

# A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO  
REVOLUCIÓN  
CULTURAL  
Y RA

- . **Última conversación con Elso (Entrevista) / 1989**  
*Gerardo Mosquera*
  
- . **Arquitectura y ciudad en la cultura cubana contemporánea / 1998**  
*Mario Coyula*
  
- . **Choy, inventor de la máquina del tiempo. (Entrevista) / 2004**  
*José León Díaz*
  
- . **José Antonio Choy: la vanguardia solitaria / 2010**  
*Roberto Segre*
  
- . **«Nadie tiene derecho a aburrir». Entrevista a Juan Carlos Tabío / 1984**  
*Rebeca Chávez*
  
- . **Naturalmente, en el proscenio. Entrevista a Enrique Pineda Barnet / 1992**  
*José Antonio Évora*
  
- . **Enrique Colina: con criterio propio. (Entrevista) / 1991**  
*Emilio Barreto*
  
- . **La esclavitud, a cien años del fin / 1986**  
*Manuel Moreno Friginals*
  
- . **Del griego antiguo al escritor moderno / 1998**  
*Daniel Chavarría*
  
- . **Los portales de Via Po, un centenario / 2008**  
*Graziella Pogolotti*

# Última conversación con Elso

Gerardo Mosquera

*La cultura cubana sufre una maldición terrible: muchos de sus mejores creadores mueren jóvenes. Juana Borrero, Julián del Casal, Aurelio Mitjans, Aristides Fernández, Ángel Acosta León, Rafael Soler... A la lista se sumó el 27 de noviembre pasado Juan Francisco Elso, nacido en 1956, y sin duda uno de los artistas más poderosos del Tercer Mundo, heraldo de una universalidad nuestra.*



*Durante su enfermedad habíamos concebido el proyecto de realizar varias entrevistas donde Elso expresara sus ideas acerca del arte y hablara de su obra. Solo hubo tiempo de grabar la primera, que aquí publicamos. Como no fue posible revisarla con él, hemos respetado al máximo sus palabras originales, únicamente afectadas con los arreglos necesarios para sintetizar en letra de molde lo que fue un diálogo muy animado aquella noche del 16 de septiembre, en su minúscula habitación de Marianao. La desgracia ha hecho que sus ideas, tan llenas de acción y futuro, queden ahora como una suerte de testamento artístico.*

*A continuación reproducimos su proyecto para la muestra personal en el Museo Carrillo Gil, en Ciudad México, que no pudo realizar. Sobrecoge lo trascendental de su concepción. Algunas de las obras que logró concluir ilustran el texto. El Museo piensa hacer la exposición con las piezas, como sombras de lo que hubiera sido el proyecto real.*

## **Un residuo soltado por el ego**

—Para mí el proceso de creación es una comunión entre las esencias de uno. Es buscar entre lo mejor y lo peor que uno tiene, purificarlo, pasarlo a los demás. Es como dejar un residuo soltado por el ego.

Creo que lo importante no es que la obra trascienda o que dure cuatrocientos años; sino precisamente el mismo proceso de hacerla, el hecho de concebirla, de armarla, de construirla: ese es el proceso del arte. Es como el resultado del esfuerzo por mejorarse uno y purificarse como ser humano.

No quiero decir que esa sea la única posibilidad.

En mi caso el proceso de creación es como una investigación, como una introspección; pero no en el sentido de aislamiento del mundo, sino todo lo contrario. Trato de entender cuáles son las cosas que mueven el mundo; pero no en el sentido de estas leyes, de

esos mismos órdenes, que son los que establecen la cultura y todas las convenciones morales. Yo creo que desatarse de esas cosas, ponerles nombre, organizarlas en uno, nos vuelve capaces de respuestas más esenciales. Tener como pretexto o como meta la obra de quienes han dejado huella en historia, en la cultura o en la política, y entender realmente en el plano humano esas relaciones, es también entender las relaciones de todo el mundo religioso porque son las mismas actitudes, es lo mismo que la gente espera o ve en el arte. Bolívar fue un hombre con veinte millones de cosas, tenía proyectos que pueden ser muy románticos, muy caóticos, pero hay unas necesidades humanas que condicionan que ocurran ciertas y determinadas cosas, y que la gente espere de ellos y los deje como la esperanza de que sucedan esas cosas.



### **Arte y vida**

—Creo que todas las actitudes creativas ante la vida, sean políticas, heroicas o las más elementales y cotidianas —ser campesino; y amar la tierra y labrarla y vivir toda la vida ahí con su tierra— vuelven artística la vida misma. Eso es lo que hay que encontrar. Por eso no canonizo el arte como algo superior. Se hace superior a medida que tú lees o le das una carga a lo que puede haber de puro en eso, pero yo creo existe también en muchas actitudes que inconscientemente se llevan en la vida diaria en cualquier lugar.

La medida en que me puedo acercar a ese estado de armonía es la medida que quiero encontrar en el arte.

### **La luz de las cosas**

—Me muevo dentro de leyes, porque me meto en un mundo que posee sus leyes de comunicación, de estética, y tengo que tomarlas en consideración porque son las herramientas con que cuentas para pasarle a los demás, con mayor efectividad, toda la carga espiritual. Es lo único que te puede dar la escuela: tener una eficacia para saber cuál es la materia, la forma o las relaciones que tienes que establecer para que el discurso sea lo más claro posible. Pero eso no es el arte, eso estaría dentro de la parte del talento. Yo creo que la magnitud



del arte es poder encontrar esa luz que hay en las cosas y en las relaciones humanas. Eso se puede hacer de una forma consciente o inconsciente, de acuerdo con los procesos más o menos racionales que cada uno trae dentro.

### **EL MARTÍ**

Con la pieza de Martí en la II Bienal de La Habana yo me asusté: era un riesgo que tenía que correr, pero también una responsabilidad. No me preocupaba tanto que quedara bien, ni el resultado estético como tal, lo que me interesaba esencialmente eran las relaciones que traté de establecer y de poner. Relaciones en todos los órdenes. Se habla de Martí como el autor intelectual del asalto al Moncada, lees su poesía o sus propuestas morales, pero te das cuenta de que está puesto en un altar y se han establecido relaciones que no dejan de ser similares a las del Sagrado Corazón o de cualquier otra imagen cargada de esperanza para los seres humanos.

Tal vez la obra podía tener otra magnitud, pero es que la propuesta de Martí como hombre tiene una magnitud que es mucho más ancha, y es en ese sentido en el que a mí me interesa moverme. Para mí fue un reto moral, político y hasta religioso.

### **La búsqueda del sueño americano**

—El primer sentido de la unión de nuestra generación tuvo que ver con esas propuestas éticas del sueño americano, de hacer el arte de América. En nosotros hay un sentido —en algunos más localista y en otros más cósmico— del sueño americano. Son como diferentes órdenes, diferentes frecuencias de esas relaciones.

En el caso de José Bedía o Ricardo Rodríguez Brey se establecen relaciones con el mundo americano en un orden más cosmogónico. Flavio Garcíandía trabaja con eso, pero en otra relación, con menos filosofía; trascendentalista en un sentido, pero más cultural, más analítica, con más investigación estética. Trata de entender cómo el residuo de la vida de la gente va produciendo formas, y de apropiarse de ese tipo de cosas que viven en un medio y son la respuesta a ese medio a su entendimiento. Es lo que ocurre en el trabajo de Rubén Torres Llorca con la familia y la abuela exhibido en Volumen I. Había un orden de armonía con el medio, que tiene que ver con ese cosmos americano, pero también puede ser una cosa local de aquí o de otro lugar.

Yo creo que fue como un reencuentro, un nuevo diálogo, una forma nueva de verse a uno mismo, que muchos de nosotros buscamos de una manera intuitiva.

### **Ana Mendieta**

—Conocer a Ana Mendieta fue como un bombardeo para nosotros. Fue descubrir cómo el mundo nos podía ver y cómo nosotros podíamos tomar conciencia de lo que estábamos haciendo. Yo creo que Ana Mendieta ayudó mucho en ese sentido. No tuve conciencia de esto hasta mucho después, pero fue realmente mi primer contacto con la visión de alguien que ve tu producción con un ojo diferente, no rumiando dentro de tus propias relaciones; se creó en algunos de nosotros una capacidad más universal en el proceso de creación, más ambiciosa. Tomamos todas las propuestas de la Revolución, de la lucha guerrillera, del Che, de todo aquello que alentó sueños en las gentes e hicimos de ello también una meta en el arte. Fue como apropiarnos de lo que era nuestro y sin embargo habíamos estado todo el tiempo mirando como algo que está puesto en un libro y hay que esperar a que nos den permiso para hacerlo nuestro. Fue como un despertar en ese sentido.

## PROYECTO LA TRANSPARENCIA DE DIOS

Juan Francisco Elso

El arte es para mí un largo proceso personal de aprehensión del mundo y de mí mismo como parte de él. Más importantes que las obras en sí son los procesos y las iluminaciones, que actúan como un aprendizaje casi místico y forman mi actitud hacia la vida. Se ha dicho que hay como una vuelta a aproximar el arte con la religión, la filosofía y la formación iniciática, pero con un sentido contemporáneo. Toda esta experiencia se basa en una espiritualidad latinoamericana que recién estamos comenzando a proyectar como sistema de valores y conceptos estructurador de nuestra respuesta a la realidad actual. Su desarrollo —del cual quizás algunos artistas alcanzaremos a ser en el presente insignificantes heraldos— pudiera conducir a transformaciones en la cultura.

Mi proyecto corresponde a una fase decisiva de mi proceso personal. Se materializaría en una exposición titulada *La transparencia de Dios*. Consistiría fundamentalmente en instalaciones y obras de tipo escultórico y ambiental realizadas en gran medida con materiales naturales y técnicas sencillas de tipo utilitario y tradición popular. Su sentido está dominado por los conceptos de «rostro» y «corazón», base de la pedagogía que entre los antiguos mayas preparaba al hombre para el cumplimiento de su rol en el mundo. El «rostro» es la búsqueda del camino propio; el «corazón», la energización de ese camino mediante la actitud.

La muestra tendría dos niveles: el macrocosmos y el microcosmos. El primero es la zona de Dios, concebido como fuerza cosmogónica universal. Mi propósito es que el espectador, metafóricamente, penetre dentro de Dios. Entre las piezas de esta parte estaría el propio rostro divino, que sería una enorme máscara de la muerte hecha con ramas, tierra, hierro y papel amate, una máscara capaz de mirar al que la porta y propiciarle su autodescubrimiento. Incluiría además las herramientas de la creación del mundo y otras piezas que representarían fundamentos y mecanismos éticos del universo.

El otro nivel es la zona del ser humano. Si el primero se dirige a iluminar al hombre y la mujer, el segundo muestra la posibilidad de ascensión de estos hacia los valores cosmogónicos. En definitiva, ambas zonas son sólo escalas de una misma

realidad interconectada. Esta segunda parte se basa en la experiencia latinoamericana. En ella se intentaría sintetizar todas las instancias de esta experiencia —culturales, políticas, religiosas, cosmovisivas— en la proposición de una espiritualidad de América Latina.

Incluirá representaciones de Martí y de Bolívar blandiendo el cielo, realizadas a la manera de la imaginería religiosa popular de origen hispánico, como la pieza con la que obtuve una mención en la II Bienal de La Habana. Estos héroes más que en calidad de personajes históricos, aparecerán como encarnaciones de aquella espiritualidad en su sentido más amplio, como proyecciones de «rostro y corazón» que establecen los vínculos entre el micro y el macrocosmos. Otras obras, como *Caballo* y *colibrí*, reflexionan sobre la esencia del proceso formativo latinoamericano a partir de la contraposición de la materialidad europea (*caballo*) como fuerza de sometimiento, y la espiritualidad autóctona (*colibrí*), como escudo de resistencia.

*La transparencia de Dios*, en dos palabras, será una visión mística del cosmos mediante recursos imaginables del arte, en la perspectiva de espiritualidad latinoamericana.

### Dialogar con lo que me pertenece

—El afán de un reencuentro latinoamericano en mi propia obra se concreta a partir de lo que me es más cercano, de lo que más me toca. Siento que la gente que está vibrando en mi propia frecuencia y yo tenemos los mismos conflictos; entonces, para mí resulta esencial establecer la referencia con el mundo americano, investigar todo ese arrastre que uno trae de cosas que hace sin tener conciencia del porqué, y descubrir las que tienen una raíz, una tradición, y están aferradas al nacimiento de todo. Me he apropiado, o trato de apropiarme, de ese mundo como una forma de dialogar con algo a lo que pertenezco.



Siento que después del triunfo de la Revolución se puso de moda —de manera un poco folclorizante— toda la cuestión del arte negro. Toda la investigación en ese sentido se vio estimulada, porque era un mundo poco conocido, marginado, al que se había dado por primera vez su lugar dentro de la sociedad. Por desgracia algunos artistas de talento cayeron en una trampa de comodidad y folclorismo. Yo tomo también la otra parte de nuestra cultura. La parte blanca, mezclada con la parte negra, porque hay algo de sacralidad en muchos procesos a todos los niveles y que les deben a ambas, no hay ningún divorcio, ninguna diferencia entre ellas, ni una es más cubana que la otra. Yo me siento responsable por

pertenecer a ese otro mundo. Mi educación no tuvo nada que ver con el mundo de los negros. Me he apropiado de todo eso porque he entendido que esa parte del mundo me da también un arraigo, una lectura más cercana de todo lo que me rodea, y no me siento extranjero dentro de ese mundo, aunque aquí en mi casa estaba el Sagrado Corazón.

### **Coser lo mítico y lo político**

—Yo pertenezco a una cultura que en ningún momento ha dejado de estar. Está presente en toda América y creo que eso hay que convertirlo también en un instrumento de diálogo.

El icono que tú estableces no es importante porque valga más o menos, sino por las relaciones que se generan para pasarle a los demás algo. Este es un juego que yo establezco con el trabajo; lo hago de la manera más vulgar y menos bella posible porque lo más importante son las estructuras, que si funcionan socialmente, las puedes aplicar hasta en órdenes subyacentes en toda la comunicación.

Todas las propuestas religiosas, míticas, políticas, he tratado de irlas cosiendo, hilando, porque creo en ellas y porque todos los principios de la Revolución me han hecho organizar las cosas, hacerlas un cosmos, que se ha ido repitiendo y reorganizando, por momentos con mayores o menores resultados.

Creo no ha habido mucha diferencia entre la propuesta de Quetzalcóatl y la de Bolívar en cuanto al mejoramiento de los hombres, en cuanto a quitarles lo peor de ellos y demostrarles que pueden construir, en el más alto sentido de la palabra.

Es en este sentido humanista que trato de sacar lo mejor de la cultura americana, de recoger toda la enseñanza de la historia de América en el plano estético y en el plano moral. Como es un terreno virgen, afín a mi propia educación, a mis propias referencias, es mi responsabilidad establecer ese discurso y ponerlo en el lugar que merece, con el riesgo que esto tenga.

# Arquitectura y ciudad en la cultura cubana contemporánea

Mario Coyula

*Gracias a mi abuelo  
un icono olvidado que renacerá algún día  
y a mi primer hijo, cosechado a destiempo  
su vacío relleno con rabia y ternura*

*Gracias también  
a esas abstracciones pasadas de moda  
familia honor valor  
fidelidad, decencia  
a los amores plantados, y a los desvanecidos  
a quienes me acompañan y a los que están enfrente*

*Gracias a la Revolución  
por expandir dos tercios de mi paso por el mundo  
con éxitos y errores que también son míos  
a esta isla salina, aguantona y rebelde  
en la ruta de huracanes  
sitiada por el mar  
la patria esculpida por mis antecesores  
rota y recompuesta una y otra vez*

*Y gracias a mi Habana, hermosa y maltrecha  
que espera a este cuerpo ya vencido  
para engendrar nuevas vidas  
y llorar las mismas muertes*

«La arquitectura es una de las bellas artes, al igual que la Pintura, la Escultura y la Música...» Copiando con mano insegura esta planilla de letras, comenzaba un estudiante novato la carrera de Arquitectura en la Universidad de La Habana hace cincuenta años. Pero, ¿es la Arquitectura arte o construcción? Esa diferenciación maniquea que se planteó a los arquitectos cubanos a mediados de la década de los años sesenta implicaba un enfrentamiento arbitrario y por demás innecesario entre estetas intuitivos interesados solo en su autorrealización como creadores, y tecnicistas pragmáticos dispuestos a sacrificar la belleza para supuestamente asegurar la calidad constructiva y la masividad requerida para satisfacer las enormes necesidades acumuladas en la población. Curiosamente, y en contra de la opinión general, ese liderazgo asumido por los constructores, autodesignados como guardianes del compromiso social frente a posiciones sospechosas de elitismo, no duró mucho: una vez separados los diseñadores del poder de decisión respecto a las obras que proyectaban, los propios constructores serían suplantados por una oleada imparable de constructores improvisados, más celebrados en la medida en que eran más audazmente improvisados. En definitiva, la experiencia de más de treinta años demostró que cuando se empieza por sacrificar la belleza y la expresión, se termina por perder también la calidad constructiva; mientras que la masividad soñada, donde los edificios saldrían como por una tubería de las plantas de prefabricado, tampoco se alcanzó en la magnitud requerida. La calidad es una, y la belleza no es un lujo postergable o reservado solo para obras especiales; tampoco un maquillaje tardío para esconder defectos de la concepción inicial. Uno de los argumentos habituales para justificar el sacrificio de la expresividad en la arquitectura cubana fue el costo, creando la falsa impresión de que los edificios

con buena calidad de diseño tenían forzosamente que ser caros y realizados con materiales importados. Sin embargo, está demostrado que hasta con tierra y guano se puede hacer buena arquitectura; y en cambio sobran los ejemplos en el mundo de pésima arquitectura que malgasta materiales lujosos. En esa misma línea se comprueba que hay obras pequeñas más significativas que edificios o conjuntos enormes, con la ventaja nada despreciable de que lo pequeño y feo pasa más fácilmente inadvertido que lo grande y anodino.

La separación suicida entre proyectista y constructor, tercamente mantenida por décadas, ha sido responsable de mutuas incomprendiciones —y lo que es peor, de un producto final arquitectónico deficiente—. Sucede que la arquitectura no es solo construcción; pero tampoco es arte, sino diseño. Si el diseñador consigue resolver con profesionalidad los problemas funcionales y técnicos, adecuados al clima y al entorno construido; si al hacerlo se mantiene dentro del marco de los recursos materiales y financieros disponibles; si logra capturar con sensibilidad las esencias de su tiempo, de la identidad nacional y del espíritu del lugar; si encuentra la manera de reinterpretar con creatividad las lecciones válidas del pasado y lo mejor de la cultura arquitectónica contemporánea internacional; y si de paso, y como sin quererlo, consigue además dejar un sello personal a su obra, es posible que encuentre con el tiempo un sitio en la voluble y seductora Historia del Arte —pero esa misión queda para los críticos e historiadores—.

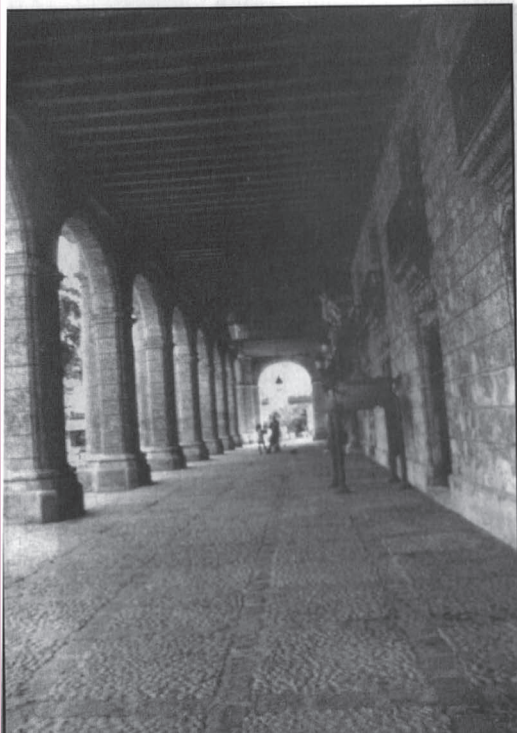
¿Qué es lo cubano en Arquitectura? Muchas veces se observa una tendencia a identificarlo con lo colonial; e incluso dentro de la arquitectura colonial, asociarlo con el barroco criollo de fines del siglo XVIII y principios del XIX, como si no hubiese habido buena arquitectura antes y después de la Condesa de Merlin. La arquitectura cubana, y en especial la habanera, más cosmopolita por su condición de puerto y encrucijada de culturas, tiene como principal constante la asimilación bien digerida de múltiples influencias mundiales, que con el tiempo y la adecuación al medio se fueron sedimentando y cubanizando. Quien se proponga hacer una buena arquitectura cubana contemporánea no deberá limitarse a reproducir elementos epidérmicos aislados para consumo de un turismo barato, como las rejas de hierro forjado, las cubiertas con tejas de barro, y los medios puntos con vidrios coloreados. En cambio, parece aconsejable descansar en aspectos más profundos y constantes como la estructura interna, tanto arquitectónica como urbanística; y en principios eternos del diseño como el ritmo, la escala, las proporciones, el carácter, la alternancia de vanos y macizos, o el juego de luz y sombra. El éxito de la Villa Panamericana, sobre el cual coinciden especialistas, diletantes y simples usuarios, radica en una clara estructura básica inspirada en patrones de la ciudad tradicional, comprobados por el tiempo y pulidos por el uso. El resultado fue un esqueleto urbano tan fuerte que resiste airoosamente edificios con una arquitectura indiferente. Pero cuando las influencias extranjeras se implantan de manera arbitraria, sea por mimetismo cultural o por intereses comerciales, el resultado es siempre malo, sobre todo cuando no se abre espacio a la crítica necesaria. Se habla mucho sobre los peligros de la globalización, un proceso inevitable que ya nos toca en este mundo unipolar informatizado. Su manifestación reciente en la arquitectura cubana son esos hoteles gigantescos que parecen edificios de compañías de seguros europeas o norteamericanas, centros comerciales con fachadas de vidrio reflectante, que repiten la trampa de los colonizadores cuando engañaban a los indígenas





En algunos soportales frente a plazas coloniales la calle continuaba bajo el edificio, con un ritmo modulado por la columnata: un modelo que bien podría reinterpretar el urbanismo contemporáneo

Arriba: el Hotel Santa Isabel: pequeño, elegante, histórico —al gusto de un turista con intereses culturales. Debajo: Hotel Meliá Habana. Terminado a fines de 1998, este proyecto enfrentó con profesionalidad la difícil tarea de suavizar una masa demasiado grande



cambiándoles pepitas de oro por espejos; o versiones degradadas de los McDonalds, que pintarrajean de amarillo mostaza y rojo cáctchup venerables edificios neoclásicos del Cerro o eclécticos del Vedado. Esta arquitectura —banal, intrusiva, estridente, impostada desde el extranjero sin una adecuada reelaboración; descaracterizada y en definitiva desactualizada— se acompaña por la proliferación de letreros y vallas comerciales que, incidentalmente, ya compiten con las políticas, no solo en el espacio sino también en el diseño irrelevante. Ese cuadro de comercialización vulgar internacionalizada ha sido sistemáticamente criticado en los países desarrollados donde se originó. Cuba, y en especial La Habana, habían conseguido escapar debido al triunfo de la Revolución a la comercialización, la *elitización* y la actividad inmobiliaria especulativa que destruyeron irreversiblemente el tejido edificado y social en las principales ciudades de América.

Aquí también hay que desenmascarar la tendencia que enfrenta arbitrariamente a la preservación con el desarrollo; y demostrar que es posible ganar dinero haciendo las cosas bien. Esto implica preservar aquello que hace atractivas nuestras playas y ciudades para la inversión y el turismo extranjeros, pero también, y en primer lugar, para los propios cubanos. Todo depende de encontrar a los inversionistas y clientes adecuados, interesados en mantener —precisamente para poder aprovecharlo— ese raro equilibrio que encuentran en Cuba, ya desaparecido en muchas otras partes del mundo. Si el precio de impedir la destrucción de aquello que hace inigualables a La Habana, Santiago, Camagüey, Trinidad y tantas otras ciudades y pueblos cubanos, es resignarse a la *cancunización* de la playa de Varadero, quizás valga la pena concentrar allá ese

*Arriba: el Hotel Parque Central, recién inaugurado, no supo resolver el reto de integrar creativamente los restos de la bien proporcionada fachada antigua. Debajo: Museo del Cerro, un buen ejemplo de adaptación del modelo de la villa neoclásica a un contexto urbano compacto*



*La transición desde el espacio exterior en la plaza al interior en el patio colonial, amortiguada por el soportal del palacio barroco. La luz y la sombra asumen el protagonismo*



tipo de desarrollo y guardar en la memoria lo que una vez fue un sitio especial y único, un pueblo que estaba en poder de sus habitantes, adonde el visitante se incorporaba provisionalmente. En definitiva, se trata no solo de preservar valores culturales muy grandes y queridos, tan imprescindibles para mantener la identidad nacional y local, sino también de proteger un recurso irrepetible más valioso que el sol y las palmeras. Afortunadamente, el ritmo de inversión todavía es lento, y permite prepararnos para resistir un crecimiento rápido que puede ser más destructivo que el deterioro físico. Sin minimizar los peligros para la preservación del patrimonio construido cubano que —de buena y también de mala fe— advierten algunos agoreros desde el otro lado del estrecho de la Florida, lo importante es reconocer el problema y actuar consecuentemente. Ello significa aplicar con sabiduría, pero con una firmeza que no puede temblar ante presiones de ningún tipo, los instrumentos existentes para asegurar el control urbano; y terminar de adecuarlos al nuevo contexto creado por los grandes cambios que se han producido en el país, y en especial, por las nuevas inversiones inmobiliarias, comerciales y hoteleras.

Otro problema nuevo es la realización de proyectos de hoteles y viviendas de alto estándar por arquitectos extranjeros. Toda gran ciudad necesita obras de arquitectos de distintos países, pero deberían ser profesionales de primera categoría capaces de enriquecerla con obras relevantes que la sitúen en el mapa de la cultura contemporánea universal, y no sirvientes anónimos sometidos a inversionistas a veces incultos y rapaces. Sin embargo, muchos de los proyectos extranjeros recientes quedan muy lejos de esa aspiración a la excelencia. ¿Por qué permitirlo, cuando en Cuba hay arquitectos

mejores que algunos de los importados? ¿Qué razón hay para aceptar que se paguen cientos de miles de dólares por proyectos irrelevantes? ¿Por qué no se emplea más el procedimiento normal seguido con proyectos importantes en todo el mundo, que es sacarlos a concurso; y que gane el mejor? Con ello también ganaría la ciudad. Una política inteligente en ese sentido podría incluso desarrollar un cuerpo nacional de arquitectos, actualizados en trabajos conjuntos con buenos arquitectos extranjeros; y hasta salir a competir de igual a igual con encargos para otros países —como sucedió en el pasado, cuando los arquitectos cubanos trabajaban en toda el área del Caribe y las Antillas—. Eso constituiría además una fuente adicional de entrada de divisas para Cuba. Sin embargo, los problemas que enfrentan actualmente nuestras ciudades no se limitan a la implantación de nuevos edificios discordantes, promovidos tanto por inversionistas extranjeros como por nacionales. Las nuevas inversiones en zonas urbanas valiosas van a seguir coexistiendo con el viejo problema de la falta de recursos para conservar el fondo construido, especialmente en las áreas centrales, que son precisamente donde se concentra la mayor población, y también los mayores valores arquitectónicos. Preservar ese fondo no solo beneficia a muchas personas, sino que también significa preservar el marco urbano inequívocamente identificado como propio por los residentes y los visitantes. Una ciudad impersonal y degradada no solo influirá negativamente en el sentido de pertenencia de sus habitantes —con su inevitable repercusión social y política— sino que dejará de ser atractiva para inversionistas y turistas, con su correspondiente consecuencia económica. Pero esa preservación de la ciudad no puede ser vista como una obligación moral del Estado, o dejarla a la ayuda extranjera sin afán de lucro. Ese enfoque, aún en la situación improbable de que aparezcan los inmensos recursos materiales que se necesitan, reforzaría una dependencia fatalista en la población. En realidad, el futuro de la conservación de ese enorme patrimonio depende de un potenciamiento efectivo de la economía de la ciudad, el barrio y la familia, para que los gobiernos locales y la misma población asuman en la mayor medida posible la solución de sus propios problemas.

A la escasez material, que aumenta los efectos del deterioro natural por el paso del tiempo, se suma al brote preocupante de una subcultura marginal que se proyecta hacia la calle, la cultura del «aguaje», donde el modelo de éxito es el «maceta» y la «jinetera»; con patrones de conducta cuyas manifestaciones negativas pueden comenzar por la tala de un árbol, pintarrapear una fachada o atormentar a los vecinos con una música escandalosa y embrutecedora que de hecho es una especie de droga auditiva tolerada. Esas manifestaciones de desprecio al prójimo se ordenan en una serie ascendente de gravedad hasta llegar a los delitos más repugnantes y condenables. La indisciplina social se apoya en el descontrol creciente sobre las acciones constructivas impropiedades clandestinas, tanto privadas como estatales; con la agravante de que ahora la mentalidad de la barbacoa y la caseta a veces dispone ya de más recursos, y se proyecta hacia la calle de forma más chocante y duradera. El enjaulamiento generalizado de la ciudad con cercas y rejas improvisadas es una manifestación reciente de esa nueva situación. Pero la espontaneidad no solo aparece en la actividad constructiva privada, sino que se extiende a muchos administradores que encargan obras impropiedades, todavía más dañinas porque tienen más recursos y respaldo institucional. Cuando se intenta enfrentar este problema de manera contemporizadora, aparece como insoluble. La única forma es aplicar el método de Alejandro y cortar el nudo; es decir, sancionar al culpable y demoler la obra impropiedad, haciendo pagar el costo al responsable, sea quien sea, aunque lo hayan guiado las mejores intenciones. Ello demanda reconocer la necesidad de la contradicción, y respaldarla; y aceptar la crítica, aunque duela.



Las concesiones económicas y políticas siempre son peligrosas, pero pueden ser manejadas cuando existe una autoridad reconocida y aceptada por todos, como es el caso de Cuba. En cambio, las concesiones culturales son peores, pues generalmente se convierten en irreversibles y pueden llegar a invadir el campo de la política. La cultura cubana ha tenido grandes éxitos después de 1959 en campos como la literatura, la música, tanto la llamada culta como popular; la pintura, el dibujo y el grabado, o el cine, ahora golpeado por las dificultades económicas pero con su capacidad humana intacta. En cambio, obras que requieren grandes recursos, como la arquitectura y los monumentos conmemorativos, presentan

una situación común de estancamiento e incluso involución. Pero eso también sucede con la gráfica, que tuvo momentos de gloria internacional en la década de los años sesenta, cuyo soporte de papel es el más barato: Entonces, ¿qué tienen en común, para explicar su retraso relativo en la cultura nacional? Solo aparecen dos aspectos: la ubicación en el espacio público, y la subordinación del creador a estructuras administrativas hipertrofiadas, rígidas y paradójicamente lentas en su perseguida operatividad. Las grandes empresas cubanas de proyectos agrupan cientos de profesionales de una forma muy parecida a las granjas avícolas, con los proyectistas colgados en jaulas, recibiendo un poco de pienso y poniendo ocasionalmente un huevo pequeño y pálido. De esa forma, no es posible aspirar a competir con las oficinas de arquitectos extranjeros. En cambio, existen buenas experiencias nacionales, hasta ahora restringidas para obras especiales donde se desea asegurar la calidad, de crear pequeños equipos de proyectos agrupados por afinidad alrededor de un arquitecto de prestigio. La diferencia en los resultados de ambas formas de organización es evidente.

Los éxitos alcanzados por la cultura de museos, teatros, conservatorios, galerías y premios en concursos internacionales, tienen que complementarse con una cultura de la calle, no callejera: que sea popular, no populista; y sobre todo, que sea profundamente cubana. El papel de la arquitectura y el urbanismo en esa recuperación del paisaje urbano, que es el marco donde todos nos movemos, resulta de mucha importancia. Para ello es necesario rescatar a la arquitectura y el urbanismo del papel secundario adonde ha sido relegada por los que en definitiva no han podido resolver los problemas de la calidad y masividad constructiva; y situarla nuevamente dentro del mundo de la cultura de donde nunca debió salir. Eso implica un vuelco en la actual posición institucional de la arquitectura, pero también en la atención que debe recibir por el aparato estatal y político, y por los medios de divulgación masiva.

Los arquitectos cubanos hemos recibido un valioso patrimonio construido legado por nuestros antepasados, que cubre cada época y estilo arquitectónico. El compromiso con nuestros descendientes es enriquecerlo con obras dignas de este tiempo difícil y maravilloso que nos tocó vivir; con una arquitectura propia y de alta calidad que se inscriba en esta vuelta de milenios como un testimonio duradero de la Revolución Cubana: un monumento para la historia, pero también para los contemporáneos.  
Noviembre de 1998.

## Choy, inventor de la máquina del tiempo

José León Díaz

***Así lo sugieren las soluciones que halló este arquitecto y su equipo de colaboradores en la restauración del edificio que acoge la sede del BFI en 5ta y 92, Miramar, obra que mereció el Premio Nacional de Rehabilitación del año 2000.***

Destacan siempre los elogios —tanto de revistas internacionales especializadas, como de colegas en el gremio— a la audaz respuesta que ofreció el Arq. José Antonio Choy al reto de remodelar una obra patrimonial de la arquitectura moderna cubana y, al mismo tiempo, ampliarla, dadas las nuevas necesidades que debía satisfacer el edificio en su condición de sede de las oficinas centrales del Banco Financiero Internacional.

Su propuesta consistió en un diálogo entre los atributos del Movimiento Moderno y la contemporaneidad. Es decir, un continuo viaje del pasado al presente y viceversa. Para ello «inventó» una singular máquina del tiempo, muy diferente de aquella concebida por el escritor H. G. Wells. En su caso, el «mecanismo» empleado fue muy sencillo: yuxtaponer los conceptos propios de estilos arquitectónicos separados en el

tiempo. Contrastarlos, gracias a una restauración exhaustiva de la obra preexistente, de manera que sus proporciones clásicas, su estructura funcional y su monumentalidad, interactuaran con la ligereza y plasticidad de lo añadido: dos pisos con predominio de elementos metálicos, flanqueados por una torre vertical de circulación.

El apogeo del Movimiento Moderno en la arquitectura cubana se produjo gracias a que nuestros arquitectos supieron incorporar todos sus códigos a los aspectos más importantes de la cultura, el clima y los elementos más característicos de lo cubano. Eugenio Batista, junto a otros como Románach y Max Borges, iniciaron una arquitectura de la vanguardia. No se trataba de algo aislado, pues algo similar ocurría en otras manifestaciones artísticas como la música, la plástica, etc. Por eso, no extraña que Choy nos comentara: «Intervenir esta obra fue un gran estímulo para mí, un honor, pues se trataba de un testimonio de aquella época, uno de la mayor importancia. No hay que olvidar que existe un patrimonio moderno tan valioso como los pertenecientes a anteriores etapas. Decidimos entonces a partir de una interacción modernidad-contemporaneidad, rendirle tributo a Eugenio Batista.

«Una variante era construir lo nuevo alrededor de lo existente. Pero no quisimos, nos parece que estropearía el entorno del inmueble original. Preferimos colocar dos nuevas plantas, más ligeras, con elementos metálicos y así lograr un contrapunto más efectivo». En cuanto al diseño interior, nuestro interlocutor afirma: «no es una mera decoración, sino un proceso integral que incluye el color de las paredes, la iluminación, los pisos,





el mobiliario, las obras de arte, etc.; partió de un respeto total en la restauración de la obra de Batista. El único cambio fue la sustitución del mural que preside el vestíbulo. En su lugar ubicamos uno de la artista Zayda del Río, que obedecía a un concepto de ambientación plástica que añadiera un valor cultural a la instalación, de manera que la transformara en una suerte de museo o galería institucional. Se reunieron así obras de artistas tan notables como la mencionada Zayda, Roberto Fabelo (en la oficina de la Presidencia), Flora Fong (Salón de Reuniones de la Presidencia), Pedro Pablo Oliva (oficina

de la Vicepresidencia), Agustín Bejarano (salón de reuniones de la Vicepresidencia), Raúl Martínez (en el segundo piso). En la oficina de la Presidencia hay dos piezas de Carlos Enríquez y otra de Víctor Manuel; o sea, que también en la ambientación mantuvimos el contrapunteo entre dos épocas. Concepto que se refleja, además, en las esculturas emplazadas. Las hay de Villa Soberón, que representa lo contemporáneo, y de Rita Longa, que encarna lo moderno y significa otro homenaje a Batista, pues ambos eran primos. Se trata de la penúltima pieza concebida por esta gran artista, y la última realizada. Su título, *Resurrección*, demuestra cuán importante fue para ella. Finalmente, en los nuevos pisos, creamos un diseño interior contemporáneo y sobrio, donde el prestigio estuviera dado por los materiales empleados y su acabado».



Dije que el «mecanismo» empleado por Choy era sencillo. Lo difícil, sin duda, es que esa yuxtaposición resulte estética y funcionalmente lograda. Y lo logra Choy. Para comprobarlo, basta con llegarse a la intersección de 5ta y 92 e iniciar esta suerte de viaje en el tiempo, un recorrido por dos momentos clave en el devenir de la arquitectura y el arte cubanos.

## José Antonio Choy: la vanguardia solitaria

Roberto Segre

***La arquitectura de la Revolución cubana fue conocida internacionalmente por la obra de los arquitectos Ricardo Porro y Fernando Salinas. Choy, identificado con el camino creativo de los maestros, sintetiza los sueños de la nueva generación en los inicios del siglo XXI.***

A pesar de la pequeñez de la Isla, hace cincuenta años que Cuba aparece constantemente en los titulares de los periódicos. Primero, por la eterna y carismática presencia de Fidel Castro, aún activo. Segundo, por las tirantes relaciones de la Revolución con los Estados Unidos, país que a lo largo de medio siglo ha mantenido un embargo económico, desde el presidente Eisenhower que lo impuso, hasta Obama que no se ha decidido a levantarlo. En comparación con la música, el ballet, la pintura y la literatura, la arquitectura tuvo siempre una menor difusión y trascendencia en Brasil. Pero, además del libro *Arquitetura da Revolução Cubana* de la Editora Nobel (1987), AU difundió *A Central Ferroviária de Santiago de Cuba de Choy* (AU 80/1998) y un documento con la obra del reconocido arquitecto Fernando Salinas (AU118/2004).



José Antonio Choy nació en Santiago de Cuba, la segunda ciudad de la Isla, y estudió en la Facultad de Arquitectura de La Habana (1968-1974), en esos momentos la única en el país. Aquellos años, entre el final de los sesenta y los setenta, fueron convulsos tanto internacional como nacionalmente. Comenzó el gobierno de Richard Nixon, que finalizó abruptamente con el caso Watergate (1974); terminó la guerra de Viet-Nam, y las tropas rusas invadieron Checoslovaquia para reprimir la «Primavera de Praga» (1968), en coincidencia con la revuelta estudiantil de Mayo en París. En Cuba, la aspiración de lograr una zafra de azúcar de diez millones de toneladas en 1970 —la normal era de cinco— exigió de la sociedad un esfuerzo sobrehumano para alcanzar ese objetivo que finalmente no se concretó. En consecuencia, esa década se caracterizó por la organización rígida y centralizada de la estructura económica, un cierre burocrático e ideológico que incluía también la cultura —este período ha sido llamado el «decenio gris»—, en que se aplicó al pie de la letra el modelo político y administrativo soviético. Como eran necesarias nuevas comunidades agrícolas e infraestructuras productivas, en el curso de Choy entraron en la facultad excepcionalmente cuatrocientos estudiantes, con el objetivo de incrementar el número de profesionales dedicados a la construcción, urbanismo y planeamiento. El énfasis educativo del proyecto estuvo dedicado a la prefabricación de los elementos constructivos, la normalización y tipificación de los diseños para ser elaborados por los profesionales del Ministerio de la Construcción, repetidos en la isla sin variaciones y caracterizados por el principio de la «función sin



Hotel Parque Central.  
Habana, 2006. Vistas  
exteriores y detalles de la  
cobertura. Centro Histórico  
de La Habana.

forma». Constituyen un ejemplo significativo las setecientas escuelas secundarias en el campo prefabricadas; esa monotonía fue superada en algunos proyectos especiales de los arquitectos Andrés Garrudo, Reynaldo Togores y Heriberto Duverger, que consiguieron hacer conjuntos educacionales con soluciones originales más allá de las normas. En ese período fue minimizada la significación cultural y estética de la arquitectura, valores considerados superficiales y prescindibles, lo que condujo a la eliminación de la Sociedad de Arquitectos Cubanos que había sido fundada a comienzos del siglo XX; y la Facultad de Arquitectura se transformó en Facultad de Construcciones. La proliferación de edificios de apartamentos por el sistema de las *microbrigadas* llenó los suburbios urbanos de anónimos e inexpressivos bloques tipificados.

Finalizados los estudios en La Habana, Choy volvió a Santiago de Cuba y comenzó a trabajar en la sede provincial del Ministerio de la Construcción. Educado en la tradición cultural y caligráfica china, en la sensibilidad hacia la integración entre arte y vida, y discípulo de Fernando Salinas, en la búsqueda de ideas innovadoras y de valores culturales en los proyectos, tuvo que mantener en esos

años difíciles un *low profile*. Diseñó casas típicas para campesinos y concretó la sede del Instituto de Proyectos de Santiago de Cuba y, con Julia León, el Centro de Energía Solar, construidos en 1984. Con los alumnos de la recién creada Escuela de Arquitectura, elaboraron una propuesta para cambiar la dureza urbanística del conjunto habitacional construido con los elementos prefabricados soviéticos, inspirados en las experiencias del arquitecto belga Lucien Kroll; además, Choy participó en el conjunto escultórico en homenaje al General Antonio Maceo, insertando elementos abstractos en la imagen realista socialista del monumento.

### **La generación de los años ochenta**

Con el fin de la Guerra Fría, el mundo entró en una etapa de relativa distensión política. Los años ochenta estuvieron marcados por los cambios en la URSS, promovidos por Mijaíl Gorbachov, que llevaron a la desintegración del sistema socialista europeo, así como a la caída del Muro de Berlín (1989). En Cuba, la década se caracterizó por la descentralización administrativa que facilitó la elaboración de proyectos arquitectónicos en las provincias y en los municipios fuera de la normativa del Ministerio de la Construcción, favoreciendo la creatividad de los jóvenes contestatarios cuyas obras fueron identificadas como de la «Generación de los Ochenta», reunidas en una famosa exposición en La Habana sobre «Arquitectura Joven Cubana» (1990). Y hubo un resurgimiento del interés por la arquitectura y por el legado histórico urbano cuando La Habana fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1982.



Así, en la ciudad de Santiago de Cuba, el gobierno provincial promovió múltiples iniciativas constructivas con la intención de identificar la ciudad con las expresiones de la vanguardia cultural y arquitectónica, en rivalidad con la tradicional hegemonía de la capital. Y aquí fueron aprovechados el talento y la creatividad de Choy.

El edificio del pequeño aeropuerto de vuelos ejecutivos (1987), es simplemente una mínima cobertura para contener las funciones básicas de control de los visitantes que llegan a la ciudad. Allí se privilegió su significación simbólica de pórtico urbano, resumiendo en su ligereza y transparencia las características del ambiente colonial que identifica a Santiago de Cuba, sin ninguna referencia historicista o nostálgica.

Una estructura de acero sostiene una plancha de concreto inclinada a dos aguas, como referencia a las casas tradicionales y al paisaje de las montañas de la Sierra Maestra, y la vegetación que crece en los espacios internos libres, hace recordar la exuberancia tropical del paisaje del oriente cubano. Por su grafismo casi chino y su originalidad, la obra mereció premios nacionales e internacionales, y fue el descubrimiento de Choy como representante de la nueva generación de arquitectos. A continuación diseñó la Terminal Ferroviaria (1989) de la ciudad, punto final del recorrido de la línea a lo largo de la isla, que se inicia en La Habana. Localizada en un área portuaria de almacenes carentes de calidad estética —en las cercanías estaría situado el proyecto de la empresa Bacardí de Mies van der Rohe (1958)—, creó una alta cubierta metálica a nueve metros de altura, sostenida por gruesas columnas de concreto distribuidas con una modulación de 36m por 36m. Al carácter genérico de la cubierta cartesiana, que sale en balance tanto para la ciudad cuanto para el espacio abierto de las vías férreas, se contraponen la composición en diagonal del juego cromático de volúmenes fragmentados sólidos y transparentes que identifican las diferentes funciones y los flujos circulatorios de la Terminal. Como los horarios de los trenes cubanos son contradictorios, se intentó crear un salón urbano, una plaza cubierta para las actividades sociales de los pasajeros en los largos períodos de espera. El conjunto arquitectónico fue finalista en el Primer Premio Mies van der Rohe para América Latina (1999), conjuntamente con el MAC de Oscar Niemeyer y el MUBE de Paulo Mendes da Rocha.

Más sin duda la mayor obra realizada por Choy en su ciudad natal fue el hotel Santiago de Cuba (1991). Este asumió un fuerte carácter simbólico, transformándose en el principal icono —visible en el contexto urbano horizontal por su altura de 19 pisos— de la capital de la mayor provincia oriental de la isla. Constituía la reafirmación de su importancia —fue el principal foco revolucionario en la lucha contra la dictadura de Batista—, en contraposición a La Habana. Con el desarrollo del turismo, era necesario modernizar la vieja estructura hotelera de la ciudad, predominantemente de inicios del siglo XX. En ese momento, la obra se transformó en una proclama arquitectónica de Choy —y de su esposa, la arquitecta Julia León, que trabajó siempre en conjunto con él—, en contraposición a las tendencias falsamente regionalistas basadas en la adop-



ción de las formas vernáculas de las primitivas construcciones de indios y campesinos; o en el furor posmoderno de las obras de los jóvenes profesionales en La Habana. El lenguaje de la modernidad identificado con la solución en altura, la estructura de acero y la pared cortina de vidrio —solución criticada por la semejanza con las obras del grupo Arquitectónica de Miami—, asume las referencias históricas, no del tradicional legado colonial, sino de la presencia de los centrales azucareros y de las ligeras construcciones de madera del sistema *balloon frame*, predominantes en el paisaje de las áreas rurales de esta región. De ahí el tratamiento volumétrico complejo, los techos metálicos y la fuerte utilización del color, como elemento representativo de la cultura ambiental caribeña. La propuesta esencial fue invertir las concepciones tradicionales de las motivaciones turísticas: en vez de imaginar que los extranjeros llegan a Cuba para procurar el *Lost Paradise* y el primitivismo antillano, se puede suponer que se promueva el interés en conocer la modernidad y la creatividad de la nueva sociedad y de la cultura artística cubana. Esta se manifiesta en el hotel con la presencia de obras de los más significativos *designers* y artistas plásticos de la joven vanguardia diseminadas en todos los espacios públicos del centro turístico.



### **A la vuelta del siglo: un presente contradictorio**

En 1991 Choy se establece definitivamente en La Habana, al inicio de una década de profundas paradojas en la historia de Cuba. En ese año, la extinción de la URSS por Boris Yeltsin corta radicalmente el favorable intercambio entre los dos países —el trueque de petróleo barato por azúcar— y abre en la isla una etapa de crisis económica que aún perdura hasta el inicio del siglo XXI. Para superarla se abren las puertas a las inversiones extranjeras y a la circulación del dólar, pero al mismo tiempo tiene lugar un cierre ideológico y de la estructura administrativa del estado que vuelve a una

rígida centralización. En general, se paralizan las construcciones locales, y son privilegiadas aquellas obras relacionadas con el turismo, el comercio y la preservación de los centros históricos. Los arquitectos recién formados participan en estas temáticas en una primera etapa, cuando se da una tímida apertura que les permite ser contratados por empresas locales y extranjeras; pero luego, al final de la década, el Ministerio de la Construcción suspende esa posibilidad y autoriza solamente a sus funcionarios a realizar los diseños, con la consiguiente pérdida de calidad estética de las obras. Gran parte de los jóvenes que quedaron fuera del sistema «oficial», se ven imposibilitados para concretar sus proyectos y emigran, creándose así una nueva diáspora de talentos, como sucedió en los años sesenta. Y contradictoriamente se incrementa el interés internacional por Cuba: visitan La Habana Frank Gehry y Jean Nouvel; el estudio del desarrollo urbano es apoyado desde Miami por Andrés Duany y el grupo *New Urbanism*; en 1995 se desarrolla un *workshop* con la presencia de Tom Mayne, Carme Pinos, Wolf Prix, Eric Owen Moss y Lebbeus Wood; y al comienzo del siglo XXI, Rafael Moneo es invitado por el historiador de la ciudad de La Habana, Eusebio Leal —entusiasta protector de Choy— para proyectar un nuevo hotel en el centro histórico. Y al mismo tiempo la obra de este último es difundida en Europa por la revista *L'architecture d'aujourd'hui* (350/2004).

En este contexto contradictorio no fue fácil para Choy mantener la dinámica de proyectos que había desarrollado en Santiago de Cuba. Perseguido por unos y apoyado por otros, consiguió desenvolver con dificultad su actividad profesional. Y el interés por la arquitectura moderna de la capital lo llevó a alternar las obras con las investigaciones teóricas. Presidente del Docomomo-Cuba desde 1997, dirigió un equipo para la elaboración de un detallado libro sobre el Art Déco en La Habana, con la autoría de Roberto Segre y Carlos Sambricio, publicado en España. Realizó innumerables proyectos de hoteles en Varadero y en las islas menores —se concreta el Taino V (1996)—, y un sistema de centros comerciales en las diferentes capitales provinciales, cuyo mejor ejemplo se construyó en La Habana: La Puntilla (1998), cuya expresión formal dialoga con dos importantes bloques de apartamentos representativos de la modernidad de los años cincuenta. Pero las dos obras principales de este periodo son el Banco Financiero Internacional (2000) y el Centro de Estudios Che Guevara (2004). Ambos representan la búsqueda de una interacción con el contexto arquitectónico y urbanístico. En el primero, al ampliar el edificio modernista de los años cincuenta —casi neoclásico— del prestigioso maestro Eugenio Batista, respetó el volumen original y elaboró una solución ligera y transparente que se inserta elegantemente con la sólida columnata de la fachada. En el segundo, ubicado en un barrio residencial, minimizó la presencia del edificio, con una composición horizontal baja de volúmenes introvertidos, identificada por una entrada metafórica de hongos de madera, que simbolizan la presencia de la juventud en la vida de Che Guevara. A lo largo de esta primera década del siglo XXI, Choy alternó su producción pictórica con diversos proyectos de rehabilitación de edificios históricos en La Habana Vieja, entre los que se destaca el anexo del hotel Parque Central (2006). Insertado en una manzana tradicional del centro antiguo, mantuvo la volumetría compacta en el basamento de piedra, semejante a los palacios cercanos, y luego desarrolló las fachadas ligeras y semitransparentes con toldos protectores de aluminio. Los continuos viajes internacionales le permitieron conocer a los protagonistas de la vanguardia internacional, tanto en Europa como en las islas del Caribe. En 2008 participó en la ciudad de Rosario, Argentina, con Claudio Veckstein y Roberto Segre, en el diseño de la plaza Che Guevara para conmemorar los ochenta años de su nacimiento. Integrado en el grupo de artistas de la vanguardia cubana —José Villa,

Zaida del Río, Flora Fong, Roberto Fabelo, Carlos René Aguilera, Pepe Franco, Eduardo Rubén, entre otros—, y desde el fórum de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Choy es uno de los líderes del movimiento cultural que aspira a colocar de nuevo la arquitectura cubana en el más alto escalón de la producción caribeña, latinoamericana e internacional, y así derrotar definitivamente a las fuerzas negativas burocráticas y conservadoras que frenan su desarrollo.

Río de Janeiro, agosto 2010

*Revolución y Cultura*, No. 4, 2010: pp. 31-34

### **Bibliografía**

- Noever, Peter (Edit.), *Architecture Again. The Havana Project. International Conference on Architecture, Havana, Cuba*. Munich: Prestel, 1996.
- Sambricio, Carlos; Segre, Roberto, *Arquitectura en la ciudad de La Habana: primera modernidad*. Madrid: Electa, 2000.
- Scarpaci Joseph, L.; Segre, Roberto; Coyula, Mario, *Havana. Two Faces of the Antillean Metropolis*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- Segre, Roberto, *Arquitectura y Urbanismo de la Revolución Cubana*. Habana: Editorial Félix Varela, 2008.
- «Medio siglo de arquitectura cubana (1953-2003): variaciones sobre el tema del comunismo», en *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura* No. 9. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 6-27.
- «Siège de la BFI, Miramar, La Havane, Cuba», José Antonio León López, Oscar García Rodríguez, Julia León Lacher, Teresa María Luís Martín, en *L'architecture d'aujourd'hui* No. 350, Paris, en.-feb. 2004, pp. 82-85.
- Vekstein, Cláudio; Choy, José Antonio; Segre, Roberto; Schiappapietra, Lucia, «Plaza Memorial Che Guevara», en *AAA, Archivos de Arquitectura Antillana* No. 36. Santo Domingo, abril 2010, pp. 148-151.

## «Nadie tiene derecho a aburrir». Entrevista a Juan Carlos Tabío

Rebeca Chávez

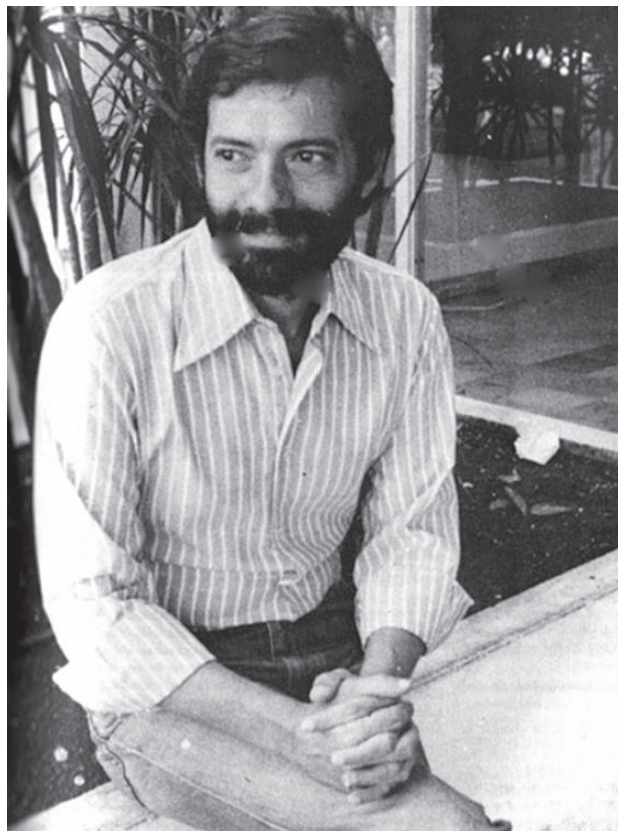
*En 1983 un grupo de ocho documentalistas del ICAIC emprende sus primeros proyectos de ficción. Entre ellos, Juan Carlos Tabío, quien llegó al organismo en 1961, con el antecedente de haber intentado un documental a los quince años. Entre 1961 y 1962, Tabío recorre todos los oficios disponibles en el cine: asistente y productor, camarógrafo de un único documental... Todo esto y un olvido («¡no llevé la cámara a una filmación!»), lo ponen en el camino de la dirección, que inicia en 1962 con el documental Peligro. Hasta los años setenta, vivió una época de búsquedas de caminos y temas. Puntos relevantes en esa trayectoria son los documentales Factores de la vocación, Miriam Makeba y Joan Manuel Serrat. Pero es con La cadena y El radio con los que anuncia un definitivo acercamiento al cine de ficción.*

*La actualidad, lo popular en la cultura, los signos de identidad externos e internos de ciertos personajes de la vida cotidiana, la provocación al espíritu crítico y autocrítico del espectador, se convierten en centros constantes de atención y creación de Juan Carlos Tabío. Son rasgos que precisamente, lo distinguen y caracterizan como creador.*

*Se permuta, además de ser su primer largo de ficción, es su obra más madura y lograda en términos artísticos y comunicativos. Cuando iniciamos este diálogo en torno a la película, de los percheros del cuarto de edición de Roberto Bravo colgaban imágenes del «primer corte» del filme, y cuando revisamos la entrevista, nos rodeaban varias tendederas de pañales de su otro primer hijo, curiosamente nacido al mismo tiempo que la película...*

—Hace unos años se estrenó *La permuta*, una obra teatral que ahora se ha convertido en tu primer filme de ficción. ¿Cómo fue el proceso creativo con la obra teatral y con el guion o versión cinematográfica?

—Primero fue un guion de cine que no se filmó en su momento. Luego la convertí en obra de teatro. Sentí una gran tristeza al no hacer la película en aquel instante, tenía la necesidad de hacerla. Así es que se hizo la obra teatral. La experiencia de la puesta en escena fue tremenda. Era, en primer lugar, una experiencia profesional y artística que nunca había tenido. Nunca había escrito teatro, inclusive había visto poco teatro. Inventé. Creo que lo que hice fue hacer la película en el teatro. Tenía que salir de esto: expresarme. Mario Balmaseda me ayudó mucho en la puesta y esa experiencia la recuerdo especialmente con cariño. Sé que tenía problemas de dramaturgia, pero también sé que tiene frescura. Hay momentos logrados y otros fatales. Fue una obra muy





controvertida, con críticas a favor y en contra. Pero también fue un éxito de público. Junto con *Andoba*, *La permuta* ha sido una de las obras que ha tenido mayor afluencia de público de las representadas en los últimos años. Imagínate el Mella todas las noches lleno. Veía todas las funciones. Observaba las reacciones del público, su forma de relacionarse con la obra. Era como meter todas las noches la obra en la moviola y editar.

Al hacer la película ya tenía esto adelantado. La película es diferente y la experiencia de filmar la obra me hizo descubrir otros defectos que mejoraré en la nueva puesta teatral. Hay una operación de rebote. Es un espejo frente a otro.

—*Pero siendo las cosas como fueron, ¿piensas hacer de nuevo la operación obra de teatro-guion de cine?*

—Puede ser, pero quizás ahora primero la obra de cine y después la versión teatral de la película. La experiencia de *Al duro y sin careta* (obra de teatro basada en la película *De cierta manera* de Sara Gómez) fue muy útil, algo empezó a cambiar en el teatro. *La permuta* siguió esa línea que sobre todo en su relación con el público fue muy enriquecedora.

Ahora me estoy preparando, creando condiciones para ponerme a escribir. La idea que tengo es escribir una historia que se inicia en Castilla, antes del descubrimiento de América y termina hoy, en nuestros días. Será una comedia con un tono que todavía no sé cuál será. Esta historia cuenta todo. La comedia me permitirá abordar a través de personajes-tipos una historia de este país, de este *ajiacó* como dice don Fernando Ortiz, *ajiacó* que sirve para decir por qué somos así, cómo enfrentamos la realidad, cómo y por qué hicimos y hacemos la Revolución.

—*¿Hacer esta película de ficción significa que abandonas el cine documental?*

—El cine documental me gusta y me interesa. Hacer ficción no va a significar dejar de hacer documentales. Ver el trabajo de documentalista como una etapa preparatoria para hacer ficción no es acertado. Documental y ficción son cosas diferentes. Puedes haber hecho hasta doscientos documentales y cuando te enfrentas con la ficción no saber nada, estar en cueros. La literatura y el teatro tienen más que ver con el cine de ficción que el documental.

—*Hay muchas muestras de buen cine de ficción que han sintetizado documental-ficción, o que han usado el documental en la ficción...*

—Es verdad. Aquí mismo se hace. Pero lo que hay —según mi punto de vista—, es una voluntad de estilo, de estilo documental o factura documental en filmes como los de Costa Gavras, Rossi o los de Titón, pero lo hacen desde la ficción misma y partiendo de la estructuración dramática de la ficción.

La dramaturgia de la ficción es una categoría diferente a la dramaturgia del documental, que también tiene su dramaturgia. Porque el problema es al revés: en el documental tienes que condicionar la dramaturgia al material de la realidad, y en ficción condicionas la realidad a un orden dramático previamente establecido por ti. Por eso son procesos inversos.

—*Yo quisiera que te refirieras al humor, la ironía y la comedia. ¿Son las formas de abordar la realidad que te interesan?*

—Sí. Definitivamente seré comediante. Todo me sale así. Naturalmente que hay matices. La obra de teatro tuvo un humor radicalmente diferente al que tiene la película. Hay muchas formas dentro de la comedia... si hubiera filmado esta obra antes de hacer la puesta en escena, quizás los resultados en ambas experiencias fueran otros.

—*¿Qué influencias o constantes reconoces en tu obra?*

—Imagínate tú. Claro que tienen que haber influencias, y las hay. Decir que Chaplin, por supuesto; pero me parece presuntuoso. También hay cosas de los hermanos Marx, de todo el mundo.

*La cadena* y *El radio* contienen dosis de humor, están realizadas con la intención de ser humorísticas; esa es, entonces, una constante: la búsqueda del humor, abordar la realidad a partir de él. En estos documentales eso está, pero primitivamente. Ahora tengo más experiencia y con ella más desarrollo. Me siento el mismo, pero también que voy ganando, incorporando cosas.

Hace como dos años volví a ver *La cadena* y por poco me corto las venas. Me resultó lenta, infernal, primitivo el tratamiento del humor, pero a los actores los vi bien. Después pensé y lo sigo pensando que fue un punto de partida.

—*Este año habrá oportunidad de ver algunos filmes de ficción que son la «ópera prima» en largometraje de directores que hasta ahora solo eran documentalistas... ¿Crees que estamos en presencia de una nueva generación dentro del cine cubano?*

—Físicamente estamos ahí: yo terminé *Se permuta*, Rolando hizo *Los pájaros tirándole a la escopeta*, salen a filmar en mayo Rapi Diego y Daniel Díaz Torres; Orlando Rojas y Fernando Pérez y también Víctor Casaus tienen ideas concretas presentadas. Habrá





que ver qué hacemos nosotros. No creas, también para mí, esta es una interrogante. Sabemos lo que hicieron los otros porque están sus obras; pero no quiero hablar de ellos y nosotros porque no lo siento así y porque no son esos los términos del cine cubano. No hay, en mi criterio, ruptura generacional. No somos diferentes cronológicamente hablando. Yo solo soy como dos o tres años más joven que Humberto Solás y esos años no conforman una generación. Yo no creo que haya una ruptura generacional entre Sergio y Rapi, por citar nombres. Rolando pudo haber hecho *Las doce sillas*, de otra manera, con su óptica, pero creo que estas «maneras» no son rupturas generacionales.

—¿Cuál es el balance que haces del cine cubano?

—Pienso que el documental cubano hace rato ya que se mueve lentamente. No es que esté estancado. Me explico: cuando el cine cubano se inicia lo hace en medio de los años heroicos de la Revolución. Aparecía un largometraje de vez en cuando y hubo épocas en que estos periodos se dilataron bastante. Fundamentalmente, el cine cubano era el documental y el noticiero. Se hacían obras que reflejaban una revolución naciente. Era una circunstancia heroica: nacionalizaciones, Girón, Crisis de Octubre, los bandidos, alfabetización, carne rusa. Ahora hay otra realidad, quizás hasta más compleja que aquélla, pero otra. Y no es lo mismo hacer un documental sobre la institucionalización que sobre aquellos tremendos momentos. La realidad sigue siendo heroica pero no como en aquellos años de exaltación, y es que, lógicamente, es distinta. Aquella época daba, día a día, lo que era la Revolución. Vivían Camilo y Che. Se daban las primeras tierras, se desarrollaba una intensa lucha de clases, tan agudamente que



todavía se tiraban tiros. Era una lucha muy violenta, pero ahora ya no hay eso. Los problemas de hoy son otros, muy difíciles y más grandes que aquellos y, de alguna manera, eso está provocando documentales diferentes.

En los inicios del ICAIC, el documental exponía la realidad. Ahora tiene que analizar la realidad, tiene que cambiar la exaltación por la introspección, tiene que acudir al análisis y ahí está el problema que no se ha asumido cabalmente. Yo sé que es muy difícil.

—¿Y el cine de ficción?

—Goza de buena salud. Nunca ha estado mejor. En el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano —1983— había tres películas tan diferentes unas de otras y que con mejor o peor dicha cumplen su función. *Patakín* ha tenido buen público.

Titón hace una experiencia interesante y atractiva con *Hasta cierto punto*; y *Amada* es un producto muy profesional. Creo que es muy saludable hacer todo tipo de filmes de ficción: hacer *Amada* y hacer *Hasta cierto punto*, producir un cine que aborde diversos aspectos de la realidad con diversas estéticas.

Hubo una etapa de crisis, más bien de falta de películas, yo pienso que era un problema industrial, no de expresión o de imaginación. Yo, por lo menos, lo veo así. Hacer películas es la única forma de hacer una cinematografía. Nos proponemos hacer más películas de ficción y eso es formidable. El cine mundial no se hace solamente de obras maestras. Todas las cinematografías cuentan historias para que la gente se entretenga. De ocho películas, dos pueden ser mediocres, tres regulares, dos buenas y una muy buena, y eso es lo que hace falta.

—Hablaste del entretenimiento como algo esencial en la producción cinematográfica, ¿te parece que esa es la función del cine o al menos una función importante?

—Es una necesidad que hay que atender y entender y hay muchas formas: desde el come-candela hasta una operación cultural que haga al espectador revalorizar millones de cosas. El cine es caro y no podemos dejar de pensar en eso. Me parece que, nosotros, los cineastas, tenemos que aceptar nuestra función social. El zapatero hace zapatos para que yo los use, me gusten, me sirvan y me estén cómodos. Él entonces tiene necesidad de mi producto, de que le sirva en la misma proporción que a mí su zapato. Esa es mi función social y si la eludo atrincherándome en posiciones o apelando a mi derecho de expresión, no cumplo con mi función social. Quiero aclarar: puedo ejercer mi derecho a expresarme pero tengo que comunicar y esto no a través de un rapto individual, porque eso conduce al aburrimiento. Creo que nadie tiene derecho a aburrir a nadie...

Para mí no existe un cine de entretenimiento y otro para pensar, aunque se hagan películas que subrayen uno u otro aspecto de manera particular. Si el llamado cine para pensar es aburrido no sirve para nada, y si el cine de entretenimiento no hace pensar o no nos propone pensar, tampoco sirve. Si el espectador sale a fumar en medio de la proyección, sencillamente hemos perdido el juego.

## Naturalmente, en el proscenio. Entrevista con Enrique Pineda Barnet

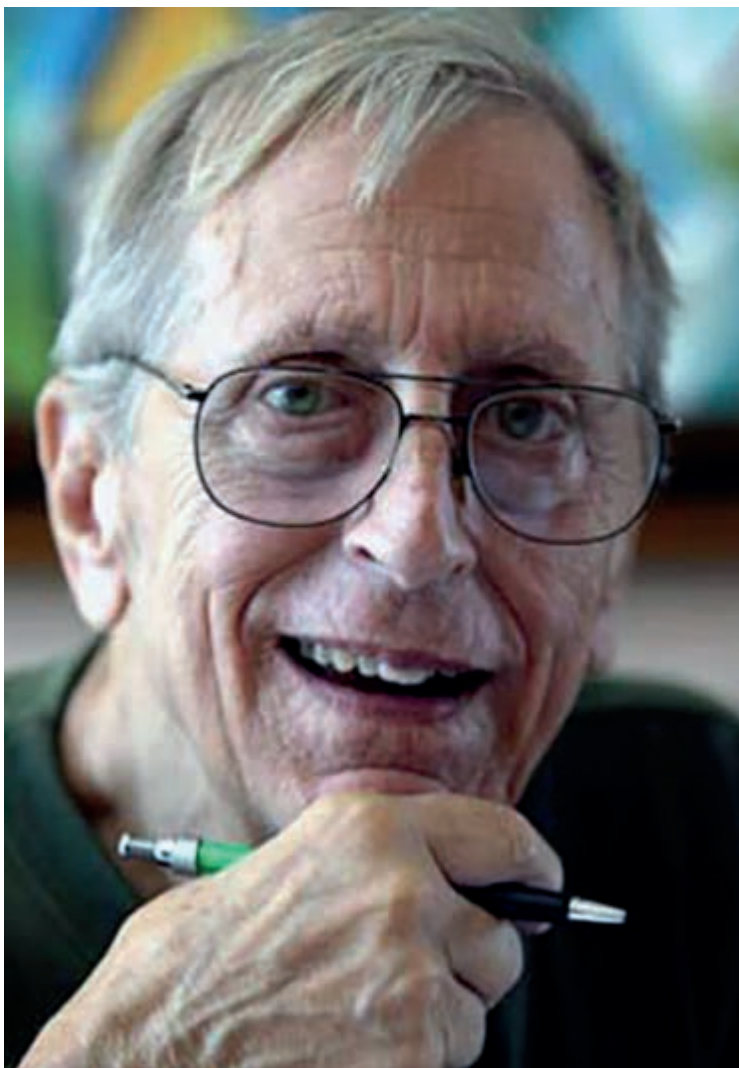
José Antonio Évora

*Una amena conversación —sin poses, ropas de teatro y nada de maquillaje— muestra al conocido cineasta cubano antes y después de su resonante éxito con *La bella del Alhambra*: alguien sensible, compulsivo y artista por donde quiera que se le mire y para quien es importante aceptar el derecho de cada cual a ser por sí mismo.*

*«Mano con destino» titulaba en abril de 1953 Enrique Labrador Ruiz uno de los primeros comentarios aparecidos en la prensa cubana sobre una obra de Enrique Pineda Barnet. Entonces este último Enrique no tenía aún veinte años, había publicado ya su libro *7 cuentos* para antes de un suicidio (cuya lectura inspiró a Labrador Ruiz el comentario en cuestión) y esperaba con impaciencia el resultado del concurso nacional de literatura Hernández Catá, que apenas dos meses después anunció la entrega del premio «al joven escritor Enrique Barnet», como hasta 1960 firmaba el hoy conocido director de *La bella del Alhambra*.*

*El caso es que el destino de la mano de Enrique (de la derecha, porque es diestro) vino a ser el de levantarse cada vez que su dueño ha gritado «¡acción!» cientos de veces desde 1963, cuando*

*filmó *Giselle* con el Ballet Nacional de Cuba, en un reparto encabezado por Alicia Alonso; escribir guiones (como autor o coautor), reportajes, entrevistas, artículos y críticas de cine en publicaciones que van desde *Cine Cubano* hasta *Cuba Internacional* y, en menor medida, narraciones, obras de teatro y poemas celosamente guardados en un archivo personal que ocupa todo closet de su apartamento. Durante los diez años que corrieron entre el 53 y el 63 fue una especie de hombre orquesta, y para demostrarlo me atreveré a enumerar la mayoría de las ocupaciones y los oficios (son cosas diferentes, porque no es siempre la vocación la que elige el puesto de trabajo) que en ocasiones transitó vertiginosamente: escritor de programas dramáticos y musicales de televisión para CMQ-TV; fundador de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo; redactor, locutor y director de programas de radio y televisión y de cortos publicitarios de cine para Sabatés S. A. (Procter and Gamble) y Guastella-MC and Erickson; actor (protagonizó el estreno de la obra de Rolando Ferrer *Lila la mariposa* con el grupo *Las Máscaras*); fundador de Teatro Estu-*



dio; estudiante primero y profesor después de la Escuela de Publicidad adscripta a la Universidad de La Habana; instructor de teatro del Ejército Rebelde (1959); fundador de la UNEAC y de las Milicias Nacionales Revolucionarias; colaborador de periódicos y revistas cubanos y extranjeros, en los que publica fundamentalmente cuentos y poemas; uno de los primeros maestros voluntarios que imparten clases en la Sierra Maestra, donde crea una proposición pedagógica experimental con una escuela-teatro para niños y adultos en la zona de Cilantro; administrador de un ingenio azucarero en la provincia de Matanzas; diplomático (integra la delegación cubana que, presidida por Ernesto Guevara, asiste a la Conferencia de Punta del Este, en Uruguay); director de la Enciclopedia Popular del ICAIC (departamento de producción de cortos didácticos), donde realiza sus primeros documentales; guionista...

Con un expediente así, me dije, cualquiera puede haber llegado a cansarse de hablar. A mi interlocutor, sin embargo, le ocurre al revés: todo parece indicar que semejante itinerario es la mejor prueba de su imperiosa necesidad de comunicación; de su apremiante deseo de llegar allí hacia donde miran los demás, en cuya curiosidad halla un lisonjero reconocimiento de su propia existencia. La conocida virtud de mantener viva la infancia que todos llevamos dentro actúa en él como una obsesión inconsciente, quizás porque nunca ha aceptado del todo haber dejado de ser el centro de la atención de quienes le rodean, una vez cruzada en pos del mundo la frontera de la familia. Si hay un personaje de La bella del Alhambra en el que, por asociación, puede reconocérsele, ese es nada más y nada menos que el negrito Mancuntíbiri: cuando tenía cinco años, en 1938, el niño Enrique Pineda Barnet representó ese personaje vernáculo en el teatro (hoy cine) Riviera, del Vedado, con la compañía de Francisqueta Ballalta, y estoy dispuesto a asegurar que es este episodio de su vida la más remota motivación de la célebre película.

### **Me interesaban más otros misterios**

—Mirando tu archivo, me parece que la mayor parte de tu creación (publicada o no; producida o no) es literaria antes que cinematográfica.

—Es probable, pero solo cuantitativamente. Hay un poco de poesía, bastante más de cuentística, alguna obra dramática; dos novelas, una corta, ya terminada e inédita, y otra inmensa que empecé a escribir hace treinta y cinco años, aún inconclusa, titulada *Se anda buscando a un hombre llamado Máximo*; si lo ve, pídale por favor no desaparecer. Es una novela-río que me tomará todavía algunos años más, compuesta por muy diversos géneros literarios y textos de todo tipo: poéticos, narrativos, dramáticos; anuncios comerciales, anotaciones de paso —sobre una mesa de madera a punta de cuchillo, en servilletas de restaurantes—, cartas, dedicatorias... La noveleta se llama *Patas grandes* y, ahora que me acuerdo, la imprimí una vez en mimeógrafo; los ejemplares fueron a manos de gente de mi generación interesada en la literatura, y envié algunos a personalidades como Don Fernando Ortiz, Jorge Mañach, Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, Raimundo Lazo, Francisco Ichaso, Antonio Barrera, Juan Marinello, Fernando G. Campoamor, Zurama Ferrer, Salvador Bueno...

Pero mi primera vocación no fue la literatura, fue la música. Me gustaba cantar y bailar, en mi casa y en las casas de personas que visitaba con mi familia, desde antes de cumplir los cinco años; imitaba a personajes famosos, me disfrazaba, me divertía muchísimo. Recuerdo que poco después del divorcio de mis padres fui a vivir con mamá a un hotel (el antiguo Palace, en la esquina de G y 25, del Vedado), en uno de cuyos pisos inferiores estaba la emisora La Voz del Aire, donde trabajaba como locutor Enrique Santisteban. Yo tenía cuatro años y todos los días, al encontrarnos en el restaurante, Enrique cargaba conmigo, me sentaba frente al micrófono, y me pedía

que cantara. Mi madre me regalaba juegos de laboratorio con el interés de despertar en mí la vocación por la medicina, y yo llenaba las probetas de agua hasta diferentes alturas para unir las y convertirlas en una marimba. Hasta que al fin me regaló una guitarra, y empecé a darles serenatas a las niñas del vecindario desde mi balcón. Aunque a lo mejor no les resultaba simpático a ellas ni a sus familias, ni les parezca bien a quienes lean esto que yo diga semejantes pedanterías, y sí me resultaba muy simpático a mí mismo.

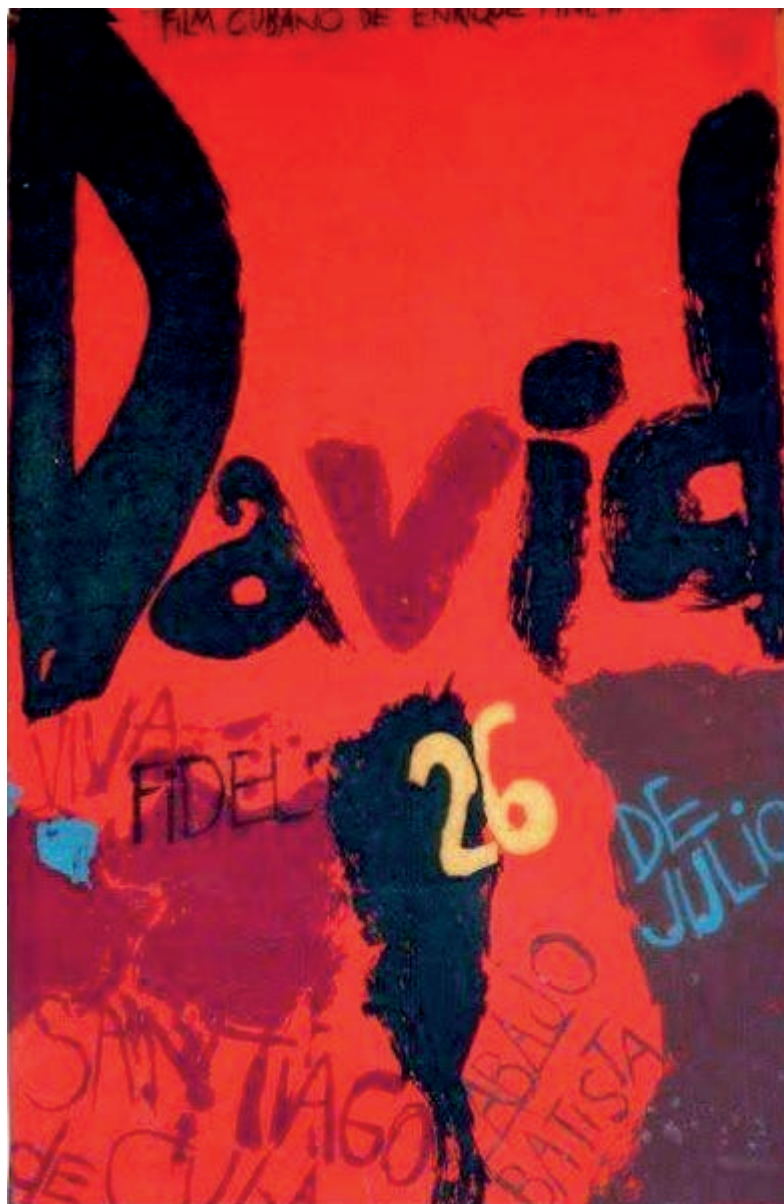
—¿Fue en el Palace donde te «contrataron» para tu primera actuación?

—Sí. Parece que Francisqueta Ballalta, la directora de un espectáculo medio carnavalesco que por aquellos días iba a estrenarse en el teatro Riviera, me había escuchado y me había visto cantando y, antes de solicitar el permiso de mi madre, conspiró conmigo: me llevó clandestinamente a sus habitaciones del hotel (porque ocupaba dos) y me enseñó unos trajes maravillosos de velos y de encajes, todos aquellos pañuelos de colores y las farolas, lo que, por supuesto, me sedujo enormemente. Ya con el consentimiento de mi madre, Francisqueta me preparó un número en el que yo hacía de negrito Mancuntíbirí

con una farola tres veces más grande que yo. No me pusieron peluca, así que imagino el efecto que habrá producido el contraste de mi cara pintada de negro con los ojos verdes y el pelo rubio, cantando unas coplas y bailando una rumba. Al final, recibí la primera ovación de mi vida, que me estimuló de manera extraordinaria a pensar en volver a recibirla otra vez.

—¿Y no te llevaban al cine? Los cineastas suelen ser gente que quedó estremecida algún día de infancia por el choque con el misterio de la sala oscura.

—A mí me interesaban más otros misterios. Pero sí, me llevaban mis manejadoras y las de mis hermanos, por esta misma época. En todas converge el mismo elemento: tienen novios que se dan cita con ellas en el parque para llevarlas al cine; entonces, yo también terminaba en el cine, viendo las películas que ellas veían. Yo no vi primero *Dumbo* ni *Blancanieves* ni *Pinocho* ni nada por el estilo, sino los melodramas de Jorge Negrete, Gloria Marín, María Duval, Judy Garland, y con mis manejadoras descubro también la literatura, que no era *Tom Sawyer* ni *Huckleberry Finn* ni las cosas de los hermanos



Grimm, Salgari o Julio Verne, sino las novelas-rosa de Rafael Pérez y Pérez y Corín Tellado, la poesía de Hilarión Cabrisas, de José Angel Buesa; las cartas románticas de los novios de las manejadoras y los versitos de declaración de amor o de reconciliación que vendía un viejo a veinte o veinticinco centavos. El colmo: leí hasta una novela de la cual hablaban ellas —las manejadoras— refiriéndose sobrecogedoramente a cierta mujer que, figúrate, fue encerrada en un calabozo y encaneció en una noche, y al día siguiente por la mañana le cortaron la cabeza; claro: la *María Antonieta* de Stefan Zweig, que todavía no me explico cómo rayos fue a parar entre el colchón y el bastidor de aquellas muchachas. Ahí estaba mi fuente de provisiones. Simultáneamente descubro «las páginas sonoras de la novela del aire, que hacen vivir a ustedes la emoción y el romance de un nuevo capítulo»: las radionovelas escritas por Félix B. Caignet, Caridad Bravo Adams, Iris Dávila, y las voces de Ernesto Galindo y María Valero, a quien dediqué un poema cuando murió, publicado en la revista *Bohemia*, y descubro también el bolero, porque todas estas manejadoras cantaban boleros, y sus novios se los cantaban a ellas, y la radio se desbordaba en boleros hasta por los botones del aparato. De todo esto prefiero no seguir hablando, porque son historias que ya tengo reunidas en un guion para una película de tres cuentos cuyo título es *Tres*.

Solo quiero agregar otro episodio, a ver si la coprotagonista lee esto, y hace algo por localizarme, porque yo nunca más he sabido de ella. Ya nos habíamos mudado a una casa que queda en 4 esquina a 15, en el Vedado: en la de al lado había una niña que quizás se llamaba Lidia, y quizás Lidia García, y quizás Lidia García López. Creo que era de Jovellanos y venía a pasar las vacaciones allí con su tía, que quizás se llamaba María, María García. El caso es que yo me sentaba en mi columpio, me batía violentamente, y aprovechando que me aproximaba un poco a la cerca comenzaba a cantarle «Siempre en mi corazón». A ella le dediqué mis primeros poemas de amor; escribía su nombre junto al mío en el tronco de un árbol... y jamás he vuelto a verla.

—*Estoy a punto de sentirme orgulloso de mis preguntas. Has hablado como para hacer un libro de testimonio al estilo de los que escribe tu primo Miguel.*

—Durante una época posterior de mi infancia, no muy larga, pero tampoco muy corta, empecé a meterme en la iglesia; medio clandestinamente, porque en mi casa me tenían bastante amarrado. Empiezo a aspirar a ser santo, a tener comuniones espirituales muy fuertes, y a leer a Santo Tomás de Aquino, a Sor Juana Inés de la Cruz, a Ignacio de Loyola, a Santa Teresa de Jesús, haciendo un esfuerzo por entenderles y entendiéndoles a mi manera. Fue ahí cuando comencé a leer desenfrenadamente todo lo que me caía en las manos, y es entonces que leo las obras para niños y veo las películas para niños. Pero me aburrían mucho. Los he disfrutado después...

—*¿A Salgari, por ejemplo?*

—No; los libros de aventuras nunca me han gustado. Las aventuras me gusta vivirlas, no que me las cuenten. Un día, luego de haber visto la película *El retrato de Dorian Grey*, llegué corriendo a la casa y escribí mi primer cuento: «Lo viscoso». Tenía doce años, y con bastante rapidez hice los otros relatos que, publicados más tarde —a los diecisiete años— bajo el título renegado por mí mismo en el prólogo de *7 cuentos para antes de un suicidio*, integraron mi primer libro. Entre el 47 y el 48 vinieron las fugas más sostenidas de mi casa, y así voy metiéndome en la radio, donde empiezo colaborando en programas de participación popular en los que me colaron Enrique Santisteban y Germán Pinelli, y donde llegué a tener un espacio en el que interpretaba tres canciones a diario. La lista de nombres de personas a las cuales debo gratitud por su ayuda es inmensa, y a todas, sin falta, las recuerdo con mucho cariño.

—*¿También tienes buenos recuerdos del bachillerato?*



—Si ya en la infancia había frecuentado los autores que mencioné, te imaginarás que en la adolescencia esa voracidad pasaba por Sartre, Walt Whitman, Thomas Mann, Rilke, Balzac, Proust... En el Instituto encontré quien de alguna manera orientara mis nuevas lecturas: la profesora Mercedes González; las clases de Hortensia Pichardo y Fernando Portuondo inspiraron en buena medida mi obra de teatro *Cambula*, basada en la vida de aquella mujer que hizo la primera bandera cubana —todavía yo no había leído *Mariana Pineda*, de Lorca, y me doy cuenta de que fui conquistado por el fervor con que la Pichardo y Portuondo hablaban de Céspedes—. *Cambula*, que escribí exactamente el 10 de abril de 1952, fue llevada a escena, allí mismo en el Instituto, en una época en que mi vocación de actor me estaba procurando ejercicio para lo que sería mi trabajo en el Grupo Escénico Libre, antecedente de Las Máscaras, que a su vez fue uno de los antecedentes de Teatro Estudio. En el Instituto fui alumno también de Mercedes Pereira, quien me hizo leer *Platero y yo* en varios cursos del bachillerato; primero ante mis condiscípulos y después ante sus alumnos de años posteriores. Todavía hay gente por ahí que me dice «Platero».

—¿Cuándo pensaste por primera vez hacer una película?

—Es interesante, porque el cine apareció como una posibilidad para mí gracias a la literatura. En la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo comencé a vincularme a un grupo de cineastas aficionados entre los que estaban Tomás Gutiérrez Alea, Guillermo Cabrera Infante, Plácido Hernández, Néstor Almendros; alguien había hecho una versión cinematográfica del *Scherzo* de Eduardo Manet, y cuando cayeron en ese grupo mis *7 cuentos para antes de un suicidio* (todavía no se habían publicado) se vislumbró la posibilidad de convertirlos en siete historias de una misma película que haríamos otros tantos miembros de Nuestro Tiempo. Lo que le dio el tiro de gracia a aquel proyecto fue la aparición del filme francés *Los siete pecados capitales*, cuya relación con mis cuentos era casi nula pero, bueno, bastaba que tuviera un siete en el título para desanimarnos.

### **Yo soy mi compulsión**

—¿Cuál fue el motivo de tu decisión de irte a la Sierra Maestra en 1960 como maestro voluntario? ¿Pretendías convertirte en un hombre de acción, porque te subestimabas?

*¿Lo hiciste por compulsión social?*

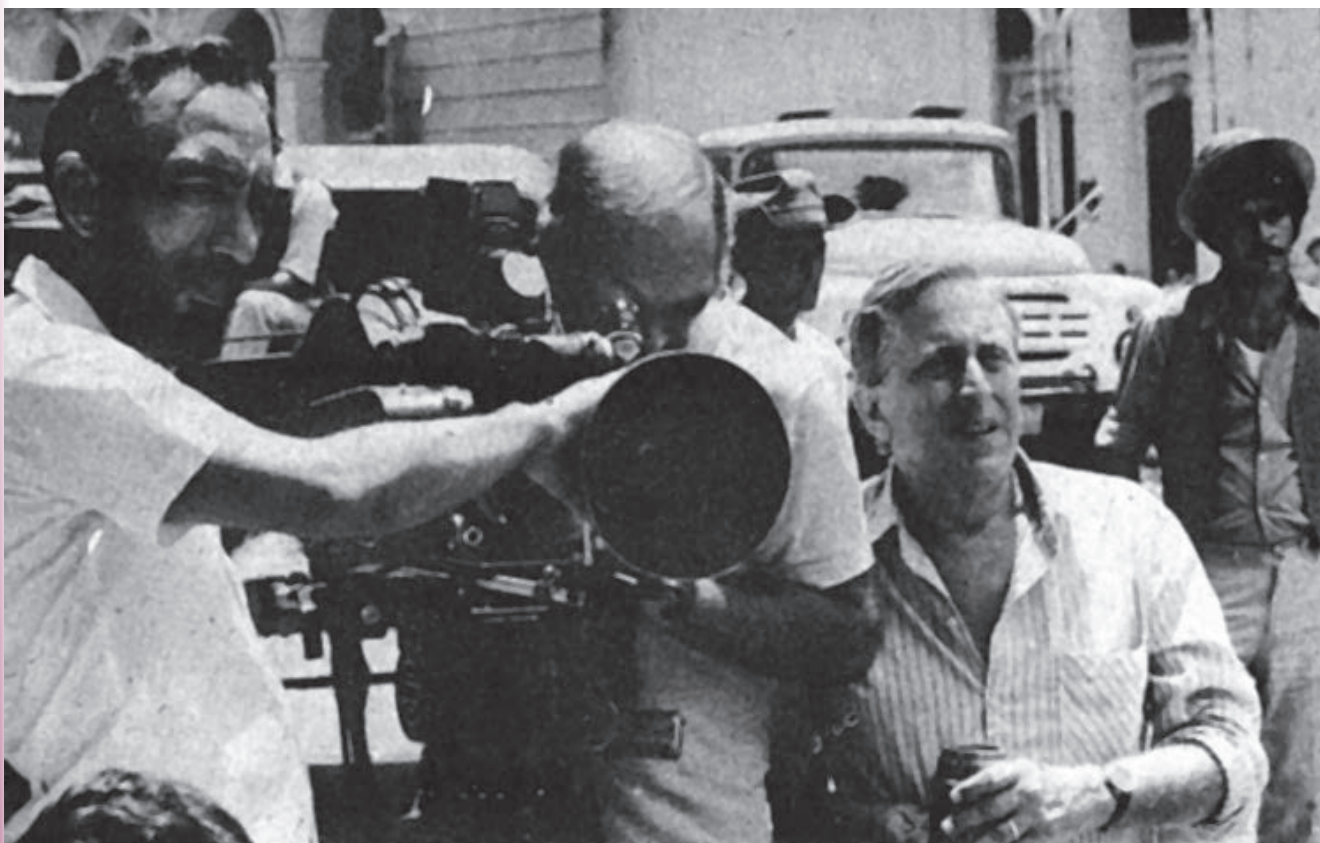
—Cuando en 1960 decidí renunciar a mi trabajo y a mi vida en la ciudad junto a mi familia, que era lo más importante, para irme como maestro voluntario a la Sierra, no estaba tratando de convertirme en nada que yo no fuera. Jamás podría convertirme en un hombre «de acción», dicho esto en términos guerrilleros. Sin embargo, soy en esencia un hombre activo. No me subestimaba antes ni ahora; no hay que confundir los términos. Yo tenía un sentimiento de «deuda» (de posible culpa) por no haber participado de manera más útil en el proceso de la insurrección. Especifico: pertencí a una célula del Movimiento 26 de Julio. Mi casa fue el centro de reuniones de esta célula. Distribuí propaganda, recaudé dinero, medicinas, uniformes, armas. Vendí bonos. Trasladé todo eso. Grabé arengas. Doné sangre. Escondí compañeros, gestioné asilos, les alimenté, los vestí. Colaboré en la organización de las huelgas de 1958 en mi nivel; tuve que esconderme huyendo de la persecución policial. Hice contactos personales con militantes del Partido Socialista Popular y del Directorio 13 de Marzo. En fin..., pero no era un «hombre de acción». No disparé un tiro, ni puse una bomba. No es en este sentido el sentimiento de deuda, sino en su significación. Problemas internos de cada cual. No me importa ninguna compulsión social, antes ni ahora. Y nada me obligó, ni lo hice, a subestimarme. Yo soy mi compulsión.

—*Acabo de ver Giselle otra vez, y tuve la impresión de que solo al final pusiste énfasis en el aprovechamiento de recursos específicamente cinematográficos para la versión filmica de la puesta en escena teatral. ¿Por qué no hiciste lo mismo en el resto de la película?*

—¿Y quién te dijo que no lo hice? Desde el principio, durante los créditos, la banda sonora va introduciendo de una manera documental que va a ocurrir un hecho escénico, hasta comenzar con un prólogo que nunca ha formado parte de las puestas en escena del ballet. Ni siquiera es el sueño de la madre, sino el tiempo en que la madre sueña; lo que después le va a contar a Giselle que ha soñado. Es una reconstrucción hecha estrictamente en términos cinematográficos. Al contarlo en el primer acto, la madre se convierte en la reina de las Willies por efecto del montaje, algo imposible en teatro. La concepción de la entrada de Giselle, la entrada de Albrecht, la entrada de Hilarión, y luego, la llegada de las amigas y la vendimia, que culmina con un plano dedicado a la *Juana de Arco* de Dreyer (Giselle con el cetro y la corona de flores, en un gran primer plano), más todo el montaje de la entrada de la corte, el conflicto de Giselle con Albrecht e Hilarión, la locura; todo está concebido desde el cine: planos, movimientos de la cámara, etc. Las fugas de Giselle cuando Albrecht la toca están hechas con disolvencias y cortes, igual que las de la reina de las Willies; la muerte de Hilarión invierte el escenario tradicional: en teatro esto siempre sucede al fondo, que en la película se convierte en frente rompiendo la «cuarta pared», e Hilarión cae hacia el abismo, pero también hacia el espectador (enigmática coincidencia, ¿eh?); el uso final del *stop motion* para convertir la última escena en una especie de cuadro... Pienso que toda la película goza del mismo tratamiento.

Cuando fui a filmarla, Julio García Espinosa me propuso hacerla en colores, pero ocurre que Giselle está planteada en los mismos términos que *Madre Juana de los Angeles*, de Kawalerowicz. «Esta película es un creyón sobre un muro de cal», le dije, porque es el llamado «ballet blanco»; es el tema esencial del romanticismo: la muerte de la bella amada llorada por el desconsolado amante, y eso tiene un dibujo escénico que debe ser en blanco y negro. Si la hago en colores se hubiera convertido en un cake de quince, con merengue y cinticas y lazos azules y rosados.

Cuando Arnold Haskel plantea que *Giselle* es la película de ballet más importante que se ha hecho en el mundo lo hace teniendo en cuenta que, a pesar de ser cine eminen-



temente, el filme respeta los fenómenos espacio-tiempo de la representación escénica: la variación es la variación, y el *grand-jeté* es el *grand-jeté*. No hay trucos: el virtuosismo de las bailarinas y de los bailarines es auténtico. Multiplicando los planos pude haber duplicado o triplicado los valores de cada ejecutante, pero no: cada cual está en la película como su virtuosismo le permite ser. En todo caso, podíamos haber buscado mayores recursos para preparar una escenografía realista, pero entonces le hubiéramos quitado una parte del encanto al espectador; eso de que, aunque no es un documental, es teatro filmado.

### **Asumo la responsabilidad**

—*Mirando David desde hoy, ¿cómo la ves?*

—*David* fue exactamente la película que yo quería hacer, y aunque hace ya algunos años que no la veo, te diría que sigue siendo la película que yo quise hacer, independientemente de que me pueda gustar más o menos cómo quedaron ciertas cosas.

—*¿Quieres decir algo de Mella que pueda ser utilizado a tu favor?*

—Algunos elementos, para mí esenciales, con los que yo quería envolver la película — esta misma, no otra—, algo así como una gasa de poesía y de humanidad, los perdí en «el Círculo de Tiza caucásico». Si en *David* había contado con el asesoramiento generoso, fructífero y hasta liberador del famoso documentalista danés Theodore Christiansen, quien por sobre todas las cosas me ayudaba a encontrar el modo de poner en práctica mi propio proyecto, en *Mella* tuve un asesoramiento normativo. De cualquier manera, asumo la completa responsabilidad de esta y de todas mis películas.

—*¿Y de Aquella larga noche y Tiempo de amar?*

—Hay un personaje de *Aquella larga noche* que me interesa empezar a dibujar: el delator. Digo empezar a dibujar porque en algún momento espero poder hacer un filme



sobre el antihéroe; me interesan mucho las motivaciones del traidor; qué significa la cobardía. Porque la imagen de Caín me llama poderosamente la atención, en todos los sentidos y en todas las acepciones que tiene Caín, en especial para la cultura cubana. No estoy en lo absoluto satisfecho con *Aquella larga noche*, a pesar de que Alejo Carpentier dijo que era extraordinaria y me pidió toda la documentación que yo había reunido sobre Lidia y Clodomira para hacer una novela que, por cierto, Alfredo Guevara encontró inconclusa sobre su buró de la oficina donde trabajaba en París como diplomático cubano. No me satisface porque pienso que no pude insuflarle, desde el guion, la carga emocional acumulada por mí cuando terminé de investigar sus vidas; algo que sí creo que logró hacer Fernando Pérez con *Clandestinos*.

Si *David y Mella* fueron fines en sí mismas, *Aquella larga noche* y *Tiempo de amar* son películas de transición, en las cuales me propuse jugar al cruce de procedimientos documentales y de ficción, de identificación stanislavskiana y distanciamiento brechtiano; en esta última mediante la búsqueda de un héroe anónimo, a diferencia de aquellas. Las deficiencias de *Tiempo de amar* creo que son, sobre todo, de dirección de actores. Mira: con María Eugenia García, la Clodomira de *Aquella larga noche*, tuve un nivel de comunicación muy especial. Podía obtener de ella cualquier cosa casi sin hablarnos, por algo a lo que debe parecerse la telepatía. Después venía corriendo hacia mí como un pajarito asustado y me preguntaba «¿así, así es como tú querías, eh?» Ella me estaba presintiendo constantemente, como la amante que en el lecho te adivina lo que tú deseas antes de que llegues a imaginártelo.

—*Trata de ser un poco indiscreto sobre tu próxima película.*

—Se llama *Bolero rosa*. El guion, escrito por Juan Iglesias (guionista también de *Un hombre de éxito*) y por mí, está terminado hace rato. Ahora el Departamento de Producción del ICAIC se encarga de hacer los contactos necesarios para hallar coproductores, pues resulta indispensable que la película los tenga, al menos, en España y México, países donde será necesario filmar además de en Cuba. Estamos listos para iniciar el trabajo de prefilmación en cualquier momento; ya hay locaciones escogidas, la música está disponible en estos diez casetes que ves aquí (quiero decir, los boleros de los cuales se valdrá el compositor para hacer la música original, y que utilizaremos incidentalmente); hemos preparado las concepciones generales de diseño fotográfico y de la banda sonora. A menos que uno de ellos esté haciendo otra cosa cuando podamos comenzar a rodar, los integrantes del equipo técnico serán los mismos de *La bella del Alhambra*. Con respecto a los actores tengo mis ideas y mis ilusiones, pero nada seguro hasta tanto aparezca la clásica luz verde financiera.

Aclaro que no es un filme sobre el bolero, ni sobre la historia del bolero; no tiene nada que ver con obra literaria alguna, ni cubana ni extranjera, pues está basado estrictamente en un argumento original mío, con un punto de partida autobiográfico altamente contaminado por episodios de las vidas de otras personas que han llegado a deformar la génesis del relato. No es un didáctico sobre el bolero: es un bolero; un bolero en su estructura, en su lenguaje, en sus temas, en todo. Se trata de la más convencional de las historias, abordada con tono paródico. El ambiente principal: la vida nocturna de ciudades españolas, mexicanas y cubanas en los años cincuenta. Es un melodrama hasta la médula. Yo defiendo ese género; me parece que es el que mejor nos expresa, porque somos visceralmente melodramáticos.

### **Asumir no es aceptar**

—*Para ti qué es un actor: ¿un cómplice, un instrumento o un subordinado al que de vez en cuando se debe escuchar?*

—Un cómplice, sin la menor duda. En la medida en que no se comprometa, no se complique y no conspire conmigo en la película, deja de interesarme. Entonces tengo que convertirlo en un instrumento, y cuando lo convierto en un instrumento deja de interesarle al público.

—*¿Has hecho alguna vez un guion para una actriz o un actor?*

—Nunca. Yo hago guiones para personajes. Detesto reducir el personaje a las posibilidades de un actor.

—*¿Qué relación podrías establecer entre censura y colonización, por una parte, y arte y sinceridad, por la otra?*

—Colonización y censura me parecen antagónicos. Si hay colonización no hace falta la censura. Si hay censura es que algo falta por colonizar. Y arte es igual a sinceridad.

—*¿A quién te gustaría parecerte?*

—En todo caso, a mí mismo. La naturaleza nos hace diferentes a unos de otros, y me parece lógico asumir esas diferencias. Y no por tolerancia, porque esta palabra implica condescendencia, sino como algo sencillamente natural. Para entender las diferencias entre unos y otros lo que hay es que asumir que somos individuos. Insisto en asumir y no digo aceptar, porque aceptar se me parece a tolerar. Si algo me resultó interesante en el cuento de Senel Paz «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» es precisamente el cuestionamiento de la capacidad de asumir que somos diferentes. Lo único que habría que aceptar es el derecho de cada cual a ser uno mismo (o sea, a ser diferente), y los derechos no se proponen —si son naturales— para que alguien los acepte; están ahí, son la verdad.

—*¿En qué lugar de la sociedad se ubica el artista?*

—No se ubica: está necesariamente en el proscenio, de ahí que sea el punto de mira del mayor número de miembros de la sociedad. Por eso, cuando la levanta, su voz se oye más alto que la de los demás. Si un artista hace algo escandaloso al mismo tiempo que cien personas de otras esferas hacen otras tantas cosas más escandalosas, es el «escandalito» del artista el que despierta curiosidad. Por ejemplo, una preocupación social hoy es el tema de la gente que «se va». Yo estoy seguro de que el número de artistas que han emigrado es proporcionalmente inferior al de cualquier otro sector; no obstante, de quienes con más frecuencia oímos hablar que «se quedaron» es de artistas. Y ni siquiera se trata a veces de verdaderos artistas.

Por otra parte, en última instancia, el artista es inofensivo... ¿o no?

—*Eso depende*

—*¿De qué?*

—*¿Quién crees tú que debe juzgar al artista, o mejor, su obra?*

—La sociedad.

—*¿Cómo?*

—A lo mejor es más fácil juzgar al científico o al deportista, porque los resultados de sus esfuerzos pueden medirse con cierta o con una compleja exactitud. Creo que la sociedad condena a un artista cuando la obra de este daña la esencia de su propia razón de ser dentro de la sociedad. Como cualquiera, el artista no es ni debe ser invulnerable. Pero suele ocurrir, y así lo demuestra la historia de la humanidad, que el artista viene a ser el más vulnerable. Y no es justo.

## Enrique Colina: con criterio propio

Emilio Barreto

*Fue algún sábado de 1968 cuando salió al aire, por primera vez, el programa de apreciación cinematográfica 24 x segundo. A partir de ese día, el joven promotor y crítico de cine Enrique Colina (La Habana, 1944), se dispuso a librar la primera gran batalla que impone el oficio de comunicación social: obtener la confianza del público.*

*Dieciséis años después, en 1984, al Colina crítico se sumó el realizador. En la actualidad no son pocos quienes se preguntan si este intelectual es un crítico que filma o un cineasta que incursiona en la crítica de cine. Yo solo puedo decir que intenté conversar con el director y el crítico asomó en cada respuesta. La realidad es que hoy Colina piensa tanto en hacer cine como en buscarle nuevas perspectivas al sostenido 24 x segundo.*

### Tanteos

—¿Cómo fue que se motivó a dirigir?

—Debido a la naturaleza de *24 x segundo* tuve la oportunidad de realizar una serie de reportajes a partir del criterio de que el cine no es un fin para mí, sino un medio. Por eso mi trabajo como crítico siempre lo concebí buscando establecer una comunicación con el público no especializado, para tratar temas que tienen nexos con la realidad y la forma en que han sido plasmados en el cine. Ese es, a mi juicio, la mayor virtud de *24 x segundo*.

En los primeros años no solo hablaba de cómo se realizaban las películas, del lenguaje cinematográfico, sino igualmente de los puntos de vista ideológicos que motivaban cierto tratamiento artístico; también me refería al cine como parte de un sistema cultural, y ahí entraban las semanas de cine, la compra de filmes, los festivales...

Cuando tenía ocasión de salir al extranjero y se me presentaban temas, realizaba reportajes. Y así, por ejemplo, hice unos trabajos que resultaron muy interesantes, en los años 1974 y 1975, en Portugal, a raíz de la Revolución de los Claveles. Fueron dos programas filmados enteramente en 16 mm, sin material sincrónico. Aquí trataba de establecer el porqué de que las películas cubanas despertaran tanto la atención del espectador portugués y cómo la motivación aumentaba a partir de la existencia de temáticas que, en un proceso de cambio político, salían a la palestra, y las películas cubanas les ofrecían a las personas una satisfacción de esas necesidades e inquietudes producidas por las transformaciones originadas en esa nación.

Entonces, sin circunscribirme al fenómeno del cine, entrevisté a políticos, a militares, y todo eso lo asocié con la semana de cine cubano. De la misma manera realicé reportajes en Oberhausen, en México, y en otros festivales. Aquí en Cuba hice algo parecido cuando se filmaron las películas *Girón* y *Río Negro*. Ya estaba en contacto con la creación.

### Obsesiones

—Como cineasta usted ha enrubado su trabajo hacia la crítica social. ¿Cómo decide, se acerca, se aproxima a los temas?

—Mira, *Estética*, que es mi primer documental, era un proyecto concebido inicialmente para hacerlo a través de *24 x segundo*. Me surgió la idea de estudiar el fenómeno del gusto y las consecuencias que tienen en el plano individual a partir de su naturaleza cultural. En el ser humano siempre existe una necesidad estética. Debe entenderse por esto la constante búsqueda por algo bello, porque lo necesita el hombre como un componente de su integridad humana: elemento de armonía, de satisfacción y de placer. Ahora bien, esta satisfacción depende de los niveles educacionales, culturales y del

medio social en que se desenvuelve el individuo. Y así, lo que a ti te puede parecer ridículo (ver un cisne colgado en la pared de una casa), pues para otro es un atributo de la belleza. Esa persona está haciendo expresión de una necesidad, y la satisface como se lo permiten su nivel cultural, su demanda en la búsqueda de la belleza y la oferta que socialmente le ofrece la producción.

—¿Cómo definiría entonces los propósitos de Estética?

—Quise demostrar dos cosas: primero que la estética está en todos los aspectos de la vida. Y en segundo lugar, que si no existe una conciencia de la real importancia del fenómeno estético

en la vida social, es muy posible que la consecuencia sea el desaprovechamiento del impulso que puede conferirle la cultura al desarrollo del espíritu y la exigencia estética del individuo.

—En su segundo corto, Yo también te haré llorar, aparece un recurso que retomará en trabajos posteriores. Me refiero a la idea de «la cadena»: una especie de tesis que demuestra la necesidad que tiene cada ser humano del prójimo, y cómo las acciones nuestras —buenas y malas— repercuten en los demás. ¿Por qué le interesa tanto este tema?

—El tema de los servicios se ha convertido en una constante de la crítica social. Desde la década de 1970, en los Noticieros ICAIC, se está tratando la problemática de las cafeterías, los taxis, las tintorerías.

Para solucionar este conflicto han sido proclamadas múltiples medidas estatales, en virtud de una política de rescate de la conciencia del trabajador con vistas a mejorar la calidad. Yo quise hacer algo distinto y se me ocurrió reconocer las psicologías, primero del que oferta el servicio y después de quien lo recibe.

En esa afanosa búsqueda aparecieron deformaciones con raíz económica. Esta es una de las causas de que exista bajo rendimiento en el trabajo de ese sector. Y cuando hice la investigación para este documental no lo expresé en el resultado final, pero estoy convencido de que el Estado no se puede ocupar, absolutamente, de todos los servicios, porque no tiene la capacidad administrativa, ni de control, ni la capacidad de racionalidad económica como para atender al que vende granizado, o en un plano mayor, al que vende café en una esquina.

Decidí entonces demostrar la existencia de una dicotomía entre quien oferta el servicio y quien lo recibe en una misma persona. Es decir, hacía la separación absoluta: yo soy ahora un chofer de taxis, o un gastronómico, un tintorero, un trabajador de una óptica, o de cualquier área de prestación de servicios y establezco la división entre mi pa-



pel de trabajador y mi papel de cliente en otros instantes. Es ahí donde viene la idea de la cadena, o sea, son los prestadores de servicios quienes critican al público porque es demasiado exigente, majadero y no los entiende. Pero después el mismo prestador, en un momento determinado, se convierte en público. Y así, se repite la misma historia. Se ve claramente el nivel de inconciencia que puede haber en el plano humano. Claro, las causas de esta dicotomía no entré a analizarlas en el corto.

### **Mantener la rebeldía en las personas**

—*El nivel de inconciencia que estas deficiencias generan se fustiga en la secuencia de los carneros paseando por el bulevar.*

—Esa secuencia responde a un tema sobre el que vuelvo una y otra vez: la necesidad de mantener la rebeldía en las personas.

De eso nos hemos dado cuenta en un tiempo de crisis total en la esfera de los servicios. En nosotros, siempre, los instantes críticos han sido reveladores de las insuficiencias que arrastramos. Pero después no somos consecuentes con las transformaciones que se exigen para erradicar esa serie de anormalidades y enajenaciones provocadas como resultado de factores desde políticos hasta económicos y que, por supuesto, tienen una raíz económica importante a partir de un paternalismo y una totalización del control estatal. Ahí se han provocado errores terribles y un antídoto contra ese mal es mantener vivo el criterio de las personas. Lograr un fenómeno de participación en el que permanezca despierto el pensamiento de las gentes y, con ello, la rebeldía contra las cosas mal hechas. Por eso el símil de los carneros, porque tan deformado está quien presta un servicio de mala calidad como quien lo acepta.

Un tiempo después de haber terminado *Yo también te haré llorar*, y aún sin estrenarse en los circuitos cinematográficos, tuvo lugar uno de los congresos de la UPEC. Comenzaba entonces uno de los períodos nuestros en los que se le abren las puertas al análisis de los problemas. Pero te dicen que debes buscar los factores específicos, los particulares. Nunca se hace el análisis general de los problemas. Te piden señalar lo malo en cada caso concreto. Ya partir de ahí ya se comienza a limitar el pensamiento.

Para analizar es necesario descomponer, llegar a una síntesis y, posteriormente hacer una generalización. Ese es el fenómeno que, en las áreas del periodismo y la creación artística, molesta la mayoría de las veces: cuando se llega a una conclusión generalizante. Porque pueden aparecer cuestionamientos de políticas que se han seguido y esto, a la vez, supondría también hacer recuento histórico y memoria para analizar cuál puede ser el acumulado del pasado que está pesando sobre el presente.

### **Recursos, influencias, revalorizaciones**

—*En Vecinos el trabajo de banda sonora constituye un gran soporte y está en consonancia con toda su obra anterior. ¿Por qué la música como recurso principal en todos los documentales?*

—En *Vecinos* la utilización de la música como especie de contrapunto que refuerza el sentido, satiriza, e ironiza ante ciertos aspectos de la imagen o ciertas cosas que la gente ha dicho, es algo que he empleado, pero ha salido espontáneamente.

Los efectos sonoros es un área que trabajo mucho y ha nacido de algo que tengo en el subconsciente. La realidad es que me molestan tanto los ruidos, me exaspera la música alta y detesto vivir sumergido en un universo sonoro que a veces obstaculiza la concentración y el pensamiento.

Eso, en mi opinión, es índice de un tipo de cultura latina —la cultura latina es bastante escandalosa, y la caribeña aún mayor—. Pero además, ello está en correspondencia

con los niveles de educación, no académica exclusivamente, sino de cultura y demanda de reflexión. Esa es una de las carencias de pensamiento que tenemos. En sus relaciones amorosas, la inmensa mayoría de las personas hacen referencias a las canciones baratas y pegajosas que interpretan los cantantes de moda. En otras palabras: el comportamiento social, afectivo, de todo tipo, está muy determinado por ese mundo sonoro donde vive la gente. Si quiero ser consecuente con la cultura que me rodea, pues debo utilizar la música para decir cosas. Primero salió de forma espontánea, ahora reconozco una intención. Pero algo más: no me considero una excepción ni soy ajeno a esta influencia bulliciosa que, paradójicamente, a veces resulta vivificante.

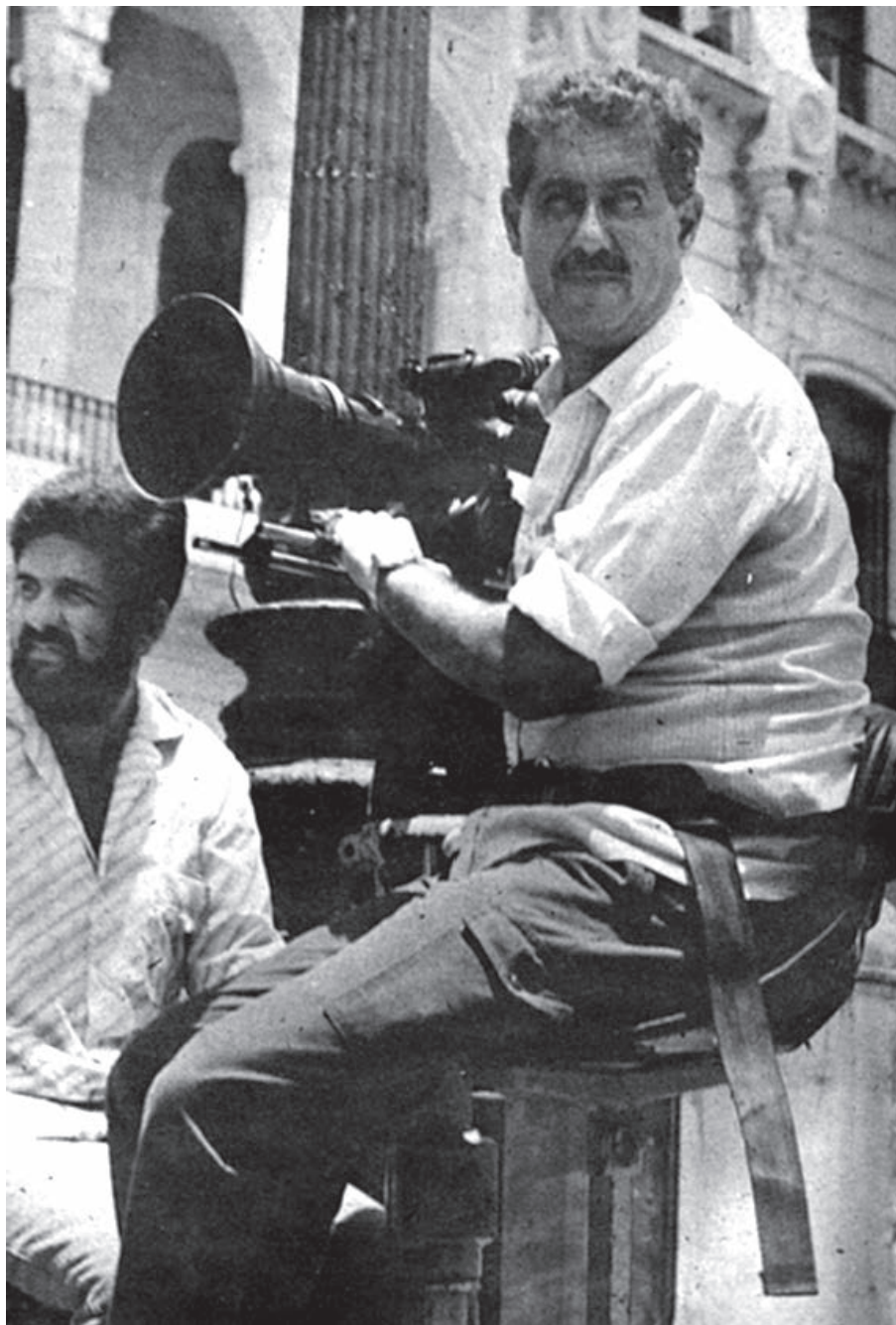
—En *Más vale tarde que nunca vuelve sobre la idea de la cadena*. Aquí son evidentes los puntos de contacto con una forma de satirizar típica del cine cubano de los años setenta.

—Es verdad que existe una coincidencia que permite buscar la raíz de las anormalidades en el acercamiento y en el análisis crítico de la realidad a partir del humor.

Esto está en la obra de Tomás Gutiérrez Alea, en el resultado de algunos documentales, y en el propio Noticiero ICAIC de los setenta. En aquellos años se utilizaban los mismos mecanismos satíricos. Nadie inventó nada. El propio Santiago Álvarez emplea mucho el humor para criticar al Imperialismo. Creo que pueden surgir muchas coincidencias porque vivimos la misma realidad.

—¿Aceptaría el criterio de que en sus documentales existen influencias del cine de Gutiérrez Alea?

—Ojalá que las hubiera... A mí me gusta toda su obra, aunque prefiero *Memorias del subdesarrollo*, una joya de la cinematografía internacional. Admiro su tono irónico y



suggerente, y también el otro humor más directo y descarnado de *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata* y *Los sobrevivientes*.

### **Criterio propio: el primer valor**

—*En Jau aparentemente no hay críticas sociales. Una lectura, bastante metafórica, puede indicar que este cortometraje es un canto a la libertad...*

—Creo que no logré el trabajo de la narración como era debido en cuanto a la caracterización del perro y el balance que debí darles a ciertas «reflexiones del animal». Si le hubiese quitado algunos fragmentos, el resultado final habría sido óptimo.

El propósito es, precisamente, ese que señalas. Se trata de un perro que, ante todo, defiende su naturaleza y su identidad. Él no cede ante el oportunismo de vivir encerrado y que lo atiendan mejor al precio de dejar de ser libre. Dicen que la calle es dura. ¿No? Pues él prefiere la hostilidad urbana a esa «libertad» de un paseito y vivir en una jaula dorada, pero jaula al fin. Me pronuncio por la rebeldía y por otro tema que me apasiona sobremanera: la psicología del ser humano. Aquí, por ejemplo, esto se proyecta a través de las personas que pretenden humanizar a sus animales. Esa voluntad, matizada por grandes valores y sentimientos humanos, termina por convertirse en sinónimo de piedad.

—¿Cómo valora *El Unicornio*?

—*El Unicornio* es mi primera incursión en el cine de ficción. A mí no me gustó el resultado de este trabajo.

En realidad *El Unicornio* era una idea bastante compleja y no pude impedir que cayera en la caricatura. De todos modos, reivindicó la intención porque aborda una parte de nuestra realidad de una forma bastante descarnada: el dirigente oportunista acomodado que otrora fue combativo y polémico, pero perdió su criterio e identidad personal. En ese aspecto sí cumple un cometido.

Yo pienso que el primer valor que debe tener una persona es el criterio propio. Se puede estar equivocado, pero con opinión. El hombre debe saber defender su criterio ante todo, como también debe ser capaz de rectificar si está en un error. No se trata de la autosuficiencia a ultranza.

Ahora bien, no sostener criterios bien fundamentados se ha convertido en uno de los mayores problemas del hombre en el socialismo. Esto, sin dudas, es contradictorio con el espíritu revolucionario inherente al sistema. Pero sucede que, en alguna medida, se va moldeando una sociedad marcada por un paternalismo que absolutiza todas las áreas de la vida y mata la inquietud individual por expresarse como tal, con especificidad.

Vivimos, paradójicamente, dentro de una estructura que limita el nivel de desarrollo espiritual propuesto en la naturaleza humanista misma del sistema. Se crean escuelas, se desarrolla la cultura, se pretende transformar al hombre para hacerlo más pleno, pero un control burocrático restringe su participación. La vida se modifica a partir de ciertos patrones y esquemas ideológicos que adormecen la iniciativa, diluyen el compromiso y la responsabilidad individuales en la retórica de las consignas que, finalmente, apagan la creatividad y matan la rebeldía.

De las cosas que más me gustaban del Che guardo un especial recuerdo de las palabras que pronunció cuando habló para los jóvenes comunistas. En aquella ocasión dijo que el joven revolucionario tenía que ser rebelde, inconforme, activo y profundo. Ahora yo pienso que ese dinamismo no debe estar solo en los jóvenes como una exigencia ética, sino en los mecanismos sociales, económicos y políticos —vale decir, culturales—, capaces de contribuir a su activación.

—¿Cuáles son sus proyectos inmediatos como realizador?

—Acabo de terminar un corto titulado *El Rey de la Selva*. Es un documental-semificción que tiene como protagonista a un león del Prado; una estatua que lleva sesenta años en ese lugar ante la contradicción de estar viva por dentro, pues desea rugir, moverse, pero su naturaleza monumentaria se lo impide. Su mayor anhelo es convertirse en un león de verdad.

Pero así y todo este animal, desde su pedestal, se ha dedicado a observar cuanto ha sucedido a su alrededor, con un sentido de continuidad histórica. Él reconoce que existen cosas buenas y malas tanto en el pasado como en el presente. Con este corto persigo dar una metáfora sobre nuestra realidad.

Ahora estoy trabajando en un serial de video para la televisión titulado *Perra vida*. Son diez episodios con historias independientes; algunos poseen una gran dosis de humor negro. Hay capítulos que son ideas originales; los otros están inspirados en cuentos importantes de Alejo Carpentier, Mario Benedetti y Jesús Díaz.

—¿Conserva grandes insatisfacciones?

—Haber debutado a los cuarenta años como director de cine. Pienso que pude dar más de haber comenzado más joven. Por otra parte, me disgusta no tener, a estas alturas, un largometraje de ficción.

*Revolución y Cultura*, No. 3, 1991: pp. 4-9



## La esclavitud, a cien años del fin

*Manuel Moreno Fraginals*

En el presente año de 1986 se «conmemora» el centenario de la abolición de la esclavitud en Cuba. Un estudio en profundidad revela el sabor colonialista que tiene la tesis historiográfica según la cual la esclavitud en Cuba cesó gracias a la abolición. Es decir, que los esclavos fueron liberados mediante una ley que los elevó desde su estado de servidumbre y les otorgó la plenitud de los derechos civiles. Si esto hubiese ocurrido así, hubiese sido justo organizar la «celebración» del centenario y alabar, venerar, honrar a los legisladores que pusieron en vigencia la ley de abolición. Pero la liquidación del sistema esclavista no fue la consecuencia

de un acto jurídico hecho efectivo por el gobierno colonial, con la complacencia de los sectores dominantes de la sociedad. Cuando se dictó la ley de 1886, la esclavitud se había desintegrado casi en su totalidad: desintegrado, repetimos, no como resultado de acciones legales sino como consecuencia de un complejísimo proceso histórico que determinó la irracionalidad del sistema. Después surgió la ley. En la etapa colonial, fue normal que las leyes corriesen detrás de los hechos, institucionalizando, dando forma jurídica, a situaciones de facto. Naturalmente que desde un punto de vista cultural, en el desarrollo de una ideología de dominación, tanto el gobierno colonial como los esclavistas criollos tuvieron buen cuidado de presentar la libertad del hombre negro como un gesto de magnanimidad de la Metrópoli y de los amos blancos. El rechazo de esta tesis a partir de un estudio científico, borra toda posibilidad de «celebración», pero no impide la «conmemoración» en el exacto sentido de esta palabra: como simple recuerdo del hecho para analizarlo y estudiarlo.

El presente trabajo pretende, simplemente, señalar algunas de las características de este proceso de desintegración de la esclavitud en las plantaciones azucareras cubanas, a partir de la década 1860-69. Y aunque parezca demasiado elemental, creemos conveniente empezar por recordar que los empresarios criollo-peninsulares que asentaron la producción de azúcar sobre bases esclavistas no adoptaron este régimen de trabajo por una opción consciente frente a diversas alternativas. Cuando los sectores dominantes de la Isla de Cuba se lanzaron de lleno al fomento de plantaciones azucareras y cafetaleras (fines del siglo XVIII) existían una serie de condiciones concretas, objetivas, que hacían del sistema de plantación esclavista la única opción posible. Factores económicos internos y externos (tecnologías disponibles, mercados de productos, mercado de trabajo, sistema de transportación), estruc-



turas sociales (sistema de clases y grupos, conflictos inter-étnicos), la institucionalización existente (organización de la sociedad y el gobierno, cuerpo jurídico, patrones de comportamiento, tabla de valores), hacían que para la mentalidad de la sociedad dominante la esclavitud fuese una solución lógica, racional económicamente, respaldada por la legislación y las costumbres. Es absurdo apoyarse en máximas morales o religiosas aisladas y afirmar que «los hombres están dotados de cabeza y pueden actuar a su elección». Un sector social lanzado a una actividad productiva elige su línea de conducta: pero esta elección se hace dentro de un conjunto de fuerzas en juego que limitan las posibilidades de libre elección. Y los productores criollo-peninsulares no «optaron» por la esclavitud como sistema de trabajo, sino que tomaron la única estructura laboral posible dentro de la realidad económico-social del Caribe en la época.

Lo que sí revela la altísima conciencia de clase y la mentalidad burguesa de estos productores azucareros criollo-peninsulares es cómo, desde finales del propio siglo XVIII, tuvieron conciencia plena de las grandes contradicciones que genera un sistema esclavista insertado en el cuerpo de un régimen de producción de mercancías con destino al mercado capitalista mundial. A medida que avanzaba el siglo XIX, y la revolución industrial desarrollaba nuevas y más complejas técnicas de producción, se transformaron los mercados consumidores, se dificultó el suministro de esclavos, y se impusieron internacionalmente nuevos valores ético-políticos burgueses, convirtiendo la esclavitud, cada vez más, en un sistema económicamente irracional y moralmente infamante. En síntesis: el sistema de trabajo esclavo, que a finales del siglo XVIII se consideraba racional, ético y legal, en la década del 1860-69 se catalogaba de irracional, inmoral, y se discutía públicamente su legalidad. La vanguardia intelectual de los plantadores criollo-peninsulares se hizo eco de estas contradicciones, y de manera sistemática buscaron la forma de transitar, sin peligros sociales, sin revolución, de la esclavitud hacia un régimen de salario, de la manufactura hacia la gran industria moderna. Pero no nos confundamos: en la búsqueda de una solución a la problemática esclavista el objetivo de la clase dominante no era liberar a los esclavos. La burguesía plantadora criolla-peninsular sintió siempre odio, temor y desprecio hacia los negros, tanto libres como esclavos. El llamado «abolicionismo» de estos dueños de esclavos no perseguía la liberación de los siervos, ya que esto suponía la ruina económica de una clase sustentada en el sistema esclavista; lo que buscaban era liberarse ellos, los amos, de un régimen de trabajo que inhibía el desarrollo capitalista pleno, marcaba una tendencia irreversible a reducir la cuota de ganancia, y limitaba el radio de acción política de los propietarios de plantaciones. Es solo en este sentido económico y político que el sector dominante criollo-peninsular asentado en la manufactura azucarera esclavista puede llamarse, en cierta forma, «abolicionista».

### **Las manifestaciones concretas de la crisis**

Las historias tradicionales hablan insistentemente de la crisis de la esclavitud, pero no concretan en qué consistía la crisis. Este punto nos lleva a otro hecho, elemental, pero con frecuencia marginado en estos estudios. La esclavitud es un negocio; y los negocios, para analizarlos, requieren de una técnica contable. Por eso los estudios sobre la esclavitud, escritos a partir de fuentes literarias, o políticas, externas al negocio mismo, solo pueden dar una visión parcial y/o lejana de la realidad. Es cierto que, con los análisis cuantitativos para determinar una situación de crisis, se ha ganado en precisión, pero se ha perdido en contenido. Este es un problema típico de toda historia cuantitativa, pero no puede significar nunca abandonar el procesamiento de cifras ni reducir la investigación y evaluación empírica. En la actualidad se conservan unos

doscientos libros de contabilidad de los ingenios esclavistas cubanos del siglo XIX; y en los Estados Unidos y Brasil se dispone de otros quinientos libros de plantaciones, que han sido procesados en modernos sistemas de computación electrónica. El análisis de estas fuentes revela que:

a) el precio de los esclavos subió de manera constante desde principios de siglo hasta la década de 1860-69. Tomando como base el esclavo varón, joven (dieciocho a veinticinco años), criollo o africano, sin calificación, sano y sin defectos físicos, puede decirse que el precio se elevó desde doscientos ochenta pesos a mil doscientos, en el período señalado. En esta extra-ordinaria subida de los precios influyeron diversos factores, pero los principales fueron: la trata o comercio dejó de ser una actividad legal y se convirtió en un negocio de contrabandistas, distorsionando el mercado; la producción azucarera (Cuba y Brasil) y algodonera (Estados Unidos) crecieron en tal forma que crearon una demanda de trabajo servil superior a la oferta; la alta rentabilidad de la inversión en esclavos, fue otro factor lógico de la elevación de los precios.

b) el precio promedio del azúcar marcó una definida tendencia de baja a lo largo del siglo (sin contar, lógicamente, los años excepcionales por sus máximas o sus mínimas). Esto significó que, cada año, se adquirían esclavos más caros para producir azúcar que se vendía más barata. Este desequilibrio hubiese llevado a los productores a la ruina; pero fue compensado mediante una serie de innovaciones técnicas que triplicaron la productividad de los esclavos.

c) la introducción de las innovaciones técnicas y la consecuente elevación de la productividad de los esclavos solo podía lograrse mediante la organización de unidades productoras cada vez mayores.

Esto originó la existencia de ingenios de cuatrocientos, quinientos y hasta seiscientos esclavos, y la ruina acelerada de los pequeños productores. En estas grandes concentraciones esclavistas la tasa de mortalidad era tan elevada que cada año era necesario reponer, por lo menos, el cinco por ciento de los esclavos que morían, huían, o quedaban incapacitados por accidentes de trabajo.

d) cuando a mediados de siglo se tuvo conciencia de que la trata de esclavos africanos no podía satisfacer la demanda de trabajo, fue necesario acudir a otras fuentes. Por ejemplo, hubo un trasiego de los esclavos de los cafetales a los ingenios. Se ensayó la importación de trabajadores chinos, de



los cuales llegaron unos ciento cincuenta mil en el siglo XIX. Se trajeron trabajadores yucatecos. Y, por último, no quedó más remedio que emplear trabajadores asalariados, sin abolir la esclavitud.

e) un paso de enorme trascendencia en la desintegración del sistema esclavista fue dado cuando, en la década del cuarenta, en un esfuerzo por aumentar la productividad del trabajo esclavo, reducir la mortalidad, y frenar la violencia de las dotaciones, comenzaron esfuerzos aislados, que luego se generalizaron, para entregar a los esclavos estímulos materiales, en forma de sueldos o regalías. Esto significó que, en algunos ingenios, coincidieron a veces, esclavos a quienes se hacía trabajar obligándolos por la fuerza bruta, esclavos con sueldo, que tenían otro régimen, esclavos alquilados, que, por ejemplo, no podían ser castigados, blancos y negros libres y chinos contratados. Esta superposición de distintos tipos de trabajadores, sometidos a coacciones físicas y económicas diversas, fue una de las manifestaciones más evidentes de la crisis de la esclavitud.

f) a todos los complejos problemas, anotados anteriormente, se agregó otro de gran importancia. Las pequeñas, pero efectivas innovaciones tecnológicas introducidas, permitieron la explotación de niños y niñas a partir de los siete años, aproximadamente. Este fue un factor que incentivó a los esclavistas en el incremento y cría de esclavos, aparte del interés a largo plazo de asegurar fuerza de trabajo futura.

g) por último, aunque no lo último, las dotaciones gigantescas, y el alto precio de los esclavos, crearon una estructura deformada del capital empresarial. En efecto, la historia tradicional ha hablado de la incapacidad de los hacendados criollo-peninsulares para capitalizar. Nada más falso. Año tras año, incrementaban su capital. Lo trágico, para ellos, es que sus capitales no estaban representados en dinero efectivo, cuentas a cobrar, tierras, maquinarias y equipos. Lo trágico para ellos es que sus capitales estaban representados en esclavos: es decir, tenían grandes capitales invertidos en hombres que por una insoluble contradicción esclavismo-burguesía, constituían un activo fijo en el balance contable de sus empresas.

En resumen, en la década del sesenta, el panorama de la esclavitud en la producción azucarera cubana, podía resumirse agrupando los ingenios en tres grandes categorías: *Primero*: unos ochocientos ingenios pequeños, atrasados tecnológicamente, que incluye a casi todos los establecidos en Camagüey y Oriente, y muchos del centro y occidente, que dejaban pérdidas o beneficios económicos mínimos a sus dueños, y por lo tanto llevaban una vida de endeudamiento progresivo. Conforman un capital que, de manera inexorable, va hipotecándose y pasando a manos de los prestamistas usuarios.

*Segundo*: unos trescientos ingenios de tamaño medio, que viven las alternativas de la fluctuante curva de precios del azúcar, cuyos beneficios en las «vacas gordas» son absorbidos en los años críticos.

*Tercero*: un grupo pequeño, de no más de doscientos ingenios, de gran tamaño, situados casi todos en Occidente, con una aceptable tasa de rentabilidad del capital invertido, pero que han llegado al límite de crecimiento, al *yield point* de la curva de costos marginales dentro de una estructura manufacturera y un sistema esclavista. Por lo tanto, son ingenios que, aunque rentables, han agotado todas sus posibilidades de crecimiento y transformación tecnológica.

Este era el cuadro, realmente crítico, de la manufactura azucarera cubana de los años sesenta del pasado siglo. Para entonces ya la gran industria europea había creado —y estaba disponible comercialmente— todo un moderno sistema productor industrial, y las opciones eran: industrializar o perecer. Ahora bien, industrializar no significaba, simplemente, comprar maquinarias industriales. Industrializar implicaba una pro-

funda transformación económico-social, una transferencia de tecnología, la abolición del sistema servil, una cuantiosísima inversión en la adquisición, montaje y puesta en marcha del moderno equipamiento, y un nuevo tipo de relaciones entre el sector agrícola y el sector industrial. Los grandes productores azucareros de la época quedaron encerrados en un círculo vicioso: para industrializar, había que abolir la esclavitud, e invertir en equipamiento industrial el capital representado en hombres. Pero la abolición significaba la descapitalización de la clase, y la eliminación de toda posibilidad de inversión. Surgió así la fórmula mágica de los reformistas criollos: «la abolición con indemnización». Es decir, los reformistas reclamaron un tipo de abolición de la esclavitud que liberase de los niños y los viejos, mantuviese a los esclavos productivos sujetos al ingenio y, además, les entregase el valor del mercado de todos ellos, hombres, mujeres, niños, jóvenes, ancianos, para con ese dinero, industrializar. Obviamente, esta solución, jamás llegó.

### **El abolicionismo de los amos de esclavos**

La oligarquía plantadora criolla, la sacarocracia, era un sector social de firmes convicciones burguesas, en todo aquello que no afectase su derecho de propiedad sobre los esclavos, cerradamente esclavista, y justificadora de la esclavitud. Pero, además, en sus orígenes, como oligarquía municipal de los siglos XVII y XVIII, fue un sector clasista que incorporó a su ideario los valores de la aristocracia terrateniente española. Es lógico que la suma de contradicciones que dimanaban de tan disímiles actitudes clasistas conformara una ideología aparentemente incoherente, aunque coherente si se le estudia a partir de la triple contradicción clasista, racista, nacional.

La historiografía tradicional ha ocultado siempre el recio esclavismo real que yace tras las declaraciones románticas antiesclavistas de estos amos de esclavos. Y para obviar la realidad de la lucha de clases, la ideología burguesa dominante puso siempre en primer plano la contradicción nacional (criollo-español), marginando o minimizando la contradicción esencial esclavo-esclavista. La realidad fue que la contradicción de clases (esclavo-esclavista) y la concomitante contradicción étnica (blanco-negro), alcanzaron tal dimensión, que no fue posible a la oligarquía plantadora alcanzar un verdadero sentido nacional. Naturalmente que estas contradicciones se expresaron de manera distinta en las diversas regiones geográficas. En la zona occidental, en los años treinta, el setenta por ciento de los negros adultos de los ingenios azucareros, eran africanos, y en los años sesenta la proporción alcanzó aun el cuarenta por ciento. Independientemente de la mentalidad de los plantadores, estos negros adultos africanos no eran cubanos; y es normal que, apresados en su tierra y esclavizados en los ingenios sintieran un profundo odio hacia el hombre blanco, proyectado además hacia la tierra, hacia el propio entorno.

Como este era un problema de raíz clasista, estas contradicciones alcanzaron su más alto nivel en la zona de Occidente, donde imperaba el régimen de plantación, era más alto el porcentaje de esclavos, y mayor también la relación de africanos respecto a los criollos. La situación se hacía menos tensa en las ciudades donde había menos esclavos, menos africanos y, en general, menos negros. Y muchísimo menor en las zonas de Oriente donde el sistema de plantación no había enraizado, predominaba el sistema de hacienda, y donde por más de un siglo se había mantenido un proceso creciente de mezcla racial.



El nacionalismo blanco, raquíto, de Occidente, con temor al uso de la violencia que provocase la desestabilización del sistema en el cual estaban comprometidos por igual criollos y peninsulares, solo podía engendrar una ideología política cobarde (miedo al negro) y comprometida (respecto al nexu colonial). Por lo tanto, las acciones políticas de estos sacarócratas de Occidente se redujeron a un «reformismo» que no perseguía cambiar el sistema sino orientar la lenta evolución del mismo. «Todo por la evolución, nada por la revolución» va a ser el lema de esta sacarocracia castrada políticamente. Pero si por alguna razón España ponía en peligro la esclavitud, el reformismo tenía otra vertiente: el anexionismo, o sea, cambiar de metrópoli. Con el anexionismo se perdía la nación, pero se conservaba la plantación: se comprende así que el máximo ideólogo anexionista definiera esta posición política «como un cálculo, no un sentimiento». Carece de sentido tratar el anexionismo como una actitud política distinta del reformismo: anexionistas y reformistas fueron siempre las mismas personas que a partir de circunstancias concretas, persiguieron unas veces hallar su espacio político a la sombra de España y otras a la sombra de Estados Unidos. Pero, en uno y otro caso, reformismo y anexionismo, fue la misma doctrina esclavista, colonialista y racista.

### **La ideología independentista**

Independientemente del llamado «integrismo» unidireccional de los comerciantes españoles, y del reformismo-anexionismo de la sacarocracia criolla, se fue definiendo una posición radical, que en los años veinte y treinta, aparece como manifestaciones individuales, y no como proyección de una clase. Es una corriente independentista, lastrada en su estadio inicial por el peso gravitacional de la cultura cautiva de la oligarquía criolla, y la fuerza negativa de la sociedad esclavista. Hay un hecho clave: la actitud independentista no proviene de las filas de la oligarquía criolla plantadora: esta oligarquía solo podía generar el reformismo-anexionismo. Como señaláramos anteriormente, al inicio se trata de actitudes individuales: un sacerdote sin ingenios ni esclavos, Félix Varela; un poeta, también sin ingenios ni esclavos y formado ideológicamente en el México revolucionario, José María Heredia; un hacendado ganadero de la región camagüeyana, Gaspar Betancourt Cisneros. Estos hombres estuvieron ligados por lazos de afecto y/o admiración, a la sacarocracia esclavista militante: pero carecían de esclavos y, por tanto, jamás habían tenido que defender intereses esclavistas. Desde el punto de vista económico, esto significaba que nada tenían que perder con la abolición de la esclavitud; pero, además, implicaba que para ellos tenía mucho menos fuerza y, en cierta forma, carecía de sentido el temor al negro, el prejuicio raigal de los productores de Occidente y, en general, la tabla de valores y los patrones de conducta de la sociedad esclavista. Pero la realidad de la lucha de clases amo-esclavo, ahogó las posibilidades políticas de estos hombres y Varela murió desencantado en el exilio, Heredia arrió la bandera de su rebeldía y Betancourt Cisneros derivó hacia una postura anexionista que rezuma toda la trágica falta de fe de sus contemporáneos sacarócratas.

En las zonas orientales, y en las llanuras de Camagüey, con escaso peso de la economía esclavista de plantación, la contradicción nacional (criollo-peninsular), podía expresarse sin el freno y el temor del conflicto clasista (amo-esclavo). La historiografía tradicional, escrita por la oligarquía sacarócrata, creó la leyenda de que la Guerra de los Diez Años fue iniciada por grandes terratenientes esclavistas, que «sacrificaron sus ingenios y sus esclavos a la llama sagrada de la libertad de Cuba». Nada más falso. La Guerra de los Diez Años surge como un amplio movimiento nacional, en el que están comprometidos hombres libres, blancos, negros y mulatos de distintas clases y sectores sociales. Se

conocen, al detalle, los nombres y las actividades de los conspiradores pertenecientes al sector criollo de la clase dominante; pero prácticamente nada se ha escrito sobre los cientos de campesinos, artesanos, jornaleros y hombres de los sectores medios, que desde muy temprano participaron en la preparación de la lucha revolucionaria. Un movimiento que se pronuncia el 10 de octubre de 1868 y varios días más tarde cuenta con una fuerza armada capaz de atacar y tomar Bayamo, la segunda ciudad de la región oriental, no fue una conspiración de un grupo de ricos terratenientes, aunque varios de ellos pusieran en su favor todo el peso de su prestigio y jerarquía.

El hecho de que el levantamiento se iniciara en el ingenio La Demajagua fue hábilmente manipulado por los ideólogos de la sacarocracia para presentar la acción revolucionaria como nacida de los criollos, dueños de ingenios y esclavos. Nada más falso. Los ingenios orientales eran los más atrasados y de menor producción de la Isla. Más de la mitad de los mismos usaban la fuerza motriz animal, y ninguno de ellos contaba con equipamiento industrial moderno. Específicamente, La Demajagua, había realizado por lo menos una zafra con hombres libres porque Céspedes carecía de esclavos. Y comparativamente, en relación al complejo productor de la época, podía decirse que era un ingenio pequeño y obsoleto; jerárquicamente, por su volumen de producción, ocuparía quizás el lugar novecientos entre los mil trescientos ingenios cubanos.

Por estas razones, el movimiento independentista nació con una fuerte proyección antiesclavista; con la convicción de que la institución esclava facilitaba la opresión y la rapiña colonial, imposibilitaba el desenvolvimiento de una cultura y una conciencia nacional, y era imposible la lucha por la libertad política de un sector de la clase dominante sin resolver primero la libertad social de la clase dominada. Naturalmente que la ideología independentista de los revolucionarios del 68, pertenecientes a la clase dominante (Céspedes, Aguilera, Figueredo, Palma, etcétera), estaba inicialmente conformada por los patrones y valores de la oligarquía azucarera de Occidente. Casi todos ellos habían estudiado en La Habana y compartido el medio intelectual y político de la sacarocracia criolla militante. Por eso pueden interiorizar de la sacarocracia lo altamente positivo de su proyección burguesa, su vocación de poder gobernante, su modernidad en los campos del arte, la ciencia y la técnica, la conciencia y el orgullo clasista, sin necesidad de asumir lo negativo de la defensa de la esclavitud y sus doctrinas de extremo racista.

Por otra parte, había razones de táctica y estrategia. Los revolucionarios orientales sabían que si se declaraba la abolición de la esclavitud en el territorio por ellos ocupado, la sacarocracia occidental daría la espalda al movimiento. De ahí que los gestos antiesclavistas al iniciarse la Guerra de los Diez Años, tuvieran carácter personal, y no institucional. Ni siquiera en Guáimaro, al redactarse la primera constitución, se abolió la esclavitud. Pero muy pronto la espiral revolucionaria demostró la imposibilidad de la lucha nacional sin la solución del problema clasista de la esclavitud y la abolición fue un hecho real, y se inició la llamada «política de la



tea», incendiando ingenios y cañaverales. Naturalmente que este emerger en hombres surgidos de los sectores de terratenientes de doctrinas distintas a los que habían sido los valores fundamentales de la clase, este sacar de un caldo esclavista, colonialista y racista un cuerpo de doctrinas que fuese exactamente su opuesto, debió ser una tarea esencialmente traumática y que solo pudo originarse en el propio campo de batalla, en contacto diario con los sectores oprimidos y compartiendo con ellos los peligros y vicisitudes de la guerra.

### **Los resultados de la guerra**

Desde el punto de vista de la esclavitud, la guerra demostró que era imposible la solución de la contradicción nacional sin resolver la contradicción amo-esclavo. La zona esclavista de Occidente se mantuvo al margen de la Revolución. La violencia de los «voluntarios» logró expulsar de Cuba a unos pocos grandes sacarócratas criollos de los cuales, el más connotado, fue Miguel Aldama. En realidad, los años de 1865 a 1875 fueron de «vacas gordas» con altísimos precios para el azúcar, lo que permitió a la oligarquía occidental emerger de la grave crisis financiera, sanear sus propiedades y en cierta forma dar una nueva dirección a su actividad azucarera. Los que emigraron a los Estados Unidos, se proyectaron contra la política de la tea y trataron de conservar sus ingenios y esclavos. Por un decreto, aprobado por el Congreso de Estados Unidos en diciembre de 1871, quedó prohibido a los ciudadanos nativos o naturalizados la propiedad, posesión o intereses económicos en esclavos. Esto los obligó a «dar la libertad a sus esclavos» como requisito imprescindible para obtener la ciudadanía norteamericana. Este gesto, que la literatura tradicional califica de «magnánimo» careció en absoluto de significación.

La Guerra de los Diez Años significó la desintegración definitiva de la esclavitud, la desaparición de centenares de pequeños ingenios y el campo libre para levantar la gran industria. El propio gobierno español se vio precisado, bajo la fuerza revolucionaria, a dictar la primera ley «abolicionista», de 1870, conocida como Ley Moret, que declaró libres a todos los esclavos mayores de sesenta años, y a los que nacieron a partir de esta fecha. Posteriormente, el llamado Pacto del Zanjón, otorgó la libertad a todos los esclavos que participaron como soldados en la guerra. A partir de 1877, fue haciéndose cada vez más común el espectáculo de ingenios abandonados, aun en la zona occidental, con sus dotaciones misérrimas y hambrientas. Solo excepcionalmente era negocio tener esclavos, para emplearlos en labores agrícolas, en ingenios tecnificados y modernos donde toda la fuerza de trabajo del sector industrial estaba en manos de obreros asalariados. En la ciudad de La Habana, y en el año de 1879, el notario José Mazón, en un gesto de liberalismo, hizo público que haría gratis todas las cartas de libertad que le solicitasen. Y en la primera semana se vio obligado a emitir casi quinientas. Lo cual demostró que muchos amos no daban la libertad a sus esclavos para no gastarse los pocos pesos de derechos notariales. José Antonio Saco, quien fuera quizás el pensador de más recio y persistente esclavismo, comentaba asombrado que se estaba produciendo la libertad de los esclavos sin ninguno de los graves conflictos que él predijo. A partir de 1878, quedó instituido un nuevo sistema político, basado en los ocho famosos puntos de Nicolás Azcárate, y la desintegración de la esclavitud se aceleró, tomando la forma de abolición legal. Comenzó un nuevo juego político reformista-autonomista, con la cuidadosa observancia del punto seis: «No excluir absolutamente a los negros de la facultad electoral, si bien buscando fórmulas que aseguren el predominio de la raza blanca...».



## Del griego antiguo al escritor moderno

Daniel Chavarría



Cuando yo tenía dieciséis años, un loco de veinte llamado Ricardo E., que ejercía sobre mí el doble influjo de sus músculos y su biblioteca, me contagió la pasión por el griego. Pionero del fisiculturismo, logró esculpirse con presas y poleas, uno de los cuerpos más bellos y viriles que yo viera en los años cincuenta. Ricardo había adquirido sus conocimientos de halterofilia en revistas especializadas de los EE.UU., a las que estaba suscrito; pero tuvo el buen tino de no guiarse por Charles Atlas y otros forzudos que exhibían bultos

protuberantes y retorcidos, sino por los modelos del clasicismo griego; aspiraba a desarrollar los bíceps longuilíneos y los abdominales del Lancero de Policeto, los definidos pectorales de su Efebo coronado; y las piernas del Rasurado de Lisipo. Y en verdad que a los veintidós años, en el verano playero de Montevideo, no había mujer ni hombre que pasara a su lado sin darse vuelta para admirarlo. Cualquier diosa se habría enamorado de él, como Afrodita de Anquises. Sin embargo, Ricardo se casó con una mujer de escasa belleza y gran kilometraje, que lo hizo muy desdichado.

Pero además de ambicionar una belleza escultórica, Ricardo amaba honradamente la erudición; y con tal inmodestia me había declarado que en pocos años sería el más erudito de los hombres bellos, y el más bello de los eruditos.

Como ideal, no me parecía malo, y me propuse adoptarlo. Me inscribí en el mismo club suyo, donde me sometí a su docencia gimnástica; y sin pérdidas de tiempo, para que no me sacara demasiada ventaja, emprendí yo también el escabroso camino de la sabiduría. Por recomendación de Ricardo, leí algunos diálogos de Platón y decidí entregar mi vida a la filosofía. Su consejo fue que comenzase por aprender el griego clásico.

Él leía bien inglés y francés, pero quería estudiar con orden, iba a empezar por los primeros filósofos jonios, cuyas obras y fragmentos comenzó a acopiar. Compraba costosísimas ediciones bilingües, a sabiendas de que no podía leerlas sino ocho años después cuando, según sus cálculos, ya dominara el griego. Cumplido este requisito, devoraría toda la filosofía griega desde los presocráticos hasta los neoplatónicos. Luego dedicaría unos tres años al latín, y en otros dos, liquidaría la literatura judeo-cristiana, la patrística y la filosofía medieval. Todo estaba perfectamente programado y bajo control. Con semejante plataforma lingüística, dedicaría un par de años a la bagatela de aprender italiano y alemán, para no tener que leer traducciones infieles de lo escrito en lenguas de cultura universal. Hacia los cuarenta años, Ricardo comenzaría a escribir su propia filosofía.

—¿Y por qué no empezás a leer los griegos en las lenguas que ya conocés? — osé preguntar un día.

Se tapó los ojos. Cuando bajó la mano los mantuvo cerrados. Luego me miró con asco, como si yo fuera una cucaracha de la cultura. Finalmente condescendió a fundamentar su fobia a las traducciones. De su inmensa biblioteca heredada, sacó un volumen de arte antiguo y me mostró dos fotos de esculturas: una Afrodita Calípige y una Afrodita Esteatópige. Esperó a que yo confesara mi desconocimiento de las palabras griegas, me explicó que eran un eufemismo pacato, para escamotear vergonzosos epítetos y no decir Afrodita Culo Bello y Afrodita Culo Gordo. Luego sacó un ejemplar de Aristófanes, en edición bilingüe grecofrancesa, de los patrocinados por la Association Guillaume Budé, y se puso a mostrarme algunos ejemplos de cómo las palabrotas del gran cómico ateniense se traducían al francés mediante asépticas perífrasis; y cuando era inevitable enfrentar una grosería, se la soslayaba con una nota al pie, pero en latín. De la *Lysístrata*, según creo, me mostró un término griego muy soez, que aludía a la región genital femenina. Pero en lugar de traducirlo mediante algún ejemplo de la abundante sinonimia chocarrera en lengua francesa, lo descontaminaron con un giro como «partes pudendas» o algo así, más una nota al pie, donde decía: hortus, campus muliebris. Esta gazmoñería decimonónica, de origen cristiano, donde por exaltación del alma se denigra al cuerpo, ha vedado durante siglos a un gran público, el disfrute de las groserías aristofánicas, nacidas de los cultos agrarios, fálicos, y de la saludable genitalidad implícita en la reproducción de la naturaleza.

Y más tramposo era aún, según Ricardo, el discurso filosófico moderno, donde se tergiversan los significados prístinos, unívocos, inconfundibles de los griegos, para llenarse de una jerga de neologismos, con matices y complejidades tendenciosas, según las filosofías de moda en cada época. Por eso, para no caer en engaños ni trampas, la piedra de toque era la lengua griega, y había que dominarla sin vacilaciones, desde los presocráticos hasta los neoplatónicos. Como la poesía, una obra filosófica jamás debía aceptarse traducida.

Por supuesto, me convenció. A saltos, y con muchas interrupciones, dediqué veinticinco años a aprender el griego.

Una de mis virtudes, y al mismo tiempo un gran defecto, ha sido la tozudez; y aunque con mucho trabajo, he asumido también la máxima delfica *medén agan* (nada en demasía), que nunca respetó mi pobre amigo Ricardo. Era tan extremista que se recetaba hormonas por cuenta propia y estropeó para siempre su metabolismo. Engordó irremediablemente y hubo de renunciar a su belleza efébrica. Y al ideal de sabio tuvo que renunciar también muy pronto, porque su fallido matrimonio le quitó de por vida el equilibrio emocional que requiere la erudición.

Yo tuve más suerte. De la filosofía posaristotélica, que tuve el buen tino de estudiar en español y otras lenguas modernas, asimilé un poco de estoicismo, del que mucho me he valido en mi vida trashumante; y también, en plena juventud, me hice amigo de Zenón y de Epicuro, aprendí que la vida puede simplificarse y adornarse con una moderada sensualidad. Entre otras cosas, en vez de seguir cultivando mi belleza viril, preferí consumir en lo posible la femenina, y no me ha ido mal. En cuanto a mis ambiciones eruditas, derivaron hacia la reafirmación de una vocación artística que, un poco tardíamente, me definió como escritor. Y como tal, debo lo más valioso de mi oficio a los muchos años de lectura y, luego, de docencia en lenguas clásicas. El ejercicio de traducir la polisemia de toda obra de la antigüedad, además del acervo lingüístico, soltura sintáctica, conversación histórica, información sobre las coordenadas de la civilización grecorromana, requiere prudencia y un poco de astucia, para no caer en las trampas

que nos arma un contexto tan alejado de nosotros; requiere osadía imaginativa, una permanente reflexión sobre el léxico, que termina por aguzar eficazmente la herramienta fundamental de un escritor, que es su propia lengua.

—¿Y por qué —me preguntó un día un alumno poeta— tengo que saber griego y latín para escribir poesía en español?

Yo me dediqué a explicarle lo que representa para un poeta el tener un vocabulario motivado; y me refería a la categoría lingüística de la motivación o transparencia etimológica. Los usuarios de las palabras, especialmente en lenguas románicas, ignoramos muchas veces su esencia gráfica y la inesperada fuente de poesía que atesoran. El propio término «palabra» es un buen ejemplo, que viene de *parabolé*, donde está implícito el verbo griego «lanzar», como si las palabras fueran un proyectil del pensamiento. ¡Cuánta imagen escondida desaprovecha el poeta que crea en una lengua meramente empírica, cuando es ajeno a su historia y a la emoción cultural desprendida de sus palabras! Desde luego, no hay motivación, ni categoría lingüística que sustituya al talento; pero a igual talento, será mejor poeta, más fresco, más original, sencillo y verdadero, el que acceda a un vocabulario motivado.

Hoy sé que mi aproximación al arte y al conocimiento fue en sus inicios una postura ante un espejo, un maquillaje. Pero un día pude leer a Sófocles en originales, y la pureza primigenia de la lengua griega me inmunizó contra las malas traducciones y los escamoteos de la cultura a través de la palabra. Y cuando el *Edipo Rey* me reveló para siempre la esencia de la verdadera poesía, quedé también vacunado contra el fraude. Desde ahí me fue fácil desbrozar camino y acceder a Catulo, a Walt Whitman, y a otros entrañables augures del espíritu. Yo mismo podría, como legado de los griegos, atribuirme las palabras de Aspasia a Anaxágoras de Clazomene, tomadas de mi novela *El ojo de Cibele*:

Y lo máspreciado que me queda, oh, sabio amigo, como a ti, es el afán inagotable de conocer. Me queda el enigma de esta araña que teje en un ángulo del patio, bajo el altar de Hermes. He prohibido a los esclavos que la quiten, y paso largos ratos observándola. ¿Quién le enseñará a hacer esa malla octogonal, con nudos y trazos regulares, con equidistancias que ningún humano tejedor urdiría tan perfectas, aun midiéndolas con reglas y compases? ¿En qué me distingo de esa obrera efímera y muda? ¿Valen algo mi pensamiento y mi palabra, arrastrados por el viento de los siglos, ante la poesía geométrica de su tela? ¡La poesía! Eso me queda, también. He ahí la verdadera adivinación, el arte supremo, nutrido de la divinidad. Su esencia augural me persuade más y más en estos días terribles, de que ese Dios, Inteligencia o *Nous* que ordena el universo, mucho se ocupa de los hombres, interviene en sus negocios, timonea sus destinos.

Muchas gracias, querido y lejano Ricardo. Tenías razón. Valió la pena aprender griego. Ayuda a vivir.

*Revolución y Cultura*, No. 2, 1998: pp. 48-49

## Los portales de Via Po, en un centenario

*Graziella Pogolotti*

Mi vínculo con Cesare Pavese es muy particular. Sus narraciones evocan para mí una atmósfera impregnada de melancólica nostalgia. Mi memoria entra y sale de sus libros, rompe las fronteras entre literatura y vida hasta confundirse en un mundo tercero, en una experiencia diferente que trasciende las vivencias de mi infancia y el mundo creado por el escritor.

Los balcones de mi casa en Turín se abrían a las anchas avenidas sembradas de árboles en perfecta linealidad geométrica como ciertos paisajes holandeses. Las andanzas por la ciudad

seguían casi siempre el mismo recorrido. Bajo los portales de la cercana Via Roma, pasaba junto a las vitrinas de los comercios, no tan rutilantes entonces como ahora. La calle partía en dos mitades exactas, de proporciones perfectas, la plaza a lo Chirico, con su caballo de bronce en el centro. Al final, el modesto Palazzo Madama y a la derecha, los portales de Via Po, que me parecieron siempre penumbrosos y pesadotes y, sin embargo, más representativos del espíritu profundo de una ciudad hecha a la vida de puertas adentro en ambiente denso por la calefacción y el mobiliario recargado.

Italia es un mosaico de historia, de cultura y de lenguas. Lengua común, casi lengua literaria inventada, el italiano se sobrepone a los variados dialectos que, en tiempos de Pavese y también en los de mi infancia, dominaban en el uso de la cotidianeidad y marcaban la entonación específica de cada región. De igual modo, se definían las dife-





rencias de comportamiento en el espacio público. A la explosividad gesticulante y bullanguera de los meridionales, se contraponen la reserva de los norteros, contaminados por la vecindad con otros países. Hoy todavía, los habitantes de Giaveno, el pueblo de mis mayores y sitio escogido por Pavese para sus vacaciones veraniegas, tienen vínculos frecuentes de vecindad más estrechos con Chambéry que con Milán.

Tras los portales de Via Po me parecía adivinar la atmósfera densa de apartamentos ocupados por muebles pesados, símbolos de respetabilidad y reserva, supervivientes de la burguesía decimonónica que alentó los manejos políticos de Cavour y de la pequeña monarquía local a favor de la unidad italiana. En los tiempos de Pavese, los del fascismo, los años treinta del pasado siglo, la fachada seguía siendo la misma, pero algo había cambiado. La monarquía y la gran burocracia de la administración central se habían instalado en Roma.

En Turín creció la industria emergente, se manifestaron gestos transgresores de núcleos futuristas y se profundizaron los focos de resistencia antifascista. En una ciudad carente de testimonios de una prolongada historia del arte, se integró uno de los más sólidos grupos de intelectuales de la época, abierto a los más anchos horizontes de la cultura y del pensamiento, colocado a la izquierda del espectro ideológico.

Editorial entonces en expansión, Einaudi patrocinó un espacio compartido por judíos como Natalia Ginzburg y escritores de todos los matices. Para escapar a la censura impuesta por el régimen, en ese entorno la traducción cobró extraordinario impulso, orientada a una puesta al día para los italianos y para el resto de Europa. Cesare Pavese fue uno de los animadores de ese clima de excepcional densidad intelectual. El gusto literario se transformaba. La poesía se despojaba de los relentes de la retórica danunziana. Reivindicaba las palabras de todos los días, tal y como lo hizo Pavese en *Lavorare stanca*.

El cambio de mayor alcance en el tiempo se produjo en la narrativa. A pesar de haber encontrado en el París de entreguerras un refugio ante la pacatería dominante en su país de origen, los escritores norteamericanos no establecieron una real interacción con sus coetáneos franceses, atrincherados unos y otros en sus tradiciones, en su

cultura y tras las respectivas fronteras lingüísticas. Paradójicamente, en la Italia cercada, la mirada era más universalista. Así ocurría también, hay que decirlo, en nuestra América Latina. En esos territorios periféricos, el influjo de la narrativa norteamericana se haría sentir desde fecha temprana. A veces en la periferia el apetito por conocer y la conciencia de las limitaciones propias resultan más apremiantes que en la cosmópolis donde todos los bienes del espíritu se encuentran al doblar la esquina.

Con la posguerra, el rostro múltiple de la cultura italiana se reveló ante el mundo con la fuerza de un estallido. Invadía todos los campos, el cine, el diseño, el teatro, la música, las artes plásticas y también la literatura. Brotaban en simultaneidad diversas generaciones, lenguajes y saberes enraizados en el mosaico plural que compone la península. Irrumpieron al margen del rejuego de las modas. En la oleada se difundió, respaldada por Einaudi, la obra de Pavese. Era una voz reconocible, en plena madurez. El diálogo íntimo de Pavese traductor con la narrativa norteamericana lo sustrajo de acercamientos superficiales. Lo despojó de retoricismos, de la herencia psicologista decimonónica, de la dictadura del narrador omnisciente, a fin de encontrar cauce para sus obsesiones personales, para construir con palabras el silencio, la insondable opacidad comunicativa del ser humano. Sus personajes, atrincherados en los muros poderosos de la subjetividad, se refugian tras el espesor de los pórticos en la atmósfera densa de los apartamentos recargados, condenados a irreductible soledad e incomunicación. Eran nociones tematizadas también por el apogeo existencialista de aquellos años. Las novelas de Pavese, sin embargo, no eran la resultante del ejercicio cerebral de un filósofo. Su angustia no se situaba en el terreno de la ontología. Era algo visceral, nacido de un universo tangible y concreto, de su entorno y de lo más recóndito de los conflictos de su subjetividad.

Como Carlo Levi y tanto otros, Cesare Pavese fue relegado por el fascismo al sur de Italia. Para el autor de *Cristo se detuvo en Éboli*, la circunstancia propició el intenso aprendizaje de la otredad. Para Pavese, en cambio, se acrecentó el espesor de los muros que lo separaban del mundo. Marcado, al parecer, de manera irremediable por la impotencia, la paz no representó para él la apertura hacia una etapa de liberación participativa. Aprisionado en el vórtice de su remolino personal, creación y escritura perdieron sentido. Acorralado, encontró en el pistoletazo suicida la única puerta posible para escapar al cansancio de vivir. En su centenario, la palabra de Pavese se desdibuja en la distancia. Es la ocasión para el rescate de su memoria, de su palabra íntima, intensa, auténtica, necesaria.