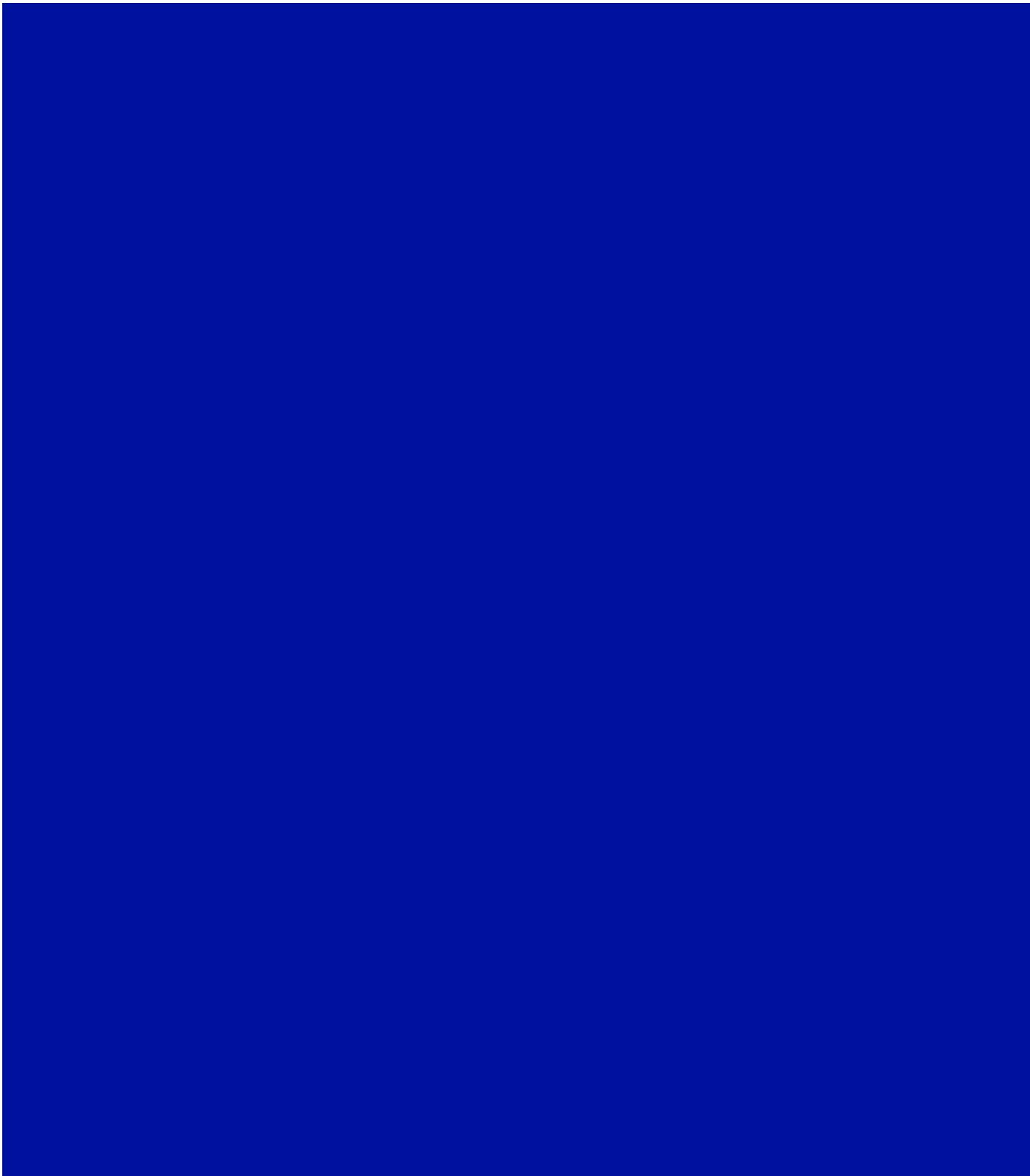


*arquitecturas
y política en
América Latina
Izquierda política y
arquitectura:
1959-1973*

EMILIO NISIVOCIA¹

¹ Emilio Nisivoccia es arquitecto por FADU-Udelar, donde se desempeña como profesor e investigador; es doctorando del doctorado FADU-Udelar en la edición 2018-2020, del cual el presente ensayo anticipa avances de su investigación doctoral.



En setiembre de 1963 un barco de turismo soviético cambió las aguas gélidas del Báltico por las temperaturas cálidas del trópico. El buque, bautizado con el nombre de la esposa de Lenin, *Nadezhda Krupskaya*, amarró en uno de los muelles del puerto de La Habana después de quince días de cabotaje entre Santos y la capital cubana. Ese día el barco dejó en tierra a un grupo de estudiantes y profesores de arquitectura procedentes de Argentina, Brasil y Uruguay, además de algunos chilenos y paraguayos que se sumaron a la travesía.² Este curioso cargamento intelectual había sido invitado por el gremio de estudiantes de Cuba y el gobierno de la isla a participar del VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) y del Primer Encuentro de Profesores y Alumnos de Arquitectura. Dos eventos consecutivos que no solo tenían el propósito de tratar los temas vigentes de la agenda disciplinar, sino también el de sellar un compromiso político entre los jóvenes e intelectuales de la generación de los sesenta y la Revolución cubana.³ A la Revolución cubana se le podía perdonar casi todo, salvo estar protagonizada por jóvenes, había dicho Jean Paul Sartre después de visitar la isla.

En La Habana hubo discusiones, acuerdos e intercambios entre profesores, arquitectos y estudiantes de todo el mundo. Hubo efervescencia ideológica y también emotiva. No solo porque Castro y Guevara abrieron y cerraron cada evento con discursos encendidos, sino también porque —al fin y al cabo— el interés de los anfitriones era mostrar la revolución, y el de los visitantes, sentir el crujido de la historia en carne propia hasta que quedara tatuado.

Para decirlo en pocas palabras, lo que estaba en el primer lugar de la agenda era mostrar el despegue de un mundo nuevo a casi cinco años del descenso de Sierra Maestra, a pocos meses del inicio del bloqueo americano y del intento fallido de invasión en Playa Girón.

Si la arquitectura es «el ser ideal de la sociedad puesto sobre el mundo», como señaló alguna vez Georges Bataille en el diccionario de la revista *Documents*, entonces, la pregunta que flotaba en el aire era cómo debería ser la arquitectura del nuevo mundo tomado por asalto por unos jóvenes barbudos.⁴ En el año 1963, en La Habana, hubo por lo menos cuatro respuestas a esa misma pregunta.

La primera fue plural y experimental y estuvo representada por el Concurso del Monumento a la Defensa, en Playa Girón; un concurso internacional, bajo el auspicio de la UIA, que falló y se presentó al público durante los días en que transcurrió el congreso y que tuvo como vencedor a un equipo de jóvenes arquitectos polacos, elegidos entre 272 propuestas.⁵

El primer premio, de Grazyna Boczevska, Marek Budzyński, Andrzej Domański y Andrzej Mrowiec junto con el ingeniero Wieslav Szymański, es una buena muestra de un tipo de arquitectura abstracta con pretensiones simbólicas, que recuerda perfectamente algunos ejercicios iniciales de Kolli y El Lissitzky en los años que siguieron a la revolución de 1917 y también a los tradicionales monu-



mentos conmemorativos de la Segunda Guerra Mundial, que abundan en los países del Este. Pero no solo en el este, sino también en cada sitio del planeta donde una arquitectura que decidió todo tipo de elocuencia en el altar de la abstracción se enfrenta con historias reales y concretas.

En líneas muy generales, la propuesta se apoya en el relato del intento fallido de invasión, fragmentado en tres escenas, como si se tratara del guion de una película proyectada directamente sobre el teatro de operaciones. En la primera escena aparecen unas piezas angulosas de hormigón oscuro, inclinadas, que surgen desde el fondo del mar Caribe y avanzan amenazantes hacia la costa, donde acaban por desintegrarse.

En la segunda hay un museo sobre la playa, excavado a la manera de una trinchera, y en la tercera los autores instalan un teatro sobre la superficie mullida de las dunas. Como señala el acta del jurado: «El proyecto expresa claramente la naturaleza de la batalla, demostrando la derrota del ataque y la poderosa defensa».⁶

El segundo premio correspondió a Fábio Penteadó y Ubirajara Gilioli, con el asesoramiento en estructuras de Nelson de Barros Camargo. En este caso, los autores optaron por construir un ramillete de piezas de hormigón de hasta 90 metros de voladizo. Semejante estructura, un «árbol artificial», según los autores, permitía cobijar bajo su sombra una plaza para 30.000 personas, a la vez que imponer su gigantesca silueta sobre el paisaje agreste.

La imaginación (como capacidad de conocimiento productivo) es un poderoso agente capaz de crear,

2 CARRANZA, M. (2014), «Entrelazamientos. Cultura política y cultura del espacio en el VII Congreso Mundial de Arquitectos de la UIA, La Habana, Cuba, 1963», *Registros*, año 10, n.º 11, julio, pp. 40-56. DORFMAN, C. (2013), «Havana 63», *Movimento*, Porto Alegre.

3 Número especial de *Revista Cuba* (1963): «VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos», n.º 19, noviembre. *Revista*

Arquitectura Cuba (1964).

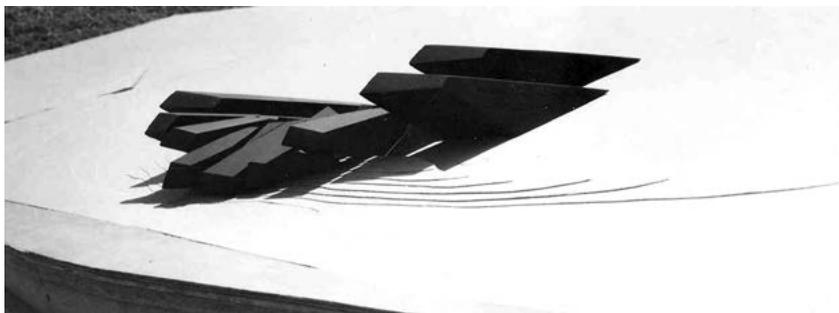
4 BATAILLE, G. (1929) (ed.), «Architecture», *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, vol. 2, París.

5 *Revista Arquitectura Cuba*, op. cit.

6 El segundo premio le correspondió a un equipo de Bulgaria, premio compartido con Ubirajara Gilioli y Fábio Penteadó, de San Pablo, que pusieron en escena un manójo de varillas cruzadas de escala

gigante. Se recibieron 272 maquetas, y al primer premio le correspondió un monto de 15.000 dólares americanos. El jurado estuvo integrado por Icaro de Castro Mello, de Brasil, que actuó como presidente; el escultor italiano Berto Lardera; el arquitecto inglés sir Robert Matthew, presidente de la Unión Internacional de Arquitectos; el profesor Yan-Ting-Pao, de la República Popular China; el arquitecto

ILUSTRACIÓN 2.
Concurso de proyectos.
Monumento de Playa
Girón, 1963. Primer
premio: Budzyński,
Mrowiec, Boczeńska y
Domański (Polonia)



por así decirlo, una segunda naturaleza a partir de la materia suministrada por la naturaleza *actual* y esta nueva naturaleza —señalan Penteadó y Gilioli— no deja de ser la prueba más palpable de la liberación definitiva de la humanidad del yugo de la naturaleza.⁷

La segunda respuesta fue el Pabellón Cuba, donde se realizaron las jornadas de la UIA. El edificio es una especie de versión libre del que Mies van der Rohe proyectó para la firma Bacardi, en Santiago de Cuba, antes de la revolución. Pero, también, una versión en clave *arte povera*, a juzgar por algunos detalles de su ejecución y descuidos del diseño. Pero el pabellón también es una versión sensual, tropical del antecedente miesiano, y esto si atendemos a las imágenes del enorme techo que flota sobre una capa de vegetación densa y exuberante. Además, el espacio interior está atravesado por un conjunto de pasarelas y rampas sinuosas que recuerdan a la arquitectura brasileña y sus derivados en el trópico. Como señaló un cronista:

[...] el Pabellón Cuba —construido en 70 veloces días— es un alarde de arquitectura aérea, en el que el viento y las plantas entran en la estructura y las escaleras dejan paso a las suaves rampas y pasarelas que se abren camino entre las flores, palmeras, agua cristalina que salta entre las piedras. Todo es alto en el Pabellón Cuba, todo está abierto a la brisa y a la perspectiva. Caben en su estatura las esbeltas palmas reales y da una sensación de libertad, no de bloque de cemento, no de encierro.

Esta hibridación entre arquitectura moderna —o *international style*, como suelen decir las fuentes cubanas— con elementos de la tradición o con soluciones espaciales y materiales diseñadas para el clima del trópico nos remite de inmediato a algunas obras del período previo a la revolución. En particular, a los trabajos de arquitectos como Frank Martínez, Mario Románach, Manuel Gutiérrez o Max Borges Jr.

Pero sería bastante ingenuo no vincular los experimentos cubanos de los cincuenta con la enorme influencia ejercida por la arquitectura brasileña, con Lúcio Costa y Oscar Niemeyer a la cabeza; Carlos Andrés Villanueva, en Venezuela, y también por los trabajos de Richard Neutra, entre California y Puerto Rico, y el *mediterráneo* americano de Josep Lluís Sert.

Neutra visitó Cuba como parte de una gira sudamericana promovida por el Gobierno estadounidense en 1945, mientras que Sert y Wiener fueron los autores del Plan de La Habana y, sobre todo, una pieza importante del *container* cultural que Nelson Rockefeller movilizó por su coto de caza latinoamericano.

La nueva generación de arquitecturas modernas, confortables, descontracturadas y capaces de dialogar con la tradición fue un producto publicitado por el MoMA y adoptado por las burguesías locales. Si es verdad que los arquitectos cubanos abandonaron la isla detrás de su clientela, como señala Roberto Segre, entonces es posible suponer que este modernismo tropical simplemente acabó por caer, víctima de su propio peso.⁸

El tercer caso viene de la mano de la tecnología y la racionalización tomadas como punto de partida para la arquitectura. El caso se debe traducir en planificación, por un lado, e industrialización, por el otro, con los prefabricados como telón de fondo o herramienta apta para llevar adelante los planes de edificación que abarcaron, sobre todo, a las escuelas del Plan de Alfabetización y a los nuevos conjuntos de viviendas. De hecho, en la comisión de tecnología del VII Congreso de la UIA, la delegación cubana presentó una moción que fue aprobada por unanimidad, donde señalaba que «[...] es la aplicación de la industrialización total de la construcción y el desarrollo de la prefabricación masiva, el medio adecuado para resolver las necesidades de la construcción en las naciones».⁹

Esta misma expresión de deseo parece desprenderse del discurso de cierre, pronunciado por Ernesto Guevara, y del grueso del material aportado por los países del Este a las comisiones de trabajo de un congreso que tenía como tema central la arquitectura en los países en proceso de desarrollo. El repaso de los informes de Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría e incluso la síntesis final de la presentación cubana no hacen otra cosa que insistir en la salida tecnológica, y en la industrialización como el gran estandarte de la redefinición disciplinaria.¹⁰

Fue, sobre todo, a partir del pasaje del huracán Flora, del cerco americano, e incluso del empuje generado por la

Jean-Pierre Vouga, de Francia; el profesor Jan Zachwatowicz, de la antigua República Popular de Polonia; Guillermo Jones Odriozola, de Uruguay, y Vittoriano Viganò, de Italia. La verdadera estrella del jurado debía ser Oscar Niemeyer, que, finalmente, no pudo asistir, pero envió una nota muy sentida y fue sustituido por Antonio Quintana Simonetti, de Cuba. Las imágenes del primer premio fueron

cedidas por Marek Budzyński. Sobre el segundo premio de Fábio Penteadó, ver: GIROTO, I. R. (2012), «El monumento de Playa Girón. Fábio Penteadó y la arquitectura como ejercicio de la libertad», *Arquitectura y Urbanismo*, vol. xxxiii, n.º 2, La Habana, mayo-agosto.

7

8

Ib.
Una reivindicación del fuego tropical de la arquitectura cubana de los años

cincuenta se encuentra en el libro de Eduardo Luis Rodríguez (1998), *Habana. Arquitectura del siglo xx*, Blume.

9 «VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos» (1963), *Revista Cuba*, n.º 19, noviembre, p. 21.

10 Unos años antes, en 1954, Nikita Krushev había lanzado un plan de industrialización y masificación de la construcción, que tomó forma con la instalación de

las primeras cinco grandes plantas de prefabricación pesada. Durante el período en que la prefabricación reinó en la antigua URSS, se construyeron más de diez millones de viviendas, utilizando variantes para los distintos suelos y climas. De allí es que los sistemas soviéticos se exportaron a los países del Este europeo y luego a Cuba y a Chile, durante el gobierno de la Unidad Popular. Pero,

UJA, que Cuba comenzó a recorrer el camino de la industrialización, al menos en dos niveles paralelos. El primero fue la puesta en marcha de sistemas complejos que, por regla, fueron extranjeros y a los que se los puede ubicar dentro de un abanico de opciones que van desde el *lift-slab* americano, las losetas livianas Spiroll de origen canadiense o el sistema de prefabricación hecho con piezas de hormigón reforzado con acero postensado, IMS, de invención yugoeslava.

Tampoco faltan a la cita las variantes de las *krushchiovkas* soviéticas. El segundo sendero ensayado fue el nacimiento de sistemas locales de menor escala y mayor flexibilidad, como el *multiflex*, de Fernando Salinas o el *Girón*, desarrollado por Josefina Rebellón para los equipamientos escolares.¹¹

Pero además de un discurso técnico, la prefabricación también supone un contenido ideológico y, sobre todo, asumir una forma de trabajo completamente diferente de la posición más conocida y habitual heredada del Humanismo. Desde las vicisitudes del *Werkbund* alemán a la revista *ABC* de Zurich; los ataques de Rodchenko y los constructivistas contra las composiciones de Málevich en el seno de los Vjutemás; la ideología del nuevo mundo en Hannes Meyer, o el análisis de Walter Benjamin en *El autor como productor* la irrupción de las tecnologías industrializadas promovió el desplazamiento de los arquitectos desde el polo del trabajo concreto hacia el trabajo abstracto.

Es decir, con el desarrollo de la industria moderna también se vislumbró deseable —además de posible— abandonar el cetro de artista —del genio individual e irreplicable consagrado por el romanticismo— para tomar posición en el puesto de director de montaje dentro de la división social del trabajo de la industria fordista. Este paso adelante dentro de la subsunción de lo real bajo las lógicas de la abstracción universal que impulsa el capital no solo fue leído como una contribución al desarrollo histórico en la emancipación de los hombres, sino también como el reencuentro con el trabajo colectivo por la vía de la universalización de los sujetos.¹²

En el relanzamiento de la ideología del nuevo mundo parece haber jugado un papel destacado la refundación de la Bauhaus en la escuela de Ulm y, sobre todo, la obra de difusión y propaganda llevada adelante

por Tomás Maldonado, incluidas la recuperación del legado de Hannes Meyer y la construcción de la mitología de una *Bauhaus de izquierda*.¹³

Sin embargo, muy pronto se hizo evidente la enorme brecha que separa a la construcción altamente industrializada con los deseos de encontrar una forma de trabajo creativo que utilice las piezas de montaje a la manera de un *collage*. De hecho, esta segunda posición, apoyada en el *design*, es decir, en la necesidad de fundir arte e industria, fue notoriamente defendida por Roberto Segre, Fernando Salinas y, en parte, por Mario Coyula, tres de las caras más visibles de la arquitectura cubana en el final de la década de los sesenta.

De ahí a que la sede de la Universidad José Antonio Echeverría, de Fernando Salinas, iniciada en 1961, fuera una de las obras emblemáticas del período y también un intento bien logrado de mediación creativa entre la rigidez de los sistemas y las consideraciones de lugar, escala, espacio y calidad de uso, propias del proyecto de arquitectura.¹⁴

El cuarto caso fue el de las escuelas de arte en Cubanacán,¹⁵ el conjunto de edificios más conocido, difundido e idealizado de toda la revolución. Pero también el más demonizado, apenas opacado por el *caso Padilla* y por la avalancha de conflictos entre el Gobierno y los intelectuales, que tuvo como epicentro el año 1971.¹⁶

Durante los días del congreso de 1963, cuando La Habana era una fiesta, el nombre de Ricardo Porro —en especial— y las escuelas de arte, aparece mencionado en muchas fuentes y recuerdos, como también en revistas de circulación



internacional. Tal es el caso de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, donde Marc Gaillard y el joven Claude Parent expresaron todo su entusiasmo. De alguna manera, el manierismo

además, en un recordado acto del PCUS Krushchev manifestó su enorme desprecio por la vocación artística y decorativa de la arquitectura en general y, en particular, de la herencia estalinista. Ver: MEUSER, P., y ZADORIN, D. (2015), *Towards a Typology of Soviet Mass Housing. Prefabrication in the USSR, 1955-1991*, Berlín: DOM. En la Conferencia Nacional de Constructores, Arquitectos y

Trabajadores, el secretario general del PCUS levantó aplausos cuando declaró que «They [architects] are all agreed that use of standard designs will significantly simplify and improve the quality of construction, but in practice many architects, engineers, and—in industrial construction—technologists too aspire to create only their own one-off designs. Why does this happen? One of the reasons,

evidently, is that there are flaws in the way we train our architects. Led on by the example of the great masters, many young architects hardly wait to cross the threshold of their architecture institutes or find their feet properly before wanting to design nothing but unique buildings and hurrying to erect a monument to themselves» (KRUSHCHEV, N., Excerpts from a speech by Nikita

Krushchev at the National Conference of Builders, Architects, Workers in the Construction Materials and Manufacture of Construction and Roads Machinery Industries, and Employees of Design and Research and Development).

11 SEGRE, R. (1981), «Continuità e rinnovamento nell'architettura cubana del xx secolo», *Casabella. Cuba vent'anni dopo*, n.º 466, febrero, p. 16. *Krushchiovkas* es el

ILUSTRACIÓN 4.
Castro y Guevara
jugando golf (foto de
Alexander Korda)

de Porro, Garatti y Gottardi encajó perfectamente dentro del imaginario utópico de una buena parte del público.¹⁷

En los últimos años las escuelas de Porro, Garatti y Gottardi volvieron a ocupar el centro de la escena con la publicación de la monografía de John Loomis —el John Reed de la arquitectura, como lo tildó Fernando Salinas—; la tesis doctoral y los trabajos de María José Pizarro y de Michele Paradiso; el documental de Alys Nahmias y Benjamin Murray, entre otros tantos estudios y homenajes. A veces impactaron en el corazón mismo de la nostalgia por una revolución que no fue y otras se colocaron como estandarte de las reivindicaciones en favor de una utopía que todavía puede y debe ser. Como sean las cosas, existe una buena bibliografía sobre las escuelas, y, por ese motivo, alcanza con recuperar algunos datos, remitir al lector a la bibliografía y, en todo caso, introducir algunas hipótesis de trabajo.¹⁸

La historia de las escuelas de arte comienza con una celebrada partida de golf en el campo del Country Club de La Habana, en la que los dirigentes revolucionarios, fumando habanos, vestidos de campaña y rigurosamente barbudos, anunciaron la construcción de las escuelas de arte



en ese mismo predio. Parece claro que desde el comienzo la decisión de construir las escuelas tuvo un alcance muy diferente al del resto del equipamiento edu-

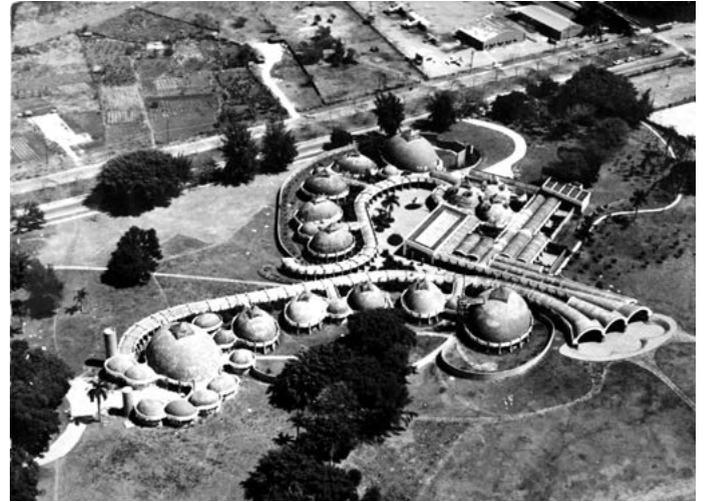
cativo planificado para la isla, y fue de mayor envergadura. De hecho, Cubanacán era un barrio privilegiado de La Habana, y también está claro que las escuelas estaban concebidas para convocar a estudiantes de todos los países del Tercer Mundo y no solo de Cuba.

Cubanacán fue pensado como parte de una estrategia de proyección internacional de la Revolución cubana. De hecho, las escuelas de Porro, Garatti y Gottardi compartieron objetivos con un conjunto de emprendimientos en el que se inscribieron algunos productos culturales de buena factura, como las revistas *Lunes de Revolución* o *Casa de las Américas*, dirigidos hacia un espacio de intelectuales que, de una forma u otra, apoyaban a la revolución.¹⁹

Unos días después de la partida de golf, Castro abordó a Selma Díaz Llera, arquitecta y exesposa de Osimany

ILUSTRACIÓN 5.
Ricardo Porro, Escuela
de Artes Plásticas,
Escuelas Nacionales
de Arte, Cubanacán,
La Habana, 1961-1965

Cienfuegos, hermano de Camilo y ministro de Construcción, para encargarle que dispusiera de lo necesario para construir las escuelas *más bellas del mundo*.²⁰ Fue Díaz quien



se conectó con Ricardo Porro, que acababa de regresar a la isla después de un breve exilio en Caracas durante los últimos años de Batista. Porro invitó a Garatti y a Gottardi, dos arquitectos italianos que había conocido en Venezuela, para sumarlos al equipo. Si bien está claro que Porro asumió un peso determinante y tomó algunas decisiones fundamentales para el desarrollo del proyecto, también se debe tener presente que, una vez decididos los puntos de partida y las intenciones ideológicas, el proyecto se dividió en cinco edificios, y cada uno de los arquitectos asumió su parte con autonomía.²¹

Muchos años antes del encargo de las escuelas de arte, Porro había participado como estudiante de la célebre que-ma de los ejemplares de los *Cinco Órdenes según Vignola*, propiedad de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, en pleno patio de la escuela. Un acto de rebeldía que suele ser considerado como el bautismo de la primera generación de arquitectos modernos en Cuba. Después, Porro estudió en París y durante su primera temporada europea tuvo contacto con Ernesto Rogers, como también lo tuvieron Gottardi y, sobre todo, Garatti, que colaboró directamente con el estudio BPR.²²

De hecho, la puesta en valor de las *preexistencias ambientales* que muestran las tres escuelas de arte puede ser leída en clave Rogers, como lo demuestran Pizarro y Rueda.²³ Aunque conviene recordar que los tres arquitectos estuvieron vinculados a Carlos Raúl Villanueva en Venezuela, y que Villanueva también apostaba a recuperar parte de la

nombre con el que popularmente se conoce a los bloques prefabricados de cinco pisos construidos durante la época de Kruschew.

12 El rescate desde la izquierda de los grupos de arquitectos radicales, a veces incluidos bajo la nomenclatura de «nueva objetividad», tuvo uno de sus epicentros en Italia durante la década de los sesenta y setenta. De todas maneras, existen

otros trabajos pioneros que comenzaron a difundir una vertiente de la arquitectura moderna completamente ignorada por autores como Giedion o Pevsner. Sobre el tema, lo mejor es ir directo a los textos originales y a las polémicas: JACQUES, G. (1983), *ABC. Vanguardia e Architettura Radicale 1924-1928*, Milán: Electa; MEYER, H. (1972), *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Barcelona: GG; TEIGE,

K. (2008), *Anti-Le Corbusier*, Barcelona: Ediciones UPC; CANELLA, G., y MERIGGI, M. (2007), *SA Sovremennaja Arkhitektura 1926-1930*, Bari: Edizioni Dedalo.

13 En este aspecto, vale la pena repasar la publicación de las conferencias de Tomás Maldonado en Facultad de Arquitectura. MALDONADO, T. (1964), *Tomás Maldonado. Buenos Aires-Montevideo, 1964*, Montevideo: Facultad de Arquitectura.

Instituto de Diseño, Udelar. Es probable que el trabajo más completo dentro del revisionismo de la Bauhaus sea el número doble de la revista de Paolo Portoghesi, curado por Ezio Bonfanti y Massimo Scolari (1970). Revista *Controspazio. Bauhaus*, n.ºs 4-5, abril-mayo (hay edición en castellano de la editorial Comunicación, de Madrid). Aunque unos años más tarde el autor manifestó sus

herencia colonial, como, por ejemplo, los espacios porticados, frescos y umbríos que aparecen en la Ciudad Universitaria de Caracas y en las Escuelas de Arte de La Habana.

En 1965 Ricardo Porro respondió a un cuestionario remitido por la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, y, gracias a eso, quedaron registradas algunas pistas de primera mano —y casi contemporáneas a la obra— que aportan algunos elementos interesantes para la mejor interpretación de las intenciones del arquitecto. En aquella oportunidad el arquitecto afirmó que:

[...] He intentado expresar en la Escuela de artes plásticas una toma de conciencia de mi país después de la Revolución. Por esto he buscado un elemento común a todas las manifestaciones artísticas de Cuba y he encontrado una particular sensualidad que se me ha presentado como una constante. Si en la arquitectura colonial cubana esta sensibilidad aparecía de un modo mitigado, reflejo del habitante blanco del Sur de España, aquello que me interesaba mayormente era crear una sensibilidad mestiza, reconociendo de este modo la influencia de los negros venidos del África.²⁴

En primer lugar, cabe destacar el contenido del tramo final del párrafo, es decir, el reconocimiento de una voluntad mestiza que empuja hacia la incorporación de elementos africanos. Además, interesa señalar que para Porro esta sensibilidad negra se condensa en una carga erótica.

Diez años después, en la revista *Psicon*, Porro volvió sobre el tema con mucha mayor precisión y aclaró que:

[...] En el centro de la plaza he realizado una escultura que recuerda un fruto, la papaya, nombre popular del sexo femenino, con un chorro de agua en el centro como si orinase. Todo se vuelve femenino, imagen de la mujer en cuanto sexo, con la misma ciudad que adquiere la imagen del Eros, pareciendo de esta forma mucho más una aldea de negros que una ciudad española.²⁵

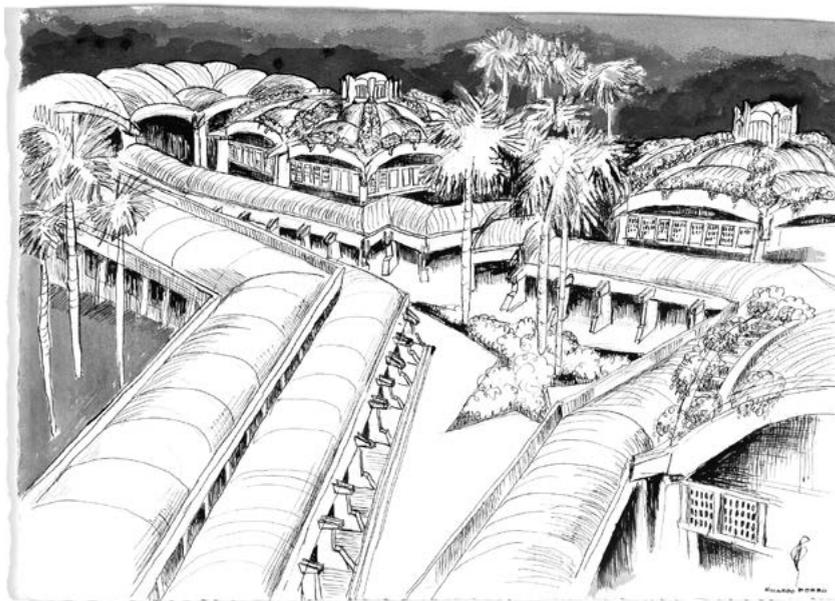
Si la escuela de arte es una especie de conglomerado de bohíos, de piezas autónomas, pabellones unidos por una galería curva que se enrosca como una especie de trompa, lo cierto es que las galerías son una componente fundamental de la arquitectura colonial de la isla.

Esta referencia a la arquitectura de la colonia en Cuba no solo se la debe buscar en *La ciudad de las columnas* de Carpentier, sino también en libros como el de Francisco Puig

Prat, *El pre-barroco en Cuba*, en el que el estudioso catalán pone en valor un estilo morisco, autóctono y mestizo.

Si volvemos a la encuesta de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1965, entonces podemos completar el razonamiento recordando que Porro se refirió al mestizaje como una *toma de conciencia*, un reconocimiento de la realidad presente y una anticipación del futuro, solamente posible gracias a la revolución. Es decir, la Revolución cubana también debía ser pensada como el encuentro con una identidad sofocada y mestiza.

En todo caso, parece muy claro que la reivindicación identitaria de Porro no es exactamente la de Romañach o Max Borges Jr., ni siquiera la Carlos Raúl Villanueva.



En Porro el carácter mestizo no es un elemento que se incorpora a su arquitectura desde fuera, sino que toda la arquitectura parece estar violentada por una suerte de atavismo que la distorsiona.

De alguna manera, Porro asume en carne propia el papel del salvaje que manipula las piezas del *bricolage*, siguiendo un guion pulsional a la vez que racional. Por eso, mucho más que un poblado habitual formado por bohíos, Porro nos ofrece la imagen alucinada de ese mismo poblado.

Heimlich es el vocablo alemán que designa aquello que es familiar, *unheimlich* es el término empleado por Sigmund Freud para designar lo que en castellano se tradujo como «siniestro», una categoría que alude a un elemento

diferencias con el texto original, vale la pena leer: DAL CO, F. (1969), «Walter Gropius e la "venerabile scuola" di Dessau», en MEYER, H., *Architettura o Rivoluzione. Scritti 1921-1942*, Padua: Marsilio (hay edición en castellano de la editorial Gustavo Gili, de Barcelona).

14 SALINAS, F. (1981), «Identità culturale, sviluppo e progettazione. Casabella. Cuba vent'anni dopo», *Architettura e*

15 *Società*, n.º 466, febrero, pp. 20 y ss. El conjunto estaba formado por cinco escuelas, aunque después solo se construyeron tres, e, incluso, quedaron trabajos sin terminar. Aunque los arquitectos trabajaron juntos y en equipo, las responsabilidades sobre cada edificio fueron individuales, y más allá de la unidad que surge a primera vista, es posible anotar las diferencias. La Escuela de Artes

Plásticas fue obra de Ricardo Porro, que además coordinó al equipo. La Escuela de Danza fue realizada por Garatti y la de Música, por Gottardi.

16 Sobre las disputas del Gobierno con los intelectuales y el caso de Heberto Padilla existe una compilación realizada por Ángel Rama en el semanario *Marcha* de ese mismo año. Muy documentado y atinado parece el trabajo reciente de Fornet.

FORNET, J. (2013), *El 71, anatomía de una crisis*, La Habana: Instituto Cubano del libro.

17 Ver: «1965 Évolution ou révolution», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 119, marzo. En el libro editado con motivo del congreso figuran dos fotografías de las escuelas de Cubanacán, prefigurando el éxito de los edificios entre los visitantes.

18 LOOMIS, J. A. (2015), *Una revolución de*

familiar, pacífico, habitual, que aparece completamente distorsionado, al punto de hacer entrar en escena nuestras pulsiones más profundas.

Hal Foster ha destacado que la categoría de lo siniestro no solo resulta central dentro de la práctica del surrealismo, sino que esta misma categoría puede ampliar el rango de acción más allá de la exploración del subconsciente para adquirir contornos decididamente políticos.²⁶

A finales de la década de los veinte el movimiento surrealista comenzó a abandonar el simple registro de las actividades inconscientes para intentar avanzar en la construcción de un método de trabajo, de la misma manera que buscó superar los registros puramente artísticos para tratar de tejer alianzas con los grupos políticos revolucionarios.

En el centro de este entuerto de política y arte también emergió el interés por la etnografía, y con ello la puesta en valor de las culturas primitivas o, para utilizar un término más adecuado, de las culturas aborígenes y no europeas. Es decir, de un tipo de saberes que ponen en cuestión la síntesis dialéctica promovida por Hegel y, en cambio, explotan las contradicciones irreductibles, tal y como se expresa en sus rituales.²⁷

Pero las categorías extremadamente abstractas no se ajustan necesariamente a los casos particulares. En el artículo ya citado de la revista *Psicon*, Porro no solo habló de su papaya-vagina, sino que también describió el primer tramo de la revolución como aquel «durante el cual lo maravilloso puede volverse cotidiano [la cursiva es mía] y la revolución es más surrealista que socialista».

En la biografía de Porro también figura que después de obtener su título de arquitecto en Cuba viajó a París, donde estuvo en contacto con Wifredo Lam. Lam no solo fue el mayor exponente de la pintura cubana durante el siglo xx, un amigo de Picasso desde los años treinta —esto quiere decir, en el período más fuertemente erótico y ligado al surrealismo de Picasso— y el autor de *La jungla*, sino, además, un pintor estrechamente vinculado al surrealismo.

En 1945 Lam junto al escritor martinico Aimé Césaire acompañaron a Breton durante su visita a Haití y lo llevaron a un ritual del vudú.²⁸

En Cuba, Lam se vinculó con Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, igual que Porro. Ortiz fue alumno de Cesare Lombroso, en Italia, y su interés por los atavismos lo llevó a investigar en los rituales y la sabiduría de la cultura afrocubana e, incluso, a reivindicar la matriz mestiza de la isla caribeña. Cabrera era la nuera de Ortiz y, de alguna manera, fue quien continuó la obra de compilación de

creencias africanas iniciada por Ortiz en trabajos como, por ejemplo, *El monte*.²⁹

En su casa de La Habana Porro tenía cerámicas de Picasso y obras de Lam (Cabrera y Ortiz también tenían obras de Lam, e, incluso, Ortiz escribió un artículo sobre su obra plástica). Además, sabemos que Alejo Carpentier visitó las escuelas de arte durante su construcción, quien, según Quintana, mantuvo un intercambio fluido con Porro. Este dato nos remite directo a la obra del máximo escritor cubano de su tiempo y, en particular, al ensayo *De lo real maravilloso americano*.

En el texto Carpentier critica fuertemente la postura del grupo surrealista anclado en una aproximación al mundo de la magia y el espiritismo puramente intelectual, a la vez que reivindica las expresiones cotidianas de América Latina, donde las fronteras entre realidad y deseo parecen haberse borrado para siempre.³⁰ Esta emergencia de lo real maravilloso, aclara, «se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto con algo cotidiano que podríamos llamar lo real maravilloso».

En Haití, la tierra del vudú, continúan vivos los *podere licantrópicos de Mackandal* y la fortaleza de la Ferriere parece la encarnación real de las cárceles de Piranesi. Pero, para Carpentier, «lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera», y, por eso, también en el final de *La ciudad de las columnas* se puede leer que «las columnatas de La Habana recuerdan los versos de Baudelaire». En América Latina el surrealismo deja de ser un discurso intelectual y *snob* para encarnarse en los hechos reales.

Llegados a este punto, parece mejor detenerse y pasar revista de los aspectos encontrados hasta ahora. En este repertorio parecen ingresar en connivencia algunas categorías y temas traídos del surrealismo, experiencias cotidianas en América vistas a los ojos de algunos autores, la cultura afroamericana, la revolución proletaria y el anticolonialismo. De hecho, este último tema deberíamos rastrearlo siguiendo la pista del citado Aimé Césaire.

A partir de aquí, parece posible sostener como hipótesis de trabajo que si la arquitectura es una técnica en el sentido original de la palabra —donde técnica y arte son sinónimos—, entonces, las escuelas de Porro parecen intentar contribuir con la construcción de una nueva economía del signo donde Apolo y Dionisio pueden ocupar conjuntamente la escena.

El surrealismo puede, por lo tanto, salir de las representaciones, de la poesía y la pintura, de los márgenes

formas. *Las olvidadas escuelas de arte de Cuba*, Barcelona: MAS Context. ALEMANY, M. (1995), *The Architecture of Ricardo Porro: Questions of Form and Content*, tesis de maestría, Nueva Jersey: Institute of Technology. School of Architecture (tutor: Donald Wall). PIZARRO, M. J. (2012), *En el límite de la arquitectura-paisaje. Las escuelas nacionales de arte de La Habana*, tesis doctoral, Madrid: ETSAM UP.

19 «Lunes», suplemento del periódico *Revolución* fue editado por Guillermo Cabrera Infante, entre 1959 y 1961. La revista trataba temas de literatura y arte, pero también de antropología y filosofía. La colección casi completa se encuentra en la web. De hecho, la invitación a Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir partió de Carlos Franqui, el director del periódico *Revolución* y el suplemento «Lunes», que

publicó un número especial que fue la base de las publicaciones más conocidas sobre la visita de la pareja de intelectuales franceses. Casa de las Américas es el nombre tanto de una institución como de una revista destinadas a convocar a la mejor parte de la intelectualidad latinoamericana. Durante la dirección de Haydee Santamaría —una excombatiente de Moncada y dirigente histórica del

26 J— primero, y al menos en el primer tramo del período de Fernández Retamar, Casa de las Américas fue un producto muy solvente de impacto continental, con una calidad de artículos y articulistas muy elevada y un diseño seductor. Un buen ejemplo de estas simpatías intelectuales y de los conflictos burgueses es la película de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, de 1968.

que subsisten más allá de lo reprimido o de la utopía de una sociedad liberada, para volverse real y cotidiano. La *révolution surréaliste* también suponía el encuentro entre la liberación de las pulsiones reprimidas con la liberación paralela de la opresión capitalista.³¹

En los últimos años Pier Vittorio Aureli ha intentado recuperar, y con éxito, algunos capítulos de la producción teórica italiana de los años sesenta, juntando en un mismo trazo la *autonomía de lo político* de Mario Tronti con la *autonomía de la arquitectura* de Aldo Rossi y el uso político, o más bien crítico, del proyecto llevado adelante por los grupos de la Architettura Radicale, y, en especial Superstudio y Archizoom. Como ha afirmado Marco Assennato, la lectura de Aureli descuida algunos aspectos filológicos importantes, en especial, a Tafuri y, por ese motivo se la debe considerar mucho más como una propuesta teórica lanzada al futuro que como una investigación histórica ajustada celosamente a los documentos.

Rossi no fue precisamente un lector de Tronti, y, además, el Tronti de los grupos florentinos era el del *operaismo*, anterior a la tesis de la autonomía de lo político. Tal vez sea por eso que en la edición del MIT de *The Project of Autonomy* faltan Tafuri y Cacciari, una omisión que luego será reparada en la edición italiana de Quodlibet.³² De todas maneras, es perfectamente cierto que por la vía de Viktor Shlovski, al menos en un primer episodio, Tafuri puso en escena la difracción de los lenguajes y la crisis histórica de una síntesis dialéctica incapaz de unir en un mismo universo arquitectura y política de clase.³³ Lo dicho pretende servir para afirmar, aunque más no sea de forma provisoria, que buena parte de los materiales citados, de los intentos de identificar algunas formas de lenguaje en arquitectura con el lenguaje político de clase no sean mucho más que proyectos, y, además, proyectos ideológicos. Entendiendo al *lenguaje* como el conjunto de signos y series de signos que buscan ser inteligibles y no como en la acepción más corriente de pura imagen.

El episodio cubano puede servir como primer esbozo para una lectura histórica de la arquitectura de izquierdas durante el período que va desde la Revolución cubana a la crisis de los setenta. No obstante, es necesario incorporar otros episodios que sean capaces de cubrir un abanico mayor de respuestas.

A primera impresión, será necesario explorar otras experiencias, entre ellas, aquellas que pusieron énfasis en la deconstrucción de la herencia renacentista, es decir, de la idea del arquitecto como intelectual escindido, como

trabajo concreto que se aísla del trabajo abstracto, repetitivo y subalterno.

Además, parece necesario incorporar a otras figuras que ejercieron una fuerte influencia sobre el pensamiento latinoamericano, como fue el caso de Tomás Maldonado. A través de su ejercicio docente en Ulm, de la dirección de Casabella desde 1977, de la reivindicación del legado de Hannes Meyer, de sus propios artículos y conferencias o de su filiación comunista Maldonado ejerció una fuerte influencia sobre muchos sectores del pensamiento disciplinar comprometido con las ideas políticas de la izquierda en América Latina.

20 Ver: PARADISO, M. (1991), *Las escuelas nacionales de arte de La Habana*, Firenze: Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze; PORRO, R. (1991), *Gros Plan 1*, Institut Français d'Architecture, Pandora Editions.

21 La elección de la tecnología de bóvedas tabicadas tuvo origen en una imposición externa. «Alle primi indicazioni Selma Díaz aggiunse delle altre: sappiate che

non ci sono soldi, non abbiamo ferro, abbiamo poco di tutto ma abbiamo molti mattoni» (2019), en ALINI, L., *Trentanove domande a Vittorio Garatti*, Nápoles: Clean Edizioni, p. 63. Luego Porro conoció a un artesano catalán, de nombre Gumersindo, que vivía en Cuba y dominaba la técnica de las bóvedas catalanas. De hecho, Gumersindo afirmaba que su abuelo había trabajado con Gaudí. Ver:

Loomis, op. cit., y (2004), «Homenaje a Ricardo Porro», *Revista Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, p. 32.

22 Vittorio Garatti fue alumno directo de Rogers y colaboró con BPR en la gráfica del museo del Castello Sforzesco, de Milán, antes de embarcarse para Venezuela. Ricardo Porro habría participado del encuentro sobre la divina proporción, preparativo del CIAM, en Venecia,

y fue allí donde conoció a Rogers.

23 PIZARRO, M. J., y RUEDA, O. (2015), «Ernesto N. Rogers y la preexistencia ambiental en las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana», revista *Rita*, n.º 3.

24 <<http://www.larchitectedaujourdhui.fr>> (acceso: 30 de junio de 2019). Ver también: PORRO, R. (1980), «Risposta a un questionario», en FIORESE, G., *Architettura e istruzione a Cuba*, Milán: CLUP.

- 25 PORRO, R. (1975), «Cinq aspects du contenu en architecture», revista *Psicon*, n.ºs 2-3, enero, junio.
- 26 FOSTER, H. (2008), *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Anthony Vidler también puso en escena a lo siniestro (no familiar) como categoría central de buena parte de la producción arquitectónica moderna. Ver: VIDLER, A. (2006), *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporánea*, Turín: Einaudi; 1992, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT.
- 27 NADEAU, M. (1993), *Historia del surrealismo*, Montevideo: Norden. Sobre las conexiones entre surrealismo y política conviene no agotar el problema en las relaciones entre el grupo y el PCF o entre André Breton y Leon Trotsky. Es decir, en el problema formal. En cambio, son interesantes las reflexiones de Benjamin y Sigfried Krackauer, además de los trabajos recientes de Susan Buck-Morss. BENJAMIN, W. (1980), «El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea», en *Imaginación y sociedad*, Taurus; BUCK-MORSS, S. (1981), *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México: Siglo XXI.
- 28 Sobre Wifredo Lam la bibliografía es muy amplia, pero para este trabajo lo más interesante son los estudios vinculados a Cuba. DESNOES, E. (1963), «Lam: azul y negro», en *Cuadernos Casa de las Américas*, La Habana. ORTIZ, F. (1982), «Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos», en NÚÑEZ JIMÉNEZ, A. (ed.), *Wifredo Lam*, La Habana: Editorial Letras Cubanas. En la web André Breton está publicada una buena cantidad de documentos sobre la visita del escritor francés a Haití: <<http://www.andrebretton.fr/>>. Ver: VV. AA., *El surrealismo en Las Antillas*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- 29 La obra de Fernando Ortiz es relativamente accesible, y, además, existe una fundación que lleva su nombre en La Habana. La de Cabrera también es accesible y se puede acceder a documentación personal en: <<https://dp.la/>>.
- 30 «Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías» (CARPENTIER, A., 1976, «De lo real maravilloso americano», en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires: Calicanto).
- 31 El monográfico de la revista *Variétés*, dedicado al surrealismo, es una buena muestra del estado de discusiones dentro del grupo a finales de los años veinte. Allí el tema Trotsky, la incorporación al partido Comunista Francés y, sobre todo, la necesidad de dar un salto que supere definitivamente el registro de las actividades subconscientes se vuelven centrales. Luego vendrán las polémicas con Moscú y el manifiesto escrito con Trotsky y Diego Rivera (1929), «Le surréalisme», revista *Variétés*, número monográfico, Bruselas; (1935), *La Gaceta de Tenerife*, revista internacional de cultura, vol. 35, año 4, Tenerife, setiembre.
- 32 AURELI, P.V. (2008), *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Princeton Architectural Press; (2016), *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet. ASSENNATO, M. (2019), *Progetto e metrópoli. Saggio su operaismo e architettura*, Quodlibet.
- 33 Ver: VV. AA., *Architettura, socialismo e città*, Roma: Officina. De hecho, Tafuri por mucho tiempo osciló entre una lectura centrada en la división del trabajo, con una versión de la ideología política derivada del Lukács de historia y conciencia de clase, y la valoración positiva de la crítica de la alta cultura burguesa en Loos, Mies y Le Corbusier.