

A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCION
CULTURAL
Y URBANA
3
PRIMERA
PARTE

. **Playa frente al espejo: desafíos del XXI / 2001**

Mario Coyula

. **El paraíso recuperado.**

Hoteles en Cuba: la obra de Abel García / 2001

Roberto Segre

. **“Biógrafo” de mi tiempo.**

Entrevista al Arq. Abel García / 2001

Augusto Rivero

. **Pablo Milanés, una música puente.**

Entrevista a Pablo Milanés / 1979

Miguel Barnet

. **Cuando Santiago Feliú y Donato Poveda
eran tan jóvenes / 1991**

Pedro de la Hoz

. **Juan Formell:**

trovador auténtico como el que más / 2004

Joaquín Borges Triana

Playa frente al espejo: desafíos del XXI

Mario Coyula

El nuevo siglo presenta retos para el municipio de Playa como tal vez para ningún otro territorio en la capital. Debido a su privilegiada ubicación y condiciones naturales, así como a su evolución histórica y las características de su fondo edificado, Playa enfrenta serias amenazas, y a la par se le presentan grandes oportunidades. La imagen urbana se viene deformando por cercados y construcciones improcedentes que se proyectan hacia la vía pública, pero esas energías pudieran encarrilarse para bien con un adecuado control y asesoramiento. Por otra parte, si las nuevas inversiones turísticas e inmobiliarias iniciadas en los noventa se manejan inteligentemente —viéndolas como algo más que una fuente de ganancias rápidas—, pudieran estimular un desarrollo cauteloso pero sostenido que ayude a borrar las grandes diferencias que existían antes de 1959, y que todavía perduran en el marco físico de ese territorio. La mezcla balanceada de intereses y funciones es un requisito fundamental en esas intervenciones, buscando siempre asegurar la diversidad ambiental, urbanística, económica, cultural y social. Esa diversidad deberá abrir opciones, garantizando así la vitalidad y capacidad de adaptación al cambio. Ello resulta indispensable para mantener una verdadera animación, natural y continua, sustentada en la interacción mutuamente provechosa entre los diferentes actores y el lugar donde actúan. Y a su vez, esto demanda el fortalecimiento de una cultura urbana y cívica que descansa en el respeto mutuo y los intereses conscientemente compartidos.

La conquista del oeste

Como en cualquier ciudad, la historia del crecimiento urbanístico de La Habana ha estado fuertemente guiada por los patrones de asentamiento de las clases dominantes. Tras su desplazamiento en dirección sudoeste a lo largo de la Calzada del Cerro, el patriciado criollo se acercó a la costa en la segunda mitad del siglo XIX con una urbanización de vanguardia en el antiguo Monte Vedado, que se rellenaría vertiginosamente con una interesante y ubicua arquitectura ecléctica durante el primer tercio del siglo XX, impulsada por la explosión económica del período conocido como las Vacas Gordas. La atracción por el mar, que durante siglos se había evitado como fuente de peligros, marcaría desde entonces a los barrios de los sectores más acomodados.

Empujada por su crecimiento en número y poder, en busca de un estatus social más claramente diferenciado en la imagen urbana, y con una influencia estadounidense creciente, la burguesía había saltado en 1925 el río Almendares y siguió su ocupación del litoral hacia



el oeste con el reparto Miramar, seguido por el todavía más exclusivo Country Club. Mientras tanto, en el borde sur de ese territorio se creaban fronteras, graduales o bruscas, con otros repartos habitados por sectores de menores ingresos. Todo esto se producía en el municipio de Marianao, un asentamiento con su propio núcleo colonial que estaba separado física y administrativamente por el río Almendares del antiguo término municipal de La Habana (que incluía los actuales municipios de Habana Vieja, Centro Habana, Cerro, Diez de Octubre y Plaza) y exhibía en las campañas políticas el lema de “Marianao, ciudad que progresa”. Con la división político-administrativa de 1976 que acompañó al establecimiento de los órganos del Poder Popular, ese territorio se desglosaría en tres municipios, Playa, Lisa y Marianao, que hoy forman parte de los quince adscritos a la provincia de Ciudad de La Habana.

Playa ahora

El actual municipio de Playa cubre un territorio de 36,2 kilómetros cuadrados con una población de 189 990 habitantes, y se extiende a lo largo de casi quince kilómetros de costa. Varios elementos caracterizan a este territorio:

- a) El agua, en distintas formas: una costa extensa y baja, propensa a penetraciones del mar; generalmente rocosa pero que también incluye la Playa de Marianao; cuatro ríos, empezando por el Almendares en el extremo oriental, el Quibú y el Jaimanitas, y terminando con el Santa Ana en el extremo occidental; y hasta un lago artificial, El Laguito.
- b) Los antiguos barrios residenciales de la clase alta y media-alta: Miramar, Alturas de Miramar, Kohly, Playa, Country Club (hoy Cubanacán), La Coronela, Biltmore (hoy Siboney), Nuevo Biltmore (hoy Atabey); y de clase media y media-baja: La Sierra, Nicanor del Campo, Almendares, Ampliación de Almendares, Querejeta. Estos barrios tenían todos, un trazado urbano y una arquitectura de alta calidad que incluye a partir de la segunda posguerra ejemplos antológicos del Movimiento Moderno, con un nivel promedio alto en diseño y construcción. Curiosamente, excepto una pequeña parte de Miramar, ni siquiera los barrios más elegantes del actual territorio de Playa estaban conectados al alcantarillado de la ciudad que se había inaugurado en 1913; y dependían de tanques sépticos para la disposición de albañales.
- c) Asentamientos con carácter inicial de poblados costeros que fueron englobados dentro del tejido metropolitano, pero que han mantenido una fuerte identidad propia, como Jaimanitas y Santa Fe, este último con una interesante arquitectura de madera.
- d) Ejes viales de importancia para toda la capital, como la emblemática Quinta Avenida; las Avenidas 31 y 41, cuya anchura actual se debió a la eliminación del tranvía a principios de los años cincuenta; la Calle 70 y 146 (antiguo Gran Boulevard del Country). Poseer una residencia en la Quinta Avenida era un símbolo de prestigio social antes de 1959, compartido por la sociedad elegante y los nuevos ricos que incluían a políticos corruptos; y las casas eran muchas veces demasiado grandes para el terreno. En cambio, los que vivían en el Country, más alejado y segregado, ya no intentaban exhibir su riqueza —quizás porque no lo necesitaban— y las mansiones quedaban casi ocultas por grandes jardines.
- e) Áreas verdes notables, como el paseo central de la Quinta Avenida, excepcionalmente bien cuidado; el Parque Almendares, con sus impresionantes

gomereros de la India, grandes como edificios de apartamentos; el Bosque de La Habana, con sus enormes algarrobos teatralmente envueltos por enredaderas parásitas, cuya espléndida imagen de floresta encantada está amenazada por construcciones y cercados clandestinos; o los Jardines de La Tropical, nuestra versión para andar por casa del Parque Güell en Barcelona, con sus magníficos pabellones que testimonian la influencia del modernismo catalán a principios del siglo XX.

f) Zonas naturales protegidas, como la Isla Josefina en el río Almendares, con sus fósiles vegetales; el Monte Barreto, con sus cavernas y vegetación endémica muy dañada por la depredación de pobladores ilegales, carboneros y constructores; y los Bajos de Santa Ana en el extremo occidental de Santa Fe, con su curiosa playa de conchas.

El agua toma su nivel

El nombre de este municipio le viene por la Playa de Marianao, una medialuna de arena ocupada por varios clubes privados que fueron convertidos en círculos sociales obreros (CSO) y entregados a los sindicatos en los primeros años después del triunfo de la Revolución en 1959. Ese conjunto en la Playa era



parte de una larga secuencia que empezaba casi junto a la desembocadura del río Almendares, con el Casino Deportivo —hoy Círculo Cristino Naranjo del Ministerio del Interior— preferido por la pequeña pero poderosa comunidad hebrea; seguido por el Club de Ferreteros, hoy Armando Mestre. A continuación, venían tres se-guidos: el Club de Profesionales, hoy escuela de natación Marcelo Salado; el Balneario Universitario, para los estudiantes de la Universidad de

La Habana; y el Hotel Copacabana. Tanto este último como el Hotel Comodoro, situado más hacia el oeste, abrían sus piscinas a socios. Más adelante venía el Miramar Yacht Club, después CSO Lumumba y actual Casa Central de las Fuerzas Armadas. El Miramar había sustituido a principios de los cincuenta su interesante palacete de madera por un desvaído edificio moderno.

Después aparecía el Cubaneleco, antes Swimming Club y hoy Otto Parellada. El Cubaneleco, perteneciente a los empleados de la Cuban Electric Company, había adquirido el Swimming cuando vendió sus instalaciones en El Vedado para la construcción del FOCSA. Inmediatamente después venía el Balneario Hijas de Galicia, hoy José Luis Tassende, para la colonia de esa región de España que no alcanzaba el nivel económico para entrar al Casino Español.

Justo a continuación comenzaba la Playa propiamente dicha, en el tramo delimitado por tierra entre las dos rotondas de Quinta Avenida, correspondientes a las actuales calles 112 y 120. Aparecía primero el Círculo Militar y Naval, de los oficiales de las antiguas Fuerzas Armadas, que había sustituido a un viejo edificio al lado del Habana Yacht Club —actualmente Gerardo Abreu (Fontán) del Ministerio de la Educación Superior—. Venía después el Balneario La Concha, hoy Braulio Coroneaux, con su curiosa arquitectura pseudo-mudéjar, único que funcionaba no con asociados fijos, sino mediante el pago de la entrada; y único también en permitir el acceso a negros y mulatos. Le seguía el elegante edificio del Habana Yacht Club, actual Julio Antonio Mella, del sindicato de la Construcción, con su estilo ecléctico afrancesado, rematado con mansardas. El Yacht, fundado en 1886, era el principal reducto del viejo patriciado criollo: la única vía de acceso para nuevos socios era a través del matrimonio, y su directiva se permitió rechazar la petición de ingreso del dictador Fulgencio Batista —probablemente más por su piel oscura que por su historia represiva. Después venía el Casino Español de La Habana, actual José Ramón Rodríguez; y finalmente el Club Náutico, hoy Félix Elmuza, para cerrar el arco de la playa artificial contra el reparto Náutico, una península parcialmente robada al mar justo a la desembocadura de río Quibú. Ese reparto, de clase media-baja, tenía un acceso controlado, y sus residentes eran automáticamente asociados al club.

En ese mismo tramo entre las rotondas, pero mirando a la Quinta Avenida, estaba el desaparecido Coney Island, principal parque infantil de diversiones en la capital; mientras que en la acera sur se desgranaba un rosario de bares, billares y algunos centros nocturnos como el cabaret Panchín, el Pennsylvania, el Rumba Palace y un favorito de Marlon Brando, El Chori. Esos cabarets tenían un carácter popular lindando con lo marginal, muy diferente al de los rutilantes Tropicana, Sans Souci o Montmartre; pero eran igualmente frecuentados por todas las clases sociales. Muchos de ellos han sido convertidos en los años noventa en cafeterías de comida rápida que operan en dólares, identificados por una estridente pintura en rojo cáctchup y amarillo mostaza, que curiosamente recuerdan a la bandera española. Quizás buscando una cubanía extemporánea y forzada, o como reflejo de una ruralización creciente de la capital, el Rumba Palace ha sido tocado con una empinada cobija de guano, a manera de sombrero campesino. En segunda fila, camufladas por árboles espesos —invariablemente ficus— se esparcía un número impreciso de posadas para encuentros amorosos furtivos. Irónicamente, la estratificación social por tierra entre los diferentes clubes se democratizaba compartiendo el mismo mar

y, cruzando la calle, las mismas adicciones. El agua toma siempre su nivel. Más al sur, separado de la costa por las escuálidas casuchas autoconstruidas del Romerillo y El Palo..., estaba el Country Club de La Habana, actual sede del Instituto Superior de Arte. En los antiguos campos de golf del Country, donde los criollos adinerados se entregaban resignadamente a un deporte ajeno para cerrar negocios con potenciales clientes norteamericanos, se construiría entre 1960-65 uno de los conjuntos arquitectónicos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, y seguramente el más polémico: las cinco Escuelas de Arte de Cubanacán. Solo dos de ellas serían terminadas y el conjunto sufrió mucho por la falta de mantenimiento y el vandalismo. A fines de 1999 el Gobierno cubano tomó la decisión de repararlas y completarlas, a un costo estimado de quince millones de dólares.

Mucho más separado hacia el oeste y otra vez junto al mar estaba el Havana Biltmore Yacht and Country Club, utilizado después de 1959 como escuela para deportistas (ESPA), Restaurado en 1999, el edificio fue devuelto a su antigua condición con el nombre de Club Habana, solo para extranjeros. Cuando Batista fue rechazado por el Yacht, el Biltmore le abrió prontamente sus puertas y recibió en agradecimiento una gigantesca marina que valía más que el resto de sus instalaciones. Más al oeste, en Jaimanitas, estaba el círculo Cabo Parrado, actual Los Marineros, dedicado antes a los cabos y sargentos que no tenían acceso al Círculo Militar y Naval. Muy cerca de esta instalación se encuentra el CSO Marcelo Salado, construido en 1958, pero inaugurado después del triunfo de la Revolución; y entre ambos estaba un balneario infantil, La Playita, luego desactivado. Todavía más allá, y también a principios de los años sesenta, se construyó el reparto Juan Manuel Márquez. Como en todas las obras del INAV, la calidad de ese conjunto de viviendas aisladas y su equipamiento social complementario compensó con creces el costo inicial ligeramente mayor que el de otras viviendas supuestamente económicas que difícilmente alcanzarán a cumplir los cuarenta años de vida útil. La hilera de clubes a lo largo del litoral del municipio Playa terminaba en Santa Fe con el Alamar Club, hoy Jorge Sánchez Villar.

Un grupo selecto de esos antiguos clubes se había agrupado para competencias deportivas: natación, clavados, remo, yatismo, bolos, beisbol, softbol y, ocasionalmente, fútbol colegial americano. Las competencias incluían encuentros internacionales, como los dual-meets de natación con Atlanta. Ese grupo, originalmente limitado a cinco miembros, se llamaba el Big Five y estaba compuesto por el Yacht Club, Biltmore, Casino Español, Miramar y el Vedaado Tennis Club, hoy José Antonio Echeverría. El grupo posteriormente se amplió con la inclusión del Club de Profesionales. El Tennis, fundado en 1902 en El Vedaado, cerca de su actual emplazamiento, era el único del grupo que no estaba en el litoral oeste, sino en la margen derecha de la desembocadura del río Almendares. Cuando se construyó el tramo final del Malecón, que reforzó en 1958 la continuidad de esa vía con la Quinta Avenida a través de un nuevo túnel bajo el río, el club obtuvo que se construyera un pequeño puente para sacar al mar sus canoas de remo deportivo.

Con el apodo de “los Marqueses”, dado por el periodista cubano Víctor Muñoz, y con el monograma más hermoso de todos, en blanco sobre fondo azul prusia, ese club estuvo por un tiempo a la par en prestigio social con el Yacht. Más tarde el Tennis fue perdiendo esa posición debido a la falta de playa y de éxodo

de socios en los años treinta, cuando un pariente cercano del dictador Gerardo Machado asumió la presidencia del club. También quizás influyó una política posterior algo laxa en la admisión de nuevos asociados jóvenes, con talento para el deporte, pero de apellidos menos sonoros. Todo esto le fue impregnando una cierta aura de elegancia decadente emparentada con el majismo de la aristocracia española, acercando su perfil a una suerte de club inglés para caballeros.

Miramar en cambio

Miramar es posiblemente el barrio de La Habana que más veces ha cambiado en los últimos cuarenta años. Al quedar prácticamente vacío por la salida en masa de la burguesía, muchas mansiones fueron adaptadas como escuelas y albergues para estudiantes de todo el país que habían recibido becas del Gobierno Revolucionario; y la Quinta Avenida conoció un nuevo paisaje con niños



uniformados marchando por su paseo central. En la medida en que se fueron construyendo escuelas, esas casas se vaciaron nuevamente, dejando dentro en muchos casos a las personas que habían cuidado de los niños, que fueron llamadas *tías*, iniciando una costumbre bonachonamente confianzuda que seguiría con el apelativo de *abuelos* hasta llegar a los marginales *temba y puro*. Se extendió el uso de las casas más importantes por embajadas y residencias diplomáticas; otras fueron dedicadas a viviendas para técnicos extranjeros;

y muchas se fueron adaptando, más o menos adecuadamente, para oficinas estatales y centros de investigación científica. Pero al mismo tiempo los apartamentos y casas menos lujosas se entregaron a cubanos, dentro de un estricto control por la administración de Zona Congelada, introduciendo una mezcla social antes desconocida en esos repartos.

Las medidas tomadas en 1993-1994 para atenuar el impacto del *período especial* desatado por la desaparición de la Unión Soviética y el campo socialista este-europeo repercutieron fuertemente sobre el territorio de Playa, y más especialmente en Miramar. La apertura al turismo y a la inversión extranjera se reflejó allí de inmediato debido a las ventajas de una buena imagen heredada, disponibilidad de edificaciones vacías con buena calidad y relativamente nuevas, buena accesibilidad por automóvil y conexión con el centro a través de ejes viales de primera categoría que incluyen dos túneles y varios puentes; buena calidad ambiental con fuerte presencia verde, posición inmediata al mar, con sus brisas y vistas; y poca congestión de población en comparación con otras zonas más céntricas de la capital, lo que atenuaba contrastes sociales indeseables. Además, el territorio contaba con una infraestructura importante para embarcaciones de recreo en la marina de Barlovento, actual Marina Hemingway. También pesó la inercia de una población extranjera asentada a lo largo de la franja costera —diplomáticos, técnicos y residentes permanentes—.

El polo queda al oeste

El reciclaje de funciones y residentes que se produjo en Miramar después de 1959 fue todavía mayor en los otros barrios elegantes todavía más al oeste. Continuando la tendencia iniciada a mediados de los sesenta con la construcción del Centro Nacional de Investigaciones Científicas, CENIC, se fue conformando el Polo Científico del Oeste en la parte sur de Cubanacán y Siboney. Ello cambiaría dramáticamente el carácter residencial de lujo que tuvo originalmente esa zona. Ese polo incluye el Centro de Ingeniería Genética y Biotecnología, INGEBIOT, construido a fines de los ochenta, el Centro de Inmunoensayo y varias plantas de la industria farmacéutica de punta. Siguiendo la lógica elemental de acercar la vivienda al trabajo se levantó frente a INGEBIOT un conjunto de bloques de apartamentos para los científicos, incluyendo varias torres. Esto ahorra tiempo y distancia en la transportación diaria, pero probablemente coloca en un círculo demasiado enclaustrado a personas que trabajan bajo el régimen de consagración doce o más horas diarias mirando por un microscopio en un local climatizado y con iluminación artificial, para después cruzar la calle, encerrarse en un precario ataúd metálico y subir a su vivienda en un piso alto para asomarse al balcón y ver de nuevo el lugar de donde acababan de salir.

El municipio Playa también se caracteriza por la fuerte presencia de centros de educación. Al ISA se suman la antigua Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva, y el Instituto Superior de Ciencias Médicas, desarrollado alrededor de un antiguo colegio de monjas para niñas, el Sagrado Corazón, tenido en su tiempo como el más elegante. El enorme edificio de esta escuela, situada al final del Gran Boulevard del Country, había sustituido al anterior ubicado en la Calzada de Buenos Aires en El Cerro; y aquel a su vez al antiguo en la calle Tejadillo de La Habana Vieja. Esa tendencia a trasladarse hacia el oeste incluyó a otros colegios privados caros como el Lestonnac, el Ruston y el Merici, que

se unieron a la Havana Military Academy y otros más en los antiguos repartos del Biltmore, Nuevo Biltmore y La Coronela.

La imagen elegante que proyecta Playa hacia el público está condicionada por el peso de los antiguos repartos de la clase dominante simbolizados por Miramar y la Quinta Avenida: pero en realidad el territorio del municipio muestra la huella construida de estratos sociales muy diferentes. Ello se aprecia en barrios como los ya mencionados de clase media y media-baja; o en Ceiba y Buenavista, de población trabajadora; y en algunos barrios de infraviviendas hechas por autoconstrucción, conocidos en Cuba como barrios insalubres, como El Romerillo en la propia Playa, La Corbata en La Coronela, El Callejón de San Felipe en Jaimanitas y los Bajos de Santa Ana en Santa Fe.

Un monte llamado Barreto

La construcción de hoteles y edificios para oficinas y tiendas en el antiguo Monte Barreto prácticamente consumió esa importante reserva de espacio libre, poblada hasta los años setenta por hurones y cabras. El criterio seguido para su desarrollo introdujo una excesiva uniformidad funcional, económica y social que choca contra el muy sano principio de la diversidad. El esquema general de ocupación del suelo en franjas paralelas a la costa, como por orden de llegada, relegó hacia el fondo la posibilidad de hacer un parque público que incorporase la micro-reserva de flora endémica y las cavernas que funcionan como sumidero natural para el drenaje pluvial de los repartos situados más al sur.

Una alternativa aparentemente mejor hubiera sido disponer el parque en sentido vertical, a todo lo largo, abriendo al mar con instalaciones recreativas y gastronómicas para cubanos y extranjeros; y desarrollar las nuevas intervenciones en franjas paralelas a ambos lados de ese parque central. Ello no solo era preferible desde el punto de vista del funcionamiento, la estructura urbanística, la imagen y la integración social, sino que hubiera añadido más valor al propio desarrollo turístico e inmobiliario, ofreciendo a las nuevas edificaciones la doble ventaja de mirar al parque y al mar. La lección que ofrece la propia Quinta Avenida y tantos otros ejemplos antológicos en la capital no fue aprendida: cómo un espacio público jerarquizado no es un gasto inútil de terreno, sino una inversión que se paga con creces al subir el valor del suelo circundante. Todo el terreno del antiguo Monte Barreto al sur de la Quinta Avenida fue asignado a un solo inversionista, sin dividirlo con una lotificación apropiada que siguiese al menos la modulación predominante en los terrenos de Miramar (veinte metros de ancho por cuarenta metros de fondo). Ello estimuló un malgasto de suelo muy valioso que iba paradójicamente contra los propios intereses del inversionista; sin prever que la eventual prolongación de la Séptima Avenida sugería ubicar futuros edificios de frente a esa nueva vía, fondo con fondo a los que miran a Quinta. Por otra parte, la buena intención de limitar la altura de edificación hacia la Quinta Avenida llevó a un edificio-pantalla excesivamente ancho, que produce en el paisaje de la calle un impacto peor que una torre esbelta.

En realidad, el carácter de la Quinta Avenida no es homogéneo, como engañosamente pudiera sugerir la continuidad visual del paseo central arbolado, sino que cambia en diferentes trechos según la tipología arquitectónica, el programa funcional y la época de construcción. La Quinta Avenida, desde la Fuente de

las Américas a la salida del túnel, es distinta al tramo entre 60 y 70; y el tramo entre 70 y 84 es distinto al de entre 84 y la rotonda de 112. El tramo de la Playa entre esa rotonda y la de 120 es también diferente, y el que sigue después por los repartos Náutico y Flores hasta La Estrella también es distinto, al igual que el siguiente que pasa por Jaimanitas, el que sigue por la Marina Hemingway, y el que lleva a Santa Fe, donde se convierte ya en la carretera que va hasta El Mariel. Es decir, un edificio alto —sobre todo si es delgado y con buen diseño, cosa que no sucedió con la Embajada soviética hecha en 1988— sería



quizás aceptable en el tramo entre 70 y 84; y en cambio resultaría chocante en el primer tramo entre 0 y 60, bordeado por hermosas mansiones eclécticas de dos pisos.

Un Malecón que siga por el río

La posibilidad de continuar un día el Malecón por todo el litoral oeste se había perdido durante la República por la especulación que privatizó una franja expresamente reservada para uso público. Sin embargo, en Playa existen todavía oportunidades para un desarrollo importante más allá del relleno puntual de lotes vacíos. Uno de ellos sería la propia boca del río Almendares, desde La Puntilla hasta el puente de la Calle 23, como parte de un proyecto de recalificación de ambas riberas que incluya la salida hacia el mar del Parque Metropolitano, y la construcción de una marina con un desarrollo inmobiliario cauteloso detrás. Ello implicaría despejar las márgenes del río de casuchas y naves de

talleres y almacenes que impiden el acceso público al borde del agua y cierran las visuales; y en la ribera este, continuar el Malecón por el borde del río. Esa nueva fachada del Vedado hacia el Almendares deberá detonar el redesarrollo y rehabilitación no solo de la primera línea de edificaciones ubicada encima del farallón que mira sobre el actual barrio insalubre El Fanguito y el astillero Chullima, sino de todo el sector detrás, hasta la Calle 12. La salida del río al mar quedaría enmarcada con fuerza entre la nueva marina y el desarrollo inmobiliario y turístico que ella apareja, el pequeño castillo de La Chorrera (rescatándolo de su chato perfil comercial actual), y el restaurante 1830 con sus interesantes jardines chinescos y minarete arabizante; mientras que el José Antón Echeverría podría abrirse hacia el agua con una nueva fachada que pudiera incluir una contra-gradería que se apoyase contra la actual del campo de béisbol, pero mirando al mar en vez de darle la espalda.

Y un aeropuerto para despegar

Otro proyecto importantísimo a nivel de ciudad sería el redesarrollo del antiguo aeropuerto militar de Ciudad Libertad, hoy en desuso, con lo que se podría vincular a la Playa de Marianao con la zona de los hospitales, el Obelisco Finlay y el núcleo histórico de Marianao, siguiendo más allá hasta el aeropuerto internacional. Esa operación permitiría además *coser* la ruptura que el propio aeropuerto militar y el campamento de Columbia introdujeron entre las tramas de los repartos Playa, Querejeta, Buenavista, Cubanacán y Zamora: y terminar por abrirse al mar eliminando los asentamientos precarios entre la Playa, el aeropuerto y las Escuelas de Arte. Estas dos grandes operaciones, la boca del Almendares y el aeropuerto de Ciudad Libertad, no solo traerían una mejoría sensible en la imagen urbana y la calidad de vida de la población local, sino que producirían una importantísima revalorización del suelo que pagaría con creces los costos de la inversión.

Lotifica y vencerás

Un problema recurrente en la mayoría de los nuevos proyectos hoteleros e inmobiliarios es el ancho excesivo de los edificios, que alteran así el ritmo y la textura urbana que imponían naturalmente el trazado vial y la lotificación original, para convertirse en pantallas que aparecen como barcos varados. Por lo general, su altura, masa, densidad y carácter rompen con el contexto visual además del social; pero también recargan las redes y los servicios. Ello se agrava porque las ganancias obtenidas en esas operaciones no se emplean para mejorar la infraestructura. Una solución pudiera estar en crear empresas mixtas para ejecutar esas inversiones infraestructurales, viéndolas como un negocio productivo en vez de como un servicio social gravitando sobre la espalda de un gobierno local siempre escaso de fondos. Los mecanismos que han permitido la mejoría en la red telefónica, y la experiencia todavía joven de la empresa Aguas del Oeste, indican un camino para no limitarse al relleno puntual de lotes vacíos que aumentan la carga sobre el territorio, sus redes técnicas y su población. El compás de espera para la actividad inmobiliaria al oeste de la Bahía decretado en mayo del 2000 puede dar tiempo a explorar fórmulas que desbloqueen las nuevas inversiones, privilegiando aquellas que no solo produzcan ganancias rápidas tan necesarias para nutrir el presupuesto nacional, sino que también contribuyan al desarrollo local y comunitario.

El buen diseño: un valor añadido

Otro problema es la calidad de diseño en los nuevos proyectos, tanto cubanos como extranjeros. Lamentablemente, han predominado los diseños pobres o al menos anodinos que desaprovechan las pocas oportunidades actuales de hacer una arquitectura contemporánea a la altura del patrimonio heredado y de la relevancia cultural y política que tiene La Habana en el contexto internacional. A veces los inversionistas intentan imponer esquemas formales y criterios de diseño importados acríticamente, folcloristas y en definitiva banales, que probablemente se corresponden con el tipo de mercado que consiguen atraer, cuyos intereses parecen limitados a una cama, una ducha y un aire acondicionado.

Afortunadamente, el proceso de gestión para esos nuevos grandes proyectos ha sido relativamente lento, lo que ha permitido crear conciencia sobre el peligro y sobre la necesidad de fortalecer el control urbano, mientras se maduran criterios entre proyectistas e inversionistas. Todo ello permitirá prepararse para resistir el impacto futuro de un flujo de capital mucho más violento, y canalizarlo hacia donde rinda más beneficios para la ciudad. Siendo realistas, habrá que aceptar también algunos proyectos débiles o francamente malos, pero buscando siempre dirigirlos hacia los lugares donde menos daño causen; y mantenerlos pequeños, neutros y alejados entre sí para minimizar su impacto negativo. La experiencia internacional demuestra que el buen diseño cuesta poco y sin embargo añade mucho valor a un producto.

La cultura de la barbacoa con acceso al dólar

Resulta irónico constatar que la indisciplina urbanística extendida que aparece en las construcciones nuevas, ampliaciones y modificaciones, tanto en obras estatales como privadas, está distorsionando el carácter que precisamente había hecho atractivo a este territorio para la inversión extranjera; y eso disminuirá su valor como recurso. La gama de violaciones incluyó la colocación de anuncios y letreros desordenados, felizmente controlada desde 1999; pero en cambio otras se han intensificado, como la pintura en colores arbitrarios y estridentes, los cercados con diseños, materiales y alturas improcedentes; y la construcción descontrolada de marquesinas y *car-porches*. Estas acciones saltan sobre el observador como una bofetada y se convierten en más visibles que las propias fachadas originales, relegadas de esa manera a un segundo plano. A esto se suman otras violaciones más serias que deforman de manera irreversible las fachadas y rompen con la alineación de las edificaciones establecidas en las regulaciones urbanísticas, tapiando portales y cementando o incluso construyendo en la franja de jardín. Paradójicamente, esas franjas, que no existen en Centro Habana, ofrecen aquí una mayor oportunidad para deformar la imagen urbana que percibe el observador al moverse por las calles, pues en la ciudad central las fachadas originales llegaban hasta la misma acera y la deformación mayor que podía ocurrir era truncar las altas ventanas verticales con una *barbacoa* o entrepiso improvisado.

En El Vedado y los repartos, por el contrario, está apareciendo una nueva línea de fachada antepuesta a la original que llega hasta la acera con tapias, cercas, alambradas y hasta construcciones techadas. El repertorio incluye tinglados con un surtido interminable de materiales de desecho, utilizados para pon-

cheras, parqueos de bicicletas o puestos de venta de refrescos y comidas caseras; portales públicos arbitrariamente cerrados a la circulación peatonal; kioscos estatales ubicados delante de tiendas subutilizadas; garitas de vigilancia y facilidades temporales de obras que se han quedado eternizadas, donde un día aparecen tendederas de ropas anunciando a un inquilino clandestino; parqueos que pavimentan el área de jardín y que muchas veces terminan como cementerios de equipos rotos, cuarticos que brotan como forúnculos del cuerpo principal del edificio, preanunciando el comienzo de un foco insalubre; marquesinas improvisadas; garajes enjaulados donde también se mecánica y chapisteo continuamente, para tormento de los vecinos; y obras semi-paralizadas donde la falta de cemento se suple con altavoces imponiendo el rap, la salsa y la música-chatarra *disco* cuyas notas bajas amplificadas golpean en la boca del estómago como



ganchos de Stevenson, sin la esperanza de un conteo de protección. De esa manera, los barrios que un día fueron más lujosos quedarán más afectados que los otros más pobres, donde la posibilidad de alteración era más limitada. Aquí también sucede que el que más pierde es el que más tenía que perder. Por otra parte, las pequeñas dimensiones y la baja calidad de diseño, materiales y ejecución en la mayor parte de las ampliaciones y modificaciones por cuenta propia que se están haciendo en esos antiguos barrios elegantes recuerdan la tipología edilicia de barrios mucho más pobres que generalmente se construían espontáneamente. Playa, como buena parte de La Habana, se está enjaulando: pero también *centrohabanizando* cuando se reduce visual y funcionalmente su sección vial al perder el portal y el jardín; y *lisificando* en su imagen arquitectónica proyectada hacia la calle con agregos y modificaciones que siguen la tipología morfológica predominante en La Lisa. Esas obras im-

procedentes se hacían antes clandestinas y con materiales de muy baja calidad, lo que en definitiva reducía su cantidad, atenuaba su impacto visual y las hacía —al menos en teoría— reversibles.

Pero ahora, muchas personas y organismos han ganado rápidamente un relativo poder económico que no se corresponde con una cultura urbana y cívica sustentada en principios sólidos de convivencia social. Esto los hace más temibles, pues su poder para hacer daños mayores y permanentes ha aumentado. Es la *cultura de la barbacoa* con acceso al dólar que distingue a estos pobres nuevos ricos, y que es compartida en muchos casos por particulares y administradores. Todo ello repercute a la larga en una actitud generalizada de indisciplina social y búsqueda egoísta de beneficios rápidos personales o sectoriales; y también la refleja y presagia, por lo que debería servir de alerta, como sucede con la punta visible del gran témpano de hielo esperando por un barco supuestamente insubmersible. En definitiva, las más inocentes violaciones de las normas de convivencia son el comienzo de una cadena de acciones que se escalona en gravedad para terminar con los crímenes más condenables; y ello puede llegar a afectar la estabilidad y la cohesión social, y hasta alcanzar connotaciones políticas cuando esos personajes ramplones cobren conciencia de su poder.

En defensa de Playa

El municipio de Playa se encuentra en una situación compleja, enfrentando la doble amenaza del deterioro acumulado por la crónica falta de recursos dedicados al mantenimiento, de un lado; pero también por la deformación que puede introducir la entrada demasiado rápida de nuevas inversiones sin un control adecuado. No solo se trata de defender la identidad cultural nacional y local, evitando parecernos demasiado a cualquier otro: ese cuidado se debe traducir en acciones concretas para proteger el entorno natural y construido en que vivimos. Ese es, en definitiva, el recurso principal que tiene la ciudad —solo superado por el que significa una población instruida y con mucha iniciativa, que solo requiere ser dirigida—. Es importante demostrar que se pueden obtener beneficios económicos cumpliendo las regulaciones urbanísticas y ambientales, es decir, ganar dinero ahora sin comprometer el futuro ni degradar la propia fuente de recursos

El misterio de una cuadra en el reparto La Sierra sirve para ilustrar un fenómeno nuevo interesante: en esos cien metros todas las casas están pintadas, los parterres y jardines frontales limpios y recortados, las cercas tienen un aspecto uniforme; y hay una vigilancia nocturna pagada por los vecinos. La explicación parece estar en que allí hay al menos dos restaurantes familiares o paladares, y que en casi todas las casas se alquilan habitaciones. Cuesta aceptar que ésa es la única vía para recuperar la imagen y la cultura urbanas que hacen la vida un poco más amable. Es necesario despertar mecanismos realistas de interés colectivo que produzcan el mismo resultado sin la amenaza de un regreso al *sálvese quien pueda*. Este cuadro actual no debe verse como una anticipación apocalíptica inevitable, sino como una llamada para que la dura lucha diaria por la supervivencia y el vértigo de tareas rutinarias no conduzcan a una insensibilidad suicida.

Existe conciencia entre las autoridades sobre el peligro de las nuevas intervenciones intrusivas, y algunos inversionistas empiezan a comprender que su

propio interés recomienda no matar la gallina de los huevos de oro. Esa comprensión deberá extenderse a la población a través de un amplio programa de divulgación combinado con enérgicas acciones disuasorias que detengan y comiencen a revertir la proliferación de acciones improcedentes que han desvirtuado la imagen y el carácter de muchos barrios. A menudo se confunden las obras ilegales con las improcedentes. Una obra ilegal, hecha con materiales robados, puede ser perfectamente procedente desde el punto de vista urbanístico: la solución es confiscarla. En cambio, una obra completamente legal puede ser un desastre arquitectónico y violar las regulaciones urbanísticas: la solución no es multarla, sino demolerla.

El rechazo a demoler, históricamente justificado para no desalojar a una familia o perder los materiales gastados, debe verse con otra perspectiva. En primer lugar, muchas veces la demolición afecta solo a una parte de la edificación, una cerca o cuando más una habitación añadida: es decir, nadie es lanzado a la calle. En el caso de una obra estatal, siempre se le puede exigir reparación material al funcionario responsable de la violación, o al menos no felicitarlo por la iniciativa, como lamentablemente ha sucedido a veces. Por otra parte, el problema de perder los materiales ya gastados tendría peso solo en los primeros casos, ya que en cuanto se corra la voz, sin necesidad de publicarlo por la prensa, de que el que viole las regulaciones pierde el trabajo y los materiales, y además paga por la demolición, los demás entrarán por el aro.

Una manera de empezar sin miedo a ser tachado de insensible es actuar sobre las obras que son ilegales y además improcedentes. En realidad, casi todas las peores violaciones urbanísticas recientes cometidas por particulares involucran a personas que alquilan clandestinamente, roban, compran robado o tienen alguna forma ilegal de ingresos. Esas violaciones casi siempre afectan también a la edificación colindante, deteriorando muros o cubiertas; quitándole vistas, iluminación natural o privacidad; o vertiendo agua sobre el predio vecino. En una ciudad donde la mayoría de los residentes son propietarios de sus viviendas, esto podría verse también como una devaluación de la propiedad, incluyendo el entorno de la cuadra y el barrio.

Por los caminos del XXI

En definitiva, el éxito en esta empresa de rescate de la cultura urbana y la conciencia cívica depende de integrar los intereses sectoriales e individuales con los generales de la ciudad. La Oficina del Historiador ya ha caminado un buen trecho en ese sentido. Esa convergencia debe reunir además objetivos a corto plazo con el compromiso histórico hacia nuestros antepasados y las nuevas generaciones, pero también con esta época excepcional que nos tocó vivir.

La Habana, febrero 2000-enero 2001.

Revolución y Cultura, No. 2 de 2001, pp. 4-11

El paraíso recuperado.

Hoteles en Cuba: la obra de Abel García

Roberto Segre

Las maravillas descritas en las cartas de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos no incentivaron el turismo europeo en el Caribe. En aquel entonces, placer y hedonismo como estilo de vida no eran favorecidos ni por el ascético ejemplo de Felipe II, ni por las normas de comportamiento que la inquisición impuso a los creyentes.

Aunque el deseo de indias y negras por españoles y portugueses motivó cierta euforia liberal entre los ibéricos, las nuevas tierras solo fueron asumidas como espacio económico y productivo. Tampoco los hallazgos del Barón de Humboldt —considerado el segundo descubridor de América— sobre la originalidad de usos, costumbres y de la exuberante naturaleza tropical, incentivaron viajes de recreo de la floreciente burguesía industrial. Por otra parte, el asentamiento definitivo de los colonizadores hispanos en las Antillas interioriza la riqueza dentro de los límites de la tranquila vida urbana, solo alterada por la afluencia de barcos y marinos, alojados en improvisados hostales y posadas durante sus largas estadias. Más dinámica resultó la presencia de terratenientes absentistas en las colonias inglesas, francesas y holandesas, quienes en el crudo invierno o en el seco verano europeo, viajaban a las islas para refugiarse en



los monumentales y lujosos palacios cons-truidos en el ámbito idílico de las plantaciones. Las mansiones vernáculas y palladianas aún visibles en Jamaica, Barbados, Martinica, Guadalupe, Curazao, Saint Kitts o Granada, constituyeron un preanuncio de los lujosos *resorts* surgidos en el presente siglo para sofisticados visitantes del Primer Mundo.

Los desplazamientos turísticos iniciados en el siglo XIX se restringieron al entorno próximo de las capitales europeas: las costas del Mediterráneo, el canal de la Mancha o el mar del Norte. Las bucólicas islas aún quedaban relegadas al ámbito soñado por los filósofos y utopistas, quienes imaginaban en ellas proféticas sociedades ideales. La clase emergente europea o estadounidense deseaba exteriorizar logros materiales y valores simbólicos: los hoteles reproducen el lujo y el fasto palacial de las metrópolis, cargados de ornamentos historicistas que enmarcan rituales y escenografías.

La Pompeya perversa del Caribe

Entre los numerosos acontecimientos que identifican este complejo siglo — múltiples guerras, nuevos sistemas sociales, proliferación de fanatismos religiosos, vertiginosos avances científicos y tecnológicos—, la movilidad dentro y fuera del planeta es uno de los hechos más sobresalientes. Nunca como ahora el hombre se desplazó tan intensamente sobre cielos, mares y continentes. El acelerado incremento del bienestar para amplios estratos sociales y la multiplicación de los medios de transporte aproximaron al Primer Mundo las distantes tierras exóticas. Entonces no resultó asombroso viajar a las lejanas islas de Bali, Hawái o Cuba. El paraíso perdido de Milton ya no queda en la Mesopotamia, ni la Arcadia de Sannazaro en las frías mesetas helénicas; el ansiado Edén radica en las cálidas y misteriosas islas tropicales.

Los estadounidenses fueron los primeros en madurar esta idea y comenzaron a construir lujosos hoteles con particularidades vernáculas en California y La Florida. Una vez que la política del *big stick* convirtió el mar del Caribe en un lago “americano”, las playas propias y ajenas —Puerto Rico, Islas Vírgenes, Cuba, Haití, República Dominicana—, resultaron más atractivas que Cape Cod, los *piers* de San Francisco, Miami Beach o Boca Ratón.

La Habana tuvo dos *booms* hoteleros asociados al turismo estadounidense: el primero, entre 1900 y 1930; el segundo en la década de los cincuenta. Uno corresponde a la apropiación de la centralidad urbana por medio de edificaciones eclécticas que integraron a los visitantes a la vida social y cultural de la burguesía local. Es el contexto arquitectónico del Parque Central y sus alrededores, descrito por Alejo Carpentier —Hoteles Telégrafos, Plaza (1900) y Sevilla-Biltmore (1907)—, y luego sustituido por el nuevo barrio del Vedado, que incluye al hotel Presidente (1927), y al hotel “insignia” de La Habana, el Nacional (1930), proyectado por McKim, Mead & White.

En los años cincuenta el turismo se incrementa considerablemente —en 1957 entraron casi trescientos mil extranjeros—, y surgió una nueva oleada de hoteles más vinculados con el aprovechamiento del clima, la disponibilidad de las blancas playas, y, al mismo tiempo, el juego de azar y la prostitución: *Caribbean sea, rum and mulattas*, definieron los principales atractivos de los visitantes estadounidenses en un clima de carros, casinos y *night clubs*, descrito por Guillermo Cabrera Infante.

Arquitectos locales y extranjeros —Welton Beckett diseña el Havana Hilton

(1958)— establecieron los modelos de la modernidad arquitectónica alejándose de las áreas centrales hacia la periferia, e inclusive al interior del país. El Vedado concentra un grupo de hoteles —Colina, Saint John, Vedado, Capri, Havana Riviera— algunos de ellos promovidos por la mafia, que intentaba consolidar el triángulo Las Vegas-Miami-La Habana.

En la urbanización de Miramar, en La Habana, se levanta el Hotel Comodoro (1956), y la playa de Varadero, en la provincia de Matanzas, se convierte desde los años treinta en un significativo núcleo turístico. Luego del desaparecido Hotel Torres, construido con el sistema *balloonframe*, resultan ejemplos de buena arquitectura el Kawama, de Moenck y Quintana, y el Internacional, de Mira y Rosich. La integración de los códigos del movimiento moderno con los atributos conceptuales de la tradición colonial cubana hace de estos hoteles paradigmas arquitectónicos que perduran hasta nuestros días.

La introversión del placer

Con el advenimiento de la revolución en 1959, la ruptura de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos en 1961, y el inicio del bloqueo económico aún vigente, se detuvo el flujo de turistas de Estados Unidos a Cuba ante la prohibición de viajar a la isla por parte del gobierno de dicho país. Durante dos décadas, hasta finales de los años setenta, los visitantes extranjeros provenían de Europa y básicamente de los países socialistas. En 1974 solo entraron a Cuba veinte mil personas.

En este decenio, el énfasis de las construcciones turísticas se concentró en la valoración de la riqueza paisajística del territorio nacional, y se promovieron pequeños centros recreacionales para los trabajadores locales, ajenos hasta entonces al placer de las merecidas vacaciones. En las obras realizadas fueron rescatados los atributos vernáculos de las culturas indígenas —el conjunto de Guamá en la antigua provincia de Las Villas—, los componentes de la arquitectura colonial en el Motel Versalles de Santiago de Cuba, y se diseñaron ligeras cubiertas prefabricadas para las cabañas de los centros turísticos de Soroa en Pinar del Río, El Salado y El Mégano en La Habana, Arroyo Bermejo en Matanzas, y Santa Lucía en Camagüey.

A partir del I Congreso del Partido Comunista de Cuba en 1975, el tema del turismo nacional e internacional volvió a tomar importancia dentro de las inversiones estatales. Casi dos décadas de paralización de las infraestructuras hoteleras en las ciudades crearon serios problemas de alojamiento para los visitantes locales y extranjeros, especialmente en las capitales de provincia. Asumiendo los sistemas constructivos prefabricados, utilizados en viviendas y edificaciones sociales, algunos arquitectos de prestigio —Antonio Quintana, Mario Girona y Raúl González Romero— realizaron proyectos típicos de pequeños hoteles —entre cien y doscientas habitaciones— repetidos en diversos puntos del país. El modelo más exitoso y creativo resultó el Marazul (1976) de Mario Girona, situado en las playas del este de La Habana, duplicado en Pasacaballos, Cienfuegos, y en la playa Guardalavaca de Holguín. Los conjuntos restantes configuraron anónimos cajones carentes de todo vínculo contextual, que afearon tanto las periferias urbanas como la virginal playa de Varadero. Fernando Salinas, a inicios de los ochenta, elaboró un plan hotelero para esta península, con el fin de mantener sus atributos paisajísticos e integrar una arquitectura con valores “ambientales”, articulada a lo largo de kilómetros de

blancas arenas y evitar así la atomización y disgregación de las iniciativas. Este planteamiento creativo cayó en el olvido ante la presión individualista de los intereses económicos extranjeros que entraron en Cuba a finales de esta década.

Recuperar el tiempo perdido

Tanto la mafia como los inversionistas estadounidenses intuyeron las potencialidades turísticas de la Isla una vez que estuvieron disponibles las infinitas playas que bordean el territorio. A finales de los cincuenta, su hegemonía habría limitado el crecimiento de Cancún, Puerto Rico o República Dominicana. Sin



embargo, quizá subvalorando el significado económico del turismo extranjero y ante la prioridad otorgada a otros programas de desarrollo, se perdió un cuarto de siglo de desarrollo en esta esfera productiva, lo que motivó el florecimiento y expansión del sistema hotelero antillano.

Aplicando el eslogan de “recuperar el tiempo perdido y avanzar mucho más”, desde finales de los ochenta comenzó un frenesí constructivo e inversionista en el sector turístico de la Isla. Aprovechando la ausencia de los capitales de la Unión americana, canadienses, españoles, mexicanos y cadenas internacionales se asociaron con empresas estatales locales en *jointventures*, en coincidencia con el crecimiento de los visitantes extranjeros. A finales de los noventa ya se ha superado el millón de turistas y se espera que en los primeros años del nuevo siglo se llegue a dos millones, convirtiéndose esta rama económica en la principal del país, con el desplazamiento de la tradicional zafra azucarera.

Sin embargo, la multiplicidad de hoteles construidos en esta década no fue correspondida por una significativa calidad de la arquitectura.

Por una parte, algunos inversionistas propusieron proyectos importados; tal es el caso de los españoles que diseñaron el Cohiba —remedo de un proyecto de Kenzo Tange de los setenta— y el reciente Parque Central (1998), ejemplo de banal historicismo *kitsch*. Por otra, los arquitectos locales recurrieron a superficiales acentuaciones historicistas y vernáculas, para crear el ambiente exótico requerido por los turistas de “medio pelo” que conforman los “paquetes” organizados por agencias extranjeras.

Espíritu renovador

Si bien algunos profesionales de la “vieja guardia” siguen proyectando hoteles —Mario Girona, Raúl González Romero y Andrés Garrudo—, dos jóvenes sobresalen en la llamada “generación de los ochenta”: José A. Choy (1949), autor del hotel Santiago de Cuba, y Abel García Puerto (1950), autor del conjunto de doscientos bungalows del hotel Sol Palmeras (1991) y del complejo Meliá Las Américas (1994), ambos en Varadero, y del hotel Meliá Habana (1998), en la capital del país.

Mientras la obra de Choy ya ha sido ampliamente difundida —ver *Arquitectura Cuba*. Núm. 376, 1977—, poco se conoce de Abel García. Graduado en la Facultad de Arquitectura de La Habana en 1975, se inició en las construcciones escolares prefabricadas, para luego profundizar en el campo del diseño industrial. Fue director de Desarrollo de Productos en la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI) y luego profesor fundador del Instituto Superior de Diseño industrial (ISDI). Sus experiencias en diversas escalas proyectuales le permitieron madurar una síntesis ambiental, desde la integración paisajística del conjunto arquitectónico, hasta la elaboración del mobiliario, así como el vínculo con los artistas plásticos.

Ante la magnitud de los nuevos hoteles —con promedio de cuatrocientas habitaciones—, tanto Choy como Abel eludieron toda la ostentosa e introvertida monumentalidad de los edificios, estableciendo un diálogo contextual con el paisaje rural o urbano. A su vez, el nivel de cinco estrellas de las instalaciones no significó la expresión del lujo por medio de un vocabulario decorativo *kitsch*, pseudovernáculo o posmodernista.

La formación tecnocrática impuesta en la Facultad de arquitectura durante la década de los setenta los identificó con el rigor constructivo, la modulación y la prefabricación, sin que por ello renunciaran a la expresión formal y espacial de la obra, surgida tanto de la asimilación conceptual de la vanguardia internacional, como de la decantación de los símbolos representativos de la cultura contemporánea local.

En las cabañas del Sol Palmeras en Varadero —galardonadas con el Premio Walter Betancourt en la IV Bienal de La Habana (1991)—, el empleo del tradicional techo de tejas no limitó la originalidad del conjunto, basada en la libre composición planimétrica, la adaptación a la topografía, la elaboración de los detalles arquitectónicos “modernos” y la definición de las artísticas plazas con las fuentes escultóricas abstractas del pintor y arquitecto Eduardo Rubén.

El cambio de escala que significó el proyecto del Meliá Las Américas obligó a Abel a alejar el volumen principal del hotel, del “monumento” de la arquitectura neocolonial cubana que preside el área seleccionada: la mansión de Irene

Dupont, construida en 1929 por los arquitectos Govantes y Cabarrocas. Con el fin de integrar el cuerpo que contiene las habitaciones y los ambientes sociales con las *suites* que se disgregan sobre el terreno en dirección a la piscina y la playa, el arquitecto diseñó un sistema de pórticos y galerías con arcos que recorren la totalidad de la edificación, desde la entrada principal hasta los límites externos. Es un fragmento recordatorio de los portales del trópico habanero, que rescatan la dimensión urbana del conjunto.

El hotel Meliá Habana es la obra más importante de Abel García. Ganadora del Premio UNAICC de Arquitectura 1998, es también el primer ejemplo significativo construido en la capital del país, carente de realizaciones erigidas en las últimas décadas que posean un valor arquitectónico.

Abel optó por la extensión horizontal de los volúmenes, con el fin de no agredir el *skyline* dominante en el barrio de Miramar y separarse de la verticalidad de las torres aledañas y del pregnante perfil escultórico de la embajada de la ex URSS. El edificio posee dos caras básicas: una hacia la ciudad y otra hacia el mar. La dureza de las bandas prefabricadas que identifican los nueve pisos del hotel asume la memoria reciente de la multiplicidad de temas sociales materializados por la revolución en estas cuatro décadas.

En otras palabras, el hotel no resulta ajeno a una imagen identificadora de un proceso social, económico y cultural, distanciado del existente en el resto de las islas antillanas. La vinculación con el paisaje costero de Miramar —duro, escuálido, carente de vegetación y de playa—, obliga a la necesaria configuración de una atmósfera tropical dentro del ámbito del edificio. De allí la altura gigantesca de las columnas —casi un abstracto bosque que acom-paña a las palmas reales del patio—, delimitadoras de los espacios interiores; la presencia de agua y vegetación en las interrelaciones de los ambientes sociales y la envoltura de la extendida e irregular piscina, expresión de una segunda naturaleza marítima humanizada.

Cinco estrellas minimalistas

Las transparencias logradas desde el vestíbulo principal hacia la perspectiva de la costa, el ascetismo de las decoraciones y el mobiliario que identifican las múltiples funciones contenidas en el hotel —el agua asumida como recurrencia ambiental—, y el tratamiento de luces y sombras que recrean la penumbra caribeña, expresan el manejo de un lenguaje arquitectónico sobrio y comedido, ajeno a formalistas rescates de modas pasajeras. Las cinco estrellas se logran mediante una poética formal minimalista y ascética, por las variaciones ambientales y espaciales, y no por la adición de una frívola y fugaz presencia de falsa riqueza. Frente a la precariedad que impera en el entorno circundante cotidiano, el lujo radica en la esencia de la función, indispensable para la recuperación económica del país.

Revolución y Cultura, no. 2 de 2001, pp.12-14

“Biógrafo” de mi tiempo. Entrevista al Arq. Abel García

Augusto Rivero

El arquitecto Augusto Rivero, ese viejo amigo de Revolución y Cultura, tuvo la gentileza de hacernos llegar la transcripción de una conversación que sostuviera con el también arquitecto Abel García. Es decir, lo que sigue a continuación es la charla entre dos reconocidos arquitectos cubanos, cuyo destino original fueron las ondas radiales de CMBF. Las reflexiones de ambos, nacidas al calor de una obra como el Hotel Meliá Habana, alcanzan zonas medulares de nuestra cultura, en general, y de la arquitectura cubana en particular, así como de las circunstancias en que se construye o realiza una obra arquitectónica en Cuba y de las enriquecedoras discusiones que se promueven cada vez más en torno a la ciudad y el urbanismo.

—Según el arquitecto italiano y autor de innumerables libros y críticas sobre arquitectura, Bruno Zevi, la arquitectura es la autobiografía del sistema económico y de las instituciones sociales de un país. ¿Cuál es tu opinión sobre esto?

—Estoy de acuerdo, por supuesto, con el profesor Zevi. La arquitectura es esa biografía, es esa huella indeleble que va dejando la sociedad, a lo largo del tiempo, y es muy particularmente visible aquí, en La Habana, donde está muy claro qué fue antes del siglo XX, qué ocurrió en el primer cuarto de siglo XX, cómo durante el segundo cuarto del siglo XX irrumpe la modernidad. Y se nota, se lee en la ciudad, el cambio constante de la sociedad y de la economía. En los últimos cuarenta años, por ejemplo, la arquitectura siguió haciendo esa historia, o esa autobiografía, tanto en las épocas del terror del prefabricado, del



esquematismo, donde debido a las necesidades de satisfacer las inversiones en los sectores prioritarios —la educación, la salud, la vivienda— se sembró el país de edificaciones típicas, por llamarles de alguna manera, creando un perfil de una sociedad esquemática por necesidad, pero esque-mática. Afortunadamente, en los ochenta, la visión de la sociedad fue cambiando un poco, aparecieron en el campo de la vivienda obras interesantes y, ya en los noventa, otra vez la condición económica, la caída del campo socialista, motivó por parte del Estado importantes decisiones de carácter económico, como la apertura a la inversión extranjera, algo que también se ha visto reflejado en la arquitectura. En La Habana prácticamente no se construyó en treinta años, por las razones que ya sabemos, pero en la década del noventa llegó su momento. Había llegado primero a Varadero, a los polos turísticos como Cayo Coco o Santa Lucía, etc., y ahora llegó a La Habana. En la ciudad en estos últimos diez años se ha construido bastante, tanto en inversiones de carácter hotelero, como en inversiones con carácter de servicio o infraestructura, sin olvidar que una parte importante de la arquitectura realizada en la capital en esta década ha sido la obra de restauración en el Centro Histórico, que ya lo trasciende.

—Pero esta autobiografía también depende de los arquitectos; entonces, en tu caso, ¿cómo la escribes?

—Soy un hombre de mi tiempo, y de alguna manera soy, si quieres llamarlo así, un escritor o un biógrafo de mi tiempo. Yo me manifiesto con las ideas de la sociedad a la que pertenezco, a las que se suman las ideas mías personales. Eso es lo que yo pongo en mi obra. Tengo que dejarte una cosa clara, soy un hombre de la modernidad; la modernidad es lo que marca mi tiempo, y te dejo esto bien claro porque no llegué a la posmodernidad [risas], y eso para mí significa hacer en cada momento lo que mi sociedad manifiesta como pensamiento, actuar de acuerdo con un principio básico. Lo ejemplifico así: hace unos días, durante una conferencia en la Facultad de Arquitectura, me preguntó un alumno qué posición tomar ante las intenciones de inversionistas que te piden un proyecto de tal o más cual manera, que le hagas un “proyectico” afrancesado o que le hagas unas casitas con balconcitos y balaustradas, y yo le respondía: “Mira, eso es sencillísimo, hay una cosa que está por encima de todos nosotros que es la cultura cubana, y la cultura cubana no es sólo arquitectura, sino también las contradanzas de Cervantes, la música de Lecuona, las novelas de nuestros grandes novelistas, la pintura de Romañach, de Carlos Enríquez, la pintura de tantos: ¿Qué es la cultura, y qué es la cultura de nosotros ahora? Es hacer la cultura en su momento, y cuando tú estás haciendo arquitectura no se te puede olvidar que estás haciendo cultura. Lo que hay que hacer sencillamente es ser ético y ser honesto”.

—Siempre se ha planteado que para hacer verdadera arquitectura lo primero es analizar y estudiar minuciosamente el entorno existente, y después, proyectar teniendo en cuenta todos los elementos culturales y naturales de ese entorno. ¿Cómo asumiste esta premisa en tu proyecto para el Hotel Meliá Habana, donde te enfrentaste a un entorno sumamente difícil, bastante deteriorado y con algunas edificaciones “contemporáneas” de muy bajos valores estéticos y conceptuales, como son la actual embajada rusa, los hoteles Tritón y Neptuno...?

—Por supuesto, la arquitectura se hace para un lugar, la arquitectura no se hace por la arquitectura, como no se hace la música por la música, ni se hace la pintura por la pintura, porque cuando se hace así —que no es que no se

haga—, por lo general no sale bien, no es lo que buscamos. En toda mi obra —y hablo por extensión de la obra de cualquier arquitecto que enfrente su profesión con seriedad— hay presentes dos cosas: está el entorno natural y está el entorno artificial o social, el hecho por la mano del hombre.

En este caso me enfrenté al hecho real de una ciudad ecléctica, un ambiente ecléctico, donde hay cosas tan disímiles como esas que tú has dicho: los hoteles Tritón y Neptuno, por una parte, con su imagen de los setenta, con su particular vocación por la altura, producto de la posición de un momento; la embajada rusa, que no la voy a calificar aquí, ya le han puesto bastantes apodos; y algo tan terrible como los bungalós del Comodoro, estos últimos una de las peores cosas que en términos de arquitectura se hayan hecho en La Habana en los últimos tiempos, uno de esos “criterios” de importación de tecnología de la manera más impúdica. Simplemente se tomó cualquier proyecto de cualquier parte del mundo, hecho para cualquier lugar en cualquier condición y se puso ahí...

Eso es creer que se está salvando la patria y no es más que un “disparatón” como tantos. En ese ambiente depredado, donde lo que pudo haber habido de vegetación costera hace mucho tiempo que desapareció, convertido en un basurero de donde fueron extraídos cuarenta mil metros cúbicos de escombros de las obras aledañas —un verdadero vertedero de escombros—, pues me encontré con una parcela en la que lo único que pude hacer fue limpiarla, dejarla como un plato, y a partir de ahí, si no me podía integrar a lo existente por lo ecléctico, hacer una arquitectura en sí misma, una arquitectura que no cargara mucho la muñeca con formas, una arquitectura simple, una arquitectura que se integrara a un paisaje más general, y más bien anónima. Una arquitectura que no fuera para verla a ella, sino para ver desde ella; para ver desde ella porque el emplazamiento sí es muy bueno, en primera línea de mar, sin obstáculos.

Intenté hacer un contenedor, un espacio físico, donde lo interesante es lo que quedaba después que hacías el edificio, o sea, el espacio vacío dentro del edificio. Y así es un edificio de ruptura, que tiene una fachada quebrada, con una comunicación muy grande entre interior y exterior, que expresa la continuidad de la imagen del mar con la imagen de lo que es el espacio ajardinado interior, y la continuidad hacia la ciudad. Es como un gran “hangar” donde proteger la vegetación que hemos diseñado; en esto participó, asesorándome de manera muy significativa, el profesor arquitecto Sergio Ferro. Creamos en realidad algo que no existe en la naturaleza, donde no se da la condición simultánea de que haya salinidad y sombra; aquí teníamos salinidad porque estábamos junto al mar, pero también la sombra que el edificio proyecta. Entonces buscamos las especies, experimentamos sobre la marcha y aunque algunas ha habido que removerlas, al final, a un año de abierto el hotel, estamos ya consolidando ese jardín y consolidando, en definitiva, lo que queríamos, la continuidad de la vista: de adentro hacia fuera, de afuera hacia adentro y de afuera-adentro-afuera. —*¿Cuáles fueron las problemáticas fundamentales y, sobre todo, las diferencias entre lo ejecutado y lo concebido como proyecto original por ti en este hotel? ¿Se realizó al cien por ciento este proyecto?*

—Te diría que lo proyectado se realizó como al ciento diez por ciento, y esto es un contrasentido, ¿no? Porque la idea básica se materializó prácticamente en su totalidad, y lo que no, es aquello en que ella fue evolucionando en sí misma.

Una evolución sobre la marcha que, afortunadamente, se pudo hacer. Cuanto está construido responde a la intención de diseño y a la intención cultural, que es lo que en definitiva está detrás de todo.

—*Muy pocas veces un arquitecto tiene esa suerte.*

¿*Crees que es necesario que se legalice ur-*

gientemente por parte de las instituciones pertinentes, digase el Ministerio de la Construcción, la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de Cuba y todas las que están relacionadas con esto, el reconocimiento y la autoridad del arquitecto proyectista general sobre el control de una obra y su derecho de autor?

—*De eso se ha hablado mucho...*

—*Porque existen muchas irregularidades a la hora de realizar, de construir un proyecto.*

—*Sí, pero el primero que tiene que estar bien claro de eso es el propio arquitecto, haya legislación o no la haya. Conocer muy bien cuál es su posición profesional y social, y no sencillamente apartarse y decir “me aplasta el sistema”, “no hay leyes que me protejan”. No, cuando yo era más joven, como tú, que eres “más joven” que yo, cuando yo era joven y era un arquitecto recién graduado que empezaba a hacer mis primeras cosas, pues intentaron “pasarme por arriba” como a todo el mundo; que lo haya permitido o no es mi problema. Y creo que es el problema de muchos. Muchos se quejan de algunos métodos del Ministerio de la Construcción, de que los ignora, pero hay otro problema grandísimo del cual nadie habla, y es el inversionista. Es el que tiene el dinero y se cree que con ese dinero puede comprar lo que quiera. Incluyendo la cultura, y no puede ser. Hay una oleada de inversionistas nacionales que han “aprendido” de los inversionistas extranjeros, pero, como siempre, aprenden lo peor. Entonces vienen y te dicen “no, pero esto es ‘neoclásico’, o esto es ‘colonial’”, todo lleno de comillas. Tristemente muchos de estos inversionistas son también arquitectos y se consideran con capacidad de decisión o capacidad de diseño sobre el proyecto. Y no. Podrán ser arquitectos, pero en este caso funcionan como inversionistas, y su posición es la de garantizar la gestión, definir el programa, definir la inversión, qué cantidad de dinero hay para esta o aquella cosa, nada más; porque entonces lo que dan es pie para que otros se quieran*



meter.

Sí, estoy de acuerdo en que haya una legislación, pero, en primera instancia, los que debemos estar claros somos nosotros. Nosotros podríamos generar, o dar por sentado, un modo de hacer que después la ley puede recoger.

—*El Hotel Meliá Habana es un ejemplo de arquitectura contemporánea, un verdadero ejemplo, insertado en la capital, en el que no veo, o sea, no aparece ningún afán o indicio de vincularse a ningún “ismo”, de esos con los cuales nos bombardean a cada rato a través de revistas y libros como país subdesarrollado que somos, y con los que la mayoría de las veces, los arquitectos jóvenes invaden la capital creyendo, digo yo, equivocadamente, que con esos ejemplos nos ponemos al día, también entre comillas, en la arquitectura mundial. El Meliá Habana se inserta positivamente, según mi criterio, dentro de lo que se hace en el mundo en la arquitectura contemporánea, pero es muy cubano, posee una gran variedad de elementos y, sobre todo, de espacios funcionales, interiores y exteriores, que fluyen y están evidentemente pensados y resueltos en función de nuestras tradiciones arquitectónicas y urbanas. ¿Me podrías hablar de todo este acervo cultural, cómo lo tuviste en cuenta en el proyecto?*

—Efectivamente, esa obra no se puede asociar a ningún “ismo”, como yo no me relaciono con ningún “ismo” porque ni me enseñaron a hacerlo, no sé, ni me nace hacerlo. Digamos que yo mismo no encuentro cómo clasificarme, y que tampoco me interesa clasificarme...

Incluso, te dije que yo era un hombre vinculado a la modernidad; ahora quisiera ser más específico, diría más, a la contemporaneidad, y así es como puede verse esta obra. Es arquitectura cubana porque tiene ese espíritu, o intenté yo y me gasté bastante mi tiempo y mi deseo en hacerlo. Es cubana porque está el espíritu de los patios cubanos, la luz y las sombras, el espíritu barroco de los volúmenes que salen y entran, y arrojan esa riqueza que tiene nuestra arquitectura nacional desde el período colonial hasta hoy, donde muy simplemente, con muy pocos recursos, se han hecho cosas muy buenas. Es lo que hay detrás de todo esto. Nunca me he sentado antes de iniciar un nuevo proyecto a leer una revista con el ánimo de mirar figuritas, ni a pensar que en la revista tal vi una cosa interesante que puedo hacer en este lugar...

—*Porque nosotros no podemos romper la autobiografía: hay que dar una continuidad con la arquitectura a nuestro acervo cultural*

—Claro... Mira, me alegro de acordarme ahora de algo que viene a colación: es el famoso cliché de que vamos a rescatar algo. Esos “rescates” son terribles, porque ni rescatan nada ni hacen nada. Ni siquiera dan continuidad. Quieren rescatar las construcciones aborígenes y hacen un “ranchón” para comer arroz con pollo, y hacen como suponen lo harían los indios taínos en el siglo catorce o en el siglo quince, que además no comían arroz con pollo. ¡No, el rescate no es eso! Porque no hay tal rescate, porque solo se rescata, cuando algo se pierde; pero si la continuidad de la cultura no se ha perdido, no hay que rescatarla. Si quieres crear un ambiente para comer arroz con pollo, para seguir con ese ejemplo, y buscas ese aire campestre, fresco, que tenían las construcciones de los aborígenes, pues bien: haz tu propuesta, haz tu edificio con los materiales de que dispones ahora con la tecnología de que dispones ahora, con el conocimiento que poseemos hoy día, y haz tu “ranchón de los taínos en el siglo veintiuno”. Entonces, si logras eso, logras lo importante, que es el espíritu.

Pablo Milanés, una música puente.

Entrevista a Pablo Milanés

Miguel Barnet

Una música germina de la savia del álamo, de la copa del laurel, de la corteza del pino. Es una música nueva parecida a la flor de la majagua. Una música con un timbre sugestivo, compuesta de sonoridades vivas como peces saltando, como raíces. La textura de esta música recuerda viejas tonadas, tiene fibras de nostalgia y es a la vez joven, plena de sensaciones nuevas y revitalizadoras. Es, sin discusión, una música puente. El salto de una voz a otra, la aparición de una forma distinta de hacer, siendo todas las formas a la vez.

El Vedado se despereza en la noche fría de octubre en que bajo una lluvia fina vemos salir del night club Karachi a Pablo Milanés. La lluvia arrecia. El sostiene su guitarra como un trofeo, la cubre con su chaqueta carmelita. Es mulato y espigado. Lleva espejuelos de carey. Parece un circunspecto estudiante de medicina.



Fotos: Grandal



Las parejas salen cantando y riendo. Se apaga el letrero parpadeante de la esquina. Se apaga todo. El Karachi se queda vacío, solo. Nada hay más triste que un cabaret sin público. Nada hay más escalofriante que aquel abandono de manteles y botellas. La noche cae definitivamente sobre octubre de 1964. El feeling, como ella, se va despidiendo también de la farándula. El giro retórico va dando paso a una nueva expresión, moderna y viva. Hay quien no se consuela con perder el acorde disonante. El feeling se adhiere como una pasta al gusto popular, es una sustancia que no quiere desprenderse. La sensibilidad de todos está impregnada de feeling. Indudablemente que los cultores de esta modalidad han hecho aportes importantes a los textos de las canciones. La poesía del feeling es nueva, tomó bastante de la poesía escrita y del saber popular. Un saber popular con

ropaje distinto. Abrigado en la noche, el feeling se cubre de conceptos oscuros, de frases que se van volviendo retóricas. Las imágenes tienden a una metáfora diferente y moderna, más cerebral quizás. Una rosa debe ser azul, la imaginación ha de estar de fiesta, tú eres nadie. No siempre prevalecen el buen gusto o la sencillez. Las líneas melódicas, hijas de la música norteamericana, de la canción sentimental a lo Cole Porter, a lo Irving Berlin, se niegan al pianismo cromático y a los arpeggios edulcorados de Hollywood. El feeling amplió el ámbito sonoro con nuevas armonías. La época lo exigió. Isolina Carrillo, Orlando de la Rosa, Touzet, Candito Ruiz ya habían hecho lo suyo en la canción y el bolero —porque no debe identificárseles con el feeling—, seguidos de José Antonio Méndez, Portillo de la Luz, el Niño Rivera, Marta Valdés y otros. Aquellos habían hecho ya fundamentales contribuciones armónicas, estos completaban el cuadro con aportes en el texto y en el aire de la canción, mucho más elaborado y complejo. Pero la hora del feeling había llegado. De nuevo la época exigía otros tanteos. Como dice Leonardo Acosta “el feeling se perdía en el estéril manierismo de ciertos epígonos que practicaban la modulación por la modulación y hacían de los acordes perfectos casi un tabú”.

Aquella sofisticación tenía que ser superada. La canción debía respirar con pulmones de intemperie. Había que salir del encierro de los clubes nocturnos hacia una expresión más abierta, menos recogida. La canción tenía que decir las cosas con otra poética. La propia guitarra del feeling pedía un tratamiento distinto, más rasgado, más juvenil y rebelde. La guitarra también iba a recibir su baño de sol. Las canciones románticas de Pablito Milanés conquistan a la audiencia habanera inmediatamente. Su estilo siembra simientes en la canción nacional: hay concisión y síntesis. A él se unen otros trovadores. El movimiento nace con vitalidad, presto a romper con las fórmulas dadas.

Como de golpe van saliendo los trovadores jóvenes, en canciones de inspiración romántica, de protesta, de tema familiar, de contenido filosófico. La guitarra impone de nuevo su presencia con la entrada a la escena musical de Silvio Rodríguez, a plena luz, desaliñado y fecundo; de Martín Rojas; de Noel Nicola; de Mike Porcel; de Amaury Pérez; de Sara González, con su poderosa personalidad carismática poco frecuente en las intérpretes cubanas. Se crea un movimiento, se aglutinan voces, se encuentran estilos; todo dirigido hacia la recuperación del acervo tradicional, hacia el rescate de la esencia cubana.

Se amplía el diapasón temático en nuestra canción. Junto a productos menores, de franca pobreza y torpe elaboración literaria, surgen canciones antológicas, de resonancia internacional. La Nueva Trova se abre a las influencias. Bob Dylan, Sindo Garay, Manuel Corona, Matamoros, están entre los modelos que conjugan influencias nutritivas en los jóvenes compositores. Este movimiento de creadores aventajados intelectualmente gracias al influjo del proceso revolucionario, es responsable del inevitable rescate de nuestras más genuinas raíces: la trova tradicional en toda su gama de habaneras, criollas, boleros y romanzas, la guajira, el son, el guaguancó y la guaracha. Esta última expresión bien representada en las caricaturas satíricas de un Virulo. Osvaldo Rodríguez le insufla un aire nuevo al bolero de los años 40 y 50; su versión de este género es más libre y provista de conceptos morales acordes con la nueva época.

La guitarra de Pablo Milanés, su talento melódico y su peculiar voz de sonero urbano, aunque algo más melancólica, “matizada con pasta de violoncello en el registro bajo”, como dijera Carpentier de Paul Robeson, es una presencia inevi-



table ya en la segunda mitad de la década de los sesenta. De no haber sido compositor, su voz habría sido suficiente para hacerlo prevalecer en el gusto del público.

Las melodías de sus composiciones se imponen por su calidad única en transparencia y verdad. Toda su música parece salida de un gran río caudaloso y puro. Sus canciones contagian. Hay en ellas un resorte mágico, un giro salmódico que las hace inolvidables. Los intérpretes de primera línea las incorporan a sus repertorios. Elena Burke hace una creación de “Ya ves” y “Mis 22 años”. Se habla de la influencia de la canción tradicional española, de la guajira y el son, en estas piezas convertidas en lieder de nuestro cancionero.

Pablo Milanés nos enfrenta a ese nivel en que se puede reemplazar lo meramente bonito o decorativo de la canción sentimental por una elegancia alegórica que tiene su fuente en el gusto sedimentado de lo folclórico. Con Pablo regresamos a un clasicismo, a una sencillez salvadora que se hacía inminente. La savia de aquellos árboles, sus resinas y maderas olorosas aparecían en la textura de todos sus números. Sobrada razón poseía Bola de Nieve cuando a fines de los sesenta repetía: “Me interesa la música de Pablito Milanés”. El alcance social y político de su voz, lejos de desdeñar aquellos valores prístinos, los asimilaba. Hay un latido íntimo en sus canciones políticas, y es un latido de amor grande como en aquel poema de Martí que él llevara a música en que “se ama de pie, en las calles, entre el polvo de los salones y las plazas”.

Su obra, además, ha estado siempre integrada a su vida. Es el caso del artista que ha volcado sobre el pentagrama todas sus experiencias. Por eso sus temas han sido tan variados y sus motivos han sido los del poeta. “Voy a beberme todos los océanos, voy a comerme toda la tierra”, escribió Pablo Neruda. Y este otro Pablo convierte esta ambición en música. Milanés ha cantado al amor, a la Revolución, al Che, a Ho Chi Minh, a Angela Davis, a Salvador Allende, a los

hechos cotidianos de la vida en su amplia vastedad; se ha convertido en uno de los compositores latinoamericanos que mejor combinan las tradiciones musicales con los elementos modernos de composición musical.

Los versos de José Martí, musicalizados por nuestro compositor, son piezas de profunda riqueza en armonía, con textos de calidad suprema y de difícil adaptación. En la elaboración de esta música se hace patente el signo de desarrollo y decantación en la gestión creadora que siempre ha marcado la obra de Pablo. Por eso estamos convencidos de que Milanés puede llevar su música a una tesitura mayor de alcance operático o sinfónico.

Quien ha musicalizado a Martí tan magistralmente puede muy bien estrenar sus armas en un género mayor que el de la canción trovadoresca. Su poder de síntesis, su melodismo y su potencial inspirativo hacen de este autor el candidato idóneo para esta empresa. La escena cubana pide a gritos una ópera popular. He ahí un reto excitante y audaz. La importancia de Pablo Milanés en la evolución de la canción cubana —dice Excelsior de México— es indiscutible, y una prueba de ello es la unanimidad de criterios en torno a Pablo. Situado entre dos generaciones de creadores bien diferenciadas, él es el vínculo que las une. Sucesor o precursor, igualmente respetado y querido por los más jóvenes y por los más maduros. Pablo ha logrado establecer un territorio al margen de toda controversia, un tema sobre el que coinciden todas las opiniones: la maestría artística de Pablo Milanés.

Sentado en su pequeña silla de mimbre japonés, frente a la calle sombreada de majaguas y buganvilias, nos tomamos un café con nuestro contemporáneo Pablo Milanés. Hablamos de poesía, de poetas, de árboles, de raíces. Pablo me confiesa haber nacido el 24 de febrero de 1943 en la heroica Bayamo. La fecha de su nacimiento, ocurrida el mismo día en que se conmemora el Grito de Baire, y la circunstancia de ser bayamés, le dan a nuestro músico un aire de orgullo patriótico muy particular. En toda su música está presente este espíritu de altivez. Poseído de una madurez a prueba de fuego, Pablo emana serenidad y nobleza. Detrás de sus finos espejuelos de aro negro se descubre una mirada tierna: los ojos con que mira a su mujer, a sus hijos, con que me escruta.

—Me vas a hacer hablar, me dice, con cierta ironía complaciente.

—Te voy a hacer hablar, Pablo Milanés, ahora dime... Entre las distracciones de la vida te decidiste por la música, ¿por qué?

—No llegué a la música por simple distracción. La música para mí es una necesidad, como dirían muchos músicos. Llegué a ella porque un día, a los cinco años, me sorprendió mi mamá cantando Juan Charrasqueado completo y sin desafinar, y ahí mismo dijo: “mi hijo va a ser cantante”, y desde ese momento hizo todo lo posible por lograrlo. Le canté a la familia, luego al vecino, después canté en el barrio y terminé en el programa “Buscando estrellas”, en la estación CMKX de Bayamo. Desde ese momento hasta el año 1957 canté en todos los programas de aficionados. Unas veces por ganar los cinco pesos que daban de premio y otras veces por el cake. Ahora, lo fundamental era que mi mamá quería que yo fuera famoso. Claro, jugué menos “cuatro esquinas” que el resto de mis amigos, tomé más claras de huevos que ellos, y entre esos privilegios y sufrimientos llegué a aceptar la música como parte inseparable de mi vida. Así la asimilé como una forma de manifestarme laboralmente como cualquier ser humano de este país y luego, también como cualquier ser humano de este país en su labor específica, pues quise superarme y no hacer lo mismo que los



demás, es decir, tal vez ser un trabajador destacado y en eso estoy. Todavía no puedo considerarme vanguardia, pues ese sería el momento de mi decadencia, pero trabajo y quiero destacarme más en mi trabajo.

—*¿Qué autores han influido en ti, qué estilos?*

—Me crie los primeros seis años de mi vida en Bayamo, en un barrio donde había muchos bailes con órganos manzanilleros y donde el tumbao de un grupo podía durar toda la noche, y creo que eso lo debo reflejar de alguna manera en mi música, primero porque obligatoriamente

escuchaba esa música todas las noches, y en segundo lugar porque me gustaba mucho, mucho.

Escuchaba también a Jorge Negrete, a Pedro Infante, a Vicentico Valdés, al Benny Moré (sobre todo en los sones), a Chappotín y a Miguelito Cuní, ¡ese maestrizo! Además, a José Antonio Méndez —a quien canto a veces—, a Portillo de la Luz, a Johnny Mathis, a Nat King Cole, a Ella Fitzgerald, a Sarah Vaughan, a Elvis Presley y muy especialmente al dúo Los Compadres, a María Teresa Vera, a Silvio... Todos me gustan; entonces creo que de todos tengo algo, aunque no niego que yo también tengo “algo” de mi propia personalidad, lo mío.

—*¿Cómo te enfrentas a los temas, cómo los seleccionas?*

—Tengo distintas formas de enfrentarme a los temas. Los extraigo de la realidad cotidiana (sobre todo los que tienen que ver con las relaciones entre la pareja humana). Me inspiro en las ansias de liberación y solidaridad del ámbito americano y del tercer mundo, las epopeyas, los dogmas, la burocracia, la constancia... todo esto lo hemos vivido en estos veinte años de Revolución. Por ejemplo, tenemos la llamada canción “por encargo”; esto es que durante nuestra etapa de desarrollo y formación en el ICAIC, muchos directores de cine llegaban y nos pedían una canción, o música sobre determinado tema, entonces

para nosotros resultaba en principio como un pie forzado, pero en la práctica no era así, nosotros estábamos sensibilizados con todas esas temáticas y resultaba una cosa nueva, de una frescura a veces mayor que la llamada canción llegada por “inspiración”.

—*El tema de amor como fuerza vehemente, como desgarramiento y a la vez como liberación... ¿cómo ves este asunto?*

—La liberación americana yo la concibo como un hecho de amor del hombre. Nuestra solidaridad a través de estos años con todos los movimientos de liberación ha sido un hecho de amor, nuestra ayuda a Angola, a Etiopía, fue un gran hecho masivo de amor. Está también el amor de la pareja humana, está el amor inmenso de sacrificios para las generaciones futuras, el amor al niño. Yo quisiera amar todo esto y más. Quisiera hacerlo en la canción, lo siento con vehemencia, me desgarró un poco cada vez que pretendo hacerlo y no me sale, y es un bello grito de liberación en todos los sentidos cuando al fin lo logro.

—*De tus canciones, ¿cuál prefieres y por qué?*

—Hay algunas que recuerdo con mucho amor, pero preferida ninguna. ¿Renegaría hoy de “Tú mi desengaño”, que fue mi primera canción donde se hablaba de un revés amoroso, casi adolescente, pero a la vez de una vivencia necesaria? ¿Olvidaría “Mis 22 años”, que resume tantas pequeñas angustias personales y humanas, o el romanticismo de “Ya ves”, o el desgarramiento de “Para vivir”, o el dolor de “Si el poeta eres tú”, y la soberbia y convicciones de “La vida no vale nada”? Ninguna tiraré al cesto, porque todas me complacieron y todas también me han formado un poco.

—*¿Qué papel juega la armonía en tus creaciones?*

—Le doy importancia en la medida en que el cuerpo me lo va pidiendo, es decir, casi nunca permito que mis pocos conocimientos técnicos me dicten el desarrollo de una creación. Es simplemente un método muy personal.

—*¿Qué importancia les das a las letras?*

—Una importancia vital. No me he considerado un poeta, que es una categoría extraña que se le da al que hace una buena canción, pero desde mi primera canción hasta hoy creo que he mejorado el tratamiento de los distintos temas. Y lo de “categoría extraña” porque una buena canción es una buena o linda melodía; un buen o lindo trabajo armónico; un buen y rico trabajo rítmico, puesto que vivimos en Cuba, y una buena y hermosa letra es parte de una buena canción. Si estas partes no poseen calidad no hay una buena canción. La radiodifusión y los medios masivos en general se han hecho cargo de hacer esto fácil, pero cuando un músico logra calidad integral en una canción, sencillamente no será un buen melodista, un buen armonista, o un buen ritmista o un poeta, sino un buen músico.

—*¿Qué poetas han influido en tus lecturas?*

—José Martí, Guillén, Neruda, Vallejo, Rilke, Miguel Hernández, Walt Whitman y muchos otros que he leído y me han resultado para ir por la vida con su poesía, no para citarlos.

—*¿En qué medida crees tú que la Nueva Trova ha hecho aportaciones a la música cubana?*

—Creo que en la Nueva Trova, a partir de 1967, han estado los mejores compositores de la canción popular en Cuba, a excepción de un Juan Formell, que durante un tiempo —no sé por qué ahora no— llenó un gran espacio en la músicaailable de nuestro país.



Creo que dentro del movimiento se han hecho algunas buenas canciones y eso es bastante, no suficiente, para cumplir con lo que nos ha correspondido en estos años, desde el punto de vista político y cultural.

—*¿Te sientes un autor cubano exclusivamente, o crees que podrías insertarte en la corriente de músicos caribeños?*

—Me siento un autor cubano pero no exclusivamente. Soy caribeño en tanto nuestras culturas tienen mucho de común, pero lograr esa integralidad hasta el punto en que un día digan “este no es cubano sino caribeño, este no es martiniqueño sino caribeño, etc.” eso está, por lo menos en lo musical, por lograr.

—*¿Has pensado en la ópera popular, en la sinfonía?*

—He pensado en la ópera popular. He escuchado seriamente óperas rock y el tema me interesa mucho. Quisiera realizar un trabajo así. Ya he tenido algunas confrontaciones de trabajo con quien sería el guionista y tal vez con un gran esfuerzo, sobre todo de mi parte, podré lograrlo. Naturalmente, no sería una ópera rock...

—*¿No has pensado, como Chico Buarque, hacer una comedia musical con tu música? A propósito, ¿qué te ha aportado la música brasileña?*

—No he pensado en comedia musical, aunque me gusta mucho. Creo que lo que más me ha aportado la música brasileña —Buarque, Nascimento, María Bethania, Gilberto Gil, Gaetano Veloso, Gal Costa, Vinicius de Moraes— ha sido el hábito de oír excelente música.

—*¿Qué haces ahora?*

—En estos momentos, hoy mismo, estoy tratando de sintetizar el Caribe en una canción. Creo que a partir del Carifesta muchos vamos a pretenderlo, ojalá lo logremos.

Detrás de cada una de estas palabras está la voluntad de hacer de Pablo Milanes. Nos despedimos, no sin antes haber escuchado un nuevo disco de canciones de amor que Pablo acaba de grabar con un pequeño grupo musical encabezado por el piano imaginativo de Emiliano. La música de Pablo...

Revolución y Cultura, No. 87, 1979, pp.44-48

Cuando Santiago Feliú y Donato Poveda eran tan jóvenes

Pedro de la Hoz

Nadie dirá que fueron comienzos oscuros los de un parque citadino —pulmón verde dentro de la ciudad, a pesar del río cercano herido por la contaminación—, rodeados de adolescentes, con la esperanza en las guitarras y los símbolos que seguían, porque para entonces Pablo y Silvio ya habían dejado los parques y las salas pequeñas, ya habían recorrido la geografía europea y latinoamericana para internacionalizar la nueva canción cubana.



Eran quizás demasiado jóvenes, pero tenían muchas cosas por decir. Y las decían —desmesurada, hiperbólicamente— con un lenguaje propio, con todas las influencias, claro está, no del todo bien asimiladas. Pero llegaron rápido a la primera meta. Se habló de la novísima trova y se fijaron sus nombres: Santiago Feliú y Donato Poveda. Diez años han transcurrido y todavía son muy jóvenes. Santiago legó un himno de amor — *Para Bárbara*— que como suele suceder en los concursos y festivales apenas se alzó con una mención;

sin embargo, todo el mundo recuerda su canción y ha olvidado la que mereció el premio. Donato anduvo entre Síntesis y Anabel y marcó sus tantos antológicos. Pienso en *Como campana*, un tema que muchos, con legitimidad, se lo han adueñado.

Ahora, que comienza la cuenta de los noventa, esos nuevos trovadores se empeñan en seguir trovando y se les agradece. La frase puede resultar fallida, pero no tengo otra: los jóvenes caminan por la senda de la madurez.

Cabría entonces caracterizar brevemente su ruta actual. Santiago Feliú encontró vasos comunicantes —no han faltado algunas opiniones que exageran la interconexión— con un modo de hacer rock en el sur, especialmente en Argentina y se le cita como pariente de Fito Páez, Juan Carlos Baglietto, Litto Niebla, Charly García. Claro que existen semejanzas, pero también obvias diferencias, más allá incluso del espectro temático. La sustantivación de la creación de Santiago encuentra su razón de proyectarse en la irrepetibilidad de la línea melódica, trabajada fuera de los cánones habituales. Es como si el compositor se propusiera una estética parecida a la de la gran canción de concierto, dentro de línea roquera que ensancha su herencia trovadoresca. Quizá ese sea el soporte más adecuado para una creación que en los noventa trata de saldar



cuentas con el movimiento pendular entre la angustia y la esperanza que permea las reflexiones de muchos de sus contemporáneos.

Nosotros y mañana y *Náuseas del siglo XX* se nos antojan dos muestras representativas de su meridiano. La primera, una canción desgarrada pero afirmativa de nuestra realidad, complicada metafóricamente, mas no por ello hermética. Musicalmente es casi un recitativo, con las acostumbradas tensiones en el discurso melódico. *Náuseas...* profundiza en el acento paródico que Feliú pone a la hora de *acriollar* las fuertes referencias roqueras a las que apela, en aras de subrayar, como es el caso de este texto, el contenido irónico propuesto.

Una línea más sosegada—en cuanto a melodías se refiere— transita Donato Poveda, sin que esto signifique placidez en el empeño artístico. Por lo contrario, los derroteros del Poveda actual se mueven entre el rescate de la tradición y la búsqueda de estadios tímbricos y armónicos que interesen a los auditorios más jóvenes.

Su último trabajo discográfico *Encuentro cercano* tiene entre sus más logradas obras “Tus ojos”, una página que se abre a una concepción lírica sin concesiones al facilismo; la que da título al disco, en la que experimenta con desplazamientos de las secciones rítmicas dentro del propio discurso lógico del tema rock; y “Ave rosa”, aproximación al lenguaje coral contemporáneo.

En este trovador se da un caso curioso: a medida que su obra avanza se advierte una mayor funcionalidad de los moldes y estructuras que adopta de acuerdo a la significación que pretende legar al auditorio. De ahí la variedad estilística y la recurrencia del bolero y el son como formas expresivas que aún no han agotado sus posibilidades de conjunción con el entorno rock que indudablemente influye su modo de hacer.

De los parques a los escenarios en modo alguno debe traducirse como asalto innmercido: Santiago Feliú y Donato Poveda ya no serán novísimos, pero la capacidad de deslumbramiento acompaña la escala artística que han ganado.

Revolución y Cultura, No. 2, 1991, p. 70

Juan Formell: trovador auténtico como el que más

Joaquín Borges Triana

Muchas páginas se han escrito y continuarán publicándose acerca de la im-
pronta del recientemente desaparecido Juan Formell y de su quehacer al frente
de Los Van Van, sin menor discusión la agrupación que más tiempo ha reinado
en los niveles de preferencia de los cubanos en nuestra música popular baila-
ble. Desde su aparición el 4 de diciembre de 1969, esta formación ha colocado,
uno tras otro, diversos temas musicales para hacer bailar de lo lindo a buena
parte de los moradores de nuestro país y de paso, conformar buena parte de la
banda sonora de Cuba en los últimos 45 años.



En sus inicios Van Van retoma las innovaciones que, en cuanto a formato, Juan Formell había experimentado en la Orquesta Revé, a saber: empleo del bajo eléctrico, organeta, guitarra eléctrica, sustitución de la flauta de cinco llaves (típica de las charangas cubanas) por la de sistema, trabajo vocal a partir del montaje de voces como en los cuartetos, así como un tratamiento orquestal diferente al que prevalecía por entonces, sobre todo en el área de las cuerdas, más utilizadas en forma rítmica que melódica.

A tales cambios, también se unía que las células rítmicas básicas sufrían una evidente transformación (con un específico figurado de piano y bajo), aspecto en el que la personalidad de José Luis Quintana («Changuito») desempeña un rol protagónico, al modificar los acentos del toque de la percusión y establecer una ampliación del set percusivo a partir de agregarle componentes a la batería. Así, el son sería abordado con elementos del rock y del jazz, para dar lugar a lo que se conoció como «songo».

Ahora bien, quiero hablar aquí de un tema menos abordado en la mayoría de los trabajos que se han publicado a propósito del fallecimiento de este insigne músico. Me refiero al Juan Formell trovador, ese que fuera miembro honorario del Movimiento de la Nueva Trova y que compartiese de hermano a hermano con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. En mi opinión, creo que está por hacerse un estudio acerca de la cancionística cubana en los años que comprende la etapa de transición del *feeling* a la Nueva Trova y en la que, por ejemplo, se generan hermosas composiciones que no son ni una cosa ni la otra, pero que representan un tipo de canción muy singular, como las escritas por Juan Formell, ideadas para ser interpretadas por Elena Burke durante la segunda mitad de la década de los sesenta del pasado siglo.



Aquel repertorio fue un trabajo pletórico en elementos novedosos para la época y dentro de los parámetros de lo que se conoció como sonido shake, el cual abarcaba combinaciones estilísticas al corte de son con *shake*, *afro-shake*, *shake-blues* y *samba-shake*. En esas piezas del por entonces joven Juan Formell hay evidentes influencias de Los Beatles y de la música brasileña pero, según lo relatado por gente que vivió el período, se bailaban como música cubana y muchos no lograban darse cuenta de dón-

de procedía el componente foráneo.

No parece descabellado pensar que en dichos temas, vistos como expresión de los procesos abiertos y ocurrencias o acontecimientos en reciclaje permanente dados en nuestra música, están las raíces primigenias de la actual Canción Cubana Contemporánea y que, a la postre, ha sido un macroproceso de elementos y resultados entretreídos, con un carácter transnacional que ni borra ni estandariza, sino más bien presupone rasgos que dejan un sedimento tipificador y cambiante, incluida toda clase de reapropiaciones.

A propósito de lo antes expuesto, solo habría que escuchar el álbum titulado *Elena Burke canta a Juan Formell*, un CD contentivo de doce canciones que en su momento no se concibieron para integrar una producción fonográfica, sino que se fueron grabando a través de los años y con diferentes formatos de respaldo. Son temas que, en voz de Elena y con orquestaciones de Formell, se publicaron en discos pequeños entre 1967 y 1976.

Contentivo de varias piezas muy populares en el instante de su aparición hace cuatro décadas, entre ellas «Y ya lo sé», «Lo material», «De mis recuerdos» y «Al fin creo en el amor», este CD es una prueba rotunda del enorme talento de Juan Formell como hacedor de canciones, trovador auténtico como el que más, aunque la mayoría solo piense en él como el timonel de ese tren de la música cubana que han sido Los Van Van y que seguirá sonando, incluso cuando se hagan realidad aquellos versos de Sigfredo Ariel que expresan:

se borrarán los nombres y las fechas
y nuestros destinos
y quedará la luz, bróder, la luz
y no otra cosa.

Revolución y Cultura, No. 3 de 2004, pp. 76-77