



# **A n a l e p s i s**

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO

REVOLUCIÓN  
CULTURAL  
Y LINGÜÍSTICA

**13**

**. Un destino para Sara / 2001**

*Jaime Sarusky*

**. Vías cubanas hacia el siglo XXI: Estación  
Terminal de Trenes en Santiago de Cuba  
/ 1999**

*Roberto Segre*

**. Elogio imperfecto de Ambrosio Fornet  
/ 2011**

*Aída Bahr*

**. Vicentina Antuña:  
Maestra, madre, compañera / 2009**

*Ricardo Alarcón de Quesada*

## Un destino para Sara

Jaime Sarusky

*Para Sara González la experiencia con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC le dio un vuelco a su vida. Como profesional pero también humanamente. Aquí nos cuenta que no fue un sendero fácil el que debió recorrer. Primero que todo por ser mujer y segundo, porque se convirtió en la más joven integrante de aquella conjunción de talentos. Desde su ingreso trataron de protegerla, mientras la jovencita se empeñaba en ser ella misma como cantante, como músico y, además, la compañera: de trabajo, de sueños, de bromas, de juergas, única forma de lograr que la consideraran una igual. Todavía hoy, treinta años después, tiene una grata nostalgia de aquella extraordinaria vivencia que definió, indiscutiblemente, su vida, transformándola en destino.*

— *Silvio me contaba que él y Pablito Milanés te conocieron en el Instituto de Marianao.*

— Fue durante un acto en 1968 o 1969 porque en ese momento yo estudiaba bachillerato allí, aunque parte de mis estudios también los hice en el conservatorio Amadeo Roldan. Como eran muy contadas las becas para estudiar guitarra, escogí la viola. El maestro que me enseñó a tocar la guitarra fue Nené Enrizo, uno de los mejores trovadores de La Habana. Un guitarrista extraordinario que acompañó a muchos que formaban parte de la trova tradicional.

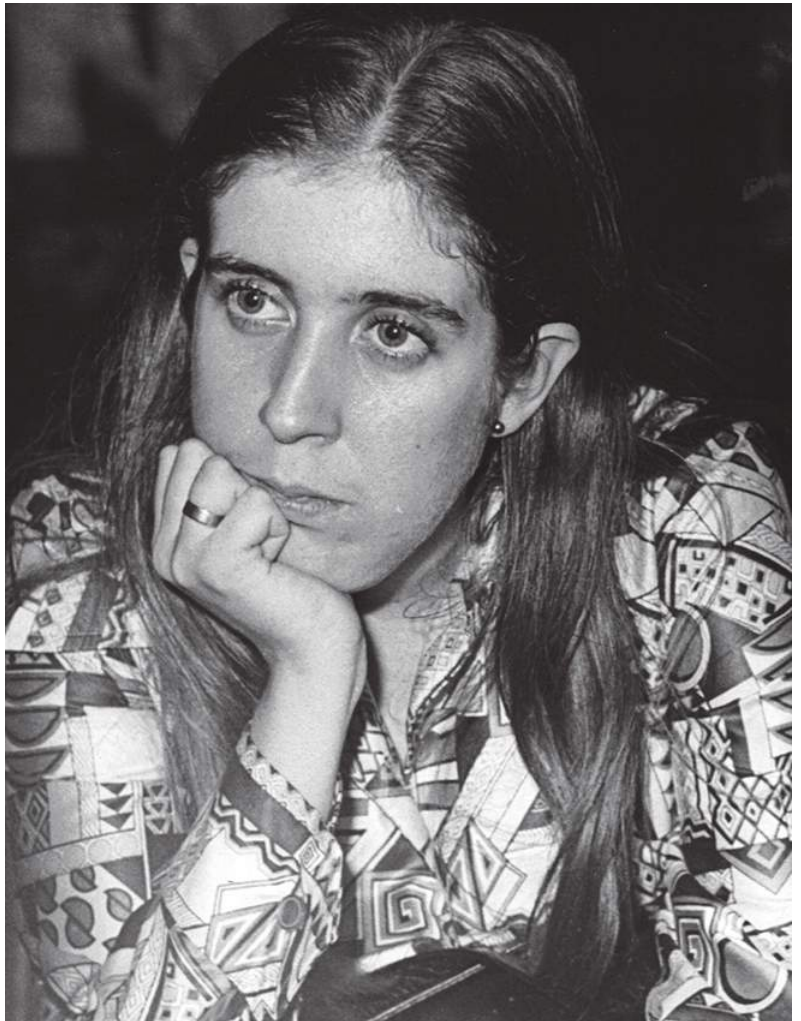
— *Era muy conocido en aquella época.*

— Cuando se hacen las pruebas en el Amadeo Roldán se presentan los alumnos de Leopoldina Núñez que tenían más conocimientos. Después Leopoldina fue mi profesora. Entonces me convencieron de que estudiara la viola. Estuve batallando con el instrumento

cuatro años hasta que no di más. Claro, cuatro años que no perdí porque estudié solfeo, apreciación, la teoría. De ahí salí para la calle. Tendría diecisiete o dieciocho años. Por la noche empecé a dar clases de guitarra en el Caturla. Ya Silvio y Pablo eran conocidos, nos sabíamos sus canciones. Yo era una fanática de los dos.

— *¿Ellos te descubrieron a ti?*

— Conversamos. Les gustó lo que yo hice. En la escuela de Instructores de Arte yo cantaba. También estudiaban Pedro Luis Ferrer y Mike Porcel, entre otros. Había en la





escuela un ambiente muy de la trova. Leopoldina Núñez nos daba clases con canciones de Martha Valdés, de los trovadores, de Silvio, de Pablo, los estudios armónicos. Hice un dúo con Pedro Luis y en eso lo llamaron al Servicio Militar. Ya yo había cantado en varios lugares. En esa época el cuarteto Los Dimos, que era muy bueno, cantaba con frecuencia en Teatro Estudio. Ellos me fueron a buscar para que ingresara en el cuarteto, que así se convirtió en un quinteto.

Un día me encuentro con Silvio y Pablo de casualidad en la parada que había en 14 y 23, en el Vedado. Y de pronto me pregunta Silvio: «¿Tú no te atreverías a cantar una canción que tengo que grabar pronto porque me mandaron a hacer la música?». Le respondí que sí, que yo había aprendido a no decir no. Nunca. Aunque no supiera en lo que me metía. Lo importante era ir hacia adelante. «¿Tú nunca has musicalizado nada, no has hecho alguna canción? ¿Te gustaría musicalizar versos de José Martí?», volvió a preguntarme Silvio.

Al otro día lo vi y me dio una selección de versos. Enseguida me puse a trabajar y, a partir de ahí, a relacionarme con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

Ya Leo (Brouwer), Juanito Elósegui y (Federico) Smith estaban dando clases como profesores y también asistí a ellas. Entonces llega Pablo Menéndez, que siempre ha sido el feminista del Grupo porque su madre, Bárbara Dane, es cantante, y enseguida dio un voto a favor mío para que me quedara porque hacía falta una voz femenina.

La verdad que era un embullo de los muchachos porque Alfredo Guevara preguntó qué diablos hacía yo allí, que quién era yo, yo que no tenía una historia como Silvio y Pablo y Noel.

Todas esas cosas las sentía como ellos pero no estaba en el escenario. Me dijeron: «No pierdas el ánimo, no te vayas. Queremos que te quedes».

En aquel momento se produjo el Encuentro Latinoamericano de Música que organizó la Casa de las Américas. Se hizo un concierto y canté y participé también como músico porque había que hacer de todo. Me acuerdo de una anécdota muy simpática. Yo tocaba la *quijá* de buey y cuando Leopoldina Núñez me vio estuvo mucho tiempo sin hablarme y exclamó: «¡No te olvides que tú eres guitarrista!»

Ese día canté yo sola con la guitarra una canción mía y otras más con el Grupo. Después del concierto, ya con la aprobación de Alfredo, pasé a integrarlo.

- *¿Tú ingresaste en 1971?*
- Sí y allí estuve hasta 1978.
- *O sea, en las etapas que dirigieron Leo Brouwer, primero, y Eduardo Ramos, después.*
- Así es.
- *¿Qué características tenían esas dos etapas?*
- La de Leo es la formadora. Para mí ha sido y es muy importante en mi carrera porque



esa fue la semilla. De ahí partió todo lo que hemos hecho: la experiencia, lo que hicimos cada uno individualmente. Eso fue fundamental.

Leo se va cuando sabe que ya todos están preparados para seguir experimentando, para seguir con un método de trabajo de creación y participación colectiva, con el análisis del concepto de por qué se hace cada cosa. Eso ya estaba en nosotros.

Eduardo, por su parte, sigue llevando el Grupo a lo que sería el trabajo fuera del laboratorio, del experimento. Salimos a la palestra con actuaciones

ante el público, comienzan las giras. No es que Leo no hiciera falta, Leo siempre estaba, de una manera o de otra.

– *¿Cómo se manifestaban ustedes en el trabajo de cada día, sobre todo para ti que tenías una experiencia singular por ser mujer y la más joven?*

– Ana Vesa, que tocaba el oboe, ya estaba cuando yo entré al Grupo. Yo vivía para el Grupo. Me levantaba por la mañana y entraba en el ICAIC y no nos íbamos de allí hasta las ocho o las nueve de la noche. Y a veces nos quedábamos grabando durante un fin de semana o tres o cuatro días en el estudio de Prado. Creando. Con Emiliano, que empezaba a componer. Un trabajo colectivo que nos enseñaba mucho. Además, era un núcleo de creadores, no solo de ejecutantes. Hacían arreglos que se compartían. Era un taller muy importante.

Después del Grupo me quedé sola trabajando mucho tiempo. Luego me uní a la ópera-son de Virulo y posteriormente he ido formando grupos por más de dieciséis años, siempre a partir de las mismas bases de aquella experiencia.

Esa es una manera de trabajar: como lo han hecho Sergio y Silvio y Pablo Milanés y Pablo Menéndez y Emiliano que, como los demás, hizo su grupo con idénticas características. Todos hicimos esos experimentos donde quiera que hemos estado porque esa es una forma, un método muy positivo para crear. Contribuye mucho a la creación y a la espontaneidad y a la labor colectiva.

Una cosa que aprendí es que nunca se lograba totalmente lo que uno quería. Ese trabajo que nunca termina es el que me enseñó a mí en todos los sentidos.

– En algunos momentos hubo puntos de vista diferentes entre los cantantes y los que defendían la música instrumental...

– Yo no creo que era una cuestión de pugnas. Puede ser que hubiera contradicciones. No fue ese el motivo que llevó a alguien a salir del Grupo, por ejemplo.



– Según las opiniones de algunos de los entrevistados no se trataba de contradicciones insalvables, pero no coincidían los cantantes y los defensores de la música instrumental.

– Sin embargo, no eran puntos de vista excluyentes. Al contrario, yo creo que esa diversidad de opiniones enriquecía el trabajo. Para mí era así. En ocasiones me utilizó Sergio (Vitier) para hacer varias cosas de líneas melódicas. Me acuerdo de Corales, un tema

de Sergio que yo hacía o el tema de la banda sonora de la película De cierta manera, de Sara Gómez. Ese tema también es de Sergio y la voz que está lalaleando allí es la mía. Conceptualmente, pienso que las discrepancias eran para bien. Para mí, las distintas formas de pensar eran una premisa. Yo podía estar equivocada pero quería que me convencieran, y que me lo demostraran. Era una manera de aprender. Uno tiene que estar aprendiendo siempre. Todos ellos tenían más experiencia que yo.

En ese sentido no tuve contradicciones y si se exponían criterios, si había debates, era una manera de aprender.

– Cuando entras en el Grupo eras muy joven. Y aunque ya Ana Vesa integraba el Grupo, ¿tú sentiste que te discriminaban o había prejuicios, o al contrario, te protegían por el hecho de ser mujer?

– Yo sentí, más que nada, protección. Era un medio que yo no conocía. Casi todos tenían ya experiencia profesional, artística, que no era mi caso. Sergio, que desde los dieciséis años venía tocando en cabarets. Empiezo por decirte que yo no bebía. Y los primeros tragos de mi vida me los di allí. Me dije: «¡Ah, no! Yo no me quedo aquí como una boba, sin beber. Yo aprendo a beber de todas maneras con esta gente porque si no, me eliminan y entonces no me llevan para tal lado y para tal otro porque yo soy una mona que no quiere beber. No». Aprendí. Estaba con los ojos bien abiertos copiándolo todo. Además, todos ellos son mis hermanos. Esa era mi familia. El mundo del Grupo fue para mí muy, muy importante. De ahí salieron mis amigos del alma, mis consejeros del alma.

– ¿Tú también fuiste a las giras por provincias?

– ¡Cómo no! Hay una foto del Grupo y todos con cara de muerto. Esa foto es histórica. Me acuerdo que eso fue en Camagüey. Es que son gente especial también. Cada uno de

ellos es especial. Y discriminación no sentí nunca. Al contrario.

– *¿Recuerdas detalles de lo que ocurría durante las giras que hizo el Grupo?*

– Prácticamente teníamos que estar inventándolo todo en el aire: los instrumentos, los equipos de sonido... Pero eso no ha sucedido solamente con el Grupo. Después le ha pasado a mucha gente. Yo creo que los artistas cubanos son los más extraordinarios del mundo.

Todavía, hoy por hoy, hay cosas que salen porque los artistas quieren. El artista cubano va más allá de las posibilidades materiales. Una vez fuimos a la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos en Las Mercedes, en la base de la Sierra Maestra. El administrador de la escuela era Núñez, que trabaja ahora con Silvio. Bueno, no te imaginas, no nos llevaban el ron en botellas sino en latas de aceite.

Entonces fuimos a ver la escuela. La gente, los alumnos, estaban locos por ver y escuchar al Grupo.

En aquel momento se estaba poniendo el documental con la canción de los CDR. Esa fue una de las primeras imágenes que la gente empieza a ver del Grupo. Entonces los guajiros no querían que nos moviéramos si no cantábamos la canción de los CDR.

«Pero, bueno, esperen a por la noche. Nosotros vamos a venir con los instrumentos» – les dijimos. Y añadí: «No, no, no, que no se van».

Y así se hizo el primer experimento Sampling. Y entonces: «Caballeros, tú, Eduardo, haz con la boca el bajo que tocas, y tú, Sergio, haz la guitarra, y al otro lo suyo... no sé qué...» Y así lo hicimos.

Y en otra ocasión, en esa misma gira, llegamos a un pueblo y en el cine lo único que ponían era ese documental. A la gente le encantaba. Pero llegaron de repente como diez mariachis a caballo. La gente del pueblo se quitó y ellos se colocaron frente al escenario. Y pidieron que cantáramos la canción... Y tuvimos que hacerla como seis veces porque si no, nos iban a matar allí los guajiros aquellos.

Y la maldad que le hice a Silvio. Estaba cantando «El rey de las flores» y yo me puse a fastidiarlo. Cuando decía «tenía batallones de abejas, chiquitas arañas, babosas y aves bonitas» yo me ponía al lado de él y le agregaba: «...y cucarachitas». Y me decía: «Sal de aquí. Un día se me va a mí y entonces sí que...»

Mira, muchacho, y parece que se le quedó grabado, porque repitió: «...y cucarachitas». Y después me estaba buscando para matarme.

– *¿Cuál fue la reacción cuando ya se supo que el Grupo se desintegraba?*

– Fue muy triste. Eduardo, Pablito Milanés, Emiliano, Norberto, yo. Tremenda tristeza. Había una relación muy fuerte entre todos. Incluso, los que ya no estaban siempre seguían sus vínculos con nosotros.

– *¿Cómo se llegó a esa decisión?*

– Pienso que llegó un momento en que cada cual tenía que tomar su rumbo y que la experiencia la volcara en su nuevo trabajo.

– *Por lo que dices la propia historia se encargaría del fin del Grupo.*



★ grupo de  
EXPERIMENTACIÓN  
SONORA/ICAIC 2

– Fue un proceso que condujo a esa disolución. Ya no daba más. Ya se habían ido Silvio, que estaba empezando a hacer sus cosas, y Sergio, que rearmó su grupo ORU. Pablo siguió. Pablo era romántico, como Eduardo y como yo. En esos momentos seguíamos allí por puro romanticismo. Pablo Menéndez ya tenía otros intereses. Leo estaba dirigiendo fuera de Cuba

– *¿Qué te dejó aquella aventura?*

– Silvio dijo cosas muy interesantes en la entrevista que tú le hiciste. Sobre todo, conceptualmente. El Grupo fue una etapa muy importante para todos y para cada uno de

nosotros, a la hora de madurar como artistas, a la hora de crear. Para mí eso fue lo más importante, sin desconocer la significación histórica que tiene y que tuvo en su momento. Además, el papel que jugó para la cultura cubana, que está ahí, que es innegable.

– *¿Cómo recuerdas lo que pensabas y sentías dentro del Grupo, y cómo lo ves al cabo de treinta años, con la perspectiva de hoy?*

– Para mí fue determinante para ser quién soy. Para tener ideas propias, de mí misma, de lo que iba a hacer con mi vida. Eso fue parte también de la formación de esos años con el Grupo. Y ya te estoy hablando más que de artistas, de personas. Humanamente, para mí fue muy importante. Fue la escuela fundamental de mi vida desde el punto de vista humano. Y en cuanto a realización artística fue determinante. Para poder hacer todo lo que yo he hecho después siempre he tenido que recurrir a lo que aprendí y pude hacer allí. Mucho o poco. Lo que hice ha sido importante para todo lo que he hecho después. Y esto lo he asumido

con una conciencia.

– *O sea, que además de todo el desarrollo artístico y musical, de alguna manera también te dio una especie de método.*

– Exacto. Una escuela, un método, una forma de ser. Una forma de enfrentar, también, mi propia creación, mi propia vida. Me definió en todos los sentidos. Salí de allí con la simiente, con la base, firme y segura, que no tenía. Y de ahí puede salir todo.

– *Al principio no fue fácil.*

– No, para nada. Pero no era tampoco una angustia, ni un sufrimiento. No era fácil pero era un placer. Eso, sí, había que estar allí sin ninguna gota de pellejo. Era en carne viva.

– *Y lo que se aprendía con Leo Brouwer...*

– Las enseñanzas de Leo fueron importantísimas, vitales. Eran en otra forma. No solamente te enseñaba dónde quedaba el do mayor sino dónde tenías tu cabeza para pensar y qué era importante que supieras en la vida y la cultura. Todo. Porque a él le importaba todo. Es un hombre integral, un ser extraordinariamente inteligente con quien puedes hablar de todo. Eso él lo transmitía, se lo enseñaba a la gente.

*Revolución y Cultura; no. 4 de 2001: 21-23*



# Vías cubanas hacia el siglo XXI: Estación Terminal de Trenes en Santiago de Cuba\*

*Roberto Segre*

El ferrocarril es uno de los principales símbolos del progreso decimonónico. Aún resisten las monumentales estaciones en las capitales de los países industrializados y se añoran los fenecidos mitos del imaginario colectivo: nebulosas imágenes de las terminales parisinas de Claude Monet;<sup>1</sup> paisajes agrestes del oeste norteamericano con el tren resoplando ante manadas de bisontes: gigantescas locomotoras expuestas en las Exposiciones Internacionales de Filadelfia y Chicago.<sup>2</sup> Sin embargo, entró en crisis en el XX: automóviles, ómnibus y camiones a nivel terrestre y el desarrollo de la aviación, debilitaron casi mortalmente uno de los sistemas de transporte más racional, económico y eficiente creado por la moderna tecnología.

Como el ave fénix, resucitó en este fin de siglo: de los negros humos, carbones y cenizas, surgieron las flameantes y aerodinámicas siluetas de trenes balas y veloces TGV. Su recuperación trajo consigo nuevos significados funcionales de las terminales ferroviarias. Mientras en diferentes latitudes los amplios espacios acristalados fueron reciclados para actividades culturales —la Gare d'Orsay en París, la estación Mapocho en Santiago de Chile y la Central Station de Cincinnati<sup>3</sup>—, o eliminados sin piedad —la Pennsylvania Station en Nueva York, de McKim, Mead & White<sup>4</sup>—, algunos de los principales

Vista frontal de la Terminal. El edificio crea una continuidad entre el espacio urbano y el espacio interior





arquitectos del *star system* acometieron con entusiasmo las espectaculares soluciones *high tech* requeridas por la complejidad implícita en la escala y movimiento de pasajeros de los hoy llamados «intercambiadores de transporte».<sup>5</sup> Europa se encuentra a la vanguardia — así como lo estuvo en el siglo XIX —, en el rescate de esta tipología ingenieril y arquitectónica. Rafael Moneo renueva y amplía la estación Atocha en Madrid (1992);<sup>6</sup> Nicholas Grimshaw inventa la inédita sinuosidad de la Waterloo Station en Londres (1994)<sup>7</sup> y Santiago Calatrava disemina sus fantasías estructurales por el continente: las estaciones de Stadelhofen en Zúrich (1990), Lyon-Satolas en Lyon (1994), la de Oriente en Lisboa para la Expo 98 y Guillemins en Lieja, que será inaugurada en el 2002, resultan ejemplos destacados.<sup>8</sup>

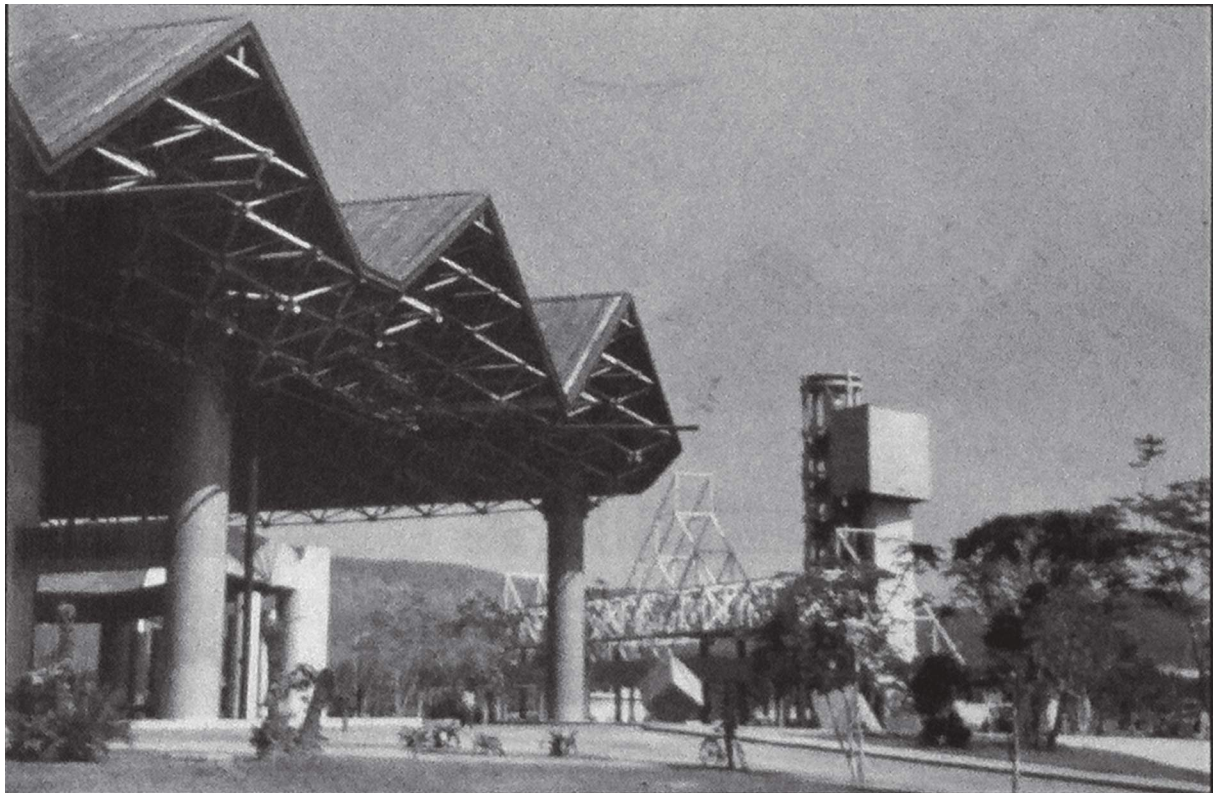
Pese a la extensión de las líneas ferroviarias en varios países de América Latina — Cuba, México y Argentina —, y la construcción de imponentes estaciones terminales a inicios de siglo — en Buenos Aires la del Ferrocarril Central Argentino de Eustace L. Conder (1910/1915) fue la mayor del Cono Sur<sup>9</sup> —, el sistema entró en crisis en los años treinta ante la invasora presencia del automóvil. Todavía en esta década surgieron aisladas propuestas, sustituyendo las estructuras metálicas por el hormigón armado: en Brasil, la terminal de Goiânia (1932)<sup>10</sup> y la Central D. Pedro II de Río de Janeiro (1937), en estilo Déco;<sup>11</sup> en Ciudad de México, la estación del FFCC infantil de Chapultepec (1928);<sup>12</sup> y en Santiago de Chile, el proyecto de graduación de Sergio Larraín (1928),<sup>13</sup> de una hipotética central urbana. Desde entonces hasta nuestros días, el tema no fue incluido en los encargos estatales. Por ello, en la reciente enciclopedia publicada en Italia por Ramón Gutiérrez — *Architettura e Società, L'America Latina nel XX secolo*, Jaca Book, Milán, 1996 —, no se citan ejemplos de terminales ferroviarias.<sup>14</sup>

### **Cuba. Azúcar y raíles**

El azúcar generó el sistema ferroviario de la isla. Los ricos hacendados habaneros descubrieron tempranamente la eficiencia del nuevo medio de transporte, reemplazando lentas carretas de bueyes por una hilera interminable de vagones cañeros.<sup>15</sup> El pragmatismo dominó sobre los valores simbólicos en las construcciones del FFCC, ante el predominio de las mercancías sobre los pasajeros.<sup>16</sup> Ello explica el carácter estrictamente funcional de la mayoría de las estaciones urbanas: las columnatas neoclásicas de Villanueva en La Habana y de Sabanilla en Matanzas, constituyen el único nexo arquitectónico de las estaciones con la ciudad heredada.<sup>17</sup> Recién en el siglo XX, las identificaciones estilísticas de las funciones sociales traídas de Estados Unidos — el clasicismo y el neocolonial — caracterizan los símbolos del movimiento comercial, interior y exterior: la Aduana en el puerto de la capital (1914) y la estación central (1912), diseñada por Kenneth H. Murchison con elementos decorativos hispánicos.<sup>18</sup>

En los años treinta, ante la intensificación del flujo turístico hacia la playa de Varadero, J.-C. N. Forestier concibe en el Plan Director (1925-1930) una gigantesca terminal en La Habana — tanto marítima como ferroviaria —, como espacio hegemónico de la ciudad, preanunciando los actuales «intercambiadores de transporte».<sup>19</sup> Proyecto trunco antes de nacer por la inauguración de la Carretera Central (1930), eje prioritario del transporte automotor a lo largo de la isla, dejó en suspenso «el juicio» — como diría Giulio Carlo Argan — sobre la posible existencia de una nueva terminal de FFCC en Cuba.<sup>20</sup>

De allí el valor paradigmático y simbólico de la Estación de Trenes proyectada por José Antonio Choy (n. 1949) y su equipo para Santiago de Cuba: así como la isla tuvo el primer ferrocarril de América Latina (1837) — antes que España y el séptimo en el mundo<sup>21</sup> —, surge en la principal ciudad del oriente cubano la última y única terminal moderna de la región. Sorprende la realización de una obra de esta envergadura en el



El edificio de la Terminal con la plaza y la torre del reloj al fondo.

país, en un momento de aguda crisis económica causada por la interrupción del intercambio con los países ex socialistas del este europeo y la presión del embargo norteamericano. El joven profesional asumió el desafío de crear en la ciudad de Santiago los signos urbanos de la modernidad, cuya originalidad logró hacerlos trascender a escala local e internacional. Constituye una trilogía forjada en estos tiempos difíciles del llamado «Periodo Especial» — la Terminal de Vuelos Ejecutivos (1988),<sup>22</sup> el Hotel Santiago de Cuba (1991)<sup>23</sup> y la Terminal de FFCC (1988-1997) —, expresión de la ciudad futura, ansiosa del salir del anonimato y el sometimiento histórico a la hegemonía habanera. En el momento en que los escasos trenes circulan con vagones argentinos de los años sesenta y el transporte urbano predominante en Santiago son primitivos caballos, la ejecución de esta obra constituye un acto de fervor y optimismo frente al incierto porvenir: es el sueño de poseer un día el TGV cubano, materializando la ansiada utopía.

### **La vanguardia periférica**

La solución planteada por Choy asume como punto de partida referencias históricas y contextuales en los dos niveles de intervención: urbanístico y arquitectónico.<sup>24</sup> Mientras la anodina e intrascendente vieja estación, colocada frente al centro histórico, anulaba la percepción visual de la bahía y el puerto, la nueva genera un perno de articulación entre el viejo núcleo urbano y las áreas de expansión en dirección noroeste, tanto de los asentamientos habitacionales como de las estructuras productivas. A su vez, su presencia inicia el rescate y renovación del espacio degradado de almacenes y construcciones industriales de la zona portuaria en el fondo de la bahía de Santiago de Cuba, restableciendo el nexo entre la ciudad y el mar.

Si la terminal aérea de Vuelos Ejecutivos deconstruía la subliminal referencia de los techos coloniales santiagueros y a la herencia orgánica wrightiana dejada por Walter

Betancourt,<sup>25</sup> y el hotel Santiago de Cuba rescataba el significado simbólico de la industria azucarera y del *balloon frame* antillano, la estación asume dos componentes disímiles. Por una parte, el ancestro neoclásico de las construcciones ferroviarias del siglo XIX; por otra, la producción de ron identificada con la empresa Bacardí, nacida en Santiago de Cuba. Sus almacenes, situados al frente de la estación y el proyecto de la sede administrativa (1958)<sup>26</sup> — nunca ejecutado —, ubicado por Mies van der Rohe a pocos metros de distancia, motivan las iniciales imágenes formales y espaciales.

En un entorno caótico y desordenado, regido por el encuentro de dos vías principales — la avenida Jesús Menéndez y el Paseo Martí —, Choy elude la construcción de un edificio monumental unitario. Funciones y símbolos aparecen disgregados sobre el terreno, en un *crescendo* desde la calle hasta la gran cubierta metálica de la estación. Un pórtico de acceso y la torre del reloj<sup>27</sup> — reminiscencia de aquella creada por Tony Garnier en la Ciudad Industrial — preanuncian la entrada principal. En el espacio verde circundante — esa naturaleza tropical que Rafael Moneo aprisionó en la vieja nave madrileña de Atocha —, coloca un aéreo y transparente pabellón de cafetería que define un espacio lúdico de encuentro e intercambio social urbano, abierto ante la visión del escenario arquitectónico, a la espera del inaferrable atemporal convoy.

### Tipos y modelos

Entre las múltiples opciones tipológicas definidas por Nikolaus Pevsner en los orígenes del FFCC, Choy abandona la fachada «arquitectónica» contrapuesta a la construcción ingenieril de las bóvedas sobre los andenes. Solución integral surgida en Londres en el siglo pasado (King's Cross, 1851), reaparece en las recientes obras de Grimshaw y Calatrava y culmina en la «desaparición» de la estación de Euralille, sometida a la bota de Pontzamparc y a la torre de Vasconi.<sup>29</sup> El gran techo estructural otorga continuidad a la relación andenes-ciudad y delimita un espacio transparente y continuo, a la vez fragmentado por los contenedores de las funciones internas. La estereocelosía de la cubierta se desarrolla a nueve metros de altura en unidades moduladas de 36 m x 36 m — el cuadrado proyectado por Mies poseía 40 m x 40 m —, sostenida por ciclópeas columnas de hormigón de 2,40 m de diámetro. La estructura metálica no es el resultado de una forma abstracta — el modelo universal establecido por Mies en el Convention Hall de Chicago —, sino que su perfil se adecúa a la relación con el contexto. Mientras hacia los andenes se dilata la poligonal, preanunciando el espacio abierto de las vías férreas, en el diálogo con la ciudad asume el ritmo quebrado de los techos a dos aguas de los almacenes Bacardí localizados frente a la estación.

El sistema de volúmenes articulados bajo la cubierta posee un carácter polisémico. Para los viajeros que salen de Santiago, un pórtico neoclásico virtual reactiva la memoria del orden urbano y de la herencia ferroviaria cubana. Luego se accede a la sala de espera, caja transparente y virtual integrada al vestíbulo de conexión con los andenes. Solo una piel de cristal separa a los viajeros de la hilera de vagones. Quienes llegan con el tren, recorrido peatonalmente el trayecto lineal de las vías, perciben la fragmentación de los bloques coloridos, cuya composición curvilínea y diagonal — homenaje a Holl, Isozaki y Libeskind<sup>30</sup> — sugiere la aceleración necesaria del flujo de salida. El hipotético desorden de cilindros y prismas preanuncia la visión del paisaje periférico circundante — el *dirty realism* de Win Wenders<sup>31</sup> —, conformado por almacenes, *containers*, grúas y brillantes y plateados depósitos de gasolina.

Cuestionadas definitivamente las rígidas estructuras compositivas cartesianas del clasicismo y del Movimiento Moderno, el edificio configura un sistema dinámico y multi-significativo, acorde a la diversidad de funciones que contiene. Del concepto de suma o



Interior del edificio. En primer plano el cilindro donde se diseñaron las instalaciones gastronómicas de servicio al público.

adición de la tipología académica del siglo XX — monumento = ingeniería +arquitectura —, se llega a la desintegración de la forma, diluida en la ciudad, como parte de las estructuras preexistentes o del espacio intermedio entre los *bigness* — parafraseando a Rem Koolhaas<sup>32</sup> — que albergan las actividades administrativas o recreativas contemporáneas. En una década en que la arquitectura cubana está en crisis por la precariedad económica y la escasez de obras construidas, acentuada por el esquematismo pedestre de las soluciones tecnocráticas — herencia del síndrome de la prefabricación —, y el actual predominio del facilismo *kitsch* en las instalaciones turísticas,<sup>33</sup> José Antonio Choy y su equipo materializaron obras con una profunda significación cultural, que sintetiza la maduración de las propias raíces y la decantación de los lenguajes vigentes en la modernidad internacional. Frente a la prioridad de los encargos que siempre mantuvo la capital, ejecutaron en Santiago de Cuba una trilogía imperecedera de la arquitectura contemporánea cubana, símbolo del complejo y contradictorio ocaso del siglo XX y al mismo tiempo de la visión esperanzada ante la inminente centuria. Se reitera una vez más la falacia de la antítesis centro-periferia, en términos de contraposición entre originalidad metropolitana y mímesis dependiente. Choy, en su ciudad natal, expresa la fuerza creativa de los bordes, la pasión de los márgenes, la ansiedad de los límites por sumergirse en el ojo del ciclón.<sup>34</sup>

Santiago de Cuba-La Habana-Río de Janeiro, enero-febrero, 1998

*Revolución y Cultura*, no. 2-3 de 1999, pp.102-106.

#### Notas

\* Esta obra arquitectónica resultó finalista del premio internacional Mies van der Rohe, en su primera versión latinoamericana en 1998.

<sup>1</sup> La máquina de vapor y su presencia en el contexto natural y urbano motivaron los temas pictóricos de algunos artistas del siglo XIX, entre ellos William Turner y Claude Monet. Giulio Cario Argan, *Arte Moderna*, Companhia Das Letras, São Pablo, 1996, pág. 98

<sup>2</sup> John Gladstone, «The Romance of the Iron Horse». *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* No. 15 (Transportation Theme Issue), Miami, winter-spring. 1990, pp. 7-37

<sup>3</sup> Entre las grandes obras parisinas de François Mitterand se encuentra la Gare d'Orsay, convertida en museo por la arquitecta italiana Gae Aulenti; la Estación Mapocho de Santiago de Chile, proyecto de Monserrat Palmer, es ahora un Centro Cultural.

<sup>4</sup> Esta edificación significativa del clasicismo norteamericano fue demolida en 1964. Arthur Drexler (Edit.) *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. The Museum of Modern Art MIT Press, Nueva York, Cambridge. 1977 pág. 480

<sup>5</sup> Vicente Patón, «En vías de tránsito. Las nuevas estaciones», *Arquitectura Viva* No 22 Madrid, enero-febrero 1992. pp. 8-10

<sup>6</sup> *Mies van der Rohe Pavillion Award for European Architecture 1992*, Fundació Mies van der Rohe, Barcelona. 1993 pp. 104-107

<sup>7</sup> Nicholas Grimshaw, «Luz al final del túnel. Estación de Waterloo. Londres». *Arquitectura Viva* No. 35. Madrid, marzo-abril 1994. pp. 38-45. Esta obra obtuvo el primer premio en el concurso Mies van der Rohe Pavillion Award for European Architecture 1994.

<sup>8</sup> Alexander Tzonis y Liane Lefaivre. *La arquitectura en Europa desde 1968*, Ediciones Destino, Barcelona. 1993. pág. 284

<sup>9</sup> Clara Braun y Julio Cacciatore. *Arquitectos europeos y Buenos Aires. 1860-1940*, Fundación TIAU. Taller de investigación y Acción Urbana. Buenos Aires. 1996. pág. 62

<sup>10</sup> Gustavo Neiva Coelho. «Art Déco: os signos do poder na arquitetura oficial em Goiânia», *Art Déco na América Latina*, 1er. Seminario internacional. Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, 1997. pp. 165-169. En el proyecto de la nueva ciudad el arquitecto-urbanista Attilio Corrêa Lima otorgaba a la estación de trenes un valor simbólico hegemónico dentro del trazado urbano.

<sup>11</sup> *Guía da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Editora Index, Rio de Janeiro. 1997. Esta obra, proyecto de Roberto Magno de Carvalho, una de las últimas en estilo Déco, mantiene aún hoy, con su torre del reloj, un valor simbólico popular de referencia urbana.

<sup>12</sup> Fernando González Cortázar (Coord). *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1994, pág. 251. Realizada por José Gómez Echevarría, y a pesar de su tamaño reducido, es considerada una obra significativa en cuanto al empleo del hormigón armado.

<sup>13</sup> Humberto Eliash y Manuel Moreno, *Arquitectura y Modernidad en Chile, 1925- 1965. Una realidad múltiple*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. 1989. El autor, uno de los protagonistas del Movimiento Moderno chileno, proyectó la estación con influencias de Freyssinet y del expresionismo alemán.

<sup>14</sup> Ramón Gutiérrez. *Architettura e Società. L'América Latina nel XX Sécolo*. Dizionario Enciclopedico, Jaca Book, Milán, 1996

<sup>15</sup> Julio Travieso Serrano, *El polvo y el oro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 1996. pág. 161.

<sup>16</sup> Oscar Zanetti Lecuona. Alejandro García Álvarez, *Caminos para el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales. La Habana. 1987. pág. 38

<sup>17</sup> El origen del FFCC en Cuba está desarrollado en: Berta Alfonso Ballot et al., *El camino de hierro de La Habana a Güines. Primer Ferrocarril de Iberoamérica*, Fundación de Ferrocarriles Españoles, MITRANS, Madrid, La Habana, 1897. La escasa importancia otorgada en La Habana al valor simbólico de la estación no radica solo en su intrascendente arquitectura sino también a la denominación que aparece en los grabados de la época: «Paradero del Camino de Hierro». Ver: Joaquín E. Weiss, *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI al XIX*, Junta de Andalucía, Instituto Cubano del Libro, Sevilla, La Habana, 1996, pp. 358 y 430

<sup>18</sup> Roberto Segre, «Preludio a la modernidad: convergencias y divergencias en el contexto caribeño (1900-1950)», en Aracy Amaral (Coord.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Memorial de América Latina, Fondo de Cultura Económica, San Pablo, Ciudad de México, 1994. pp. 95-112.

<sup>19</sup> Roberto Segre, «La Habana de Forestier. Los epígonos del modelo haussmaniano en América Latina», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* No. 151, Barcelona, marzo-abril. 1982, pp. 19-26.

<sup>20</sup> Giulio Carlo Argan. «Architecture and Ideology», en Joan Ockman. *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Antology. Columbia Books of Architecture*. Rizzoli, Nueva York. 1993, pág. 254-259. Ante la crisis de los valores morales y culturales identificados con el racionalismo, se plantea —de acuerdo con el filósofo italiano Enzo Paci— la «suspensión del juicio», como un compás de espera al futuro.

<sup>21</sup> Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1983, pág. 476

<sup>22</sup> Roberto Segre, «Trópico deconstruido: una terminal aérea en Santiago de Cuba», *Arquitectura Viva* No. 22, Madrid, enero- febrero 1992, pp. 46-47

<sup>23</sup> Roberto Segre, «Hotel Santiago de Cuba. Identidade ambiental», *AU, Arquitectura & Urbanismo*, No. 45, São Pablo, septiembre, 1993, pp. 73-75



<sup>24</sup> «El arquitecto y su obra. José Antonio Choy y Julia León. Pensamiento, obras y proyectos», *Arquitectura Cuba* No. 376, Nueva Época, La Habana, 1997, pág. 5. Los fundamentos teóricos de la Terminal están presentes en los seis puntos que rigen el trabajo de proyecto del equipo: 1) Otorgar nuevamente a la arquitectura su valor cultural; 2) La fuerza de la idea, del imaginario que da lugar a la forma; 3) Ver en el contexto las claves prefiguradoras de la imagen arquitectónica; 4) Aprender la verdadera lección de la historia; 5) Considerar la función primaria como el pretexto y lo accidental; 6) La manipulación de la tecnología y los recursos disponibles como instrumento, no como fin en sí mismo.

<sup>25</sup> John A. Loomis. «Walter Betancourt's Quiet Revolution». *Progressive Architecture*. no. 4, Cleveland, abril 1995. pp. 41-44. La continuidad entre la arquitectura colonial y la obra de Betancourt constituye en eje ineludible en la formación de una tradición local, contrapuesto el anonimato de la arquitectura prefabricada soviética, presente en Santiago desde 1963.

<sup>26</sup> Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, Hermann Blume. Madrid, 1986, p.130. El presidente de la empresa Bacardí se impresionó ante la espacialidad del Crown Hall en el ITT

(1957). De allí la idea de crear un espacio unitario en el edificio de la nueva sede administrativa en Santiago. Mies, en el proyecto, asumió dos elementos del contexto cubano: el uso del hormigón en la estructura, ante el aire marino corrosivo de la isla, y la necesidad de sombra en el interior de las oficinas, ante el calor sofocante de la ciudad, que le hace retirar profundamente la carpintería de vidrio respecto al límite de la cubierta.

<sup>27</sup> René Julián, *Tony Garnier. Constructeur et Utopiste*, Philippe Sers Editeur, París, 1989, pág. 45. La torre del reloj resulta un elemento tradicional de la estación de FFCC, que en algunos casos aparece aislada del volumen principal del edificio. En Santiago de Cuba, el reloj y la torre resultaron pequeños respecto al valor urbanístico imaginado por el proyectista.

<sup>28</sup> Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, G. Gili, Barcelona, 1979, «Estaciones de Ferrocarril», pp. 271-282

<sup>29</sup> Philip Jodidio, *New Forms. Architecture in the 1990's*. Taschen, Colonia, 1997, pp. 56-58

<sup>30</sup> El vínculo con la vanguardia mundial no constituye sometimiento o dependencia como piensa — con aprensiva ansiedad — Ramón Gutiérrez, sino la necesidad de apropiarse, digerir y reelaborar conceptos e ideas que surgen como respuestas a problemas concretos de la modernidad urbana y arquitectónica, que en este mundo «globalizado», ya no divergen en forma antitética, los nuestros y los de ellos. Ver: Manuel Gausa, «Metrópolis Metopolis. Nuevas mapificaciones para la ciudad contemporánea». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* no. 213, Barcelona, 1996, pp. 10-17

<sup>31</sup> Hans Kollhoff y Wim Wenders. «La Ciudad. Conversaciones entre Wim Wenders y Hans Kollhoff», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* no. 177, Barcelona, abril-junio 1988. pp. 45-71

<sup>32</sup> Rem Koolhaas, OMA. Bruce Mau, *Small, Medium, Large, Extra-Large*, Monicelli Press, Nueva York. 1995, pág. 495

<sup>33</sup> Las concesiones al sistema de imágenes que imponen las cadenas turísticas internacionales para atraer a los clientes del «Primer Mundo», también se han hecho presentes en Cuba, construyéndose innumerables ejemplos del «lujo monumental escenográfico» o del «pseudo-folklore antillano». Algunos arquitectos locales — Andrés Garrudo, Mario Girona, Francisco Tápanes, Eduardo Rubén, Abel García, José Antonio Choy, entre otros — se opusieron a esta deformación de la cultura arquitectónica cubana, realizando algunas obras significativas. Ver las obras turísticas de Choy y García en *Arquitectura Cuba* no. 376 Nueva Época. La Habana, 1997.

<sup>34</sup> Concepción Pedrosa, «Revolución: la plasmación épica de la realidad». *Excelsior*, Sección Ámbito Tres, Ciudad de México, 5 de febrero de 1991, pp. 1-2

## Vicentina Antuña: Maestra, madre, compañera

Ricardo Alarcón de Quesada

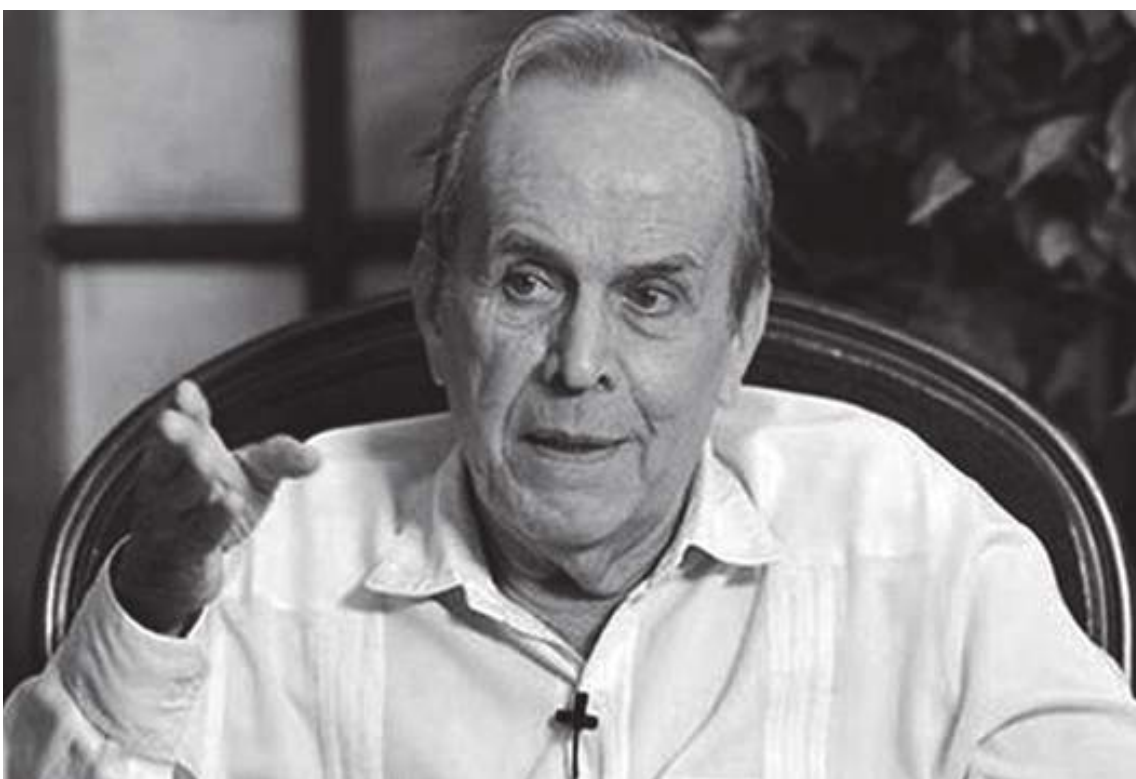
*Palabras pronunciadas en el Aula Magna de la Universidad de La Habana el 27 de enero de 2009, en ocasión del centenario de Vicentina Antuña.*



No tenía opción cuando Graziella Pogolotti me pidió hacer lo que ahora intentaré. Hablar de un ser excepcional a quien mucho debe el pueblo cubano y su cultura, a los que entregó una vida auténticamente heroica de modestia incomparable, de una modestia que va con ella más allá de la muerte. Rendir tributo a Vicentina Antuña es proponerse un imposible. Las palabras serán siempre inútiles. Cumpro, sin embargo, este deber porque a ella la necesitan los jóvenes de hoy y de mañana mucho más que quienes jamás nos acostumbraremos a su ausencia.

Muchas veces fui testigo del enorme cariño que Magistra sentía por Graziella y otras alumnas suyas a quienes no dejaba de identificar como a las hijas que no pudo tener. Ese era probablemente de los dolores más profundos que guardaba en su intimidad siempre protegida. Y como todos los que debió afrontar, lo asumió a su manera bondadosa e íntegra. La vida le negó el don de la maternidad, pero pocas mujeres dieron tanto y tan puro amor de madre como Vicentina. Esa capacidad de amar que el Che definió como sustancia del verdadero revolucionario y Vicentina multiplicó generosamente es la explicación del culto que a ella no dejaremos de profesar quienes tuvimos el privilegio de conocerla. En la primavera de 1980, hacia el filo de la medianoche, en una de las inolvidables sesiones de trabajo en la dirección del periódico *Granma* asistí a una animada discusión semántica que tenía como eje al Jefe de la Revolución cubana. Frente al generalizado criterio de los demás Fidel insistía en atribuir cierto significado a un vocablo. Cuando parecía imposible resolver la disputa proclamó que solo aceptaría el veredicto de Vicentina y me pidió que le consultase sin decirle quiénes participábamos en la discusión ni las posiciones que sosteníamos. La llamé sabiendo que a esas horas Magistra estaría como siempre, leyendo en su biblioteca cerca del teléfono. Me tomó unos segundos exponerle la esencia





del asunto sin entrar en detalles. Su respuesta fue instantánea: «Ricardo, como siempre, él es quien tiene la razón».

La anécdota sintetiza la profunda relación de respeto y admiración que los unió y que seguramente ella calificaría de cordial, o sea, nacida del corazón. Así lo explicaría Marta Arjona: «Ese vínculo de ella con Fidel fue muy estrecho, y además muy amoroso, muy cariñoso. Yo pienso que Vicentina siempre supo interpretar a Fidel, toda la vida, porque ella sentía una especie de sacerdocio, ella ejercía un sacerdocio cuando hablaba de Fidel, y cuando le transmitía a la gente lo que ella creía de Fidel, porque además lo conocía desde muy joven y lo quería mucho».

Vicentina Antuña fue, sobre todo, maestra insuperable. Alcanzar esa condición significó para ella vencer obstáculos que parecían invencibles en una sociedad que relegaba a la mujer, le negaba sus derechos civiles y políticos y en un país hundido en el atraso y la pobreza, administrado por gobernantes corruptos, mediocres y serviles.

Nacida en hogar humilde, en Güines, conoció temprano el trabajo duro de la gente del campo. Allí asistió a la escuela pública y cosechó tomate y despalilló tabaco. De niña adquirió las virtudes de quienes se labran la vida por sí mismos y forjó la entereza de su carácter.

Tenía catorce años cuando se incorporó a las luchas estudiantiles en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana. Desde su ingreso a esta Universidad en 1926 militó en la Federación de Estudiantes Universitarios y en el combate contra la tiranía machadista. Culminó en 1930 con méritos académicos dos carreras universitarias, Filosofía y Letras y Pedagogía. Volvió a Güines con su familia agobiada por la crisis económica. Consiguió algunos empleos como maestra primaria y fundó con su hermana Estéfana una pequeña escuela de dos aulas.

En 1933 regresó a La Habana para ser Instructora Honoraria de la Escuela Anexa a la Facultad de Pedagogía. Al año siguiente ingresó por oposición al Claustro de la Facultad de Filosofía y Letras como profesora de Lengua y Literatura Latina que desempeñará hasta el día de su muerte, siempre con la frescura y el espíritu renovador de su perenne juventud.

Fue inestimable su contribución a la Universidad de La Habana en aquellos tiempos lejanos «en que — como dijo Carlos Rafael Rodríguez — en su profesorado era una de las pocas excepciones en la mediocridad, el verbalismo y la anacrónica repetición de cosas dichas».

Sus dotes extraordinarias para el magisterio, esas que llegaban a sus alumnos por la vía de los sentimientos, de modo natural, casi inadvertido, pueden resumirse en que pese a su muy elevada autoridad moral y su absoluto dominio de la materia que enseñaba, la sentíamos cercana, compañera. Nunca dejó de estudiar, leyó incansablemente. Estaba al día en todo lo que se publicaba y no solo sobre Roma y su cultura. Compartía generosamente su sabiduría sin ostentar superioridad. Le gustaba preguntar y escuchaba atentamente. Sentíamos confianza al acudir a ella y consultarle incluso nuestros problemas personales.

Cuando se acercaba al final de su carrera ella nos dejó las claves fundamentales que pueden ser guía para los que hoy y mañana ejerzan el magisterio: «la función del maestro es ayudar a los alumnos a pensar, incitarlos, procurar que desarrollen la facultad de pensar, enseñarlos a aprender, incitar su amor al saber, excitar el interés por la cultura... debe preparar a la persona para que por sí misma haga la búsqueda, seleccione la información, en fin, poner a los alumnos en condición de que sean ellos mismos los que se formen». Para Vicentina el maestro debe ser a la vez exigente y muy comprensivo y sobre todo «tiene que crear una atmósfera de afecto» que ella definía con estas palabras: «Si él se interesa por el alumno, si antes del interés incluso por la ciencia que enseña está el interés humano, esa atmósfera afectiva se genera y yo no creo que pueda existir una verdadera educación, que pueda realizarse plenamente la educación sin que exista esa relación afectiva entre profesor y alumno, yo creo como Bécquer cuando decía que: 'No aprendemos más que lo que amamos, de aquel a quien amamos'».

La muchacha de Güines, devenida profesora excepcional no dejó de ser una combatiente revolucionaria como lo demostró su activa presencia en la huelga de marzo de 1935. La Revolución que abrazó desde niña vivió siempre en ella. Vicentina no «se fue a bolina».

Mientras en la Colina iniciaba a los jóvenes en el mundo clásico, desempeñaba entre 1937 y 1939 la dirección técnica y daba varios cursos en la Universidad Popular José Martí en el Sindicato de la Madera, donde el espíritu de Mella se negaba a desaparecer. Estuvo entre los profesores que supieron arrostrar con valor y dignidad los desmanes y



la violencia del llamado «bonche» universitario. Promovió activamente la educación popular y la de la mujer cuyos derechos a la plena igualdad defendió en el III Congreso Nacional Femeni-

no en 1939 y a lo largo de toda su vida. Luchó ardorosamente contra el fascismo y en defensa de la República española. Ingresó por primera vez en un partido político, el Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxo), integró su Consejo Director y presidió su Comisión encargada de los problemas de la mujer y el niño. Fundó y fue Secretaria del Movimiento por la Paz en Cuba y miembro del Consejo Mundial de la Paz, desafiando los prejuicios y las persecuciones de la guerra fría y el macartismo.

En aquellos tiempos que cumplía tan importantes responsabilidades políticas, sin abandonar nunca la docencia y el magisterio, fue también tenaz promotora de la educación y la cultura. Fue ella especialmente quien impulsó la conversión de la Sociedad Lyceum en un centro animador de las artes y el pensamiento y le imprimió su visión incluyente, abierta siempre a todo mérito verdadero. En una sociedad que, según sus palabras, «no puede ser hoy día más corrosiva para el logro de fines elevados de educación», en tiempos regidos por «el más brutal de los cinismos», Vicentina Antuña abogó por dar a la educación «su sentido más trascendente, su fin primordial, la formación del carácter, el crecimiento interior del individuo con el desarrollo de sus capacidades espirituales» y proclamó «la urgencia de restablecer el ideal de la persona humana, la necesidad de rescatar la plena dignidad del hombre promoviendo un nuevo humanismo». Para lograrlo «la educación que corresponde al nuevo ideal humanista ha de cultivar no solo una parte del hombre, sino todo el hombre; ha de formar el hombre integral» pues «para el nuevo humanismo no puede haber formación humana plena, realización total de la persona, si no está asegurada la vida en sus tres dimensiones, profundidad, amplitud y altura, es decir, la propia intimidad, la vida en comunidad y la vida en trascendencia». Estas ideas las expresó Vicentina en junio de 1949, cuando nadie podía imaginar la bancarrota del régimen republicano y los nuevos y aún más graves desafíos que habría que afrontar.

Al producirse el golpe de estado del 10 de marzo de 1952 Vicentina ocupó un lugar en la primera fila entre aquellos ortodoxos que sostenían dentro de su partido una posición firme y resuelta frente a la tiranía.

Estuvo junto a su esposo, el profesor Francisco Carone, a la vanguardia de la lucha contra el infame Canal Vía Cuba con el que Batista, siguiendo las órdenes del Imperio, pretendía partir la Isla en dos pedazos. La FEU y la Generación del Centenario tuvieron

en ella siempre una amiga y compañera. Lo fue de José Antonio y el Directorio en su lucha por eliminar los residuos del «bonchismo» y colocar a la Universidad en la delantera del combate contra la dictadura. Lo fue en la clandestinidad apoyando activamente al Movimiento 26 de julio como responsable de la célula S de la Resistencia Cívica, cumpliendo tareas que en aquellos tiempos se castigaban con la tortura y la muerte. Finalmente, la Revolución vino a su encuentro el primer día del año 1959 cuando ya ella estaba en plena, espléndida madurez. Vicentina no se incorporó a la Revolución. No podía hacerlo. Nadie se agrega a sí mismo. La Revolución era ella misma. La bella dama con la que soñaba desde la infancia, por la que había luchado tanto, con la que había crecido y sufrido, la que había buscado día y noche. Al cabo del largo, duro camino llegaba a ella y se abrazaban.

«*Ad astra per aspera*» solía decir en aquellos días luminosos de enero para callar después y dar paso a su sonrisa leve y su mirada tierna vueltas quizás a los días lejanos de Güines, a la empinada cuesta recorrida y al infinito que se abría hacia delante.

Al triunfo de la Revolución fue designada al frente de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y al reanudarse las actividades universitarias fue decisiva en el proceso de reforma para crear una Universidad renovada que será siempre deudora de las ideas, los métodos y el ejemplo de Vicentina Antuña.

Como Directora de Cultura cumplió una misión de singular mérito sin la que no se puede explicar las profundas transformaciones y lo mucho que ha avanzado Cuba en ese campo. Precisa recordar algunas cosas. En Cuba el Estado nunca se ocupó ni preocupó por la promoción de la cultura, no hizo nada por apoyar y estimular a los intelectuales y artistas, salvo en el breve período en que, con recursos limitados y en un ambiente social muy desfavorable, trató de hacerlo el gobierno depuesto por el golpe de estado de 1952. La tiranía batistiana que tanto daño hizo al conjunto de la sociedad cubana se ensañó especialmente con su educación y su cultura. Clausuró centros de enseñanza, asesinó a estudiantes y profesores, persiguió a intelectuales y artistas y reprimió las actividades de algunos grupos de creadores independientes.

En aquellos años, verdaderamente sombríos, fue la Colina universitaria baluarte y refugio de nuestra cultura. Aquí bailó para el pueblo y recibió su homenaje Alicia Alonso y nuestro Ballet despojado de su magro subsidio y acosado por la camarilla gubernamental. Aquí expusieron sus obras los pintores del grupo los Once y otros jóvenes creadores que no tenían lugar allende la Escalinata, y celebramos la gran exposición frente a la Bienal franquista-batistiana. Aquí se mantuvo vivo el teatro y el cine y la música sinfónica y coral y las actividades de extensión universitaria que mucho alumbraron en aquellas tinieblas. Esa es parte de la historia de la FEU de José Antonio y de Fructuoso, pero ellos no pudieron hacerla sin el aliento y la ayuda de Vicentina, de Roa, de Entralgo y otros maestros inolvidables.

El asalto de la tiranía batistiana contra la cultura fue mucho más allá. Financió instituciones pseudoculturales, incluso fraudulentas «universidades» que pretendieron suplantarse a las tres Universidades cubanas de entonces, especialmente durante los dos años que permanecieron cerradas. Estableció además un llamado Instituto de Cultura, engendro goebeliano, dotado con cuantiosos recursos destinados al soborno y a fomentar la lisonja a un régimen de oprobio y muerte.

La mayoría de nuestros escritores y artistas mantuvieron en alto su decoro. Algunos se marcharon en busca de otros horizontes. Otros se dedicaban a labores ajenas a su vocación o publicaban con sus propios recursos en ediciones más bien simbólicas. La cultura cubana quedó reducida a pequeños cenáculos y tertulias de jóvenes meritorios pero impotentes frente a la mediocridad que los circundaba. Como suele suceder, de grupos

cerrados y aislados surgieron tendencias a la exclusión del otro. La vida, después de todo se reducía a la secta escogida. El triunfo revolucionario llegó para todos como un rayo inesperado con su luz desconcertante.

Para realizar su misión en la Dirección de Cultura, Vicentina buscó el concurso de los mejores valores de la literatura, la música y las artes plásticas, sin importar la edad ni la filiación política o las tendencias culturales que manifestaran. A nadie cerró las páginas de la Nueva Revista Cubana ni las puertas de su despacho. Se afaná por sumar y abrir espacio a todos sin sombra de favoritismo. Fue la rectora sabia y consecuente de la política de un Gobierno que hacía una profunda Revolución cultural que erradicaba el analfabetismo,

incorporaba a las aulas a miles de jóvenes de familias pobres y publicaba millones de ejemplares de textos de autores clásicos y modernos de la mayor diversidad ideológica o filosófica.

Igual fue su línea de conducta desde la presidencia del Consejo Nacional de Cultura que reemplazaría a la antigua Dirección. En ambos realizó una labor tesonera de incansable creación, de decisiva trascendencia para la Patria y para las generaciones que vendrían después. De los grandes cargos que ocupó no obtuvo beneficio material alguno. Vivió siempre en la misma casa, con los mismos muebles, en un entorno que solo cambiaba por la aparición de nuevos libros y publicaciones, su único lujo.

Luchó callada como heroína verdadera sufriendo penas que pocos pueden encarar y sorteando, al mismo tiempo, mezquindades y zancadillas sectarias. Ante unas y otras respondía con un suspiro — «En fin» — y se arrojaba en el silencio. «*Ad astra per aspera*».

Liberada finalmente del fardo administrativo asumió la dirección de la Escuela de Letras y la presidencia de la Comisión cubana de la UNESCO. En ambas instituciones queda la estela de su sabiduría, su devoción al trabajo, su ejemplo de virtud y amor.

Nunca dejó de ejercer el magisterio. No abandonó el aula ni a sus alumnos. Hasta el último instante vivió para los demás. Ya lo había advertido su amado Virgilio, dos milenios antes: quienes son capaces de ennoblecer la vida se ganan el recuerdo de los hombres. Y el amor y la gratitud. No te olvidaremos Magistra.

Hasta siempre maestra, madre, compañera.

*Revolución y Cultura*; no. 5-6 de 2009: pp.12-15.



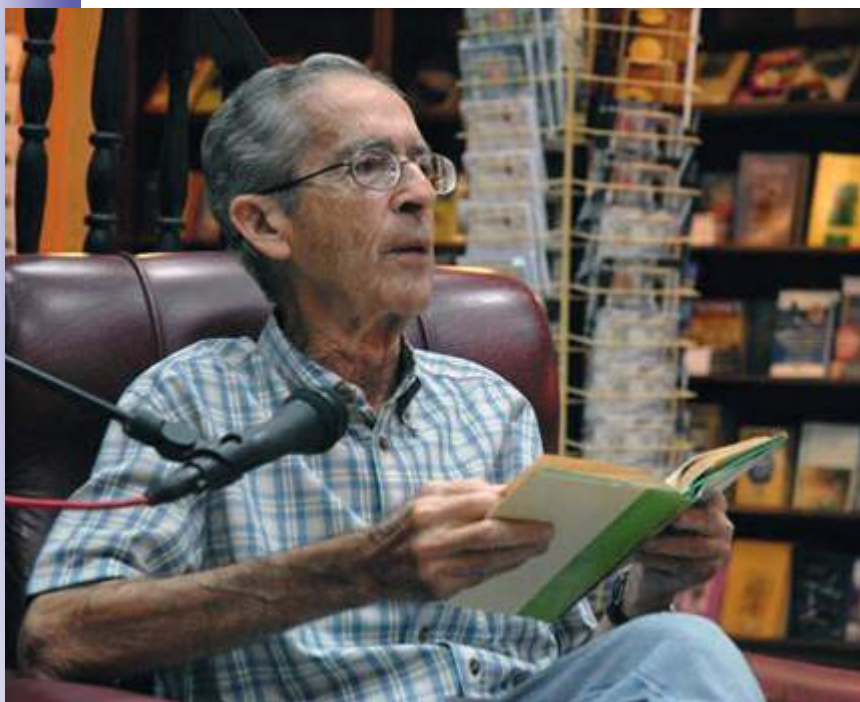
## Elogio imperfecto de Ambrosio Fornet

Aída Bahr

Debo confesar que resulta algo apabullante redactar un elogio sobre alguien cuya receta para escribir bien es, según afirma con naturalidad ante las cámaras, escribir lo que se quiere, dejarlo reposar y volver a escribirlo una y otra vez, de manera que, por depuración, a la quinta vez se obtiene algo que roza la perfección... Lamento decirle, querido Ambrosio, que este discurso lo he escrito no cinco, sino diez veces, y no he logrado siquiera acercarme a la calidad que usted merece. De modo que esto es un elogio imperfecto de Ambrosio Fornet.

Nació en Veguitas, cerca de Bayamo, actual provincia de Granma; entonces, y creo que siempre en el corazón de Ambrosio, provincia de Oriente.

Nació, pues, para suerte de Silvia Gil y de varias decenas de miles de lectores y admiradores (deben de ser cientos de miles ya), pero sobre todo para suerte de las letras cubanas, que no imaginaban entonces que serían apreciadas, escudriñadas, analizadas, sopesadas, promovidas y aumentadas por aquella criatura, a quien los misteriosos caminos de la existencia terminaron por convertir en empleado bancario en los inicios de los convulsos años cincuenta.



Es curioso que no sea difícil imaginar a Ambrosio detrás de la ventanilla de un banco, o tras un buró, porque si algo denota su figura es orden, o más bien, organización, seguridad, honestidad y vocación de servicio. Tiene la paciencia y capacidad de análisis y síntesis que requiere tanto un investigador, como cualquiera que trabaje con papeles y esté firmemente decidido a no dejarse convertir en un burócrata. Pero tras ese orden y esa paciencia, escondía (ya no es posible porque todos lo conocen) un espíritu inquieto, un pensamiento aventurero, amante de las contradicciones y de la búsqueda, que inexorablemente habría de desembocar — viajes y estudios mediante — en el formidable crítico literario que poco más de diez

años después daría a conocer dos títulos emblemáticos — y conste que me refiero a los títulos propiamente, aunque también sean emblemáticos los textos —, de esa pasión por el riesgo y de su capacidad de evaluación: *En tres y dos*, y *En blanco y negro*.

Leí el segundo en mis años universitarios y agradecí con devoción (aunque la verdad es que no recuerdo si alguna vez se lo comenté a Ambrosio cuando lo conocí varios años después) el haber encontrado a alguien que hablaba de la literatura cubana (en este caso de la cuentística) con criterios no solo inteligentes, sino incitadores, y una prosa que invitaba a continuar la lectura. Y si yo fuera a decir el mérito principal de Ambrosio Fornet para entregarle el Premio Nacional de Literatura (confío en que no sea eso lo

que se espera de mí, porque ya se leyó el acta y sería muy redundante) hablaría de que, además de ser una de las personas más influyentes en la narrativa y el ensayo cubanos contemporáneos, él es un verdadero paradigma para nuestros críticos, y permítaseme una breve reflexión sobre estos últimos.



Ya sabemos que criticar es una de las vocaciones más practicadas por los cubanos, pero el crítico de arte o literatura (y es bueno recordar aquí que Ambrosio abarca también el cine) necesita de varias condiciones ineludibles: es obvio que debe estar muy bien informado de la materia que critica; requiere además de una cultura amplia que le permita integrar esos conocimientos y articularlos con el contexto para poder juzgarla; y aun así no tenemos todavía al crítico literario si no es capaz de escribir un texto que sea, en sí mismo, literatura. Desde esos primeros libros, Fornet demostró que una buena crítica podía resultar tan apasionante

como una buena novela. Lo mejor es que cada nuevo libro suyo lo demuestra más. Como toda gran figura literaria que se respeta ha de quedar en la historia no solo por su obra escrita, sino por el anecdótico que genera, por el mito que se va creando en torno suyo, quiero aprovechar ahora para hacer mis contribuciones al acervo legendario de la persona que hoy nos ocupa: en aquel famoso Encuentro de Narrativa que todos recordamos porque dio origen al no menos famoso «Pronóstico de los 80», Ambrosio fue invitado a realizar un taller de crítica pre-evento, en el que, por razones obvias, participamos mayormente los santiagueros. Estábamos acostumbrados a practicar la crítica feroz y minuciosa, tanto en la entonces Brigada Hermanos Saíz como en la tertulia habitual de la casa de Soler Puig, pero nunca nos habíamos enfrentado a un desmontaje técnico tan apabullante del texto como el que Ambrosio desplegó ante nosotros. Quedamos tan aplastados como fascinados, y el impacto fue tan duradero que en los difíciles noventa, dieciséis años después, intentamos reeditar lo que había sido una experiencia definitiva en nuestras vidas, y aunque las circunstancias no lo permitieron en su totalidad, el nivel de respuesta de los interesados demostró que aquel taller había devenido un hito tan valioso como el «Pronóstico...», del que mucho se habla, aunque pocos conserven ejemplares.

Mi fortuna no se limitó a participar en aquel ejercicio crítico deslumbrante. Pocos años después, cuando tuve la temeridad, más que el atrevimiento, de escribir un guión de cine (o lo que yo creía que era un guión de cine), se lo entregué a Ambrosio para que lo revisara y él tuvo la generosidad de ofrecerlo como punto de partida a Pastor Vega para una próxima película. Comenzamos a escribir entonces el guión real, y nada podrá borrar de mi memoria las sesiones en la terraza de Línea y Malecón, en las que Pastor y yo debatíamos hasta el cansancio una escena, y cuando ya creíamos haber alcanzado el máximo nivel de perfección y ajuste, Ambrosio, que solía permanecer en silencio hasta entonces, decía: Bien, yo estoy de acuerdo, la escena realmente parece haber queda-

do bien perfilada, pero...; y a continuación, de la manera más simple y natural del mundo, con una crueldad y agudeza infinitas, nos desarmaba el entramado que tan trabajosamente habíamos construido para demostrar su endeblez y precariedad. Recuerdo haber sentido ganas de llorar muchísimas veces durante el proceso (espero no haber llegado nunca a hacerlo) pero no he tenido una experiencia de trabajo creativo más estimulante en toda mi vida. Aprovecho esta oportunidad para agradecerle por ella a Ambrosio.



Me falta referirme a otro de los méritos relevantes de quien hoy homenajeamos aquí: no es solo el crítico agudo, culto, polémico; el prosista ameno e ingenioso; Ambrosio Fornet ha tenido el coraje y el tacto necesarios para ejercer la crítica en zonas muy sensibles de nuestra vida literaria, ha contribuido de manera decisiva a historiarlas y tender puentes que nos permitan superar abismos y escisiones, y ello sin pretender sentar cátedra, muy al contrario, promoviendo el debate, porque como buen crítico, como buen pensador, como legítimo intelectual revolucionario, rechaza el dogma y ama la discusión, el intercambio, el respeto a la opinión ajena. Eso también forma parte de su magisterio. Durante mucho tiempo se le criticó la escasez de su obra publicada. Sería bueno recordar que a lo largo de muchos años, Ambrosio se dedicó a servir, a ser útil, a trabajar para la cultura como editor y como investigador, y a leer y mejorar los textos inéditos de sus numerosísimos amigos; instituciones como el ICAIC, la UNEAC, la Casa de las Américas y sobre todo el Instituto Cubano del Libro se han beneficiado de su labor y de su pasión por poner a disposición de los cubanos lo mejor de la literatura, el pensamiento y el cine contemporáneos. Escribió poco entonces, pero lo aprovechamos mucho, muchos. Un buen día aprendió a decir que no. Lo descubrí cuando pretendí que se leyera el manuscrito de mi novela *Las voces y los ecos*, para que me diera su opinión sobre una deficiencia que Jorge Luis Hernández señalaba como invalidante en el texto. Su negativa fue realmente inapelable, aunque en mi desesperación por convencerlo terminé contándole cómo era la novela, y él me ofreció una solución brillante que, por supuesto, puse en práctica de inmediato. Gracias a que aprendió a decir que no, y pudo concentrarse un poco más en su trabajo como escritor, hoy podemos hablar de diez libros (nueve de ensayos y uno, el primero, de cuentos), además de la infinidad de antologías, prólogos, artículos y conferencias, que dan fe de la laboriosidad y, más que eso, de la calidad del resultado de esa labor incesante que ha hecho de él una voz tan respetada e influyente, dentro y fuera de la isla.

Si no he logrado reflejar en estas palabras la magnitud y trascendencia de su figura, es algo que no tiene demasiada importancia porque todo el que se mueve en el mundo de la cultura en Cuba conoce a Ambrosio, y le llame Fornet, o le diga Pocho, coincida o discrepe de sus criterios, sabe que es imposible soslayarlo al hacer el recuento de la literatura y la cultura cubana contemporáneas.

Disfrute este premio que trae no solo el reconocimiento oficial a su obra, sino el cariño y agradecimiento de varias generaciones.

*Revolución y Cultura*; no. 3 de 2011: 59-61.