

Entrevista con Alys Nahmias y Benjamin Murray, realizadores del documental *Unfinished Spaces (Espacios Inacabados)*

## **Pasado y presente de la ENA**

(bajo el prisma de dos estadounidenses)

Por Michael J. Bustamante

A finales de junio, tuve la suerte de ver el filme *Unfinished Spaces* (Espacios Inacabados) en el Festival de Cine Northside, en Brooklyn, Nueva York. Realizado por dos jóvenes estadounidenses Alys Nahmias y Benjamin Murray, esta joya del cine documental narra la historia de las Escuelas Nacionales de Arte (ENA), hoy sede del Instituto Superior del Arte, como proyecto cultural, social y, sobre todo, arquitectónico.

El relato empieza con la famosa visita de Fidel Castro y Che Guevara, en enero de 1961, al campo de golf del antiguo Habana Country Club, la cual tuvo como resultado inesperado la propuesta de erigir en ese mismo terreno las mejores escuelas de arte del mundo. De ahí, el filme pasa al frenético diseño del complejo artístico en un período de apenas dos meses y los primeros pasos hacia su realización, hasta llegar a 1965, cuando se decidió suspender la construcción todavía en proceso, después de que las obras y los arquitectos fueron criticados por imprácticos y excesivos. En un contexto de polarización política en que los efectos del embargo económico impuesto por Estados Unidos se hacían sentir por todo el país, y tras el impulso que cobró la adopción del método soviético de prefabricación, la ENA poco a poco llegó ser considerada como un proyecto “improductivo”, mientras que algunos tildaron sus diseños de “elitistas.”

Mediante una hábil combinación de entrevistas, fotografías, imágenes de archivo, y filmación *in situ*—y de algún modo siguiendo la senda marcada por John Loomis en su libro de 1999, *Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools—Unfinished Spaces* se nos cuenta la historia de una serie de edificios únicos, controvertidos en su momento, pero hoy reconocidos mundialmente como obras maestras de su época y de sus arquitectos: Ricardo Porro (cubano), Roberto Gottardi (italiano), y Vittorio Garatti (italiano). Además, el filme funciona como una biografía íntima de estos tres hombres, captando la importancia personal que tuvo para ellos haber sido seleccionados para diseñar la ENA, así como el impacto del ostracismo que sufrieron junto con sus obras en un momento determinado. Porro se marchó a París en 1966, mientras que Garatti se vio obligado a regresar a Italia en 1974, víctima de una serie de malentendidos y acusaciones falsas. Gottardi aún vive en Cuba. No obstante estos itinerarios distintos, el filme transmite la huella que ha dejado en cada uno de los tres el haber vivido tantos años con la esperanza de ver sus originales planos utópicos hechos realidad.

Más que un relato estrechamente arquitectónico o biográfico, *Unfinished Spaces* también abre una amplia ventana a la historia cultural, artística y social de Cuba durante el pasado medio siglo. Como es conocido, aun cuando se había paralizado la construcción con sólo dos de las escuelas terminadas, la ENA nunca dejó de servir como institución de docencia artística. Pasaron por sus puertas algunas de los más exitosos artistas cubanos en estos tiempos. Y en el filme, varios de estos ex-alumnos (algunos radicados en la Isla y otros fuera de ella) ofrecen ricos testimonios de sus experiencias como estudiantes, desde la efervescencia vivida en los años iniciales, hasta la discriminación sufrida por homosexuales a finales de los 60 y comienzos de los 70. Con igual pasión comentan sobre el ambiente de singular creatividad durante los 80 y 90—cuando el deterioro físico en que habían caído algunos de los edificios, junto con su creciente reabsorción por la naturaleza, como si los árboles estuvieran tragándose a los edificios poco a poco, paradójicamente creó condiciones propicias para la reflexión y la experimentación. Aprendemos, además, cómo en pleno Período Especial algunos de los edificios medio abandonados ofrecían refugio para personas desamparadas, además de convertirse en fuente ilegal de suministro materiales de construcción para otros que buscaban mantener sus hogares. El resultado, por tanto, es una historia compleja y a veces amarga, pero a la vez bella y profundamente inspiradora.

El documental concluye a finales de los años 90 y principios de los 2000, cuando en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) se empezaron a gestionar propuestas para restaurar y completar el proyecto inacabado, y cuando Porro y Garatti pudieron regresar a Cuba con el objetivo de colaborar en ese nuevo esfuerzo. Hasta la fecha, las escuelas de Artes Plásticas y de Danza Moderna diseñadas por Ricardo Porro—las dos cuya construcción ya se había terminado en 1965—han sido renovadas, mientras que las Escuelas de Ballet y Música de Garatti, junto con la Escuela de Teatro de Gottardi, permanecen inconclusas. El conjunto de los edificios fue declarado Monumento Nacional en 2010, y desde 2003 forma parte de la “Lista Tentativa” de Sitios del Patrimonio Mundial, de la UNESCO.

Hace poco pude conversar con Alys (AN) y Benjamin (BM) sobre su filme, un proyecto que les ocupó nada menos que diez años de trabajo y que ha sido premiado en varios festivales internacionales de cine desde su debut oficial hace un poco más que un año, en Los Ángeles. Con gusto, comparto nuestra conversación con los lectores de *Espacio Laical*.

- **MB: Háblennos un poco sobre los orígenes del filme. ¿Cuándo y cómo surge la idea? ¿Tuvo alguna relación concreta con el libro de John Loomis sobre el mismo tema, publicado originalmente en 1999?**

AN: La idea surge durante un viaje a Cuba en marzo de 2001. John Loomis ya había publicado su libro, pero yo nunca lo había visto. Estaba terminando mi licenciatura en historia del arte, en la Universidad de Nueva York (NYU), y pensaba estudiar arquitectura después (cosa que eventualmente haría en la Universidad de Princeton). Fui a Cuba con un programa de intercambio patrocinado por la Fundación Ludwig, y ellos me pusieron en contacto con un par de arquitectos para que me enseñaran un poco sobre la historia arquitectónica de la Habana. Se dio la casualidad de que uno de esos arquitectos fue Roberto Gottardi. Él me llevó a recorrer todo el campus de las Escuelas

Nacionales de Arte, y me quedé profundamente impresionada por la belleza de las formas surrealistas. Conversando con Roberto sobre su vida y el lugar en que nos encontrábamos, se me abrió un punto ciego en cuanto a mi conocimiento de Cuba, y después de nuestro recorrido, le dije, “Alguien debería hacer una película sobre todo esto, porque tanto tu historia personal como la historia de los edificios son arrebatadoras; las fotografías no les hacen justicia.” “Bueno,” me respondió, “¿Por qué no lo haces tú?,” y yo dije que sí. En ese sentido fue algo totalmente imprevisto. Poco después de mi regreso a Estados Unidos, me enteré del libro de John Loomis, y me puse en contacto con Ben.

BM: Alysa y yo nos conocimos en NYU, dónde yo estudiaba cine. Cuando Alysa regresó de Cuba, me contactó sobre la posibilidad de ayudarme con el filme, y las fotografías fijas que me mostró eran visualmente irresistibles. Como cineasta, me emocionaba la idea de traducir esas fotografías en algo que movería en el tiempo. Ninguno de los dos sabíamos mucho sobre Cuba, y en mi caso ni siquiera hablaba español (a diferencia de Alysa que sí lo habla). Pero siempre había guardado un gran aprecio por la arquitectura. Además, pensaba que la arquitectura podría ofrecer un lenguaje potencialmente universal, no solamente para comunicar a través del cine el arte de hacer arquitectura, sino también para acceder a la historia de Cuba en un sentido general. Las escuelas ofrecían un ideal punto de entrada a un tema—Cuba—generalmente visto por personas como yo en Estados Unidos como algo muy polarizado, políticamente hablando. Lógicamente el libro de John Loomis se convirtió en un referente obligatorio para nosotros. Y cuando teníamos dificultades con la realización del filme, siempre podíamos encontrar inspiración en ese texto.

AN: Además, John Loomis fue muy generoso con nosotros. Respondió a nuestras preguntas; nos puso en contacto con varias personas. Incluso lo entrevistamos para el filme. Y yo creo que sin haberse publicado su libro—sin sus esfuerzos por llevar la historia de las escuelas a la atención pública—es posible que nunca hubiera ocurrido lo que contamos en nuestro filme sobre el retorno de los arquitectos a Cuba con vistas de completar su sueño.

- **MB: ¿Cómo empezó el proceso de filmación? Después de que Gottardi propuso la idea, ¿fue difícil convencer a los otros arquitectos que participaron?**

AN: Después de mi viaje a Cuba, Roberto Gottardi me puso en contacto con Ricardo Porro y Vittorio Garatti. En aquel momento ellos acababan de recibir cierto reconocimiento tras la publicación del libro de John Loomis, pero nada en gran escala. O sea, no creo que otros cineastas les estuvieran tocando a sus puertas con la propuesta de hacer una película sobre sus vidas. Fueron receptivos a la idea en parte porque se identificaban conmigo como joven artista. Yo tenía más o menos la misma edad que ellos cuando empezaron las escuelas de arte en 1961. Yo nunca había hecho un filme, y en 1961, ellos tampoco habían estado encargados de un proyecto de tal envergadura como la ENA. Así que había cierto paralelismo que nos motivó a emprender este nuevo camino juntos.

Unos meses más tarde, los tres arquitectos tenían planes de asistir a un simposio en Venecia. Nos invitaron a acompañarles. Y fue durante ese viaje a Venecia cuando empezamos a darnos cuenta de que la historia tenía todos los matices que esperábamos encontrar.

BM: En Venecia, básicamente nos propusimos hacer entrevistas preliminares. Pero también empezamos a observar cómo se relacionaban entre sí, cómo sus personalidades se complementaban a pesar de ser tan distintas. En vez de solamente filmar entrevistas, comenzamos a filmarlos fuera de escenarios tan formales, y desde ese punto en adelante nos enamoramos de ellos como personajes. Es por ello que la escala de nuestra empresa se expandió para incorporar mucho más que una historia meramente arquitectónica. De hecho, lo que nos motivó a tener la paciencia y persistencia para llegar al final fue ese segundo elemento: los personajes y la rica dimensión personal que aportaban a la historia.

- **MB: ¿Cuáles fueron algunos de los desafíos principales en llevar a cabo este proyecto?**

AN: Después de conseguir algo de financiamiento inicial para el proyecto, nos enfocamos primero en la realización de entrevistas formales con Ricardo Porro y Vittorio Garatti en sus casas en París y Milán. Sacamos mucho provecho de esas conversaciones; son las principales entrevistas que aparecen en el filme. Pero ellos todavía no estaban totalmente cómodos hablando sobre algunos de los aspectos más delicados de lo que les había pasado—cosas que por supuesto transcurrieron en un contexto politizado, pero que también les habían afectado como individuos. Nunca es fácil hablar de tales cosas, y en ese momento no nos conocían mucho. Así que algunas de las historias más personales salieron en entrevistas posteriores, después de que nos habíamos conocido por cinco, seis, siete años. Nosotros, incluso, les hacíamos las mismas preguntas una tras otra vez, y ellos siempre respondían lo mismo, hasta que llegara un punto en que se darían cuenta de la importancia de abrirse más a nosotros.

Algo parecido ocurrió cuando comenzamos a filmar en Cuba. Ben y yo llegaríamos a Cuba y llamaríamos a ex-alumnos de las escuelas de arte, especialistas en historia arquitectónica, y otros individuos de interés. Luego pasamos varios días haciendo llamadas sin recibir muchas respuestas—no porque aquellas personas eran frías o antipáticas, sino porque guardaban un nivel sano de escepticismo con respecto a nuestras intenciones. No estaban seguros si debían participar en un proyecto con orígenes en Estados Unidos, sobre un tema que seguía siendo, en cierto modo, delicado.

BM: Y de ahí se volvieron muy importantes nuestra persistencia y paciencia. Una vez que comprendimos que nuestro proyecto trataba sobre algunas zonas grises de una historia frecuentemente pintada en blanco y negro, nos dimos cuenta de que no podríamos encontrar los testimonios auténticos que buscábamos si nos metíamos superficialmente en Cuba como turistas, solo por dos semanas. Para captar las voces auténticas de las personas que estuvieron allí, tuvimos que dedicar mucho tiempo y crear confianza, de manera que pasamos un total de tres meses filmando en Cuba, dividido entre varios viajes. No obstante, una vez conseguidas las entrevistas, las personas llegaron a confiar en Alysa como entrevistadora con bastante rapidez. Las historias francas que ella hábilmente pudo obtener luego se volvieron parte del carácter de los edificios, y enriquecieron la historia visual que intentamos contar mediante la filmación de la

arquitectura en sí.

- **MB: Me impresionó mucho la manera en que ustedes pudieron captar dos “caras” de las Escuelas Nacionales de Arte como espacios físicos y como instituciones. Por un lado, la escala épica de la visión arquitectónica y del ambicioso proyecto cultural, que por cierto quedó reflejado en ese diseño, y por el otro lado, la relación muy íntima y muy individual que varios artistas pudieron establecer con ese mismo diseño cuando estudiaban bajo sus bóvedas catalanas tan características. ¿Cómo se explica esta paradoja? ¿Fue algo que ustedes intentaron comunicar a propósito?**

AN: Eso fue algo que emergía poco a poco mientras más tiempo pasábamos en el lugar y con la gente. No teníamos preconceptos ningunos sobre qué representaban las escuelas. Al contrario, fue nuestra curiosidad la que permitió que esas narrativas pudieran salir a la luz con el tiempo. No sé si los edificios son épicos o monumentales, pero sí son esculturales y sin duda icónicos. Sin embargo, son diseñados al nivel humano; son espacios experienciales.

BM: De acuerdo. Uno siente que los espacios son orgánicos. Son edificios que invitan en vez de imponer. Cualquier persona que haya caminado por sus pasillos comparte esa experiencia.

- **MB: Entonces, ¿cuales fueron los principales retos en transmitir cinematográficamente el impacto del diseño y del lugar? ¿Cómo ustedes lograron que la arquitectura se convirtiera en un personaje más?**

BM: Comenzamos a trabajar más activamente en este filme cuando yo estaba finalizando la corrección de color para otro proyecto: el documental *My Architect*, sobre el destacado arquitecto estadounidense Louis Kahn. Y recuerdo una toma en particular de ese filme que se enfoca sencillamente en la textura del hormigón usado en uno de los edificios de Kahn. Esa toma ha quedado conmigo, porque si vas a filmar un edificio o un lugar estático, corres el riesgo de que la toma parezca una tarjeta postal. Por lo tanto es necesario no solamente filmar la toma máster, sino también filmar algunos de los detalles del lugar muy de cerca. La otra gran lección que saqué de ese filme fue la importancia de contar una historia humana. *My Architect* no solamente se trata de los edificios de Louis Kahn; se trata de Louis Kahn el hombre. Y es esa combinación la que hace el filme tan increíblemente poderoso.

No obstante, la filmación de *Unfinished Spaces* fue un proceso de aprendizaje. Para nosotros se volvió muy importante mover la cámara por los espacios y captar cambios en perspectiva, sea mediante un cambio de enfoque, una ligera agitación de la cámara, o incluso filmando la misma escena durante diferentes momentos del día, para poder captar cambios de iluminación. A través de estas técnicas, intentamos aprovechar de nuestro medio y transmitir un sentido de “tiempo” más allá de una serie de imágenes fijas.

AN: De mi parte, diría que mis estudios de la arquitectura, y por tanto mi conciencia del lugar de la ENA en el contexto del modernismo y la historia arquitectónica latinoamericana (conciencia que también fue producto de un diálogo abierto con los arquitectos mismos), me ayudaron a identificar cuáles aspectos de su diseño merecían ser enfatizados en las tomas. Claro que no íbamos a convertir nuestro filme en una asignatura de historia arquitectónica, pero el enfoque arquitectónico sin duda enriquece la experiencia para aquellos espectadores conscientes de esa historia. Pero también hubo muchas coincidencias imprevistas. Ben, por ejemplo, escalaría una cúpula de 30 metros de altura para captar una vista o filmar una toma en particular, pero yo no podría ver los resultados hasta que regresáramos a Nueva York. Y de vuelta en Nueva York, me daría cuenta, “¡Caramba, es exactamente lo que Vittorio estaba describiendo en su entrevista!”

- **MB: A pesar del lugar central que ocupa la arquitectura en su filme, ustedes ya han sugerido que las verdaderas estrellas son los arquitectos mismos. El filme sobresale en su retrato íntimo, cuidadoso, y sumamente humano de los tres. Pero Porro es claramente el que ha tenido más éxito profesional en su vida; es la figura más extrovertida, más gregaria. Gottardi y Garatti, al contrario, me parecen figuras más reservadas, incluso más trágicas; son artistas que parecen haber invertido toda una vida en el sueño de poder algún día terminar sus obras inacabadas. Y al final, yo termino simpatizando más con ellos en cierta medida. ¿Comparten ustedes estas impresiones más?**

AN: Ésta es una pregunta que nos hacíamos Ben y yo mientras más conocíamos a los tres, y especialmente cuando estábamos armando el filme en el salón de edición. ¿Es una tragedia? ¿En qué sentido? Yo sí pienso que hay aspectos trágicos de la historia. Y hasta cierto punto los arquitectos mismos *saben* que son figuras trágicas. Roberto, por ejemplo, tiene un sentido de humor increíblemente oscuro, y se ríe del hecho de que ha dibujado y re-dibujado sus planos diez veces en los últimos diez años. Pero todo no es trágico. A fin de cuentas, las ambiciones de los tres—aunque los consuman—son nobles, y los espectadores encuentran inspiración en ese aspecto de sus personalidades.

Los tres también siguen compartiendo un fuerte amor por Cuba que nutre un sueño común para las escuelas de arte. Pero cada uno mantiene y conserva ese sueño de manera diferente. Para Roberto, la carga de toda esta historia es más inmediata, ya que él es el único que todavía vive en Cuba. Por otro lado, Ricardo Porro, el único de los tres que nació y se crió que Cuba, parece tener una relación más distanciada con la Cuba actual; reconoce cuan diferente es la Cuba de hoy en comparación con la Cuba que dejó. Vittorio, en cambio —y a pesar de las circunstancias angustiantes que provocaron su salida de Cuba en 1974— se sigue identificando más activamente con los valores que representaba la Revolución en su juventud, y desde los años 80 ha visitado Cuba con cierta frecuencia. No obstante, para cada uno, Cuba indudablemente ha ocupado y sigue ocupando un lugar céntrico en sus vidas.

BM: También se puede entender las diferencias entre los tres a través de las distintas formas en que cada uno se ha acercado a la restauración de sus obras. Roberto quiere proyectar algo totalmente nuevo, aunque basado en el espíritu de su diseño original, y es un camino interesante que los otros no han tomado. Como es conocido, la renovación de las dos escuelas de Ricardo ya está terminada, o como diría él en voz sarcástica, “lo suficientemente terminada.” Pero a pesar de sus quejas sobre algunos aspectos de las renovaciones, al fin y al cabo parece estar contento de que los edificios seguirán en pie por muchos años. Y luego está Vittorio, quien ha organizado una

fundación que busca recaudar el dinero necesario para completar sus escuelas de acuerdo con los planos que él lleva muchos años refinando.

- **MB: Su documental ya se ha proyectado en varias ciudades en Estados Unidos, Canadá, América Latina, y Europa, y hasta se proyectó en China y la India. Pero me imagino que para ustedes la inclusión del filme en los principales festivales de cine en La Habana y Miami debió haber sido particularmente importante. Cuéntenos un poco sobre la reacción del público en esas dos ciudades, tan frecuentemente contrapuestas cuando se habla de Cuba y su Diáspora.**

AN: Fue un honor proyectar el filme en ambas ciudades. Y lo que recuerdo de las dos proyecciones es que estaban muy llenas de emoción. Para nuestra proyección en La Habana las entradas estaban agotadas. Vinieron ex-alumnos y ex-profesores de las ENA, así como muchas personas que habían aparecido en el filme, que nos habían ofrecido entrevistas, o que simplemente habían pasado por experiencias parecidas a las que exploramos en el filme, pero en otros ámbitos de la vida cultural cubana. Muchas personas lloraron, lágrimas de catarsis quizás, y eso fue muy conmovedor y especial para nosotros. Ocurrió más o menos lo mismo en Miami unos meses más tarde.

Un dato interesante sobre nuestra proyección en La Habana es que hubo una recepción después en la sede de la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC). Sin duda, ellos nos mostraron su apoyo, pero algunas personas cuestionaron uno u otro elemento de nuestra presentación de la historia. De ahí se abrió un espacio para el diálogo, y de verdad fue maravilloso, porque eso fue precisamente lo que nosotros procuramos facilitar.

BM: Exacto. No buscamos decir “así es cómo fue,” sino “aquí son algunas versiones de una historia; abramos una conversación.” Aun así, ni en nuestros sueños más locos podríamos haber esperado una recepción tan positiva tanto en La Habana como en Miami.

AN: Igualmente memorable fue la proyección exclusiva que pudimos organizar para el rector, el profesorado, y el cuerpo estudiantil del Instituto Superior del Arte, en paralelo con nuestra visita a Cuba con motivo del Festival de Cine. Muchos de los presentes eran, en efecto, nuestros colaboradores más esenciales en la realización del filme. Las autoridades encargadas de la protección de la ENA —del Consejo de Estado, del Ministerio de Cultura, así como del propio ISA—sabían perfectamente de nuestro filme, aprobaban su realización, e incluso nos habían dado los permisos necesarios para filmar en el campus de la ENA. Habíamos trabajado codo a codo con el dedicado equipo de arquitectos, conservacionistas, e ingenieros que durante diez años, día tras día, dedicaron sus vidas y jornadas laborales a la preservación de las escuelas. Así que para esas personas, y para todos nuestros amigos del ISA, ver el filme fue una experiencia particularmente emotiva, porque fue ver el fruto de un largo camino trazado juntos.

Vale la pena hacer notar que todavía nos interesa mucho encontrar otras vías para proyectar el filme en Cuba. Sabemos que en la UNAICC se está haciendo un esfuerzo por hacer circular el filme, pero también sería un placer colaborar con el ICAIC o cualquier otra institución apropiada para difundirlo más ampliamente.

- **MB: Hace poco salió publicado en varios medios que el Ministerio de Cultura de Cuba y la fundación que dirige el conocido bailarín cubano Carlos Acosta, desde Londres, habían acordado convertir la inacabada escuela de ballet diseñada por Garatti en un nuevo centro de arte dedicado a la danza. Varios periódicos y sitios web luego afirmaron que el célebre arquitecto británico Norman Foster estaría encargado del proyecto, pero fuentes en Cuba involucradas en el asunto posteriormente han insistido que Foster solamente ayudará a impulsar la búsqueda de financiamiento necesario. Aseguran que la obra contemplada respetará el diseño original de Garatti (como corresponde en su calidad de Monumento Nacional) y que Garatti ha sido y seguirá siendo consultado cuando sea necesario. Sin embargo, tengo entendido que Garatti ha expresado algunas preocupaciones con respecto a los planes, tanto de forma como de concepto. ¿Tienen ustedes alguna reacción a estas noticias?**

AN: Ha sido difícil averiguar desde lejos qué está pasando; los informes han sido contradictorios. No hemos visto nada concreto propuesto por Acosta. Y nos gustaría—tanto a nosotros como a muchas organizaciones e individuos dentro y fuera de Cuba que guardan un gran aprecio por las Escuelas Nacionales de Arte—ver los planos concretos, si es que existen. Pedimos que esa información se haga pública. Valoramos la decisión de declarar las Escuelas Nacionales de Arte parte del patrimonio Nacional de Cuba, y confiamos en que el Gobierno de Cuba y el Ministerio de Cultura mantendrán el espíritu de ese compromiso, respetando la autenticidad del sitio y su autoría.

Afortunadamente, las noticias parecen inclinarse en esa dirección. Tenemos entendido que a mediados de julio se celebró una reunión en la UNEAC para discutir el asunto, durante el cual oficiales correspondientes de la UNEAC, el Ministerio de Cultura, y el Consejo Nacional de Patrimonio reiteraron que la participación de Foster solamente tendría que ver con la recaudación de fondos, y que Vittorio Garatti sigue siendo responsable por aprobar cualquier cambio que se le quiere hacer a la Escuela de Ballet. Nos alegra que el Ministerio de Cultura, la UNEAC, y el Consejo Nacional de Patrimonio hayan tomado esta posición clara, firme, y con integridad. Sin embargo, todavía no se sabe qué será de los planes de Acosta, los cuales evidentemente son distintos a lo que el propio Garatti quisiera hacer con el sitio. A nuestro modo de ver, el hecho de que el arquitecto original de la Escuela de Ballet esté vivo y sano representa una oportunidad increíble. Por lo tanto, esperamos no solamente que tanto él como su diseño sean respetados, sino también que él mismo esté activamente involucrado, como proyectista, en cualquier esfuerzo por completar o desarrollar el sitio.

- **MB: Después de la proyección del filme en Nueva York a la cual yo asistí, ustedes hablaron de su esperanza de que este pudiera servir como puente. ¿Puente entre quién? ¿Y cómo? ¿Cuáles factores les llevaron a concebir el proyecto de tal manera y harán posible que sea acogido como ustedes quieren? ¿En que manera creen que sus subjetividades individuales, sea como estadounidenses o, al mínimo, como extranjeros en Cuba, influyeron en este acercamiento conceptual al proyecto?**

AN: Las Escuelas Nacionales de Arte representan una especie de espacio o lugar común, atesorado por muchísimas personas dentro y fuera de Cuba. Todo el mundo las puede valorar y todo el mundo puede apreciar su belleza. Y así es no solamente con los cubanos, estén dónde estén, sino también con muchos norteamericanos y otras personas alrededor del mundo. Además, para aquellas personas que puedan tener preconcepciones sobre Cuba, las escuelas de arte les obligan a pensar fuera de las imágenes más estereotipadas de La Habana y la Revolución cubana. Incluso para los cubanos la historia de las ENA puede abrirles los ojos sobre algunas de las complejidades de su propio pasado. Así que, en ese sentido, sí, las escuelas sirven como puente.

Paradójicamente, yo creo que nuestro posicionamiento como estadounidenses nos sirvió a la larga. De hecho, nos permitió cierto tipo de acceso. En una entrevista, si yo le pedía a alguien que describiera este u otro elemento de algo que ocurrió en los años 60, ese individuo no me podría responder, "Bueno tú sabes lo que quiero decir," porque mi respuesta sería, "No, de verdad no sé, pero quisiera saber." En ese sentido, en la medida que nuestro posicionamiento como extranjeros nos hiciera ingenuos, esa ingenuidad ayudó que nuestros entrevistados se vieran obligados a abrirse más. Y mientras más conocimiento íbamos ganando, mejor podíamos manejar el material recogido para contar una historia bien fundamentada. Nuestra ingenuidad también hizo imposible que la gente nos pudiera identificar fácilmente con una tendencia política u otra, porque nosotros no representábamos ningún punto de vista político particular. Sólo queríamos aprender lo que cada persona había experimentado.

BM: Correcto. En vez de buscar desacreditar a una persona o su punto de vista, nuestro propósito era ganar comprensión. Y aplicamos esa metodología a cualquier persona que entrevistamos. Nos acercamos a cualquier individuo desde un punto de vista de respeto, y es ese elemento el que permite que el filme sea visto y acogido positivamente desde muchas diferentes perspectivas.

La revista *Espacio Laical* puede ser vista en [www.espaciolaical.org](http://www.espaciolaical.org)  
o adquirida en la Casa Laical, sita en Teniente Rey #152 (tercer piso) e/ Bernaza y Villegas, La Habana Vieja.

**CRÉDITOS:**

Equipo de redacción: José Ramón Pérez, Roberto Veiga, Lenier González y Alexis Pestano.// Diseño: Ballate