa Luis Barbería, pieza clave de este conjunto. De acuerdo con él, la intención es producir este fonograma con la EGREM. «Sería el primer disco de Habana Abierta que se haga en

Cuba», apuntó, y como parte de las celebraciones anunció la intención del grupo de realizar una gira por toda la Isla.

Coro Entrevoceos triunfa en certamen de Estados Unidos

El Coro Entrevoceos, dirigido por la maestra Digna Guerra, se alzó con el Gran Premio del Festival Serenade International Choral Series, realizado en la ciudad de Washington. Coordinado por Classical Movements, organización radicada en Virginia que facilita el intercambio cultural con orquestas y grupos artísticos foráneos, el certamen galardonó al conjunto cubano, además, con el Primer Premio en la categoría Coral.

En el acta del jurado se destacó el altísimo nivel del elenco de la Isla en la interpretación de un repertorio, matizado por la inclusión de dos obras del maestro y compositor Leo Brouwer y una del lituano Vytautas Miškinis.

Declaran Monumento Nacional al sitio de la batalla naval de Santiago de Cuba

El Parque Arqueológico del Patrimonio Cultural y Natural Subacuático Batalla Naval de Santiago de Cuba, fue declarado Monumento Nacional. De acuerdo con Gladys Collazo, presidenta de la Comisión Nacional de Monumentos y del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, quien dio lectura a la resolución oficial, el lugar está conformado por siete sitios arqueológicos, donde yacen los pecios de cinco buques españoles y dos norteamericanos vinculados al conflicto, y asimismo objetos pertenecientes a las embarcaciones, que incluyen mástiles, herrajes, parte de la artillería y proyectiles.

Por su parte, Vicente González, especialista principal de la conservación del patrimonio sumergido en la provincia, refirió que la declaración es resultado de la labor de buzos, historiadores, arqueólogos, biólogos, investigadores y otros profesionales, para conformar el expediente que avala la importancia del área, una franja costera de unos 120 kilómetros de longitud, testigo del desigual combate entre las escuadras del contralmirante español Pascual Cervera y el contralmirante norteamericano William Sampson, en el que todos los buques españoles fueron aniquilados.

Festival del Caribe, edición 35

Teniendo como invitada de honor a la Mancomunidad de las Bahamas, y con más de mil delegados foráneos, y dedicado al aniversario 500 de la fundación de la villa santiaguera, este festival se consolida como uno de los sucesos culturales más significativos de la región con

la creación de la Red de Carnavales del Caribe.

En esta ocasión, entre los paneles convocados destacaron el dedicado a los 200 años del natalicio de Mariana Grajales, en el que disertó sobre el tratamiento de esta figura en la historiografía cubana; igualmente se abordó el teatro de relaciones, expresión artística de rica impronta en la oriental ciudad. Asimismo, se presentaron libros como *Raza, cultura e identidad en el Caribe*, de la historiadora Olga Portuondo, y también una multimedia que recoge los números de la *Revista del Caribe*.

Isantiago

También el 500 aniversario de Santiago sirvió de pretexto para que un grupo de profesores y alumnos fueran convocados por el Centro de Estudios de Conservación, Restauración y Museología perteneciente al Instituto Superior de Arte (ISA/ Universidad de las Artes), y arribaron a la cumpleaños ciudad en junio de 2015 llevando el proyecto Isantiago.

El programa de actividades, que coordinó el profesor Arturo Castro, incluía la ejecución de un mural, la realización de un intercambio académico entre docen-

cuarto año de la especialidad) la idea era intervenir directamente una pared de 5 m de alto por 60 m de largo aproximadamente. Y, sobre ella, pintar elementos culturales típicos de Santiago, como la Virgen del Cobre y algunas imágenes de la centenario ciudad.

También para este número de RyC, Arturo Castro añadió que la Virgen no solo centraría la composición sino que estaría representada de manera inédita: en posición de tres cuartos. Precisó que el muro está situado en el Parque Azul, recién construido en La Alameda como parte de una rehabilitación urbana transformadora del paisaje al eliminar unas naves que cerraban la vista al mar. Pero encontraron que la superficie mural estaba "cruda". No permitía pintar sobre ella. El entuerto se resolvió a través de la cerámica. Una opción más resistente, incluso, a los estragos de la intemperie. Una experiencia nueva para muchos, como el propio Jacas, graduado de la Academia San Alejandro, más familiarizado con el video, la fotografía y la restauración de papel.

Encargado de documentar la realización del proyecto muralista, Jacas registró con su cámara el proceso de facturación del mural cerámico en el Taller Cultural Luis Díaz Oduardo, dirigido por el artista Israel Tamayo. Allí se dio cierto relieve al esmaltado para sugerir la irregularidad del paisaje urbanístico representado. También se numeraron las losas horneadas, para facilitar su correcta colocación en la pared prevista.

El carnaval santiaguero no esperó el emplazamiento definitivo del mural, que por falta de tiempo se postergó



tes, y la exposición de trabajos hechos por estudiantes de primer año del perfil Conservación y Restauración de Bienes Muebles.

El proyecto cumplimentó el tercer objetivo, aplazó el segundo (el contacto se efectuó con museos) y realizó una parte del primero, con ciertas modificaciones. Según Alexis Jacas (por entonces en

hasta septiembre del actual año. Entonces, cinco integrantes del grupo inicial (entre ellos, Jacas y Castro) volvieron a la ciudad oriental para dar culminación a esa parte de Isantiago, un proyecto con otras perspectivas. **(ICL, fotos: Cortesía de A. Jacas)**

**VE
T
ZC**

La XIX Bienal Internacional del Humorismo Gráfico tuvo en nuestra galería una de sus sedes al acoger la muestra *Humor vs. Humor* del artista cubano Reynerio Tamayo Fonseca. Celebrada en los primeros días de abril, la exposición reunía un total de veinticinco impresiones sobre papel realizadas por Tamayo en los dos últimos años, como parte de ese enjundioso humor suyo que se reparte en disímiles manifestaciones artísticas como la escultura, la pintura, la instalación, etc. Desde la sátira, la ironía y el sarcasmo, el creador nos enfrentó a temas tan contemporáneos como el avance indiscriminado de la tecnología y sus contradicciones, la manipulación de los *mass media* y las relaciones de poder que se evidencian en todos los niveles de la vida. Para ello apeló a metáforas como la ciudad, la infancia, la iconografía histórica; importantes *links* de la cotidianidad que dinamizan el lenguaje y lo hacen asequible a un amplio público. Nacido en Niquero en 1968 y graduado del Instituto Superior de Arte en 1992, este artista reside y trabaja en ese espacio de nutrición continua que es la capital cubana, en donde ha desarrollado numerosas exposiciones personales y colectivas. Su trabajo, reconocido nacional e internacionalmente con diferentes lauros, se ha caracterizado por el uso de la apropiación y el juego con la iconografía del arte universal, convirtiéndose en un gesto hilarantemente reflexivo que se entrecruza con una crítica cáustica.

Dos Bienales para Espacio Abierto

Yanelys Núñez Leyva



Caricatura sin título, Reinerio Tamayo.

Con la exposición *Único fin*, otra Bienal se vio reflejada en nuestra galería, en este caso la más importante de la isla, la Bienal de La Habana. De los autores Rafael Consuegra (1957), José Manuel Cruz (1970) y Julio César Pérez (1963), la muestra aunaba distintos soportes, entre ellos la escultura, la fotografía y la instalación, respondiendo a esa diversidad de maneras de hacer que caracteriza a cada uno de ellos. El tema de la identidad individual, regional y colectiva convocaba a gran parte de las propuestas presentadas, favoreciendo la discusión alrededor de ella y de temas adyacentes como la migración interna, los miedos y los sueños, entre otros. Cada una de las tres salas de Espacio Abierto se dispuso en función de un autor diferente, buscando una organicidad, no desde la imbricación, la mixtura o el contraste mediato, sino desde la multiplicidad de criterios que bien divididos pueden conformar un sistema sumamente proporcionado y en equilibrio. Tras un *Único fin*, estos tres artistas desanduvieron entre *la idea y la experiencia*, a través de las vivencias y los saberes acumulados.

A la izquierda, *Combustión incompleta*, de José Manuel Cruz; y bajo estas líneas, *Adecuación*, de Rafael Consuegra.

