

La Habana siglo XX: espacio dilatado y tiempo contraído

Roberto SEGRE

Dr. Arq., Profesor Titular, Facultad de Arquitectura, ISPJAE, La Habana; Profesor Invitado, PROURB, FAU, UFRJ, Río de Janeiro.

RESUMEN: La Habana sigue siendo, aún hoy, la metrópoli por excelencia de las Antillas. Definida durante el período colonial «Llave del Nuevo Mundo y Antemural de las Indias Occidentales», en los años cincuenta se transformó en la «Pompeya perversa del Caribe». Redimida por la Revolución socialista, detuvo su desarrollo «capitalista», convirtiéndose en la única ciudad de América Latina que sólo tuvo un crecimiento poblacional vegetativo y mantuvo intacta su herencia histórica al casi suspenderse las construcciones en su interior por más de tres décadas. Su evolución arquitectónica y urbanística es el tema del presente ensayo, vinculándose el «antes» y el «después» que caracterizan las dos mitades del presente siglo.

I. UN RELOJ DE ARENAS ESPARCIDAS

Existe un tiempo absoluto, que se corresponde con el devenir del universo, fuera de la conciencia humana. Otro, relativo, es creado por la memoria, individual y colectiva. Aunque el acontecer de culturas y sociedades ocurre sin solución de continuidad, su evolución resulta interpretado por cronistas e historiadores con diferentes dinámicas temporales. La vida posee una existencia biológica, totalmente imprevisible en su duración. Sin embargo, la razón del hombre estableció parámetros matemáticos precisos que sirvieron para enmarcar hechos e historias: quinquenios, décadas, centurias, milenios. El resumir un siglo de arquitectura

y urbanismo habaneros, ante el amanecer de un nuevo milenio, nos obliga a rever periodizaciones y clasificaciones que nos haga descubrir aciertos, ambigüedades o errores. Como ocurre en el foco de una máquina fotográfica, la nitidez de lo inmediato, nubla la visión a distancia. Por el contrario, la perspectiva temporal de largo alcance, esclarece, decanta y ordena la jerarquía de hechos y acontecimientos. De allí el intento de integración en este análisis, de los fenómenos ambientales acontecidos en la isla, en un *tempo*, si no estrictamente veraz, más dilatado y despojado de circunstanciales determinismos.

En los ensayos escritos sobre la arquitectura cubana hasta 1959 predomina una descripción restringida a las obras realizadas en La Habana, sin referencias a los

Ponencia presentada en el Curso de Verano «El 98. Las Antillas españolas de siglo a siglo: Cuba», Universidad de Extremadura, CEEXCI, Junta de Extremadura, Jarandilla de la Vera, 1/6 de julio de 1996. El presente texto constituye parte de la investigación que se realiza bajo los auspicios del CNPq.

(Conselho Nacional de Pesquisa, Brasil) sobre la «Evolución de los sistemas simbólicos en la ciudad latinoamericana», con particular referencia a La Habana, desarrollada en el PROURB/FAU/DPUR, Universidad Federal de Río de Janeiro. [recibido el 19-08-96, revisado el 21-10-96].

cambios acaecidos en las estructuras urbanas. La ciudad no es asumida como artefacto cultural en la determinación del ambiente construido del siglo XX, así como tampoco se integra lo producido en el territorio nacional. Tradicionalmente, el período colonial queda registrado en una visión de conjunto de la arquitectura de las principales ciudades de la isla –los textos de WEISS sobre Baracoa, Santiago de Cuba, Bayamo, Trinidad, Sancti Spiritus, Camaguey, Remedios y La Habana, WEISS (1972: 197, 1996)–, privilegiándose el vínculo entre monumento, calles y plazas. Sin embargo, los estudios publicados sobre la República priorizan con énfasis, aislados edificios capitalinos. Ello se debe a la hegemonía establecida por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana en la formación de profesionales y el control del discurso teórico que perdura hasta la década del setenta, fecha en que surgen centros docentes alternativos en Santiago de Cuba, Santa Clara y Camaguey. También incide la fuerte centralización del Estado y del Ministerio de Obras Públicas, cuyas principales iniciativas proyectuales se generaron prioritariamente en la capital. Por último, la concentración de recursos económicos y de los estratos sociales más pudientes del país, definen la primacía incuestionable de las inversiones constructivas en La Habana respecto a las ciudades del interior.

El primer resumen de la arquitectura republicana aparece en 1929. En este año, el fundador de la cátedra de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, SOTO (1929), presenta su tesis de doctorado en la Universidad de Columbia de Nueva York, sobre las corrientes arquitectónicas predominantes en Cuba, SOTO (1929). Casi contemporáneamente, el prestigioso profesional MORALES Y PEDROSO (1929) publica en la revista habanera **El Arquitecto**, el balance de las obras realizadas entre 1898 y 1929, MORALES Y PEDROSO (1929: 423-33). Ambos coinciden en catalogar las tendencias hegemónicas provenientes de España, Italia, Francia y Estados Unidos, haciendo énfasis en la búsqueda de una arquitectura nacional, referida, tanto al «colonial» norteamericano, como a la reasimilación de las tradiciones locales por intermedio del redescubierto renacimiento español. Aunque de Soto no

propone una periodización y detalla los ejemplos representativos de los diversos «estilos» –clasicismo moderno, eclecticismo moderno, colonial americano y renacimiento español–, coincide con el orden temporal establecido por Morales: 1898/1902, obras de la Primera Intervención Norteamericana; 1902/1909, influencia catalana (*Art Nouveau* o modernismo barcelonés); 1909/1924, predominio de los estilos clásicos e históricos; 1924/1929, difusión del plateresco español, del colonial californiano y el incipiente retorno al colonial cubano como fundamento de la propia «modernidad».

El profesor WEISS (1950) escribe un ensayo integrador sobre la arquitectura cubana de la primera mitad del siglo, WEISS (1950). Su enfoque complementa los precedentes estudios y asume las sucesivas décadas como marco de referencia para caracterizar las diversas corrientes: 1900/1910, asimilación del modernismo catalán; 1910/1920, período de la «Segunda» República, identificado con el renacimiento italiano y francés; 1920/1930, renacimiento español, colonial americano y fin del historicismo; 1930/1940, primera fase del Movimiento Contemporáneo iniciado con el Art Déco; 1940/1950, nuevas corrientes modernas. La investigación establece una visión equilibrada entre el historicismo y el surgimiento del Movimiento Moderno; análisis que se detiene cuando comenzaba a perfilarse una particularidad local dentro del lenguaje universal del *International Style*. Caracterización llevada a cabo desde Miami por el arquitecto QUINTANA (1974), quien redacta el epígrafe de la arquitectura en la *Enciclopedia de Cuba*, cuyo texto privilegia las obras del período colonial, cuestiona los aportes del academicismo y detalla con mayor énfasis las edificaciones habaneras construidas a partir de 1945, hasta 1959, absteniéndose de evaluar lo realizado con posterioridad a esta fecha, Quintana (1974: 1-113). Por último, en un reciente panorama histórico de la arquitectura cubana, desde los orígenes hasta nuestros días, RAMOS (1995), emplea la cronología que establece el investigador habanero Eduardo Luis Rodríguez para diferenciar las etapas del Movimiento Moderno: 1926/1944, introducción y formación; 1944/1963, desarrollo y auge; enunciando por vez primera, la hipótesis de una continuidad de tendencias entre finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, RAMOS (1955: 13-98).

El corte brusco que produjo el advenimiento de la Revolución en la vida del país, y el esquematismo intelectual que imperó en el ámbito de los arquitectos –tanto a nivel profesional como en el sistema universitario–, pasada la euforia y apertura de los primeros años, minimizó el significado de las obras producidas en la primera mitad del siglo. Una ideología excluyente y la errónea aplicación de un marxismo escolástico, casi cercano al dogmatismo, nubló la visión del pasado al imponer un presente sin historia. El mito de «lo nuevo», imperante en la década del setenta, condicionó la visión crítica, centrada en un análisis incontaminado que obviaba una ineludible herencia, privilegiando sólo las obras realizadas a partir de 1959, SEGRE (1994a: 36-45). En el libro *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria*, SEGRE (1970a, 1970b, 1970c), después de sobrevolar genéricamente sobre la etapa llamada «antes» y «olvidando» intencionalmente los autores de las incuestionables edificaciones valiosas de los años cincuenta, divide la década en dos partes: 1959/1963, definida como la primera etapa; 1963/1968, período identificado con el «camino de la experimentación», SEGRE (1970a, 1970b, 1970c). El mismo autor, en 1985, actualiza este texto con el título *Arquitectura y urbanismo de la Revolución cubana*, que integra una visión panorámica del período 1930/1958, reconociendo obras y diseñadores de la República –despectivamente llamada por la historiografía oficial, «seudorrepública»–, y luego detalla el estudio de dos grandes ciclos: la pluralidad de las búsquedas arquitectónicas entre 1959 y 1969; la concepción sistémica de las estructuras ambientales, entre 1970 y 1985, SEGRE (1989, 1986). En ambos marcos temporales el estudio de los ejemplos está organizado por tipologías temáticas y no por la sucesión cronológica de los mismos. En la obra más reciente –*Arquitectura antillana del siglo XX*–, finalmente aparece un tratamiento equilibrado que integra el «antes» y el «después», aunque el vínculo y el paralelismo establecidos entre la producción cubana y el resto de las islas, imposibilita los límites rígidos de una periodización común, más allá de los principales ciclos estilísticos, SEGRE (1996). De allí que en este ensayo, propongamos una estructura cronológica que aspire enmarcar verazmente el proceso evolutivo urbano y arquitectónico en La Habana durante la presente centuria.

El siglo nace en 1898 con el fin de la guerra de Independencia y el inicio de la Primera Intervención Norteamericana. En términos urbanísticos y arquitectónicos, se corresponde con las innovaciones infraestructurales en La Habana, la construcción del Malecón –símbolo y límite físico de la ciudad–, y la expansión de los barrios suburbanos. La hegemonía de los códigos clásicos perdura hasta 1929, fecha en que se concluye el Capitolio Nacional y madura el proyecto académico del Plan Director de J.C.N. Forestier. El segundo período (1929/1948), representa el surgimiento de la Primera Modernidad, cuyos extremos arquitectónicos coinciden con el edificio de la empresa Bacardí –su Déco cromático sustituye la ascética imagen del clasicismo internacional–; y la inauguración de Radiocentro, ejemplo canónico del Movimiento Moderno que introduce una libertad compositiva asociada con ciertas articulaciones funcionales dentro de la ciudad. En la misma fecha culminan los programas urbanísticos realizadas durante el gobierno de Ramón Grau San Martín. Resulta también un parteaguas que inicia el tercer período (1948/1964), el Centro Médico Quirúrgico que abre la búsqueda de una expresión local de la modernidad, reinterpretando los aportes de las vanguardias metropolitanas. El ciclo alcanza su climax en la intensa expresividad de las Escuelas Nacionales de Arte de Cubanacán, de inéditas formas y espacios, representativos de los nuevos valores sociales y culturales de la Revolución. El cuarto período (1964/1982) se caracteriza por el predominio de la masividad constructiva fuera del ámbito urbano y la aplicación de métodos industrializados que faciliten la ejecución de los proyectos sociales: viviendas, escuelas, hospitales, industrias, etc.. El inicio de la última etapa acontece en 1982, fecha en que la Unesco declara La Habana Patrimonio Cultural de la Humanidad, y se privilegia la restauración de edificios históricos, así como la inserción de conjuntos arquitectónicos en la ciudad tradicional, también llevada a cabo en diferentes regiones de la isla. Si asumimos el parámetro de los «monumentos», el siglo finaliza en 1991 –en coincidencia con la periodización de HOBBSAWM (1996)–, al construirse el hotel Santiago de Cuba, principal diseño de la presente década. Cabe destacar el hecho que la guerra del 98 tuvo su desenlace final en Santiago; la Revolución del 59 también culminó en el oriente cubano, y el

edificio más representativo de los jóvenes arquitectos de la «generación del 80» se levanta en la ciudad «antillana» del país; casi un símbolo cuestionador del eterno cosmopolitismo hegemónico de La Habana. A partir de estos hitos temporales, analicemos algunas de las obras significativas que caracterizan un siglo de voluntad creadora.

2. 1898/1929. EL ESPLENDOR DE LA ACADEMIA

La Habana es una de las ciudades de América Latina con mayor coherencia en cuanto a la supervivencia de las sucesivas etapas históricas, en particular de aquellas que identifican el período premoderno. Su descripción por CARPENTIER (1982) en *La ciudad de las columnas*, escapa a un tiempo restringido: los portales típicos de la metrópoli antillana, aparecen en las primitivas plazas coloniales del siglo XVIII, se expanden por avenidas y alamedas en el siglo XIX y continúan en la suburbia durante bien entrado el XX. Contrariamente a lo que ocurre en el resto de las capitales del Continente, el neoclasicismo y el eclecticismo no establecen una ruptura respecto a la arquitectura barroca colonial, sino por el contrario, prolongan los valores culturales originarios, más allá de los límites del centro histórico. El cambio de escala que implica el surgimiento de la ciudad extramural en el XIX y la acentuación monumental de los edificios públicos republicanos no constituyen un quiebre de la continuidad de la trama urbana que perdura hasta los años treinta. En este sentido, La Habana académica resulta la culminación de un proceso evolutivo y no la expresión de una antítesis con 400 años de historia colonial. A pesar de las ineludibles diferencias sociales, ideológicas y culturales existentes entre las propuestas urbanísticas del Gobernador General Tacón en el siglo XIX, y el Plan Director de Forestier, realizado para el gobierno del general Gerardo Machado, ambas poseen un hilo conductor común: articular la monumentalidad arquitectónica con el trazado unitario de la ciudad en constante crecimiento, sin perder los atributos estéticos de su identidad cultural.

La inestabilidad económica y de los antagonismos sociales y políticos entre criollos y españoles caracterizan la segunda mitad del siglo XIX, durante el período comprendido

entre las dos guerras de Independencia. Las restringidas inversiones producen fuertes deficiencias infraestructurales, LE RIVEREND BRUSONE (1992: 242), con excepción del moderno acueducto creado por el ingeniero Albear. Sin embargo, la Intervención Americana y la República heredan una ciudad que aún conservaba el brillo y lustre de las décadas de bonanza. Al demolerse las murallas en 1862, el espacio libre intermedio entre el centro histórico y los barrios de «extramuros» contuvo, primero algunas construcciones monumentales a lo largo del *ring*, y luego la corona de edificios públicos erigidos por los sucesivos gobiernos republicanos. La prestancia y dimensiones de las fábricas de tabacos situadas en proximidad de ese eje, demostraba las capacidades productivas existentes en la ciudad y su significación simbólica, al coincidir en el espacio privilegiado por las funciones sociales y culturales de la incipiente burguesía, VENEGAS FORNIAS (1990). El gobierno del general Leonard Wood mejora las condiciones de salubridad, circulación y equipamiento técnico urbano que preparan las bases para la expansión suburbana de los nuevos asentamientos residenciales, cuya esencia especulativa no margina las cualidades topográficas de las suaves colinas existentes en la Vibora, Santos Suárez y Luyanó. La introversión y la compacidad de la ciudad colonial se transforma en el vínculo abierto entre hábitat y naturaleza: el Malecón constituye la nueva imagen representativa de su pertenencia al Mar de las Antillas.

La Habana crece marcada por una tensión contrapuesta: la jerarquización funcional y monumental de las áreas centrales y el incremento progresivo del sistema residencial periférico. Es casi una premonición del futuro desarrollo urbano y de la búsqueda de una nueva centralidad el hecho que la Comisión Interventora Norteamericana abandone en 1899 el Palacio de los Capitanes Generales. Instalada en el hotel Trotcha del Vedado, apunta la inminente significación de este barrio privilegiado por el asentamiento de la elite social habanera, que luego será progresivamente terciario, LLANES (1996: 1-40). A escasa distancia radica la primera mansión de este siglo –del industrial Cosme Blanco Herrera–, quien intenta infructuosamente insertar en la capital las tradiciones del *gingerbread* antillano, RODRÍGUEZ Y MARTÍN ZEQUEIRA (1992). Los

potentados locales, fortalecerán los nexos con Europa y Estados Unidos, ratificando su vocación universalista de metrópoli, en detrimento del regionalismo provinciano imperante en las ciudades isleñas. De allí que el lenguaje clásico aparezca en las primeras obras sociales situadas en el centro –la Escuela de Artes y Oficios (1902)–, y corone el 20 de mayo, con múltiples y provisorios arcos de triunfo, los festejos del advenimiento de la República.

Durante tres décadas, a pesar de los altibajos políticos y económicos se construye ininterrumpidamente para convertir La Habana –parafraseando a MARTÍNEZ INCLÁN (1925)–, en la Niza y las Canarias de América, MARTÍNEZ INCLÁN (1925: 182). RALLO (1978), al referirse a las transformaciones del centro histórico, progresivamente ocupado por bancos y oficinas, define su nueva personalidad en términos de una pequeña *Wall Street*, RALLO Y SEGRE (1978). Aunque se demuelen algunos monumentos coloniales significativos –los conventos de Santo Domingo y de Santa Catalina de Siena–, la calidad de la arquitectura ecléctica logra establecer una continuidad entre lo viejo y lo nuevo: entre otros citemos la Bolsa de La Habana (1903) y el Banco Nacional de Cuba (1907) de José Toraya; la Lonja de Comercio de Tomás Mur (1909); la Cámara de Representantes de Emilio Heredia (1911); el canónico clasicismo del Banco Gelats (1908) y del *National City Bank of New York* (1925), éste último diseñado por el estudio neoyorquino de Walker & Gillette. El espacio libre dejado por las murallas, llamado *ring*, comprendido entre la Terminal de Trenes y el castillo de la Punta y delimitado por las calles Monserrate y Prado, resulta el más jerarquizado de la ciudad. Allí compite el flamante Estado con las comunidades regionales españolas y los representantes de los crecientes intereses norteamericanos. En la proximidad del Parque Central y a lo largo del Paseo del Prado se alternan la magna obra del Capitolio (1929) de Raúl Otero, Govantes y Cabarrocas, Eugenio Rayneri y José María Bens; el Instituto de La Habana (1925) de Benjamín de la Vega y las instituciones culturales y recreativas de la Asociación de Dependientes de Comercio (1907) de Arturo Amigó; el Centro Gallego (1915) de Paul Beleau; el Centro Asturiano (1927) de Manuel Busto y el Casino Español (1914) de Luis Dedit. Coinciden además, en dicha zona algunos de

los lujosos hoteles que ocupan los turistas del norte: el hotel de Cien Habitaciones; el Isla de Cuba; el hotel Plaza (1908) de José F. Mata y el hotel Sevilla Biltmore (1908/1923) de Arellano y Mendoza. Al final del *ring*, surgía, aislado, el germánico Palacio Presidencial (1920) de Paul Beleau y Carlos Maruri.

El hecho sobresaliente de esta nueva arquitectura no radica en las disgresiones historicistas de las fachadas, sino en la calidad de los espacios interiores, inexistentes hasta entonces en La Habana. Con excepción de algunas iglesias, la arquitectura social de la colonia, no contenía dilatadas dimensiones de locales cerrados, constituyendo los patios, el ámbito público de mayor significación en palacios y monumentos. En el siglo XX, las actividades representativas se hacen más sofisticadas en sus rituales y a la vez, restringidas a grupos humanos específicos. Marmóreas escalinatas, revestimientos cromáticos, lujosos artefactos de iluminación y semitransparencias cenitales, interrelación de espacios continuos articulados por ligeras estructuras metálicas, otorgan su particularidad a los interiores del Centro Gallego –el mayor espacio neobarroco de la ciudad–; del Centro Asturiano, la Asociación de Dependientes y el Casino Español. También los bancos generan una renovada tipología caracterizada por la iluminación cenital, blanca o cromatizada, tales como las sedes del Gelats y del *National City Bank*, LLANES (1993: 258). La culminación del diseño cuidadoso de un extendido espacio interior ocurre en el Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio, resonancia en la capital de las altas bóvedas de las termas romanas. Aunque su concepción formal y estilística no constituya un aporte original en la historia de la arquitectura cubana, el ser diseñado y construido por profesionales locales; el cuidado de las terminaciones; la coherencia en el uso de los materiales; el refinamiento de los detalles decorativos y cromáticos, hacen del Capitolio y del perfil de su cúpula dominante en el *townscape* habanero, el cierre glorioso de la cultura académica local. En relación con la dimensión urbana, la «colina» universitaria (1905/1940) genera un vínculo prospectivo entre El Vedado y la ciudad tradicional. Su monumental escalinata, asciende desde el eje de San Lázaro hacia el Acrópolis del saber, acentuando en su directriz diagonal la nitidez de los frontones grecorromanos sobre el perfil irregular de La Habana.

La trama del hábitat posee diferenciaciones de acuerdo con los grupos sociales que la generan y el espacio urbano en que se asientan. En la primera década, como lo demostraron Luis de Soto, Pedro Martínez Inclán y Joaquín E. Weiss, predomina la influencia del modernismo catalán en las viviendas de los emigrantes españoles situadas en las áreas centrales de la ciudad -calles Reina, Cárdenas y Cienfuegos-, o en los recientes barrios de la pequeña burguesía: Víbora y Luyanó. Sin alterar las estructuras bloqueadas de las casas compactas adosadas, las ascéticas fachadas neoclásicas se plastifican con las sinuosas curvas de bases y capiteles, así como la decoración zoomórfica y fitomórfica *Art Nouveau*, tanto en la florida herrería como en las planchetas seriadas de cemento y cerámica. Los adinerados criollos se congregan, primero a lo largo del Paseo del Prado; luego en el barrio del Vedado, cuyos amplios espacios libres favorecen la proliferación de palacetes, contruídos con los sueldos atrasados de la guerra de Independencia y las riquezas acumuladas por la vertiginosa suba del azúcar en el período de las «vacas gordas» (1915/1920) FORNET (1957: 128). Sólo unos aislados *chalets* californianos, alteran la continuidad de los estilos clásicos, que monumentalizan las majestuosas residencias de la «sacarocracia» habanera y sus allegados banqueros y comerciantes. En ellas se evidencia el alto profesionalismo de los arquitectos cubanos que diseñan algunos de los ejemplos canónicos del historicismo local: Morales y Mata; Refecas y Toñarely; Francisco Centurión; Eugenio Rayneri, etc. La adaptación al trópico aparece a través de los generosos portales circundantes, las amplias aberturas al exterior, la continuidad de los espacios interiores y los exuberantes jardines, ÁLVAREZ TABÍO (1989: 35). Resulta paradigmática la residencia de Pablo González de Mendoza (1917/1918) diseñada por Leonardo Morales, caracterizada por la presencia de una piscina pompeyana cubierta. La enclaustrada naturaleza genera el marco apropiado para las lujosas fiestas de los magnates: aquella memorable, descrita en la *Consagración de la Primavera* por CARPENTIER (1979), celebrada en el palacio de José Gómez Mena (1927) de P. Viard, M. Destugue y Adrián Maciá, CARPENTIER (1989: 128). El cuidado del idílico entorno se manifiesta en la selección de sus diseñadores: el director de los jardines de París, J.C.N. Forestier, tuvo a su

cargo el paisajismo de la residencia de Pedro Baró (1927), realizada por el estudio de Govantes y Cabarrocas.

Cuando el presidente Gerardo Machado y su Ministro de Obras Públicas, Carlos Miguel de Céspedes, deciden que La Habana se transformaría en la París del Caribe, ratificando su vocación de metrópoli antillana, invitan a un equipo de urbanistas y arquitectos franceses encabezados por J.C.N. Forestier (1861/1930) –de reconocido prestigio en el ámbito hispánico y latinoamericano por sus obras en Sevilla, Barcelona y Buenos Aires–, para llevar a cabo un proyecto integral de la ciudad, SEGRE (1990: 91-113). Si bien la mayor parte de las propuestas no se materializan por la caída del régimen dictatorial en 1933 y las inesperadas dificultades económicas de la Crisis Mundial del 29, la personalidad de la capital, resultó más próxima a las estructuras clásicas surgidas en este período, que a la manida imagen del ancestro colonial. Inclusive, a pesar de su avanzado estado de deterioro, la coherencia de los barrios de inicios de siglo, que conforman el municipio Centro Habana, configura un paisaje ciudadano más pregnante que el existente en el núcleo histórico originario. Frente a la sequedad y la abstracción de los espacios urbanos coloniales y neoclásicos, la maestría de Forestier consistió en dilatar periféricamente los trazados viales para aproximar el nuevo centro –la propuesta Plaza Cívica– al movimiento turístico generado en el renovado puerto y a las áreas de vida de la burguesía, sin abandonar la escala del peatón, aprovechando las sutilezas y variaciones de los accidentes naturales y topográficos del territorio. Los espacios libres de la ciudad se cargan de sombras, se dilatan y acentúan estéticamente con los componentes del mobiliario urbano. Sería posible transitar a lo largo de los nuevos ejes viales, protegidos por los frondosos árboles, descansando en los indestructibles bancos, dirigiendo la mirada desde las alturas de las suaves colinas o en la perspectiva del mar infinito. Desde la Plaza de la Fraternidad, se bajaría al Parque Central, avanzando luego pausadamente –como *flâneur*–, por el «salón» urbano del Paseo del Prado hasta el Malecón para seguir, hacia la Avenida del Puerto con sus parques, teatros y jardines, culminando en La Habana Vieja. O en dirección contraria, bordear la moldurada fachada porticada que acompaña la sinuosidad

de la costa, hasta el monumento al Maine frente al hotel Nacional, símbolo de la presencia del turismo norteamericano en Cuba. En otro recorrido interior, se subiría por Reina y Carlos III, en dirección al castillo del Príncipe, en cuya cima debía instalarse un museo y un sistema de jardines para admirar la ciudad desde esa altura; y luego se atravesaría El Vedado en dirección al mar por los *parterres* de Avenida de los Presidentes o de la calle Paseo, alternando lujosos palacetes con estatuas, monumentos, fuentes y jardines. La «Perla de las Antillas», había tropicalizado el adusto clasicismo, convirtiéndolo en risueño, bucólico y naturalista, DUVERGER (1994: 221-240).

Aunque los órdenes grecorromanos con sus infinitas variaciones estilísticas, modulan la casi totalidad de la forma urbana, surge paralelamente la alternativa del neocolonial, como ratificación del ancestro hispánico y de las raíces culturales propias. Si bien estos códigos, introducidos a través de Estados Unidos, constituyen un encubrimiento de las relaciones de dependencia –su utilización por los arquitectos norteamericanos McKim, Mead & White en el hotel Nacional (1930), y por Leonardo Morales en la torre de la Compañía Cubana de Teléfonos (1927), subsidiaria de la ITT de Nueva York–, también significaban la búsqueda de la identidad latinoamericana, planteada en coincidencia con los restantes países del Continente. Los arquitectos Evelio Govantes y Félix Cabarrocas, así como el citado Leonardo Morales, resultan los portavoces de este movimiento, al realizar diversas residencias –Morales, diseña la casa de la Condesa de Buena Vista en Miramar (1928)–; la restauración de los monumentos de la Plaza de Armas, de la Catedral y el símbolo de este período –conjuntamente con el Capitolio–: el pabellón de Cuba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, totalmente inspirado en la arquitectura colonial del siglo XVIII. Con estas dos vertientes se cierra el ciclo académico de la arquitectura cubana, SEGRE (1994b: 95-112).

3. 1929/1948. EL SUEÑO DE LA MODERNIDAD

Los proyectos presentados al concurso para la construcción de las oficinas de la empresa de bebidas Bacardi en La Habana (1928), no se alejaban del historicismo imperante en la

ciudad. Afortunadamente, los arquitectos Esteban Rodríguez Castells, Rafael Fernández Ruenes y el ingeniero José Menéndez, influenciados por los modelos de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y subyugados por el cromatismo de los rascacielos neoyorquinos, alteraron a tiempo la propuesta original e insertaron en La Habana el primer edificio alto Déco, seguido posteriormente por el de apartamentos López Serrano en El Vedado (1932) de Mira y Rosich. Con la proliferación del Art Déco, entre 1925 y 1945, tanto en la arquitectura culta como popular, se abre el camino de la modernidad habanera. A pesar de su origen europeo, este movimiento es rápidamente asimilado en Estados Unidos, ejerciendo su influencia en Cuba, primero desde Nueva York; luego vinculado al desarrollo del automóvil y el cinematógrafo en California –el *streamline*–; y finalmente en los cuarenta, desde Miami, al surgir como principal polo turístico de la Florida. A partir de la Crisis Mundial del 29 y la caída de la dictadura de Machado, desde mediados de los treinta, en coincidencia con el estancamiento económico y las sucesivas crisis políticas, la ascendencia de la cultura europea es sustituida por la irradiación de la cultura –o sub-cultura del consumo–, norteamericana. Su símbolo: la difusión en la ciudad de las tiendas Woolworth, Sears y los *Ten-Cents*. En términos literarios, es la contraposición entre la euforia de Alejo Carpentier por la ciudad ecléctica y monumental –inspirada en el modelo parisino–, y el repliegue e introversión de José Lezama Lima en los límites del centro histórico, negando la banalidad y el comercialismo de las nuevas expansiones periféricas, ÁLVAREZ TABÍO (1994: 16-21).

Es el cambio de la hegemonía social de la oligarquía por la creciente influencia de la burguesía media, tanto en términos económicos como políticos. Mientras Gerardo Machado, ex-militar de la Guerra de Independencia, aspira vivir y morir en París; el sargento Fulgencio Batista, rápidamente ascendido a presidente y dictador, se siente fascinado por Miami. Los trazados y edificaciones monumentales en la centralidad, de las primeras tres décadas, son reemplazados por las construcciones funcionales, la eficiente solución del tránsito automovilístico que margina al peatón, la presencia de los servicios sociales en los nuevos barrios suburbanos, la construcción de apartamentos en la ciudad tradicional y la

expansión del modelo anglosajón de la *garden-city* en la periferia. A pesar del carácter más genérico de las obras que caracterizan la «Primera Modernidad», carentes de simbólicas acentuaciones puntuales, tienen el mérito de insertarse coherentemente en la trama urbana y seguir construyendo ciudad. El predominio de la iniciativa privada sobre las construcciones estatales, aún no incide negativamente —considerando el carácter especulativo de los edificios de renta—, sobre la imagen urbana, conservando la mayoría de las edificaciones valores estéticos y culturales, como lo demuestra WEISS (1947).

La Habana requería una urgente modernización infraestructural debido al progresivo incremento de la población: en los años veinte poseía medio millón de habitantes que se duplican a finales de los cuarenta. Pedro Martínez Inclán (1883/1957) se erige en el paladín de la batalla por el valor cultural de la ciudad, más allá de los modelos estéticos académicos. A pesar de haber precedido Forestier en la indicación del nuevo centro político-administrativo —la Plaza Cívica—, es capaz de asimilar las propuestas del urbanismo moderno —véase Le Corbusier—, e intenta adecuarlas a la realidad caribeña. En su *Carta de La Habana*, escrita en 1948, MARTÍNEZ INCLÁN (1949), realiza el primer intento en América Latina de transcribir la Carta de Atenas del CIAM a las condiciones imperantes en el llamado «Tercer Mundo», con anterioridad a la *Carta de Machu Picchu* (1977). Participa de los proyectos que se ejecutan durante el gobierno de Ramón Grau San Martín (1944/1948), logrados con la disponibilidad de recursos provenientes del alza del precio del azúcar durante la Segunda Guerra Mundial. Se extiende el sistema vial —Avenida del Puerto, Avenida 26, Vía Blanca—, surgen escuelas y hospitales y se construye el primer barrio popular acorde a los modelos habitacionales del Movimiento Moderno: los bloques del Barrio Obrero de Luyanó (1947). Por una parte prosigue la reafirmación de la Plaza Cívica como nuevo centro de la ciudad, con el concurso para el Monumento a José Martí (1938), realizado a partir de 1952, que prolonga los códigos Déco a escala urbana. Por otra, también aparecen polos alternativos en la suburbia. En proximidad al cuartel Columbia, Batista valoriza el municipio de Marianao con la presencia de una serie de servicios sociales:

las escuelas situadas alrededor de la Plaza Finlay (1944) y el Hospital Militar (1940) de José Pérez Benitoa, expresan la simbiosis entre la herencia decorativa Déco y las influencias del fascismo piacentiniano, difundidas en la exposición internacional de París de 1937.

En este período no existen «monumentos» estatales o privados de la magnitud de la etapa anterior. Se jerarquiza la funcionalidad de las oficinas —el periódico *El País* (1941) de Cristóbal Díaz y Rafael de Cárdenas, con su bello friso de realismo Déco—, la espacialidad de las tiendas por departamentos —los Almacenes Ultra (1935) de Alberto Prieto— y la estructura publicitaria de las salas cinematográficas que transcriben las tipologías de Hollywood —el cine Moderno (1928) de E. López Rovirosa; el cine Fausto (1938) de Saturnino Parajón, el Astral y el Arenal—. En cuanto a las iniciativas estatales, predominan escuelas y hospitales realizados con los códigos predominantes en Estados Unidos, durante el período del *New Deal* del presidente Roosevelt. La «colina» de la Universidad de La Habana se derrama hacia el área circundante con edificios modernos: la Escuela de Filosofía y Letras (1937) de Luis Dauval; de Odontología (1942) de Esteban Rodríguez Castells y de Veterinaria (1943) de Manuel de Tapia Ruano. Próxima a estas construcciones se erige la ascética sede de apolíneas proporciones de la Sociedad Económica de Amigos del País (1944) de Govantes y Cabarrocas, ejemplo canónico de la tropicalización texturada del Monumental Moderno. Dos hospitales, sintetizan la superposición de las corrientes divergentes del Déco —el Monumental Moderno, con la abstracta verticalidad de sus columnatas y la fluyente horizontalidad curvilínea del *Streamline*—, en el intento de integrar las vanguardias internacionales en la producción local: la Maternidad Obrera (1939) de Emilio de Soto y el Sanatorio Infantil Antituberculoso Ángel A. Abalí (1944) de Luis Dauval.

El tema de la vivienda alcanza una significativa expansión en este período en coincidencia con la demanda generada por el aumento de población. En la década 1925/1935, la presencia del ornamento Déco caracteriza los edificios de apartamentos localizados en Centro Habana y El Vedado. Sobre las fachadas continuas a lo largo de calles y avenidas, los motivos florales y abstractos, sustituyen los ancestrales códigos

clásicos de columnas, frisos y cornisas. Planchetas de concreto y cerámica y refinados trabajos de herrería, se ramifican en las viviendas individuales de la pequeña burguesía en Marianao, Vibora, Lawton y Santos Suárez. Por su monumentalidad y complejidad –además del citado López Serrano–, sobresale el edificio América (1941) de Fernando Martínez Campos y Pascual de Rojas, situado en Habana Centro, cuyo basamento posee comercios, restaurantes y un cinematógrafo, rememorando el *Radio City Music Hall* de Nueva York. A finales de los años treinta, la influencia del racionalismo europeo a través de las obras de Erich Mendelsohn, Robert Maillet-Stevens, Le Corbusier y la difusión del *streamline* de Los Angeles, introduce las bandas corridas de antepechos, los volúmenes puros y las esquinas curvas. Modelos genéricos que adquieren su personalidad habanera al acentuarse la profundidad de las sombras en las galerías exteriores y en los patios interiores –los apartamentos Santeiro en el Vedado (1937) de Emilio de Soto–, y la interpretación del ritmo cha-cha-cha en los apartamentos Solimar en Centro Habana (1944) de Manuel Copado.

Así como en el 29, se producía la divergencia entre el clasicismo y el neocolonial, a finales de los cuarenta surge la contradicción entre internacionalismo y regionalismo. Esta vez, despojada de las contaminaciones historicistas, la alternativa resulta optar por la continuidad del racionalismo en el *International Style*, o encontrar un equilibrio entre las propuestas de las vanguardias metropolitanas y la búsqueda de las raíces locales. En la transcripción del lenguaje de las «cajas blancas», se colocan Max Borges y Rafael de Cárdenas, autores de un sinnúmero de residencias en Miramar, elaboradas a partir de los códigos canónicos del Movimiento Moderno. La obra de éste último –la Clínica Miramar (1947), de ascendencia mendelsohniana en su asimétrica planimetría y fachadas de franjas horizontales–; y el edificio Radiocentro (1948) de Junco, Gastón y Domínguez, cuya libre articulación volumétrica de las estructuras polifuncionales del edificio crean un inédito tratamiento de la manzana urbana, se distancian totalmente de las ataduras compositivas académicas, aún vigentes en este período. La figura de Eugenio Batista (1900/1991), maestro de la generación

del cincuenta y representante del CIAM en Cuba, integra los enunciados conceptuales de los Maestros europeos con la asimilación de la herencia colonial. La residencia de Eutimio Falla Bonet (1938) y la suya propia en Miramar (1944), rescata los materiales naturales –el ladrillo, la madera y la teja–, la presencia de las galerías cubiertas, los patios interiores y las tramas semitransparentes que controlan la entrada del sol y permiten la circulación de la brisa, con un lenguaje formal y espacial ajeno a todo mimetismo historicista o vernáculo. Sobre estas contradicciones dialécticas, en la década del cincuenta, se forjará el espíritu creador del Movimiento Moderno cubano.

4. 1948/1964. EL RETORNO A LOS ORÍGENES

A pesar de las profundas contradicciones económicas, sociales y políticas que caracterizan este período –el golpe de Estado de Fulgencio Batista (1952); su derrocamiento por la lucha armada encabezada por Fidel Castro (1959) y la orientación socialista de la Revolución (1961)–, constituye el momento creador más auténtico de la cultura cubana del presente siglo. Aunque en los treinta, en contraposición con la dictadura de Machado, había surgido un movimiento intelectual heterodoxo y combativo, no poseía su correlato en arquitectura, todavía muy atada a los esquemas académicos y estilísticos aún vigentes en todo el Continente. Los vínculos establecidos con figuras de prestigio internacional, hasta los cuarenta, no integraba la vanguardia radical de Europa, Estados Unidos o Latinoamérica: nos referimos a la influencia en Cuba de Cass Gilbert, Bertram Goodhue, Jean Labatut, Alejandro Christophersen, Angel Guido, Emilio Hart-Terré, Carlos María della Paolera, Federico Mariscal y otros. Cuando José Luis Sert llega a La Habana desde España en 1939, camino de Estados Unidos, donde radicaría el resto de su vida, abre los nexos entre los jóvenes profesionales cubanos y los Maestros del Movimiento Moderno. Por una parte, se crean el capítulo cubano del CIAM, la ATEC (Agrupación Técnica de Estudios Contemporáneos) (1941) y el Patronato Pro-Urbanismo, encabezado por Pedro Martínez Inclán; por otra, se estrechan

los vínculos con los Maestros emigrados de Europa y personalidades de diferentes latitudes: visitan Cuba, Richard Neutra, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Joseph Albers, Burt Marx, Félix Candela, Franco Albini. A partir de los sesenta, asistirán al VII Congreso de la UIA en La Habana (1963) un sinnúmero de reconocidos profesionales y luego, en los setenta y ochenta, impartirán conferencias en el Colegio de Arquitectos, Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe, Claude Schnaidt, Borja Huidobro, Fruto Vivas, Rogelio Salmons, Jorge Glusberg y otros. En los noventa, se reúnen en la capital, Coop Himmelblau, Zaha Hadid, Steven Holl, Thom Mayne, Eric Owen Moss, Carme Pinós y Lebbeus Woods, NOEVER (1996). O sea, que en el último medio siglo, la dinámica arquitectónica cubana, estuvo próxima al debate de la avanzada mundial.

No resultó fácil introducir nuevos criterios de diseño en un contexto social tradicional, conservador y sometido a los dictados de la especulación económica, tanto interna como externa. En la querrela de «antiguos» contra «modernos», que se produce en el Fórum de la Plaza Cívica (1953), para debatir el proyecto del monumento a José Martí, triunfan pírricamente los tradicionalistas. A pesar de la ejecución de la propuesta académica, los jóvenes profesionales se insertarán en las estructuras del gobierno e intentarán aplicar soluciones arquitectónicas y urbanísticas renovadoras. Sin embargo, la vocación turística de La Habana definida por la *mafia* norteamericana y los personeros políticos, tendía a configurar un ambiente hedonístico y frívolo, más cercano a los modelos de Las Vegas y Miami, que a los postulados del Movimiento Moderno. Las obras de Morris Lápida constituían el paradigma del diseño hotelero, aplicado en el Capri o en el Riviera (1957), diseñado en Miami por Johnson y Polevitzki, con todos los atributos del *kitsch* comercial de esa década, en parte obviados en el Habana Hilton de Welton Beckett. Resultó totalmente excepcional la casa Schulthess, proyecto de Richard Neutra (1956), o la perspectiva de Philip Johnson de construir un hotel en La Habana, asociado al estudio de Miguel Gastón y con la participación de Fernando Salinas. Tampoco respondían a los patrones vigentes las cabañas del hotel Kawama, y del Residencial Yacht Club en el hotel Internacional, realizadas en Varadero por la firma Moenck y Quintana, considerados

los conjuntos turísticos de mayor calidad de diseño del período.

Con la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal (1952), proliferaron los edificios altos de apartamentos, en su mayoría sin relevancia estética. Entre aquellos que demostraban ciertos valores plásticos, citemos el Focsa (1956) de Ernesto Gómez Sampera y el Retiro Médico (1958) de Antonio Quintana. En coincidencia con el incremento de la población urbana —a finales de los cincuenta, superaba el millón y medio de habitantes—, y la mayor complejidad de las funciones productivas y de servicios, fué contratado, por la Junta Nacional de Planificación, un nuevo Plan Director al estudio de Sert, Wiener y Schulz, que sustituía el precedente de Forestier. La propuesta poseía el mérito de alcanzar una dimensión regional y prever la expansión hacia el este, entonces factible con la apertura del Túnel de la Bahía (1958), imaginando una capital de tres millones de habitantes. Sin embargo, intervenía drásticamente en el centro histórico introduciendo vías de tránsito rápido, nuevas edificaciones comerciales y hoteleras, demoliendo zonas enteras destinadas a la construcción de bloques de viviendas. De haberse llevado a cabo este proyecto, La Habana nunca hubiera sido integrada por la Unesco al Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Encabezados por la figura hegemónica de Mario Románach (1917/1984), un puñado de arquitectos tienen la posibilidad de experimentar nuevas soluciones habitacionales y algunos pocos edificios públicos. Entre ellos se destacan la Facultad de Ingeniería de la Universidad Católica de Villanueva de Manuel Gutiérrez —una de las primeras experiencias estructurales con elementos prefabricados—; el Tribunal de Cuentas (1953) de Aquiles Capablanca y la Compañía Cubana de Electricidad (1958), de Jorge L. Echarte —ambos acentuados por la plasticidad de los quiebrasoles en la fachada—; el equilibrio compositivo de la articulación volumétrica en el Teatro Nacional (1958), de Arroyo y Menéndez y la escala monumental del Coliseo de la Ciudad Deportiva (1957), también de estos arquitectos. Los dos espacios interiores más logrados en La Habana son el Cine La Rampa (1955) de Gustavo Botet y el Cabaret Tropicana (1951) de Max Borges Recio. El primero obliga a una circulación forzada por una ligera rampa aérea que

vincula los ambientes funcionales en una *promenade architectural* (Le Corbusier); en el segundo, un sistema de arcos mágicamente suspendidos genera un escenario seminatural, que diluye los límites entre la construcción y la exuberante naturaleza circundante.

Las dimensiones reducidas de las viviendas individuales y el nivel cultural de los clientes permite una experimentación constante en cada una de las soluciones alcanzadas. Romañach, en la residencia de José Noval Cueto (1949), realiza una de las obras maestras del racionalismo cubano. En ella, la desintegración de los volúmenes suspendidos, la existencia de las dobles fachadas, las inesperadas transparencias y la penetración de la naturaleza, invalida las cuatro alternativas planimétricas enunciadas por Le Corbusier y la acercan más al postracionalismo de Richard Meyer. Posteriormente en la casa Vidaña (1953) y en otras posteriores –Rufino Alvarez (1957)–, utiliza los materiales naturales y estudia en detalle el uso de tramas y filtros lumínicos, exteriores e interiores, cuyos efectos recuerdan la ligereza de las casas japonesas. Búsquedas que también encamina Emilio de Junco en su residencia en La Coronela (1958), estrechamente vinculada al lenguaje de Eugenio Batista en las reminiscencias coloniales. Frank Martínez en la casa Stanley Wax (1959) reconstruye el recogimiento conventual del frondoso patio y en la casa Farfante (1955) abre el espacio interior hacia el paisaje natural infinito; Fernando Salinas en la casa de Higinio Miguel (1958), sin abandonar las vivencias locales rescata las acentuaciones plásticas y escultóricas wrightianas. Entre los más jóvenes se destaca Ricardo Porro por su identificación con la corriente lecorbusierana brutalista –casa Ennis (1957)–, cuya expresividad plástica se articula con la integración de los espacios interiores, indispensable refugio de sombra, verdor y frescura.

Con la huida de Batista el 1.º de enero de 1959 y el advenimiento del gobierno revolucionario se produce un corte que transforma aceleradamente la vida social, política y económica del país. Tan pronto se ponen en práctica las primeras medidas de contenido social enunciadas en el Programa del Moncada por Fidel Castro, emigran a Estados Unidos, no sólo los profesionales comprometidos con el régimen anterior –por ejemplo Nicolás Arroyo y Gabriela Menéndez,

autores de las mayores obras públicas de los cincuenta–, sino los miembros de la alta burguesía y los técnicos y profesionales allegados a esta clase social. A pesar de la pérdida de talentos arquitectos –Mario Romañach, Nicolás Quintana, Emilio de Junco, Miguel Gastón, Enrique Montoulieu, Felipe Préstamo, Max Borges y otros–, no se puede afirmar que en los primeros años de la década del sesenta exista una fisura, una interrupción de las búsquedas estéticas y culturales vigentes en el inmediato pasado. Algunos, de la «vieja guardia», comprendieron la perspectiva abierta en términos de obras de gran calibre, aunque cambiaran los parámetros que definían los temas predominantes hasta entonces, de construcciones lujosas o exclusivas. Los jóvenes, henchidos de entusiasmo, vieron la posibilidad de realizar sus sueños sin límites en temas de valor comunitario, que se materializarían de inmediato en una escala inimaginable en el período anterior. En la vorágine de la reestructuración de los organismos estatales, sin controles rigurosos y al desaparecer la comitencia privada, los diseñadores poseían total libertad de acción, carentes de restricciones económicas y estéticas.

La contradicción de fondo no era estética ni cultural, sino social y económica. El nuevo régimen se oponía a los mecanismos de corrupción, privilegios y al distanciamiento existente entre las necesidades reales de las mayorías y las respuestas gubernamentales de la década anterior. También cuestionaba el elitismo y exclusivismo de las aulas universitarias, las estructuras cerradas de los organismos profesionales, el control hegemónico de las grandes oficinas de proyecto sobre las principales obras, públicas o privadas. Estos factores explican la causa de la emigración masiva de arquitectos, fenómeno inverso a la permanencia o regreso al país de escritores, poetas, músicos, bailarines, pintores o escultores. Mientras la mayoría de los intelectuales, veían la posibilidad real de concretar sus ideas, ante el apoyo otorgado por el nuevo gobierno a las manifestaciones culturales, los arquitectos del «sistema», asistían al derrumbe del orden forjado durante casi medio siglo de consolidación. El fin de los habituales temas proyectuales –viviendas individuales, apartamentos de renta, clubs sociales, clínicas privadas, centros comerciales, hoteles de lujo,

edificios de oficinas—; la progresiva proletarización de la profesión interrumpida la comitencia privada, integrándose los diseñadores en el Ministerio de la Construcción, y la ruptura de las barreras impuestas a los profesionales jóvenes —anteriormente destinados a trabajar como asalariados o dibujantes de los «grandes» arquitectos—, que ahora podían ocupar cargos, ejercer la docencia y realizar obras concretas; originaron las contradicciones surgidas en el ámbito arquitectónico. En este sentido, no hubo una lucha generacional en términos de valores estéticos y concepciones teóricas sobre la arquitectura, como ocurrió en la Revolución de Octubre, entre los viejos profesionales del zarismo y los jóvenes constructivistas, KOPP (1990). Las hipotéticas divergencias «estilísticas» entre Mario Románach, Nicolás Quintana, Frank Martínez, Humberto Alonso, Manolo Gutiérrez, Max Borges y otros que decidieron emigrar; y los que se quedaron —Antonio Quintana, Fernando Salinas, Raúl González Romero, Ricardo Porro, Juan Tosca, Mario Girona, Joaquín Galbán, Hugo Dacosta, Mercedes Alvarez, Vicente Lanz, Margot del Pozo, Andrés Garrudo, Mario Coyula, Emilio Escobar, Luis Lápidus, Reynaldo Estévez y otros—, resultaron casi imperceptibles. Inclusive, los más jóvenes, entre los citados, habían sido alumnos de los maestros de la generación del cincuenta y seguían imbuidos de sus enseñanzas.

En las obras ejecutadas no se invalidan las premisas conceptuales que regían las búsquedas de la vanguardia cubana: el rescate de las raíces coloniales; el uso de los materiales naturales —ahora fortalecido por la imposibilidad de importar de Estados Unidos los habituales implementos tecnológicos—; la integración con la naturaleza; la adecuación al clima tropical; la ligereza y transparencia características de la arquitectura antillana. Parámetros que aparecen en el Conservatorio de Música Alejandro García Caturla (1960) en Marianao, y en la Cooperativa El Rosario de Pinar del Río, realizados por Alberto Robaina; en la Playa Popular El Mégano de Emilio Fernández y Humberto Alonso; en los bloques curvos de Tallapiedra de Fernando Salinas; en los mercados populares de Frank Martínez; en los edificios de apartamentos del INAV en la Plaza de la Revolución de Martín Domínguez. Experiencias menores que acompañan las tres grandes iniciativas de los primeros años en La Habana: la Unidad

Vecinal La Habana del Este, la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría y las Escuelas Nacionales de Arte. En ellas, surge la visión antiurbana que predominará durante dos décadas, al ubicar la mayoría de las obras fuera de la ciudad tradicional. La Habana del Este pretendía crear la ciudad «analógica» popular, en los terrenos preparados para los nuevos asentamientos habitacionales de la burguesía. De allí que la solución, tanto del proyecto utópico de Fernando Salinas y Raúl González Romero para cien mil habitantes, como del diseñado y realizado por Roberto Carrazana, Reynaldo Estévez, Mario González, Hugo Dacosta, Eduardo Rodríguez, Mercedes Alvarez y el ingeniero Lenin Castro, para ocho mil habitantes, apelaba a las experiencias de las unidades vecinales europeas con grandes espacios verdes y a las tipologías de edificios de apartamentos existentes en La Habana. Constituía una simbiosis entre las experiencias urbanísticas internacionales y la caracterización arquitectónica identificada con la realidad local.

Tampoco la Ciudad Universitaria constituye una ruptura con el pasado. Desde los años cincuenta, los estudiantes de la Colina proponían con insistencia la creación de un *campus* en la suburbia, que mejorase las condiciones ambientales existentes en el centro urbano. En la Facultad de Arquitectura, el alumno y dirigente revolucionario José Antonio Echeverría, impulsó con fervor esta idea hasta su trágica muerte en 1957, en coincidencia con el asalto al Palacio Presidencial. En los talleres de diseño se hicieron varios proyectos sobre este tema. De allí que esta aspiración fuera priorizada de inmediato por el gobierno y se acometiera la obra, inicialmente concebida por Humberto Alonso y luego continuada por Fernando Salinas, José Fernández, Manuel A. Rubio, Josefina Montalván y el ingeniero Esmildo Marín. Las incipientes experiencias de prefabricación realizadas con anterioridad a 1959, se plasmaron en el uso de un sistema unitario de *lift-slab* de origen canadiense, cuya flexibilidad facilitó la libre articulación de los edificios intercomunicados entre sí por generosas galerías cubiertas. Constituyó un positivo ejemplo de uso de una tecnología avanzada, cuyos determinantes no resultaron restrictivos a la creatividad del proyecto, a la creación de espacios diferenciados que rompieran con la tipicidad de los bloques, a la

adecuación a la topografía y la integración con la naturaleza.

Las Escuelas Nacionales de Arte de Cubanacán (1961/1965), diseñadas por Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, simbolizan la creatividad, los sueños y las ilusiones de este período. Resultan para la Revolución cubana lo que fueron en Rusia las obras de la vanguardia constructivista de Melnikov, Golossov, Tatlin o Leonidov en los «años de fuego». En un paraíso natural –la sede y los campos de golf del exclusivo *Havana Country Club*–, intentaron dar forma concreta a aquellas aspiraciones, estetizando al máximo la vida cotidiana de los estudiantes de las escuelas de artes plásticas, ballet, danza moderna, artes dramáticas y música. La arquitectura no fué concebida como un contenedor neutro, sino partícipe de la enseñanza artística, generadora de infinitas experiencias formales, espaciales y sensoriales. Ante la primacía de una naturaleza exuberante, de una topografía sinuosa y de profundas sombras proyectadas por árboles ancestrales, las construcciones debían constituir un episodio fragmentario, ligero y acentuador de la belleza circundante. De estas condicionantes surgieron los fundamentos conceptuales que los arquitectos maduraron conjuntamente para darle unidad a las obras. A partir del uso de bóvedas y cúpulas de ladrillos, para evitar el empleo de acero y cemento –deficitarios en aquellos años por el inicio del bloqueo norteamericano–, adoptaron como principio rector el sistema de pabellones libremente dispuestos sobre el territorio, unidos entre sí por las fluyentes y curvilíneas galerías cubiertas. La memoria histórica recuperaba la herencia colonial de patios sombreados y galerías cubiertas; la ligereza y libertad compositiva de la arquitectura de las islas antillanas –las transparentes estructuras de hierro y madera–; la conformación de tramas y filtros generados por la arquitectura tropical. Mientras Garatti, valorizaba el vínculo con la naturaleza –Ballet y Música, son casi ellas mismas un fragmento natural de las sinuosidades del territorio–, y Gottardi reiteraba su pertenencia a la Italia medieval urbana en los cerrados laberintos interiores, Porro elaboraba el discurso de la negritud, en la configuración de Artes Plásticas. Por un lado, la sensualidad y el erotismo contenido en la mezcla racial cubana; por otro, la organización de las funciones en células

autónomas, rememorando las cabañas primitivas de los pueblos africanos.

Estas obras adquirieron rápidamente un significado emblemático para la Revolución cubana, al difundirse en las publicaciones especializadas del mundo entero. Así como el Secretariado de Niemeyer y la Plaza de los Tres Poderes, representaron la imagen innovadora de Brasilia en la década del sesenta, las curvas libres de bóvedas y cúpulas, identificaron la importancia de la cultura y la creación artística del Tercer Mundo con sede en La Habana, rompiendo con el oprimente ámbito especulativo de la selva de cemento, y las deformaciones mercantiles *kitsch* provenientes de Miami. Una sociedad que se proponía superar los atributos negativos del presente, se proyectaba con un nuevo lenguaje arquitectónico, enraizado en el pasado, para construir el ambiente del futuro. Las Escuelas de Arte demostraban que era asible un fragmento de la utopía, y que los sueños podían materializarse. Sin embargo, la utopía siempre se revela inalcanzable, y la realidad disipa constantemente los sueños. Un día de 1964, el Ministerio de la Construcción retiró todos los trabajadores de las obras, casi a punto de terminarse. La justificación resultó su excesivo costo y complejidad que impedían la ejecución de iniciativas sociales más urgentes. Inacabadas y semivacías, algunas de las escuelas se fueron desintegrando lentamente, hasta llegar a la casi total ruina. Las ilusiones habían terminado ante la precariedad y el esquematismo del duro mundo del socialismo real. Ricardo Porro fue incapaz de soportar el cuestionamiento de sus fantasías y ansiedades y emigró a Francia, BARRE Y CAZES (1991); GOULET (1993). Sin embargo, al cabo de treinta años el conjunto de las Escuelas de Arte asumió para los jóvenes de este fin de siglo, el valor de símbolo de la creatividad arquitectónica aún posible. No es casual que en abril de 1996, Porro, invitado a impartir conferencias en La Habana, resultó aclamado por arquitectos y estudiantes, ávidos de conocer los ideales de los «años de fuego» cubanos, ahora lejanos para los bisños profesionales. De esta manera, no sólo fueron rescatables las ideas contenidas en estas obras de la década del sesenta, sino también se despertó el interés por aquellas que relizaran otros dos luchadores incansable, impulsores de una estética anticonformista, forjadora de un imaginario colectivo enraizado en los aportes

individuales de artistas y diseñadores. Fernando Salinas (1930-1992), AYALA ALONSO (1992); VEJAR PÉREZ-RUBIO (1994) y Walter Betancourt (1932-1978), LOOMIS (1995: 41-44), prematuramente desaparecidos y portaestandartes de los ideales de las nuevas generaciones, hoy (1996) otorgan sus nombres a los premios de arquitectura establecidos por la Asociación Hermanos Saíz de la UJC, y la Sección de Diseño Ambiental de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

5. 1964/1982. LA NATURALEZA REDIVIVA

La visión del país como una unidad integrada resultó uno de los principales méritos del presente proceso socio-económico cubano. La planificación territorial y la articulación ciudad-campo –ancestrales premisas del sistema socialista–, tuvieron la primacía en las perspectivas hipotizadas para el desarrollo nacional, BORONI (1981: 36). Ello condicionó con énfasis los lineamientos urbanísticos y arquitectónicos fijados: la subvaloración de los espacios centrales de las ciudades tradicionales en cuanto herencia construida, contenedores de las principales funciones sociales de la comunidad; la masividad de las edificaciones, concentradas en la periferia urbana o en el ámbito rural. De estos enunciados, surgieron dos iniciativas positivas en términos conceptuales. La primera, vinculada a La Habana, intentaba unir la ciudad con el *hinterland*, tanto en el orden productivo –la mediatizada iniciativa del «Cordón de La Habana»–, como en la configuración de los nuevos espacios periféricos. El principio consistía en invertir el espacio «gris» de la suburbia rescatando una estética sólo existente hasta entonces en la centralidad. El Plan Director de los años setenta, abolía el contenido de clase que poseía el de José Luis Sert, y sugería una continuidad espacial y funcional, que derrumbaba en La Habana las barreras impuestas por la propiedad privada. Vittorio Garatti, en sus creativos diseños soñaba con la posibilidad de demoler los muros perimetrales de los jardines de las residencias del Vedado y crear túneles verdes continuos que cruzaban libremente por el interior de las manzanas, promoviendo un uso inédito del ámbito urbano. En los bordes externos, concebía

cintas continuas de edificios de apartamentos insertos en el ámbito natural –tanto en Alamar como en el fondo de la bahía–, cuyos habitantes, desde las alturas de las colinas, participaban visualmente del escenario paisajístico y productivo de la ciudad: la perspectiva del movimiento del puerto, con sus modernas grúas y los cromáticos *containers*, forjaba una nueva imagen estética de la vida citadina, GARNIER (1973); SEGRE (1974).

La segunda propuesta, que justificaba la construcción de edificios en serie, tipificados, partía de la fundamentación que elaboraron Fernando Salinas y Roberto Segre, sobre la categoría del «diseño ambiental», que luego, de Cuba, se ampliaría al panorama latinoamericano, SALINAS, SEGRE (1972, 1979); SEGRE (1977). Frente a la autonomía individual del creador, a la autorrealización de la arquitectura «de autor», era privilegiado el acto coral, la participación interdisciplinaria, el trabajo en equipo, la integración de todas las escalas del diseño, con el fin de estetizar la vida cotidiana de la sociedad. A su vez, las posibilidades implícitas en las tecnologías modernas y el proceso creciente de industrialización, hacía del diseño industrial y la producción de objetos estándar, uno de los pilares de las nuevas alternativas futuras. Según afirmara Salinas «el diseño ambiental es el arte y la ciencia de los cinco sentidos, las sensibilidades humanas, la memoria y la conciencia usados para mejorar, humanizándola, la vida social e individual de todos», SALINAS (1988: 73). Se trataba de otorgar la primacía a los fundamentos morales y éticos; a la precariedad de recursos –el lema de «hacer más con menos»–; y los atributos conceptuales de las tradiciones populares, por encima de las imposiciones formales y espaciales de la «alta» cultura profesional. De ningún modo se suponía la marginación de los valores estéticos. Las soluciones indispensables a las necesidades masivas de la población de los países del llamado Tercer Mundo, resueltas por medio de la alta tecnología o de soluciones locales alternativas, harían surgir un nuevo lenguaje expresivo del diseño, diferente de los modelos originados en los centros metropolitanos, difundidos por la penetrante campaña publicitaria de los sofisticados y relucientes sistemas de difusión gráfica.

Algunas obras de este período demuestran la identidad de búsquedas existentes en temáticas disímiles. Resulta un hito el

pabellón de Cuba en la Expo de Montreal (1967), realizado por Vittorio Garatti, Sergio Baroni y Hugo Dacosta. Contrariamente a las Escuelas de Arte, cuyo lenguaje se enraiza en la historia, está volcado hacia el futuro «luminoso», factible ante las posibilidades abiertas por la tecnología avanzada, cuya potencialidad, en manos de la sociedad socialista, prometía dejar atrás la condición de subdesarrollo. Una ligera estructura metálica, sostenía un sistema de tubos, cuyos espacios, interconectados entre sí, culminaban en burbujas cromáticas de plástico o en pantallas cinematográficas que ilustraban la vida y obra del pueblo cubano. Prefiguraba el clima de optimismo y entusiasmo que precedió la zafra de «los diez millones» —nunca logrados—, y el gigantesco esfuerzo realizado en el país (1970), por mecanizar y modernizar las estructuras productivas de la agricultura, gracias al abastecimiento de petróleo a bajo costo proveniente de la ex-URSS. Contemporáneamente en 1969, Salinas diseña el sistema Multiflex, basado en una estructura hongo de hormigón armado continua, que albergaba las células habitacionales, realizadas con piezas ligeras modulares y seriadas, cuya determinación implicaba la participación de los usuarios, en la forma y función de cada vivienda. Iniciativa creadora y revolucionaria, rechazada por los tecnócratas del Ministerio de la Construcción, opuestos a la experimentación de la utopía.

Las edificaciones escolares constituyeron la máxima expresión arquitectónica de la categoría del diseño ambiental en la década del setenta. En ellas, realmente se hizo realidad la idea del equipo; la utilización de un sistema constructivo homogéneo —el Girón— aunque precario en sus posibilidades formales, aplicado en disímiles escalas —desde un círculo infantil hasta una ciudad universitaria—; la integración entre urbanistas, arquitectos, artistas plásticos, diseñadores gráficos e industriales; el principio de la modulación y la seriación; las unidades funcionales típicas, libremente articuladas en los conjuntos de acuerdo con sus características específicas. Aunque la excesiva reiteración de los modelos de escuelas favoreció el anonimato sobre la autonomía formal de los ejemplos —cabe señalar la obsesiva insistencia de la escuela secundaria básica en el campo—, existieron intentos de personalizar las soluciones: la escuela vocacional V.I. Lenin de Andrés Garrudo (1972) y el palacio de los pioneros

Ernesto Che Guevara (1978) de Néstor Garmendía en La Habana; la escuela vocacional Máximo Gómez (1976), en Camaguey, de Reynaldo Togores. El ejemplo con mayor carga creadora resultó la escuela experimental Volodia (1976), de Heriberto Duverger, en proximidad al parque Lenin de La Habana. El carácter macizo y pesado de los componentes constructivos se transformó en aéreo y transparente con un sistema de puertas corredizas y ventanas de madera que abrían totalmente las aulas hacia el paisaje natural. El uso de la supergráfica y el color convirtió el ambiente infantil en un brillante y luminoso arcoiris, que multiplicaba las percepciones estéticas de los alumnos en el espacio docente cotidiano.

Tres obras subliman la tesis del diseño ambiental y constituyen ejemplos paradigmáticos de esta etapa: el restaurante Las Ruinas (1972) del parque Lenin, de Joaquín Galbán, el Palacio de las Convenciones de Antonio Quintana (1978) y la Embajada de Cuba (1976) en México, de Fernando Salinas. La primera, ubicada en uno de los entornos paisajísticos más bellos de La Habana —realizado por un equipo de profesionales encabezado por Antonio Quintana—, agiganta casi al absurdo las dimensiones de vigas y columnas que sólo se sostienen a sí mismas. Tomando como excusa la presencia de los muros semiderruidos de una antigua casa de finca, se los envolvió en una caja virtual de varios niveles que alberga el lujoso restaurante. Más que un *container*, constituye una trama ortogonal de blancas líneas cruzadas, cuya imagen es asociable a las retículas de las viviendas experimentales de Peter Eisenman, pero se diferencia del modelo en el trazado de los límites. Mientras Eisenman, conserva los bordes del volumen puro, Galbán los diluye progresivamente en los voladizos de las vigas, casi asimilados a las ramas de los árboles circundantes. Quintana no emplea recursos tan escenográficos, pero también enfatiza el constante vínculo del edificio con la naturaleza, perceptible desde casi todos los espacios interiores del Palacio. Aunque no radique en La Habana, la sede de la Embajada de Salinas debe citarse, porque constituye una obra madura, no sólo del autor, sino también de esta década. En ella, se intenta resumir en su expresión más intensa, los principios del diseño ambiental en su dimensión poética por los que se batió

Salinas: el uso de la tecnología avanzada; las tipologías formales asumidas del estándar imperante en Cuba –la asociación con los estilemas de las escuelas en el campo–; la integración de las artes, con una carga simbólica orientada hacia la comprensión de las características de la isla y de su cultura; el control estricto sobre el diseño del mobiliario y la señalización interior. Resultan ejemplos evidentes del deseo de lograr una densidad estética en el ámbito natural, como un regreso a los orígenes de la especie humana, en busca de la moralidad originaria del ser social.

Sin embargo, en relación con el monto de obras construidas, los ejemplos citados resultaron excepcionales frente a la mediocridad y el anonimato de los conjuntos de viviendas urbanas y rurales, conformados por edificios típicos prefabricados que impusieron el criterio de la «función sin forma», o sea, ajenos a toda elaboración proyectual, RODRÍGUEZ (1991: 1). Si en los bloques predominaba el tecnocratismo de las plantas de prefabricado, en los espacios urbanísticos la distribución era dictada por el movimiento rectilíneo de las grúas de montaje. La llamada «sopa de bloques», GONZÁLEZ MINGUEZ (1990-91: 9) se reiteró en los bordes, no sólo de la capital –los núcleos de viviendas de Alamar, San Agustín, Altahabana, etc.– sino en todas las capitales provinciales del país. Inclusive, en el barrio de Cayo Hueso y en la esquina de Tejas, irrumpieron dos anónimas torres en el corazón de la ciudad sin establecer vínculo alguno con las preexistencias ambientales, COYULA (1991: 132), (1996: 64-69). En La Habana, la búsqueda de una ciudad alternativa, ajena al entorno histórico, bajo la presión del mito de «lo nuevo», enfatizó el complejo de culpa de la herencia negativa recibida del pasado –el síndrome del pecado de los habitantes de la «Pompeya perversa del Caribe», ÁLVAREZ TABÍO (1995: 92-100)–, con la consecuente falta de mantenimiento y conservación de los barrios tradicionales, hoy corroídos por un deterioro incontenible e irreversible. La salvación esperada por medio de la tecnología avanzada nunca aconteció, y hoy aquellos eficientes paneles prefabricados fueron sustituidos por los ancestrales ladrillos de barro prensado y en el mejor de los casos, tristes bloques de cemento, cuya única artisticidad quedó reducida a la escultura de Eligio Tonel «El bloqueo», CAMNITZER (1994: 225).

6. 1982... EL SÍNDROME DE LA MEMORIA HISTÓRICA

El siglo se inició en la Plaza de Armas, al firmarse la retirada de España de Cuba, y hoy nuevamente este espacio vuelve a cobrar vida y dinamismo. No sólo por su historia y belleza, sino porque desde allí tuvo origen el fuerte movimiento de rescate de la ciudad tradicional, llevado a cabo por la Comisión Nacional de Monumentos y el CENCREM, del Ministerio de Cultura, instalados originalmente en el castillo de la Fuerza, y la Oficina del Historiador de la Ciudad, sita en el Palacio de los Capitanes Generales. Iniciativas puntuales que alcanzaron una dimensión totalizadora del tejido histórico, al denominar la UNESCO a La Habana, Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1982. La importancia otorgada a los centros históricos contenidos en las primitivas «villas» coloniales, provino también del fracaso de la hipotética ciudad alternativa y de la supuesta identificación de los habitantes con las abstractas y distantes urbanizaciones, carentes de espacios públicos y de la vitalidad, que a pesar del abandono, aún conservaban los ambientes urbanos tradicionales. Alamar nunca pudo crear el sentido de identidad y socialidad, la pertenencia a ritos, hábitos y la conciencia de la memoria histórica, contenida en el perfil de una calle, en la tertulia de una esquina o en la calma de un banco de plaza, tales como existen en Cayo Hueso, Atarés, Jesús María o Colón, HERRERA YSLA (1988: 5). De allí que La Habana, única metrópoli del Caribe, sigue conservando, en la compacidad de su estructura, la fascinación de una historia aún visible en la totalidad de sus piedras, hayan sido éstas cosméticamente reavivadas –tal como aparecen en algunos edulcorados libros de imágenes postales, VENEGAS FORNIAS, NÚÑEZ JIMÉNEZ (1986)–, o descascaradas y ajadas por el tiempo transcurrido, o más bien detenido, STAUT, RIGAU (1994).

Un complejo y detallado plan director perspectivo de La Habana –con vigencia hasta el año 2030–, que sustituye los anteriores, fue aprobado por el Comité Ejecutivo del Consejo de Ministros (1984) y consolidado en 1990 por la Estrategia para el desarrollo de la Capital, REY ET ALTRI (1990). En él se reafirma el significado simbólico, no sólo local sino nacional del centro histórico que acertadamente incluye, además de la

«lenteja», la totalidad del área urbana compacta surgida en el siglo XIX e inicios del XX. La disponibilidad edilicia del centro, su reciclaje, refuncionalización y morfogénesis, posibilitaría asimilar servicios, funciones sociales y estructuras administrativas a nivel nacional, sin necesidad de recurrir a monumentales conjuntos periféricos –que a lo largo de medio siglo maduraron en la Plaza Cívica–, resueltos con «frías» composiciones *International Style* o «calientes» invenciones postmodernistas, asumidas de un olvidado vocabulario clásico. Ello ha motivado la localización de múltiples instituciones culturales –el Centro Wifredo Lam, el Centro Alejo Carpentier, la Fototeca de Cuba, el Fondo Cubano de Bienes Culturales, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, etc.–, en los palacios restaurados de La Habana Vieja. Recientemente, en La Habana Centro, se han iniciado algunas intervenciones parciales –en la calle Zanja, en el área del casi desaparecido barrio chino y en la faja de viviendas a lo largo del Malecón, con los recursos españoles de las Juntas de Andalucía y Extremadura y el Principado de Asturias–, con la esperanza de rescatar lo irrescatable; de salvar islas arquitectónicas significativas en un tejido irremediadamente condenado a la desaparición, RODRÍGUEZ (1994: 1-2).

El surgimiento de una generación de arquitectos jóvenes en los años ochenta –entre ellos citemos a Eduardo Luis Rodríguez, Emma Alvarez Tabío, Patricia Rodríguez Alomá, Felicia Chateloin, Abel Rodríguez, Ricardo Fernández, Emilio Castro, Rafael Fornés, Francisco Bedoya, Juan Luis Morales, Rosendo Mesías, Jorge Tamargo, Teresa Ayuso, Oscar García, Teresa Luis, Daniel Bejerano, SEGRE (1992: 7-14)–, coincidió con el movimiento de rescate de los valores urbanos tradicionales. Finalmente, se dejó de construir en la periferia y el espacio de la cuadrícula volvió a constituir el objetivo dominante. Allí, ya carecían de sentido los anónimos prefabricados y los proyectos típicos. También cambió la escala de las intervenciones, ahora más puntual y restringida. Hasta el inicio del llamado «Período Especial» en 1991, se realizaron innumerables edificios de viviendas, círculos infantiles, consultorios del médico de la familia, tanto en proyectos nuevos como en adaptaciones y reciclajes de viejas construcciones: Eduardo Luis Rodríguez, inserta en la esquina de Sol y Compostela (1988) un consultorio del médico

de la familia que genera una fuerte polémica sobre el vínculo entre las tradiciones locales y la asimilación de las corrientes de vanguardia del Primer Mundo. Hastiados de aprender a proyectar inexpresivos edificios de hipotético bajo costo y supuesta funcionalidad científica, los jóvenes absorbieron ávidamente los modelos externos y las corrientes dominantes –postmodernismo, deconstructivismo, *high tech*, minimalismo–, para encontrar, aunque sólo fuera en el plano teórico y conceptual, su propio camino. Se produce también un reflujo, del centro a la suburbia. En los escasos conjuntos habitacionales de los años recientes –Las Arboledas (1986) y la Villa Panamericana (1991)–, se intenta rescatar la cuadrícula originaria y la variedad distributiva y compositiva de la ciudad histórica y del ambiente definido, no por abstractos trazados sino por los hábitos de vida, las necesidades y aspiraciones de la población.

En la presente década, la crisis económica generada por la desaparición del mundo socialista europeo, detuvo el desarrollo constructivo de La Habana, reducido a iniciativas esenciales con precarios recursos –las viviendas llamadas de bajos insumos, y lógicamente, de nuevo «la función sin forma»–, o las intervenciones en el centro histórico, vinculadas a los planes turísticos y las inversiones extranjeras. Dentro del paisaje trágico de edificios sin pintura, calles deterioradas, arbitrarias intervenciones de los usuarios, brillan algunos puntos aislados como los conventos de Santa Clara y de San Francisco, a cargo del CENCREM; La Lonja de Comercio o la Aduana y la Terminal Marítima, restaurados con la ayuda exterior. También se acomete la recuperación de algunas áreas de barrio –por ejemplo en Cayo Hueso y en la calle Zanja–, no sólo con la pintura de las fachadas, sino también con la participación de los usuarios quienes reparan los interiores de las viviendas. Ante la inexistencia de «lo nuevo», se busca el refugio de la historia como compensación. Si afirmamos anteriormente, que la arquitectura cubana de este siglo terminó con la construcción en Santiago de Cuba del Hotel Santiago (1991) de José Antonio Choy, principal obra realizada por un arquitecto próximo a la generación del ochenta, queda aún en pie la esperanza y la utopía en la creación de nuevas formas y espacios ciudadanos. Si la realidad impide

circunstancialmente llevar a cabo las aspiraciones presentes, existe siempre la posibilidad de imaginar las ilusiones futuras. Ello ocurrió en 1995, cuando un grupo de reconocidos miembros de la vanguardia mundial, se reunieron en La Habana en un *brainstorming* de proyectos e ideas para el futuro de la capital: Coop Himmelblau, Zaha

Hadid, Steven Hall, Thom Mayne de Morphosis, Eric Owen Moss, Carme Pinós y Lebbeus Woods. De los intercambios y debates realizados con los arquitectos cubanos, surgieron renovados planteamientos y la voluntad de no ceder ante la adversidad del presente y afrontar con tenacidad los desafíos que trae consigo el nuevo milenio.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ TABÍO, Emma (1989): *Vida, mansión y muerte de la burguesía cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- (1994): «La Habana hablada a tres», *3ZU*, 3, ETSAB, mayo.
- (1995): «La ciudad anacrónica: imágenes de La Habana moderna», en *Cuba. La isla posible*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Ediciones Destino, Barcelona.
- AYALA ALONSO, Enrique (comp.) (1992): *Fernando Salinas. El compromiso de la arquitectura*, UAM - Xochimilco, México.
- BARONI, Sergio (1981): «Vent'anni di trasformazione del territorio», *Casabella*, 466, «Cuba, vent'anni dopo» Milán, febrero.
- BARRE, François y CAZES, Isabelle (1991): *Ricardo Porro*, Institut Français d'Architecture, Pandora Editions, París.
- CAMNITZER, Luis (1994): *New Art of Cuba*, University of Texas Press, Austin.
- CARPENTIER, Alejo (1979): *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- (1982): *La ciudad de las columnas*, fotografías de Grandal, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- COYULA, Mario (1991): «Dándole taller al barrio», *Casa de las Américas*, 185, La Habana, octubre/diciembre.
- (1996): «La Habana cuesta, pero vale», *Contracorriente*, 4, Año II, La Habana, abril/mayo.
- DUVERGER, Heriberto (1994): «El maestro francés del urbanismo criollo para La Habana», en Bénédicte LECLERC (Edit.), *Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930). Du jardin au paysage urbain*, Picard Editeur, París.
- FORNET, Ambrosio (1957): *En blanco y negro*, Instituto del Libro, La Habana.
- GARNIER, Jean Pierre (1973): *Une ville, une révolution: La Havane. De l'urbain au politique*, Editions Anthropos, París.
- GONZÁLEZ MINGUEZ, Nelson (1990/1991): «La ciudad cubana en 1991: perspectivas», *Ciudad y Territorio*, 86/87, Madrid.
- GOULET, Patrice (1993): *Ricardo Porro. Oeuvres/Obras, 1950-1993*, Fundación Museo de Arquitectura de Caracas; Institut Français d'Architecture, Massimo Riposati Editeur, París.
- HERRERA YSLA, Nelson (1988): «Arquitectura cubana: tradición y contemporaneidad», *La Gaceta de Cuba*, 5, La Habana, mayo.
- HOBBSAWM, Eric (1996): *Era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991*, Companhia das Letras, San Pablo.
- KOPP, Anatole (1990): *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*, Nobel, Edusp, San Pablo.
- LE RIVEREND BRUSONE, Julio (1992): *La Habana. Espacio y vida*, Editorial MAPFRE, Madrid.
- LOOMIS, John A. (1995): «Walter Betancourt's Quiet Revolution», *Progressive Architecture*, 4, abril, Cleveland.
- LLANES, Lilian (1993): *1898-1921: la transformación de La Habana a través de la arquitectura*, Editorial de Letras Cubanas, La Habana.
- (1996): *Arquitectura y poder. La vivienda en La Habana, 1898-1921*, mimeo (inédito), Centro «Wifredo Lam», Ministerio de Cultura, La Habana.
- MARTÍNEZ INCLÁN, Pedro (1925): *La Habana actual. Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades*, Imp. P. Fernández y Cía, La Habana.
- (1949): *Código de Urbanismo. Carta de Atenas. Carta de La Habana*, Imp. P. Fernández, La Habana.
- MORALES Y PEDROSO, Leonardo (1929): «La arquitectura en Cuba de 1898 a 1929», *El Arquitecto*, La Habana, mayo.
- NOEVER, Peter (1996): *Architecture Again. The Havana Project*, International Conference on Architecture, Havana, Cuba, Prestel, Munich, Nueva York.

- QUINTANA, Nicolás (1974): «Evolución histórica de la arquitectura en Cuba», en *La Enciclopedia de Cuba*, Tomo V, Artes. Sociedad. Filosofía, Editorial Playor, Madrid.
- RALLO, Joaquín y SEGRE, Roberto (1978): *Evolución histórica de las estructuras territoriales y urbanas de Cuba (1519-1959)*, Facultad de Arquitectura, ISPJAE, La Habana.
- RAMOS, Marcos Antonio (1995): «Cinco siglos de historia: arquitectura y urbanismo en Cuba», en Felipe J. Préstamo y Hernández (Edit.), *Cuba. Arquitectura y Urbanismo*, Ediciones Universal, Miami.
- REY, Gina y otros (1990): *Estrategia*, Grupo para el desarrollo integral de la Capital, Ediciones Plaza Vieja, La Habana.
- RODRIGUEZ, Eduardo Luis (1991): «Arquitectura joven cubana: solamente una propuesta», *Excelsior*, Sección Metropolitana, México, 14/12.
- (1994): «Entrevista», *El Nuevo Herald*, Miami, 6/07.
- y MARTÍN ZEQUEIRA, María Elena (1992): «La Habana. Map and Guide to 337 Significant Architectural Monuments in the Cuban Capital and its Surroundings», *Trialog*, Darmstadt.
- SALINAS, Fernando (1988): «Carta abierta de Fernando Salinas desde Quito a los arquitectos latinoamericanos», en *De la arquitectura y el urbanismo a la cultura ambiental*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Guayaquil, Guayaquil.
- y SEGRE, Roberto (1972): *El diseño ambiental en la era de la industrialización*, Centro de Información Científica y Técnica, Universidad de La Habana, La Habana.
- (1979): *La progettazione ambientale nell'era della industrializzazione*, Libreria Dante, Palermo.
- SEGRE, Roberto (1970a): *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria*, Cuadernos de la Revista Unión, La Habana.
- (1970b): *Cuba. Arquitectura de la Revolución*, G. Gili, Barcelona.
- (1970c): *Cuba, l'architettura della rivoluzione*, Marsilio Editori, Padua.
- (1974): *IPF, Transformación urbana en Cuba: La Habana*, G. Gili, Barcelona.
- (1977): *Las estructuras ambientales de América Latina*, Siglo XXI, México.
- (1986): *Arquitectura e urbanismo da Revolução cubana*, Nobel, San Pablo.
- (1989): *Arquitectura y urbanismo de la Revolución cubana*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- (1990): «El sistema monumental en la ciudad de La Habana, 1900/1930», en R. S. *Lectura crítica del entorno cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- (1992): «Savia nueva en odres viejos: la continuidad del talento», *Arquitectura / Cuba*, 375, Año XLI, La Habana.
- (1994a): «Tres décadas de arquitectura cubana: la herencia histórica y el mito de lo nuevo», *Revolución y Cultura*, 3, V, 33, La Habana, mayo-junio.
- (1994b): «Preludio a la modernidad: convergencias y divergencias en el contexto caribeño (1900-1950)», en Aracy Amaral (Edit.), *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Memorial de América Latina, San Pablo, Fondo de Cultura Económica, México.
- (1996): *Arquitectura antillana del siglo XX*, UAM-Xochimilco, Fondo de Cultura Económica, México.
- SOTO, Luis DE (1929): *The Main Currents in Cuban Architecture*, Faculty of Philosophy, Columbia University, Nueva York.
- STAUT, Nancy y RIGAU, Jorge (1994): *Havana*, Rizzoli, Nueva York.
- VÉJAR PÉREZ-RUBIO, Carlos (1994): *Y el perro ladra y la luna enfria. Fernando Salinas: diseño, ambiente y esperanza*, UAM, UNAM, UIA, México.
- VENEGAS FORNIAS, Carlos (1990): *La urbanización de las Murallas: dependencia y modernidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- y NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio (1986): *La Habana*. Fotografías de Manuel MENDEZ GUERRERO. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- WEISS, Joaquín E. (1947): *Arquitectura cubana contemporánea*, Cultural, La Habana.
- (1950): *Medio siglo de arquitectura cubana*, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Habana, Imprenta Universitaria, La Habana.
- (1972): *La arquitectura colonial cubana*, tomos III, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- (1996): *La arquitectura colonial cubana, siglos XVI al XIX*, Instituto Cubano del Libro, Junta de Andalucía, La Habana, Sevilla.