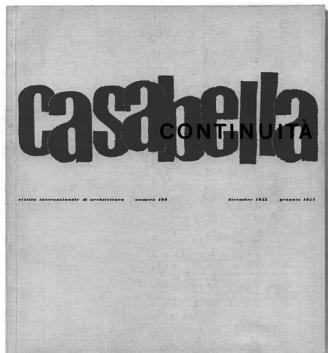


## 05 | Ernesto N. Rogers y la Preesistencia Ambiental en las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana \_María José Pizarro, Óscar Rueda



[1]

[1] Portada del primer número de la revista Casabella-Continuità dirigida por E. N. Rogers. N° 199. Diciembre 1953. Diseño de la portada V. Gregotti

[2] Roberto Gottardi con E. N. Rogers en las cercanías de Milán hacia 1955. Revista Arquitectura-Cuba n° 378. 1998. p. 9

[3] Galerías cubiertas. Ciudad Universitaria. Caracas 1944-70. Arq. Carlos Raúl de Villanueva. Fuente: <https://openhousebcn.wordpress.com/2013/12/18/openhouse-magazine-caracas-moderna-architecture-carlos-raul-villanueva-central-university-of-venezuela/>



[2]

### Continuità

La influencia de Ernesto Nathan Rogers fue decisiva en la formación de gran parte de los arquitectos de la posguerra europea. A través de los numerosos libros<sup>1</sup> y escritos que publicó, entre los que destacan sus editoriales de la revista Casabella, que dirigió entre 1953 y 1965, desarrolló un corpus teórico en el que intentó establecer un puente entre la modernidad y la tradición. El pensamiento de Rogers quedó esbozado en el primer editorial que escribió para la revista Casabella a la que añadió el famoso término *Continuità* [1].

“Universalidad de la cultura: continuidad en el tiempo. No es verdaderamente moderna la obra que no tenga su auténtica fundamentación en la tradición. Las obras antiguas tienen significado moderno mientras sean capaces de sonar a través de nuestra propia voz. Así, fuera de cualquier cronología o idealismo no menos abstracto, rotos los márgenes convencionales, podremos examinar el fenómeno arquitectónico en su propia actualidad: en su concreción histórica.”<sup>2</sup>

Las enseñanzas de Rogers calaron profundamente en tres jóvenes arquitectos que se formaron bajo el influjo de sus teorías: dos de ellos italianos, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, y otro cubano, Ricardo Porro. Durante sus años de formación, los tres entraron en contacto con la figura de Rogers. Garatti lo tuvo como profesor en el Politécnico de Milán. Gottardi fue el que más contacto tuvo [2], trabajando en su oficina entre 1956 y 1957, antes de su partida hacia Venezuela. Y Porro, de forma más efímera, a través de un curso de verano del CIAM en el año 1951 que se desarrolló en Venecia, en el que Rogers participó.

“Ernesto Rogers hablaba siempre de la *preesistencia ambientale*. Como docente me metió en la cabeza lo que significa este término: el hecho de que uno va a construir en un lugar en donde existen cosas y también gente (...) Puede ser un paisaje urbano o un paisaje natural (...) Eso es *preesistencia ambientale*. Para mí, esto es fundamental.”<sup>3</sup>

Resumen pág 55 | Bibliografía pág 60

María José Pizarro es arquitecto por la ETSAM (Madrid) desde el año 1995, doctora por la ETSAM desde el año 2013 y Profesora Asociada de Proyectos Arquitectónicos en la misma escuela desde el curso 2001-2002 y en la ETSA de la Universidad Europea de Madrid durante los cursos 2010-2012. Su tesis doctoral, sobre las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana, ha obtenido una mención en el apartado de investigación de la IX BIAU.

Óscar Rueda es arquitecto por la ETSAM de Madrid desde el año 1995, doctor por la UEM desde el año 2012 y Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos en la UEM desde el curso 2001-2002 y en la ETSA de la Universidad de Alcalá de Henares durante los cursos 2001-2005. Su tesis doctoral ha obtenido el premio *Arquia/tesis* 2013.

### Palabras clave

Preesistencia Ambiental, Escuelas Nacionales de Arte, Paisaje, E. N. Rogers, La Habana, Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi

<sup>1</sup> Entre los más importantes podemos citar: - *Esperienza dell'architettura*. Milán: 1° edición Einaudi, 1958. Edición castellana: *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

- *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Nápoles: Guida editores, 1981.

<sup>2</sup> ROGERS, Ernesto Nathan. “Continuità”, Casabella-Continuità Diciembre 1953. N° 199. p. 3.

<sup>3</sup> PORRO, Ricardo. Entrevista concedida a Óscar Rueda y María José Pizarro en París en enero de 2012.

<sup>4</sup> Las siglas corresponden a los arquitectos que integraban la firma: Banfi, Belgiojoso, Peressuti y Rogers.

Vittorio Garatti, con el proyecto de titulación en el Politécnico de Milán, donde se graduó en 1957, mostró la influencia de Rogers al realizar una revisión crítica del Movimiento Moderno y plantear una "cultura urbana".

En esos momentos Garatti todavía estaba buscando su propio lenguaje y debatía con los rígidos preceptos racionalistas. Fue en su etapa venezolana donde profundizó en el "proceso de proyecto" derivado de su aprendizaje con Rogers y donde investigó la relación entre memoria e invención, cultura moderna y tradición.

Entre 1956 y 1957 Gottardi trabajó con Rogers en el estudio BBPR<sup>4</sup>. Rogers era en esos años el director de la revista Casabella, a la que había añadido el subtítulo *Continuitá...* Esta publicación influiría notablemente en el pensamiento de Gottardi que en esa época mostraba un especial interés en la relación de la sociedad con la arquitectura. Años más tarde escribirá:

"La historia continúa y no se detiene ni se repite exactamente igual y la de ayer, como la de hoy y la de mañana, constituyen un *continuum* que implica relaciones, consecuencias y hasta rupturas entre las diferentes etapas que cada pueblo atraviesa y con las que se identifica."<sup>5</sup>

La oficina de Rogers se convirtió en un espacio donde la teoría y los debates arquitectónicos se solaparon con la práctica profesional. En noviembre de 1957, debido a la insistencia de Rogers, Gottardi se marchó a Maracaibo y posteriormente a Caracas<sup>6</sup>. En los últimos años de la década de 1950 el azar hizo que estos tres jóvenes idealistas coincidieran en Caracas y entablaron amistad. Ricardo Porro era un arquitecto cubano exiliado por sus ideales revolucionarios. Vittorio Garatti y Roberto Gottardi eran arquitectos italianos emigrados. Los tres arquitectos encontraron en Venezuela un país en formación con una vida excitante y muy rica intelectualmente. Y en la figura de Carlos Raúl Villanueva, y su prolífica obra de esa época, un modelo a seguir en la línea que defendía Rogers en esos años en Europa: su arquitectura recuperaba elementos tradicionales de la arquitectura iberoamericana como patios, aleros, porches, celosías... [3] elementos que estarán presentes en la concepción de las Escuelas Nacionales de Arte en La Habana. Esto les permitió, durante su periodo en Caracas, continuar con la reflexión teórica iniciada por el poderoso influjo de Rogers en busca de las conexiones entre el Movimiento Moderno y las tradiciones locales.

Ricardo Porro, de los tres arquitectos, fue el primero que regresó a Cuba desde Venezuela, en agosto de 1960, atraído por los cambios políticos que se estaban produciendo, y empezó a trabajar tanto en proyectos de urbanismo como posteriormente en la Facultad de Arquitectura de La Habana.

Gottardi y Garatti llegaron a La Habana en diciembre de ese mismo año y ambos trabajaron como docentes en la Facultad de Arquitectura de la Habana. Gottardi, además, en el Ministerio de Obras Públicas. La enseñanza fue el vínculo común entre los tres arquitectos en este breve período antes del encargo oficial de las Escuelas Nacionales de Arte.

<sup>5</sup>GOTTARDI R. "El arquitecto y su obra. Roberto Gottardi: pensamiento, obras y proyectos" *Arquitectura Cuba* 1998. n° 338. p. 8

<sup>6</sup>"Rogers me propuso que me marchara a Venezuela. Había un arquitecto venezolano que quería un arquitecto italiano. Como no conocía a nadie, fui a ver a Rogers, por ser el director de Casabella y él me dijo: conozco América Latina y te conozco a ti. Eso te conviene. Acéptalo. Él sentía que no daba todo lo que podía dar. Tuve un cambio de Venecia a Milán. Pero luego fue Maracaibo, Caracas y finalmente La Habana" Gottardi, Roberto. Entrevista concedida en La Habana en marzo de 2012.

[3]



## Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana

La Academia de las Artes, como se denominó inicialmente, fue un encargo directo de Fidel Castro y Ernesto Che Guevara. Este conjunto debía representar el nuevo ideal político, el momento histórico que se estaba viviendo: era el nuevo icono de la revolución. Su ubicación y el programa respondía a un mensaje claro y directo: los exclusivos terrenos del Country Club, reservados para que practicara la élite del antiguo régimen de Batista, se habían “socializado”.

Fidel le confió a su amiga personal Selma Díaz la coordinación del encargo. Selma entendió que estaba ante una extraordinaria oportunidad y que debía encontrar un arquitecto vinculado al debate intelectual y artístico del momento. Selma eligió a su amigo Ricardo Porro para liderar el proyecto y le pidió que realizara una arquitectura coherente con los ideales políticos de la revolución. Que fuese la imagen de un nuevo hombre y de una nueva sociedad.

Para acometer un encargo de tal envergadura y con la premura que exigía Fidel, Porro decidió confiar en un equipo afín y de confianza formado por Roberto Gottardi y Vittorio Garatti. Los tres decidieron romper con el estilo imperante en la arquitectura cubana de los años 50, muy influenciada por el Movimiento Moderno más ortodoxo, que ejercía una élite de arquitectos que se habían formado en gran parte bajo el influjo de la arquitectura norteamericana. Y al mismo tiempo, decidieron que su propuesta debía formar parte del intenso debate que dominaba la escena arquitectónica en aquella época en torno a las tradiciones y a la herencia cultural. Las escuelas nacieron con la intención de potenciar el nuevo carácter social del campo de golf y, por tanto, decidieron preservarlo e intervenir sobre ese paisaje tan característico. A la vez, querían potenciar la identidad nacional y reinterpretar la cultura del lugar. Por tanto, los tres arquitectos estaban ante una oportunidad única para poner en práctica las enseñanzas aprendidas en su juventud con Ernesto Nathan Rogers.

El proceso creativo era, para los tres arquitectos, un campo de experimentación abierto. Las formas no surgían a priori sino como resultado de una intensa búsqueda donde intervenían múltiples factores, entre los que se encontraban desde el lugar donde se iba a insertar la arquitectura, con su historia y su morfología, hasta las tradiciones culturales y sociales, pasando por los elementos concretos del propio proyecto, un campo expandido de posibilidades, donde la forma surgía al final del proceso. Debían abarcar desde la totalidad hasta el detalle. Rogers les había inculcado que en el proceso creativo se debían introducir ciertos matices. El arquitecto racionalista ortodoxo, hasta ese momento, se había centrado muchas veces en resolver los planteamientos proyectuales dentro de los límites internos del propio objeto, sin considerar especialmente las circunstancias del entorno. Para superar esta introversión, la arquitectura moderna, entendida como proyecto cultural, debía incorporar la historia en la metodología del proyecto. De esta manera se introducirían las preexistencias ambientales en el proceso del proyecto. La tradición era entendida a partir de ese momento como una unidad que incluía tanto los valores permanentes, que se transmiten de una época a otra, como los cambiantes que son producto de la coyuntura de una época determinada. Con la incorporación de la tradición en el proceso creativo se alejaban del formalismo ensimismado del Movimiento Moderno, incorporando la historia y conectando con la modernidad. De esta manera se lograba la *Continuidad* defendida por Rogers, una labor de conexión y continuidad:

“Cuando dibujo, cuando escribo, cuando enseño, me apoyo en la estructura de este claro pensamiento de Gropius: *mi intención no es trasplantar, por así decir, un Estilo Moderno seco y privado de su linfa... por el contrario, intento sugerir un método de aproximación que permita al individuo encarar cada problema de acuerdo con su tendencia propia. Quiero que un joven arquitecto esté en condiciones de seguir su camino peculiar en cualquier circunstancia; deseo que cree formas genuinas valiéndose de los supuestos técnicos, económicos y sociales que las condicionan, y que no aplique arbitrariamente una fórmula aprendida a un terreno que podría requerir una solución completamente distinta. No es un dogma prefabricado lo que pretendo enseñar, sino una actitud imparcial, independiente, elástica frente a los problemas de nuestra generación.*”<sup>7</sup>

Partiendo de estas premisas, que Rogers había transmitido a los tres jóvenes arquitectos en sus años de formación, empezaron a trabajar en el proyecto de las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana, comprometidos con la realidad cultural, social, económica y paisajística que allí habían descubierto. A partir de un campo expandido de múltiples realidades pretendieron integrar lo existente y lo nuevo, la realidad con sus ensoñaciones, en una “continuidad” proyectual suspendida en el tiempo.

<sup>7</sup> ROGERS, Ernesto Nathan: “El oficio de arquitecto”. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Editorial Nerea, 1994. p. 335.

<sup>8</sup> MARBONA, Armando. “No debe convertirse La Habana en sucursal arquitectónica de Miami. Lo que opina el arquitecto Emilio del Junco”. *Arquitectura, La Habana*. Septiembre 1956, pp. 404-406.

<sup>9</sup> “La arquitectura en Cuba es la arquitectura del Caribe, de los trópicos, la respuesta a un clima y ajustada a unos materiales concretos. La arquitectura no puede ser definida como internacional o nacional, sino como regional y, dentro de esta región, encuentro los ejemplos más sobresalientes en Cuba”. ESTÉVEZ, Reinaldo y BINIAKONSKI, Samuel, “Habla José I. Sert”, *Espacio (Habana)*: julio/octubre 1953, pp. 18-24.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ, Eduardo Luis. “Arquitectura con voz de duende”, *Arquitectura Cuba* 1998. n°380. p. 4.

## Los principios integradores

En la primera etapa de la concepción de las escuelas, hubo una exposición conjunta de toda la problemática y de los parámetros que intervenían en donde Ricardo Porro jugó un papel importante. Él introdujo a los arquitectos italianos en la cultura cubana, a través de sus propias experiencias, círculo de amistades y viajes por la isla.

Ricardo Porro, antes de exiliarse de Cuba por conflictos políticos con el régimen de Batista, había participado intensamente en el debate más trascendente de ese momento entre los defensores de la tradición local y los partidarios del Movimiento Moderno. Un debate complejo y contradictorio, pues figuras como Porro eran radicalmente vanguardistas en sus postulados y a la vez se alineaban con la defensa de la identidad local y la arquitectura tradicional cubana. La clave la podemos encontrar en la lucha ideológica y política contra la intrusión del poder económico norteamericano y el estilo arquitectónico que estaba imponiendo. Algunos escritos publicados en esa época ofrecen pistas al respecto:

“...desde Escandinavia, he visto a Cuba más diferente que si hubiese estado aquí, y esto me ha permitido percibir la rica herencia cultural del estilo arquitectónico “criollo”. Todavía no deberíamos copiarlo sino preservarlo y restaurarlo de una manera responsable, lo que es artístico y valorable en él, y crear un trabajo de continuación... Deberíamos preservar La Habana de convertirse en la sucursal arquitectónica de Miami”<sup>8</sup>.

En este texto de los años 50 del arquitecto cubano Emilio del Junco encontramos la clave política pero también una clarísima influencia de Rogers en la utilización de expresiones como “...crear un trabajo de continuación.” Porro formó parte activa de este debate y de episodios relevantes como la visita de José Luis Sert a La Habana al poco tiempo de haber sido nombrado decano de Harvard, donde en los medios locales alababa la relación de la arquitectura tradicional cubana con el clima y los materiales, en definitiva, hacer una arquitectura identificada con el lugar, la historia y cultura de la zona<sup>9</sup>.

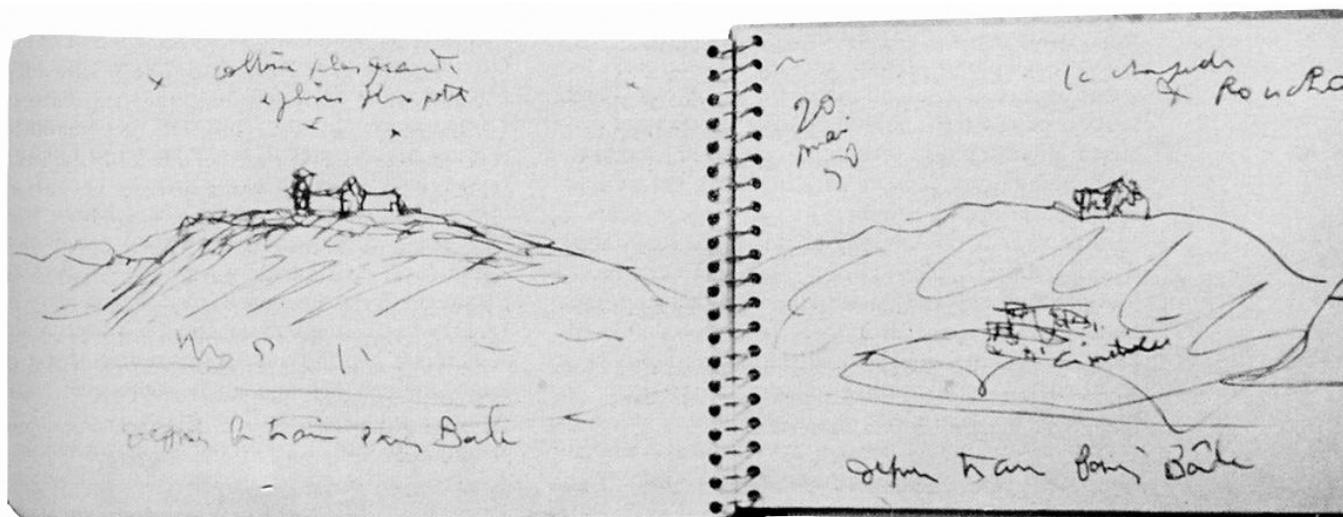
Por tanto, el terreno estaba abonado para que surgiese una nueva arquitectura, auspiciada por un nuevo régimen y por un grupo de intelectuales, entre los que se encontraba Ricardo Porro, que comulgaban con la nueva ideología y que decidieron quedarse en la isla después del triunfo de la Revolución.

Desde un primer momento, Porro ejerció de anfitrión con sus compañeros italianos empapándoles con la cultura cubana y la tradición arquitectónica local. Él fue el catalizador para que tradición y modernidad, bajo los auspicios de los planteamientos teóricos de Rogers, germinasen en el proceso creativo de las Escuelas Nacionales de Arte: el único proyecto que desarrolló este planteamiento arquitectónico en la isla de Cuba. Lamentablemente, la entrada de los “asesores” soviéticos a mediados de 1960, después de la “crisis de los misiles”, provocó la radicalización del régimen y la fulminante paralización de las obras de las escuelas. Un experimento aislado y fugaz que, sin embargo, representó como ninguno la idiosincrasia de toda una generación en esos años. Tal y como señaló años después el crítico cubano Eduardo Luis Rodríguez:

“...la mayor significación de las Escuelas Nacionales de Arte es que poseen una capacidad referencial y evocadora que realza lo local, lo regional, a la vez que se inserta y enaltece lo universal.”<sup>10</sup>

[4] Dibujos de Le Corbusier manifestando la relación de la Capilla con respecto al entorno, incorporando las preexistencias. Esta imagen ilustra el artículo de ROGERS E. N. “Il metodo di Le Corbusier e la forma della Chapelle de Ronchamp”. Casabella-Continuita. septiem-

[4]



Pero volvamos a la génesis del proyecto. Una decisión fundamental fue el acuerdo al que llegó Porro, director del equipo que desarrollaría el proyecto, con sus dos compañeros italianos al establecer unos principios para trabajar en las cinco escuelas de forma conjunta, de manera que la individualidad de cada planteamiento se remitiera a una lógica común que diera coherencia a todo el conjunto. Estos principios integradores fueron: integración con el paisaje, utilización de un único material y un mismo sistema constructivo. Los campos que abarcaban los tres principios integradores procedían, como veremos a continuación, directamente de la doctrina de Rogers.

## Integración con el paisaje

Tal y como ya hemos mencionado, el método de Rogers se centraba principalmente en las preexistencias de las ciudades consolidadas aunque proponía el mismo método de trabajo para ambientes naturales: "Si construimos en un paisaje natural trataremos de interpretar su carácter y las exigencias prácticas."<sup>11</sup>

Y en el campo de golf "el carácter" lo marcaban los elementos naturales, los accidentes geográficos, la topografía, la vegetación, el clima, los vientos, el territorio...pero, sobre todo, el paisaje artificial que conformaba el campo de golf donde iban a trabajar. Todo ello conviviendo con las preexistencias culturales e históricas y con unas exigencias prácticas marcadas por un encargo con un programa concreto y unas técnicas constructivas limitadas.

En referencia al paisaje, Rogers había publicado un texto fundamental sobre la capilla de Ronchamp [4] en Casabella, en el año 55. En él podemos encontrar la esencia de la línea de pensamiento que los arquitectos de las escuelas utilizaron para integrar el paisaje como una preexistencia ambiental e incorporarlo como parte indisoluble en su arquitectura:

"(...) la adherencia de la composición arquitectónica al medio circundante no se obtiene a través de la imitación de esta, sino porque el desarrollo de las formas es como el continuo realizarse de un eco musical que, al mismo tiempo que se quiebra a lo largo de los muros, los modela. La biunívoca relación entre la imagen y el objeto es tan intensa y tan íntima que se transforma en una fusión inescindible. La causa de esta arquitectura hay que buscarla sin duda en el paisaje preexistente; mas el ciclo causa-efecto se torna tan ceñido que los términos pueden ser invertidos: el paisaje puede ser considerado, ahora, como el espacio expandido de la arquitectura y esta como la concentración y la concreción del mundo que lo rodea."<sup>12</sup>

Entender el paisaje como herramienta de proyecto, que se debe incorporar como un espacio expandido en la arquitectura, fue una de las aportaciones claves de Rogers a la gestación del proyecto de las Escuelas Nacionales de Arte. El Havana Country Club, donde iban a ubicar el proyecto, tenía una historia y estaba asociado a una cultura. Historia entendida no como una sucesión de hechos acontecidos a lo largo del tiempo en un pueblo o una nación, sino como los rasgos físicos y culturales característicos del lugar, que se han acumulado a lo largo del tiempo y han conformado la imagen que la gente tienen de él. Por ello, los arquitectos intentaron tocar lo menos posible la morfología de este paisaje para no alterar la imagen establecida. El paisaje fue entendido como una extensión de la arquitectura y la arquitectura como una extensión del paisaje, debían convivir en una entidad indisoluble.

Sobre ese paisaje artificial del campo de golf se ubicaron las Escuelas Nacionales de Arte [5]. Al norte, la Escuela de Artes Plásticas de Ricardo Porro. Al sur, en una posición central, la Escuela de Danza Moderna, también de Ricardo Porro, flanqueada por la Escuela de Artes Dramáticas de

<sup>11</sup> ROGERS, Ernesto Nathan. Experiencia de la arquitectura. *Ibidem*. p.136.

<sup>12</sup> ROGERS, Ernesto Nathan. "Il metodo di le Corbusier e la forma della 'Chapelle de Ronchamp'". *Casabella-Continuité*. sept-oct 1955. pp. 2-6.

bre-septiembre 1955. pp. 2-6.

[5] Campo de golf del Habana Country Club. 1960. Fuente: Archivo de Juan de las Cuevas.

[6] Dibujo de los autores sobre las preexistencias del campo de golf. Fuente: Archivo de Vittorio Garatti.

[7] Foto aérea. Escuela de Artes Plásticas. Ricardo Porro. La Habana, 1961-65. Fuente: Oficina del Historiador de la Ciudad.

[8] Foto aérea. Escuela de Danza Moderna. Ricardo Porro. La Habana 1961-65. Fuente: Oficina del Historiador de la Ciudad.

[9] Planta de la Escuela de Artes Dramáticas. Fuente: Archivo de Roberto Gottardi.

[10] Vista aérea de la Escuela de Ballet, en primer término y Música, al fondo. Fuente: Archivo de Vittorio Garatti.

[5]



[6]



Roberto Gottardi, al este, y la Escuela de Ballet de Vittorio Garatti, al oeste. La Escuela de Música también de Vittorio Garatti se ubicó en la parte más occidental [6].

Las escuelas se situaron en los límites exteriores, ocupando las antiguas "calles" perimetrales del campo de golf, para facilitar el acceso de los alumnos que se alojaban en las antiguas residencias contiguas al Country Club. De esta manera potenciaban la idea de la naturaleza como elemento integrador de todas las arquitecturas. El terreno tenía una topografía acentuada, con diferencias pronunciadas de nivel originadas por el cauce del río Quibú, que atravesaba el campo de golf de este a oeste. En las partes más elevadas, planas y visibles se ubicaron las dos escuelas de Ricardo Porro, Artes Plásticas [7] y Danza Moderna [8], al norte y al sur respectivamente. La Escuela de Artes Dramáticas [9] se ubicó en el extremo sureste, rodeada de vegetación y camuflada por esta. Las escuelas de Ballet y de Música [10] ocuparon la zona más occidental, bordeando el río y aprovechando sus meandros. El paisaje ocioso y contemplativo del campo de golf incluía accidentes topográficos, geológicos y vegetales que otros habían diseñado anteriormente. Los tres arquitectos decidieron integrarlos en su propuesta "interpretando su carácter y las exigencias prácticas", como había manifestado Rogers.

Por tanto, estaban ante un enorme jardín donde las arquitecturas debían insertarse de manera natural, como "pabellones". Estudiaron el terreno, la orografía y aprovecharon los escenarios creados previamente en el diseño del campo de golf para sacarle el máximo partido, hibridándose con ellos o utilizando la posición dominante que ofrecían las partes elevadas [11-12]. Para integrar la arquitectura en este entorno, desarrollaron una serie de estrategias proyectuales que utilizaron indistintamente los tres arquitectos, con mayor o menor intensidad.

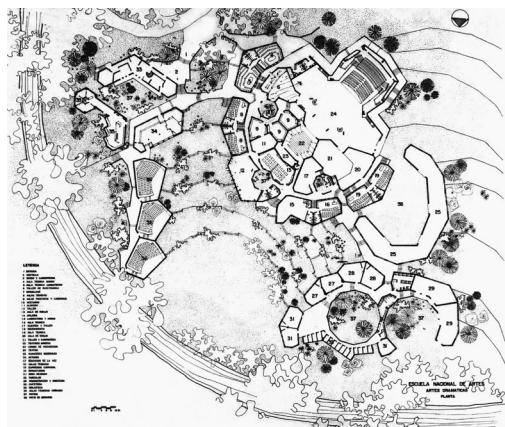
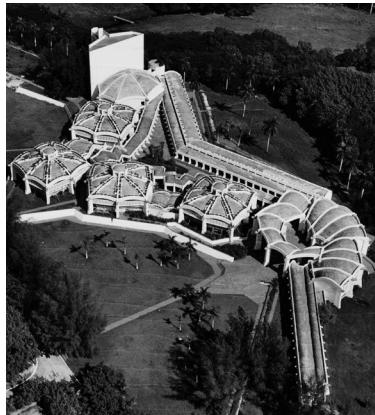
Una de las más afortunadas fue trabajar con la fuerza volumétrica de las cubiertas como elementos de expresión e integración arquitectónica en el paisaje. Las cubiertas conformaban un nuevo paisaje artificial que se hibridaba con el existente del campo de golf. Un aspecto claramente potenciado por la elección del material y el sistema constructivo a base de bóvedas cerámicas.

Otra decisión fue fragmentar la edificación para adaptarse al paisaje, creando una arquitectura abierta y orgánica, a base de pabellones que iban colonizando el lugar. Algo que tenía que ver con su decisión de crear un sistema arquitectónico que se identificase con el sistema de crecimiento de la propia ciudad tropical, de crear una pequeña comunidad implantada en un tejido urbano donde los elementos de circulación se comportasen como calles, los patios como plazas, los pabellones como edificios, recuperando invariantes arquitectónicos de la arquitectura tradicional cubana.

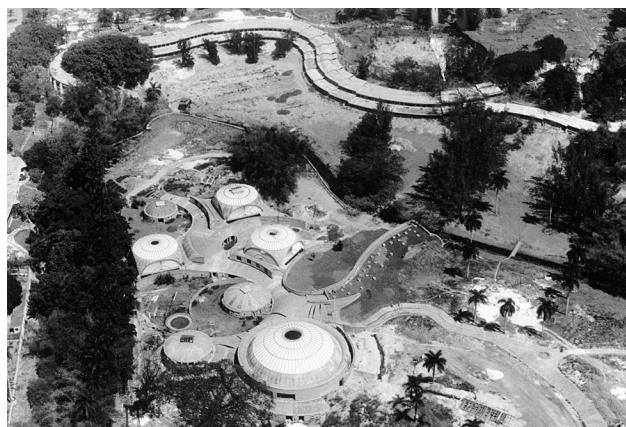
[7]



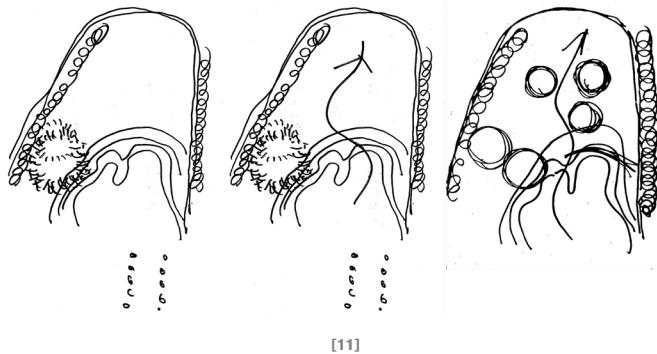
[8]



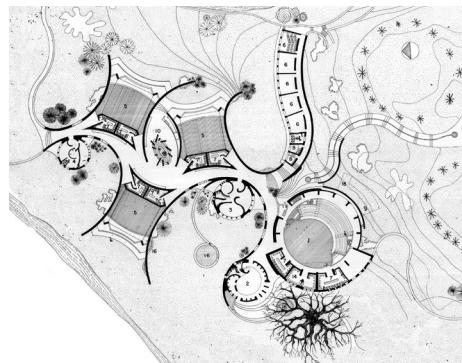
[9]



[10]



[11]



[12]

Otra decisión claramente implicada con la tradición local fue la de utilizar filtros para marcar transiciones entre el espacio interior y el paisaje.

Por último, hay una decisión novedosa: trabajar con el plano del suelo como una superficie activa. De los tres arquitectos, Garatti fue el que más se hibridó con el paisaje construyendo una nueva topografía artificial con las cubiertas sinuosas como material de proyecto que se expandía en el territorio.

La utilización del ladrillo como material ligado a la tierra y al lugar, no solo desde el punto de vista de la tradición constructiva local, sino desde el punto de vista de la propia materialidad que se mimetizaba con el sustrato arcilloso del campo de golf, contribuyó de manera trascendente en esta integración, pero merece que lo tratemos en otro apartado.

### Utilización de un único material y un mismo sistema constructivo

La materialidad ligada al paisaje y al contexto cultural también era un aspecto en el que Rogers tuvo una notable influencia. Para Rogers, la relación entre lo nuevo y lo antiguo permitía repensar la arquitectura como un fenómeno que asimilase la tradición como parte del proceso creativo. Incorporar el pasado al presente, en una continua evolución. Solo los aspectos del pasado que se encontrasen vigentes en el presente debían formar parte del sistema creativo. Lo nuevo debía quedar impregnado por lo preexistente, formando un todo compuesto de múltiples variables. El edificio y el entorno se transformaban conjuntamente, había una continuidad, formaban una nueva unidad, ya sea en ambiente urbano o en un entorno más natural. Imbuidos en este proceso proyectual, se producen reinterpretaciones bajo una óptica moderna de elementos históricos o tradicionales como la recuperación de materiales y técnicas constructivas tradicionales. Se tiene una nueva visión de los materiales centrada sobre todo en su expresividad y significado. En este sentido Rogers comenta sobre el ladrillo lo siguiente:

“(…) un muro de ladrillo a la vista, aún cuando carezca de frisos, no es por ello menos decorativo: el diseño regular, el tono natural de los ladrillos, su valor táctil, puede poseer una fuerte tensión expresiva. A nosotros nos basta, para la coherencia de nuestro lenguaje, con que la acción decorativa –aunque libre en la elección del ornamento– no distorsione el carácter de los objetos, sino que ayude a expresarlos y a exaltar su significado.”<sup>13</sup>

Al acometer la ejecución de las Escuelas, una vez descartado el acero y el hormigón debido al bloqueo de Cuba por parte de los Estados Unidos, se propuso la cerámica como material de proyecto, no solo porque era un material que se producía en la isla y era fácilmente accesible sino por ser un material unificador. Además, el ladrillo estaba vinculado a la tierra, al paisaje y a la cultura cubana. Y la bóveda tabicada era un sistema constructivo asociado a ese material y a la tradición de la isla, que permitía una libertad formal consecuente con los primeros momentos de la Revolución [13].

El sistema se empleó con cierta inseguridad estructural debido en parte al desconocimiento del mismo por parte de los ingenieros que supervisaban la obra desde el Ministerio. Todas las cubriciones cuya luz era menor de 16 metros se realizaron íntegramente con bóvedas tabicadas. Aunque la apariencia exterior del conjunto hace pensar en el empleo de esa técnica en todas las cubiertas, las de mayor luz se reforzaron con nervaduras de hormigón armado [14]. Aunque no se optimizaron las cualidades constructivas y estructurales del sistema, desde el punto de vista compositivo y espacial su aplicación fue un éxito [15]. Resolvió al mismo tiempo estructura y cerramiento, y funcionó muy bien para estas edificaciones de una sola planta al permitir una gran riqueza de espacios .

<sup>13</sup> ROGERS, Ernesto Nathan. Experiencia de la arquitectura. *Ibidem*. pp. 89-90

[11] Esquema de generación de la Escuela de Ballet, teniendo en cuenta los elementos naturales del campo de golf. Fuente: Archivo de Vittorio Garatti.

[12] Planta de la Escuela de Ballet. Fuente: Archivo de Vittorio Garatti.

[13] Construcción de Escuela de Artes Dramáticas. Roberto Gottardi. La Habana 1962. Fuente: Oficina del Historiador de la Ciudad.

[14] Construcción de Escuela de Danza. Ricardo Porro. La Habana 1962. Fuente: Oficina del Historiador de la Ciudad.

[15] Cubierta practicable de la Escuela de música. Fuente: Archivo de Vittorio Garatti.

[16] Fotograma del documental realizado por el artista Felipe Dulzaides sobre la escuela de Ballet, titulado "Next time it rains". 1999-2010.

La elección de los materiales y el método constructivo así como la integración en el paisaje, fueron algunas de las herramientas que Ricardo, Vittorio y Roberto utilizaron en el proceso creativo para lograr la "continuidad" propuesta por Rogers. A nuestro entender estas son las estrategias que tienen más vigencia en la actualidad, las que son más próximas hoy en día y las que nos permiten hacer una relectura de estas obras desde una perspectiva absolutamente contemporánea.

### A modo de epílogo

Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana fueron sin lugar a dudas un laboratorio experimental donde tres jóvenes arquitectos idealistas pusieron en práctica una nueva forma de entender la arquitectura, que en ese momento se estaba gestando, a partir de una mirada crítica hacia el Movimiento Moderno. A esto se unió un encargo singular en un momento de excepcional libertad creativa, en cierto modo romántico: los primeros años de una revolución popular, tal vez la última del siglo XX, que contó con amplios apoyos de toda la intelectualidad de izquierdas.

Pero este encargo no se hubiese llevado a cabo con éxito sin las enseñanzas recogidas de uno de sus maestros, Ernesto Nathan Rogers, y que se podrían resumir en siguientes aspectos primordiales: el valor que para Rogers tenía la tradición en la arquitectura, tradición que los tres arquitectos recogerán claramente en La Habana; en la valoración de las *preexistencias ambientales*; en la continuidad que debía tener la nueva arquitectura con los ideales de los maestros del Movimiento Moderno; y, por último, la responsabilidad del intelectual y del artista en el contexto de la sociedad. [16]

[13]



[14]



[15]



[16]