

Yo estaba allí

«Si el artista necesita de una cabal libertad para su expresión, su justificación será el rendimiento de esa misma libertad en forma cualitativa».¹

JOSÉ LEZAMA LIMA

Nicolás Quintana

YO NACÍ EN UNA FAMILIA DONDE NO SER ARQUITECTO era un pecado (y lo sigue siendo). Mis dos abuelos eran hombres de la madera: uno —Nicolás Quintana— era un ebanista famoso que había venido del país vasco como *alarife* y en Cuba decidió hacer lo que verdaderamente deseaba... trabajar la madera; el otro —Tiburcio Gómez— era un almacenista de madera, un asturiano para el cual la madera era más que un material... era su vida. Ambos, además de mi padre —un gran arquitecto— me ayudaron a dar los primeros pasos en el mundo creativo, señalándome la dirección a tomar. Ellos me dieron el respaldo familiar inicial, mostrándome la *sensibilidad* y la *intensidad* que era necesaria para insertarse exitosamente en aquella sociedad que ofrecía multitud de oportunidades a todo el que estuviera dispuesto a luchar animosamente para alcanzar la mayor excelencia en sus objetivos.

Entré a estudiar Arquitectura en la Universidad de La Habana en 1944, donde conocí y trabé amistad con Ricardo Porro y Frank Martínez. Hasta 1951 ese fue el grupo íntimo dentro del cual comencé a trazar mi *línea*: mi aporte individual. Los tres profesábamos un enorme interés en desarrollarnos culturalmente y constituíamos lo que Porro en un escrito reciente llamó *La Trinidad*². En ese escrito Ricardo dice: «Estos creadores quieren un arte medular que vaya al alma colectiva»... que era su misma querencia creativa.

¹ José Lezama Lima, Prólogo, *Orígenes*, núm. 1, 1944.

² Ricardo Porro: *Encuentro de la Cultura Cubana*, «Nicolás y la Trinidad», Asoc. Encuentro de la Cultura Cubana, Madrid, núm. 18, otoño de 2000, pp. 49-52. Porro dice de Frank y de mí (desde luego él también está incluido): «Quieren encontrar el sabor de su tierra, sin folklorismos —que siempre resultan insoportables— y sin copiar el pasado. (...) ‘el elemento de contextura supraindividual que plasma el espíritu de un pueblo’ (Frobenius)».

Lo interesante de la atmósfera de aquel tiempo era que esa búsqueda apasionada de *cubanía*, ese «arte medular» sin copias ni folklorismos, se efectuaba simultáneamente en todos los afluentes de la cultura, era un movimiento de una gran intensidad que alcanzó logros excepcionales. La simultaneidad era producto de una relación íntima entre los creadores que participaban en *el bailar*: Yo les puedo narrar mis vivencias en mi mundo, que era el de la arquitectura y las artes plásticas... un mundo que, como ya dije, tenía mucho de renacentista.

Otras dos personas que influenciaron inicialmente mi vida fueron grandes maestros de la arquitectura moderna: Walter Gropius y Ernesto Rogers, uno alemán y el otro italiano. Con Rogers tuve una amistad que comenzó en 1953 y me sirvió de guía. Nos veíamos a menudo en su ciudad, Milán, y en los Congresos CIAM de arquitectura, en Aix-en-Provence y en Dubrovnik. Gropius visitó Cuba en 1949, pero para llevarlo allí, con el objetivo que aconsejara en la modernización de los planes de estudio de la Escuela de Arquitectura en la Universidad de La Habana, que eran de un eclecticismo decadente, hubo necesidad de realizar un acto insólito que describe el nivel de intensidad que éramos capaces de desarrollar cuando el objetivo era alcanzar la mayor excelencia posible en la arquitectura. El acto se llamó *La Quema de los Vignola*.

Desde 1946 los estudiantes demandaban cambios en el plan de estudios y enfrentaron la torpe negativa de un grupo de profesores que paralizaban cualquier acción favorable al cambio. En el mes de diciembre de 1947 un grupo de estudiantes —obstinados— decidieron hacer algo en señal de protesta. Bajaron de la paredes las figuras de yeso blanco que colgaban por todas partes: cabezas de caballos y de ciudadanos *pericleanos*, esculturas neoclásicas, vasijas pseudo-clásicas, etc., y comenzaron a pintarles espejuelos, bigotes y barbas de múltiples colores, estableciendo así cuán fuera de lugar y de tiempo estaban.

En ese momento Ricardo, Frank y yo arribamos a la escuela y tomamos con el grupo la decisión de llevar a cabo una quema de tres libros *del Viñola* (así se les llamaba) como símbolo de rebeldía. Llamamos a la prensa escrita y a la radio y vinieron rápidamente. Amarramos al bibliotecario con su cinturón a una silla, por petición de él mismo para proteger su permanencia en el trabajo, y procedimos a la quema, en un latón de basura, en forma organizada. Pero ya era después del mediodía y comenzaron a llegar los estudiantes que tenían clases por la tarde, armándose un gran desorden cuando entraron a la biblioteca a buscar el resto de los libros del Viñola (eran 36). La quemazón, que empezó a un ritmo tranquilo y cadencioso de *guaguancó*, tomó rápidamente un ritmo frenético de *conga*... el resto es historia.

Lo ocurrido pudiera definirse como *un bembé arquitectónico*. El arquitecto Eduardo Luis Rodríguez lo definió acertadamente como: «un holocausto bibliográfico al servicio de la educación arquitectónica»³. De repente nos hicimos

³ Eduardo Luis Rodríguez: «Vindicación del Viñola y de su quema / Historia y ficción de un holocausto bibliográfico al servicio de la educación arquitectónica», Cuban National Heritage, *Revista Herencia*, volumen 7, núm. 1, verano 2001, pp. 50-59.

famosos. Yo caí preso durante 72 horas acusado de escándalo público, con la total aprobación de mi padre, que estaba indignado pues por poco quemo el edificio que él había diseñado. Mi retorno a la escuela fue el de un héroe pretoriano liberado. El firme respaldo de dos profesores progresistas —Pedro Martínez Inclán y Aquiles Capablanca— nos salvó de una segura expulsión. Gropius vino a La Habana en abril de 1949 y se modernizó el plan de estudios. Cuando me gradué en febrero de 1951 la modernidad y la libertad creativa reinaban en la escuela. Lo que ocurrió fue una *evolución* de la enseñanza, producto de una *rebeldía* no de una *revolución*... por eso se encontró una solución creativa al problema. Al final, como se decía en buen criollo: «*Todo quedó entre cubanos*».

Una tarde del mes de febrero de 1948 me encontraba yo en el salón de dibujo de la escuela tratando de encontrar respuesta al problema de crear con mi proyecto una arquitectura moderna pero de raíces cubanas. Quería alcanzar un «arte medular» capaz de llegar al «alma colectiva», que estableciera unos vínculos reales entre arquitectura y sociedad pero que a la misma vez se abriera al mundo compitiendo favorablemente debido a su excelencia.

Después de diez días trabajando y durmiendo sobre mi mesa de dibujo en la escuela, sin ir a mi casa, no encontraba todavía solución a mi búsqueda. Los profesores, que en su mayoría no aceptaban el modernismo, no me ayudaban. Por lo tanto decidí seguir mis instintos y visitar la casa de un hombre sabio que vivía frente a la universidad: Fernando Ortiz. Bajé la escalinata, atravesé la calle L y toqué en su puerta para pedirle ayuda, y la recibí. Entré a las dos de la tarde y salí a las dos de la madrugada. De aquel día en adelante Ortiz fue mi mentor intelectual. Nos separaban 44 años de edad (yo tenía 23 y él 67) y nos unía un profundo amor a Cuba. Aquel día Ortiz no me enseñó cómo insertar la *cubanía* en la arquitectura moderna de mis proyectos. Comenzó por enseñarme que ésta es algo que se lleva dentro, en el alma, y que mi arquitectura la iría adquiriendo poco a poco, según yo fuera madurando mis sentimientos y enriqueciendo mis conocimientos.

Desde aquel día del mes de febrero hasta doce años después, cuando salí al destierro el 8 de enero de 1960, los jueves de cada semana yo estaba invitado a comer en casa de Ortiz. Fue un verdadero proceso formativo el poder asistir allí a conversaciones con personajes de la categoría de Igor Stravinsky y Rómulo Betancourt, o con otros representantes de diferentes afluentes de la cultura: pintores, escultores, músicos, antropólogos, etnólogos, historiadores, escritores, poetas, etc.; o escuchar discusiones entre personas tan disímiles como Juan Marinello, Jorge Mañach, Raúl Roa y Francisco Ichaso juntos, todos disfrutando una completa libertad de expresión y respeto mutuo. Don Fernando me enseñó a pensar —y en gran medida a sentir— utilizando su lema, que era: «*Ciencia, Conciencia y Paciencia*», tres elementos fundamentales en todo enfoque humano inteligente.

En el año 1955 algunos arquitectos que ejercían la profesión en sus oficinas privadas —Eduardo Montoulieu, Mario Romañach, Jorge Mantilla y yo— fuimos llamados por el arquitecto Nicolás Arroyo para dirigir proyectos en la

Junta Nacional de Planificación. Montoulieu: el Plan Nacional, Romañach: el Plan de La Habana, Mantilla: el plan de Isla de Pinos, y yo: los planes de Varadero y Trinidad. Los cuatro aceptamos. En mi caso acepté la posición como un servicio social.

En aquellos tiempos cualquier día de trabajo mío comenzaba a las siete de la mañana en Moenck y Quintana, de donde salía a la una de la tarde; almorzaba entre la una y las dos y entraba a trabajar en la Junta hasta las nueve de la noche. Los sábados, en la oficina trabajaba hasta el mediodía y luego procedía a tocar tambores durante la tarde como narraré más adelante. Todo esto combinado con viajes a Varadero, Trinidad y otros sitios a inspeccionar obras. A veces uno se quedaba dormido mientras conducía de un sitio al otro. El ritmo de trabajo era brutal, pero así era Cuba en aquellos tiempos: por eso llegó adonde llegó en su creatividad. Vivíamos altamente motivados por la atmósfera predominante.

Cuando fui nombrado Jefe del Plan Regulador de Trinidad, Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas se ofrecieron a ayudarme con sus conocimientos del área y sus contactos internacionales. La relación que se estableció rindió múltiples frutos, de los cuales el más importante fue la amistad de Lydia, un ser excepcional, una investigadora incansable y escritora de gran categoría. Trabajamos intensamente en Trinidad, donde se desarrolló un plan completo de desarrollo regional en torno a la idea de crear un Centro de Festivales Culturales al fondo de la bahía de Casilda, dragando los manglares y creando unas islas artificiales donde se ubicarían los diferentes edificios, las plazas, etc. El nombre que se le dio a este proyecto fue *La Venecia Criolla*.

Ya para mediados de 1958, con la ayuda de Lydia, vino a visitar Trinidad «la Sra, Francis Paine, persona allegada a los Rockefeller personal y profesionalmente»⁴. la cual consideró el proyecto excelente. Por otro lado se había conseguido la aprobación del proyecto por el industrial Julio Lobo, el cual nombró un representante suyo, el Sr. Thomas Gosselin de la firma de relaciones públicas Fred Rosen and Associates. Lobo estaba dispuesto a hacer una donación de hasta 12 millones de dólares en combinación con la Fundación Rockefeller para comenzar el desarrollo del proyecto. Se hizo contacto con el compositor Gian Carlo Menotti para explorar la posibilidad de realizar el Festival de Dos Mundos en Trinidad durante el invierno, el cual se celebraba en el verano en Spoleto, Italia. Todo iba viento en popa cuando llegó el Apocalipsis a Cuba.

VARIAS HISTORIAS CORTAS

Mi relación con los artistas era de una intimidad e intensidad muy especiales. Éramos como una gran familia en contacto continuo y ayuda total.

⁴ Nicolás Quintana: «Informe sobre Trinidad» y Thomas Gosselin, «Propuesta para la Constitución de la Fundación Trinidad / Festivales de Trinidad», Junta Nacional de Planificación, La Habana, 19 de enero de 1959.

Disfruto mucho haciendo la historia del *bautizo* de las casas que yo diseñaba en la playa de Varadero. Cada vez que se terminaba y se amueblaba una obra yo, como su arquitecto, me reservaba el derecho de permanecer en la casa un fin de semana e invitaba a un grupo de artistas, escultores, poetas, escritores, filósofos, etc., y disfrutábamos la estancia criticando mi obra, sugiriendo la colocación de obras de arte en sus patios o en sus paredes vacías, oyendo lecturas de ensayos y poemas y oyendo música. Lo importante era *la convocatoria a una reunión de creadores* para intercambiar ideas en el entorno absolutamente contemporáneo que proveía aquella arquitectura.

Cuando el pintor Fidelio Ponce murió (1949) me llamó el pintor René Portocarrero para pedirme que lo llevara al velorio en El Vedado, además quería recoger al pintor Carlos Enríquez para que nos acompañara. Al llegar a la funeraria ellos se bajaron en lo que yo aparcaba y entraron... iban bastante bebidos. Cuando yo me acerqué al edificio vi a un grupo de personas que los golpeaban, logré que los soltaran y pregunté lo que pasaba. Parece que cuando se acercaron al féretro para despedirse del amigo, exclamaron: «Coño Fidelio, que feo te han dejado, estás horrible, es un desastre lo que han hecho contigo» y muchas otras cosas más, para asombro de los familiares del muerto, que los sacaron a patadas del lugar y les cayeron a puños en la calle... Se habían metido en el velorio equivocado. Desde luego, no pudimos asistir al velorio de Ponce, el ambiente en la funeraria no estaba para visitas.

Recuerdo que un día me llamó el pintor Mario Carreño para pedirme que lo llevara a visitar a Carlos Enríquez en su finca llamada *El Hurón Azul*, pues por la entrada tenía clavada en la pared y pintada de azul la piel de un hurón que había matado. Partimos por la tarde hacia el lugar donde Carlos vivía, en las afueras de La Habana; durante la reunión vimos y comentamos lo que estaba pintando y yo le dije que unos días antes había adquirido de sus hermanas una obra suya bellísima, un óleo sobre tela titulado *Más pueden un par de tetas que una yunta de bueyes arando*. Yo conocía a Carlos poco y no sabía de sus problemas, solo que eran muchos. Apenas yo le hablé de mi adquisición se levantó lívido y se fue para la cocina, de donde retornó con un gigantesco cuchillo —un *matavacas* como le llamaban— en la mano y se lanzó en mi dirección dando un alarido feroz, gritando: «Te voy a joder arquitecto cabrón». Mario empezó a gritar, yo empecé a correr por el jardín, y mientras lo hacía pensaba en el famoso cuadro *La caoba en el jardín*, título de altas connotaciones eróticas de una pintura que mostraba una carrera similar, pero con objetivos muy distintos.

No tuve problemas en evitar morir y terminar con igual destino que el hurón, porque habíamos bebido mucho —yo menos que Carlos— y él se caía cada tres pasos. Al fin, Mario lo desarmó y lo calmó, y en la conversación subsiguiente él me explicó que sus hermanas estaban vendiendo cuadros suyos sin su permiso, cosa que desde luego yo le dije ignoraba. La realidad, según

me enteré después, era que las hermanas lo ayudaban al hacerlo, pues Carlos tendía a vender sus cuadros a precios irrisorios a gente aprovechada. Era la manera que tenían de proteger los intereses de su hermano.

René Portocarrero y Raúl Milián, ambos íntimos amigos míos, pintores y gente muy culta, eran algo muy especial. Un mediodía me llamó René y me dijo: «Por favor, ven inmediatamente para acá porque viene a visitarnos Stravinsky con ‘la vieja Gimbel’ (así le llamaban a la dueña de la tienda en New York, que conocía a Porto pues le compraba obra) y no sabemos que hacer». Rápidamente llegué al apartamento-estudio de ambos, René me abrió y me dijo que estaba muy preocupado porque hacía rato que no oía a Milián, el cual tenía un cuarto-estudio separado en el apartamento y era muy misterioso en su comportamiento. Cuando entré al cuarto de Raúl éste no estaba, lo encontré en el baño totalmente vestido: «para recibir al ruso», como después me dijo, metido en la bañera llena y bajo el agua el mayor tiempo posible: «para esconderse del ruso», pues no había decidido aún si lo quería ver.

René estaba preocupado que Milián se pudiera ahogar y yo le dije que se estuviera tranquilo, nadie se ahoga metido en su propia bañera totalmente vestido. Stravinsky llegó con «la Gimbel», lo pasamos muy bien, «el ruso» resultó ser un conversador excelente y le gustó mucho la pintura de Portocarrero. Compraron cuadros —y yo también— y se fueron como a las tres horas. Sacamos a Milián de su escondite bajo el agua, la ropa empapada y la piel arrugada, preguntando: «¿Como salió la cosa?». El mundo de ellos y el mío volvieron a la normalidad de la rutina; un episodio más del vivir de aquellos tiempos. Les acabo de describir una auténtica muestra del surrealismo criollo, en el cual la realidad supera ampliamente la ficción. Me di cuenta entonces de que en Cuba vivíamos lo real-maravilloso día a día... era la atmósfera de nuestro entorno.

TRES HISTORIAS DESCRIBEN LA EVOLUCIÓN DEL AMBIENTE DE MI OFICINA

Como reflejo del ambiente creativo multidisciplinario en que yo vivía, en contacto continuo con gente que trabajaba en distintos afluentes de la cultura, la oficina de Moenck y Quintana, una institución de gran peso, seriedad y prestigio, comenzó a convertirse en la imagen de mí mismo... de mi vivir. Se acentuó la búsqueda apasionada de *cubanía* en nuestros proyectos. Entramos a formar parte activa en el movimiento del modernismo desde mi ingreso en la firma en enero de 1951, a la muerte de mi padre.

En aquella época yo viajaba mucho y retornaba a La Habana con una gran cantidad de diapositivas a color de los sitios visitados. Decidí que debía compartir aquel tesoro informativo de la mejor arquitectura y urbanismo mundial con el personal de la oficina y con mis amigos creadores. La oficina paraba de trabajar en el departamento de diseño algunos jueves por la tarde y el personal se

quedaba a oír mis conferencias relacionadas con los viajes, que terminaban en discusiones críticas sobre el material mostrado. Participaban también el personal de diseño de mi oficina en la Junta y otra gente invitada: arquitectos, estudiantes, contratistas, pintores, escultores, escritores, músicos, poetas, etc. Todos interactuando con gran creatividad en la búsqueda de respuestas aplicables en Cuba. El departamento de administración y contabilidad de Moenck y Quintana nunca pudo entender el inmedible beneficio intelectual que dejaban aquellas reuniones, solo veía el costo directo que acarreaban, que desde luego era alto.

La música —tanto la popular como la clásica— siempre ha sido para mí un arte muy cercano al espíritu... parte integral de mi manera de ser. Durante la época de los carnavales me convertía en músico, me echaba un tambor al hombro y desfilaba con las comparsas. A veces no retornaba a casa o a la oficina en dos o tres días... arrollando de fiesta en fiesta. En los carnavales yo ponía a buen uso la *sensibilidad* y la *intensidad* que me habían inculcado mis abuelos. Al hacerlo en estas fiestas y desfiles yo sentía que me integraba con toda Cuba; comprobaba que éramos un solo pueblo y que lo que hacíamos en nuestro trabajo creativo era para beneficio de la sociedad vista como un todo. Estoy convencido que era un problema de ancestro para mí... este asunto de participar en los carnavales y las comparsas. Sobre esto decía Fernando Ortíz: «La *comparsa* no es sino un rito procesional que nos viene con milenaria persistencia de las religiones precristianas y politeístas, como todas las peculiaridades del llamado *carnaval*»⁵.

Para poder tocar las *tumbadoras* en una forma aceptable decidí que tenía que tomar clases. Yo tenía buenos amigos entre los músicos: Julito Collazo, Papito Cadavieco, Betico Márquez y Tata Güines, entre otros. Mi maestro principal fue Papito, un tumbador fuera de serie. Nos reuníamos en la oficina los sábados por la tarde y los tambores sonaban en Moenck y Quintana, algunas veces acompañados de güiro y clave. Un día Miguel Ángel Moenck, mi socio, que no había sido informado de esta situación, pues él nunca iba los sábados, tuvo que pasar por la oficina a recoger papeles y —él contó— según se acercaba en su automóvil sintió los sonidos de una gran fiesta y se preguntó de donde provenían. Para gran sorpresa, aquellos frenéticos ritmos eran producidos por su socio y un alegre grupo de acompañantes y provenían de su propia oficina. Él ya sabía de mis *varias vidas* y lo tomó todo como una excentricidad más de las muchas que me conocía y que él decía «me adornaban».

⁵ Fernando Ortíz: «Los Viejos Carnavales Habaneros», 1954, *Revista Bimestre Cubana*, Vol. LXX, 1955, p. 264.

FINALMENTE

La *velocidad* fue otra de mis exploraciones. Sobrepassar la barrera de los 200 km/hora e ir más allá, enfrentando el peligro que eso conlleva, es una experiencia que recuerdo con mucho afecto. Cuba le ofrecía a uno la oportunidad de participar en esta actividad. Sentarme en un auto de competencia, amarrarme los cinturones de seguridad, sentir el rugir del motor y acelerar tratando de superar a otros competidores *tejiendo mi recorrido* —detrás, entre y más allá de ellos— siempre me puso la adrenalina a mil, como se decía. Corrí con *Mercedes, Alfa Romeo y Porsche*, para esta última marca corrí profesionalmente en el destierro. Gané, perdí y tuve serios accidentes, pero sobre todo... viví intensamente, que es lo más importante.

No vayan a pensar que lo narrado arriba eran eventos raros y yo *un ser aparte en la vida de aquellos tiempos* que, como Lydia Cabrera una vez dijo: «fueron días que hoy parecen soñados». Era la manera de vivir en medio de un ambiente de absoluta libertad creativa y de una búsqueda implacable de excelencia en todos los campos de la acción individual y colectiva. La vida en la Cuba de la República era el Baile de una Fiesta Innombrable⁶.

Es importante aclarar que la *atmósfera de acción creativa y búsqueda de cubanía* dentro de la cual el cubano se expresaba libremente en la República fue haciéndose cada vez más internacional, tanto por las influencias exteriores que se importaban como por la calidad de las influencias que Cuba exportaba al mundo de la cultura. El país, en aquellos tiempos, no *involucionaba* sino *evoluciona*... se abría al mundo sin caer en nacionalismos románticos decadentes. Se miraba al futuro desde un presente erigido sobre los hombros del pasado.

Haber interrumpido este proceso creativo de inserción de lo cubano en el ámbito de la cultura mundial, tratando de borrar la Historia, para iniciar un irresponsable viaje *involutivo* hacia la Nada, es un crimen de *lesa Patria*. Vienen a la mente las palabras del Ché, a su regreso en 1961 de la Unión Soviética, cuando dijo que desde aquel momento «todos descenderíamos por igual, para luego ascender juntos» (del descenso —que no ha sido «por igual»— no cabe la menor duda). Según Theodor Draper, el gran logro del Innombrable y de su régimen totalitario ha sido alcanzar «el hiperdesarrollo del subdesarrollo»⁷.

Cuba era *un país próspero en desarrollo* rumbo a formar parte del primer mundo que —además de los logros ya descritos en este trabajo— había alcanzado altos niveles de excelencia en el campo de la educación, la medicina, la economía y las finanzas, la industrialización, la agricultura, la ganadería, la pesca, etc. Con relación al campo de la política, Leví Marrero dijo: «El desplome final del régimen repudiado [el batistato] pareció alumbrar un nuevo oriente. Las reservas morales de Cuba estaban intactas en 1959. Hubo una

⁶ Frase compuesta por mí pensando en el poeta Lezama Lima... «*el etrusco de la Habana Vieja*».

⁷ Theodor Draper: *Castroism, Theory and Practice*, Praeger Publishers, New York, 1965.

nueva toma de conciencia»⁸. Pero el objetivo del Innombrable era otro: engañar para capturar el poder y adueñarse del país.

Cuba era *atmósfera y dinamismo*, un ambiente que no era necesario explicar pues se podía sentir hondamente. Decían que era la Isla del sabor, la creatividad y la alegría... y lo era. Lezama, uno de sus grandes poetas, llamó al vivir de aquellos tiempos participar de «una fiesta innombrable». Era como asistir a un *banquete de creatividad*. Ese fue «el milagro cubano» del que nos hablara Levi⁹. Un milagro de producción y de evolución constante e ininterrumpida en la creación de una Nación, realizado en 56 años, 7 meses y 11 días, desde el 20 de mayo de 1902 al 31 de diciembre de 1958. Ésa es la verdad y todo lo demás es cuento... lo sé porque yo estaba allí.

Cuba ofrecía *un horizonte amplio de posibilidades de desarrollo individual*. Era un país generoso repleto de inmigrantes, los cuales trajeron a la Isla con sus esperanzas un cúmulo de culturas y la enriquecieron con el aporte de su trabajo. Era un país de gente trabajadora, orgullosa, competitiva y exitosa al más alto nivel, como lo ha demostrado su actuación posterior en la diáspora del destierro.

Cuba iba *hacia adelante y en ascenso*, su sociedad ganando conciencia de la necesidad de resolver sus problemas en lo político, mientras que las aguas del río de su cultura eran cada vez más caudalosas... esto se podía sentir, era obvio. La *paralización y el descenso hacia la Nada* comenzaron a partir del 1 de enero de 1959, como lo confirmara el Che en 1961. Cuba en su descenso *ha llegado al fondo*, pero el Innombrable se encargará de romperlo para seguir bajando *la Nada habita profundidades surrealistas*.

Al concluir este trabajo pienso —con tristeza pero confiado en la capacidad del cubano de alcanzar un futuro mejor— en un comentario de la investigadora social Lydia Cabrera que dice: «¿Es que sabíamos entonces, nos dábamos cuenta los cubanos, todos, pobres, ricos, blancos, negros, ateos, católicos, animistas, los buenos, los bribones, hasta qué punto éramos un pueblo feliz, el más feliz del mundo, dicho esto sin exageración ni sensiblera patriotería»¹⁰.

⁸ Levi Marrero: «La Forja de un Pueblo», *Cuba en la Década de 1950: un país en desarrollo (1966)*, Editorial San Juan, 1971, p. 63.

⁹ Levi Marrero: «Raíces del Milagro Cubano», *Cuban National Heritage*, Olmedo Printing, Miami, Florida, 1995.

¹⁰ Lydia Cabrera: *La Laguna Sagrada de San Joaquín*, Ediciones R., Madrid, 1973, p. 9.