

La reinterpretación de «lo cubano» en La Habana del siglo XX

POR MARÍA JOSÉ PIZARRO JUANAS Y ÓSCAR RUEDA JIMÉNEZ

A finales del siglo XIX la ciudad de La Habana sufre profundos cambios políticos, económicos, sociales y, sobre todo, identitarios que influirán en la conformación de la urbe del siglo XX.

La isla se independiza en 1898 y comienza su historia como país independiente, dejando atrás un pasado ligado a la historia de España como provincia de ultramar. Pero sus habitantes entonces ya eran diferentes, su cultura era diferente, porque el clima y el territorio también lo eran. Las herencias culturales recibidas eran fundamentalmente europeas, especialmente mediterráneas del sur de España, en donde existía una estrecha vinculación con la ciudad de Sevilla y con las islas Canarias, estas últimas muy parecidas en su configuración geográfica, climática y de aislamiento. Pero su situación estratégica, en medio del mar del Caribe, la convirtió en un puerto comercial muy importante donde el trasiego de personas de distintas culturas y nacionalidades permitió, junto con un clima acogedor, la creación de una arquitectura colonial de gran valor que, aunque influenciada por los estilos que imperaban en el viejo mundo, desarrolló aspectos locales asociados a la morfología de la isla. El patio y el portal fueron los elementos arquitectónicos preferidos en las construcciones coloniales para mostrar su relación con la ciudad y el medioambiente.

Cuando se produce la separación de la metrópoli, la isla empieza a construir su propia identidad, pero con una herencia marcada por casi cuatro siglos de dominio colonial español. Durante estos cuatrocientos años, la arquitectura de la isla se desarrolla adoptando modelos recibidos del continente europeo, fusionándose con las construcciones tradicionales de los indígenas y adaptándolas al medio. El clima y el territorio permiten a los habitantes trabajar con una serie de invariantes arquitectónicos que combinados van creando una arquitectura llena de matices.

A principios de siglo XX el panorama es complejo. Desde el punto de vista urbano, se produce una explosión demográfica que obliga a reestructurar la ciudad, produciendo una serie de actuaciones que cambian la fisonomía y morfología de la ciudad. La primera de ellas es la construcción del Malecón, frente marítimo y punto de encuentro social que se empieza a identificar como uno de los elementos vertebradores de la ciudad. En 1899 el ayuntamiento cede los terrenos a los propietarios de las edificaciones situados en el paseo de Prado, uno de los ejes emblemáticos de la ciudad, para construir unos corredores porticados en su parte delantera que homogeneizan la variedad estilística del paseo y a la vez crean zonas de tránsito y estancia que permiten la unión del centro con los barrios de nuevo desarrollo. Esta decisión potenciará un elemento arquitectónico, el corredor porticado, que adecúa la arquitectura a la climatología del lugar y a la vez se convierte en un invariante que ayuda a construir su identidad.

Demográficamente, la ciudad recibe muchos inmigrantes y se expande sin control hacia el sur y el este. Por el oeste, traspasa el límite físico del río Almendares a través de tres repartos urbanísticos novedosos y de gran calidad: Miramar, Country Club Park y La Playa.

Culturalmente, el país se abre al mundo, fundamentalmente a todo lo que llega de Europa y Estados Unidos. Como comenta el arquitecto Mario Coyula en el prólogo del libro *Guía de arquitectura. La Habana colonial*:

Es precisamente a la vuelta del siglo cuando comenzó a cuajar una concepción del mundo donde el impresionante desarrollo de la ciencia y la técnica llevaron a creer en la posibilidad de un crecimiento indefinido y en el control total sobre una naturaleza supuestamente inagotable. Ese espejismo generado en las grandes potencias occidentales se trasladó miméticamente a los países en desarrollo, y el deslumbramiento por el progreso importado llevó a rechazar por anticuados modelos y tipos propios decantados por el tiempo y pulidos por el uso, que habían evolucionado en sutil equilibrio con el medio, la sociedad y el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas.^[1]

Como consecuencia de esta apertura cultural, en la disciplina arquitectónica se produce una ruptura con lo existente, especialmente con el pasado colonial. Se buscan nuevos modelos arquitectónicos y la primera década del siglo xx está caracterizada por una corriente ecléctica de marcada disparidad de estilos, pero con una clara combinación armónica regulada por la aplicación de una severa normativa urbanística. También origina el regreso de profesionales que se habían formado en el extranjero. En este momento se inicia un profundo debate cultural, que se extenderá hasta los años 60, entre los que defienden la apertura internacional y la llegada de la modernidad y los que abogan por construir una identidad propia a partir de la tradición reinterpretando la herencia colonial.

LEONARDO MORALES

Durante el periodo comprendido entre la primera década del siglo xx y los años treinta, se construyen la mayoría de las grandes residencias de la zona de Vedado, de un marcado carácter clasicista. Entre los arquitectos más influyentes de esa época se encuentra Leonardo Morales y Pedrosa (1887-1965), arquitecto que regresa a la isla tras un periodo de formación en los Estados Unidos en la Universidad de Columbia, Nueva York. Su pasado familiar, así como su prestigio internacional, hace que se convierta en un arquitecto de moda, construyendo las residencias más selectas de La Habana para una clientela exclusiva. Pero la labor fundamental de este arquitecto, como comenta el crítico cubano Eduardo Luis Rodríguez en su libro *La Habana. Arquitectura del siglo xx*, es la de adaptar las formas internacionales a las condiciones particulares de la climatología cubana, trabajando, sobre todo, con los portales y las terrazas, activando la relación social con el exterior. A esto se une la regulación urbanística de la zona que propicia la aparición de jardines y portales en la arquitectura residencial. Leonardo Morales reactiva la arquitectura colonial, mezclada con otros estilos renacentistas, barrocos, modernistas... buscando una integración con el lugar y el clima, investigando en la identidad nacional.

La figura de Leonardo Morales introduce una nueva lectura de elementos arquitectónicos vinculados con el lugar. Junto con Emilio del Soto, Alberto Camacho, Joaquín E. Weiss o Pedro Martínez Inclán, Morales defiende la existencia de una tradición basada en la arquitectura colonial, representados particularmente a través de la casa cubana.

Recupera elementos tradicionales para reinterpretarlos e incorporarlos con un lenguaje moderno trabajando con la climatología del lugar. Los elementos y soluciones arquitectónicas que debe incorporar la casa cubana, según Leonardo Morales, se pueden resumir en: ajustar climáticamente la vivienda a través de una protección solar en forma de aleros, una correcta orientación para capturar las brisas, la ventilación cruzada y, sobre todo, el uso del patio y del pórtico como los dos pilares fundamentales que han construido la arquitectura de Cuba durante cuatro siglos.

El debate sobre incorporar la identidad cultural, que en Cuba acaba asociándose con el término «cubanidad», no sólo tiene lugar en el campo de la arquitectura, sino también desde mitad de los años veinte en ámbitos como los de la pintura, la música y la literatura.

EUGENIO BATISTA GONZÁLEZ DE MENDOZA

A finales de los años veinte las variantes eclécticas están agotadas. Los principios estéticos del movimiento moderno empiezan a asentarse provenientes de Europa. El *art decó* surge con fuerza en los años treinta en La Habana. Las revistas especializadas juegan un papel fundamental en la difusión de la nueva estética racionalista. Estas mismas publicaciones inician un debate acerca de la búsqueda de la «cubanidad», en la que participan los arquitectos más influyentes del momento. A su vez, los críticos e historiadores

internacionales empiezan a preguntarse por qué las obras arquitectónicas no pueden reflejar de alguna manera las diferencias de clima, las condiciones sociales y los procedimientos técnicos.

Cuando el modernismo racionalista hizo su aparición en la década del veinte en el mundo hispanoamericano, lo hizo, en cierto modo, como producto de importación cultural... Pero lo cierto es que las circunstancias socioeconómicas y culturales del momento distaban de ser idénticas a las que imperaban en el viejo continente, y ello convirtió los primeros ensayos racionalistas más en expresiones de una «intelligentzia» progresista pero aislada que en productos con sólidas raíces en suelo americano.^[2]

La reacción frente a la postura abstracta del funcionalismo purista comienza a gestarse en el interior de los propios movimientos de la vanguardia europea. En Latinoamérica se materializa en el deseo de formular un vocabulario propio.

William Curtis, en su libro *La Arquitectura Moderna desde 1900*, se hace estas preguntas cuando expone el problema de la identidad regional frente al racionalismo:

Si una arquitectura había sido correcta para Manhattan, ¿podría ser adecuada en Malasia? [...] ¿Qué debería mantenerse y qué debería transformarse de los prototipos para afrontar los nuevos climas, culturas, creencias, tecnologías y tradiciones arquitectónicas?... si se debían aceptar las nuevas ideas del extranjero, ¿cuáles de las antiguas o autóctonas deberían desecharse? ¿Debía aceptarse la reconocida universalidad del diseño moderno y doblegarse ante ella?, ¿o tal vez se debía buscar una fusión entre lo mejor de lo viejo y de lo nuevo, de lo nativo y lo foráneo?^[3]

En la década de los años treinta, los arquitectos cubanos se debaten entre los que se identifican con los principios del movimiento moderno y aquellos que defienden un lenguaje formal expresivo que representa la «identidad» cultural de la isla. En este contexto aparece la figura del arquitecto Eugenio Batista (1900-1992), que plantea un diálogo entre la vanguardia y la historia, fusionando lo nuevo con lo viejo y recuperando sus valores espirituales. Su arquitectura se basa en elementos tradicionales como el patio, el portal y las persianas^[4] mezclados con una estética moderna y logrando una espacialidad capaz de unificar los nuevos principios con los tradicionales. En un artículo titulado *La casa Cubana*, expone:

[...] construyendo sus casas como defensa del fuerte sol de nuestro trópico, nuestros antepasados descubrieron tres respuestas espléndidas que nosotros no deberíamos perderlas: patios, pórticos y persianas, las cuales, las tres «P» son el ABC de nuestra arquitectura tropical [...] pero no debemos cometer el error de pensar que copiando las casas coloniales resolveremos los problemas actuales [...]. Aunque el contexto natural es el mismo, el contexto social, sin embargo, es diferente, clima y paisaje son lo mismo, pero no es el caso de las costumbres.^[5]

Eugenio Batista, discípulo de Leonardo Morales, combina conceptos regionalistas a través de un entendimiento moderno de la arquitectura. La brecha entre defensores de la tradición local y de la identidad nacional y los partidarios de los postulados de movimiento moderno se amplía.

MARIO ROMAÑACH PANIAGUA

En torno a 1945 se inicia un nuevo periodo muy brillante dentro de la arquitectura cubana. Se gradúan en estos años, en la Universidad de La Habana, los primeros arquitectos que abogan directamente por la modernidad y la búsqueda de la identidad cubana y no están lastrados por el eclecticismo o las corrientes previas.^[6]

Durante los años cincuenta, La Habana vive el momento de mayor esplendor de la arquitectura moderna. Se produce la visita de numerosos arquitectos extranjeros que, con sus conferencias y encargos, activan la vida

cultural cubana. Las revistas especializadas *Arquitectura* y *Espacio* publican periódicamente las obras de los maestros modernos.

Pero lo más destacable es el trabajo de un grupo de arquitectos cubanos que integran los valores universales del movimiento moderno con los valores locales de la tradición.^[7] Pretenden aunar dos categorías inicialmente opuestas: la modernidad y la tradición, lo universal y lo local, la vanguardia internacional con la identidad local. «Lo cubano» pasa a ser la base de esta arquitectura.

Se trabaja con la eliminación de los límites. Los patios juegan un papel fundamental, así como la recuperación de la celosía que difumina los espacios, la incorporación de la ventilación como técnica tradicional que mejora el confort y la introducción de vidrios de colores como reinterpretación de un elemento típico colonial.^[8]

De entre todos ellos, Mario Romañach (1917-1984) brilla con luz propia. Su investigación se centra en el campo de la vivienda, tanto individual como colectiva, realizando numerosas obras en apenas una década y media. Romañach se concentra en la búsqueda de la integración de la arquitectura con el medio local. En una primera etapa está influenciado por W. Gropius,^[9] a quien conoce personalmente. Posteriormente por Richard Neutra,^[10] Frank Lloyd Wright y J. Ll. Sert^[11] con quien establece una gran amistad y termina colaborando. Es este último quien le invita a dar clases en la universidad de Yale en el inicio de su etapa americana, después del triunfo de la Revolución, a principios de los años 60.

Su etapa cubana se caracteriza por el empleo de volúmenes blancos y puros, rematados por grandes aleros. Manifiesta, desde el primer momento, su preocupación por la organización de los espacios para obtener el mayor beneficio de la orientación y las brisas tropicales. La planta libre le permite la circulación del aire fresco y el uso de vegetación y láminas de agua incorporan un alto grado de confort climático al interior de esos espacios. Los voladizos protegen la edificación de la lluvia y los patios y galerías tradicionales vuelven a ser un tema recurrente en la composición arquitectónica.

Posteriormente, influenciado por Richard Neutra, comienza a manipular la sección utilizando desplazamientos de cubiertas y suelos para distribuir usos y mejorar la ventilación a través de celosías que permiten una ventilación cruzada. Introduce elementos de la arquitectura tradicional japonesa — influenciado por Frank Lloyd Wright—, que reinterpreta adaptándolos al clima caribeño. Aparecen en fachada unas construcciones arquitectónicas a modo de armarios empotrados que se convierten en balcones cubiertos cuyo origen, tal y como comenta el historiador cubano Eduardo Luis Rodríguez, es una relectura de la cultura japonesa.^[12] Sin embargo, otra teoría lo enraíza con las tradiciones y la arquitectura colonial de la ciudad de Trinidad donde los volúmenes contruidos de los balcones, cuyas proporciones son muy parecidas a las utilizadas por Romañach, pueblan las calles principales de la ciudad cubana.

Exteriormente los edificios en su mayoría dejan la estructura vista y los huecos delimitados por ella se revisten con ladrillos o celosías. La obra de Mario Romañach es extensa e interesante y su principal aportación a la arquitectura cubana es la integración de la arquitectura con el lugar y la búsqueda de la identidad nacional o «lo cubano».

Esta búsqueda no sólo atañe a la arquitectura. Otras artes como la pintura, la escultura e incluso la literatura comparten en esta época la indagación en torno a la expresión genuina de lo cubano compatibilizada con la modernidad. El poeta e intelectual José Lezama Lima ejerce una decisiva influencia sobre artistas y arquitectos. Bajo este influjo, un grupo de artistas emprende un rescate de la memoria histórica de las raíces hispánicas en la cultura cubana.

Entre los artistas destaca René Portocarrero, figura representativa de la definición de la plástica nacional, que contempla el pasado elaborando una propuesta en donde «lo cubano» se convierte en el eje vertebrador de toda su obra. Así mismo, Wifredo Lam al regresar a la isla en 1941 aporta a la plástica cubana una visión diferente, basándose en el acervo de las culturas negras de la isla.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se produce el final de la influencia de la arquitectura del movimiento moderno. El triunfo de la Revolución y los cambios políticos que lleva asociada, se manifiestan en la arquitectura a través de la emigración masiva de arquitectos que habían trabajado de forma exitosa durante los años cuarenta y cincuenta y el regreso de otros que habían estado exiliados por motivos políticos. Los que se quedan cambian radicalmente su forma de trabajar, vinculándose más directamente a las necesidades del nuevo régimen político.

Se intentan crear unas nuevas condiciones de vida que borren las imágenes formales de la sociedad anterior, marcada por una clara estratificación social, el bienestar de una burguesía asociada a la ciudad y la precariedad de los campesinos asociados al campo. Para ello, se llama a los arquitectos a colaborar en esta tarea cambiando los hábitos de trabajo, fijando los máximos esfuerzos en el ámbito rural. Las nuevas construcciones se centran fundamentalmente en la vivienda, la enseñanza, la salud, los centros turísticos y la producción industrial y agrícola. Todo el refinamiento alcanzado en los años previos se desvanece. Se trata de una labor social, donde el despilfarro y la arquitectura de autor no tienen cabida.

La prefabricación es la respuesta proporcionada para conseguir rapidez de ejecución y ausencia de mano de obra especializada. En el campo se construyen unidades de una sola planta, repetidas, sin ninguna cualificación del espacio social entre ellas. En la ciudad, se multiplican los edificios típicos urbanos de cuatro plantas.

La obra individual apenas tiene cabida en este momento y es sustituida por una arquitectura anónima basada en la estandarización y seriación. Surge el debate de si este tipo de arquitectura supone una renuncia de los valores estéticos o si se puede llegar a un equilibrio y producir una arquitectura estéticamente interesante.

Los objetivos principales se centran en proporcionar al país servicios básicos. La función social de la arquitectura caracteriza esta etapa. Pero en este periodo inicial se producen tres grandes obras en la ciudad de La Habana, que intentan proporcionar visibilidad a la Revolución. Y no es de extrañar que las tres obras se ubiquen en La Habana, debido a la concentración de población y de servicios.

Estos proyectos nacen como símbolos del nuevo régimen, que se contraponen a la burguesía dominante del periodo anterior. La arquitectura se convierte en el vehículo principal de difusión del mensaje social y político de los nuevos líderes. La capital es el lugar predilecto de este grupo social y es donde mayor visibilidad puede tener el mensaje que Fidel Castro quiere transmitir.

La primera de estas tres grandes obras es la unidad vecinal de La Habana del Este (1959-1961), ubicada en los terrenos que la burguesía reservaba para la construcción de un lujoso centro residencial, proyectado por arquitectos de prestigio extranjeros.^[13] Con esta actuación se pretende sustituir las viviendas precarias de los barrios más desfavorecidos de la ciudad y emplear como mano de obra a trabajadores desempleados. El plan es muy ambicioso, pretende realojar a cien mil personas, con diversidad de funciones, compactando la ciudad de La Habana alrededor de la bahía con centros productivos. Sin embargo, sólo se llegan a realizar mil quinientas viviendas para ocho mil habitantes con sus equipamientos correspondientes —escuelas, centros comerciales, guarderías— en los terrenos situados al este de la ciudad, cruzando la bahía. A pesar de no completarse los planes iniciales, el conjunto supone una experiencia pionera donde más de una veintena de profesionales trabajan de forma conjunta, en equipo. La unidad vecinal sigue los preceptos del movimiento moderno.

El segundo gran proyecto es la Ciudad Universitaria «José Antonio Echeverría» (CUJAE) que se desarrolla entre los años 1961 y 1964. Se ubica fuera del centro urbano de La Habana. Es un proyecto eminentemente pragmático donde prevalecen factores técnicos y funcionales sobre cualquier otro. Por motivos funcionales, el programa se divide en varios edificios según las especialidades. Desde el punto de vista estructural, los elementos se reducen al mínimo y se plantea la prefabricación de la estructura y de los elementos de cierre, utilizando un sistema flexible y sencillo que reduzca la mano de obra empleada y los costes en la

construcción. Es una experiencia piloto donde se aplica la prefabricación a un conjunto de edificios de grandes dimensiones anulando la falta de flexibilidad achacada al sistema.

La tercera obra emblemática de este periodo inicial de la Revolución son las Escuelas Nacionales de Arte. Al igual que en la unidad vecinal de La Habana del Este se ubica en un terreno que está dedicado exclusivamente a la burguesía más selecta, convirtiéndose en un lugar para que los hijos de los trabajadores estudien, enfatizando el carácter simbólico del conjunto. Una empresa de tal magnitud obliga, como en los otros dos proyectos, al trabajo en equipo de tres arquitectos: Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi junto con otros profesionales, con la dirección del equipo a cargo de Ricardo Porro. Sin embargo, la visibilidad de los arquitectos y sus ideas, les diferencia de los casos anteriores, mostrándose al público como una arquitectura de autor, frente al anonimato pretendido por los dirigentes.

De las tres obras, las Escuelas Nacionales de Arte serán las que establecerán el punto final de este periodo de debate cultural a cerca de «lo cubano», fusionando y reuniendo en un conjunto de cinco edificios aspectos interesantes de la reinterpretación de la tradición cubana. Parte de este logro tiene su origen en la figura temperamental de Ricardo Porro que ejerció la labor de anfitrión y director, incentivando a todos los trabajadores para lograr un sueño, creando un ambiente de formación continua donde todo era posible.

La arquitectura inicial de Ricardo Porro (1925-2014) está muy ligada a sus raíces u orígenes. Tras un periodo de formación en la Universidad de La Habana, después de realizar sus primeras obras domésticas en La Habana, Ricardo Porro en 1952 recibe una beca del gobierno francés y una ayuda económica del Colegio de Arquitectos para viajar a Francia. Allí entra en contacto con Le Corbusier, Wifredo Lam, Pablo Picasso y la élite artística parisina. Viaja a Estocolmo, Barcelona, Venecia y percibe de primera mano las obras de los arquitectos del momento. Participa en un curso organizado por el CIAM en Venecia, donde conoce a Ernesto Nathan Rogers, Carlo Scarpa, Bruno Zevi, Franco Albini... Si los maestros le influyen, la ciudad de Venecia le impacta positivamente: «[...] Estaba tan impresionado por los espacios urbanos, la estructura urbana, que toda mi concepción del urbanismo cambió y hay, probablemente, una pequeña Venecia en cada uno de mis edificios».^[14]

A su regreso a La Habana combina su actividad profesional con una vida cultural intensa. Pronuncia conferencias en el colegio de arquitectos e invita a profesionales extranjeros a venir a la isla. Sus amigos son pintores, cineastas, músicos, escritores y se hacen oír en los círculos intelectuales de La Habana.

En 1954, Porro viaja a México donde conoce personalmente la obra y figura de Luis Barragán, quien había iniciado una investigación personal acerca de los elementos tradicionales de la arquitectura de su país aplicados a su propia obra.

Tres años después, Ricardo Porro escribe el artículo titulado «El sentido de la tradición» donde manifiesta su postura frente a la arquitectura heredada y el valor de lo local, uniéndose al debate que se está produciendo en esos momentos sobre «lo cubano» en el ámbito cultural. Casi una década después reafirma su postura en otro artículo publicado en la revista *Arquitectura Cuba* del año 1964 titulado «El espacio en la arquitectura tradicional cubana». En este artículo, Porro resalta dos elementos que forman parte de la tradición de Cuba y que incorpora en las Escuelas Nacionales de Arte:

La luz en nuestro país es muy fuerte. Sólo es posible captar sutilezas de color temprano por la mañana o cuando se pone el sol. Pensando en esto, los arquitectos coloniales decidieron tamizarla a través de persianas finas y vidrios de colores. Los vitrales ocupaban la parte superior de los arcos o de las ventanas. La luz así tamizada cambiaba la atmósfera interior a las casas, dando una coloración al ambiente.

[...] En urbanismo usaron un sistema de calles estrechas, con plazas como en la mayor parte de las ciudades europeas. En cambio, el espacio de la plaza se cerraba de tal modo que daba la sensación de un gran patio. En vez de entrar directamente al espacio de la plaza, las calles desembocaban a los portales delante de las casas.^[15]

A principios de 1960 el debate en torno a la tradición y a la herencia cultural sigue vivo. «Lo cubano» invade muchas disciplinas artísticas y no artísticas del momento. Sin embargo, esta corriente regionalista queda frenada, en parte, por el triunfo de la Revolución. Las Escuelas Nacionales de Arte representarán el último ejemplo del intenso debate nacional en busca de las raíces y la construcción de una nueva identidad asociada a las tradiciones.

El destino, su afiliación política y Selma Díaz —amiga personal de Ricardo Porro y mujer del ministro de Construcción— hicieron que Ricardo Porro recibiera el encargo soñado: la construcción de una Academia de las Artes para los hijos de los trabajadores en La Habana revolucionaria. La idea procedía directamente de ideólogos triunfantes de la revolución: Fidel Castro y Ernesto Che Guevara.

Para la realización de este singular encargo, Ricardo Porro llamó a sus amigos italianos Vittorio Garatti (1927-) y Roberto Gottardi (1927-2017), con quienes había coincidido durante su exilio político en Caracas.

Las Escuelas Nacionales de Arte debían representar el nuevo ideal político, el momento histórico que estaban viviendo: eran el nuevo icono de la revolución. Su ubicación y el programa respondía a un mensaje claro y directo: los terrenos exclusivos del campo de golf del Country Club, cuyo acceso estaba reservado a la burguesía más selecta de la capital habanera, se habían socializado. El Country Club se abrió al pueblo. Allí se iba a crear la mayor Academia de las Artes construida en Cuba para la formación de los hijos de los trabajadores. El lugar era único. Tenía una carga social que lo convirtió en un elemento de divulgación política e ideológica. Era la primera vez que la arquitectura se utilizaba como elemento de representación de una parte de la historia reciente de Cuba.

Para crear este conjunto de edificios, Ricardo Porro, como director del equipo, estableció una serie de principios para lograr una cierta coherencia. Inicialmente se pensó la escuela como un único edificio, pero la premura de tiempo y la diversidad programática, obligaron a separarlos en cinco edificios, aunque ello supusiera la repetición de algunos servicios comunes. Sin embargo, esta decisión provocó una libertad formal y estilística para los arquitectos implicados. Para lograr una lectura unitaria, se trabajó con un único material, la cerámica, y un sistema constructivo asociado a ese material que permitía una gran variedad formal: la bóveda tabicada. El emplazamiento elegido, el antiguo campo de golf del Country Club, también jugó un papel decisivo ya que las arquitecturas debían dialogar con los elementos existentes del campo de golf, con su topografía, arbolado y accidentes geográficos.

Pero desde el punto de vista de la reinterpretación de la cultura del pasado, Ricardo Porro, con una vasta formación cultural, inició a sus compañeros de viaje en la cultura cubana, acompañándolos en un recorrido por las principales ciudades de la isla para que se empaparan de la arquitectura del pasado. En Sancti Spíritus, Vittorio Garatti se quedó admirado por las celosías de las casas coloniales, en La Habana por las galerías porticadas y los patios de la arquitectura colonial. Esta labor que realizó Ricardo Porro con Vittorio Garatti y Roberto Gottardi fue fructífera debido a la formación y sensibilidad que ambos arquitectos poseían. Los tres tenían pensamientos comunes, pero quizás la figura unificadora que permitió que los tres arquitectos construyeran un ambiente único en las escuelas fue Ernesto Nathan Rogers. Los tres conocían las doctrinas de este arquitecto que, con su corpus teórico, intentaba establecer un puente entre la tradición y la modernidad. Roberto Gottardi trabajó con su oficina de Milán entre 1956 y 1957. De Rogers aprendieron la integración de la arquitectura con las preexistencias ambientales del lugar. Pero este término no hace referencia exclusivamente a las existencias físicas del lugar donde se ubica la obra. En palabras de Rogers: «Considerar el ambiente significa considerar la historia».^[16]

La relación entre lo nuevo y lo antiguo parte de repensar la arquitectura como fenómeno a partir de las «preexistencias ambientales», incorporando la asimilación de la tradición como parte del proceso creativo. Las preexistencias son esa parte del pasado que se rescata y donde están las claves de cómo afrontar las experiencias culturales e históricas en la obra de arquitectura moderna. Para incorporarlas, hay que descubrir las características particulares del contexto en el que se interviene. Lo nuevo debe quedar impregnado por lo preexistente, formando un todo, compuesto de múltiples variables. El edificio y el entorno se transforman conjuntamente, hay una continuidad, forman una nueva unidad, ya sea en ambiente urbano o en un entorno más natural.

Dentro de este proceso se producen reinterpretaciones en clave moderna de elementos históricos o tradicionales como la recuperación de materiales y técnicas constructivas. Se incorpora una nueva visión de los materiales, no por su ornamentación como ocurría en el pasado, sino por su expresión y significado.

Garatti, Gottardi y Porro proponen el ladrillo como un material ligado a la tierra, al paisaje, pero también como parte de técnica constructiva ligada a la tradición. El material tiene expresividad por sí mismo, manifiesta una sinceridad constructiva y a través de las bóvedas catalanas, refuerza sus cualidades. Es un material que recupera aspectos culturales olvidados. Conecta materialidad con tradición y cultura. Refuerza este argumento la interpretación que hacen los tres arquitectos de distintos arquetipos como el pórtico, la columna, los pasajes, la bóveda, la calle... Si el material y la técnica se establecen como principios comunes para lograr la unidad, los pórticos, los patios, las celosías, los corredores y el uso de la vegetación son elementos tradicionales que se reinterpretan adaptándolos a un nuevo lenguaje y forman la base compositiva de todas las escuelas.

Las escuelas se estructuran en torno al pabellón, galería y patio, en una analogía urbana con la edificación, calle y plazuela. La galería es empleada como recuerdo del pórtico tradicional cubano. Cumple una función climática clara, la de proteger del fuerte sol caribeño pero, a la vez, transmite una escala humana al interior de una arquitectura concebida como suma de elementos pequeños. El pórtico articula los distintos usos y permite establecer una relación diferente con el paisaje. Es el espacio intermedio entre el paisaje y la arquitectura.

Las celosías, en una reinterpretación de los elementos tradicionales, son tratadas como filtros en el paisaje, como fragmentos de muros, cuyo límite es indefinido y que permiten el paso de la brisa tropical. Los espacios de las escuelas se diluyen en el paisaje, los contornos se difuminan, hay una continuidad espacial que logra que el espacio sea ilimitado. No hay barreras, sino elementos permeables que como membranas dialogan con el exterior y que forman parte de los elementos de control climático de los edificios.

El patio, en diversas e imaginativas composiciones, se convierte en la base de la arquitectura junto con el pabellón fragmentado.

Podríamos concluir esta evolución arquitectónica a cerca de la reinterpretación de «Lo cubano» en el siglo xx con la reflexión que Mario Coyula hace en el epílogo del libro de Francisco Gómez Díaz, *De Forestier a Sert: ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960)*: «Todos seguramente coincidirán en la necesidad de preservar la esencia del pasado sin congelarlo, incorporándole además con creatividad lo mejor de la cultura arquitectónica universal contemporánea, para dejar así un arquitectura propia auténtica; pero ¿cómo lograrlo?». ^[17]

BIBLIOGRAFÍA

- Batista, Eugenio: «La casa cubana», *Artes Plásticas*, núm. 2, La Habana, 1960, 4-7.
- Bullrich, Francisco: *Arquitectura latinoamericana 1930-1960*, Barcelona: Gustavo Gili, 1969.
- Curtis, William: *Architecture since 1900*, Phaidon Press Limited, 1982. Edición castellana: *La Arquitectura Moderna desde 1900*, Madrid: Hermann Blume, 1986.
- Gómez Díaz, Francisco: *Ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960). De Forestier a Sert*. Colección Territorio y ciudad, Madrid: Abada editores, 2008.
- Martín Zequeira, María Elena y Rodríguez Fernández, Eduardo Luis: *Guía de arquitectura. La Habana Colonial (1519-1898)*, con prólogo de Mario Coyula, Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras públicas y Transportes. La Habana: Dirección Provincial de Planificación Física y Arquitectura. La Habana-Sevilla, 1995

–, *La Habana. Guía de Arquitectura*, La Habana: Ciudad de la Habana; Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional; Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1998.

· Morales, Leonardo: *La casa cubana ideal*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana: Imprenta Molina y Cía., 1934.

· Nakamura, Toshio: Ricardo Porro. *A+U*, núm. 282, marzo 1994, 4-93.

· Pizarro juanas, María José. *Las Escuelas nacionales de Arte de La Habana. Paisaje, materialidad y proceso*. Madrid: Editorial Rueda, 2017.

· Porro, Ricardo: «El sentido de la tradición», *Nuestro Tiempo*, núm. 16, año IV, 1957.

–, «El Espacio en la Arquitectura Tradicional Cubana», *Arquitectura Cuba*, núm. 332, 1964, 27-36.

· Rodríguez Fernández, Eduardo Luis: *La Habana. Arquitectura del Siglo XX*. Leopoldo Blume, con introducción de Andrés Duany, Barcelona: Blume, 1998.

· Rogers, Ernesto Nathan: *Esperienza della architettura*. Milán: Einaudi, 1958. Edición castellana: *Experiencia de la arquitectura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

· Weiss, Joaquín: *La arquitectura colonial cubana: siglos xvi al XIX*. La Habana: Instituto Cubano del Libro. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996.

[1] Mario Coyula: *Guía de arquitectura. La Habana colonial*, pág. 13.

[2] Francisco Bullrich: *Arquitectura latinoamericana 1930-1960*, págs. 16-17.

[3] William Curtis: *La Arquitectura Moderna desde 1900*, pág. 331.

[4] El propio arquitecto las llamaba «las tres P de la arquitectura cubana». Eduardo Luis Rodríguez, *La Habana. Arquitectura del Siglo xx*, pág. 241.

[5] Eugenio Batista: «La casa cubana», *Artes Plásticas 2*, La Habana 1960, págs. 4-7.

[6] Mario Romañach se gradúa en 1945, Nicolás Arroyo en 1941, Ricardo Porro en 1949.

[7] Entre ellos están: Mario Romañach, Frank Martínez, Nicolás Quintana, Emilio del Junco Rodríguez, la firma Cristofol y Hernández Dupuy, Max Borges Jr., Manuel Gutiérrez y Antonio Quintana. Eduardo Luis Rodríguez, *op. cit.*, pág. 244.

[8] Eduardo Luis Rodríguez añade: «el patio interior relegado durante mucho tiempo, vuelve a ocupar un lugar destacado en la organización de las plantas, y otros recursos compositivos como los vidrios en colores, los materiales a vista, las persianerías de madera y los aleros, que formaban parte de nuestra tradición constructiva en la etapa colonial, son introducidos en las obras de un grupo de arquitectos sobresalientes».

Eduardo Luis Rodríguez: *La Habana. Guía de arquitectura*, pág. 62.

[9] Walter Gropius es invitado por Frank Martínez, Nicolás Quintana y Ricardo Porro a dar una conferencia a los estudiantes en La Habana en 1945.

^[10] Richard Neutra también es invitado ese mismo año a dar otra conferencia a los estudiantes de arquitectura. Neutra regresa en 1956 para diseñar la Casa Shulthess en el exclusivo reparto del Country Club.

^[11] José Luis Sert había visitado la isla brevemente en 1939 en su paso hacia Estados Unidos como refugiado. Junto con Paul Lester participa en el desarrollo de un nuevo plan regional para La Habana [1955-58] que no llega nunca a realizarse.

^[12] Elementos tomados directamente de la tradición japonesa y en particular del estilo *shoinzukuri*, y recreados modernamente, son el *tokoma*, especie de armario empotrado abierto que se ubicaba en el lugar principal del interior de la casa y que Romañach traslada también a las fachadas; el *fusuma*, un tipo de pantalla deslizante usada como puerta o ventana; los paneles de madera conocidos como *sugito*; y el *tsuki-age mado*, o lucernario colocado en las cubiertas con posibilidad de abrirse al exterior. Otras soluciones que el arquitecto utiliza son las galerías, los pisos de tabloncillo, las celosías de delgados listones de madera formando una trama ortogonal y, sobre todo, el dimensionamiento de las obras según el módulo Ken, tratándose éste de una unidad de medida que responde al tamaño del cuerpo humano y que garantiza una adecuada escala. Eduardo Luis Rodríguez: *La Habana. Guía de arquitectura*, pág. 278.

^[13] El equipo está formado entre otros por Skidmore Owings & Merrill, Franco Albini, Wiener, Sert y Oscar Niemeyer.

^[14] Ricardo Porro: *A+U* núm.282, pág. 63.

^[15] Ricardo Porro: «El Espacio en la Arquitectura Tradicional Cubana», *Arquitectura Cuba*, núm. 332, págs. 35-36.

^[16] Ernesto Nathan Rogers: *Experiencia de la arquitectura*, pág. 135.

^[17] Mario Coyula: «¿Y después de Sert?», epílogo al libro de Francisco Gómez Díaz *Ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960). De Forestier a Sert*, págs. 569-570.[/vc_column_text][[/vc_column]][/vc_row]