



PORTADA:

Pedro Pablo Oliva
S/T. De la serie «Ventanas»,
óleo/lienzo, 1997.

CONTRAPORTADA:

Pedro Pablo Oliva
Abrazo. De la serie «Refugios»,
óleo/lienzo, 1991.

REVERSO DE PORTADA:

Primer claustro del Convento de San
Antonio (Escolapios de Guanabacoa)

REVERSO DE CONTRAPORTADA:

Alberto Korda.
Gabriel García Márquez, 1988.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fomet y

Antón Arrufat

Jefa de redacción

Conchita Díaz-Páez

Administrador

Iván Barrera

Redacción

Jaime Sarusky,

Amado del Pino e

Israel Castellanos

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño, realización

y edición digital

Luis Augusto

González Pastrana

Relaciones

públicas

Rosario Parodi

Composición

Maritza Alonso

Redacción y Oficinas

Calle 4 # 205, e/

Línea y 11, Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica e

Impresión:

Poligráfico

ENPSES

Permiso

81279/143.

Publicación

financiada por el

FONCE

4 ENTRE DIOS Y ALGORITMOS

Rafael Acosta de Arriba| Un ciberfilósofo, como llaman a este analista de la era digital, comparte sus reflexiones sobre los peligros y desafíos que entraña esta etapa del desarrollo tecnocientífico para la humanidad, en general, y para la cultura, en particular.

8 CULTURA Y LUCHA REVOLUCIONARIA

Julio A. García Oliveras| En ocasión del 1.º Aniversario del 13 de marzo se analizan las estrechas relaciones del movimiento estudiantil revolucionario con la vida cultural cubana, bajo el liderazgo de José Antonio Echeverría.

15 LOS ESCOLAPIOS DE GUANABACOA

Carlos Venegas Fornias| El autor nos cuenta sobre el devenir de una de las edificaciones con mayor valor patrimonial e integridad en su conservación dentro de las de su género, capaz de transmitir aún un significativo mensaje.

23 LA INTEGRACIÓN ARQUITECTURA-ARTES PLÁSTICAS EN LA HABANA DE LOS AÑOS CINCUENTA

Alejandro G. Alonso y Pedro Contreras| El auge constructivo que viviera nuestro país durante los años cincuenta, trajo aparejado un fenómeno de gran relevancia: la integración de las artes plásticas a las más significativas construcciones del movimiento moderno.

30 RECORDANDO A ÑICA

Adelaida de Juan| Una exposición que reunió obras de artistas de varias promociones, en recuerdo y homenaje a Eiriz, una de las figuras míticas dentro de las artes plásticas cubanas.

34 PEDRO PABLO OLIVA: ARTISTA Y MECENAS DE NUEVO TIPO

Israel Castellanos León| La singular trayectoria y el quehacer del último artista en recibir el Premio Nacional de Artes Plásticas, quien posee, además, la dualidad de patrocinar y crear a la vez.

41 APOSTILLAS Y REVELACIONES

David Mateo| Alternativas y soluciones en la obra de la artista cienfueguera Annia Alonso.

44 KORDA

Jaime Sarusky| Más allá de ser el autor de una de las fotografías más famosas del mundo, Korda ha sido el fotógrafo más profesional y versátil en Cuba.

48 TED HUGHES Y EL TEATRO. CLÁSICOS DE HOY

Laura Monrós Gaspar| Con su obra dramática, Ted Hughes puede situarse como un puente entre la antigüedad y el sujeto contemporáneo. En sus versiones de los clásicos para el teatro, su verso azota, despierta y conmueve al público.

53 TIMBERLAKE WERTENBAKER: DIALOGANDO CON LA HISTORIA EN TIEMPOS DE INCERTIDUMBRE.

Anna Marí Aguilar| Aunque escasamente traducida al español, esta representante de la dramaturgia británica del último tercio del siglo XX nos propone en sus obras un diálogo responsable sobre el individuo y su entorno histórico.

59 A TIEMPO

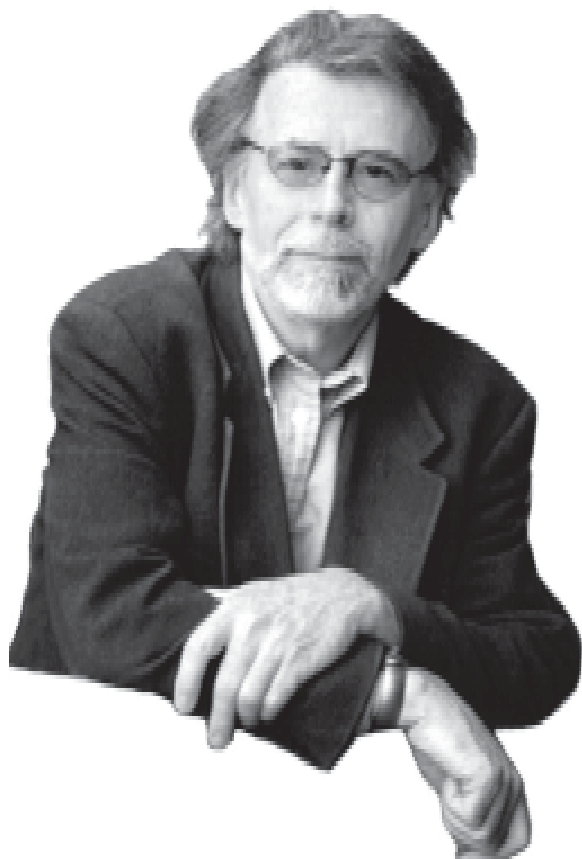
La Reina Isabelle | Frank Padrón || Visto en La Habana: Equipo Crónica | De nuevo Sorolla | Adelaida de Juan || Rosario, buena cosecha | Amado del Pino || Ser Judío | Graziella Pogolotti

67 VISTAZOS

70 ESPACIO ABIERTO



No. 2 marzo-abril,
2007 | Época V |
Año 49 de la
Revolución |
La Habana, Cuba



Rafael Acosta de Arriba.
Poeta, ensayista y crítico de arte. Ha colaborado en numerosas publicaciones.

Entre dioses y algoritmos

Rafael Acosta de Arriba

Como ha sugerido el profesor McLuhan, la información ha dejado de ser un instrumento para producir bienes económicos, para convertirse en el principal de los bienes.
UMBERTO ECO

La globalización es un espejismo de hombres de negocios a la conquista de los mercados. No es un concepto cultural, aun menos de civilización. Pero como siempre, el recurso del mito legitima moralmente las consignas y la acción de los dominadores.
Hervé Fischer

Estamos ante un raro, no cabe duda. Una persona catalogada como ciberfilósofo no puede ser menos que un personaje que escapa a las formas tradicionales de caracterizar al intelectual hoy día. Llamado por *Le Monde* «agitador de ideas interactivas» y recientemente por *La Nación*, de Buenos Aires, como «una de las voces más calificadas en el universo audiovisual de nuestra época», el franco-canadiense Hervé Fischer es un hombre dedicado a pensar la humanidad en plena Era Digital. Lo conocí en uno de sus primeros viajes a La Habana, quizás el primero, y rápidamente lo invité a participar en un foro sobre las bienales de artes plásticas, que se desarrolló en uno de los Congresos Internacionales Cultura y Desarrollo (2003). Así se inició una amistad y la gestación de algunos proyectos entre los que se incluiría una muestra de su obra plástica puesto que, además de sus libros, ensayos y artículos, Fischer es un creador de las bellas artes. Después leí *El choque digital*, publicado en Cuba en 2004. Quedé enganchado por las ideas y sugerencias del libro; probablemente uno de los textos más interesantes y sorprendentes que he leído en los últimos años. Lo que se dice, un libro para releer y recomendar su lectura a los amigos.

Fischer es, además de lo ya citado, profesor de sociología de la cultura y la comunicación, y entre sus diversas acciones en el ámbito de la información están las de ser fundador y copresidente en 1986 de la Ciudad de las Artes y las Nuevas Tecnologías de Montreal, Canadá, donde reside. En 1993 creó el Mercado Internacional de la Multimedia (MIM) y cinco años más tarde fundó la Federación Internacional de Asociaciones

Multimedia (FIAM) por lo que es conocido como el padre de la multimedia en Québec.

A pesar de que Fischer se reconoce como un ser fascinado por las perspectivas abiertas con la llamada Era Digital, no hace concesiones a los peligros y desafíos que entraña esta etapa del desarrollo tecnocientífico de la humanidad. Cree en una ética planetaria basada en los principios de la libertad, la creatividad y la responsabilidad social. A la vez sostiene que hay que mover al hombre desde la actual sociedad de la soledad a una sociedad de solidaridades y comunión entre los seres humanos, algo que él denomina un hiperhumanismo.

En sus libros, cerca de media docena, entre los que sobresalen *El choque digital*, *Teoría del arte sociológico*, *La historia del arte ha terminado*, *El planeta hyper*, *Ciber Prometeo*, *La caída del imperio hollywoodense* y el más reciente, *Seremos dioses*, se aprecia una urdimbre de ideas que recorren y desmontan el entramado de la era de los ordenadores, enuncian presupuestos de la sociología del arte y nos conducen finalmente a un genuino humanismo para los tiempos que corren y los venideros. Su propuesta es la de motivar la reflexión, movilizar conciencias, despertar, estremecer, siempre colocando al hombre en el centro de sus meditaciones y obsesiones. El análisis de la crisis de la Modernidad, los rigurosos y agrios juicios sobre la globalización, el examen de la incipiente utopía comunicacional, entre otros temas, son blancos de sus acometidas ensayísticas. Sirvan, pues las siguientes respuestas para entrar en contacto con este ciberquijote.

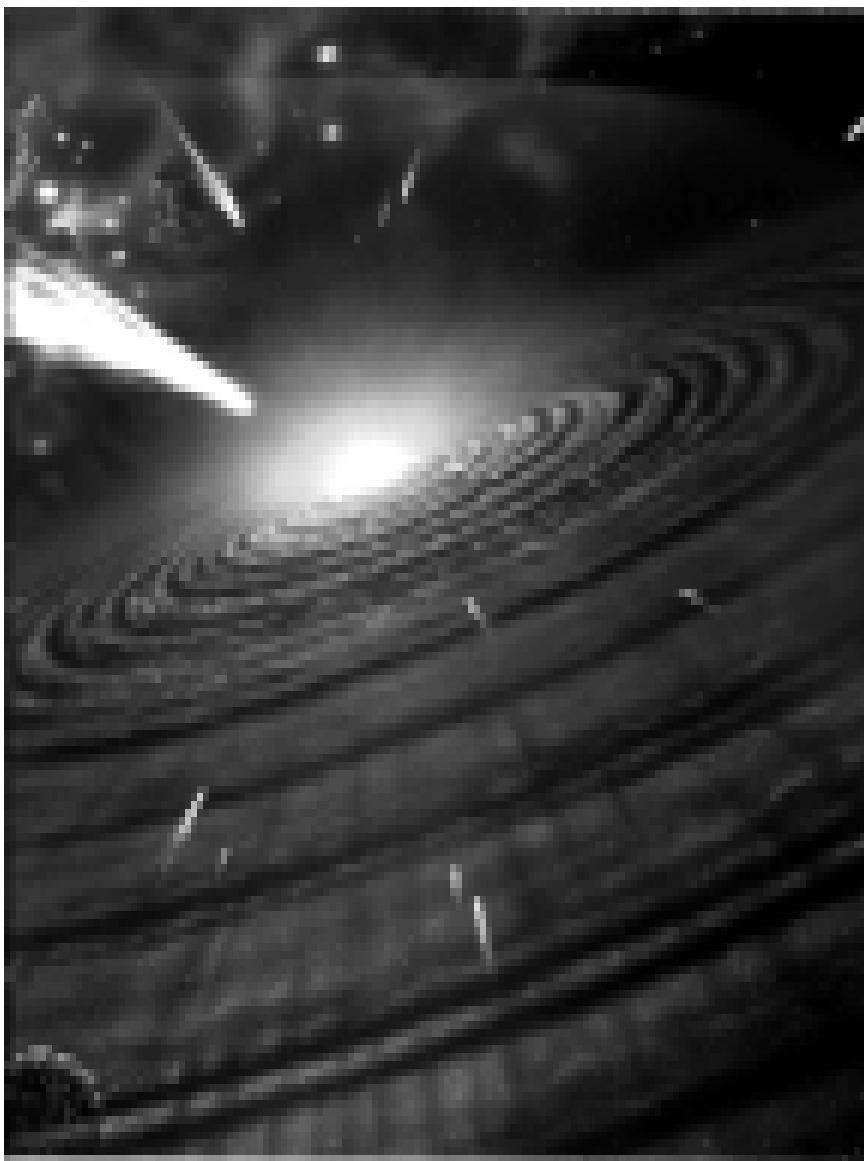
En *El choque digital* usted afirma, como reclamando, que «la cultura debe seguir siendo un espacio de libertad». Me interesa saber cuáles deben ser los caminos que sostengan o salven a la cultura y al arte como espacios de libertad para el hombre, en un mundo muy poco dado a los ejercicios del espíritu.

La cultura de hoy, en nuestras sociedades de clase media y de *mass media*, se ha ido transformando en industrias culturales de consumo y distracción, en las que destacan los juegos y el cine de Hollywood, entre otras expresiones del ocio comercial, y parece haber olvidado su dimensión básica de conciencia crítica. El arte también, cuando se trata de las bellas artes, se puede decir que se ha ido convirtiendo en una artesanía decorativa, con efectos visuales de seducción y sin contenido. Lo que vale es lo que se vende y esto ha traído como consecuencia una crisis fuerte de las artes tradicionales. Y cuando se habla del arte digital, se olvida también la dimensión crítica. El arte digital encuentra otra crisis: se diluye en las comunicaciones de masas, el entretenimiento, la interactividad de los juegos, etc. En general se pierde en muchos casos la dimensión política, filosófica, crítica en el arte de hoy. Por eso llamo a una resistencia y sigo con la postura del arte sociológico, como lo he definido ya en los años setenta: un arte de cuestionamiento, de toma de conciencia crítica sobre la relación entre arte y sociedad, de severa crítica de la explotación del arte de vanguardia para legitimar al poder político y al mercado. Así la práctica del arte sociológico significa, como la filosofía, el desarrollo de un espacio de libertad para el hombre en acuerdo con los tres valores fundamentales que considero: la libertad, la creatividad y la responsabilidad ética planetaria. Es una resistencia que necesita estrategias, y me alegra ver que en muchos países de América Latina se encuentra, con frecuencia, con un compromiso político para cambiar al mundo. No importa que no se llame arte sociológico. De verdad, lo es. Y se practica con mucha audacia y perseverancia.

Cuando fundó el Mercado Internacional de la Multimedia (MIM) en 1993, ¿pensó usted en que esa entidad se sumaría a las fuerzas ya omnipresentes y todopoderosas del Mercado o lo hizo con alguna consideración particular en la que tuviese espacio la concepción del arte como antimercado?

El MIM tenía estatus de asociación sin beneficio, no comercial. En ese tiempo, inicio de los años noventa, el primer MIM se llamó «Nuevas tecnolo-

gías y educación», se trataba, para mí, de subrayar una revolución tecnológica que podría tener un impacto profundo sobre las comunicaciones sociales, la educación y el arte. Organicé entonces un espacio muy amplio de *booths* de compañías comerciales –se necesita el comercio para desarrollar los contenidos y las tecnologías, para apoyar las iniciativas de jóvenes empresarios, con mucha dedicación, mucha creatividad. Organicé competencias de contenidos, con una parte especial reservada a los estudiantes. Yo personalmente nunca obtuve ningún provecho, mi preocupación siempre fue la inversión en la calidad del evento. Además, organicé conferencias internacionales con invitados internacionales, para debatir sobre las problemáticas del choque digital. Todo eso fue una iniciativa de pionero. En 2000 terminé mi experiencia con el MIM, casualmente un tiempo antes del fracaso de la burbuja especulativa.¹ Es importante para un filósofo conocer su objeto de análisis en el interior del flujo de la actividad verdadera, en tiempo real. No soy el filósofo que habla de la navegación marítima, quedándose al borde del océano, sin tomar el riesgo de la tempestad. Esa decisión fue el origen de





mi conocimiento profundo del choque digital y del libro que se publicó en 2001. Hay muchos filósofos de lo digital que no saben siquiera cargar un programa en su computadora, no saben programar, y no tienen la conciencia mínima de la dinámica comercial de un fenómeno de tanta amplitud.

Además, los premios MIM de oro estaban dedicados a reconocer la calidad de los contenidos, de los programas y no del éxito comercial. El MIM incluía siempre un espacio de exposición de arte digital, sin que se pagara nada por parte de los artistas, al contrario, yo pagaba para permitir que ellos disfrutaran de un espacio de exposición, de su promoción y de los servicios técnicos necesarios. El MIM fue una experiencia muy rica, aunque muy exigente, con presupuestos mínimos al límite de mis fuerzas de organizador improvisado. Es mi estilo de vida mezclar los desafíos del arte, de la filosofía, y de la acción pública, también como empresario sin provecho, en el corazón de la sociedad liberal de Canadá. Como lo hice también en las muestras anuales *Images du futur* desde 1986 hasta 1997. Es arte sociológico. Dos últimos comentarios: la dinámica comercial fue un factor de creatividad increíble en la revolución digital. Los billones de dólares perdidos en la especulación de los .com ayudaron muchísimo al desarrollo digital con mucha rapidez. Al contrario, es evidencia de que el arte digital no tiene ningún mercado, no se colecciona, no se puede vender, no se puede aun conservar. Es efímero.

Se ha dicho por algunos estudiosos que las nuevas tecnologías nos aventuran por un camino que permite sospechar que el presente milenio será poscorporal. Es decir, que las sensaciones virtuales pueden eliminar las fronteras entre lo privado y lo público y provocar una autonomía entre el cuerpo y la experiencia. ¿Qué opinión le merece dicha afirmación?

Es absurda. Lo mismo que cuando otros hablan de posthumanismo o transhumanismo. Una ingenuidad similar a la utopía de la transportación en Starreck. Sí, lo virtual permite la ilusión de escapar de la dura realidad cotidiana e imaginarse un superman. Por eso puede presentarse como un psicotropeo que excita la imaginación, como una evasión del mundo real, sin encontrar resistencia. Lo virtual se presenta como un nuevo idealismo mental, negando al realismo. Pero lo virtual refleja lo real, tiene gravedad sociológica, política, comercial, etc. A mí lo real me parece más rico, me sorprende cada día más que lo virtual, me fascina más, incluyendo la imaginación que es parte inseparable de su interpretación.

En medio del simulacro numérico que se está gestando a todo ritmo en el mundo actual bajo el imperio de la informática y del mercado, ¿hay algún espacio para la poesía o es este, decididamente, un páramo infinito de números y saldos?

Muchas veces la realidad se presenta como muy trivial, como un realismo pragmático, especialmente en el planeta de hoy dominado por la religión del dinero y del provecho. Voy a decir que sí, la informática permite soñar. El lenguaje de la programación se acerca unas veces a la creación poética como las nuevas matemáticas. Pero el mundo de hoy rechaza más y más la poesía. Lamentablemente se publica menos y menos, se lee muy poco. Parece como algo inútil. Pero por eso mismo es importante, como el arte y la filosofía. Hay que resistir a ese mundo comercial y de consumo. La verdad es que el mundo mismo es imaginario, es mítico. Tenemos que resistir y redescubrir el encanto de la realidad, de la vida, de la naturaleza. El mundo mismo es poético. Negarlo es, lamentablemente, privarse de la mejor dimensión de nuestra relación con el mundo y ver solamente lo trivial, lo feo, el consumo, la explotación, la violencia.

Ya en 1928 Paul Valéry afirmaba que «Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando, quizás, a modificar prodigiosamente la idea misma del arte». Usted ha manejado conceptos sobre el cibertiempos y sobre el papel que el arte debe jugar en la Era Digital que parecen una continuidad de las ideas de Valéry. ¿Pudiera hablarme sobre este asunto?

Esa afirmación de Paul Valéry es interesante pero no la comparto. El arte es por naturaleza arcaico-contemporáneo. El arte siempre interpreta o expresa su contexto contemporáneo. Pero el arte mismo no tiene nada que ver con la ideología del progreso. No hay progreso en la poesía. Eso no significa nada. No se puede decir que una obra de Wifredo Lam vale más que una mano prehistórica en una cueva de hace treinta mil años. Tampoco se puede afirmar que una obra de arte digital será más bella en 2020 que hoy gracias al progreso de los computadores. No se puede aceptar la dependencia del arte con la tecnología. No hay progreso en el arte. Una obra hecha a lápiz en 2006 puede ser mucho más impor-

tante que una instalación digital interactiva realizada con un algoritmo muy poderoso. La ideología de la vanguardia creaba como pasos hacia el futuro en el arte, pero se murió en los años setenta como una utopía muy interesante, pero que se acabó en una morbilidad terrible. Por eso pinto con pintura acrílica sobre tela tensada sobre bastidores para explorar los íconos del cibermundo. Parece como una paradoja, pero es una necesidad y un manifiesto en sí mismo.

Por último, ¿es posible vislumbrar apenas comenzando el tercer milenio la magnitud de la mutación que operará en la cultura de la mirada humana la llamada Era Digital?

Lo único posible para vislumbrar el futuro es crearlo nosotros mismos. No hay dioses en el mundo para determinarlo, no hay un piloto superior en el avión para dirigirlo. Estamos en la situación de decidir nosotros mismos el sentido de la vida, los valores de la humanidad, la orientación que deseamos dar a nuestra aventura humana increíble y fascinante. Cada vez, especialmente en la esfera de la invención digital, resultan de nuestras creaciones tecnológicas otros usos diferentes de lo que habíamos pensado. Entonces la futurología es muy difícil. Pero es claro que la tecnociencia se volvió el motor de nuestro destino humano. No hay que olvidar que la tecnociencia es parte de nuestro humanismo, es creación humana. Tampoco se pueden oponer naturaleza y cultura, ni hombre y tecnología, ni naturaleza y tecnología. Todo es parte de la naturaleza, incluyendo nuestro cerebro, nuestras utopías y locuras. Estamos en el inicio muy primitivo de la Era Digital, que sucede a la era del fuego. Vivimos con más y más peligro, porque nuestro cerebro no mutó en tiempo para dominar el progreso de nuestro poder instrumental digital. Por esa razón estoy muy pesimista, aunque por voluntad soy optimista. La Edad Digital va a crear más acceso a la información y a la diversidad de culturas, más oportunidades de tomar conciencia sobre dicha diversidad, pero no necesariamente más progreso, o más sabiduría. La cultura es una voluntad, no solamente una tecnología. Al contrario de lo que afirmó McLuhan, al menos, no creo que el medium es el mensa-

je. Esa idea fue genial en su tiempo como provocación intelectual, pero tenemos que resistir, no aceptar la disolución del mensaje en el lenguaje electrónico, salvar el valor de los contenidos, de la conciencia humana que debe dominar sus fantasías tecnológicas. El hombre debe permanecer en el centro de nuestro mundo, de nuestra cultura y de nuestro futuro con toda su propia responsabilidad ética. No podemos alienarnos en la creencia de poderes superiores, ya sean dioses o algoritmos. ■

NOTA

¹En 2000, después de dos años de euforia febril en la bolsa (NASDAQ) que permitió a muchas empresas pequeñas obtener inversiones importantes para desarrollar sus actividades en el campo de las tecnologías digitales, es decir dinero fácil y rápido de obtener, especialmente en la Silicon Valley de California, en un entorno de caótica especulación, se produjo el desastre. Esas empresas *punto com*, como se llamaban, encontraron su hora de la verdad: en realidad no obtenían ningún provecho y su valor en la bolsa era ficticio. Fue un choque enorme, significó el fin de muchísimas empresas, y una gran pérdida de dinero para una multitud de inversionistas ingenuos. Los que esperaban volverse millonarios en diez meses se despertaron totalmente arruinados (Nota del entrevistado).



Cultura y lucha revolucionaria

Julio A. García Oliveras



Julio A. García Oliveras.
Dirige la Revista Bimestre Cubana.
Fundador del Directorio Revolucionario, ha escrito libros y numerosos artículos sobre el movimiento estudiantil.

Hace poco, al conmemorarse cincuenta años de la última presentación del Ballet de Alicia Alonso en la Universidad, vimos un interesante documental sobre el Ballet y su vinculación con la FEU, desde antes de 1959. Sin embargo, no es posible captar la real significación de aquel acto, sin relacionarlo con el contexto de la lucha contra la dictadura batistiana, y con las acciones del movimiento estudiantil revolucionario y de la FEU en esa época. Por ello, nos proponemos recorrer esa etapa revolucionaria tomando en cuenta la actividad cultural de la FEU en el contexto de la lucha contra Batista.

La Universidad de La Habana alcanzó un papel sobresaliente en las principales proyecciones del quehacer cultural en Cuba, aun en la era republicana, cuando el arte y la cultura tenían un carácter en ocasiones elitista, o eran degradados por fines meramente comerciales. Si se profundiza en la historia de la Universidad, encontraremos la ingente labor del Teatro Universitario, dirigido por el profesor Luis A. Baralt; la del Departamento de Cinematografía, a cargo del conocido profesor J. M. Valdés Rodríguez, y la de la Coral Universitaria.

Lamentablemente, en la *Historia de la Universidad de La Habana* publicada en 1984, no se hace referencia a estos aspectos, que sin duda eran una contribución a la formación de profesionales más integrales. No solo hay esa penosa omisión, sino también algunas expresiones como cuando, al tratar acerca de la «Universidad vs dictadura batistiana», se habla de que el estudiantado estaba, mayoritariamente, compuesto por «jóvenes procedentes de la gran burguesía, de la mediana y de la pequeña burguesía». Este criterio no se corresponde con la realidad. Son más exactos los capítulos anteriores, donde al abordar «La Universidad durante el período de los gobiernos auténticos (1944-1952)», se subraya la importancia que tuvo,

el proceso paulatino de notable variación de la composición clasista del estudiantado universitario durante toda la década de los cuarenta. Una de las grandes conquistas del movimiento revolucionario estudiantil posterior a la caída de Machado fue la ampliación de la matrícula gratis. Por esta vía, pudieron entrar a formar parte del estudiantado universitario numerosos jóvenes pobres o de escasos recursos, cuyos padres no hubieran podido costearles sus estudios. Añádase a ello que un apreciable por ciento de los que pagaban su matrícula provenían de familias de obreros o eran personas de recursos limitados. Así, la Universidad de finales de la década del cuarenta tiene un considerable por ciento de personas de origen humilde o de ingresos limitados. Otro fenómeno completó este cuadro de variación de composición. Dada la cercanía a Estados Unidos *las familias más pudientes enviaban a sus hijos a estudiar a universidades norteamericanas.*

Esto sí se ajusta a nuestra propia experiencia.

A la distancia de medio siglo, resulta conveniente ofrecer algunos datos sobre la Universidad de aquellos años. El principal centro de educación del país contaba con trece facultades: Ciencias, Pedagogía, Ingeniería (Civil y Eléctrica), Arquitectura, Derecho, Ciencias Sociales, Farmacia, Ciencias Comerciales, Ingeniería Agronómica, Odontología, Medicina, Filosofía y Letras y Medicina Veterinaria, con una matrícula oficial, en 1954, de trece mil quinientos catorce estudiantes. De ellos, cuatro mil seiscientos cincuenta y siete cursaban Medicina, Odontología y Farmacia; mil quinientos setenta y siete, Ingeniería y Arquitectura; dos mil setecientos cincuenta y ocho, Pedagogía (Educación); y dos mil ochocientos veintiocho Ciencias Comerciales (Economía). El resto estaba integrado por las otras facultades. A esto habría que sumarle unos tres mil estudiantes de matrícula gratis.

Fotos:
Cortesía de
los archivos de
Julio García Oliveras
y Germán
Amado-Blanco.



Izquierda: Vista de la colina universitaria en los años cincuenta.
Derecha: Julio A. Echeverría en la primera línea de la lucha contra Batista.

La FEU de esos años era la descendiente directa de la organización creada por Julio A. Mella y reunía un destacado historial en las luchas políticas y sociales. A mediados de los cincuenta también existía la Federación Estudiantil Universitaria (FEUO) en la más joven Universidad de Oriente y se estaba organizando el movimiento estudiantil en la Universidad Central de Las Villas, de reciente creación.

Tras las elecciones del 23 de febrero de 1954, integraron el Ejecutivo de la FEU cuatro dirigentes que desempeñarían un papel decisivo en la actividad cultural, como parte de la lucha general contra la dictadura: José Antonio Echeverría, de Arquitectura; Fructuoso Rodríguez, de Agronomía; y René Anillo, de Derecho, que representaban la vanguardia del movimiento estudiantil revolucionario. A ellos se sumaba Luis de la Cuesta, de Ciencias Sociales, como jefe de la Secretaría de Cultura, organizador directo de ese frente en los meses y años inmediatos.

En la estrategia de lucha de Echeverría, cuyo objetivo principal se encaminó a la realización de una revolución radical y no solo al derrocamiento de la dictadura de Batista, la cultura ocupó un lugar importante. Su premisa era lograr la máxima unidad de fuerzas frente a la tiranía, y para ello era necesario tomar en cuenta no solo los factores políticos, sino también los económicos y culturales. No debemos olvidar que, tradicionalmente, muchos ciudadanos habían sido atraídos hacia la Universidad

por sus actividades culturales. Pero hay que destacar cómo esta vida cultural universitaria se incrementó durante los años en que José Antonio Echeverría presidió la FEU (1954, 1955 y 1956), precisamente en los mismos momentos en que arreciaba la lucha contra Batista.

Aunque la Universidad desde el golpe del 10 de marzo se había convertido en centro de la resistencia contra la dictadura, la historia recoge el salto cualitativo que experimentó el movimiento estudiantil bajo la dirección de Echeverría. Este había ingresado en la Universidad en el curso 1950-1951. Su trayectoria estudiantil muestra que tenía una verdadera vocación por la arquitectura y el arte. Ya en 1952, siendo vicepresidente de los estudiantes de Arquitectura, inició la publicación de *Espacio*, revista de los estudiantes de dicha carrera, que llegaría rápidamente a convertirse en la publicación especializada más importante editada en Cuba entre ese año y 1956. Esta revista, realizada totalmente por los estudiantes, e impresa en los talleres universitarios, ofrecía una amplia visión del desarrollo de la profesión, tanto en Cuba como en el extranjero. Sus ediciones recogían artículos sobre la obra constructiva en México, Brasil y otros países, además de informaciones sobre las más importantes construcciones realizadas en Cuba. También exponía trabajos ampliamente ilustrados sobre las artes plásticas, y destacaba la integración de estas a la arquitectura. O abordaba otro de los temas que preocupaban a los jóvenes arquitectos

Inauguración de la exposición de pintura de la norteamericana Eugenia Schein en la galería de Arte y Cinema La Rampa, auspiciada por la Dirección de Cultura de la Federación Estudiantil Universitaria, el 1º de febrero de 1956.

De izquierda a derecha: Marcelo Fernández Font, René Anillo, José Antonio Echeverría, Raúl Roa Kourí, Graziella Pogolotti, una persona no identificada, Luis de la Cuesta y Amparo Chaple.



de la época, la planificación, muy vinculada al ordenamiento urbano; o los aspectos legales y éticos de la profesión. Y por supuesto, se hacía eco de las denuncias contra el régimen. Desde sus inicios José Antonio ocupó el cargo de administrador de la publicación, y otro estudiante, Samuel Biniakonski, sería su director. Parte de los ingresos de la revista por sus anuncios, se dedicaría a las actividades revolucionarias.

Dos hechos contribuyen a caracterizar el movimiento. El 27 de marzo, a pocos días de las elecciones de la FEU, Echeverría y Fructuoso encabezan una espectacular demostración durante los paseos del carnaval de La Habana. Frente a la tribuna presidencial realizan una enérgica protesta contra la dictadura, que produce una brutal golpiza de los agentes represivos. El suceso tuvo gran repercusión y señala el estilo que, desde ese momento, toma la lucha estudiantil. Pero el 7 y 8 de mayo ocurre un suceso de mayor trascendencia: la celebración en la Colina del Congreso de los Estudiantes Secundarios. Entre otros, tomaron parte Pepito Tey, Félix Pena y José Smith-Comas. El objetivo fundamental

de aquella reunión fue plasmar la unidad de los estudiantes secundarios y los universitarios en la lucha contra la dictadura.

Ese mismo año, el 30 de septiembre, José Antonio asumió la Presidencia de la FEU. Cobra entonces gran intensidad la campaña de denuncia contra la dictadura y contra la farsa electoral anunciada para noviembre. La FEU proclama la ilegalidad del régimen. No hay que olvidar que después del Moncada las maniobras de la politiquería serían el mayor peligro para el proceso revolucionario. Para los meses finales del año Echeverría convoca el Forum contra el canal Vía Cuba, que provocaría una gran movilización popular.

También en 1954, y en medio de esa lucha política, la FEU inicia un poderoso ascenso en su vida cultural. Ya en enero, junto con la Asociación de Estudiantes de Ciencias Sociales, convoca a los Premios Fidelio Ponce de Artes Plásticas y Rubén Martínez Villena de Literatura. El 28 de febrero se efectúa un concierto de la Filarmónica en la Plaza Cadenas, bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán. Pero es a partir del 17 de mayo, cuando se inaugura el

Primer Festival Universitario de Arte, que su actividad alcanza una relevancia extraordinaria pues éste fue un evento de gran amplitud organizado por la Dirección de Cultura de la FEU, en coordinación con la Sociedad Universitaria de Bellas Artes, que abarcó muestras de pintura, escultura, cerámica, cine, teatro y música. Lo inauguró Luis de la Cuesta con un concierto en el Aula Magna, y el 4 de agosto se presenta el Ballet de Alicia Alonso con *El Lago de los Cisnes*. Más de treinta pintores exponen sus obras, entre los que destacan Víctor Manuel, Mariano, Arche, Pogolotti y Portocarrero. Entre los escultores aparecen Lozano y Tomás Oliva. Martha Arjona figura entre los ceramistas. Con la coordinación del profesor Valdés Rodríguez, se exhibieron diversos documentales y se estrenó el filme *Alemania, Año Cero*. El teatro presentó *La zapatera prodigiosa* de García Lorca. La repercusión fue extraordinaria y la participación popular muy nutrida. Más tarde, el 23 de junio, José Antonio Echeverría entrega de los Premios Villena y Ponce. Y en este mismo mes, se inaugura una serie de exposiciones personales. La primera, de Julio Girona. Es necesario aclarar que, paralelamente, tanto el Departamento de Cinematografía como el Teatro Universitario continuaban su programación habitual. Desde mediados de 1953 se habían exhibido importantes filmes como *Juegos prohibidos*, *Potemkin*, *Mañana es demasiado tarde* y *Bajo el cielo de París*, así como documentales presentados por el profesor Luis de Soto en un programa titulado *Siete filmes de arte*, así como documentales científicos. El teatro, por su parte, obtuvo en 1953 gran éxito con *La isla de las flores*, de la Avellaneda; y organizó el Seminario de Artes Dramáticas, en el que se proyectaría la presentación de *La dama boba*, de Lope de Vega, *Todo sea para bien*, de Pirandello y *El sirviente de dos amos*, de Goldoni. Para 1954 se estrenan *Abdalay* y *La matrona fuerte*, de Martí. A las que siguen *Antes del desayuno*, *Todos son nuestros hijos*, y *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, entre otras.

En resumen, se puede afirmar que ese año, la celebración del Primer Festival de Arte Universitario marcó el inicio del importante movimiento cultural de la FEU, que tomará nuevos impulsos en 1955, cuando la lucha estudiantil incrementa sus acciones.

Vale reiterar que estos actos culturales permitían a Echeverría y a otros dirigentes de la FEU denunciar a la dictadura ante el pueblo. En 1955 arrecia la lucha revolucionaria. El 17 y 18 de enero, se celebra el Forum sobre el Canal Vía Cuba; poco después, Echeverría y Fructuoso embarcan hacia Costa Rica, para participar en el combate internacionalista contra de la invasión somocista. Al regresar, son enviados a prisión y se produce una gran protesta estudiantil. El 13 de febrero, al conmemorarse el segundo aniversario del asesinato de Rubén Batista, José Antonio es herido de gravedad. A esto sigue el difícil proceso de las elecciones estudiantiles, en las que se enfrentan dos tendencias del movimiento estudiantil, la insurreccionalista y la politiquera. Es una confrontación violenta, en la que los representantes del movimiento revolucionario se comprometen a fondo para garantizar el éxito del

proceso, que culmina el 23 de febrero con la reelección de José Antonio. Para el 8 de mayo, aniversario de la muerte de Guiterras, Echeverría organiza un acto en el Morrillo, Matanzas, lugar donde cayera el destacado revolucionario. La demostración estudiantil termina violentamente, en horas de la tarde, en el Instituto de Segunda Enseñanza de esa ciudad, y Echeverría y Fructuoso resultan nuevamente heridos.

El 15 de mayo son liberados Fidel y los asaltantes del Moncada, gracias a la campaña en favor de la amnistía a la que la FEU le ha dado la mayor importancia. Echeverría invita a Fidel a un acto de recibimiento en la Escalinata Universitaria el día 20. Desde temprano la Colina es rodeada por importantes contingentes policíacos que producen una tremenda balacera en los alrededores para impedir el acceso del público. El 9 de junio José Antonio encabeza otra protesta, por el asesinato de Jorge Agostini; y el 19 de julio se pone al frente de la manifestación ante la embajada de México, donde han sido detenidos Fidel y los futuros expedicionarios del Granma. El 26 de julio se efectúa en la Universidad el acto por el segundo aniversario del Moncada y en las demostraciones que lo suceden José Antonio es arrestado por la policía.

Uno de los hechos de carácter insurreccional de mayores consecuencias de ese año se produce en agosto. Para el 4 los seguidores de Prío habían planeado un alzamiento (disponían de miles de armas) que debería coincidir con el regreso del ex presidente del exilio. José Antonio decidió incorporarse con un grupo de combatientes universitarios a fin de influir en las posibles consecuencias futuras, dado el dudoso propósito de sus organizadores. Aquel plan, conocido por el episodio de Santa Marta y Lindero, fracasó estrepitosamente, y dejó canceladas definitivamente todas las perspectivas de los seguidores de Prío. José Antonio logró abrirse paso entre las fuerzas policiales, pero tuvo que pasar a la clandestinidad durante un largo período. En esas condiciones, con el derrumbamiento del aparato clandestino priísta, la pérdida de gran cantidad de armas y la situación de Fidel en México, que iniciaba los preparativos insurreccionales, surge el Directorio Revolucionario.

Los sectores politiqueros aprovechan todos los reveses de las fuerzas revolucionarias para tratar de lograr del dictador una apertura política. En octubre los partidos tradicionales organizan un mitin en la Plazoleta de Luz, para reclamar el visto bueno de Batista. José Antonio decide participar y en nombre de la FEU hace un histórico llamado a los representantes de la política tradicional, a que cesen en sus intentos de negociar con el dictador. En sus palabras plantea la necesidad de hacer en Cuba una verdadera revolución radical y señala que únicamente una transformación profunda en nuestra realidad política, económica y social puede ser la cura de los males de nuestra Patria. Su vibrante intervención termina en medio de los gritos de «¡Revolución!, ¡Revolución!» y «¡Viva Fidel Castro!» En las semanas siguientes se producen demostraciones políticas, huelgas y manifestaciones, que alcanzan el nivel más alto de estos años de lucha

contra la tiranía. A las demostraciones estudiantiles, que se iniciaron el 27 de noviembre y se repiten los días 2, 4 y 7 de diciembre, fecha en que José Antonio y Fructuoso resultan nuevamente heridos, se unen los obreros en la gran huelga azucarera de finales de ese mes que sacudirá al régimen. El 14 de diciembre la FEU había convocado a un paro nacional de cinco minutos efectuado con todo éxito. Este año termina con la reunión de Echeverría y Frank País en Santiago de Cuba, que estrecha aún más los vínculos entre ambos dirigentes.

En medio de ese intenso accionar revolucionario no se interrumpe el quehacer cultural. Entre el 20 y el 27 de enero de 1955, se organiza la Segunda Semana Sinfónica Universitaria, con un nivel sin precedentes en cuanto a su contenido y participación. Su programa, extraordinario, incluyó desde conferencias hasta actuaciones de importantes figuras y grupos. El primer día se presentó en el Aula Magna la pianista Bertha Schulmann, con un programa que reunió a Bach, Mozart, Albéniz, Chopin y Liszt. Siguió un concierto de música cubana, con Ernesto Lecuona y Esther Borja. El maestro Odilio Urfé ofreció una charla sobre «El Danzón, baile típico cubano», ilustrada con la participación de la Orquesta de Belisario López. El programa incluyó, igualmente, un concierto sinfónico de los pianistas Juanita Zayas y Enrique Fernández, del Conservatorio Peyrellade, con temas de Rachmaninov y Tchaikovski. Actuó, además, la Banda Municipal, dirigida por Gonzalo Roig. Por último, la conferencia del Dr. Fernando Ortiz sobre «La música de los ritos africanos en Cuba», impartida en el Aula Magna con la participación de la cantante Mercedes Valdés y ejecutantes genuinos de los ritmos africanos.

El 20 de abril, tras las elecciones de la FEU, Echeverría hace importantes declaraciones a la prensa: «Llevamos como aspiración máxima en lo interno un sentimiento de superación y una intensificación de las actividades culturales en el Alma Mater. Trataremos de volcar el acervo cultural universitario en las grandes masas populares, mediante la creación de la Universidad Popular Rafael Trejo y una gran campaña de alfabetización que recorrerá todo el país». Este proyecto sería truncado en los meses siguientes por el inicio de la guerra revolucionaria y la temprana muerte de José Antonio.

El 27 de abril, la soprano Iris Burguet daba un concierto en la Universidad. Y todavía se incrementa más este accionar cultural con una exposición personal de Wifredo Lam, seguida de inmediato por una muestra de Martínez Pedro y Sandú Darié, ambas organizadas por la Asociación de Estudiantes de Arquitectura. Dicha Asociación, presidida por José Antonio, incluía en sus proyectos las exposiciones antes mencionadas, conferencias sobre «Planificación», del arquitecto Martínez Inclán, y otras como «El factor humano en la arquitectura», o sobre aspectos técnicos de la construcción; así como sesiones de cine, como se observa en el programa publicado en la revista *Espacio* de noviembre-diciembre de 1954. Otras asociaciones estudiantiles, como las de Derecho e Ingeniería, también organizaron conciertos y diversas actividades culturales. Ese año se desarrolla el Segundo Festival Universi-

tario de Arte, cuya acción principal se centraba en la presentación del Ballet de Alicia Alonso el día 2 de julio. A la función, realizada en el Estadio Universitario, asistieron más de veinte mil personas. Otras actividades del Festival corrieron a cargo del Teatro Guiñol, que presentó *La carreta* y *El retablillo de Don Cristóbal*; del Grupo Teatral Triángulo, con *La fabulilla del secreto bien guardado*; y del Grupo TEDA, con *La soga*. Y hubo conversatorios, en el Aula Magna, sobre «El resurgimiento teatral en Cuba» y «El arte y la sociedad», con la participación de José A. Portuondo, Luis A. Baralt, Álvarez Baragaño y Rosario Novoa. Por su parte, el Departamento de Cinematografía organizó debates sobre «Cine y realidad». Y a mediados de año se lanzó nuevamente la convocatoria de la FEU para los Premios Villena y Ponce.

La actividad cultural propiciada por la FEU en 1955 adquirió tal magnitud, que la Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC) le otorgó su Trofeo y Diploma. Si se suman el resultado de las acciones políticas más la actividad cultural de ese año se puede apreciar el salto cualitativo del movimiento estudiantil revolucionario bajo la dirección de Echeverría. La actividad cultural del estudiantado estuvo a la altura de la lucha revolucionaria.

Y este proceso se acelera en 1956. Las acciones del movimiento estudiantil se suceden sin tregua. El 1º de enero se publicaron declaraciones de José Antonio valorando el éxito de la protesta popular de finales de año. En ellas afirmaba, coincidiendo con Fidel, que 1956 sería un año definitivo en la lucha contra la dictadura. La FEU se proyectaba en la defensa de los intereses populares mediante acerbos críticas a las arbitrariedades de la Cuban Telephone Company. El 28 de enero, mientras se llevaba a cabo una combativa demostración en el Parque Central, con motivo del natalicio del Apóstol, Echeverría y un grupo numeroso de estudiantes fueron detenidos y enviados a la prisión del Príncipe. El 3 de febrero José Antonio fue acusado de actividades revolucionarias y terroristas. En un acto en homenaje al inicio de la Guerra de Independencia, el 24 de febrero, Echeverría proclamaba públicamente en el Aula Magna, la creación y fines del Directorio Revolucionario. En ese mismo recinto, días después, tendría lugar una reunión convocada bajo el lema «Contra las dictaduras de América», de gran trascendencia política y profundo contenido latinoamericanista, y que contó con la participación de destacados exiliados revolucionarios de nuestra región. El discurso de Echeverría en esa ocasión constituyó una reafirmación de nuestro espíritu solidario, de los objetivos de la lucha en Cuba y, particularmente, una denuncia de la política imperialista de Estados Unidos. El acto fue calificado de comunista por los cuerpos represivos.

En abril ocurrieron enfrentamientos armados. Los inició Frank País en Santiago de Cuba, y tendrían su eco inmediato en La Habana, el día 20, con las acciones de los combatientes del Directorio contra el vocero batistiano Luis Manuel Martínez. El 23 de mayo Echeverría es detenido en su refugio clandestino, por lo que se genera una fuerte protesta entre



Foto en el Estadio Universitario con Fernando Alonso. De derecha a izquierda: Fructuoso Rodríguez, René Anillo, Juan Nuiry, Pedro Machado, Lela Sánchez, Luis de la Cuesta, Elvira Díaz Vallina, Fernando Alonso, Marcelo Fernández, Amparo Chaple, Raúl Amado-Blanco, dos no identificados, José Antonio Echeverría, un funcionario de la cervecería La Polar, Antonio (Ñico) Guevara, el Guajiro y Miguel Ángel Domínguez.

los universitarios que temían que fuera eliminado físicamente. La etapa insurreccional se acercaba rápidamente y la búsqueda de armas llevó nuevamente a José Antonio y a un grupo de combatientes del Directorio a participar en una acción armada contra Batista, preparada en la avenida 31. La acción se frustró, pero el Directorio esta vez había logrado ocupar un importante número de armas que pasaron a engrosar sus arsenales.

En julio se celebraron nuevamente las elecciones de la FEU, y José Antonio Echeverría, como indiscutible representante de la línea insurreccional, es reelegido por amplia mayoría. Ante una apelación del Rector, recibe el voto unánime de los presidentes de las trece asociaciones. El 26 se conmemora el tercer aniversario del Moncada con un acto en el que habla José Antonio. Al siguiente día viaja a participar en los congresos estudiantiles de Chile y Ceilán (Sri Lanka) elevando importantes objetivos en este viaje. En primer lugar, con el avance de la lucha en Cuba y la proximidad del inicio de la etapa insurreccional, movilizar la solidaridad en los distintos países de nuestro continente y en el mundo. Los eventos estudiantiles citados, con participación internacional, eran escenario favorable para estos objetivos. Pero el viaje habría de servir para facilitar otro hecho de mayor trascendencia: el Directorio había acordado que José Antonio se reuniera con Fidel en México, para así dejar establecida la unidad revolucionaria: el 29 de agosto del 1956 ambos líderes firmaron la Carta de México.

José Antonio tuvo una formidable acogida entre los estudiantes en Chile y en los países de América Latina que visitó en su recorrido. Igualmente en Ceilán, donde se reunían principalmente representantes de las organizaciones del Tercer Mundo. Allí se en-

contró con jóvenes que después ocuparían posiciones históricas en sus países, como Silvio Mayorga, uno de los comandantes fundadores del Frente Sandinista en Nicaragua, Percival Paterson que fuera primer ministro de Jamaica y Henrique Jorge Cardoso, presidente de Brasil. En octubre José Antonio regresó a México para una nueva reunión con Fidel y otros compañeros del Ejecutivo del Directorio, a fin de ultimar detalles tácticos del inicio de la lucha. El 24 de ese mes regresó a La Habana donde los estudiantes lo recibieron multitudinariamente.

De inmediato se iniciaron las acciones armadas del Directorio como preparación para el inicio de la guerra revolucionaria. El día 27, en horas de la noche, fue ejecutado en el cabaret Montmatre el coronel Blanco Rico, jefe del Servicio de Inteligencia Militar. En el aniversario del fusilamiento de los estudiantes de Medicina, se efectuó la última manifestación estudiantil, a la que seguiría el cierre de la Universidad. El 2 de diciembre se produjo el desembarco del Granma, que con el regreso de Fidel, marcaría el inicio de la guerra revolucionaria.

Pero la vida cultural en la Universidad no tendría menor significación en ese año. A inicios de 1956 se celebró el Tercer Foro Nacional Azucarero, al cual Fructuoso Rodríguez, como vicepresidente de la FEU y presidente de la Asociación de Estudiantes de Agronomía, le prestó gran atención. Participaron numerosas personalidades relacionadas con la producción azucarera: industriales, economistas e incluso trabajadores, y se debatió la complicada situación del sector, debida a las políticas arbitrarias del régimen y su evidente subordinación a los intereses de Estados Unidos. Igualmente se discutió sobre el desarrollo azucarero del país, y el papel de los derivados de esa producción.

El 5 de marzo se inició la Tercera Semana Sinfónica, que tuvo entre lo más destacado un concierto de

música de cámara con obras de Rameau, Tournier y Debussy, la actuación de la Banda Municipal bajo la batuta del maestro Gonzalo Roig, y las interpretaciones de las solistas Estelita Santaló y Marta Pineda. Parte del programa lo ocupó el coro de la Universidad de la Florida, así como el Grupo Madrigal. El Cine de Arte se sumó a esta semana con la exhibición de los documentales *Los instrumentos de la orquesta* y *Chants populaires* y de la cinta *La viuda alegre*, con Lana Turner y Fernando Lamas. Otros eventos destacados serían el concierto de la orquesta sinfónica de la CMQ con la pianista Ivette Hernández en la Plaza Cadenas; y la exposición de la artista norteamericana Eugenia Schein, a cuya inauguración asistieron José Antonio Echeverría y Graziella Pogolotti. Este año la FEU entregó nuevamente los Premios Ponce y Villena.

La conclusión, antes del inicio de la lucha revolucionaria, de este importante trabajo cultural de la FEU presidida por José Antonio, sería la presentación del Ballet de Alicia Alonso el 15 septiembre de 1956. Otra vez el público colmó el Estadio Universitario, y es preciso destacar la importancia política de esta actuación. No solo por la gran cantidad de personas que acudieron a verla en momentos en que la prensa informaba que el movimiento estudiantil revolucionario sellaba su unidad con Fidel, sino porque el discurso principal de la noche estuvo a cargo de Fructuoso Rodríguez, quien actuaba como presidente de la FEU, ya que Echeverría iniciaba su viaje hacia Ceilán. Aunque Fructuoso no estaba en la clandestinidad, el avance del proceso revolucionario obligaba a tomar medidas para su seguridad. Lo más importante es que el contenido de sus palabras fue, esencialmente, un llamado revolucionario, y pese a que no suele recordarse, en esa ocasión se hizo la primera colecta pública para el Directorio.

Estas páginas no pretenden ni pueden recoger las numerosas actividades que, bien en el campo de la lucha política revolucionaria, o en el accionar cultural, se realizaron en el período mencionado. Ni tampoco, como es de suponer, todas las actividades realizadas por Echeverría en esos años. Sólo hemos tratado de presentar un cuadro que conjugue los distintos aspectos en que se expresaba la lucha revolucionaria que José Antonio impulsó y encabezó como presidente de la FEU. En ese período ninguna institución cultural del país, y mucho menos del régimen, realizaron una labor cultural de tan alto contenido. Como ha dicho Mario Coyula, esa experiencia mostraba que la vanguardia revolucionaria coincidía con la vanguardia cultural de aquellos años. ■



El edificio del antiguo colegio de los Escolapios de Guanabacoa se destaca por su alto valor patrimonial, la integridad de su conservación y por la capacidad de transmitir un singular y significativo mensaje dentro de los de su género.

Durante casi tres siglos sus claustros han mantenido una notable actividad docente organizada dentro de la clásica estructura de los colegios y monasterios, en torno a patios cerrados por galerías y habitaciones. Pero sin abandonar este modelo tradicional, han logrado desarrollar una valiosa secuencia arquitectónica en tiempo y espacio, adicionando cuerpos de diferentes estilos, sin superposiciones que anulen la autenticidad de las soluciones originales, inscritas cada una en un acontecer histórico distinto.

El actual conjunto permite apreciar tres etapas constructivas distribuidas sobre un amplio espacio: el convento de San Antonio de Padua de la orden de San Francisco, conocido también como el Convento de los Franciscanos de Guanabacoa (1720-1857), el Colegio de los Escolapios (1857-1942) y su Noviciado (1952-1957).

EL CONVENTO DE SAN ANTONIO

A iniciativa de los terciarios franciscanos,¹ el síndico del cabildo de Guanabacoa pidió licencia en 1719 para abrir un convento de frailes de esa orden destinada a la educación de niños y jóvenes. Los franciscanos se encontraban en proceso de expansión por



LOS ESCOLAPIOS DE GUANABACOA

Carlos Venegas

toda la Isla² y la villa era por entonces una de las poblaciones mayores de Cuba, después de Puerto Príncipe, Santiago de Cuba y Bayamo, por tanto, el establecimiento propuesto fue aceptado al año siguiente por el obispo y por el capitán general.

El cabildo cedió terreno en los bordes del núcleo poblado y se designó al fraile Alonso Sanjurjo para llevar a cabo la nueva fundación. No se tiene un testimonio concluyente de las obras realizadas entonces. En el siglo XIX se afirmaba que desde el inicio se levantó un templo sólido, de regular tamaño, de una sola nave «...con su sacristía, presbiterio, coro, campanario con frente al oriente, refectorio, cocina y habitaciones para dar clases...»,³ del cual se conservan aún los techos correspondientes al coro, a la nave principal y al crucero, si se tienen en cuenta los rasgos que distinguen su carpintería, diferentes a los de otras ampliaciones posteriores. La similitud entre los techos de la iglesia del convento y los levantados casi al mismo tiempo en la iglesia parroquial de la población, concluida hacia 1721 por el arquitecto Alejandro Hernández, reafirman este criterio.

En 1747 se dio inicio a la construcción del primer claustro del convento como tal, con donativos de los vecinos de la villa, pero avanzó con lentitud pues aún en 1755 no se consideraba terminado.⁴ Una lápida sobre los muros contiene la siguiente inscripción: «Día 22 de junio de 1755 a las 11 del día se remataron los arcos». Precisamente, la forma peral-

tada de estos arcos constituye una de las singularidades del convento; aparecen sostenidos sobre pilares de mampostería relativamente bajos con respecto a la altura del medio punto, efecto de contraste que resulta muy atractivo. Tal vez el comentario de la lápida encierre un alarde técnico bien cumplido en su momento y hoy inadvertido, pero digno de memoria para sus realizadores. En la galería alta, toda de madera, algunas soluciones despiertan la atención.

Allí se alternan dos tipos de pies derechos sobre los cuales descansan las pendientes de la cubierta de tejas criollas: uno de estos más elaborado, con el fuste torneado en forma de husos, imitando en gran escala los balaustres de las rejas o balcones; los otros, muy simples y escuadrados como era común. No hay huella que indique que provengan de una sustitución posterior, y se alternan ordenadamente. Otros pies derechos tallados de forma semejante se encuentran también por estos mismos años de la construcción del convento, en algunas casas de la ciudad de La Habana. En realidad, se trata de un motivo de la tradición mudéjar enriquecido bajo la influencia y las libertades creativas despertadas por el barroco, o bien, una reelaboración debida a iniciativas artesanales asumidas con el paso del tiempo.

El patio del convento ha llamado la atención de los historiadores por las soluciones antes descritas. Joaquín Weiss lo consideraba como una anticipa-

Carlos Venegas.
Investigador
del centro
Juan Marinello.
Ha publicado
numerosos
libros y artículos
acerca de la
historia de la
arquitectura
y el urbanismo
en Cuba.

Fotos: Luis Bruzón

Imágenes del
claustro antiguo
del convento.



ción del estilo de las misiones franciscanas de Nuevo México, algo más tardías en su aparición:

El claustro es decididamente lo más substancial, arquitectónicamente, de este viejo convento. En él las altas arcadas de medio punto, sencillamente repelladas y encaladas como en las misiones californianas, y la galería alta de madera, de menor puntal, en cuyos pies derechos y barandas el experto tornero fijó siluetas complicadas y nerviosas, ofrecen un agradable contraste de formas, proporciones y materiales, exaltado por el color: el blanco de la arquería, el verde aplicado al maderamen del piso alto, el rojo del voluminoso tejado, y el verde de la vegetación, entre la que se yerguen las palmas reales, imprimiendo un matiz paisajista al conjunto.⁵

Concluido el convento, se llevaron a cabo a partir de 1788 obras importantes para ampliar la iglesia. La primera de ellas fue la construcción de una nueva fachada, en línea con la pared o muro exterior del claustro, con su torre lateral y coro alto; todo lo cual implicaba una ampliación de la iglesia hacia el frente.

Estas obras han sido atribuidas al constructor José Perera, el mismo que pocos años antes había edificado la iglesia de la ciudad de Santa María del Rosario. En ambas Perera utilizó un sereno diseño de fachadas con dos niveles de órdenes superpuestos de pilastras poco resaltadas y limpias de decoración aplicada. Un tímido barroquismo aparece en el remate superior de los templos con una curva amplia. El mismo estilo desornamentado de facha-

da ha sido observado en otros templos de Cuba en el siglo XVIII, acompañando cubiertas mudéjares, y, en general, ha sido descrito en otras iglesias de los territorios coloniales hispanos que rodean el mar Caribe. El historiador Diego Angulo Íñiguez, en su capítulo dedicado a las iglesias cubanas, relaciona la fachada de San Francisco con la de la Candelaria en Guanabacoa, así como con la de San Francisco de Paula en La Habana. Después de describir el claustro del convento de modo similar a Weiss –lo consideraba como el patio colonial de más carácter existente en Cuba–, Angulo reparaba en la sobriedad decorativa de su fachada y de su frontón mixtilíneo.⁶ La segunda parte de las obras de ampliación de la iglesia fue promovida por la iniciativa de los terciarios franciscanos para hacer su capilla, quienes terminaron por agregar una nave lateral a este fin, comunicada con arcos con la principal, la cual estaba a punto de terminarse en 1796 y no fue concluida hasta 1806.

En 1797 la vida del convento cambió de ritmo con la llegada de los franciscanos recoletos, que rescataban la ortodoxia de las disciplinas de la orden y ciertas condiciones de clausura. Los nuevos frailes eliminaron la docencia, delimitaron el convento con un muro exterior, colocando en una de sus esquinas una hornacina aún conservada, con una imagen de San Antonio, y ampliaron la iglesia hacia el fondo, transformando la antigua sacristía en altar mayor y levantando una nueva de dos plantas; el presbiterio original quedó como un crucero. Esta última y tercera parte de la ampliación de la Iglesia



se concluyó hacia 1809. En estas obras continuaba predominando el mudejarismo constructivo, sobre todo en las cubiertas de artesonados: la nave lateral con harnuelo y tirantes de simples lacerías; el presbiterio, con artesonado y ventanas con celosías en forma de tribunas.⁷

Al terminarse este conjunto de ampliaciones, el convento quedó caracterizado por la presencia mudéjar en la carpintería constructiva, la vistosa fachada de piedra de la iglesia frente a un amplio atrio, y el hermoso claustro. En lo adelante permanecerá por muchos años sin modificaciones, más bien sumido en la inactividad y la decadencia, a causa de los cambios que el siglo XIX trajo para la vida monástica con el ascenso de las ideas liberales en Europa y América. La secularización de los conventos fue decretada por vez primera en el período constitucional de 1820, y se aplicó en la Isla. Pero en 1824, el convento de Guanabacoa había restablecido su comunidad como otros, ya restaurado el antiguo régimen monárquico en España. En 1835 un período nuevo de auge liberal se instaló y el estado español dictó leyes de extinción de las órdenes religiosas, las leyes de Mendizábal, que no se aplicaron en Cuba hasta 1841, y sin afectar a las órdenes femeninas. En ese año los frailes franciscanos que por su edad o estado de salud no abandonaron el país o no se secularizaron, fueron recogidos en el convento de San Antonio de Guanabacoa, sin hacer vida comunitaria y sostenidos con pensiones de la Real Hacienda que se había incautado los bienes

de los regulares, pero sin venderlos a particulares, como sucedió en la metrópoli.

En el convento vivieron desde entonces algunos franciscanos viejos y enfermos. La torre fue derribada en 1846, después de haber sido dañada por un huracán. En este ambiente de deterioro y abandono se destacó la presencia de dos hombres de elevada espiritualidad.

Uno de ellos fue el gaditano Ignacio Moreno y Rapallo. Había emigrado joven, a principios del siglo XIX, hacia La Habana, buscando fortuna para sostener a sus padres en la península, y aquí se hizo comerciante. Fallecidos estos, tomó los hábitos como fray Ignacio del Corazón de Jesús y pasó con los demás hacia el convento de Guanabacoa, oficiando en la cercana ermita de Potosí. Se dedicó a la práctica de la virtud y llevó una vida de prestigio en la localidad, por lo cual se le llamó el Padre Santo hasta su muerte en 1850.

El otro, Andrés Facundo Cristo de los Dolores Petit, era un terciario dominico, mulato, que habitaba con los frailes en el convento, usaba sandalias y recogía limosnas para ayudarlos. Andrés Petit fue además isúe de la potencia ñáñiga Bakoko, famoso por haber iniciado a hombres blancos en los misterios abakuá y conocido como «el ñáñigo que vendió el secreto a los blancos por ochenta onzas de oro», aunque en realidad lo hizo para proteger a algunos de ellos que conspiraban contra España y para fortalecer la secta.⁸

La figura de Petit está envuelta en fábulas. Era un mayombero con éxito en sus curaciones y en el

Izquierda:
Claustro
añadido al colegio
en el siglo XIX.
Derecha:
Galería superior.



ejercicio de la adivinación. Se decía que leía el pensamiento, y que había visitado al Papa y que éste bendijo su bastón. Fundó la Regla Kimbisa en la parroquia del Santo Cristo del Buen Viaje, templo de raigambre franciscana por la adoración al Cristo de ese nombre, alias Kimbisa o «Quien vence». La Regla fue un modelo de santería o sincretismo muy acabado y divulgado en toda la Isla, mezcla de espiritismo, catolicismo y cultos africanos. La presencia de Petit en Guanabacoa puede haber influido en ese carácter de meca de la santería que aún acompaña a la población.

EL COLEGIO DE LOS ESCOLAPIOS

En el siglo XIX, en medio de una crisis general de la vida monacal con el derrumbe de las monarquías y el ascenso de las repúblicas laicas, miembros de la orden de los Escolapios o padres calasancios, buscaron una salida o misión hacia el futuro a través de América, que se convertía nuevamente en una tierra de promisión para la expansión del catolicismo: algo similar a lo sucedido en el siglo XVI.

La Isla de Cuba era una colonia estratégica para estos propósitos por su papel de llave de las Américas, aún en poder de España, una monarquía católica que mantenía vigente el Real Patronato. El amplio campo americano se abría ante órdenes que como los Escolapios tenían por objetivo la educación, y Cuba era una puerta o punto de apoyo para la expansión de la docencia católica cuando tantos colegios se le cerraban en Europa. Desde esta perspectiva actuaba el obispo de Santiago de Cuba, nombrado en 1851: José María Claret, más tarde confesor de la reina Isabel II, y santo.

Para los gobernantes coloniales, en medio del auge del movimiento anexionista hacia Estados Unidos, la educación de las nuevas generaciones con sentimientos de fidelidad hacia España era un objetivo a lograr, especialmente para el general José Gutiérrez de la Concha, que temía la influencia de los colegios privados, como el de José de la Luz y Caballero, entre la juventud criolla acomodada, y la atracción que ejercían los estudios en el extranjero.

Cediendo a informes del general Concha y del obispo Claret sobre el pésimo estado de la educación pública en la Isla, la Reina dictó una real cédula en 1852 que autorizaba la introducción en Cuba de congregaciones religiosas docentes, algo muy dentro del espíritu del Concordato, siendo los Escolapios unos de los primeros en arribar, en 1857.

Para el Gobernador, preocupado por extender la educación primaria, la llegada de la orden significaba la oportunidad de poner en práctica un acariciado proyecto para la reforma educacional: la fundación de una Escuela Normal para preparar maestros con destino a las escuelas públicas de los numerosos pueblos rurales de la Isla. Con el fin de obtener un apoyo de la administración colonial, los escolapios aceptaron este desvío inesperado de su intención original que era el establecimiento de sus escuelas pías.

La Real Hacienda les entregó a los padres fundadores el antiguo convento de San Antonio y trasladó a los pocos frailes franciscanos que permanecían recogidos en él hacia el de San Agustín en La Habana. La elección fue bien acogida en general. Guanabacoa era por esos años una población de unas quince o veinte mil personas, más bien pobres, a sólo veinte minutos de viaje de la capital por tren y barcos; con un emplazamiento sano y elevado que era utilizado como sitio de veraneo por muchas familias habaneras. Resultaba más conveniente para un internado que el ambiente de La Habana.

Los normalistas fueron pensionados por los distintos ayuntamientos del país, y la Escuela Normal estuvo abierta diez años, hasta 1868, en que cerró sus aulas porque los ayuntamientos no continuaron pagando las pensiones de los alumnos, después de haber expedido ciento treinta y tres títulos correspondientes a los primeros maestros graduados en la Isla. La Normal y su escuela pública anexa, destinada a las prácticas, fueron alojadas en un pabellón de dos plantas construido a ese fin por el ingeniero militar Juan Modet con un fondo de cincuenta mil pesos dado por la Hacienda, y

adicionado al claustro existente, que se dedicó a la vida de la comunidad.⁹

Al desaparecer la escuela, y en medio de una crisis social debida al estallido de la primera guerra de independencia y al derrocamiento de la Reina, los padres emprendieron la tarea de abrir la Escuela Pía, para lo cual estaban autorizados, pues ese había sido el propósito inicial de su establecimiento, con capacidad para internos y un aula gratuita, tal como existían en la península. Resulta asombroso lo exitoso de la obra, en circunstancias económicas difíciles y sólo con los recursos recaudados por la orden.

En 1869 comenzaron con la enseñanza primaria; al año siguiente, la segunda enseñanza, y en 1871 ya contaban con doscientos internos. La transformación de la estructura existente en un nuevo claustro para el colegio parece haberse iniciado por entonces, entre 1871 y 1875, con el incentivo de los rendimientos de un bazar efectuado en 1872. Las obras comenzaron a partir del pabellón de los normalistas, que fue asimilado como el ala norte de un edificio de cuatro lados, cerrado en torno a un patio mayor que el del convento contiguo, de aspecto más sólido y moderno, símbolo de un nuevo contenido social de nuevos tiempos. El claustro viejo continuó siendo el de la vida de los sacerdotes en común, y el nuevo fue para los alumnos internos y sus aulas.

Si se compara el nuevo claustro con el antiguo, se advierten ciertas relaciones de identidad y ruptu-

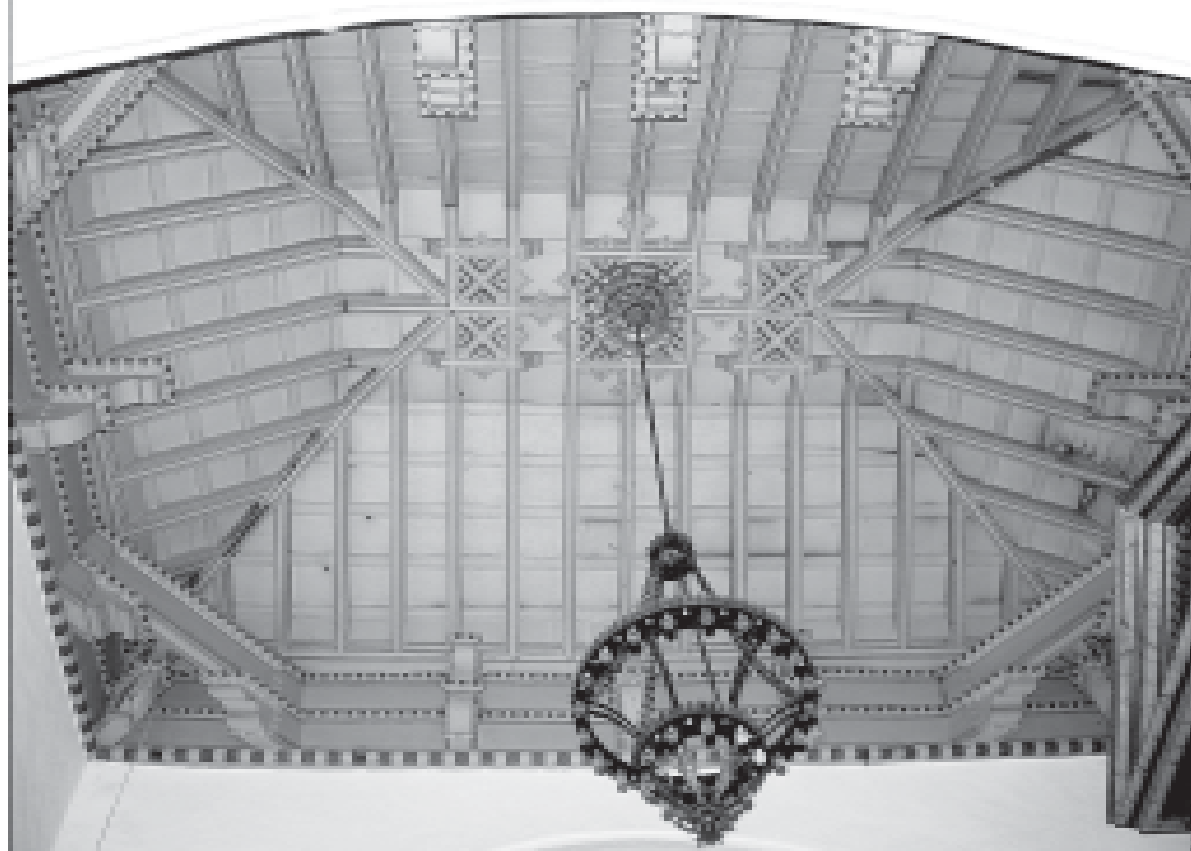
ra que pueden resultar significativas, pues se establece como un contrapunto intencional entre los mismos. El claustro del convento franciscano tenía una planta baja con pilares y arcos de mampostería, que sostenía una galería superior de pies derechos de madera tallada, de aspecto más ligero. En el nuevo claustro diseñado por los padres escolapios, esta relación se mantuvo, o mejor dicho, se acentuó el contraste, con un patio de arcadas bajas y potentes, casi soterrado, sobre el cual se levantaban airosos y esbeltos los pies derechos de hierro fundido de dos corredores altos. Pero el empleo de estos soportes adquirió entonces un contenido de modernidad evidente, en tácita comparación con los del claustro viejo, muy de acuerdo con el sentido de renovación docente que ostentaba la escuela pía de Guanabacoa.

Es difícil establecer una exacta datación cronológica de la construcción de este nuevo cuerpo del Colegio, el de mayor capacidad dentro del conjunto y el cual llegó a tener una destacada presencia. Se ha atribuido la dirección de las obras del mismo a partir de 1871 al padre Ramón Querol, valenciano, y con habilidades para la albañilería y la arquitectura. Diseñó los altares mayores de las iglesias habaneras de San Agustín y de la Merced y se afirma que «...hizo los planes del que había de ser gran Colegio en aquel tiempo y lo sigue siendo aún en los nuestros actuales.»¹⁰

De todos modos, ya en 1881 no cabe duda de que las obras del mismo habían alcanzado un nivel desta-



El Convento se caracteriza por la presencia mudéjar en la carpintería.



cado. En ese año apareció publicado en una revista dedicada a recoger los avances de la cultura en España y sus colonias, un grabado del colegio tal como lo apreciamos hoy, si exceptuamos la fachada neogótica de la iglesia y otros detalles.¹¹ Al mismo tiempo, un texto editado por la orden describe el conjunto con «Anchos y cómodos patios de juego, plantados de árboles, completos y magníficos gabinetes de Física, laboratorio de Química y Museo de Historia Natural, preciosos modelos para Dibujo y Pintura, Gimnasio sin rival, excelentes baños y espaciosa natatoria...»¹² Es probable que el grabado representara en gran parte un proyecto y no una realidad construida totalmente, y tal vez fue realizado por el mismo padre Querol, pero lo cierto es que debe haber servido de guía a las obras posteriores, como la espadaña de arcos apuntados, construida en 1884, igual a la que muestra el grabado, y que tanto ha llamado la atención por su sobrio diseño. La vigencia de este plan recogido en el grabado de 1881, debe haber alcanzado incluso las reconstrucciones de 1908, posteriores a un incendio que causó grandes daños en el cuerpo principal del colegio.

A este proceso progresivo de mejoramiento material parece aludir la descripción del poeta Julián del Casal publicada en 1890, con una sensible percepción del paisaje y del conjunto:

El edificio del colegio, de construcción sólida, de forma elevada y de aspecto severo, ha sido restaurado en los últimos años. Tiene un sello especial, una fisonomía característica, antigua y moderna a la vez, que contrasta con la desoladora tristeza de los ruinosos edificios de la

vieja población. Viéndolo aparecer en medio de aquellas calles inmundas, a la vuelta de una esquina próxima a la estación, al lado de la sombría iglesia parroquial y frente a un parque yermo, solitario y oscuro; se siente un gozo secreto, un estremecimiento voluptuoso y una sensación de profunda alegría, comparada solamente a la que experimenta el peregrino al encontrarse de repente, en mitad del sendero cubierto de escollos y rodeado de abismos, un santuario risueño, donde podrá olvidar las angustias de la jornada, recobrar las fuerzas perdidas y encomendarse a los dioses tutelares.¹³

Casal también alude a la excelencia del plantel y enumera gabinetes, sala de museo, salones, y señala cómo de su seno iban saliendo en esos años muchas de las celebridades intelectuales del país. No sería posible en este artículo confeccionar la lista de personalidades relacionadas con el mismo, pero es conveniente establecer que a pesar de los presupuestos ideológicos colonialistas de que partió la reforma de la enseñanza y la presencia de los colegios de la orden en Cuba al mediar el siglo XIX, estos no parecen haber tenido un gran efecto en la vida política: ya instaurada la república y eliminado el dominio de España, los padres escolapios pudieron contar entre sus egresados a ciento catorce miembros del ejército libertador.¹⁴

UN PARÉNTESIS CATALÁN

Las Escuelas Pías de Cuba fueron incorporadas desde 1871 a la provincia de la orden establecida en Cataluña. Desde el inicio los frailes catalanes desempeñaron un papel esencial en el colegio de

Guanabacoa. El fundador, Bernardo Collazo, era habanero, pero había estudiado y tomado sus hábitos en Barcelona. En los años de la Escuela Normal, de los veintinueve profesores que pasaron por ella, doce eran catalanes, y en 1871, de once sacerdotes siete eran catalanes.

Por esos mismos años, inició sus viajes a La Habana una de las glorias del renacimiento de la literatura catalana, el padre Jacinto Verdaguer y Santaló, el cual debió ser acogido por sus compatriotas establecidos en el colegio de Guanabacoa con esa misma alegría que experimentara Casal posteriormente. Verdaguer, sacerdote desde 1870, había pasado a Barcelona a recuperar su salud, y allí entró como capellán de la Compañía Transatlántica y viajó en los vapores «Antonio López Guipúzcoa» y «Ciudad Condal» con los que atravesó varias veces el Atlántico hasta 1875.¹⁵

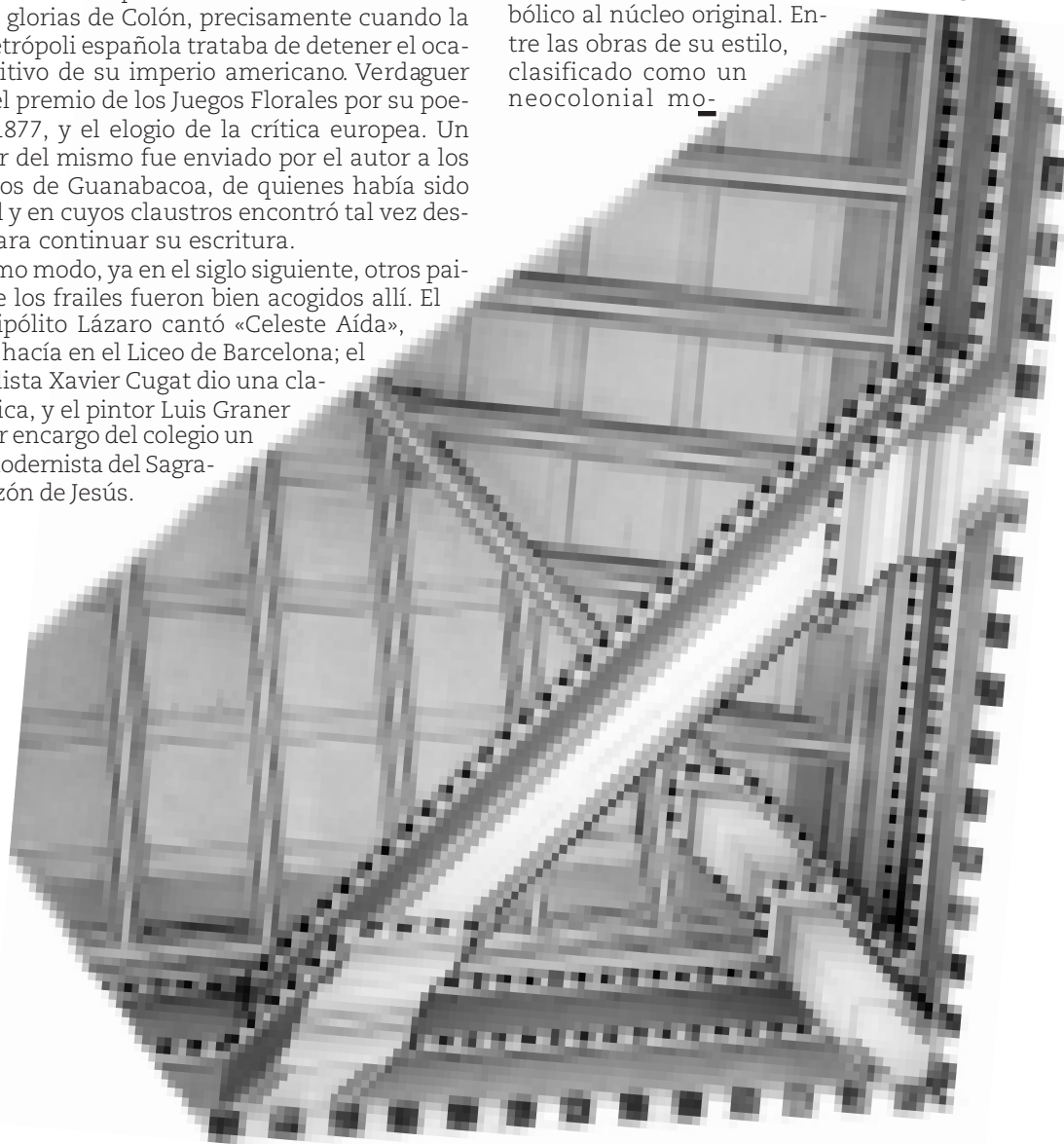
El célebre poeta venía escribiendo desde 1866 su poema épico *La Atlántida*. Su contacto con el mar, a bordo de los barcos que conducían a Cuba a los soldados españoles que tendrían que enfrentar la guerra de independencia, debe haber estimulado el ánimo de un creador que recordaba en su obra las pasadas glorias de Colón, precisamente cuando la vieja metrópoli española trataba de detener el ocaso definitivo de su imperio americano. Verdaguer recibió el premio de los Juegos Florales por su poema en 1877, y el elogio de la crítica europea. Un ejemplar del mismo fue enviado por el autor a los escolapios de Guanabacoa, de quienes había sido huésped y en cuyos claustros encontró tal vez descanso para continuar su escritura.

Del mismo modo, ya en el siglo siguiente, otros paisanos de los frailes fueron bien acogidos allí. El tenor Hipólito Lázaro cantó «Celeste Aída», como lo hacía en el Liceo de Barcelona; el violoncelista Xavier Cugat dio una clase práctica, y el pintor Luis Graner pintó por encargo del colegio un lienzo modernista del Sagrado Corazón de Jesús.

EL NOVICIADO Y EPÍLOGO

En 1957, en pleno auge de las fiestas del centenario de la orden en Cuba y de su colegio, el conjunto edilicio de Guanabacoa experimentó su última ampliación con un nuevo claustro para la inauguración del noviciado realizada ese año por el cardenal Manuel Arteaga.¹⁷

A estas alturas el edificio original del convento ya tenía un valor arquitectónico reconocido en publicaciones históricas y asumía un valor de símbolo para los mismos escolapios. Por este motivo, el noviciado y su patio se inspiraron en el antiguo claustro de San Antonio. El arquitecto Eloy Norman proyectó una versión basada en el mismo, pero en estilo contemporáneo, con placas de hormigón armado, y un diseño funcional. Los arcos, parabólicos, buscaron un efecto semejante a los antiguos y, del mismo modo, la composición formal de la galería alta con elementos constructivos modernos. La nueva adición del noviciado dentro del amplio radio del territorio de que se disponía vino a ser el tercer y último claustro, con el que se cerraba el ciclo arquitectónico con una especie de regreso simbólico al núcleo original. Entre las obras de su estilo, clasificado como un neocolonial mo-



dermo, no historicista sino más bien de corte racionalista, el Noviciado ocupa un lugar destacado en estos años por su expresividad.

En este estado fue alcanzado el Colegio por la intervención de los colegios privados después del triunfo de la Revolución. La orden mantuvo bajo su propiedad la iglesia y el noviciado, mientras los otros claustros pasaron al Estado, como antaño había sucedido durante la exclaustación. La función docente no ha abandonado el edificio donde actualmente radica un complejo de escuelas de importancia para la localidad. Después de haber sido restaurado en el año 2002 se encuentra ocupado por dos escuelas primarias, una secundaria, un centro de documentación y la sede de la Universidad para Adultos. La docencia ha perpetuado su presencia en el antiguo colegio y aún alienta su memoria. ■

Notas.

¹ Los terciarios constituyeron agrupaciones de laicos anexas a las órdenes religiosas y a sus templos.

² Gran parte de las energías acumuladas por los frailes de la provincia eclesiástica de Santa Elena, que abarcaba a Cuba y a La Florida, se concentró en el siglo XVIII en la Isla, y a fines de ese siglo se desvió hacia la colonización del norte de México.

³ El cabildo entregó a los primeros frailes unas doscientas varas cuadradas de terreno, espacio que debió ser aumentado muy pronto, pues la iglesia fue orientada con gran amplitud siguiendo la dirección litúrgica de los templos católicos, de levante a poniente. Sobre la historia del convento ver Cayetano Núñez de Villavicencio, «Noticias históricas de la villa de la Asunción de Guanabacoa», *Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba*, Tomo I, Habana, 1876, pp. 633-39.

⁴ El Obispo Morell de Santa Cruz durante su visita de ese año describía el templo como una nave de treinta y cuatro varas de largo, por diez de ancho y nueve y media de alto, con coro, sacristía, ocho altares y un órgano; en cambio, el convento «... aún no está perfeccionado: trátase de ello con celdaría y oficina altas y bajas.» Pedro Morell de Santa Cruz, *La visita pastoral*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985, p. 40.

⁵ Weiss, Joaquín. *La Arquitectura Colonial Cubana*. La Habana-Sevilla, 1996, pág. 284.

⁶ *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo III. Barcelona: Salvat, 1956, pág. 120.

⁷ El investigador Pedro Herrera López ha establecido con rigor estas sucesivas transformaciones en su artículo «La iglesia y convento de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús y San Antonio. (Los Escolapios),» en *Palabra Nueva*. No. 14. La Habana, junio de 1993.

⁸ La información sobre Petit ha sido tomada de Lydia Cabrera y su libro *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*, Miami, 1986.

⁹ La documentación existente en el Archivo del Arzobispado de la Habana sobre los escolapios es abundante en datos de presupuestos y obras. El primer presupuesto de 1859 para habilitar el convento fue de doce mil pesos, más tarde se concluyó el pabellón en 1861 a un costo de veintiséis mil pesos, y al año siguiente se amplió el espacio del conjunto con la compra de tres casas y terrenos adyacentes. También se invirtieron algunos miles de pesos en equipamientos docentes, en acondicionar un jardín botánico y en libros de ciencias. Legajo 10, Órdenes y Congregaciones.

¹⁰ Galofre, Modesto. *Notas históricas de la fundación de la Escuela Normal*. Habana, 1951, pág. 82. Querol envió desde España casi al final de su larga vida en 1906, una carta acompañada de un croquis donde establecía las etapas constructivas del conjunto.

¹¹ «Colegio de los Escolapios. Escuelas Pías de Guanabacoa.» *La Ilustración Española y Americana*. Año XXV, No. XXIX. Madrid, 8 de agosto de 1881, pág. 77 y 76.

¹² *Colegio de las Escuelas Pías de Guanabacoa*. Habana, 1881.

¹³ Casal, Julián del. «Academia Calasancia». *Prosa*. Tomo II. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979, pág. 81.

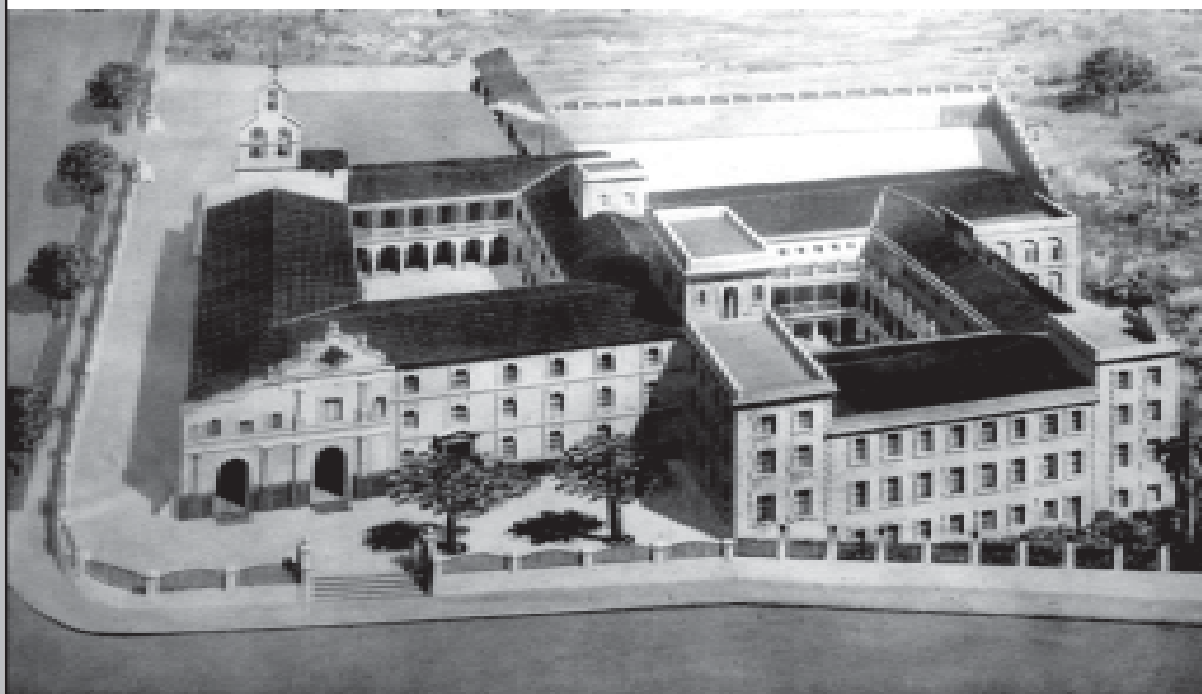
¹⁴ *Memoria del Centenario de las Escuelas Pías*. Cuba, 1957.

¹⁵ Segura Soriano, Isabel. *Viatgers catalans al Carib: Cuba*. Barcelona, 1977, pág. 21.

¹⁶ Con anterioridad, en 1942, se había inaugurado una obra nueva en el edificio del Colegio que consistía en la ampliación de un ala del mismo según el diseño de los arquitectos Cristóbal Martínez Márquez y Jorge Luis Diviñó, con salón de teatro, club, duchas, y dormitorios. *Escolapios de Guanabacoa. Memoria*. (1942-1943) Habana, 1943.

¹⁷ Para el estado del convento ver *Restauración del Convento de San Antonio de Guanabacoa*, trabajo realizado en 1995 por un equipo del CENCREM, en el archivo de esta institución.

Dibujo del conjunto arquitectónico de los Escolapios realizado en las primeras décadas del XX.





La década de los años cincuenta del pasado siglo presenta en Cuba, en el plano económico, una imagen contradictoria: aunque el país poseía altos niveles de consumo, un ingreso *per capita* y reservas monetarias que estaban entre los mayores del continente, la riqueza era más aparente que verdadera, pues existía una elevada deuda externa y una crisis económica –motivada fundamentalmente por la contracción azucarera– que el gobierno de Fulgencio Batista trató de que no se sintiese con toda intensidad mediante el estímulo a las construcciones –así surgió el conjunto de edificios y monumento de la Plaza Cívica– aunque esta medida agotara prácticamente las reservas monetarias del país.¹ Poderosos sectores profesionales –los de la medicina, odontología y arquitectura así como el gastronómico– destinaron contemporáneamente fondos de sus cajas de retiro a la erección de importantes edificios destinados a hoteles, oficinas o viviendas, mientras la mafia norteamericana limpiaba dinero al invertir aquí en grandes instalaciones turísticas. Resultado evidente de tal impulso es la línea del horizonte de la zona Oeste de La Habana definido prácticamente en menos de un lustro de febril trabajo.

En 1952 se logró la aprobación gubernamental de un decreto-ley por el que se establecía que un seis por ciento del presupuesto de todo edificio público y un tres por ciento del costo de edificios particulares importantes debería ser dedicado a la inclusión de obras de artistas plásticos cubanos.² La medida representó un apoyo oficial que no siempre se cumpliría (el Hotel Capri y el edificio Focsa son casos

conspicuos) a una tendencia que ya se manifestaba aquí, como antes en otros países latinoamericanos –Brasil, México y Venezuela– de integrar las artes plásticas a las más significativas construcciones del movimiento moderno.

Ese mismo año, tres avanzados artistas plásticos, por entonces de tendencia abstracta: Sandú Darié, Luis Martínez Pedro y Mario Carreño, fundaban la revista *Noticias de Arte*, a través de la cual abogaban por la unión de artistas y arquitectos en la elaboración de proyectos integrales. Al año siguiente Martínez Pedro recibía el premio de la UNESCO a la mejor obra abstracta en la Bienal de Sao Paulo, exponía pinturas en la residencia del arquitecto Miguel Gastón³ y daba inicio a una labor de conjunto que quedaría plasmada en realizaciones como su propia casa –hoy desaparecida– en la loma de la playa de Jibacoa, donde un vitral y una pintura mural de carácter no figurativo se integraban a la composición arquitectónica. La mayoría de los arquitectos de vanguardia, cultos e informados, sostenían estrechas relaciones con artistas de modos expresivos afines e inclinaban a sus clientes a la adquisición de obras plásticas que se integraban armónicamente a sus proyectos. El arquitecto Nicolás Arroyo quien, junto a su esposa, Gabriela Menéndez, aparece asociado –entre muchos otros– a trabajos tan importantes como la Ciudad Deportiva y el Hotel Habana Hilton, en su conferencia titulada *Arquitectura bajo el sol*, dictada en la Convención de Arquitectos de la Florida (1955), definía claramente el propósito integracionista cuando expresó: «Trabajamos para lograr una mejor colabo-

Alejandro G. Alonso
Director del Museo de la Cerámica, ha publicado libros sobre Amelia Peláez, Rita Longa y Alfredo Sosabravo.

Pedro Contreras
Historiador de arte y curador especializado en el área de diseño, trabaja en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Relieves de Ernesto Navarro en paredes interiores del Museo Nacional de Bellas Artes

Fotos: Alejandro G. Alonso.

ración, una más completa unidad entre la pintura, la escultura, artesanos y arquitectos. Y entonces, junto con el desarrollo normal de la vida humana podremos continuar produciendo una arquitectura dinámica, verdaderamente una buena arquitectura bajo el sol».⁴

Puede decirse que relaciones entre artistas plásticos y arquitectos existieron desde mucho antes y, entre nosotros, se encuentran tanto en el período colonial como en los primeros años de la República. No hablamos –por supuesto– de edificaciones con esculturas en calidad de ornamento o de paredes a las que se le adicionaron murales. Sin ir mucho más atrás, citemos como magníficos ejemplos de integración entre arte y arquitectura, la colaboración entre el pintor y diseñador gráfico Enrique García Cabrera con Mira y Rosich para el edificio de apartamentos López Serrano (1932), y la del escultor Teodoro Ramos Blanco con Emilio de Soto en Maternidad Obrera (1939), ambos ejemplos paradigmáticos del movimiento Deco, tránsito hacia la modernidad en nuestro país. Hablamos, sobre todo, de proyectos que involucraron a arquitectos y artistas desde su génesis, no de aquéllos que incorporaron murales a cargo de destacados pintores a edificios preexistentes.

Dentro del movimiento moderno y ubicados en el período que seleccionamos –específicamente la década de los años cincuenta del siglo XX– hay quienes sitúan los murales realizados para el irrelevante edificio Esso (1951), de calle O entre 21 y 19, El Vedado, como punto de arrancada (dudoso por cuanto la integración es hipotética en términos de orgánicos nexos arte-proyecto arquitectónico); aun cuando ostente la indudable virtud de que su autor, el arquitecto Amadeo López-Castro, diera cabida a

obras de una relativamente extensa nómina de pintores, entre quienes figuraban destacadas personalidades como Wifredo Lam, Amelia Peláez, René Portocarrero, Carlos Enríquez y Mariano Rodríguez. Nosotros preferimos destacar, por sus logros y proyección urbana, la significación del edificio del Tribunal de Cuentas, 1953, de Aquiles Capablanca, en la antigua Plaza Cívica, hoy Plaza de la Revolución, con el estupendo mural de losas vidriadas de Amelia Peláez, a quien el arquitecto –según testimonio de Carmen, hermana de la pintora– le solicitó que fuera concebido en los términos más abstractos posibles dentro de su expresión plástica de por entonces, donde ya se evidenciaba la simplificación demandada por el oficio cerámico que desde 1950 ejercía; asimismo, allí se puede apreciar la escultura monumental, figurativa pero planteada en términos muy sintéticos, concebida por Domingo Ravenet, igualmente para el exterior del inmueble. Citemos –asimismo– el Palacio de Bellas Artes, 1954, de Alfonso Rodríguez Pichardo, quien además de arquitecto era graduado de la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro; tal antecedente, sin duda facilitaría la incorporación al proyecto de obras artísticas realizadas especialmente por los escultores Juan José Sicre, Eugenio Rodríguez, Mateo Torriente, Rita Longa, Ernesto Navarro, Teodoro Ramos Blanco, Ernesto González Jerez, Alfredo Lozano, Jesús Casagrán y Gelasio; así como el pintor y grabador Enrique Caravia, quien tuvo a su cargo el gran mural sobre el tema del surgimiento y desarrollo del arte occidental, realizado en mosaico italiano. A la definición de las fachadas principales caracterizadas para los usos del edificio –Palacio de Bellas Artes y Museo Nacional– contribuyeron de modo significativo los mencionados. Esto, sobre



Interior de la iglesia del Guatao (Rodríguez Pichardo y Echezarreta)

todo por los sólidos nexos existentes entre arquitecto y creadores plásticos, el amplio número de los últimos, el desprejuiciado punto de vista al escogerlos y la certidumbre de los nexos establecidos: la propia Rita Longa –quien en 1950 realizara en piedra fundida su *Ballerina* (devenida símbolo del centro nocturno) para el soberbio Cabaret Tropicana de Max Borges Jr.– nos dijo cómo su mármol *Forma, espacio y luz* (emplazado a la entrada del Palacio) originalmente iba a ocupar el sitio del vestíbulo, al que fuera en definitiva el bronce de Eugenio Rodríguez, más adecuado por su transparencia y relativa ligereza a la función de balcón interno que debería desempeñar.

Buenos ejemplos de integración no faltan; entre ellos, el *lecorbousierano* edificio del Retiro Odontológico, de Antonio Quintana, con un importante fresco de Mariano Rodríguez sobre tema tan afín a los profesionales miembros del sindicato que financiara la construcción del inmueble: *El dolor humano* 1952-1953. En este trabajo, el pintor, por entonces en el desarrollo de su etapa caracterizada por la libre asimilación del legado cubista, asumió la tarea con la aplicación del *metier* de pintura mural al fresco, del que estaba dotado luego de su experiencia con los grandes muralistas mexicanos, especialmente Manuel Rodríguez Lozano, durante los últimos años de la década del 30. En el proyecto también figuraba una escultura a cargo de Alfredo Lozano; arquitecto y pintor repitieron esta alianza en el edificio del Retiro Médico, 1957, sito en 23 y N, El Vedado, donde se manifiesta interés en el cromatismo a través de paneles insertos en la fachada principal y el acabado de los balcones sobre la base de teselas de cerámica, material que fue también al mural *Boomerang*, creado por Mariano para el vestíbulo de entrada a la torre de apartamentos; esta obra enseña el modo según el cual el pintor asumió la tendencia más avanzada del momento, sin ubicarse de lleno dentro del marco del arte concreto, pero recibiendo de tal línea de creación indudables matices de contemporaneidad y su facilidad para manifestarse en armónico nexo con la arquitectura de la época. Se trata de una construcción que, en su vestíbulo principal, por la calle 23, ostenta un mural de fragmentos de azulejos de Wifredo Lam. El creador de *La silla* y *La jungla*, para ese proyecto, dejó de lado todo aquello que pudiera resultar retórico o detallista, para ir al contraste elemental del blanco y el negro, a formas en extremo simplificadas capaces –al propio tiempo– de representar la tradición africana originaria. Este factor esencial de su lenguaje alimentaría el ejercicio de un pintor trabajando a escala ambiental y evidenciaba el proceso de síntesis que marcó su *praxis* de entonces. Aquí, pues, la abstracción, tendencia vanguardista del momento, definiría ambas piezas; aclaremos que nos referimos no a simples decoraciones apunta-



Panorama del litoral habanero.
Al fondo, el hotel Habana Libre.

das a realzar la arquitectura, sino a obras mayores concebidas por grandes artistas nacionales que tuvieron la brillante oportunidad de colaborar con significativos arquitectos cubanos con trabajos que son verdaderos hitos dentro de sus currículos.

El hotel para turistas es tema que adquiere gran importancia aquí entre 1952 y 1957, pues las capacidades de alojamiento se ampliaron de 3,118 a 5,438 habitaciones. En su libro *El Imperio de La Habana*, Enrique Cirules explica pormenorizadamente cómo el Estado invirtió, conjuntamente con importantes sindicatos y entidades financieras, en la construcción de imponentes instalaciones que luego serían arrendadas para su explotación a empresas extranjeras (la cadena Hilton, por ejemplo) y a personajes mafiosos norteamericanos– Joe Stasi, Santo Traficante Jr., Meyer Lansky– que operaban de modos mas o menos encubiertos en complicidad con empresarios cubanos y el propio Gobierno.

El Hotel Habana Hilton, terminado en 1958, según proyecto de Welton Becket y Asociados con los cubanos Nicolás Arroyo y Gabriela Menéndez en calidad de directores facultativos, desplegó en su fachada principal hacia la calle L, el mural –de teselas de pasta vítrea procedentes de Murano– *Frutas Cubanas*, de Amelia Peláez; este mural tuvo que ser retirado luego de haberse desprendido un gran trozo

de la composición que volaba sobre el área de la piscina; después de un largo período, en 1997 se realizó una nueva versión –esta vez en México– a partir del boceto original de la artista que el Consejo Nacional de Patrimonio conserva. Otro mural (desaparecido) de formas abstractas sobre motivos marinos realizado en fragmentos cerámicos, de Cundo Bermúdez, fue a la fachada de la calle 23. Mientras, *Historia de las Antillas*, de René Portocarrero, realizado con losas de terracota esmaltadas con relieves y huecorrelieves, es acento fundamental del *Bar Antillano* (conocido popularmente como *Las cañitas*) a pesar de los obstáculos que se le han situado para su apreciación –notorios equipos de reproducción musical, entre otros–. Este trabajo, para el cual Portocarrero se trasladó a un taller en los Estados Unidos de Norteamérica, es obra importante dentro del catálogo de sus piezas ambientales; la sobreornamentación característica de su estilo adquiere el tono justo con destino al gran espacio para el cual fuera concebido: lo decorativo alcanza rango de obra maestra y resulta –además– aporte significativo al ejercicio cerámico; si bien algunos puristas criticaron el uso complementario de una técnica en frío cuando el autor utilizó lustre dorado para acentuar algunos elementos luego de ya quemadas las losas. Lo cierto es que el efecto global –en tanto que obra plástica– resulta indiscutible. Un mural de formas geométricas creado por Mario Carreño se ubicaba en el piso veinticinco, pero no se conserva. El caricaturista Juan David también aparecía vinculado a la ambientación del Hilton que contó, además, con la contribución de los pintores Cundo Bermúdez y Servando Cabrera Moreno, a través de pinturas y serigrafías, y la escultora y ceramista Marta Arjona, quien realizó tapas de azulejos decorados sobre cubierta para mesitas de estructura de hierro destinadas a las habitaciones. El color –azul, en el matiz que era símbolo de la cadena hotelera– fue a los exteriores a través de la cerámica en los grandes paños (también desaparecidos con el tiempo) que separaban los cuerpos de terrazas y ventanas de las habitaciones.

El tema del hotel para turistas extranjeros, «sitios para el divertimento, bien distintos al ambiente doméstico... algo excitante, que ofrezca placer» como los quería el arquitecto norteamericano Morris Lapidus,⁵ tuvo en el Habana Riviera, 1957, feliz expresión de los nexos citados, a través del aporte de importantes artistas. En esta obra los arquitectos Igor Polevitzky y Verner Johnson figuras descollantes del «regionalismo moderno» floridano –adaptación del llamado estilo internacional a las condiciones del trópico–,⁶ demostraron maestría en el desarrollo de la relación entre exteriores e interiores; ellos trabajaron con los cubanos Miguel Gastón y Manuel Carrera. El edificio todo posee una plasticidad que lo sitúa como hermoso subrayado en el litoral habanero, gracias a una feliz tipología constructiva adecuada a la situación geográfica y condiciones climáticas de la zona; también, a través de grandes terrazas y del bien estudiado cromatismo donde el verde *acqua* y el tono crema contribuyen al refrescante efecto logrado, que tuvo especial elemento de variedad en la cúpula del primer nivel del

hotel, perfectamente visible desde la calle. La escultura *Ninfa con Hipocampo*, de Florencio Gelabert –en concreto– se levantaría a manera de símbolo identificador de la instalación, mientras que en el interior distintos planos de comunicación eran logrados gracias al aporte de creadores de diferentes tendencias. Un español radicado por entonces en la Isla y que había realizado aquí varios murales figurativos en diversas técnicas, Hipólito Hidalgo de Caviedes, se manifestó por medio de una festiva y folclorista estampa callejera en el salón L'Aiglon. El prolífero y dúctil Rolando López Dirube, materializaría su muy elaborado planteamiento –que deriva de la herencia africana– a través de dos obras concebidas en términos de inteligente abstracción (un mural en el cual se combinan relieves, pinturas y luces, y la escultura en metal ligada a la escalera); esta estructura, funcional y decorativa a la vez, «la escalera que conduce a ninguna parte», es una interesante interpretación cubana de los planteamientos lúdicos de Morris Lapidus, quien contemporáneamente estuvo en La Habana para encargar a una firma cubana la realización de luminarias destinadas a sus obras *miamenses*. La figuración altamente estilizada de Cundo Bermúdez daría, en el bar aledaño al casino, claras muestras de cómo el mejor nivel plástico del artista, de acuerdo con su estilo de entonces, se adaptó al ambiente recreativo y de gran actividad social al que fuera destinada una serie de óleos sobre masonite. Luego, encontramos las placas concebidas en términos absolutamente abstractos por el rumano radicado en Cuba Sandú Darié, que desde el exterior se proyectan hasta la entrada del vestíbulo, área donde también se emplazara la sirena al relieve del italiano Enzo Gallo; esto, más esculturas, ya al plano de obra de cámara, colocadas para acompañar los muebles del vestíbulo, que contribuirían a una muy elaborada imagen del ambiente –no exenta de elementos kitsch– que se materializó gracias al diseño de pisos, paramentos decorativos y la incidente tipografía de la imagen corporativa del establecimiento. La excepcionalidad situada como elemento *sine qua non* por Lapidus para la función del hotel, resultó servida espléndidamente por la imaginación de norteamericanos y cubanos apuntados en una misma dirección creativa.

Prácticamente todos los temas arquitectónicos imaginables –hasta monumentos funerarios– recibieron la entrega conjunta de constructores y artistas. Así, cafeterías concebidas por el diseñador Gonzalo Córdoba, figura clave en el establecimiento de orgánicas relaciones entre tales especialistas mediante la configuración de interiores,⁷ acogieron murales –lamentablemente desaparecidos– de un pionero de la abstracción en Cuba, Pedro Álvarez, integrante del grupo de *Pintores concretos*, y esculturas de Sergio Martínez y Eugenio Rodríguez. Imágenes conservadas permiten apreciar la coherencia y funcionalidad de los ambientes logrados por las cafeterías Wakamba, Kimbo y Karabalí situadas en el entorno de La Rampa. Wakamba tenía relación con la sala cinematográfica, Arte y Cinema La Rampa, que acogía también una galería para exposiciones; Kimbo, ocupaba la planta baja del Retiro

Hotel Riviera
con la escultura
Ninfa con Hipocampo,
de Florencio Gelabert.



ARQUITECTURA

Odontológico; y Karabalí –que tuvo un trabajo escultórico de Eugenio Rodríguez a modo de biombo– la de un edificio de apartamentos. Son comercios donde tendencias internacionales formaron parte de una comunicación válida al plano de la identidad nacional sin eludir la legítima apetencia de estar al día y facilitar el servicio a través de la propuesta de *self service* (sírvasse usted mismo) que dentro de nuestro contexto resultaba absoluta novedad. El atractivo diseño espacial de esos locales era subrayado por la excelencia de los muebles y luminarias que combinaban hierro, cobre y mimbre, todos de realización cubana; se obtuvo de tal modo una atmósfera dentro de la cual, obras de pared creadas por los artistas plásticos marcaban necesarios factores de variedad.

La vinculación señalada entre arquitectos y artistas plásticos fue numerosa, variada. La sencilla capilla de la Playa de Baracoa (1950) del arquitecto Eugenio Batista, se enriqueció con lo que según el padre Ángel Gaztelu⁸ es «la obra escultórica más considerable de todo el arte moderno religioso de Cuba», el Cristo de Alfredo Lozano, que pendía sobre el altar, más los catorce cuadros del *vía crucis* y un mosaico vidriado dedicado a la Virgen de la Caridad del Cobre, piezas todas de René Portocarrero. Recordemos que Eugenio Batista había realizado él mismo pintura mural –en la casa que proyectara para Eutimio Falla– y construcciones en las que contó con la colaboración de su prima Rita Longa como escultora. La audaz iglesia de un pequeño poblado cercano a La Habana, El Guatao –del equipo encabezado por Olga Echezarreta Mulkay y Alfonso Rodríguez Pichardo–⁹ dedicada a Nuestra Señora del Rosario, con gran pintura mural en el altar mayor y estaciones del *vía crucis*, en bronce, a cargo de Rita Longa, constituye un impactante ejemplo

de tal asociación. Los factores son de índole variada; así, consideremos la íntima correspondencia entre la imagen exterior e interior acentuada por los limpios elementos de concreto a vista, el campanario independiente y el techo a dos aguas que en un nivel superior indica la situación del altar y le da luz; la utilización de abundante carpintería de maderas preciosas, las numerosas persianas empleadas y los coloridos vitrales (factores significativos en la arquitectura cubana de la época, empeñada en asimilar creativamente estos elementos tradicionales). El diseño de paneles corredizos de metal y vidrio refuerza el logrado ambiente plástico en búsqueda de una expresión que vinculara todos los elementos compositivos según un clima excepcional para el culto religioso.

Las instalaciones bancarias tampoco desaprovecharían las posibilidades que ofrecieron las nuevas construcciones para exhibir de manera permanente el nuevo arte. Residencias privadas cedieron espacios para las formas de –entre otros magníficos artistas– Mario Carreño, Amelia Peláez, René Portocarrero y José Mijares. Estupendo ejemplo de la materialización de tales posibilidades es la concebida por los arquitectos Cañas Abril y Nujim Nepomachie para Eugenio Leal en el reparto Miramar, cuyo presupuesto de 170,000 pesos, nada modesto para la época, y los conceptos integradores de sus autores, permitieron la incorporación de un mural en teselas cerámicas por Mario Carreño a la pared curvada que da al área de piscina, mientras que el interior del espacio –dedicado a sala de juegos y bar– acogió otro mural –pintado por Amelia Peláez– actualmente cubierto por posteriores capas de pintura. A los arquitectos y sus colaboradores les fue dado ejercer el control de todos los factores ambientales, incluidos diseño de mobiliario y



Mural cerámico de Wifredo Lam en el vestíbulo del Seguro Médico (actual Ministerio de Salud Pública)

decoración. René Portocarrero, esta vez para el área elevada del *living room* de una vivienda del Reparto Biltmore, concibió en 1954 un mural realizado *al secco*; para esta ocasión él debió adaptar su línea expresiva a los deseos del comitente, cuando incorporó a la composición motivos arquitectónicos de la ciudad de París, con lo cual se ganó en referencia anecdótica lo que se perdía en libertad creativa. Por su parte, José Mijares logró integrar armónicamente su mural –dentro de un feliz esquema de diseño– a una residencia de los arquitectos Virgilio Chacón y Marcial González en El Chico. Marta Arjona, en casas pequeño burguesas o edificios de apartamentos situados en Miramar –frutos de la colaboración con el arquitecto Carlos Ferrer Nadal durante 1956– e instalaciones médicas (la historia del hospital Reina Mercedes, realizada a cuatro manos con el pintor Hipólito Hidalgo de Caviedes) hizo de la cerámica medio idóneo para su oficio. Rolando López Dirube utilizaría el concreto en trabajos de clara relación con el estilo de Wifredo Lam para obras de diverso tipo; una de ellas, el edificio alto sito en Paseo y 17, El Vedado; mientras, un tema excepcional por su magnitud como la Ciudad Deportiva, de la Vía Blanca, incorporó su entrega como pintor muralista. El Restaurante La Roca, calle 21 esquina a M, El Vedado, de los arquitectos Hugo D'Acosta y Modesto Campos, fue singular hecho creativo al contar, en el proceso de radical transformación de una edificación preexistente, como elementos de la mayor importancia en la definición de este sitio, con las expresiones pictóricas de Guido Llinás y Raúl Martínez y la escultórica de Tomás Oliva, lamenta-

blemente eliminadas por una reconstrucción posterior. Se trataba, no de obras colgadas a las paredes, ni tampoco de murales perfectamente localizados, sino de extensas intervenciones vinculadas orgánicamente al logro de la cálida atmósfera establecida por las numerosas secciones de cristales multicolores que filtraban la luz exterior; en el caso de los pintores, la acción constituyó una verdadera traducción al muro y al techo –sin límites tácitos– de manchas y rasgos típicos del expresionismo abstracto, estilo que los caracterizaba en esa etapa, según una suerte de libre trama que otorgaba particular tono a la estética del espacio al no establecer puntos perfectamente localizados de concentración decorativa.

Hubo pues, una voluntad integradora que se manifestaba por diversas vías. Citemos las acciones de la Asociación de Estudiantes de la Escuela de Arquitectura, reflejadas en la revista *Espacio*, que editaba la propia Escuela, y entre las que se destacan las magníficas exposiciones de Wifredo Lam, Sandú Darié y Luis Martínez Pedro presentadas durante 1955, con una repercusión que trascendió el ámbito universitario.¹¹ Muy importantes fueron –asimismo– los vínculos existentes entre artistas plásticos y el Colegio de Arquitectos, expresadas a través de frecuentes muestras en su sede y la organización de concursos de proyectos interdisciplinarios (el de 1956 permitió la realización de un mural de azulejos –concebido en términos abstractos por Agustín Fernández– en el nivel inferior del propio edificio del Colegio). Todo eso, sin olvidar las estrechas relaciones amistosas entre arquitectos y ar-

tistas o la existencia de inquietos grupos: digamos el estudio de Arquitectos Unidos, el compartido por Oscar Fernández Tauler con el artista Rolando López Dirube y el de Salinas-González Romero donde se valoraba especialmente la relación arte-arquitectura. Tales principios, según uno de los miembros de AU –el también pintor Hugo Consuegra– definieron el espíritu que luego se manifestaría institucionalmente con la creación del Departamento de Artes Plásticas del Ministerio de Obras Públicas en 1959¹², ocurrida pocos meses después del triunfo de la Revolución. No obstante su corta vida, el Departamento dejó significativa constancia de su labor y conceptos en el Teatro Nacional de la Plaza de la Revolución –debido a los arquitectos Arroyo, Menéndez y Álvarez– con el proyecto que incorporó obras de los artistas plásticos Raúl Martínez (en un muro del bloque de oficinas), Rita Longa (el mármol *La muerte del cisne*), Tomás Oliva (una escultura que ya no existe), Roberto Estopiñán y Alfredo Lozano (en los jardines) y René Portocarrero (mural en pintura Duco sobre cemento texturado, con el tema de *Figuras de Teatro*, 1960, en el vestíbulo de la Sala Covarrubias). Esos resultados fueron posibles gracias a la puesta en práctica de lo que fue divisa del Departamento: la *integración* «como una nueva dimensión del arte, una nueva forma de arte que mezcla los aportes individuales de la pintura, la escultura y la ingeniería, para lograr un todo homogéneo en donde lo diverso se disuelve en la unidad».¹³

El método de concurso que rigió en la década de los años cincuenta, tanto en la selección de la mayoría de los proyectos arquitectónicos de gran magnitud como en la de las piezas artísticas integradas a ellos, garantizaba el establecimiento de un determinado

consenso a la hora de concretar realizaciones que se convertirían en hechos ambientales de notable importancia. Los artistas convocados no se hicieron violencia a la hora de adaptar sus modos expresivos del momento –estilizadas figuraciones, formas geométricas, énfasis en las texturas– plenamente coincidentes con las propuestas arquitectónicas de la época que de por sí, en muchos casos, tenían también un marcado carácter plástico. Pasado el tiempo, gracias a la calidad del lenguaje utilizado, la adaptación a las características de las áreas de tránsito donde se emplazaron y el orgánico papel que tuvieron dentro del proyecto general, estas realizaciones conservan su validez, atractivo y significado. ■

Notas

* Conferencia ofrecida en la III Bienal de Arquitectura de La Habana.

¹ Guanche, Julio César. «La República al contado», entrevista con Oscar Zanetti. *La imaginación contra la norma. Ocho enfoques sobre la República de 1902*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2004.

² Bannatyne Álvarez, Ana María. «Cundo: color y forma». *Cundo Bermúdez*. Cuban American Endowment for the Arts Inc. Florida, 2000.

³ «Unos cuadros y una casa junto al mar». *Noticias de Arte* I, 9, La Habana, 1953.

⁴ Arroyo, Nicolás. «Arquitectura bajo el sol». *Arquitectura*, junio, 1955.

⁵ Ibelings, Hans. «In pursuit of happiness and delight», entrevista a Morris Lapidus en *Architect of the American Dream*, Birkhäuser, 1992.

⁶ Shulman Allan T. «Igor Polevitsky's Architectural Vision for a Modern Miami». *The Journal of Decorative Arts*, Miami, 9, 1998.

⁷ Entrevista con el diseñador Gonzalo Córdoba. Enero, 2006.

⁸ Gaztelu, Ángel. «La pintura religiosa en Cuba». *Artes Plásticas*, 2, La Habana: 1960.

⁹ Rodríguez, Eduardo Luis. *La Habana. Arquitectura del Siglo XX*. Barcelona: Blume, 1998.

¹⁰ Bannatyne Álvarez, Ana María. Op.cit.

¹¹ Ver en este número p.9 y 10. (N del E.)

¹² Consuegra, Hugo. *Elapso tempore*. Miami: Ediciones Universal, 2001.

¹³ Consuegra, Hugo. «La forma de la verdad». *Boletín Interior O.P.*, No. 6, La Habana, agosto 30 de 1959.



En los jardines del teatro Nacional
La muerte del cisne de Rita Longa
y al fondo mural de Raúl Martínez

RECORDANDO A ÑICA



Adelaida de Juan
Profesora de la
Universidad
de la Habana.
Su libro más
reciente es
Abriendo
ventanas.
Textos críticos
(2007).

Indiscutiblemente Antonia Eiriz es una de las figuras míticas en las artes plásticas cubanas de los últimos cincuenta años. Vinculada desde la década de 1950 al grupo que se dio a conocer como Los Once, el cual tuvo su última exposición colectiva a inicios de la década siguiente bajo el título de «Expresionismo abstracto», Ñica permaneció siempre con una expresión personal y única en su momento. Abstracta, en el sentido usual del término, no lo fue nunca; expresionista, siempre, a su manera. Como profesora en la Escuela Nacional de Arte, dejó su impronta en no pocos de los que se desarrollarían como figuras relevantes dentro de los movimientos plásticos de nuestro país; no en un sentido mimético sino por la irradiación de su personalidad, de una fortaleza no exenta de ternura. La Galería Servando ha acogido una exposición en recuerdo y homenaje a Eiriz (1929-1995), con obras de artistas de varias promociones: desde tres de sus figuras coetáneas –Guido Llinás (1923) y los hermanos Antonio y Manolo Vidal (1928, 1929)–, hasta una artista nacida en 1986 –Mabel Poblet–. No todos fueron discípulos de Eiriz, pero, sin lugar a dudas, los caminos que ella abrió con su obra, tanto en sus piezas bidimensionales como en sus ensamblajes, su actitud transgresora de lo canónico en su época, lo trascendente de sus visiones de lo cotidiano, su temperamento decidido y firme, todos los elementos que hicieron de ella un ser excepcional, son sentidos y recordados en el homenaje que le rinde la exposición colectiva. Ésta lleva por título «La vida en pelota», retruécano de la obra de Eiriz *La muerte en pelota* (1966); está acompañada por un lujoso y documentado catálogo, donde se reproducen fragmentos de algunas de sus obras, además de las piezas que constituyen la

muestra, e incluye textos de Eduardo Jiménez y de los propios expositores.

La «exposición homenaje» abre con una sorpresa. Guido Llinás (1923-2005), un artista de producción abstracta, quien fuera fundador de Los Once, realizó en 1962 un retrato de su amiga. Visto pedestremente según las normas usuales de la retratística, cualesquiera que fueran, de los clásicos a Lucien Freud, este no es un «buen» retrato. Sin embargo, es un buen Retrato de Ñica. Hay algo esbozado en el rictus de la boca, en la mirada que nos atrae y desafia, en el ligero escorzo de la cabeza, que evoca inmediatamente la imagen de la Eiriz. Parco en color con predominio de las gamas oscuras que tanto amó Ñica, es un excelente prólogo a la exposición, una suerte de carta de presentación que nos la trae del recuerdo y la hace presente.

Quince años después de pintado este óleo, Flavio Garcíandía (1954) realizó el retrato paradigmático de Antonia Eiriz. Quien había sido su alumno ha escrito: «Recuerdo que a los pocos años de graduarme le hice, a modo de homenaje íntimo, un retrato fotorrealista que titulé *Nada personal*.» La textura del amarillo que cubre gran parte de la superficie del lienzo hace resaltar más la imagen de la artista, sentada en butacón de mimbre, con follaje oscuro al fondo. Mas, lo que atrapa nuestra atención es el rostro bellísimo, ensimismado, de mirada profunda, que parece salirse de la superficie del lienzo para capturar nuestra mirada de modo cómplice.

El cuadro más recordado y señalado de Antonia Eiriz es, sin lugar a dudas, *La Anunciación*. Pintado en 1963, ha dado lugar a múltiples interpretaciones, como ocurre con muchas obras emblemáticas del arte universal. En este cuadro Antonia hace lo que hoy se ha dado en llamar «apropiación» (la cual ha

Flavio Garcíandía.
Nada personal,
1977.

ocurrido siempre en las manifestaciones culturales, ya sean de plástica –como hicieron Andy Warhol o Judy Chicago con *La última cena* de Leonardo, para mencionar solo dos de los recientes–; en la música llamada popular –recuerdo como algo natural la melodía de la «inmortal polonesa de Chopin» en el estribillo de una de las piezas más populares de una charanga–; o el título de una canción del Benny en un libro de narrativa premiado en un concurso literario). Antonia logra en su *Anunciación* una obra perdurable, no sólo por la lectura siempre renovada y vigente de las versiones de Fra Angelico, Botticelli, Grünewald y otros renacentistas, sino por la fuerza misma con que está plasmada la escena de múltiples interpretaciones. Resulta, pues, natural que dos de los expositores hayan dado sus versiones de este cuadro paradigmático.

Fernando Rodríguez (1970), elabora *Mi anunciación* (2006) en un still de pintura animada en tres dimensiones. La mujer ha devenido hombre (como hizo Sylvia Sleigh con su apropiación de *La Venus del espejo* de Velázquez), la máquina de coser una sierra, pero el ángel anunciador permanece con su carácter de amenaza. Su movimiento sigue los trazos sugeridos por las pinceladas del cuadro de Eiriz, mientras el rostro del hombre resulta impasible bajo su sombrero alón y sus espejuelos negros a manera de antifaz. Aún otra lectura de la escena tradicional la da Mabel Poblet, quien presenta una técnica mixta, *Antonia y yo* (2006), en la cual la mujer se ha transformado en la joven artista y la escena toda se vislumbra a través del pvc transparente y las puntillas que se interponen entre el espectador y el lienzo de soporte. Poblet ha escrito, con respecto al homenaje que realiza mediante la apropiación del

cuadro de Eiriz: «pretendo recontextualizar, bajo una forma aparentemente más contemporánea, el enfrentamiento con algunos de los miedos y sorpresas que van condicionando nuestra existencia». *Almuerzo sobre la hierba* (2006) es un doble autorretrato que se hicieron Liudmila Velazco (1969) y Nelson Rodríguez (1969). Modifican la composición de Manet al traerla a nuestros días y al entorno cualificado por el monumento identificador de La Habana; reducen el número de personajes a un dúo, el cual viste a la moda actual –no hay los desnudos que escandalizaron al público en 1863– y dirigen sus miradas a distancias diferentes del modelo francés. La impresión *lightjet* le otorga una añadida brillantez a la gama cromática de la escena.

Pudiera considerarse otra variante de la apropiación la cartulina de Sandra Ceballos (1961), quien, con lápiz y bolígrafo, ha realizado una modalidad de letrismo sobre unos fragmentos de figuras que aluden de lejos al influyente *Grito* de Munch. Más de un siglo separa las dos obras (el óleo del noruego es de 1893): es el gesto lo que permanece. Se leen con claridad dos textos en superficies no cubiertas por frases escritas a mano. Estos son, por una parte, el nombre de la autora con la fecha de la obra. Por otra, y en una sección privilegiada por su ubicación, el tamaño de la palabra y el vacío que las rodea, el término «Absorción», el cual, además, está subrayado y con letra de molde, a diferencia de la pequeña caligrafía que ocupa todos los espacios disponibles de la composición.

Aunque Lázaro Saavedra (1964) escribe en el catálogo que «no conozco su obra como debiera conocerla», su video-instalación *Los líquidos se adaptan a cualquier recipiente* (2006) está muy en el espíritu del

Fernando Rodríguez. *Mi anunciación*, 2006.





Pedro Pablo Oliva. *El misterioso enigma de la erección*, 2006.

De la serie «Extraña declaración de amor», técnica mixta/cartulina, 170 X 100 cm.

corpus de la obra de Eiriz. Su interpretación transgresora y ambigua a través del título mismo y las acciones desarrolladas en el video por la figurilla humana obligada a plegarse a cualquier continente son algunos de los puntos de contacto con ciertas piezas de Nica. Por otra parte, la sección instalativa está ejecutada en papier maché, material y técnica a las cuales ella dedicó varios años de su vida. La lectura de esta pieza de Saavedra es muy obviamente polisémica e incitadora. La instalación remeda un auditorio, tan repleto que algunas de las figuras de los espectadores están pren-

didadas a la pantalla del video. Son, por consiguiente, receptores virtuales desde el mismo punto de vista que nosotros, los receptores reales del video. Se acentúa así una comunión de las posibles y múltiples lecturas de las acciones desarrolladas en pantalla, las cuales contrastan con la fijeza e inmovilidad de los homúnculos de *papier maché*.

Cuatro artistas relevantes que fueron alumnos de Antonia Eiriz exponen en esta muestra. Significativamente, todos recuerdan su magisterio como orientador e incitante; han desarrollado obras significativas y muy personales desde el punto de vista de sus respectivos mundos plásticos, lo cual habla a favor del magisterio de Nica. Salvo uno de ellos, participan con obras realizadas en la década de 1970, es decir, en sus inicios como artistas. Son, por orden cronológico, Nelson Domínguez (1947), Tomás Sánchez (1948), Pedro Pablo Oliva (1949) y Flavio Garciandía, a quien ya me he referido y quien nació unos años después. Tanto Nelson como Tomás participan con obras de la década de 1970, por consiguiente cercanas a la presencia de la maestra. La pieza de Tomás *—Por la mañana*, 1973— corresponde a su etapa expresionista y es una inusual visión de Martí que desfila por la calle central de un pueblo de campo al frente de una multitud (¿remembranza de Giotto, cuyos azules tanto amó Nica?). A los lados asoman elementos de la naturaleza devenidos luego protagónicos en su obra.

Nelson está representado por *El juicio final de un far-sante* (1971), plumilla de notable fuerza expresiva, mientras Pedro Pablo presenta una técnica mixta sobre cartulina de su más reciente producción.

Ante la imposibilidad de referirme a las cuarenta y ocho piezas expuestas, me veo constreñida a dar fin a este comentario sobre la exposición, haciendo alusión a las piezas de artistas representativos de las dos últimas décadas. Moisés Finalé (1957), uno de los protagonistas de la plástica cubana de la década de 1980, expone aquí *Sus dos cabezas* (1990), cuyo aliento es característico del momento en que



Nelson Domínguez. *El juicio final de un farsante*, 1971.

fuera realizado. La otra figura que quiero mencionar, Cirenaica Moreira (1969), inicia su obra característica de la más reciente década. «Con el empuje al revés» es una serie elaborada entre 2003 y 2006, y aquí expone la versión 2 de *Entonces como era lenta comenzó a andar*. Su aprendizaje teatral colabora a la cuidadosa puesta en escena, la cual ha explotado las posibilidades de diversas técnicas. Pienso que el hilo de unión entre la labor de ambos artistas, tan distanciados estilísticamente, está dado por el ambiente de violencia contenida y su profunda emotividad.

Siento que a Níca no le hubiera disgustado este tipo de acto recordatorio. Del excelente cuadro abstracto de Antonio Vidal a los grabados llevados a una tercera dimensión de Sandra Ramos (1969) hay un mundo de diferencias estilísticas. Pero Antonia Eiriz se reconoce en todas las expresiones. Como fue no solo una creadora excepcional sino también un ser de excepción, nada humano le era ajeno y toda ex-

periencia devenía suya. Eso explica la diversidad de *Homenajes* que realizara: de Chago a Acosta León, de Lezama Lima a Amelia Peláez. Si penetramos en lo que de común tienen estos creadores homenajeados, tendremos una clave para apreciar mejor y más profundamente a Antonia Eiriz.■

Cirenaica Moreira. *Entonces como era lenta comenzó a andar 2*, 2006.





Pedro Pablo Oliva:

artista y meCenas

de nuevo tipo

Israel Castellanos León

Es un lauro que pudo cristalizar unos años antes. Pedro Pablo Oliva (Pinar del Río, 1949) había sido varias veces un fuerte candidato al Premio Nacional de Artes Plásticas, antes de obtenerlo en la convocatoria más reciente: la de 2006. Esta corona por la obra de una vida, otorgada anualmente desde 1994 a un artista cubano vivo y residente en Cuba, es el máximo reconocimiento que entrega el Ministerio de Cultura a través de su Consejo Nacional de Artes Plásticas. Entre casi una veintena de proposiciones fundamentadas por instituciones culturales vinculadas a las artes visuales –entre ellas, algunas universidades del país–, se impusieron finalmente las tres que convergían en Oliva. Así lo decidió, por mayoría de votos, un jurado compuesto por conocidos críticos y artistas. Entre estos últimos se hallaban cuatro de quienes han obtenido la misma distinción: Antonio Vidal, Osneldo García, Adigio Benítez y José Gómez Fresquet (Frémez).

Oliva se convirtió en el decimocuarto artista cubano en recibir tal honor, pero también en el primer creador pinareño a quien le ha sido conferido. «¡Un gol de Pinar!», dicen que exclamó su coterráneo Abel Prieto, Ministro de Cultura, cuando se dio a conocer el veredicto del jurado. Aunque ¡un jonrón! también se podría gritar, para darle un sabor más criollo e igualmente portador de máxima calidad a la expresión de júbilo, compartido por muchos. El Premio Nacional de Artes Plásticas 2006 vino a dar justa cima a reconocimientos previos: la Distinción por la Cultura Nacional y la Medalla Alejo Carpentier. Y no sólo distinguió a la creación visual de Oliva durante treinta años de búsquedas y hallazgos en la pintura, el dibujo, la escultura, la cerámica, el ensamblaje, la ilustración de libros; la realización de numerosas exposiciones individuales y colectivas; la obtención de premios en concursos nacionales; la inclusión de obras en importantes museos o colecciones particulares...

Este galardón, que se otorga a un creador cuya obra represente un valioso aporte al desarrollo y a la histo-

ria de las artes visuales del país, revistió una dualidad en el caso de Oliva. Y es acaso un hecho *sui generis* en la historia de este galardón, pues la contribución de Oliva no ha sido solamente como artista visual sino también en tanto patrocinador del arte, sobre todo en su terruño natal, donde mayormente vive y trabaja. Allí trascurrió su infancia, colmada de juegos y pillerías, de revelaciones amorosas y pérdidas afectivas. Una niñez donde fue víctima y victimario, y que ha marcado a su obra desde el lado visual y el emotivo, desde el yo personal y el yo social.

«Quien no hace maldades cuando niño, termina haciéndolas cuando grande», oí decir una vez a un psicoanalista aficionado. «Porque las reprime», agregó de forma rotunda, para completar la sentencia. De acuerdo con ello, habría que exculpar a la mala Magdalena cuando entierra en la arena a la muñeca sin brazos; aunque no deja de ser inquietante la descripción que de ese episodio hizo José Martí en su poema *Los zapaticos de rosa*, ni la escena que pintó Pedro Pablo Oliva casi un siglo después. Y es que en el magín colectivo la infancia está asociada al juego, a la travesura incluso; pero siempre dentro de la inocencia, la parvulez.

Esta pintura, premiada en el Salón Nacional de Profesores e Instructores de Arte en 1974, amén de ser «uno de los ejemplos que mejor representa el inicio del grupo que surge en la década del 70»,¹ es también muy interesante por su origen. Helo aquí: «en medio de la precaria vida familiar en que vivía Pedro Pablo, sin apenas contar con los materiales imprescindibles para trabajar, resolvió su cuadro con elementales medios a su alcance, trabajando con papel, pigmentos, betún quemado y cera, en un acto de audacia que le sirvió para vencer los esquemas formales del oficio».²

Esta obra –que marcó un clímax en la carga expresionista de Oliva y fue al mismo tiempo un punto de giro hacia una expresión relativamente más suave–, es una imagen grotesca, incluso visualmente. Al tratar un asunto infantil, Oliva recurrió a una figuración primitivista que si bien evocaba un tanto la *maniera pictórica* de los niños, entroncaba decididamente con la neofiguración, que en los años 60-70 hicieron reinar en Cuba Antonia Eiriz y otros artistas. A través de su magisterio docente y ar-

Fotos: Cortesía
del artista y del
Museo Nacional
de Bellas Artes



Homenaje a un soldado de mi pueblo

collage



El iluminado,



Penélope



Y qué mala Magdalena.



El inconcluso milagro del pan y los peces



Estudio para el Malecón

tístico, «Ñica» fue una influencia reconocida por Oliva, quien también ha confesado su deuda con James Ensor, Edward Munch; y, sobre todo, con Marc Chagall.

Al respecto, escribió el pintor cubano: «Si uno analiza a profundidad la obra de ese pintor que se llamó Marc Chagall y que influyó tanto en mí, descubrimos que no solo es un pintor de la parte romántica y bonita. Marc Chagall es un pintor que se incluyó dentro del surrealismo por la imaginería pero es un pintor expresionista, una gente desgarradora en su trabajo y de ahí viene precisamente la influencia [...] sentí mucho más apego por ese hombre quizás porque, generacionalmente, predominaba en esos años 70 la búsqueda del terruño, de acercarse más a lo propio, a lo nacional, al pueblo donde uno vivía. En poesía le llamaron el tojosismo, es decir, andar volando siempre, pero pisar tierra regularmente y yo creo que Chagall fue para mí el personaje que resumía todo eso».³

Efectivamente, como las de Chagall, las escenas de Oliva tienen lugar en el campo, del cual no se ha desarraigado. También están dotadas de fantasía, de seres con expresión soñadora, aunque con fuertes y tácticos asideros a la realidad social. Para el artista pinareño, que escribió poesía cuando estudiaba en la Escuela Nacional de Arte (ENA), los hechos cotidianos nutren y hacen variar a su obra. Y entre esos acontecimientos los hay de orden muy personal, pero los hay también de alcance colectivo, que marcan y transforman el curso vital. El fenómeno de los balseros, por ejemplo, lo motivó a pintar a veces el mar; o a incorporar, a modo de collage

Chispa familiar

per se

guerra

Pop

Homenaje a un soldado de mi pueblo

Mamá ¿escribió Miguel Duerme hija duerme

Trofeos de
La última cena

pan y los peces

su modelo

El inconcluso milagro del

El artista y

4

La sobriedad compositiva y la neutralidad del fondo pictórico suelen destacar a esas figuras protagónicas y aislarlas un tanto del pandemonio visual que las puede rodear. En gran parte de las creaciones de Oliva las composiciones son abigarradas, son estallidos cromáticos y de formas, que se entreveran. El erotismo, lo musical, la fantasía, el costumbrismo, el humor, la llaneza y lo poético, se yuxtaponen. No hay fronteras entre lo público y lo privado, lo bueno y lo malo. Las convenciones y los espacios se esfuman para dejar sitio a un aquarelle visual.

Variopinto y llamativo resulta el manejo del espacio en la obra de Oliva. Lo mismo hay referencia a un medio rural urbanizado o no, que se prescinde del contexto. El escenario es a veces un exterior y en otras ocasiones, un interior. Todo ello muta en de-

Nueva historia para Mamá Inés



comics

Colección Saturno

La Gaveta:

Revista de Arte y Literatura

La Gaveta:

Cuadernos de Teoría del Arte y la Cultura

⁵ Los dibujos muestran sobre todo un patente compromiso con la pintura: son dibujos pictorizados. Oliva es ante todo un pintor, y como tal ha sido premiado sostenidamente: en salones nacionales de instructores de arte (años 70), en el Octavo Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas (1980), y en el Salón Nacional UNEAC (1990). Es un colorista que desde el mismo título de una exposición en la galería La Acacia declaró: «Quiero pintar en paz».

No sé hasta qué punto habrá podido realizar ese deseo un artista que autoriza el acceso a su estudio a cuantos quieran visitar la Casa Taller Pedro Pablo Oliva

⁶ De manera que el artista Pedro Pablo Oliva es una suerte de mecenas, si bien de nuevo tipo. Como algunos otros creadores cubanos, pero acaso en una medida mayor, Oliva tiene la dualidad de patrocinar y crear a la vez. Es el artista que aúpa al arte y no el potentado sensible que simplemente lo financia. Sin temor a futuras rivalidades, contribuye a desarrollar el potencial de otros artistas –mayormente, aunque no de manera exclusiva– en un predio de la cultura artística donde él mismo ejerce como creador: la plástica. Tal es también el caso del Premio Cubaneó

Casa Taller Pedro Pablo

Oliva Cuba-Art.com

Casa Ta-

ller

Trofeos de guerra,



Notas

¹ Arjona, Marta. «Pedro Pablo Oliva». En: *Recuento*. La Habana, Consejo Nacional de Patrimonio Cultural: 2003, pp. 50-51.

² Idem.

³ Véase catálogo de la exposición «Quiero pintar en paz», galería La Acacia, La Habana, 2000.

⁴ López Oliva, Manuel. «El otro Pedro Pablo». En: *Granma*, La Habana, 31 de octubre de 1991, p.3.

⁵ Ver n. 3.

⁶ Todos estos datos fueron extraídos del proyecto cultural de la Casa Taller Pedro Pablo Oliva, cuya consulta se agradece al crítico de arte, curador y editor David Horta, uno de los especialistas de la institución.

Apostillas y revelaciones



David Mateo

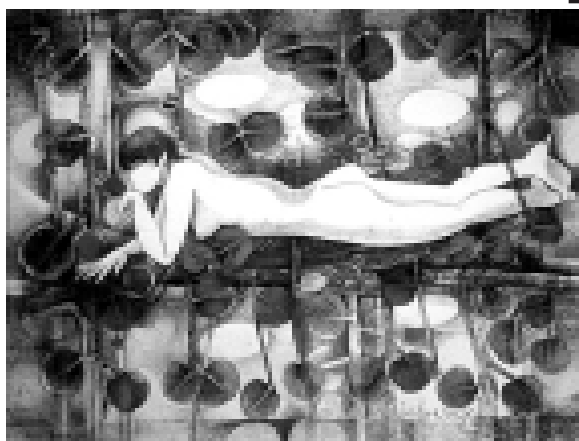
L

David Mateo
Crítico de arte,
curador, editor,
asesor de arte de
La Gaceta de Cuba

Palabras en acecho

Muchachas con perro

Encuentros al desnudo



*Muchachas con
perros*

*Mujer con hojas
verdes.
Encuentros al desnudo.*

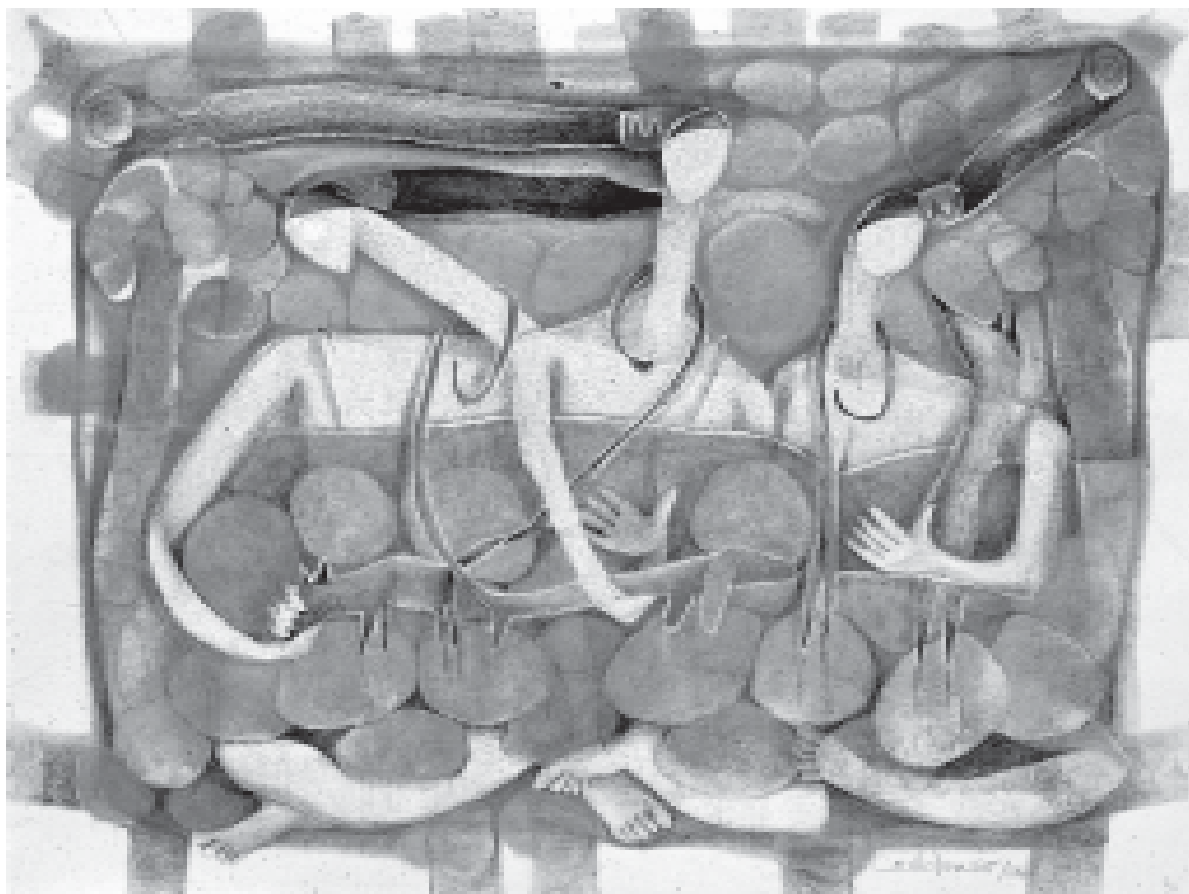
Muchachas con
perros



1

En las obras que componen estas dos series se manifiesta también un proceso objetivo de perfeccionamiento, de estudio de la composición y el bosquejo, que nada tenían que ver a mi juicio con las posturas un tanto indeliberadas, descompuestas, que casi siempre exhibe el artista Naif. Me refiero a las pinturas realizadas sobre papel o cartulina, pues en el trabajo sobre lienzo esa tendencia no alcanza una suficiente justificación. Por ejemplo, se detecta un principio de racionalidad en el automatismo del dibujo; una cautela, un comedimiento en los rasgos de las figuraciones, que indican la progresión de un criterio casi escolástico en torno a la noción de síntesis. Se reconoce un ensayo metódico en cuanto al equilibrio de los planos, a la relación figura-objeto, en el que cobra una función protagónica el trabajo con las superposiciones y las transparencias. Se aprecia un intento de sondeo en nuevos efectos de valor y tono; se hace notable el propósito de moderar el color, de suprimir toda estridencia del ambiente para enfatizar sólo aquellas tonalidades que exalten la impresión dramática de la estampa. También en alguna que otra pieza se percibe un acomodo suspicaz de los ángulos de enfoque, en aras de favorecer la complicidad del espectador. Ese deseo de complicidad, de confabulación, fue uno de los indicios que me llevó a creer por aquellos días –y ya hoy lo he estado corroborando– que se produciría un rebasamiento a corto plazo de la perspectiva genérica con que Annia abordaba ciertos temas de la sobrevivencia humana, para imprimirle a sus metáforas un carácter mucho más inmediato, contingente.

tecta un principio de racionalidad en el automatismo del dibujo; una cautela, un comedimiento en los rasgos de las figuraciones, que indican la progresión de un criterio casi escolástico en torno a la noción de síntesis. Se reconoce un ensayo metódico en cuanto al equilibrio de los planos, a la relación figura-objeto, en el que cobra una función protagónica el trabajo con las superposiciones y las transparencias. Se aprecia un intento de sondeo en nuevos efectos de valor y tono; se hace notable el propósito de moderar el color, de suprimir toda estridencia del ambiente para enfatizar sólo aquellas tonalidades que exalten la impresión dramática de la estampa. También en alguna que otra pieza se percibe un acomodo suspicaz de los ángulos de enfoque, en aras de favorecer la complicidad del espectador. Ese deseo de complicidad, de confabulación, fue uno de los indicios que me llevó a creer por aquellos días –y ya hoy lo he estado corroborando– que se produciría un rebasamiento a corto plazo de la perspectiva genérica con que Annia abordaba ciertos temas de la sobrevivencia humana, para imprimirle a sus metáforas un carácter mucho más inmediato, contingente.

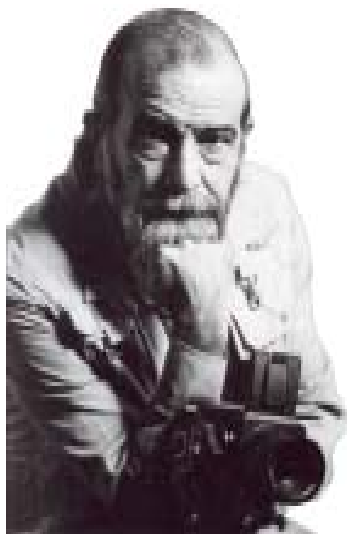


Encuentros al desnudo Mu-
chachas con perro



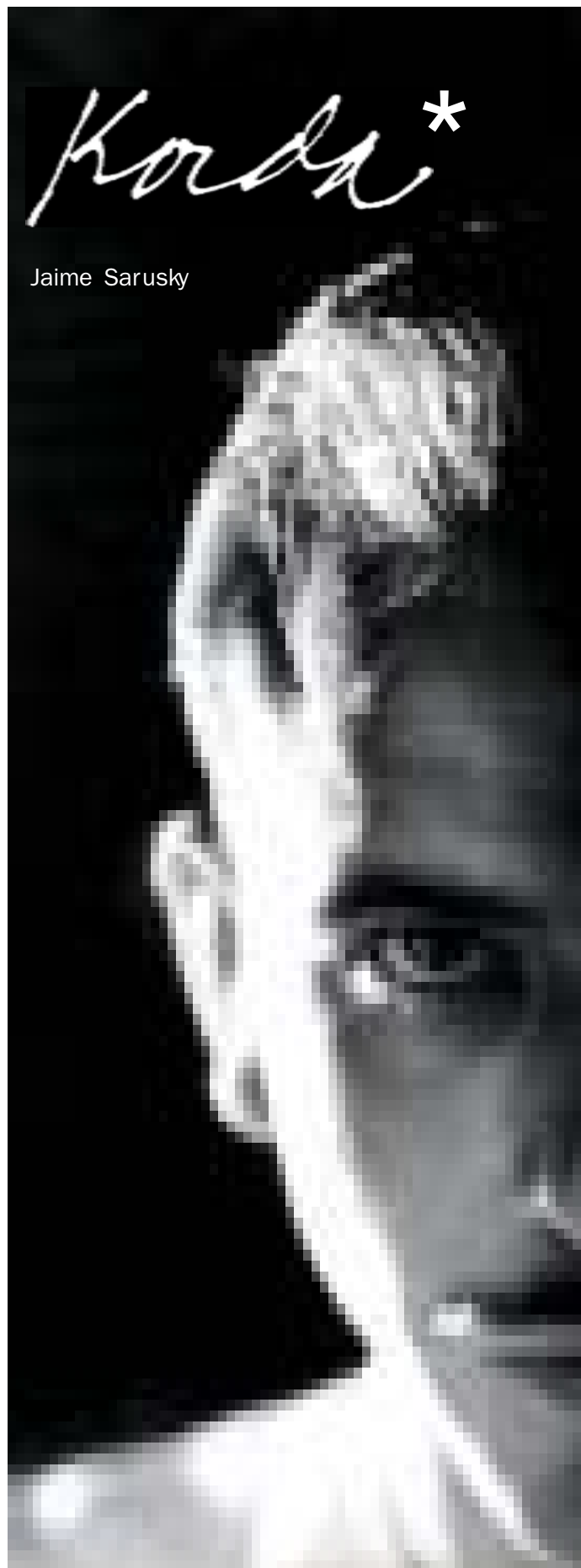
Nota

¹ *Inferencias*. Palabras al catálogo de la exposición «Encuentros al desnudo». Real Time Estudio. Canadá.



A

*Gracias a la vida.
Alberto Korda, fotógrafo*





lay-out

Autorretrato

Revolución



Los Che de Korda

El Quijote de la farola.

Guerrillero Heroico

Revolución

I
Alberto Korda. Diario de una Revolución.



*La niña de la
muñeca de palo*

Granma Revolución
Hoy Granma
Revolución



Ted Hughes y el teatro. Clásicos de hoy. *

Laura Monrós Gaspar.

Lysistrata
Ovid's *Metamorphoses*
Myths, Rituals and Whitegods,
Persians
; *Cyclops!*
Medea,
Iphigenia in Tauris

Julius Caesar *Anthony and Cleopatra* *Titus Andronicus*
Queen of Carthage *Dido,*

I

Licenciada en
Filología Inglesa y
Española por la
Universidad de
Valencia, donde
está finalizando
su Tesis Doctoral
sobre la reescritu-
ra de la mitología
clásica en la
literatura inglesa
del siglo XIX.

Tales from Ovid *Seneca's Oedipus*
Alcestis *The Oresteia*

Orghast

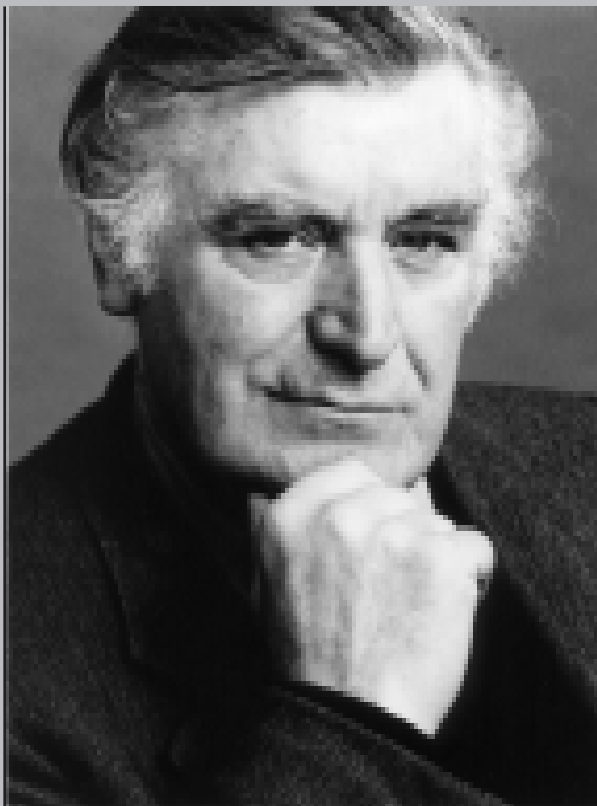
Orghast
1

II.

TEATRO INGLÉS



III.



Notas

* El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *El teatro griego, sus reelaboraciones y recreaciones en el marco de la interacción y la acción dramáticas* (HUM2006-13080FILO), de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Smith, A.C.H. *Orghast at Persepolis*. London: Eyre Methuen Ltd, 1972.

² La conferencia, acompañada de vídeos de los montajes y representación en vivo, se celebró el 12 de Julio de 2006 en el Magdalen College de la Universidad de Oxford.

³ El congreso, con el tema «Ted Hughes and the Classics» tuvo lugar del 25 al 27 de noviembre de 2005 en la School of History and Classics.

⁴ Ted Hughes nació en 1930 en Mytholmroyd, Yorkshire. Entre sus obras más destacadas apuntamos *The Hawk in the Rain* (1957) o *Birthday Letters* (1998). En 1984 es nombrado poeta laureado. Murió en 1998. Su relación con su primera esposa, la escritora Sylvia Plath, ha dado lugar a numerosas especulaciones sobre su vida y su obra, sobre todo a partir del suicidio de ésta en 1963. Sobre su producción literaria, destacamos los numerosos trabajos de Keith Sagar.

⁵ Ted Hughes también se aproxima a los clásicos de la tradición anglosajona. Aunque este tema sea asunto de otro trabajo, citamos aquí, por ejemplo, a Shakespeare, Yeats o Hopkins.

⁶ La inclusión de diferentes mitologías en el verso de Hughes es parte esencial de su poética. Anotamos los trabajos de Stuart Hirschberg *Myth in the Poetry of Ted Hughes* (Dublin: 1981) y *The Laughter of Foxes*, de Keith Sagar (Liverpool: 2000) como ejemplo, de los muchos estudios dedicados a esta cuestión.

⁷ «El tema esencial de la tragedia griega (y tal vez de toda la gran literatura) fue la relación establecida entre el hombre, la naturaleza y los dioses, o, en palabras de Sófocles "los encuentros del hombre con algo más que el hombre".» Concebido en un principio para formar parte del segundo capítulo de la edición de 2000 de *The Laughter of Foxes*, Keith Sagar publica este ensayo en su página web www.leithsagar.co.uk.

⁸ «El de Hughes es un paisaje primitivo, donde las rocas gritan y los horizontes permanecen, donde los elementos habitan la mente con una fuerza religiosa, donde los guijarros sueñan que "son el objetivo de Dios", "donde los atentos ángeles viven experiencias", "donde todas las estrellas hacen reverencias", donde, con una fuerza pre-socrática apropiada, el agua está "en el fondo de todas las cosas/ abatida por completo, por completo clara".» Heaney, Seamus. *Preoccupations Selected Prose*. London: Faber&Faber, 1984.

⁹ Cf.: Monrós Gaspar, Laura. «Ted Hughes y el mundo clásico. El *Agamemnon* de Esquilo» en *Entre la creación y la recreación: la recepción del teatro grecolatino III*. Eds. Fr. De Martino and C. Morenilla. Levante Editori: Bari, 2006.

¹⁰ Cf.: Monrós-Gaspar, Laura. «El mito de Eco. De Ovidio a Ted Hughes», Apéndice «Eco y Narciso» en *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*. Eds. Fr. De Martino and C. Morenilla. Levante Editori: Bari, 2005. 341-374.

¹¹ «Pero el amor quedó clavado en su cuerpo/ como flecha espinada. Allí se infectó/ con su rechazo. Sin descanso/ se regocijaba en su dolor,/ desperdiciando mientras sufría,/ el pétalo de su belleza/ que se consumía, marchitaba y desprendía de ella-/ dejando su voz y sus huesos./ Sus huesos, dicen, se transformaron/ en una piedra que se iba hundiendo en el humus. Su voz, vagaba solitaria,/ sin ser vista en el bosque, sin ser vista/ en las desiertas laderas de las montañas-/ aunque todos podían escucharla/ vivir la única vida que le quedaba a Eco.» Hughes, Ted. *Tales from Ovid*. London: Faber & Faber, 1997.

¹² Jacobs, Fred Rue. «Hughes and Drama». *The Achievement of Ted Hughes*. Ed. Keith Sagar. 154-170. Manchester: Manchester University Press, 1983.

¹³ «Estaba de acuerdo totalmente con la idea inicial de Peter Brook, que era realizar un texto que liberara cualquier poder interno que todavía tiene esta historia en su forma más sencilla y franca, y desenterrar, si podíamos, las posibilidades rituales dentro de ella.» Hughes, Ted. *Seneca's Oedipus*. London: Faber & Faber, 1969.

¹⁴ David Turner escogió la versión del *Edipo* de Séneca porque hasta entonces no se había representado antes una traducción modernizada de la obra en el National Theatre.

¹⁵ Como comenta J. Michael Walton en «Translation or Transubstantiation» *Agamemnon in Performance* Ed. F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall and O. Taplin. Oxford: Oxford University Press, 2005, 189-206, Knox, en un artículo publicado en *The New Republic* el 17 y 24 de abril del 2000 bajo el título «Uglification» -afeamiento-, critica duramente la versión de Hughes de la que dice ser «a desecration, the literary equivalent of spray-painting a moustache on the *Mona Lisa*» (p.85).

¹⁶ Walton (2005: 189-206)

¹⁷ Hardwick, Lorna. «Staging *Agamemnon*: The Languages of Translation». (Macintosh, Michelakis, Hall and Taplin, 2005: 207-222)

¹⁸ «Hizo falta poesía para poder liberar la poesía de la *Orestíada* (incluso con el argumento de Esquilo)». Gervais, David. «Tragedy Today: Ted Hughes' *Oresteia*». *Cambridge Quarterly* 2002. Vol. 31. Num. 2: 139-154.

Timberlake Wertenbaker: dialogando con la Historia en tiempos de incertidumbre

Anna Marí Aguilar



T

ARY: ¿Violación? ¿Lo que hacían los dioses griegos? ¿Se convertirá él en un cisne, en un toro, en lluvia dorada?⁵ (

Licenciada en Filología Catalana y Filología Inglesa por la Universidad de Valencia, donde está terminando su tesis doctoral: *La recepción del teatro británico contemporáneo en los territorios de habla catalana.*



ESS: Sólo queremos intentar comprender lo que hemos hecho.

ROBERT: Eso hasta suena esperanzador.



BIBLIOGRAFÍA:

- Bañuls, J.Vte. «Los coros femeninos de las tragedias griegas», en De Martino, F. y C. Morenilla (Eds.) *El fil d'Ariadna*, Bari: Levante, 2001, 35-60.
- Bimberg, Christiane, «Caryl Churchill's *Top Girls* and Timberlake Wertenbaker's *Our Country's Good* as Contributions to a Definition of Culture», *Connotations* 1, 1997, 399-416.
- Bohm, David *Sobre el diálogo*, Barcelona: Cairós, 1997.
- Hidalgo, Juan Carlos y Carolina Sánchez-Palencia «Género, sexo y colonialismo en la obra dramática de Timberlake Wertenbaker» en *Estrategias feministas en el teatro británico del siglo XX*, Málaga: Universidad de Málaga, 2002, 197-220.
- Hutcheon, Linda *The Politics of Postmodernism*, Londres: Routledge, 1989.
- Marí, Anna «El mite de Procne i Filomela a *The Love of the Nightingale* de Timberlake Wertenbaker», en De Martino, F. y C. Morenilla (Eds.) *Entre la creación y la recreación*, Bari: Levante, 2005, 333-345.
- Middeke, Martin «Drama and the Desire for History: The Plays of Timberlake Wertenbaker» en Böker, U. y H. Sauer (Eds.) *Anglistentag 1996 Dresden*, Traer: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997, 223-233.
- Wagner, Jennifer A. (1995) «Formal Parody and the Metamorphosis of the Audience in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*», *Papers on*

Language and Literature 31, 1995, 227-254.

Wertenbaker, Timberlake *Plays*, vol.1, Londres: Faber and Faber, 1996.

Wertenbaker, Timberlake *Plays*, vol.2, Londres: Faber and Faber, 2002.

Wertenbaker, Timberlake «Dancing with History» en Maufort, M y F. Bellarsi (Eds.) *Crucible of Cultures. Anglophone Drama at the Dawn of a New Millenium*, Bruselas, P.I.E: 2002 (b), 17-23.

NOTAS:

- ¹ «have helped to shape out of alternative, experimental kinds of theatre new dimensions and directions of development in the mainstream theatre» (las traducciones al español de las citas son mías)
- ² Hemos tomado como corpus de trabajo las obras publicadas de la autora, que cubren el periodo de 1982 a 2001. Su obra más reciente, *Galileo's Daughter*, estrenada en el 2004 en Bath por la Peter Hall Company, todavía no está publicada.
- ³ Estrenada en 1982 en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres.
- ⁴ Estrenada el 17 de octubre de 1985 en el Royal Court Theatre de Londres y dirigida por Danny Boyle. Ganó el Plays and Players Most Promising Playwright Award en 1985.
- ⁵ «MARY: Rape? What the Greek gods did? Will he turn himself into a swan, a bull, a shower of golden rain? (TG, 80)»
- ⁶ «It's not like the books»
- ⁷ «has been ignorant of the fact that every liberation from rule reverts into new forms of rule»
- ⁸ Estrenada el 10 de septiembre de 1988 en el Royal Court Theatre de Londres por la compañía Out of Joint bajo la dirección de Max Stafford-Clark. Ganó el Laurence Olivier Play of the Year Award en 1988 y el New York Drama Critics' Circle Award for Best New Foreign Play en 1991.
- ⁹ «A play is a world in itself, a tiny colony we could almost say»
- ¹⁰ «The theatre is like a small republic, it requires private sacrifices for the good of the whole»
- ¹¹ Estrenada el 28 de octubre de 1988 en The Other Place, Stratford-upon-Avon, por la Royal Shakespeare Company bajo la dirección de Garry Hynes. Ganó el Eileen Anderson Central TV Drama Award en 1989.
- ¹² Estrenada el 5 de septiembre de 1991 en el Royal Court Theatre de Londres por la compañía Out of Joint bajo la dirección de Max Stafford-Clark. Ganó el Susan Smith Blackburn Award, el Writers' Guild Award y el London Critics' Circle Award en 1992.
- ¹³ «set sail for Greece [...] there was a big storm at sea and most of them drowned»
- ¹⁴ Estrenada el 26 de octubre de 1995 en el Haymarket Theatre de Leicester y el 22 de noviembre de 1995 en el Royal Court Theatre de Londres por la compañía Out of Joint bajo la dirección de Max Stafford-Clark.
- ¹⁵ La presencia del niño como símbolo del futuro no es extraña en la obra de Wertenbaker, como hemos visto en *The Grace of Mary Traverse* o *The Love of the Nightingale* y veremos en *Credible Witness*.
- ¹⁶ «partly through an awareness of the limits of the science, its own uncertainty; and partly because of the savagery of the wars; then lost again with the fall of political ideologies in 1989; and now with 11 September, when even the rules of hostility have changed. Indeed, when there seem to be no rules.» (Wertenbaker, 2002a: viii)
- ¹⁷ «show some of the questioning they themselves go through both with their work and their relations to the world»
- ¹⁸ «TESS: We only want to try and understand what we've done.
- ROBERT: You could even say that's hopeful. *Fade.*»
- ¹⁹ Estrenada el 8 de julio de 1998 en el Hampstead Theatre de Londres con dirección de Lindsay Posner.
- ²⁰ Emitida el 28 de noviembre de 1999 por BBC Radio 3.
- ²¹ Estrenada el 8 de diciembre de 2000 en el Birmingham Repertory Theatre bajo la dirección de Lucy Bailey.
- ²² Estrenada el 8 de febrero de 2001 en el Royal Court Theatre de Londres y dirigida por Sacha Wares.
- ²³ «we are your history now»
- ²⁴ «Parody signalls how present representations come from past ones and what ideological consequences derive both from continuity and difference»
- ²⁵ «valid metaphor»
- ²⁶ «the modern male playwright explores what was once the domain of women novelists: the domestic, the personal, the ahistorical – there are remarkable excepcions, but few, and fewer and fewer of them»
- ²⁷ «traditional modes of explanation, traditional systems of belief and the values of cultural heritage have become obsolete»
- ²⁸ «open to scrutiny, to be looked at again and, curiously, to be chosen»
- ²⁹ «Thus does Wertenbaker reinvigorate for her own time an ethical role for drama that is more or less lost in the passivity of an audience relationship to performance»
- ³⁰ «theatre is for people who take responsibility»

La reina Isabelle

Frank Padrón

P



aTI
EM
PO

La Pia-

nista

Les valseuses

El destino de un amor

La dentellière

Mi herma-

na y yo

Violette Noziere

Sauve qui peut (la vie)

La Truite

Signé

Charlotte

La dama de las came-

lias Madame Bovary

La ceremonia

La pianista Gracias por
el chocolate

Sálvese quien pueda Isabelle Huppert,
una vida para actuar

Loulou El des- cool
tino de un amor

El flechazo per se dentro de la actriz

Madame Bovary La sepa-
ración

La ceremonia

Saint Cyr misterio
La pianista

Medea,

Cachet),

I



Por: Adelaida de Juan

VISTO EN LA HABANA

aTI
EM
PO



E

collage

al.

et

comics

collage

La sub-
versión de los signos

El billar



comics

El cartel



The

Broadway Melody, que Harry Beaumont realizara en 1929. Aquí se establece un impactante contrapunto entre las máscaras de los pobres desahuciados con las «showgirls» y el tuxedo del fotograma. Asimismo, «El día que aprendí a escribir con tinta» (1972) superpone un toque del rojo de la pluma de escribir/dibujar, con el blanco y negro de las figuras del fotograma de *The Roaring Twenties*, realizado por Raoul Walsh en 1939. Y en «El último pitillo» (1972) se unen figuras de Leger con un detalle del fotograma de *The Asphalt Jungle*, de John Houston (1950).

La recontextualización de diversas fuentes del mundo representativo visual le confiere a la labor del Equipo Crónica una riqueza visual y referativa poco usual. Manejan las imágenes procedentes de diversas fuentes con marcada soltura y creatividad. La escogida misma es significativa; su manipulación creadora provoca el surgimiento de un mundo visual y conceptual de gran riqueza y significación. Nos han legado, como en efecto se propusieron, una rica crónica de los años de la segunda mitad del siglo pasado, en imágenes sugerentes, bellas, no exentas de ironía, que constituyen un legado de extraordinaria importancia.■



aTI
EM
PO

orolla como pretexto

DE NUEVO SOROLLA

A

Joaquín
Sorolla. Obras de 1885 a 1917

I

Visto en La Habana



Rosario, buena cosecha

Amado del Pino

F

Rosario Dinamitera

II



Amado del Pino y
Rosario, la dinamitera,
en su casa de Madrid.

*Canción de la
ametralladora*

SER JUDÍO

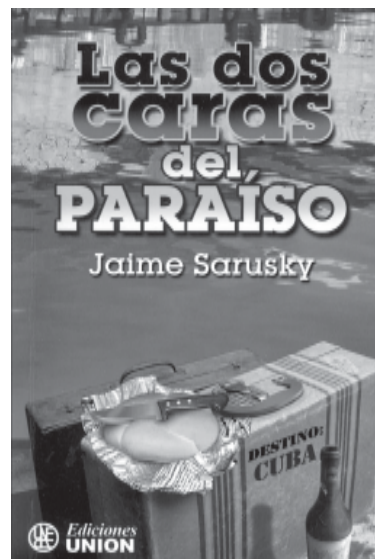
Graziella Pogolotti

J

borch

pogroms

Las dos caras del paraíso



EL CINE Y SUS PREMIOS

L

Cien años de soledad

destinos. Clan-

La vida es silbar, Suite Habana
Madrigal,



**GARCÍA MÁRQUEZ ENTREGA
MEDALLA HAYDÉE SANTAMARÍA
A PABLO MILANÉS**

E

**FINA GARCÍA MARRUZ,
PREMIO IBEROAMERICANO
PABLO NERUDA**

REYNALDO, EL PERIODISTA

Revolución y Cultura

La ventana discreta Cine
cubano: ese ojo que nos ve
Espiral de interrogantes

EL GUAYABERO, ADIOS CON HUMOR

**VIS
TAS
ZOC**

**PREMIO NACIONAL DE DANZA
A IVÁN TENORIO**

**PREMIADOS CASA MUSEO
HEMINGWAY Y
EL PRADO DE CIENFUEGOS**



RETAR AL TIEMPO

(Tania Chappi. Foto:
René Gutiérrez Maidata)





L

Cultura

Revolución y