V BIENAL DE LA HABANA

Revolución y Cultura

No. 3/94

$2.00

ENTREVISTA CON OMAR GONZALEZ

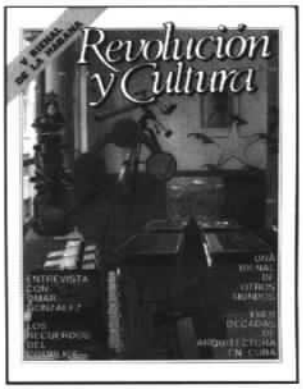
LOS RECUERDOS DEL COMPLICE

UNA BIENAL DE OTROS MUNDOS

TRES DECADAS DE ARQUITECTURA EN CUBA

Revolución y Cultura

PORTADA: *V Bienal de La Habana (collage de Rolando de Oraá)*



No. 3, mayo-junio de 1994/ EPOCA V, ANO 33 / ANO 36 DE LA REVOLUCION/ LA HABANA, CUBA

EDITORIAL

La revista que hoy presentamos al lector no es la habitual, característica, para el que frecuenta nuestras páginas. Ante el gran acontecimiento cultural que significó la V Bienal de La Habana, hemos querido dedicar el presente número, casi en su totalidad, a este hito del arte del llamado Tercer Mundo, haciendo un recuento y valoración de las artes plásticas en Cuba hasta el momento. Prestigiosos intelectuales se han sumado a nuestro empeño con sus colaboraciones, aunque no estén todos por razones circunstanciales y por el inexorable espacio del que disponemos. Por esta última razón habrá zonas de esta manifestación artística que no se hayan incluido, quizás artistas meritorios sin mencionar. Pedimos disculpas. Pero sabíamos de antemano que era un riesgo insorteable. Otras páginas futuras estarán abiertas.

No podía faltar el análisis de la propia Bienal, la información de los artistas cubanos incluidos. Y el homenaje, a través de nuestras secciones de narrativa, a las propias artes plásticas y los que las cultivan.

No queremos concluir sin antes agradecer la colaboración del Centro Wifredo Lam y, en especial, del Fondo Cubano de Bienes Culturales y el Consejo de las Artes Plásticas, que han hecho posible la aparición de este número.

SUMARIO

2 NUESTRO DESAFIO NO PUEDE SER IMITAR EL PASADO, SINO ADELANTARNOS AL FUTURO
Pedro de la Hoz
Una entrevista con Omar González, presidente del Consejo de las Artes Plásticas

PANORAMA DE LA ISLA EN EL TIEMPO

6 NO HAY QUE PINTAR COMO EL MAESTRO
Yolanda Wood
La enseñanza del arte en Cuba vista en su desarrollo

10 LOS RECUERDOS DEL COMPLICE
Rufo Caballero
Una visión panorámica de la plástica en la Revolución

19 UNA HISTORIA CAUTIVANTE
María de los Angeles Pereira
Los caminos de la escultura cubana

24 EN LA CRESTA DE LA OLA
Alejandro G. Alonso
Un trabajo sobre la nueva cerámica artística en el país

28 PRESENTE QUE YA ES PASADO
Lesbia Vent Dumois
Los jóvenes fotógrafos salen a la palestra

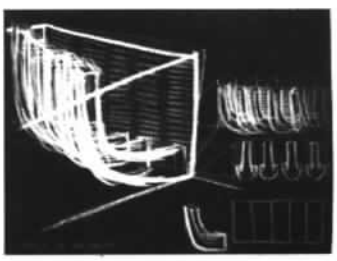
34 NARRATIVA
UNA PINTORA ABSTRACTA Y UNA PINTORA REALISTA
Manuel Vidal

36 LA HERENCIA HISTORICA Y EL MITO DE LO NUEVO
Roberto Segre
Tres décadas de arquitectura cubana

46 LA FIRMA
Daniel Boulanger

ESTAMOS EN LA QUINTA

49 UNA BIENAL DE OTROS MUNDOS
Manuel López Oliva
Una reflexión sobre la V Bienal de La Habana



53 ARTISTAS CUBANOS INVITADOS A LA BIENAL
Una muestra de la obra de nuestros creadores

61 VISTAZO AL MUNDO

62 TIEMPO '94
Martínez Pedro: los toros, la pintura y el chocolate/ La familia cubana de Reinerio Tamayo/ David después de la épica/ La electrónica o la cuarta edad del cine/ El niño terrible del nuevo cine alemán/ Enrisco: un moralista escéptico/ LITERATURA vs literatura/ ¿El soliloquio está solo?

DIRECTORA: Elizabeth Díaz/ **SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO**: Roberto González Monzón/ **JEFE DE REDACCION**:Hugo Vergara/ **DISEÑO**: Rolando de Oraá/ **REDACCION**: Evangelina Chió, Jaime Sarusky y Enrique Pérez/ **REALIZACION:** Nilda García Valiente/ **COMPOSICION**: Teresa Alvarez Zalacaín/ **PUBLICIDAD:** Rosario Parodi/ **REDACCIÓN Y OFICINAS:** Calle 4 No. 205, entre Linea y 11, Vedado, Plaza de la Revolución/ Teléfonos: 30-9766 (dirección) y 30-3665 (redacción y administración).

Precio del ejemplar: $2.00; atrasado: $2.80 / EN CUBA, PRECIO USD: $2.00/ Inscrita como impreso en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa. Permiso no. 81279/143./ Cada trabajo publicado expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

© Revolución y Cultura 1994

ROBERTO SEGRE

TRES DECADAS DE ARQUITECTURA CUBANA:

LA HERENCIA HISTORICA Y EL MITO DE LO NUEVO

ROBERTO SEGRE. Destacado arquitecto e investigador de la arquitectura latinoamericana. Ha publicado varios libros y numerosos artículos en revistas cubanas y extranjeras.

■ EL TRIUNFO DE LA LUCHA armada en la Sierra Maestra encabezada por Fidel Castro contra la dictadura de Fulgencio Batista, motivó el inicio de las acciones concretas para convertir en realidad las aspiraciones contenidas en el manifiesto del Moncada.[1] Se trataba de cambiar las injustas condiciones sociales existentes y transformar la dependencia económica de los Estados Unidos con las deformaciones sociales, políticas y culturales que ello llevaba aparejado; terminar con la continuidad de medio siglo de corrupción en las estructuras estatales; alcanzar la ansiada independencia, autonomía e identidad cultural de la nación cubana, dentro de la hermandad latinoamericana. Difícil aspiración para un país situado en el "traspatio" norteamericano, y cuya égida y desarrollo estaban estrechamente unidos a los intereses y aspiraciones del coloso del Norte. Una vez que fueron tomadas las primeras medidas —la Reforma Agraria, la Reforma Urbana, la nacionalización de las grandes empresas extranjeras— no se hicieron esperar las consecuentes respuestas: la suspensión de la venta del petróleo y de la compra del azúcar, el bloqueo económico, la invasión de Playa Girón y la crisis de Octubre.

Entre 1959 y 1989, la población pasa de seis a diez millones de habitantes; la tasa de crecimiento anual del producto material alcanza el índice del 4.2%; la inversión estatal bruta llega al 80% en los sectores productivos —el 31% la industria y el 25% la agricultura—; la tierra cultivada pasa del 22% en 1959 al 38% en 1989; la industria eléctrica, en el mismo período, de 397 MW a 2 737 MW; el agua embalsada en las presas de 29 millones de m^3. asciende a 6 250; las áreas de riego, de 160 000 Ha. a 868 000 Ha. ; los tractores, de 9 000 a 73 739; la asistencia social absorbe el 11.7% del producto social global. En este campo los logros resultan significativos: la educación primaria se impartía en 7679 centros en 1959 y en 13034 en 1989 (concurre el 100% de la población); la secundaria pasa de 81 a 2 149 centros (el 85% de la población); de las 3 sedes universitarias se alcanzan las 35 (se graduaron en el período citado 266 533 estudiantes, el 21.4% de la población); se construyen 1056 círculos infantiles para 133 498 niños. Había 6 286 médicos en 1959; en 1989 llegan a 28 000; las 52 casas de socorro existentes son sustituidas por 422 policlínicos; el 37% de la población es atendida a nivel de barrio por 6 211 médicos de la familia. Resultan índices en algunos casos comparables con los existentes en países del Primer Mundo, pero con la abismal distancia en el plano de los recursos económicos que convierten en una proeza la posibilidad en un país subdesarrollado, de llevar a toda la población los beneficios de la educación, la salud, la vivienda, el retiro, etc.[2]

Entre 1959 y 1989 ocurren enormes transformaciones a escala social. A escala ambiental, estas transformaciones implican la creación del entorno que favorezca el desarrollo de las nuevas relaciones de trabajo, la materialización de vínculos sociales fundados en la solidaridad, la identificación con principios morales y humanos representativos del ideal de vida socialista.[3] En términos de arquitectura y urbanismo, se trata de alcanzar la calidad de diseño en la configuración del ambiente a partir de la extensión social de las respuestas para satisfacer las necesidades materiales y espirituales del colectivo con los recursos técnicos y económicos disponibles: en antítesis a las experiencias aisladas de obras individuales, islas autónomas de cultura figurativa, surge la categoría de *diseño ambiental*.[4]

De allí la importancia que adquiere la consideración de la totalidad del territorio para crear el desarrollo armónico de los asentamientos poblacionales, de acuerdo con los planes agrícolas e industriales del país. Este es uno de los aspectos más relevantes de las transformaciones "ambientales" intentadas en las tres décadas: el diseño específico de cada una de las regiones especializadas en cultivos o ganadería; la localización de los pueblos y cooperativas compesinas —"la urbanización" del campo—; la articulación sistémica de la "armadura" urbana en todas sus escalas dimensionales. En este período se realizaron proyectos y estudios de planes directores de 600 ciudades y pueblos[5] en coincidencia con las perspectivas del crecimiento demográfico, las estructuras productivas y la organización del renovado sistema político-administrativo nacional.[6] El paisaje tiende a conformarse en un proceso de diseño que integra armónicamente el ambiente natural con las infraestructuras básicas: carreteras, presas, almacenes, viviendas, escuelas, fábricas. La comunidad Las Terrazas (1968), situada en la provincia de La Habana, representa el paradigma de esta imagen.

En las primeras dos décadas, la concentración de los esfuerzos constructivos en el campo lleva aparejado el relativo abandono de las ciudades. Se les atribuye, consciente o inconscientemente, un contenido negativo, en particular a La Habana: allí radican los solares y cuarterías o las lujosas residencias burguesas, las infraestructuras altamente cualificadas, la burocracia y los abundantes servicios. La lectura e interpretación formal y espacial de la ciudad, no resulta un tema priorizado en esta etapa. Por otra parte, la angustiante presión de la respuesta múltiple a las necesidades postergadas y la escasa disponibilidad de proyectistas y técnicos capacitados —emigran al extranjero gran parte de los arquitectos—, privilegian las técnicas constructivas más mecanizadas y los esquemas abstractos de diseño, asumidos de los modelos de los países socialistas europeos. La "sopa de bloques"[7] es un término apropiado para identificar las urbanizaciones que proliferan en las afueras de las ciudades, conformadas por torres, pantallas, tiras, cuya diferenciación depende del uso de una técnica constructiva y no de una intencionalidad proyectual. El "mito de lo

nuevo", identificador de la "obra revolucionaria", diferenciada de la imagen del pasado, resulta el concepto rector, especialmente en la década "sistémica" de los años setenta. La cantidad queda reñida erróneamente con la calidad estética,[8] con la personalización e identificación de formas y espacios. Las capitales de provincia son circundadas por un anillo de obras típicas, similares en sus formas —hospitales, escuelas, centro político-administrativo, instalaciones deportivas, conjuntos habitacionales (Alamar en La Habana y San Pedrito en Santiago de Cuba), asentamientos industriales—, aisladas en el paisaje, desvinculadas de la ciudad tradicional y carentes de toda cualificación contextual y particularidad formal. Inclusive, en algunos casos, irrumpen agresivamente dentro de la trama histórica, como ocurre en el barrio de Cayo Hueso en La Habana.[9]

En los años ochenta, esta situación comienza a cambiar. Los planteamientos teóricos a nivel mundial —el cuestionamiento de los principios del CIAM por el *Team X* y las teorías de refuncionalización y reciclaje de los edificios—; los cursos impartidos en Cuba por especialistas extranjeros —el chileno-francés Borja Huidobro y el norteamericano Kevin Lynch—; la declaración de La Habana como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1983;[10] la creación de organismos dedicados al rescate de los centros históricos —la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y el CENCREM (Centro de Conservación, Restauración y Museografía)—; la posibilidad de intervenir constructivamente a nivel urbano local con la creación de las direcciones municipales de arquitectura y urbanismo (1985) en todo el país;[11] el rescate de las abandonadas técnicas constructivas artesanales y la creación del sistema de las microbrigadas que integra a los usuarios en la ejecución de los edificios;[12] la participación popular en la toma de decisiones urbanas a través de los delegados populares y de la creación de los talleres integrales a nivel de barrio, con el asesoramiento interdisciplinario del Grupo de Desarrollo de la Capital,[13] resultan factores positivos que inciden en la acción por el rescate de la ciudad tradicional y en la contextualización de los nuevos proyectos arquitectónicos.

FOTOS: MARIO DIAZ

La angustiante presión de la respuesta múltiple a las necesidades postergadas y la escasez de proyectistas y técnicos privilegian las técnicas constructivas más mecanizadas. En la foto: Alamar

Las capitales de provincias son circundadas por un anillo de obras típicas, similares en sus formas, aisladas en el paisaje, desvinculadas de la ciudad tradicional y carentes de toda cualificación contextual y particularidad formal (Alamar en La Habana y San Pedrito en Santiago de Cuba)

Se lleva a cabo un ambicioso plan de rehabilitación de La Habana Vieja que también implica la construcción de obras nuevas insertadas en la trama histórica. El tejido asume una importancia similar a los monumentos y se evita la erradicación de los habitantes tradicionalmente asentados en el centro histórico: algunos de los palacios señoriales quedan subdivididos en pequeños apartamentos de uso popular. A su vez, el cuestionamiento de los esquemas abstractos de proyecto de los conjuntos habitacionales inicia una nueva etapa de caracterización específica de los nuevos diseños: el conjunto de Las Arboledas (1984), realizado en equipo entre el Instituto de la Vivienda —Roberto Rieumont, proyectista general— y arquitectos de Berkeley —Huck Rorick, entre otros—,[14] y la Villa Panamericana para los Juegos celebrados en 1991, diseñada por un equipo encabezado por Roberto Caballero, que a pesar de la frivolidad posmodernista de su imagen, constituye un intento de recuperación de la estructura vial y espacial de la manzana tradicional urbana.

La dinámica social, económica y cultural que ocurre en Cuba a partir de 1959 lleva aparejada significativas transformaciones en la organización de la profesión, los valores y categorías que rigen la arquitectura, el debate teórico y la formación del futuro diseñador. En los primeros años de la Revolución, la Escuela de Arquitectura de La Habana era

un hervidero de iniciativas, proyectos, ideas y realizaciones prácticas: alumnos y maestros trabajaban en el Ministerio de la Construcción para ocupar los vacíos dejados por los técnicos que emigraron al Norte. Ya en el temprano 1961, un grupo de estudiantes dirigidos por el profesor Fernando Salinas (1930), obtiene uno de los primeros premios en la VI Bienal de Arte de San Pablo, con un proyecto de escuela típica prefabricada para su producción en serie a nivel nacional: se partía de la premisa de concebir "la arquitectura como el arte de la forma para ser vivida por el pueblo".[15]

A mediados de los sesenta, la Escuela, integrada en la Facultad de Tecnología —y posteriormente en el Instituto Superior Politécnico—, se orientó hacia la priorización de los aspectos técnicos de la construcción, en detrimento de los valores espaciales y formales del diseño. Durante un corto período, en la década del setenta, pasó a llamarse Facultad de Construcciones, en coincidencia con una política estatal de subvaloración de la profesión del diseñador: en el mismo período desaparece el histórico Colegio Nacional de Arquitectos, sustituído por el anodino Centro Técnico Superior de la Construcción. A pesar de rescatar la tradicional denominación de Facultad de Arquitectura a finales de los años setenta, los objetivos pedagógicos nunca pudieron superar el predominio de la construcción sobre el diseño, ni de la fría racionalidad tecnológica y funcional sobre la expresión artística: la persistencia de la metodología asumida del Bauhaus y su herencia en la ex República Democrática Alemana —existieron fuertes vínculos con la Facultad de Arquitectura de Weimar—, ha sido uno de los límites alcanzados en la problemática actual del diseño.[16] A inicios de los noventa en los talleres de diseño comienzan a superarse estas limitaciones, tanto por el debate sobre las corrientes estéticas difundidas internacionalmente, como por la integración de la temática de la renovación urbanística que estrecha los vínculos entre realidad social concreta y propuestas arquitectónicas.

El pensamiento teórico presenta sucesivos altibajos y orientaciones. La década del sesenta corresponde —parafraseando a Gerardo Mosquera— a las tesis surgidas de la "llamarada tercermundista"[17] proveniente de los movimientos de liberación en Asia, Africa y América Latina, la proyección mundial de las figuras del Che Guevara y de Fidel Castro y su repercusión en Europa con los acontecimientos del mayo de Paris (1968). Los vínculos de los arquitectos cubanos se abren —más allá de los habitualmente sostenidos con Estados Unidos y América Latina— a todas las latitudes, en particular con los homólogos del Tercer Mundo, presentes en el VII Congreso de la UIA que se celebra en La Habana en 1963. Fernando Salinas, quien se desempeña como Relator General de dicho evento, madura sus conceptos en este contexto cargado de ideales, ilusiones, utopías realizables, hermandad internacional, superación real de las ancestrales trabas impuestas a los países subdesarrollados y en un pensamiento universalista,[18] esboza las categorías que definen la arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo, las que según el mexicano Rafael López Rangel, representan las "doce tablas de la Ley" para la arquitectura latinoamericana.[19] Conjuntamente con Joaquin Rallo, Roberto Segre y Mario Coyula, maduran los cuestionamientos críticos a la arquitectura "formal" carente de contenidos progresistas; a los modelos del Primer Mundo, y se denunciaban los peligros que se avizoraban en el surgimiento de una arquitectura socialista "burocrática": la falta de participación popular en las decisiones de diseño; la prefabricación cerrada; el valor peyorativo del trabajo artesanal; la separación del diseñador de la obra en construcción. Planteamientos que despertaron vivas polémicas publicadas en la revista *Arquitectura/Cuba* y en el recién creado *Boletin de la Escuela de Arquitectura*.[20]

Los años setenta corresponden al optimismo generalizado —ya en vías de resquebrajarse con la crisis de la guerra de Vietnam, el fin, anunciado por el Club de Roma, de la era de bonanza ilimitada del Primer Mundo y los movimientos de protestas estudiantiles en Europa y Estados Unidos— y la fe en las posibilidades redentoras de la ciencia y la técnica. Es la época de la difusión de los escritos de Reyner Banham y de Christopher Alexander —presentes en Cuba a poco de su publicación original—,[21] de la aplicación de las metologías de diseño, del fervor por la racionalidad iluminista. La visita a La Habana de Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe y Claude Schnaidt en 1972 —tres voceros de la Escuela de Diseño de Ulm—, permite la maduración del concepto de *diseño ambiental*, empleado por Salinas y Segre en diferentes cursos y escritos, nacionales e internacionales,[22] en el intento de integrar las acciones sobre el entorno en todas las escalas interrelacionadas del diseño en función de las necesidades globales de la comunidad: "El ambiente es la unidad de la sociedad, el individuo y el entorno. La vida se desarrolla en un sistema ambiental que abarca el pasado, el presente y el futuro a través del recuerdo, la realidad y la imaginación."[23] Principios que se difunden en los pocos números de la reactivada revista *Arquitectura/Cuba*, dedicados a La Habana, la arquitectura escolar, Vietnam, etc., bajo la dirección de ambos profesionales.[24] Aspiraciones que no encontraron ni apoyo ni respuesta oficial en su materialización objetiva en la práctica: si bien el "sistema" escolar tuvo una proyección inicialmente creativa, en el resto de las construcciones se cayó en una reiteración de esquemas rígidos, que nada tenían que ver con los principios que les dieron origen. Al no existir el dinamismo esencial de la realidad, las ideas languidecieron y se anquilosaron; se institucionalizó el debate; las publicaciones del Ministerio de la Construcción se convirtieron en anónimos textos apologéticos de los sistemas constructivos aplicados rutinariamente en escuelas, hospitales, industrias, viviendas;[25] las revistas *Arquitectura/Cuba* y *Arquitectura y Urbanismo* —publicada esta última por la Facultad de Arquitectura a partir de 1980—, tuvieron un valor documental, descriptivo y anecdótico, distanciándose de los reales problemas humanos que se presentaban en la configuración del ámbito urbano y rural. Contradictoriamente, la crítica provino entonces de la órbita artística, plástica y literaria: las revistas *El Caiman Barbudo, Revolucion y Cultura* y *La Gaceta de Cuba*, albergaron en sus páginas algunos artículos polémicos de Nelson Herrera Ysla,[26] Eliana Cárdenas, Gilberto Seguí y Roberto Segre.

El rescate de la significación cultural de la arquitectura se reinicia a mediados de los años ochenta. En 1983 se crea la UNAICC (Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción), que incentiva algunos eventos que trascienden la órbita de los problemas técnicos —Arte y Arquitectura (1987)—, todavía condicionada por las orientaciones productivistas del Ministerio de la Construcción. En 1984 comienza la celebración de las bienales de La Habana, organizadas por el Centro "Wifredo Lam", que a partir de la segunda integra progresivamente el tema de la arquitectura en los debates teóricos y las exposiciones: en la tercera (1988), son invitados Fruto Vivas, Sergio Magalhaes, Rogelio Salmona y Jorge Glusberg; en la cuarta (1991), Alberto Petrina, Humberto Eliash, Carlos González Lobo, Bruno Stagno, Patrick Stanigar, Oscar Imbert, Eduardo Subirats; se expone la obra de Carlos Raúl Villanueva, Luis Barragán, Joao Vilanova Artigas y Walter Bertancourt.[27] La visita al país de arquitectos y críticos de prestigio internacional, abre el diálogo con los estudiantes y diseñadores locales: recordemos la presencia de Eladio Dieste, Werner Blaser, Alexandr Riabushin, Franca Helg, Gae Aulenti, Rafael López Rangel, Ramón Gutiérrez, Guido Canella, Susana Torre, Richard Hatch, Nathan Silver, Michel Ragon, Pierre Restany, Ricardo Bofill y otros.

La formación de la Sección de Arquitectura en la Asociación "Hermanos Saíz" (1988) y de Diseño Ambiental en la UNEAC (1990) permitieron, por una parte, el nucleamiento de los jóvenes y la organización de seminarios y exposiciones —los talleres experimentales en las dos últimas bienales y la muestra "Arquitectura Joven Cubana" (1990)—; por otra, la incentivación del debate sobre las tendencias recientes. La adopción entusiasta por parte de los protagonistas de la llamada "Generación de los Ochenta"[28] de los códigos formales posmodernistas y deconstructivistas asumidos de las publicaciones del Primer Mundo; el carácter irónico y contestatario de los proyectos —el premio a la sede de la Asociación "Hermanos Saíz", de Teresa Luis y Oscar García (1990) o las propuestas para el Malecón de La Habana—, generan fuertes polémicas entre las diversas posiciones. En un extremo se condena al formalismo importado de las recientes obras y diseños;[29] en otro, se asumen actitudes iconoclastas de rechazo a ultranza y negación a lo producido

en las tres décadas anteriores y a la continuidad generacional (el puente se establece erróneamente con la vanguardia de los años cincuenta y no con la renovación acaecida en los primeros años de la Revolución). Es la antítesis conceptual y formal existente entre los textos de Mario Coyula y Eduardo Luis Rodríguez.[30] En ellos se refleja la pluralidad de enfoques y la desorientación imperante, los prejuicios de un falso moralismo, el olvido de los objetivos primordiales de la arquitectura en un país caribeño subdesarrollado y el abandono de premisas válidas, acordes al presionante e impostergable desafío del siglo XXI: "el 2000 ya está aquí", afirma Gerardo Mosquera, y si no recapacitamos, lo veremos pasar sin vivirlo ni transformarlo.

Si bien los límites existentes entre las tendencias arquitectónicas predominantes no resultan nítidos, aparecen tres alternativas que permiten agrupar las principales obras de este período: a) la continuidad de las tipologías tradicionales; b) el trinomio integralidad-creatividad-sensibilidad social; c) el expresionismo figurativo. En cada una de ellas existen inflexiones y alternativas identificadas con la personalidad de los creadores. La primera corresponde al conjunto de profesionales que llevan a cabo administrativamente las construcciones seriadas. En la segunda, Fernando Salinas se destaca por la búsqueda de la integralidad artística y la personalización de la masividad; Antonio Quintana (1919), por el racionalismo estetizado con la naturaleza y Juan Tosca (1928), por la creatividad tecnológica. La tercera se identifica con el expresionismo escultórico de Ricardo Porro (1925) y el naturalismo orgánico de Walter Betancourt (1932-1978).

Desde los primeros meses del inicio del gobierno revolucionario se acomete la construcción de viviendas y servicios en el tradicionalmente olvidado mundo campesino. En La Habana, por su carácter simbólico, en contraposición al desordenado crecimiento de las torres de lujo en el Vedado, se inicia la primera Unidad Vecinal de la historia urbana del país: La Habana del Este (1959-1963), realizada por un equipo de profesionales bajo la dirección de Roberto Carrazana, representa los ideales y aspiraciones de aquellos años, del ambiente de vida imaginado para los trabajado-

A pesar de la frivolidad modernista de su imagen, la Villa Panamericana constituye un intento de recuperación de la estructura vial y espacial de la manzana tradicional urbana

La avenida central en la Villa Panamericana

FOTOS: JUAN CARLOS (PL)

res. Espaciosos apartamentos en bloques altos, detalladas terminaciones, amplias vías de acceso, dilatadas áreas verdes, servicios comunitarios hicieron, momentáneamente, realidad la utopía, ya que el nivel constructivo y de las terminaciones de los edificios resultaba contradictorio con la escasez de materiales, equipos e instalaciones técnicas, originados por el creciente bloqueo económico. En el resto de las ciudades comenzaron a construírse bloques estándar artesanales, que progresivamente integraron elementos prefabricados y cuyo diseño se convirtió en una respuesta directa a los condicionantes técnicos: ello ocurrió con la escuela primaria rural, el hospital típico o las viviendas campesinas. A pesar del predominio de la ejecución artesanal que hubiera permitido infinitud de experiencias, dirigentes e inversionistas, con la coartada usada persistentemente, del tiempo y la economía, promovieron entre proyectistas y construcciones la aplicación de soluciones manidas que en algunos casos se repitieron a lo largo de décadas.

Una actitud diferente asumieron algunos profesionales que no creían en el carácter necesariamente reduccionista y esquemetizante de la producción masiva, ni en la falta de creatividad implícita en la rápida solución de las necesidades sociales. Por el contrario, la producción seriada de elementos obligaba a un diseño más cuidadoso de los mismos, cuya diversidad, posibilidad combinatoria y variación, multiplicaba la poesía de la imagen a escala ambiental. Tampoco la técnica debía identificarse con un frío y deshumanizado racionalismo, negador de la respuesta contextualista o de la asimilación de la libertad formal de la naturaleza. Fernando Salinas, a pesar de haber trabajado junto a Franco Albini, en la oficina de Philip Johnson y de Mies van der Rohe, nunca se dejó atraer por la abstracción de las formas cartesianas. Admirador de Sullivan, Wright y Palladio, los elementos "orgánicos" estuvieron siempre presentes desde las obras iniciales. Al diseñar su primer conjunto de bloques de viviendas —la unidad Tallapiedra (1961)—, situados dentro de la cuadrícula tradicional, mantiene la manzana y los patios interiores tradicionales, pero sin reproducir mecánicamente los límites habituales de la arquitectura histórica para expresar la existencia de un "nuevo" acto creador contemporáneo. Al curvar los edificios, logra una continuidad plástica original que articula el viejo entorno con la imagen inédita. Idea que persiste en la comunidad La Campana en Manicaragua —provincia de Las Villas (1964)—, donde comienza a madurar su teoría del hábitat, como integración ambiental de funciones susceptibles de evolucionar en el tiempo.

Basado en el principio de la tecnología dialéctica, que integra la participación de los usuarios, logra en la vivienda una flexibilidad que permita el crecimiento y la transformación de la vida dentro de los espacios.[31] Decanta en 1969 los principios rectores del sistema *Multiflex*, que le permitirán imaginar desde la célula hasta la ciudad. Un hongo estructural define la modulación de soportes y losas independientes de las unidades habitacionales, en los que se integran los componentes divisorios ligeros, internos y externos, para definir los límites de la célula y las funciones necesarias, que pueden ser libremente instalados por los usuarios. De este modo, la participación popular no implica obligatoriamente la construcción artesanal, sino que puede conjugarse dialécticamente con la tecnología avanzada.[32] Paralelamente realiza las oficinas de la EMA (1964) en las afueras de La Habana, donde experimenta con el carácter "orgánico" de los componentes prefabricados, mimetizados en el entorno natural: tanto las losas de cubierta, que giran alrededor de una ancestral ceiba, como las formas petaloides de los quiebrasoles, hacen visible el carácter tropical de la construcción y al mismo tiempo la exuberancia formal que integra arquitectura y naturaleza. Conjugación de principios plásticos y técnicos que asumen la dimensión urbanística en el proyecto de la urbanización Nuevo Miramar (1990) en La Habana.

En aquellos tiempos se vivía un eufórico optimismo, una confianza incuestionada en el futuro, el deseo inmediato de abandonar el subdesarrollo, de alcanzar la ansiada "modernidad" económica, social, artística, técnica, científica. De allí el papel desempeñado por la educación como motor de transformación. En este tema se centrarán las máximas inversiones del gobierno, orientadas hacia la escala regional de los conjuntos educacionales. El "mito de lo nuevo" aparece en las imágenes de los edificios-ciudades que en poco tiempo se convertirán en una constante del paisaje nacional. Es el concepto de formación integral cuya misión es renovar usos y costumbres, tradiciones y comportamientos obsoletos. Constituye una utopía en la cual el pasado no tiene cabida. Por lo tanto es también una abstracción, un alejamiento de la realidad objetiva, ya que los seres humanos que utilizarán esas ciudades-escuelas provienen y regresan al ámbito histórico, a la familia primogénita, con sus ataduras, sus vínculos a un pasado que se cuestiona, pero que sigue vivo y palpitante en los hábitos, en los gustos, en la música o en los ritos religiosos.

La Ciudad Universitaria "José Antonio Echeverría", diseñada en sus diversas etapas por Humberto Alonso, José Fernández, Manuel Rubio, Fernando Salinas, Esmildo Marín y otros; y la Facultad de Ciencias Agropecuarias, de Juan Tosca y Selma Soto —que aplica el sistema estructural SMAC—, ambas en la periferia de La Habana, constituyen el punto de partida de los grandes conjuntos escolares generalizados en la década del setenta. En ellos se abandona el esquema de la sumatoria de edificios aislados, integrados entre sí por las galerías de circulaciones peatonales y articulados libremente de acuerdo a las necesidades funcionales. Acordes con los principios vigentes entonces —la recreación de la ciudad con formas nuevas que mantienen contenidos tradicionales, asumidos del *Team X* y antagónicos al *CIAM*—, se aplican las categorías de flexibilidad, crecimiento, jerarquización de los espacios, sin variar los componentes tecnológicos y el principio estructural: en la CUJAE, el sistema *lift-slab* hace posible la multiplicación de losas y espacios, mientras Tosca diseña moldes telescópicos que permiten fundir vigas y columnas de diferente tamaño, sin alterar la unidad del conjunto.[33]

La búsqueda de un marco ambiental inédito persiste en diversos ejemplos de esta década. Antonio Quintana y Alberto Rodríguez diseñan el edificio experimental de viviendas de 17 plantas en el Malecón de La Habana (1967) y retoman el bloque en altura —tema que se había detenido en La Habana del Este—, ya no como forma autónoma sino como una continuidad de elementos a escala urbana: es la herencia de la Unidad de Marsella, Sheffield, de Toulouse Le Mirail, de Grenoble, que habían alcanzado amplia difusión como respuesta al incremento de densidad en los barrios urbanos por medio del desarrollo en altura. Una sucesión de unidades habitacionales se integran a partir de la continuidad de las torres y tubos de las circulaciones horizontales y verticales. La idea de los conductos viales como factores de cohesión de un tejido nuevo, también aparece en la Escuela "André Voisin" en Güines (1965) de Vittorio Garatti, obsesionado por la creación del "efecto" ciudad en los conjuntos escolares rurales; mientras la cubierta alta protectora del sol y la lluvia, creadora de las densas sombras indispensables en el trópico, es el factor reiterado en la Escuela de Medicina de Santiago de Cuba (1964) de Rodrigo Tascón. La serie culmina en un tema inédito —los puestos de mando de la agricultura, realizados en Menocal (Roberto Gottardi, 1968) y en El Yarey, provincia de Oriente (Sergio Baroni, 1968)— surgido de la racionalización científica de la producción agrícola: islas de modernidad en medio del campo, simbolizaron un presente hecho futuro, un desarrollo que ya dejaba atrás las contradicciones del Tercer Mundo: idealización de una realidad que demostró no cambiar a la misma velocidad que la imaginación.

Dos obras representan las fantasías creadoras surgidas del proceso revolucionario: las Escuelas Nacionales de Arte (1960/1964) de Ricardo Porro (1925), Vittorio Garatti (1927) y Roberto Gottardi (1927); la Casa de la Cultura de Velasco (1964/1990) de Walter Betancourt. En este caso la utopía no proviene de prefiguraciones científicas sino culturales: la nueva sociedad es la culminación de un proceso histórico enraizado en el pasado y cuyas imágenes simbólicas deben expresar el desancadenarse de una libertad imaginativa y renovadora del arte integrado en la vida cotidiana.[34] En las Escuelas de Arte, el lenguaje surge de una síntesis entre la herencia africana, la tradición colonial, la riqueza figurativa de la naturaleza circundante, la organicidad de las estructuras artesanales de ladrillo y de la calidad textural de los materiales. Nuevamente aparece el principio de la ciudad-escuela —aunque no culminado por el aisla-

miento de cada unidad docente—, pero esta vez asociado al regreso a los orígenes (Alejo Carpentier), al comenzar de nuevo el diálogo con el marco físico originario. Situadas en los terrenos del campo de golf del exclusivo *Country Club*, las cinco escuelas —Artes Plásticas y Danza Moderna (Porro); Música y Ballet (Garatti); Artes Dramáticas (Gottardi)— partieron de la premisa común de utilizar el ladrillo y las bóvedas catalanas como técnicas y materiales predominantes.

A pesar de la coherencia expresiva que las unifica, cada una utiliza un vocabulario fundado en contenidos diferentes: en Artes Plásticas, Porro configura un pueblo africano y transmite casi antropomórficamente las imágenes directas de la negritud del Eros: sexos femeninos y senos están presentes en las reiteradas cúpulas y en los espacios interiores;[35] en Danza Moderna, recurre al impacto angustiante y atormentador que produce la fragmentación y atomización de las formas monumentalizadas (El Greco) como símbolo de los dramáticos momentos que se estaban viviendo (Playa Girón, Crisis de Octubre). Garatti, por el contrario, rehuye la agresividad ostentosa, el egocéntrico individualismo de la obra de Porro. Apuesta por la fluencia e integración de las nuevas relaciones sociales surgidas en la esperanzada juventud revolucionaria; cree en la libertad de acción, de movimiento, de elección; asume la espontaneidad y creatividad de la naturaleza virgen: Música y Ballet constituyen un flujo de formas continuas cuya plasticidad nace del mismo contexto natural. Por una parte, Música se desgaja lineal y sinuosamente a lo largo de una pendiente; por otra, las sombreadas galerías de Ballet se expanden en las múltiples direcciones de la hondonada que las contiene y envuelven los transparentes pabellones de las aulas. Por último, a Gottardi le resulta imposible renunciar a la dimensión urbana de su ancestro veneciano: para él, le naturaleza forma parte de la arquitectura de la ciudad. Así como Otelo insertó la negritud en Venecia, él reconstruyó en el trópico un fragmento de la Italia medieval. Artes Dramáticas renuncia al diálogo con la exuberancia circundante y se introvierte en una estructura compacta de patios interiores y altos muros de ladrillo que recuerdan la Verona de

FOTO: (PL)

La Ciudad Universitaria "Jose Antonio Echevarria" constituye uno de los puntos de partida de los grandes conjuntos escolares generalizados en la década del setenta

FOTO: (PL)

Dos obras representan las fantasías creadoras surgidas del proceso revolucionario: las Escuelas Nacionales de Arte (en la foto) y la Casa de Cultura de Velasco

En el restaurante La Ruina, en el Parque Lenin, Joaquín Galvan lleva a sus límites extremos la retícula

Romeo y Julieta.

Con anterioridad nos hemos referido detalladamente a la distancia existente entre estas búsquedas estéticas y la orientación social predominante en los planteamientos conceptuales y en proyectos que se estaban llevando a cabo en todo el país.[36] La escala desproporcionada a las posibilidades económicas, el costo excesivo de las obras, el uso de mano de obra artesanal en un momento de déficit de la fuerza de trabajo en la construcción, el debate que se generó entorno de las escuelas, que pretendió dividir en forma absurda e irreconciliable a arquitectos "artistas" y arquitectos "constructores", constituyeron factores que pesaron negativamente en el proceso de terminación: sólo las de Porro quedaron concluídas en su totalidad y actualmente ocupadas; la de Gottardi se utiliza en forma parcial; las de Garatti son hoy patéticas imágenes de ruinas piranesianas, restos silenciosos de un Foro tropical. El realismo sustentado en sus tesis por Guido Canella[37] no estuvo presente en la romántica utopía de estos sueños arquitectónicos. Menos traumática resultó la experiencia de Walter Betancourt en Velasco, a pesar del cuarto de siglo transcurrido para lograr la terminación de la Casa de la Cultura. La escala menor de la obra, el apoyo popular al proyecto y a la construcción del conjunto, logró levantar en medio de una fértil llanura agrícola una "catedral" provincial de la cultura "campesina" contemporánea cubana. Con un lenguaje que mezcla reminiscencias telúricas de las primitivas civilizaciones americanas, con elementos de la tradición vernácula cubana, la planta y los códigos formales y espaciales resultan un homenaje a Frank Lloyd Wright, mentor de toda la obra arquitectónica de Betancourt, diseminada por las provincias del oriente cubano. A pesar del indiscutible valor artístico de estas realizaciones, resultaron hitos aislados, experiencias individuales introvertidas, ajenas a la escala de las soluciones que reclamaba la sociedad.

En la respuesta a las demandas masivas, algunas edificaciones se destacan dentro del sistema educacional que en pocos años cubrió todas las regiones del país de conjuntos tipificados. Una metodología de diseño coherente y una técnica constructiva constante —el sistema "Girón"—, permitió abarcar escalas divergentes: desde el pequeño círculo infantil hasta las ciudades-escuelas de 5 000 alumnos. La escuela especial Volodia de Heriberto Duverger (1975); la escuela vocacional Lenin (1972) de Andrés Garrudo y la Máximo Gómez (1976) en Camagüey de Reynaldo Togores, constituyen ejemplos significativos en la búsqueda de un ordenamiento urbano diferenciado y de detalles caracterizadores de la expresión formal, más allá de los simples elementos constructivos del sistema Girón, la integración de artistas plásticos y diseñadores gráficos en la "ambientación" plástica del conjunto.

En el mismo período surgen tres obras que subliman la tónica abstracta y constructiva de esta etapa, todavía ajena a los problemas de la integración en el contexto urbano. Se sigue diseñando para un universo genérico, sin referencias ambientales ni históricas; cuando más, el diálogo se establece con la naturaleza circundante. En el restaurante La Ruina (1972), en el Parque Lenin de La Habana, Joaquín Galván lleva a sus límites extremos la retícula espacial modular prefabricada: las repetidas vigas y columnas se convierten aquí en piezas gigantescas, casi escultóricas que determinan un vacío interior. Están presentes dos conceptos actuales: la ya referida casa de muñecas de Oswald Mathias Ungers —de nuevo aparece en La Habana la envoltura de una edificación, en este caso las ruinas de una finca—, y las abstracciones modulares de Peter Einsenman, que disuelven la trama en el espacio natural. Antonio Quintana, en el Palacio de las Convenciones (1978), posa un barco en el ondulante paisaje de Cubanacán: su volumetría compacta esconde la penetración interior de la naturaleza que está presente en cada una de las funciones básicas. Por último, Fernando Salinas, en la Embajada de Cuba en Ciudad México (1977), se propone crear un lenguaje simbólico que exprese los vínculos históricos de solidaridad cultural entre los dos países: la tipología de las escuelas en el campo y la volumetría blanca de Tenochtitlán aparecen en el tratamiento de los volúmenes articulados y en las bandas horizontales de ventanas; la referencia a la naturaleza marina de la isla y el lago de Texcoco están presente en el estanque que domina el acceso principal del edificio —el color turquesa de la composición "Aguas Territoriales" del pintor Luis Martínez Pedro y el vitral de Mariano Rodríguez—, referidos al tema de la isla; la búsqueda de una "cultura" ambiental, suma del trabajo coral de arquitectos, diseñadores y artistas plásticos, se expresa en el conjunto de obras de arte integradas en el espacio exterior y en los locales interiores. En síntesis, estas obras mayores resultan las últimas manifestaciones de la utopía "realista" de la cultura revolucionaria; el intento de materializar el abstracto "mito de lo nuevo"; los epígonos de una imagen de la sociedad y la cultura, forjada más en la lectura esperanzada de la realidad que en el fragor de las vivencias cotidianas.

La necesidad de insertar nuevas funciones sociales y edificios de viviendas aislados en los terrenos libres del centro histórico, permitió a algunos jóvenes lograr ensayos contextualistas de integración entre la arquitectura histórica y los proyectos actuales. El escenario de la proyectación ya no es el campo, sino la ciudad tradicional —parafraseando a Mario Coyula— "despellejada, vacilante, deformada por la sal y el agua; maravillosa e increíblemente viva, útil todavía".[38] Años de deformación tecnocrática, dirección mediocre, carencia de conceptualización, ausencia de un debate teórico, atracción de los modelos simbólicos del Primer Mundo, capacidad creadora reprimida por largo tiempo, facilitaron la caída en la trampa posmodernista, el formalismo hueco, la banalidad decorativa, la parodia de los cánones originarios. En este panorama poco alentador se destaca la figura de Eduardo Luis Rodríguez (1959), autor de los apartamentos en la calle Velazco y de la casa del médico de la familia en Sol y Compostela (1988). Entre el homenaje a Aldo Rossi y el rescate de las tipologías formales del entorno colonial circundante —el retomar el basamento de piedra; el zaguán de entrada de las mansiones señoria-

les, convertido en espacio comunitario; el aire y luz de los patios interiores; el fuerte cromatismo de las carpinterías—, éstas últimas predominan sobre las referencias lingüísticas al posmodernismo europeo.

José Antonio Choy (1949) es la figura más prometedora de la década que se inicia. Luego de recorrer el camino de su formación tecnológica y realizar algunos proyectos dentro de la ortodoxia constructiva predominante en el país, en una pequeña terminal aérea en Santiago de Cuba utiliza un lenguaje renovado que se enraíza en la cultura local y dialoga con el entorno urbano y rural. La Terminal de Vuelo Ejecutivo (1989)[39] constituye un "pórtico" de entrada a la ciudad, que preanuncia los elementos tipológicos característicos que resumen el ambiente urbano: la fisonomía colonial de los techos de tejas distribuidos sobre una topografía irregular. Al decantar estas preexistencias, las descompone y clasifica, creando un sutil grafismo de geometría compleja posado sobre el paisaje: el techo inclinado a dos aguas, se vincula tanto con la memoria histórica de la ciudad como con el cinetismo de los aviones en la pista de aterrizaje. En 1990 termina el Hotel Santiago, compuesto por una torre de 19 plantas y un dilatado basamento de servicios. Choy eludió la respuesta anónima de la *curtain-wall*, tan característica de esta tipología de edificios. La utilización de la *high-tech* no limitó el uso de un lenguaje "regionalista" y "contextualista". Su primer objetivo fue que la imagen tuviera un significado pregnante para los habitantes de Santiago de Cuba. Para ello, rescató el colorido de las viejas edificaciones coloniales, los techos de tejas del cercano barrio de viviendas de madera de principios de siglo —Vista Alegre— y el componente más característico del paisaje rural del oriente de la isla: el sistema de cubiertas metálicas de diversas pendientes que identifican los centrales azucareros y que constituyen la actividad productiva básica del país. El rescate de la memoria histórica ambiental y la fusión de los atributos contextuales permitió conformar una imagen compleja y articulada de volúmenes escalonados que despierta en los usuarios y observadores las más disímiles asociaciones.

Esta obra representa un hito fundamental en la arquitectura cubana de la última década del siglo. Constituye un símbolo, no sólo a escala urbana, de la nueva generación de arquitectos locales, sino también del deseo de renovación del lenguaje en la conformación del paisaje construído, luego de casi dos décadas de predominio de grises edificios anónimos prefabricados o de la indiscriminada importación de modelos externos, representativos de las más banales manifestaciones comerciales, vernaculares o posmodernistas. Aquí está presente la "modernidad" tecnológica y funcional, integrada con la asimilación de las raíces y tradiciones propias, que nos aporta un nuevo paradigma del sincretismo ambiental caribeño, que es al mismo tiempo ilusión y realidad en la búsqueda de un camino hacia la identidad cultural del entorno cubano del siglo XXI.

No ha sido fácil resumir en pocas páginas las principales líneas de desarrollo de la arquitectura cubana en este fin de siglo. Intentemos resumir los rasgos salientes de las tres décadas pasadas. Los sesenta, al igual que ocurrió con la Revolución de Octubre, pueden definirse como los "años de fuego" de la Revolución cubana. Al no existir un proyecto preconcebido en cuanto al desarrollo económico, social y cultural del país, la acelerada dinámica de los acontecimientos internos y externos definía la respuesta alcanzada en cada momento. Previsión por una parte e improvisación por otra; sagacidad, inte-

En el Palacio de las Convenciones Antonio Quintana posa un barco en el ondulante paisaje de Cubanacán

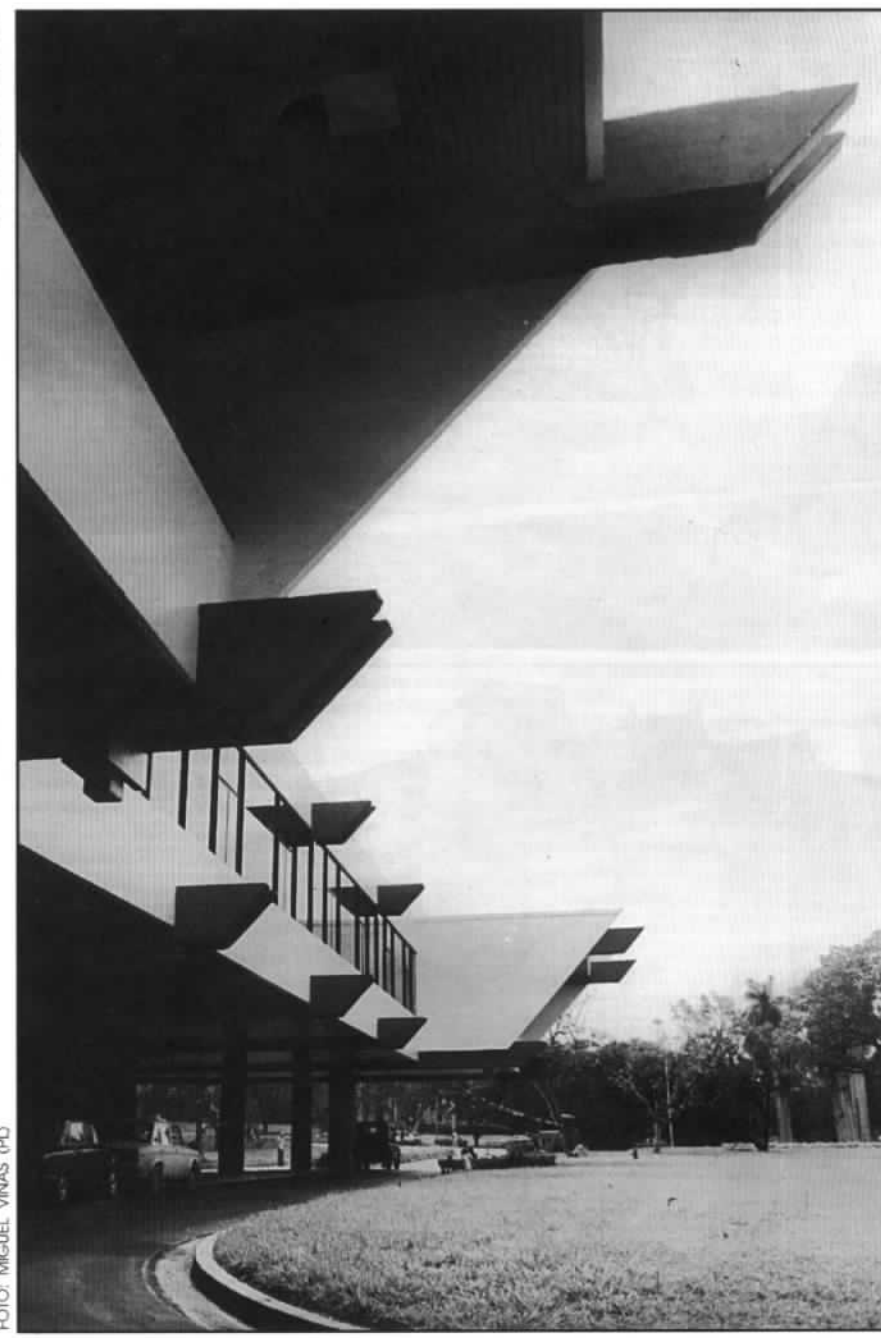


FOTO: MIGUEL VIÑAS (PL)

FOTO: MIGUEL VIÑAS (PL)
Palacio de las Convenciones: su volumetría compacta esconde la penetración interior de la naturaleza que está presente en cada una de las funciones básicas

FOTO: MANUEL MUÑOZ (PL)
En el hotel Santiago, el rescate de la memoria histórica ambiental y la fusión de los atributos contextuales permitió conformar una imagen compleja y articulada de volúmenes escalonados que despierta las más disímiles asociaciones

ligencia y creatividad para afrontar las crecientes dificultades o las situaciones inéditas. Todo lo que estaba ocurriendo resultaba inédito y original, sin antecedentes referibles y lo más importante, sin tiempo para la decantación de las experiencias. Coexistieron persistentemente racionalidad e irracionalidad; intuitivos sentimientos y objetividad científica; lentitud burocrática e inmediatez guerrillera; precariedad de recursos y ostentoso derroche. Esto justifica las experiencias disímiles en arquitectura, las contradicciones evidentes, los caminos divergentes, las búsquedas incesantes, la creatividad sin límites, el rescate de la historia o la construcción deun utópico futuro. A su vez, el romanticismo identificado con la experiencia guerrillera, la juventud e informalidad de sus protagonistas, atraía las miradas del mundo: ante la negación de la burguesía local de participar en la experiencia revolucionaria, centenares de técnicos y profesionales de otras latitudes decidieron colaborar e integrarse en la construcción de la nueva sociedad. Nuevamente la *Antilia* mayor se convertía en cruce de caminos, vigorosamente dinamizada por el proceso de expulsión-impulsión, identificador del sincretismo caribeño.

Dinamismo que alcanza resultados divergentes en la década de los años setenta. Por una parte, algunos profesionales luchan por aplicar la "integralidad artística en la personalización de la masividad", que finalmente se sintetiza en paradigmas simbólicos de una aspiración ideal. Por otra, se lleva a cabo un proceso de construcción seriada de viviendas, escuelas, hospitales, industrias, centros agropecuarios, en su mayoría basados en técnicas constructivas prefabricadas y ajenos a toda elaboración en términos de diseño. Se trata de la función sin forma, de la negación de la arquitectura como expresión cultural. Los planes de vivienda realizados por el sistema de la microbrigada —participación de los usuarios y uso de técnicas artesanales— no supieron aprovechar las posibilidades implícitas en esta alternativa: los proyectos "típicos" cayeron en el facilismo, en las normativas estereotipadas a nivel nacional, en la burocratización de las soluciones. Los arquitectos se convirtieron en meros constructores a pie de obra, sin consecuencias positivas para las edificaciones: las malas terminaciones de los detalles, las deficiencias técnicas, la precariedad de las instalaciones demostraron que además de obviar los valores estéticos, tampoco existía el impulso moral del oficio bien realizado.

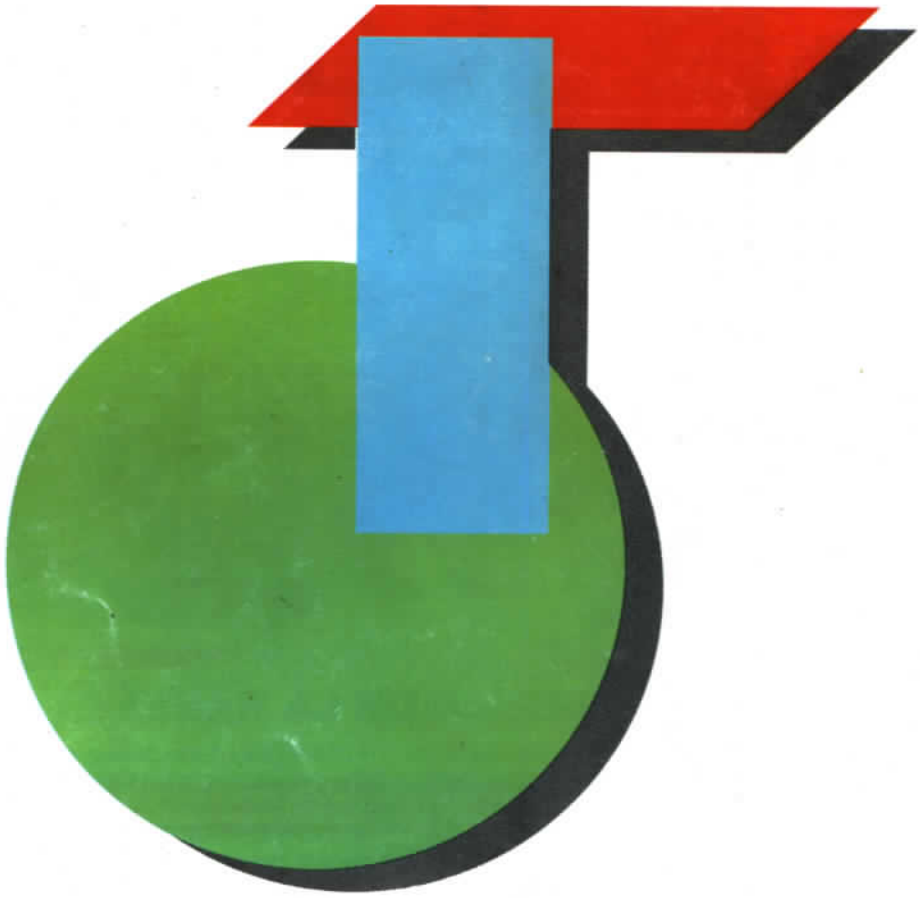
En los años ochenta surge una generación de artistas plásticos, literatos y arquitectos que constituyen el relevo actual. Carecen del utopismo y de las incuestionables ilusiones de los creadores que les precedieron. Viven en un mundo que ha dejado de contraponerse en blanco y negro: asistieron a la desintegración del socialismo europeo, al surgimiento del mundo unipolar, a los replanteamientos estéticos y filosóficos que presionan en este fin del siglo. En términos locales, verifican la existencia de la sociedad "real", todavía lejana de la "ideal" a la cual se aspira: coexisten las blancas e inéditas —no lo son tanto ahora— escuelas en el campo con la persistencia de solares y cuarterías en La Habana Vieja. Desmoronado el "mito de lo nuevo", se retorna a la historia real, a la cotidianidad, a los contrastes y contraposiciones que se viven en el contexto urbano. La sociedad, en su multiplicidad de gentes y aspiraciones disímiles, constituye la razón de ser de la configuración del entorno. De las enseñanzas infinitas contenidas en la vida cotidiana, de la riqueza de sus contradicciones, de la multiplicidad de sus expresiones culturales, debe surgir la expresión ambiental que renueve constantemente las formas y espacios del contexto caribeño y permita que nuestro presente se dirija en términos realistas hacia

los sueños del futuro. ■
La Habana, junio 1992.

NOTAS

1 Fidel Castro. *La historia me absolverá*, Editora Política, La Habana, 1964.
2 José Luis Rodríguez. "El desarrollo económico y social en Cuba. Resultados de 30 años de Revolución." *Cuba Socialista* No. 39, mayo/junio 1989, pág. 35.
3 Sergio Baroni. "Territorio y modo de vida". *Planificación Física. Cuba* No.2, La Habana, 1989, pág. 5.
4 Fernando Salinas. "Identidad cultural, desarrollo económico y diseño ambiental", *Casa de las Américas* No. 126, La Habana, mayo/junio 1981, pág. 123. "El diseño ambiental artístico es el trabajo organizado, dentro de las relaciones sociales de producción, de todos los creadores de las artes plásticas y el diseño, en cada especificidad creadora y en sus posibles interrelaciones, a través de la producción artesanal e industrial, en obras únicas y seriadas, que se expresa en la creación de espacios exteriores e interiores, objetos, signos y símbolos de la realidad y de la imaginación, distribuídos en todo el territorio, siguiendo un plan de desarrollo nacional y creando una unidad cultural y económica ambiental y artistica superior, que sintetiza lo nacional y lo universal, que enmarca y da sentido del desenvolvimiento de la vida cotidiana en todas sus manifestaciones".
5 Nelson González Mínguez. "La ciudad cubana en 1991: perspectivas", *Ciudad y Territorio*
No. 86/87, Madrid, 1990/1991, pág. 9.
6 En 1976, la definición de las estructuras funcionales del Estado, determinó el cambio de las siete provincias tradicionales, convertidas en catorce. Reynold Rassi, *Nueva División Política Administrativa*, Editorial Orbe, La Habana, 1981, pág. 12.
7 Nelson González Mínguez, op. cit., pág. 13.
8 Mario Coyula. "Dándole taller al barrio", *Casa de las Américas* No. 185, La Habana, octubre/diciembre 1991, pág. 132.
9 Eliana Cárdenas. "Renovación y conservación", *El Caimán Barbudo* No. 247, junio 1988, pág. 14.
10 Amadou Mahtar M'Bow. "Llamamiento a la comunidad mundial en favor de la campaña internacional para la salvaguardia de la Plaza Vieja", *La Plaza Vieja*, Ministerio de Cultura, Ediciones Plaza Vieja, La Habana, 1983.
11 Miguel Padrón Lotti, Héctor Cuervo Masoné. "La Ciudad de La Habana: una nueva voluntad urbanística", *Ciudad y Territorio* No. 86/87, Madrid, 1990/1991, pág. 107.
12 Roberto Segre. *La vivienda en Cuba en el siglo XX: República y Revolución*, Editorial Concepto, México, 1980, pág. 103.
13 Merri Ansara. "Planeando el futuro de La Habana: una entrevista con Mario Coyula", *Cuba Update* No. 4, Nueva York, 1990, pág. 22; Gina Rey, "La Habana y la crisis urbana: desafíos y soluciones", *Ponencia* presentada en el XVI Congreso Anual de la Asociación de Estudios del Caribe, La Habana, mayo, 1991.
14 Roberto Segre. *Arquitectura y urbanismo de la Revolución cubana*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989, pág. 197.
15 Fernando Salinas. "Un comentario sobre la presencia de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana en la VI Bienal de Arte de Sao Paulo, Brasil", *Espacio* No.1, (segunda época), La Habana, octubre 1961, pág. 23.
16 Esta orientación se evidencia en dos números monográficos dedicados al "Diseño Básico en Cuba", realizados por un equipo de profesores dirigidos por Elmer López, con una amplia documentación sobre las experiencias alemanas. *Arquitectura y Urbanismo* No. 3/1982 y No. 1/2/1983.
17 Gerardo Mosquera. "Prólogo", en Roberto Segre, *Lectura crítica del entorno cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pág. 15.
18 Emma Alvarez Tabío. "Cocina al minuto. Acerca de la gula, la alquimia y la improvisación" (mimeo, inédito), La Habana, 1989, pág.4
19 Fernando Salinas. "La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo", *Tricontinental*, La Habana, abril/agosto, 1967, pág. 95.
20 *Arquitectura/Cuba* No. 336, "Arquitectura en Cuba revolucionaria: balance de cinco años", La Habana, 1966. Entre los años 1965 y 1966 se publicaron seis boletines.
21 A partir de enero de 1969, Roberto Segre edita una nueva serie de folletos de la Facultad, con el título *Actualidades Técnico Científicas. Arquitectura*, donde aparecieron, entre otros trabajos, "Problemas de Historia Ambiental" de Reyner Banham (4/1972) y "Ambiente humano e ideología, de Tomás Maldonado (6/1973).
22 Fernando Salinas y Roberto Segre. *El diseño ambiental en la era de la industrialización*, Facultad de Tecnología, Universidad de La Habana, 1972. El texto fue publicado en México, Colombia, Ecuador e Italia.
23 Fernando Salinas. "La cultura ambiental de la Revolución cubana", *Catálogo de la Exposición*, Ministerio de Cultura, La Habana, septiembre 1984, pág. 1.
24 Después de varios años de interrupción, en 1971, volvió a publicarse *Arquitectura/Cuba* (338), bajo la dirección de Fernando Salinas y Roberto Segre. Con la participación de un equipo de talentosos diseñadores (Esteban Ayala y Pablo Labañino) y estudiantes de las Facultades de Letras y Arquitectura, se produjeron cinco números que alcanzaron notable repercusión internacional. En 1974, la persistente burocracia tomó el poder en la revista e interrumpió la continuidad de este esfuerzo creador.
25 En los años setenta, la Editorial CEDITEC, del MInisterio de la Construcción publica, entre otros: *Construcciones agropecuarias e industriales* (1975); *Construcciones en la educación, salud, turismo, recreación* (1975); *La vivienda. Desarrollo urbano* (1975); *La vivienda y su desarrollo en Cuba* (1977); *Arquitectura industrial: una consecuencia de la Revolución* (1975); etc.
26 A finales de la década del sesenta, siendo aún estudiante, Nelson Herrera Ysla inició su tarea crítica sobre la arquitectura y el diseño, con una polémica comparación entre la heladería Coppelia y el parque de los Mártires Universitarios. "El hombre y la arquitectura se preguntan", *El Caimán Barbudo* No. 13, La Habana, 1967, pág. 6.
27 En la IV Bienal, la arquitectura alcanza un nivel similar a las artes plásticas. En el *Catálogo*, Centro "Wifredo Lam", Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1991, aparecen publicadas las ponencias de Ramón Gutiérrez, Cristián Fernández Cox, Alberto Petrina, Carlos González Lobo y Humberto Eliash.
28 Iván de la Nuez. "La aquitectura posible", *La Gaceta de Cuba*, febrero 1990, pág. 10. Entre los principales protagonistas se encuentran: Emilio Castro, Rafael Fornés, Enrique Pupo, Teresa Luis, Héctor Laguna, Oscar García, Juan Luis Morales, Teresa Ayuso, Francisco Bedoya, Eduardo Luis Rodríguez, Abel Rodríguez, Emma Alvarez Tabío, Rosendo Mesías y otros.
29 Mario Coyula. Op. cit., pág.6: "... enanos traviesos tardíamente colonizados por un posmodernismo que ya se desintegra en los polos culturales donde nació y que han arrastrado a jóvenes inconformes y talentosos que luchan por revalorizar la magullada arquitectura cubana".
30 Mientras Emma Alvarez Tabío en "Cocina al minuto", asume una posición crítica que no niega la existencia de obras ni de un pensamiento teórico en los treinta años transcurridos, para Eduardo Luis Rodríguez, la "arquitectura de la Revolución" en su conjunto surge de una imagen confusa y ambigua, tanto teórica como conceptual, producto de la implantación de un pragmatismo reduccionista y esquemático... que sólo en la segunda mitad de la década del ochenta comienza a producir signos esperanzadores... (!). Eduardo Luis Rodríguez, "Arquitectura joven cubana: solamente una propuesta", *Excelsior*, Sección Metropolitana, México, 14/12/1991, pág. 1.
31 Fernando Salinas. "La industrialización de la vivienda: una proposición", *Arquitectura/Cuba* No. 336, La Habana, 1966. Pág. 33.
32 Roberto Segre. *Cuba, làrchitettura della Rivoluzione*, Marsilio Editori, Padua, 1970, pág. 259.
33 Roberto Segre. "CUJAE. Ciudad Universitaria", *Arquitectura/Cuba* No. 339, "Espacios para Educar", La Habana, 1971, pág. 46.
34 Marie-Christine Loriers. "Ricardo Porro. Collège Elsa Triolet a Saint-Denis". *Techniques et Architecture* No. 394, febrero/marzo 1991, pág.40.
35 Ricardo Porro. "Cinq aspects du contenu en architecture", *Psicon*, Rivista Internazionale di Architettura, No. 2/3, Florencia, enero/junio 1975, pág. 166.
36 Roberto Segre. *Arquitectura y urbanismo de la Revolución cubana*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990, pág. 109.
37 Guido Canella. "Figure del realismo architettonico", en Giorgio Fiorese, *Architettura e istruzione a Cuba*, CLUP, Milán, 1980, pág. 83. "Considero que el conjunto de las Escuelas nacionales de arte relizadas en Cubanacán... figuran entre los más serios intentos llevados a cabo en la última postguerra en el campo socialista, asimilable a aquel área de figuración compleja y apasionada de una corriente *realista* en arquitectura, que se desarrolla en los años sesenta".
38 Mario Coyula. "Dándole taller al barrio", op. cit., pág., 132.
39 Roberto Segre. "Trópico deconstruído. Una terminal aérea en Santiago de Cuba", *Arquitectura Viva* No. 22, Madrid, enero-febrero 1992, pág. 46.

QUINTA BIENAL DE LA HABANA



1994

Centro Wifredo Lam