

Salinas y González Romero: Obras

Pabellones de Exposición / Arquitectos jóvenes: Albor, Infraestudio y Complemento / Murales de Rolando López Dirube / La modernidad mexicana: Juan O’Gorman, Luis Barragán y Félix Candela

ARQUITECTURA CUBA

381 / 2022 / Digital

SUMARIO

EDITORIAL

4 UN PABELLÓN, UNA PROPUESTA

EL ARQUITECTO Y SU OBRA

Julio César Pérez Velázquez

6 ESTUDIO SALINAS-GONZÁLEZ ROMERO:
APORTES AL MOVIMIENTO MODERNO EN CUBA

HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA

Oscar Miguel Ares Álvarez

22 COMPLEJIDADES DE LA MODERNIDAD. SERT, EL MEDITERRÁNEO
Y EL PABELLÓN DE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA

Eduardo Luis Rodríguez

28 MINIMALISMO TROPICAL. EXCELENCIAS Y AMBIVALENCIAS DE
UN PABELLÓN EXPOSITIVO

OBRAS Y PROYECTOS

Albor Arquitectos

36 CASA TORRE, CIENFUEGOS, CUBA

Albor Arquitectos

44 CASA U, LA HABANA, CUBA

Infraestudio Arquitectos

50 CASA B, ARTEMISA, CUBA

Complemento Arquitectos

58 CASA 32M2, CIENFUEGOS, CUBA

ARTES PLÁSTICAS Y ARQUITECTURA

66 Elisa Serrano González

MURALES DE ROLANDO LÓPEZ DIRUBE. USO Y ABUSO

ICONOGRAFÍA INTERNACIONAL

72 JUAN O'GORMAN Y LAS CASAS RIVERA-KAHLO: VIGENCIA Y
CONTROVERSA DE NUEVE DÉCADAS

DOSSIER 3

80 LUIS BARRAGÁN: UNA APACIBLE SENSUALIDAD

DOSSIER 4

86 FÉLIX CANDELA: LA TÉCNICA COMO EXPRESIÓN

92 LIBROS

94 NOTICIAS



Portada e imagen de fondo en esta doble página:
Casa B, Artemisa, Infraestudio Arquitectos, 2020
Cortesía de Fernando Martirena

Arquitectura Cuba (RNPS 2549)

Revista de la Sociedad de Arquitectura de la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC)

Junta Directiva Nacional de la UNAICC

Mercedes Iraidy Elesther Savigne, Presidenta; Rita María Bello Acosta, Vicepresidenta Primera; Jorge Jacinto Alba, Antonio Ferrás Valcárcel, Gertrudis Nirma Oliva Tablada, Yandy Ángel Domínguez González y Osmar Vasallo Cañizares, Vicepresidentes

Junta Directiva Nacional de la Sociedad de Arquitectura

César Garrido Rodríguez (+), Presidente; Rita María Bello Acosta, Presidenta; Martha Garcilaso de la Vega Pena, Vicepresidenta; Gerardo Ramírez Mojena, Geisel Basulto Reyes y Yasser Jiménez Martínez, miembros

Director

Eduardo Luis Rodríguez

Consejo Editorial y de Redacción

Patricia Andino, Antonio M. Cárdenas, María Eugenia Fornés, Sergio García, Mirtha García de Hombre, René Gutiérrez Maidata, Nelson Herrera Ysla, Víctor Marín, Jorge Luis Marrero, Concepción Otero, Humberto Ramírez y Ayleen Robainas

Edición y corrección

Esther Sánchez

Diseño y maquetación

Estudio 2d - Daniel R. Veguilla, David R. Veguilla

Correspondencia

Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC)

Humboldt 104 esquina a Infanta, El Vedado, Plaza de la Revolución, La Habana 10400, Cuba

Teléfono: (53) 78 36 34 96

Correo electrónico: arquitecturacuba@unaicc.co.cu

Los textos firmados por AC han sido redactados por la Dirección y la Redacción de *Arquitectura Cuba*.

Las opiniones de los autores no coinciden necesariamente con las de la Dirección y Redacción de la revista o las de la UNAICC. Cada autor es responsable de los criterios emitidos en su artículo.

© Arquitectura Cuba

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los textos e imágenes que aparecen en esta publicación, sin previa autorización por escrito de su Dirección y de los demás poseedores de los Derechos de Reproducción.



PRESENTACIÓN

La Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC) y su Sociedad de Arquitectura, se complacen en presentar el número 381 de la revista *Arquitectura Cuba*, esta vez en soporte digital. Las dificultades inherentes al encarecimiento del papel y de los procesos de impresión a nivel mundial han hecho aconsejable, al menos por el momento, aprovechar las posibilidades que brinda el universo digital para dar voz, una vez más, a los arquitectos cubanos y a colegas de otros países interesados en reflexionar sobre la arquitectura y el urbanismo y mostrar sus logros en los diversos perfiles de actuación de la profesión.

En la nueva etapa que comienza con esta edición se ha mantenido una estructura de contenidos y un diseño similares a los del último número impreso de la publicación, con el interés de recuperar la continuidad de la identidad que se había logrado, con una calidad que llevó a la revista a obtener reconocimientos, entre otros, de la Bienal Panamericana de Quito y de la Bienal de Venecia.

Inspirados en la tradición establecida por décadas desde la creación de la revista, se ha tratado de lograr una atractiva variedad de propuestas de lectura y un balance entre temas de actualidad y otros de índole histórica, y entre tópicos de carácter local y aquellos referidos al extranjero.

En este número se reflexiona sobre los pabellones de exposición, se analiza la obra construida del estudio Salinas-González Romero y se presentan algunas realizaciones recientes de arquitectos jóvenes cubanos. Además, se comenta sobre el valor y la conservación de importantes murales de Rolando López Dirube y se dedica un significativo espacio a homenajear a tres de los más destacados arquitectos mexicanos de la modernidad, en ocasión de conmemorarse este año notables aniversarios vinculados a ellos. Cuatro breves reseñas de valiosos libros y tres noticias sobre concursos de obras y proyectos completan la información que se ofrece.

Arquitectura Cuba agradece a todos aquellos que han facilitado su vigencia en el tiempo y su resurgir presente, y a los colaboradores que con su trabajo hicieron posibles los contenidos de este número, en particular a Humberto Ramírez, al colega italiano Umberto Zanetti, al profesor español Óscar M. Ares y a Iván San Martín, Secretario General de Docomomo México. Nuestra gratitud se extiende a los fieles lectores que por años han clamado insistentemente por la existencia, imprescindible, de esta publicación.

Un pabellón, una propuesta

A propósito del Pabellón Cuba en Montreal, 1967

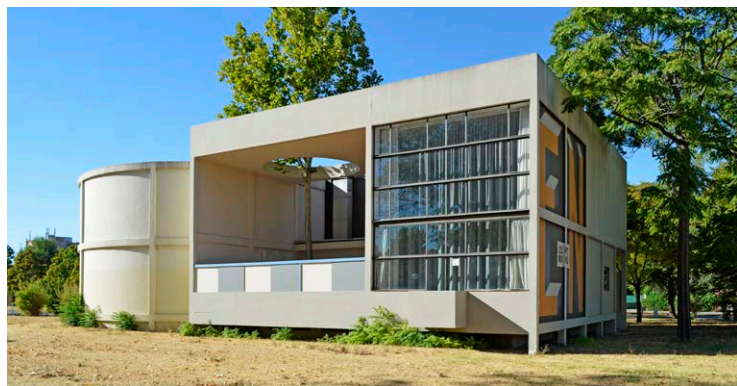
La historia de la arquitectura desde la segunda mitad del siglo XIX puede ser trazada, con cierta consistencia, siguiendo la huella de los pabellones de exposiciones. La celebración de muestras universales y otros eventos que combinaban la necesidad de espacios expositivos con la intención de convertir estos en expresión de las identidades locales y los avances propios, proveyó los escenarios adecuados y recurrentes para materializar el exhibicionismo triunfalista de los logros de cada país o de determinadas instituciones en diversos campos.

Así, con la pretensión de evidenciar el progreso, se estimuló el avance de la arquitectura a través del surgimiento y la divulgación de nuevas soluciones formales, originales técnicas y novedosos materiales. Muy pronto se hizo práctica habitual el encargar los proyectos de los pabellones nacionales a los más prestigiosos arquitectos de cada país, o seleccionarlos mediante concursos abiertos en busca de una calidad excepcional de diseño que lograra hacer sobresalir el pabellón en cuestión sobre todos los demás.

Se trata de un tipo edilicio *sui generis*, desde antes de nacer condenado a una vida breve con independencia de su posible éxito o fracaso funcional, estilístico y constructivo. Ocasionalmente, por la fuerza de alguna circunstancia histórica, política o artística, algunos pabellones se convierten en símbolos necesarios y reclamados, adquieren un halo de héroe sacrificado en vano, y entonces la nostalgia por lo perdido y la añoranza de algo valioso que desapareció dan paso a una segunda oportunidad que se pretende permanente, o al menos, duradera. Se recurre entonces al acto resucitador capaz de traer de vuelta la imagen requerida, corporeizada con exactitud de relojero suizo mediante reconstrucciones precisas, ayudadas por programas de computación para identificar colores y materiales originales a partir de fotografías en blanco y negro, muchas veces el único testimonio documental con que se cuenta.

Casos muy destacados de esta arquitectura concebida efímera pero recuperada como permanente por la fuerza de la historia y la voluntad de los hombres son, entre otros, el pabellón *L'Esprit Nouveau* que Le Corbusier diseñara para la Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, el cual fue reconstruido en Boloña en 1977, bajo la dirección de Giuliano Gresleri y contando con la ayuda documental de la Fundación Le Corbusier, de París (fig. 1); el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, de Ludwig Mies van der Rohe, reconstruido milimétricamente, incluso su mobiliario y piezas artísticas, en 1986 en su sitio original, según proyecto de Ignasi Solá-Morales y equipo (fig. 2); y el de la República Española, proyectado por Josep Lluís Sert para la Exposición Internacional de Artes y Técnicas Aplicadas a la Vida Moderna, celebrada en París en 1937 (ver páginas 22-27).

A lo largo del siglo XX Cuba se destacó ocasionalmente gracias a sus pabellones en las exposiciones universales. Obras sobresalientes en este sentido fueron el proyectado por Francisco Centurión para la Exposición Internacional Panamá-Pacífico, celebrada en San Francisco en 1915, y el diseñado por Govantes y Cabarrocas para la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, de 1929. Ambos recibieron galardones por sus excelencias arquitectónicas y fueron divulgados por la prensa. Dentro de una admirable corrección compositiva, los dos hacían referencia —el primero de forma exuberante, el segundo con más contención— a la arquitectura colonial de ascendencia hispánica que había conformado, en los cuatro siglos precedentes, la parte más extendida de la identidad nacional. Luego de concluidas las exposiciones, el pabellón de Centurión fue demolido, mientras que el de Govantes y Cabarrocas es uno de los muy pocos especímenes sobrevivientes de una estirpe local que cuenta con otros miembros notables.



1 Le Corbusier: Pabellón *L'Esprit Nouveau* en la Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas, París, 1925. Reconstruido en Boloña en 1977 por Giuliano Gresleri y equipo.



2 Ludwig Mies van der Rohe: Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, reconstruido en 1986, en su emplazamiento original, por Ignasi Solá-Morales y equipo.

Cuatro años y muchos kilómetros separan a dos pabellones de exposición que, a pesar de sus evidentes diferencias compositivas, constituyen dos hitos de la arquitectura cubana de los sesenta: el Pabellón Cuba en La Rampa (Juan Campos, 1963, ver páginas 28-35), y el Pabellón Cuba en Montreal (Vittorio Garatti y Sergio Baroni, 1967, fig. 3). Ambos responden brillantemente a la premisa de erigirse en símbolos de su país de origen en los respectivos eventos para los que fueron concebidos —el primero para el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en La Habana; el segundo, para la Exposición Universal de Montreal. Sin embargo, ambos representan concepciones opuestas de un mismo tema: por un lado, un minimalismo de esencia Miesiana; por el otro, la explosión geométrica y pluridireccional de una composición dinámica y aguda, sin precedentes inmediatos fácilmente identificables en el país.

El Pabellón de La Rampa habanera conjuga una gran sencillez y una elegante monumentalidad, y sin recurrir a elementos pintoresquistas hace referencias a la tradición arquitectónica cubana mediante los grandes aleros, los patios, las galerías, la carpintería de persianas, los techos en apariencia artesonados y, sobre todo, los portales, elemento del que el edificio es su sublimación a escala urbana. Esta intención de asimilación cultural y de integración a los valores urbanos constituye la esencia de la sobria expresión del edificio.

Por su parte, la estrategia de partida del Pabellón de Montreal es todo lo contrario: no se busca una integración a un contexto urbano valioso, sino destacarse por encima de los pabellones contiguos, llamar la atención, ser visto y visitado por los asistentes al evento. Este reclamo de notoriedad se resuelve con una imagen por momentos estridente, un grito volumétrico y congelado que se enfatiza con la repetición en paredes y techos de la palabra “Cuba”, como un persistente eco. Más que contenedor, el Pabellón de Montreal se erige en exponente, en manifiesto, en proclama. En La Rampa, un susurro. En Montreal, un grito. Ambos perfectamente entonados y ambos convertidos ya en símbolos de una década y de lo mejor de la arquitectura cubana.

El Pabellón de La Rampa, si bien con algunas transformaciones y necesitado de mayor cuidado, aún permanece. El de Montreal fue desmantelado poco después de terminada la Exposición, sin que se haya podido descubrir qué sucedió con sus diversos componentes. Se trata de una sensible pérdida para la arquitectura moderna cubana, de la desaparición de un objeto que, independientemente de sus valores arquitectónicos, poseía otro, aun mayor: el de ser estandarte cultural. El Pabellón Cuba en Montreal es una especie de eslabón perdido en nuestra historia arquitectónica, un hito que sólo muy pocos cubanos llegaron a conocer de primera mano y, también, a no dudarlo, un edificio que merece ser reconstruido en La Habana, para uso y satisfacción de los cubanos de hoy.

Existe la documentación necesaria: los planos detallados de todas las especialidades y fotografías tanto en



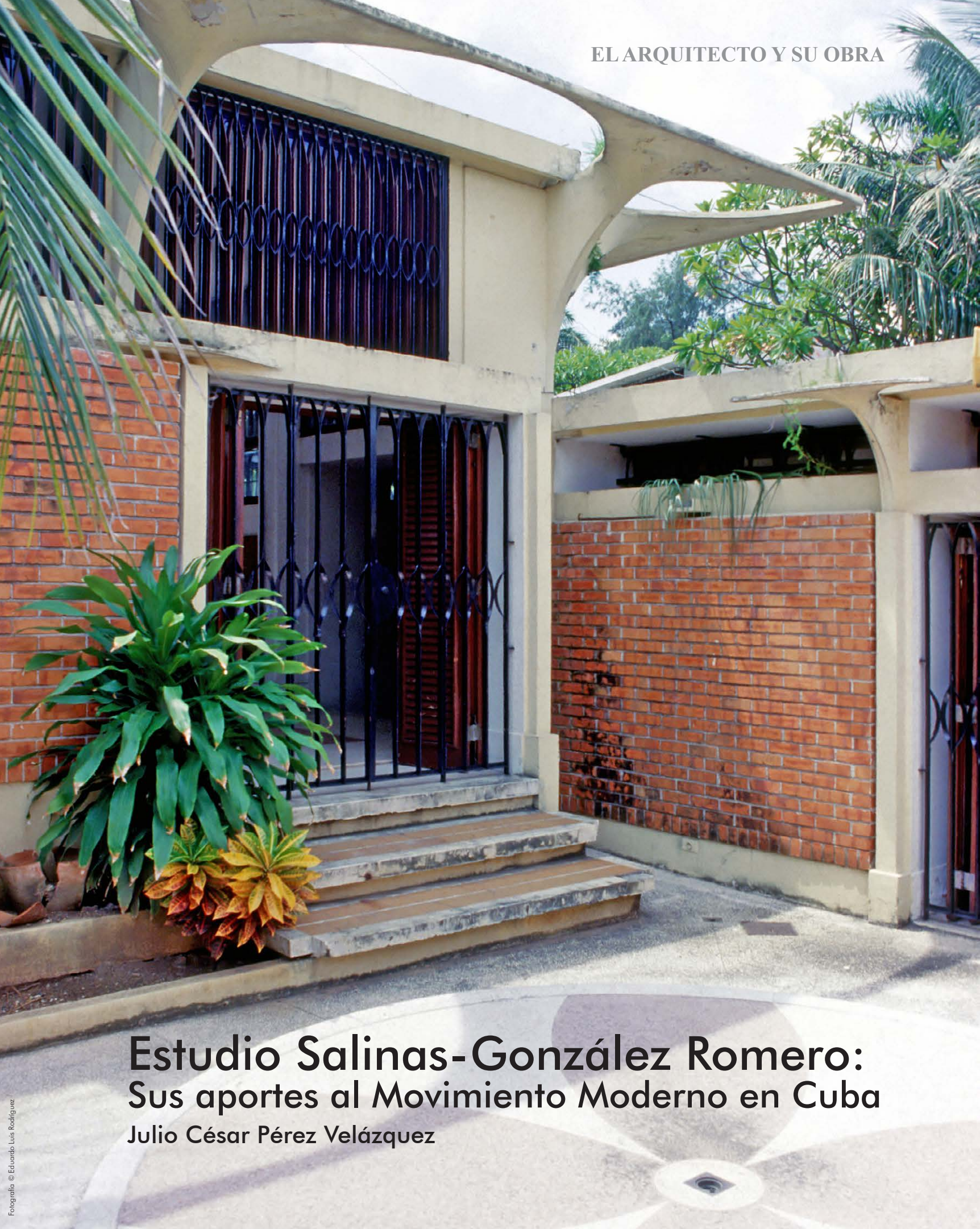
Fotografía © Archivo Vittorio Garatti

3 Vittorio Garatti y Sergio Baroni: Pabellón Cuba en la Exposición Universal de Montreal, 1967.

blanco y negro como a color. La ejecución del acto casi mágico de reaparición del Pabellón tendría el mismo carácter fundacional para la arquitectura moderna que tuvo la reconstrucción casi total que se hizo, años atrás, de un valioso edificio colonial que había colapsado en una esquina de la Plaza Vieja habanera. Probablemente el mejor lugar para realizarla sería La Rampa, sitio céntrico, con vocación de servicio y expresivo de la modernidad de los años cincuenta y sesenta. La demolición hace años del vetusto edificio Alaska ha dejado vacante el mejor lote posible, colindando, en la misma manzana, con el Pabellón Cuba de 1963. La parcela en cuestión se usa en la actualidad como parqueo, lo que es un contrasentido dado el valor extremadamente alto del suelo en esa zona. La reconstrucción del Pabellón de Garatti y Baroni en tal emplazamiento, como ampliación del Pabellón de Juan Campos o como nueva sede de alguna institución, e incluso como parte de un edificio mayor, nos permitiría ser testigos de un diálogo enriquecedor entre ambos interlocutores y admirar el surgimiento de un acontecimiento urbano sin precedentes en nuestro país.

Las reconstrucciones de edificios perdidos pueden ser controversiales y frecuentemente generan polémica, lo cual, en nuestro contexto tan necesitado de discusiones conceptuales, sería un beneficio adicional. Quienes se oponen a tales emprendimientos aducen, entre otros argumentos, que nunca el resultado será igual al original que se pretende resucitar, ya que se trata de otra época y, frecuentemente, de otros emplazamientos. Es cierto, pero también lo es que no se intenta engañar al público o a los usuarios haciéndoles creer que lo recuperado es un auténtico original, sino, sencillamente, una reconstrucción que sin dudas hubo de adaptarse a nuevos requerimientos contemporáneos, lo que no necesariamente le resta valor. Con esta noción visible y con el beneficio de un proyecto bien redactado y una ejecución impecable, las virtudes del acto recreador serían innegables en todos sus aspectos y superarían con creces sus debilidades.

Se trataría, en el caso cubano, de un necesario acto de justicia que equivaldría, además, a integrar por fin la arquitectura del Movimiento Moderno a la práctica inteligente de recuperar lo valioso perdido, un ejercicio que iría más allá de la nostalgia para insertarse de lleno en lo mejor de la cultura.



Estudio Salinas-González Romero: Sus aportes al Movimiento Moderno en Cuba

Julio César Pérez Velázquez

La arquitectura cubana de la década de los cincuenta fue especialmente prolífica. Fundamentalmente en La Habana, existían oficinas de arquitectura ya establecidas que recibían la mayoría de los encargos y pudieron construir edificaciones con una fuerte presencia en el paisaje urbano. En ese contexto, un pequeño estudio formado por los entonces jóvenes arquitectos Fernando Salinas González de Mendive y Raúl González Romero logró construir algunas obras que llamaron la atención por la creatividad desplegada en ellas.

El conocimiento de la historia de dicha oficina y su obra se ha ido construyendo gradualmente a través de publicaciones e investigaciones de las dos últimas décadas. Sus realizaciones más conocidas –las casas de Juan Salinas y de Higinio Miguel– aparecen en algunos libros sobre historia de la arquitectura cubana y caribeña.¹ Asimismo, le fueron dedicados varios artículos específicos,² mientras que otros textos centrados en la vida y la obra de Fernando Salinas también hicieron referencia a dicha sociedad.³ Sin embargo, no se llegó a sobrepasar la descripción general de sus principales propuestas, ni a cubrir la totalidad de la obra de la oficina.

A partir de 2010 aparecieron varias investigaciones que profundizaron en el conocimiento del quehacer del estudio Salinas-González Romero, motivadas por la necesidad historiográfica de destacar la vida y obra de estos importantes profesionales cubanos. Fueron la tesis de maestría “La dimensión ambiental de la obra de Fernando Salinas” (2010); y los trabajos de fin de carrera “La obra de Raúl González Romero, un arquitecto cubano con más de cincuenta años de creación” (2014) y “La obra relacionada al tema de la vivienda del estudio Salinas-González Romero.



1 Raúl González Romero y Fernando Salinas (con espejuelos) en su estudio, ca. 1956.

Regularidades en su solución formal” (2015). Si bien estas comprobaron la pérdida de información gráfica que padece su producción, avanzaron en la caracterización y la determinación de regularidades y aportes.⁴

Un impulso final lo dio la investigación de doctorado “Las claves conceptuales de la obra de Fernando Salinas” (2019), realizada por el autor del presente trabajo. Como resultados de dicha tesis fueron publicados los artículos “La arquitectura del estudio Salinas-González Romero en la modernidad cubana” (2017), en la revista *Contexto*; y “La naturaleza en la obra de Fernando Salinas” (2018), en *Arquitectura y Urbanismo*. En estos se expone de manera exhaustiva la historia y obra de la oficina de arquitectura en cuestión.

La oficina de arquitectura de Fernando Salinas y Raúl González Romero

Fernando Salinas (1930-1992) inició la carrera de ingeniería aeronáutica en 1948 en el *Rensselaer Polytechnic Institute*, Nueva York. Después de pasar un semestre decidió cambiar a arquitectura al percibir que no podría desempeñarse como ingeniero

aeronáutico en Cuba. Más tarde suspendió la beca y se matriculó en la Universidad de La Habana en 1949. Raúl González Romero (1932) también obtuvo una beca en *Rensselaer* que rechazó para inscribirse en la Facultad de Arquitectura de la misma universidad en octubre de 1949, coincidiendo con la llegada de Salinas a esa institución.

Ambos jóvenes iniciaron una amistad que pronto se convirtió en colaboración, llegando a realizar juntos el trabajo de fin de carrera titulado “Estudios urbanos en La Habana del Este. Centro de oficinas”, con el que se graduaron en diciembre de 1955.⁵ Ese mismo año habían fundado la oficina de arquitectura Fernando Salinas y Raúl González Romero (fig. 1), que situaron en un pequeño apartamento en la calle M no. 51 esquina Calzada, El Vedado. Según Salinas:

Uno de los objetivos básicos propuestos fue hallar nuestro propio lenguaje, expresivo de una interpretación personal, creativa de la herencia histórica, de las condiciones ecológicas y la modernidad, filtrada a través de la realidad cubana. Tratamos de

mantenernos equidistantes, tanto de las tendencias locales desarrolladas por los profesionales de prestigio como de los modelos internacionales que imponían los maestros del Movimiento Moderno; Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Richard Neutra, Marcel Breuer y otros. (Segre, 2002: 75)

Tuvieron varios asociados y colaboradores a lo largo de la vida del estudio, entre ellos: Manuel Rodríguez Gallardo, Rafael Mirabal, Severino Rodríguez y Enrique Govantes, Jr. Paralelamente trabajaban con otras firmas, lo que les posibilitaba cierta solvencia económica además de forjar una experiencia profesional básica y crear las necesarias relaciones para mantenerse dentro del competitivo ámbito de la arquitectura de los años cincuenta.

Fernando Salinas trabajaba desde 1952 en la oficina de Nicolás Arroyo y Gabriela Menéndez, en la que permaneció hasta 1958. Allí participó en obras de gran envergadura como el Coliseo de la Ciudad Deportiva (1957), el hotel Habana Hilton (1958), así como el proyecto del hotel Mónaco para el que esa oficina estuvo asociada con Philip Johnson.⁶ Esto le permitió al joven arquitecto trabajar durante 1957 en Nueva York y conocer a Ludwig Mies van der Rohe. De la cercanía a Johnson y Mies, Salinas menciona que le impresionó el rigor técnico de sus proyectos, el preciosismo de los detalles, la calidad de los materiales empleados y las referencias constantes a las vanguardias internacionales. Este período lo aprovechó para estudiar nuevamente la obra de Frank Lloyd Wright, quién fue el que tuvo mayor influencia en la formación de su obra, según el propio Salinas (Segre, 2002: 76).

Entre 1955 y 1956, Salinas colaboró en la propuesta para La Habana del Este realizada por el arquitecto italiano Franco Albini junto a Miguel Gastón y Ricardo Porro. Se refirió a Albini como el detonante de sus búsquedas de una nueva visión de la arquitectura, de quién le impresionó el enfoque humano que tenía del proyecto (Idem). De ahí la carta que le escribió a ese destacado arquitecto –primer texto publicado de Salinas– donde manifiesta preocupaciones esenciales de la profesión que desarrollaría en su obra teórica a partir de los sesenta.⁷

Por su parte, Raúl González Romero trabajó desde 1955 en la Junta Nacional de Planificación del Ministerio de Obras Públicas, que colaboraba con José Luis Sert y Paul Lester Wiener en el Plan Piloto de La Habana dirigido por Mario Romañach, y los de Varadero y Trinidad dirigidos por Nicolás Quintana. En estos últimos colabora directamente con Quintana y bajo su asesoría realiza varios proyectos. Según González Romero, esta etapa le dio una visión general del planeamiento urbano y la experiencia del trabajo en equipo (Martínez, 2014: 34).

El estudio Salinas-González Romero desarrolló una intensa labor. Al no pertenecer a la alta burguesía, sus encargos procedían de maestros, pequeños comerciantes, profesionales jóvenes, con los que tenían relación de amistad o parentesco. Esto explica que en su corta trayectoria construyeran muy pocas obras de nueva planta, todas de escala pequeña o mediana.

Los propios arquitectos se han referido a que diseñaron alrededor de noventa proyectos (Segre, 2002: 75), siendo la gran mayoría reparaciones, remodelaciones y ampliaciones. Sin embargo, a partir de la revisión bibliográfica y las entrevistas solo hemos podido identificar trece de ellos, situación derivada de la ya mencionada masiva

2 González Romero y Salinas durante la presentación de su proyecto de Unidad Habitacional 2 de La Habana del Este, ca. 1960.

3 Casa Jacinta, La Habana, 1955. Fachada principal.



Fotografías en ambas páginas © Archivo Familia Salinas

pérdida de información gráfica que sufrió el Estudio (Pérez, 2019).

Las siete obras que lograron construir (de ellas, solo cuatro de nueva planta) son: la casa Jacinta (1955), dos apartamentos mínimos que añaden tiempo después en el segundo nivel de la primera, una pequeña jardinera adosada al edificio del restaurante El Caribeño (1955), el edificio de apartamentos Vilató (1956), el de apartamentos Prieto (1957-58), la casa de Juan Salinas (1958) y la de Higinio Miguel (1958). Además, diseñaron varios muebles y objetos que incorporaron a la última.

Para poder acceder a mejores encargos los arquitectos invirtieron en la participación en concursos y lograron varios resultados destacados: cuarto lugar en el del Club Náutico de Varadero (1957), primer lugar en el del Club Náutico Internacional de La Habana (1958), en asociación con

“Uno de los objetivos básicos fue hallar nuestro propio lenguaje, expresivo de una interpretación creativa de la herencia histórica”.

Fernando Salinas

Enrique Govantes, Jr., y tercer lugar en el organizado por el Ministerio de Obras Públicas para la rehabilitación del Instituto de Segunda Enseñanza de Villa Clara (1959-1960).

Otros tres proyectos no construidos que conocemos son: las casas para el reparto La Boca en Trinidad (1957-1958), la remodelación del Hipódromo Nacional (1959), y una torre de apartamentos (1959) que se ubicaría en la avenida Línea, cuya construcción no fue posible a raíz de las políticas tomadas por el gobierno revolucionario para contrarrestar la especulación inmobiliaria.

Entre 1959 y 1960, los arquitectos deciden cerrar el estudio para integrarse a las tareas planteadas por el nuevo gobierno. Según González Romero:

“Con el triunfo de la Revolución, los cambios que esta trajo y el éxodo masivo de profesionales, nuestra asociación decide anularse. El país necesitaba dos profesionales que pudieran trabajar en áreas separadas, y no un equipo acometiendo un mismo proyecto”. (Martínez, 2014: 25)

Pero la gran amistad entre Salinas y González Romero los mantuvo juntos en algunas tareas posteriores. Se vincularon a la enseñanza en la Escuela de Arquitectura en 1959, para la que elaboran el que sería su primer plan de estudios en la nueva etapa. También se desempeñaron como profesores responsables de diseño y ejecución de la Cooperativa Menelao Mora, al frente de un grupo de estudiantes. Además, realizaron el proyecto para la Unidad Habitacional 2 de La Habana del Este (1959-1960, fig. 2), para el recién creado Instituto Nacional de Ahorro y Vivienda (INAV). Años más tarde colaborarían nuevamente en los

que serían sus últimos proyectos de conjunto, las propuestas para los concursos de anteproyectos Euro-Kursaal (1965) y del Pabellón Cuba para la Expo 67 de Montreal.

La casa Jacinta

La primera obra construida del estudio fue la casa Jacinta, de 1955 (figs. 3-6). Resultó de un encargo hecho por la profesora Jacinta Veranes y se localizó en una parcela medianera de 10.00 m de ancho por 25.00 m de profundidad (250.00 m²), rodeada de varios lotes vacíos y edificios de imagen moderna. El proyecto, aunque realizado por Salinas y González Romero, fue firmado por el arquitecto Manuel Rodríguez Gallardo, recurso utilizado como mecanismo de legitimidad (Martínez, 2014: 26), dado que todavía los autores eran estudiantes.

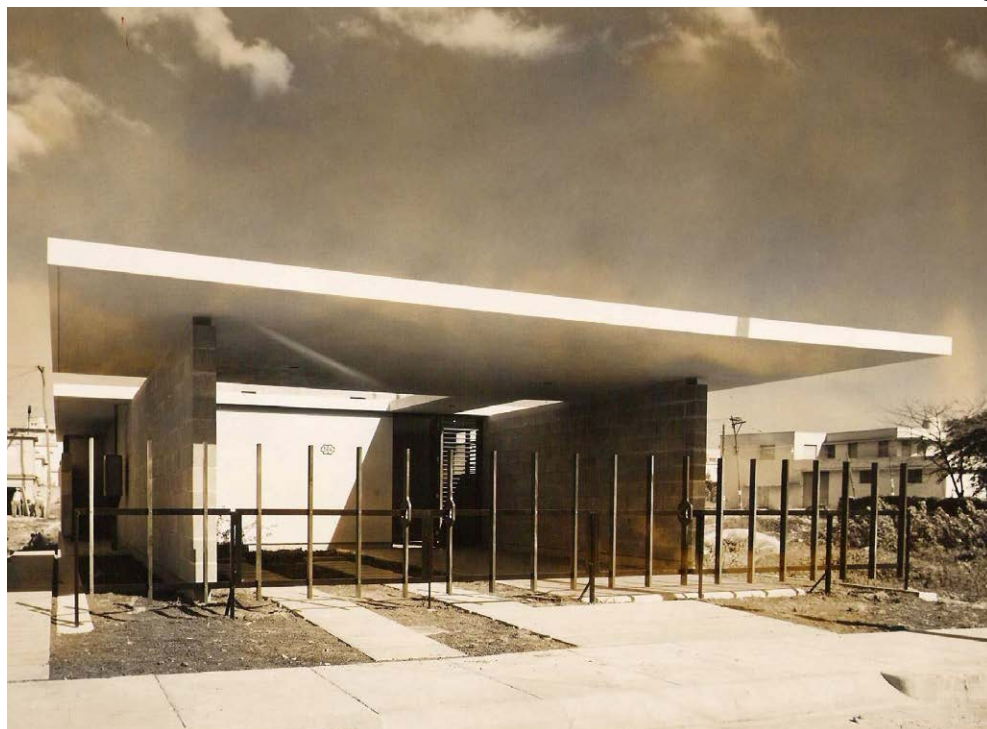
La vivienda presenta un programa básico de mediana burguesía cubana.

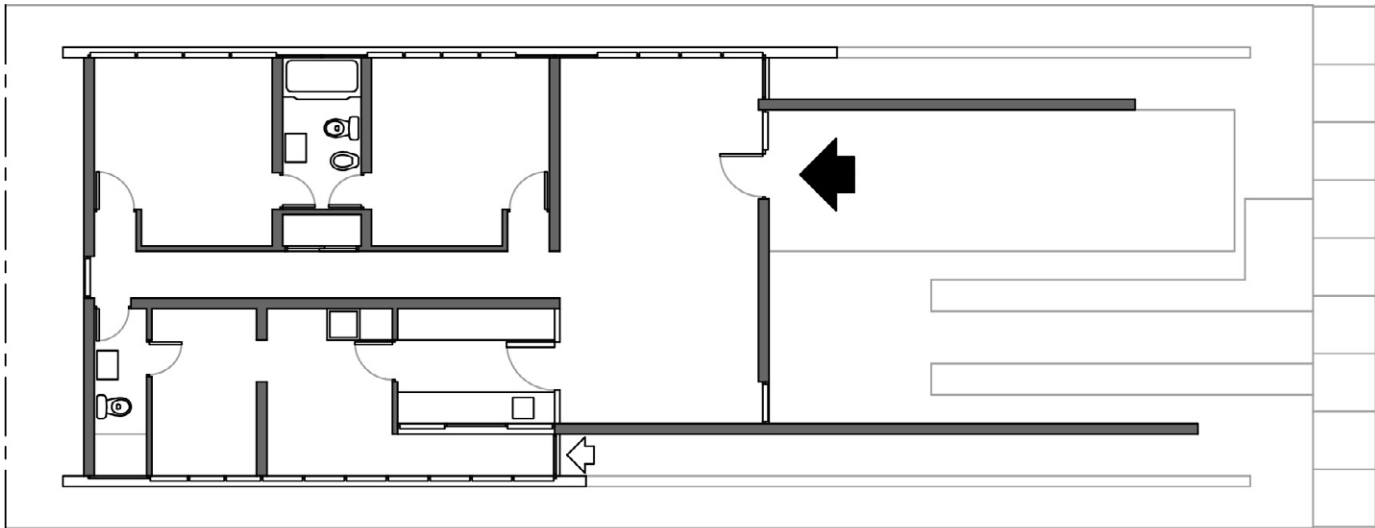
Los arquitectos optaron por organizar varias zonas claramente definidas dentro de una planta rectangular de un solo nivel. Hacia el frente ubicaron el garaje y el acceso principal como un espacio único que separa al resto de la casa de la calle. Un tramo de losa protege el paso hasta la puerta de entrada. El interior quedó estructurado por la sala-comedor a todo lo ancho, y por el pasillo central que aparta el área de dormitorio –con dos habitaciones y un baño intercalado– de los locales del servicio con acceso propio desde la calle.

El sistema estructural utilizado es de muros de carga. Los autores concentraron los muros portantes hacia el interior de la casa, consiguiendo grandes vanos en las fachadas laterales y permitiendo que la cubierta de hormigón armado tenga amplios voladizos en la mayor parte de su perímetro.

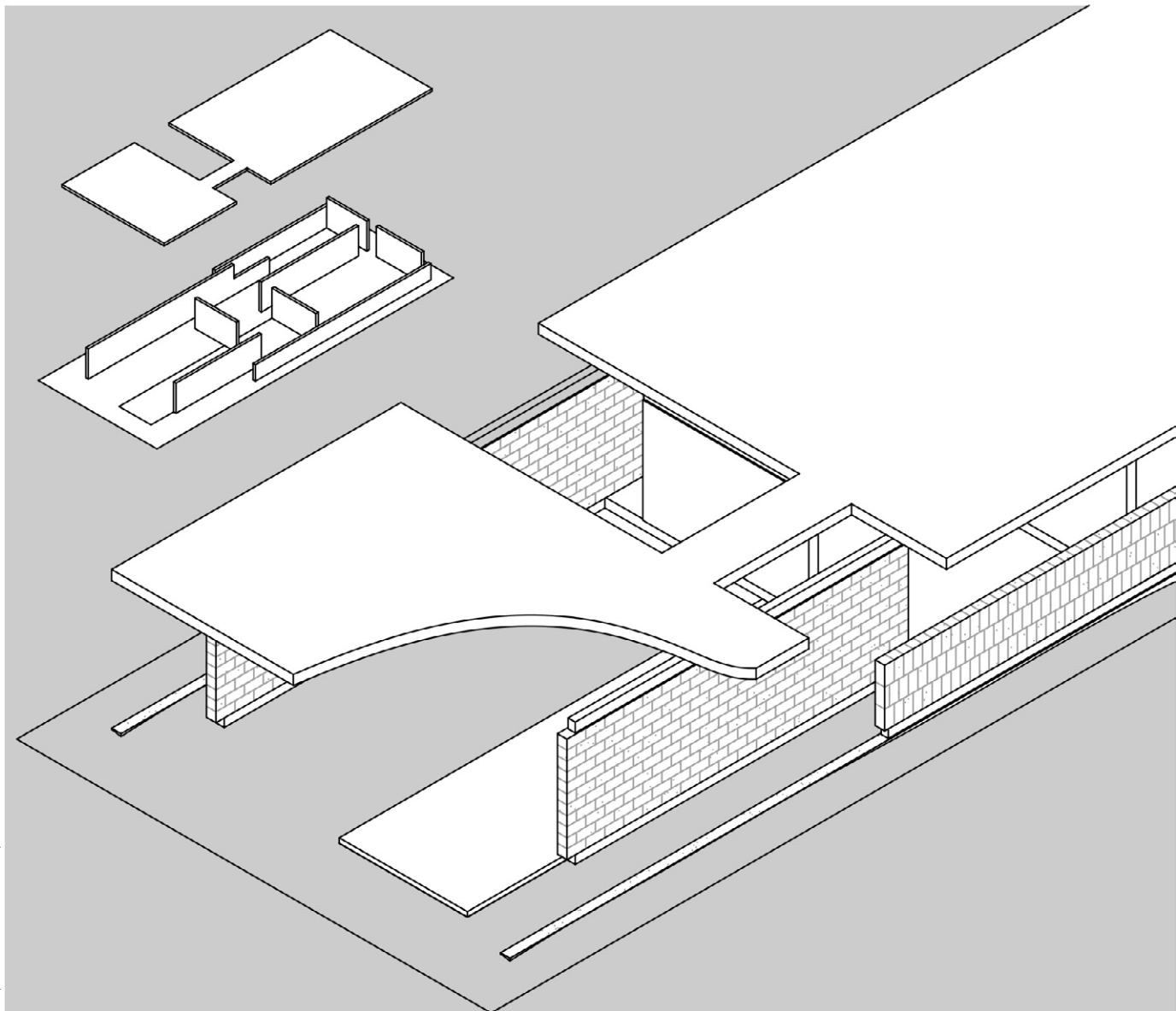
Dicho esquema estructural resulta coherente con la forma del edificio, la

3





0 5 10



4-6 Casa Jacinta, La Habana, 1955. Planta y axonométrico, fachada lateral y vista de la sala hacia el *carport*.

7 Edificio de apartamentos Vilató, La Habana, 1956.

que se puede entender como la articulación de planos verticales y el plano horizontal de cubierta, dispuestos de manera tal que crean una sensación de fluidez entre ellos. En función de lo último, los autores desarrollaron una serie de soluciones que buscan reforzar esa imagen dinámica. Primeramente, evitan alinear los planos, lo que se aprecia fundamentalmente hacia el frente de la vivienda donde los muros que flanquean al garaje quedan proyectados hacia el frente, y por delante de ellos la cubierta de amplios voladizos. Igualmente, se aprecia en los antepechos de las fachadas laterales que se adelantan a los límites de la sala y la cocina.

También los autores tratan de desmaterializar las uniones entre los distintos planos. De lo anterior participa la carpintería, integrada por ventanas de madera tipo *Miami*, lucetas de cristal fijo y paños de cristal fijo, dispuestas como "superficies permeables" que separan a los distintos planos. Otra solución en este sentido, es que tanto las zapatas como las vigas de cerramiento son más estrechas que las paredes, de modo que se pierde la percepción de unión entre planos horizontales y verticales, recurso este que le otorga un gran atractivo a la imagen de la losa del frente, la que parece flotar sobre los muros del garaje.

Además, aprovechan la expresión de los materiales para distinguir los diferentes planos. Primero los diferencian según su posición: los muros ubicados en sentido longitudinal son de bloques de hormigón a vista, mientras que los transversales y la losa de cubierta son lisos. En segundo lugar, diferencian los muros de bloques a vista según la carga que reciben: los bloques están colocados en posición horizontal en los que sostienen la cubierta y en posición vertical en los antepechos de las fachadas laterales. Finalmente, para



5

señalar los distintos espacios, una gran franja de piso de mosaico rojo se inicia en la entrada y atraviesa la sala, destacándola del resto de los espacios que poseen pisos de mosaico de color blanco; mientras, el comedor queda acentuado por un panel de listones de madera pulida que oculta la puerta hacia la cocina.

En esta obra los autores no se separaron de los cánones imperantes en la arquitectura cubana de entonces, del uso de planos lisos, voladizos y la marcada horizontalidad de moda. Sus referencias se pueden encontrar en el juego de planos y la diferenciación de superficies del Pabellón de Barcelona de Mies, siendo en este sentido un interesante ejercicio del uso de esa composición en una vivienda de clase media y en un clima tropical. Aun así, demuestran un dominio de todos los detalles del proyecto en plena coherencia con el diseño integral, además de que lograron un edificio de calidad estética y riqueza volumétrica a pesar de sus dimensiones relativamente pequeñas.

El único elemento que parece anunciar cierta voluntad de diseño diferente, menos conformista, es la cerca que se ubicó en el frente de la casa. Realizada en madera, como la simple disposición de listones horizontales y verticales suspendidos en buena



6

parte de su extensión, su estética es minimalista y singular, enfocada fundamentalmente en no obstaculizar las visuales hacia la fachada principal.

El edificio de apartamentos Vilató

El pequeño edificio de apartamentos Vilató, construido en 1956 (figs. 7-11) debió constituir un encargo de importancia para el estudio Salinas-González Romero, a tan solo un año de haberse creado. El principal desafío de esta obra fue su ubicación desfavorable en una reducidísima parcela de



7

Fotografías © Archivo Familia Salinas



8

Debido a la colindancia con edificios ya existentes se limitaba la cantidad de aberturas y por tanto la iluminación, ventilación y privacidad. Para responder a ello los autores diseñaron especialmente las ventanas y lucernas de batientes, realizadas acertadamente de cristal texturizado sobre marco de acero ya que el primero deja pasar la luz, pero no las visuales.

Una de las soluciones más interesantes del edificio Vilató es la manera en que los autores integraron el sistema estructural de esqueleto con el de muros de carga, y cómo generaron el lenguaje formal unitario del inmueble en concordancia con la expresión de los materiales y con el protagonismo de "formas dentadas", patrón que se repite en disímiles detalles y llega a un nivel de elaboración formal que roza lo rebuscado.

Salinas y González Romero le dan al patrón dentado un valor decorativo que no parte de la simple superposición de elementos, sino que nace de la propia lógica constructiva. Es así que aparece en los extremos sobresalientes de las vigas transversales, en los bloques volados intercalados en el borde de la caja de escalera, en los barrotes de las barandas de los pequeños pasillos, en la pared que separa a la sala de la cocina y hasta en los enchapes de azulejos del baño y la cocina. Incluso en el centro del pasillo, el embaldosado a rompe-juntas de los mosaicos denota la figura dentada.

La dura expresión de los materiales y especialmente el patrón dentado predominante dan al edificio una estética de obra en construcción o inacabada; una solución singular que no era común en la arquitectura cubana de los cincuenta y que evidencia la voluntad de experimentación de los arquitectos.⁸



Fotografías © Archivo Familia Salinas

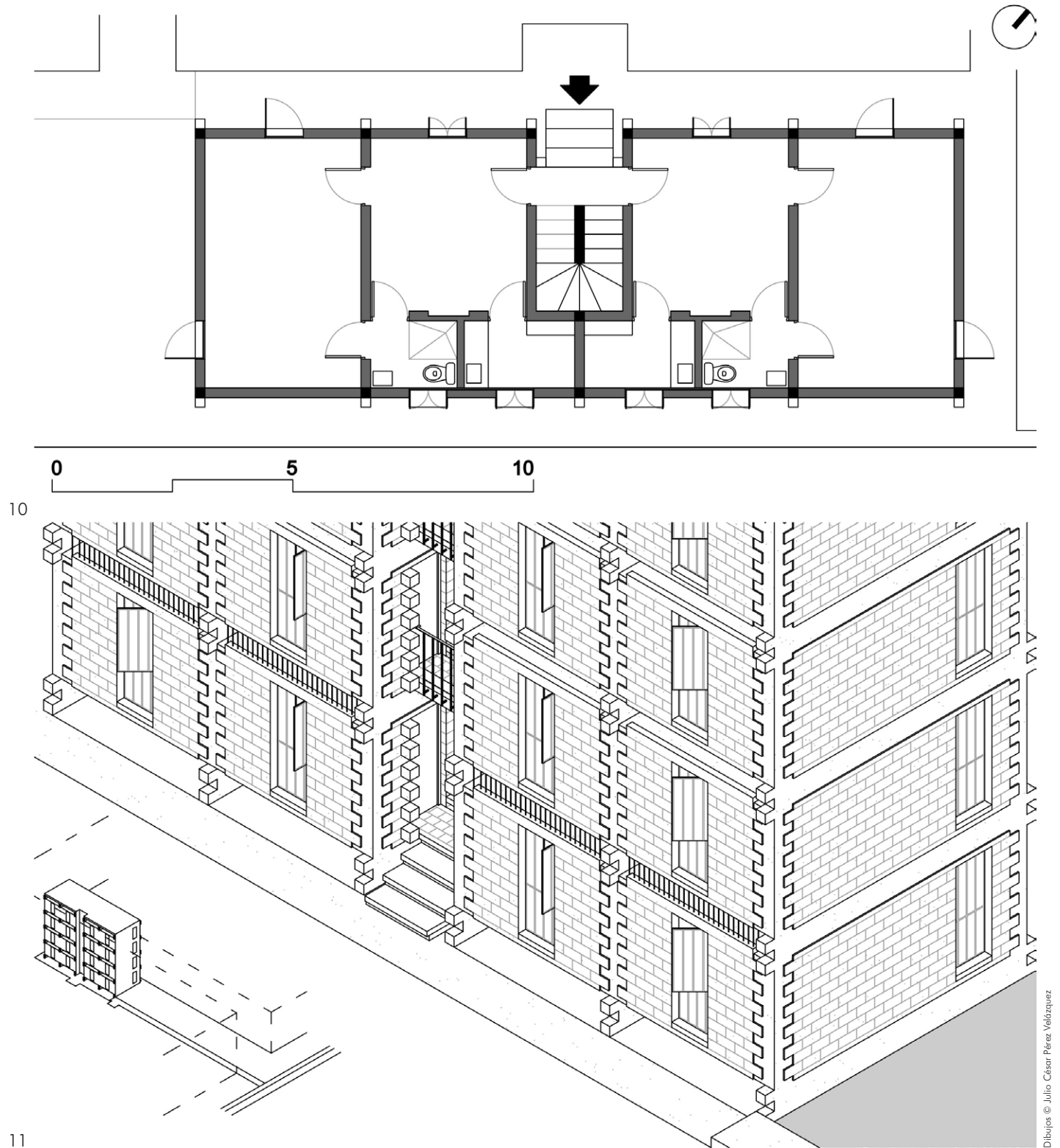
9

solo 6.83 m de ancho por 18.00 m de profundidad (122.94 m²), situada al centro de una manzana en la avenida Paseo de El Vedado. Los arquitectos debieron optar por una organización funcional simple con énfasis en el aprovechamiento del espacio. En cada planta ubicaron un apartamento mínimo a cada lado de una pequeña escalera de ida y vuelta. El edificio posee cuatro niveles, cada uno con la misma configuración en planta, para un total de ocho apartamentos contenidos en un bloque prismático con predominio de la verticalidad.

La entrada al inmueble se ubicó en la fachada noroeste, que corresponde a la principal del edificio, aunque dada su desventajosa posición no es un frente visible. Esto determina que el acceso se haga a través de un sendero de aproximadamente 30.00 m de longitud desde la avenida, situado a la izquierda de la parcela.

Cada apartamento cuenta con sala-comedor, cocina-patio de servicio, una sola habitación y un baño. Este último tiene entradas desde la sala y la habitación, lo que protege la privacidad de la segunda.

8-11 Edificio de apartamentos Vilató, La Habana, 1956. Detalle de la entrada, caja de escalera, planta y axonométrico.





12

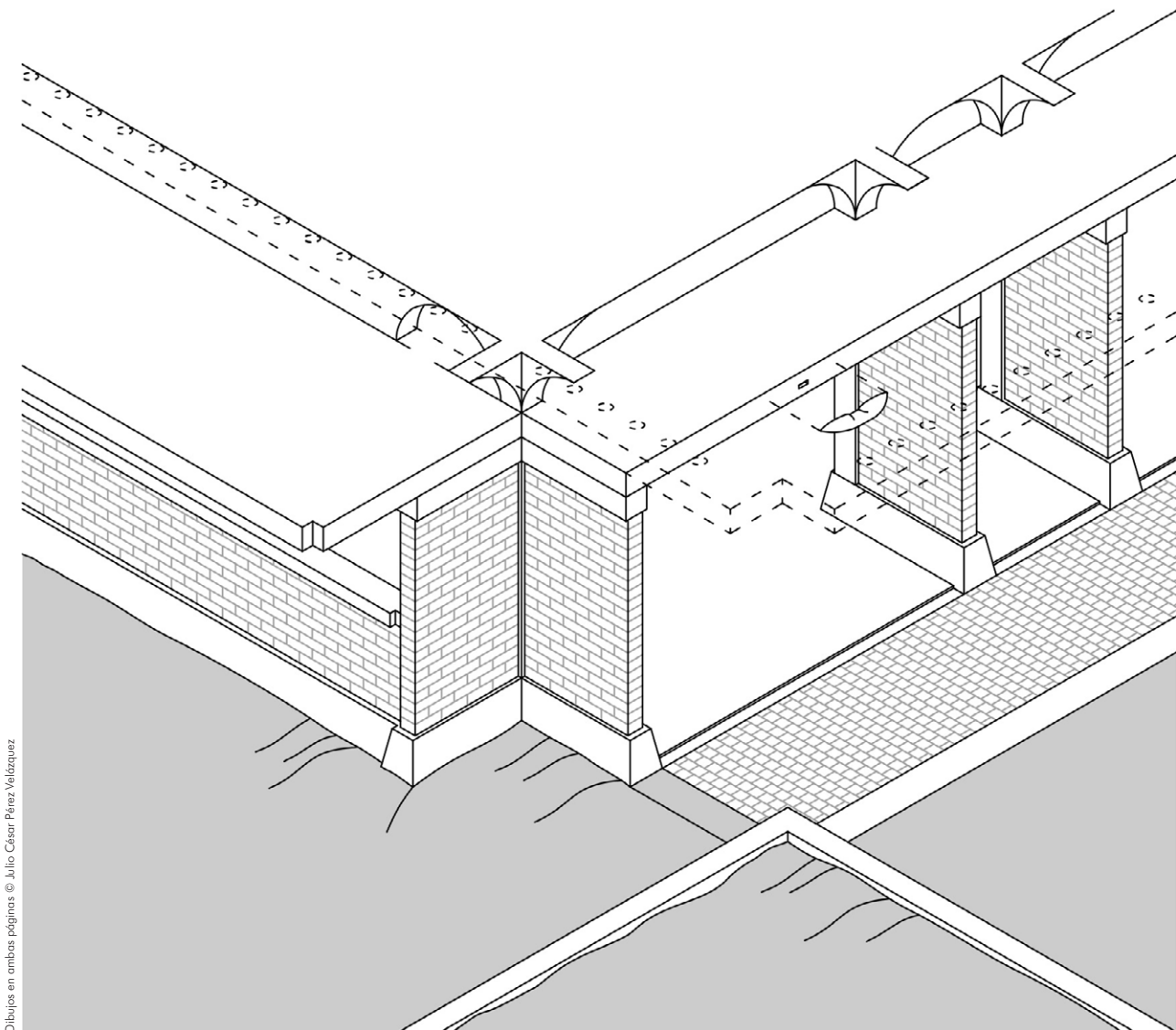
La casa de Juan Salinas

Las casas de Juan Salinas y de Higinio Miguel serían las primeras que el estudio Salinas-González Romero construye en Miramar, lo que les significaba una mayor visibilidad dentro del circuito de la alta burguesía habanera. Ambas viviendas mostraron un cambio en el lenguaje de diseño que venía haciendo la oficina. Si bien se mantiene el cuidado de los detalles, el interés

por la expresión de los materiales y por la unidad formal del conjunto, en este momento hay una mayor aproximación a la arquitectura orgánica, en especial la de Frank Lloyd Wright, y comienzan a aparecer las curvas y las referencias a formas vegetales: hojas y pétalos. Ambos arquitectos eran estudiosos de la obra de Wright (Martínez, 2014).

Si bien la casa de Juan Salinas se inicia primero, su construcción en 1958

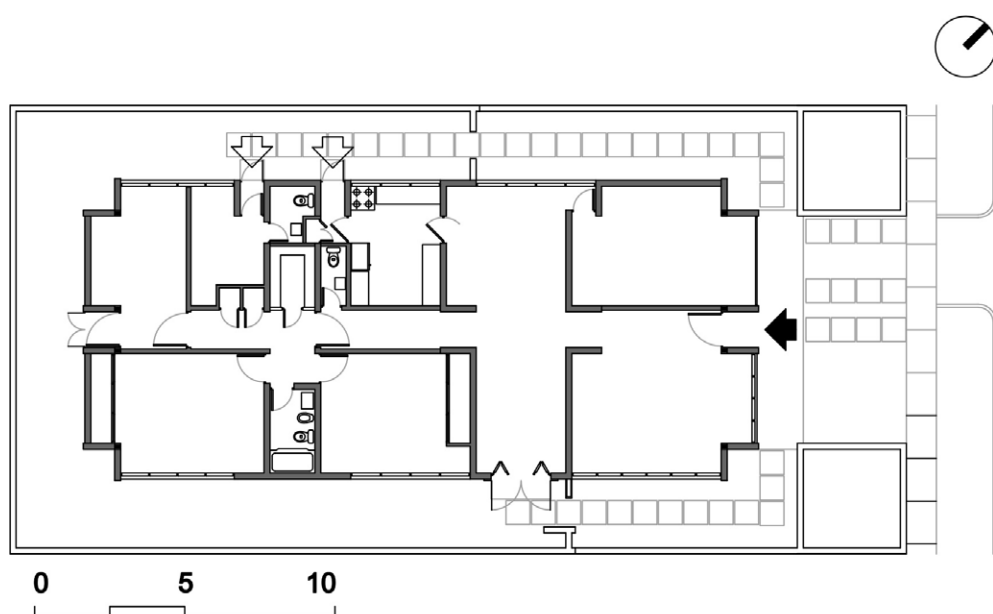
coincide en tiempo con la de Higinio Miguel, de ahí que ambas posean algunas semejanzas y que se perciba en ellas la maduración de algunas soluciones de diseño. La casa en cuestión fue un encargo del ingeniero civil Juan Salinas, pariente de Fernando (figs. 12-16). Se ubicó en una parcela medianera de forma rectangular, con 15.00 m de ancho por 30.00 m de profundidad (450.00 m²). El sector urbano donde se encuentra, en el que



Dibujos en ambas páginas © Julio César Pérez Velázquez

13

12-16 Casa de Juan Salinas, La Habana, 1958. Detalle de la solución de una esquina, axonométrico, planta, vista general y detalle de los aleros.



predomina el lenguaje moderno, no se había edificado completamente hacia finales de los cincuenta, razón por la que existía un vínculo visual con el frente de mar cercano. Al referirse a esta vivienda Salinas menciona: "(...) en la residencia de la calle 60, privilegiamos la dimensión horizontal, elemento básico de nuestro paisaje marino: la línea azul del horizonte que rodea toda la Isla" (Segre, 2002: 75).

Los arquitectos dispusieron la vivienda como un bloque único, acompañada por dos jardineras de planta cuadrada que flanquean el frente, las que, con su ubicación y baja altura, enfatizan la simetría del conjunto, indican la posición de los accesos, protegen los bordes anteriores y establecen una gradación de las alturas con el muro perimetral que nace desde la mitad de los laterales hasta el fondo de la parcela.

La casa posee una planta simple con los espacios organizados uno detrás del otro, a ambos costados de un pasillo central que une el acceso principal con una salida al fondo.

La estructura de soporte es una combinación de muros de carga y sistema de esqueleto. Los autores ubicaron ocho columnas, cuatro alineadas en la fachada principal y cuatro en la posterior, mientras que el resto de las cargas es recibido por los muros situados mayormente en el interior de la planta, lo que posibilita amplias aberturas en las fachadas.

Las tres características más apreciables de la imagen de la casa son: las losas a diferentes alturas en un edificio de un solo nivel; la preponderancia de la cubierta principal con su amplio voladizo hacia el frente y marcada horizontalidad; y la desmaterialización de las esquinas, que parecen invertidas o retiradas de las líneas de fachada, lo que resalta el juego de planos en diferentes posiciones y le otorga riqueza y ligereza visual al volumen de la casa.

La selección de los materiales evidencia el interés por diferenciar los distintos elementos arquitectónicos, de lo que también participa el color. En este caso las zapatas, columnas, vigas y losas son de hormigón armado

terminado en repello fino color blanco; mientras que en la imagen general predomina el tono rojo de los muros de ladrillo a vista. Lo mismo sucede en los pisos: los del exterior son de hormigón y baldosas de cerámica roja en el portal, y de terrazo integral color crema los del interior.

Para garantizar la ventilación y la iluminación los autores se valieron de amplias ventanas de madera tipo *Miami* y de lucetas ubicadas en las fachadas principal y posterior, y en algunos puntos de las laterales. El diseño de estas últimas hace un mayor énfasis en el tratamiento de la luz interior mediante las pantallas de cristal fijo en tonos azules, y en hacer cierta evocación de los vitrales de la arquitectura colonial cubana por sus bordes redondeados.

Aunque no con un carácter predominante, se introdujeron formas curvas que adquieren un valor decorativo. Las columnas son rematadas con salientes semicirculares en su parte superior,



a modo de capitel. La losa principal tiene huecos cilíndricos en todo su perímetro, repetidos rítmicamente. Según González Romero, esta solución en particular se diseñó como solución para la evacuación del agua de lluvia, lo que crea una especie de cortina en momentos de lluvia, además de enriquecer la sombra proyectada y restar peso visual a la losa a partir de los claroscuros que se generan en su cara inferior.⁹ Las formas orgánicas aparecen en las gárgolas de ferrocemento que se adosan a las losas más bajas. Estos elementos, junto a la expresión del ladrillo a vista, contribuyen a darle un tono de calidez a la imagen de la vivienda y contrarrestan la ortogonalidad entre planos verticales y horizontales.

La influencia de la obra de Wright aparece claramente en esta vivienda en soluciones como la desmaterialización de las esquinas, las losas voladas en diferentes direcciones, el uso del ladrillo a vista en contraste con los elementos de hormigón armado y el interés por lo decorativo, que pueden encontrarse en obras ejemplares como la casa Arthur Heurtley (1902) o la casa Frederick C. Robie (1909). También, en el manejo de algunos elementos propios del lenguaje clásico, lo que no era común en la arquitectura moderna cubana de los cincuenta. En este caso, la simetría que rige la planta y las fachadas posterior y principal; así como la definición de una base, cuerpo y remate, lo que se logra a partir de las zapatas resaltadas, los cierres y la cubierta principal. Sin embargo, esa influencia se puede considerar más como una aproximación o una interpretación de la obra del Maestro norteamericano, ajustada a la escala de una vivienda de mediana burguesía cubana y a condiciones tecnológicas y culturales propias.

La casa de Higinio Miguel

Construida en 1958, la casa de Higinio Miguel sería la residencia unifamiliar más grande del estudio y su obra más conocida (figs. 17-27). El cliente, un joven médico amigo de González Romero, les confió su diseño, el cual incluyó también el mobiliario. Según el arquitecto, desde el principio se tuvo en cuenta las características de Higinio, al que le gustaban las fiestas y disfrutaba bailar, por lo que la casa posee espacios para desarrollar actividades sociales.¹⁰

Sobre como compatibilizaron las aspiraciones del cliente con la posición de la oficina, Salinas menciona: *"Higinio Miguel nos solicitó una casa en "Renacimiento español" y poco a poco lo fuimos llevando a la asimilación de la arquitectura moderna hasta aceptar incondicionalmente nuestro proyecto"*. En el diseño de la vivienda *"(...) adoptamos una estructura compositiva clásica vertical, asumiendo la tradición de la casa colonial y la monumentalidad de las palmas reales (...)"* (Segre, 2002: 75).

La casa fue emplazada en una parcela medianera de 18.90 m de ancho por 45.00 m de profundidad (850.50 m²),

ubicada en la avenida 7ma. de Miramar. La mayor área de terreno disponible permitió a los autores diseñar una planta articulada, con las funciones organizadas en tres bloques en torno a un patio interior. Hacia el costado noreste, aprovechando la orientación más favorable, ubicaron el bloque de la sala seguido por el patio interior y luego el bloque de dormitorio con tres habitaciones. En el costado suroeste organizaron, en un mismo bloque, el garaje seguido del baño de invitados, un pasillo, bar y comedor, bien delimitados de los locales del servicio.

Esta mayor libertad de la planta les permitió establecer una gradación de la privacidad entre la sala, la zona del patio interior, bar y comedor, y las habitaciones que están más resguardadas hacia el fondo del lote. También permitió que los espacios de uso común contaran con amplias aberturas hacia áreas libres situadas dentro de la parcela.

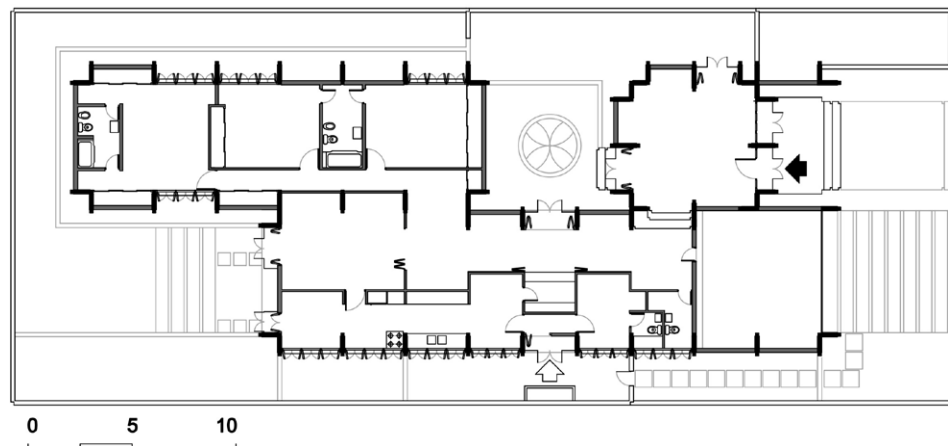
Nuevamente los autores emplearon una combinación de muros de carga y sistema de esqueleto, dando a este último una solución muy interesante. Utilizaron columnas de sección rectangular de 0.2 m de ancho por 1.075 m de profundidad, dispuestas

17



Fotografía © Archivo Familia Salinas

18



Dibujo © Julio César Pérez Veldáquez

17-19 Casa de Higinio Miguel, La Habana, 1958. Detalle de la solución de una esquina, planta y fachada principal.



Fotografía © Archivo Eduardo Luis Rodríguez

en planta a partir de una retícula de 3.00 x 3.00 m, elemento que no había sido utilizado tan explícitamente en obras anteriores. En los bloques de servicio y dormitorios, las columnas se ubicaron en el perímetro de manera que se unen en las esquinas formando una "L" o esquina invertida. La cubierta plana se apoya directamente sobre estas, que quedan arriostradas mediante los dinteles de sección acanalada. Con dicha configuración los autores logran una especie de cajón que ofrece cierta flexibilidad a los cierres -muros y

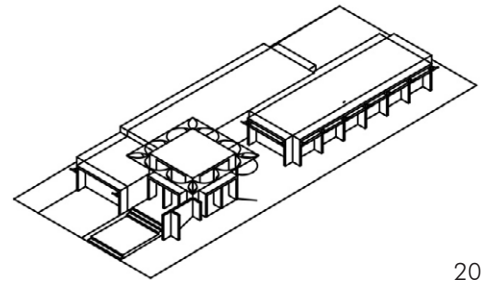
carpintería-, los que son colocados en el extremo interior o exterior de las columnas, según lo requieren los espacios. En el bloque de la sala, aparecen columnas de 4.20 m de altura formando las esquinas de este espacio de planta cuadrada; y otras tres de 2.50 m de altura al centro y en posición perpendicular a cada una de las fachadas del volumen, rematadas por una losa que incorpora al dintel que sostiene la carpintería de arriba.

El diseño y disposición de las columnas muestra un mayor interés de los autores por expresar estéticamente la

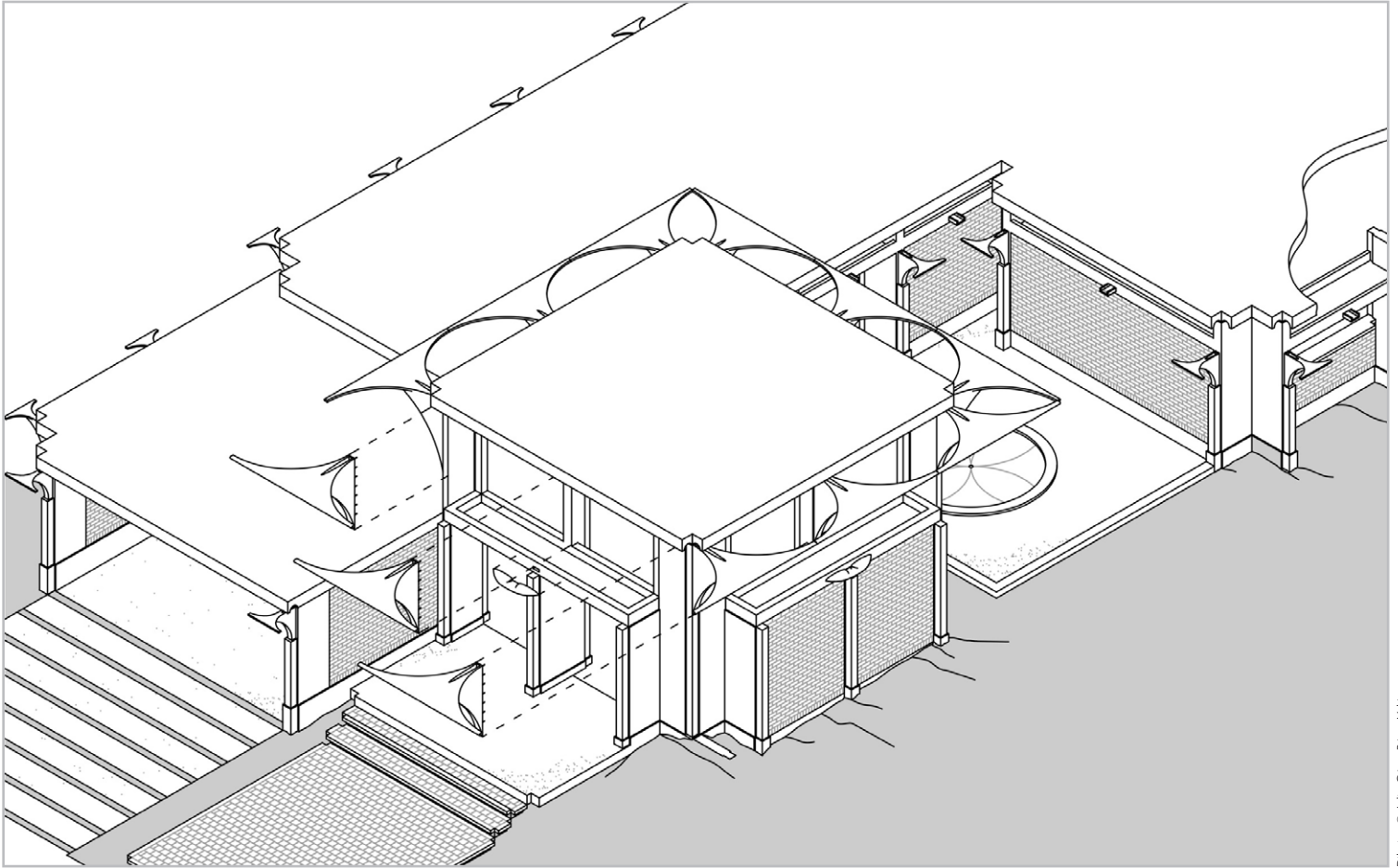
estructura generada a partir de una lógica compositiva a nivel de planta, basada en un mayor uso de la retícula que puede deberse a la influencia de la obra de Wright.¹¹ También evidencia nuevas búsquedas que los acercan a conceptos como repetitividad, modularidad y flexibilidad.

Dentro de esa lógica compositiva se encuentran también las esquinas, que están entre las partes más trabajadas de la forma del edificio. Si en los bloques de servicio y dormitorios están determinadas por las propias columnas a modo de "L", las que se

19



20

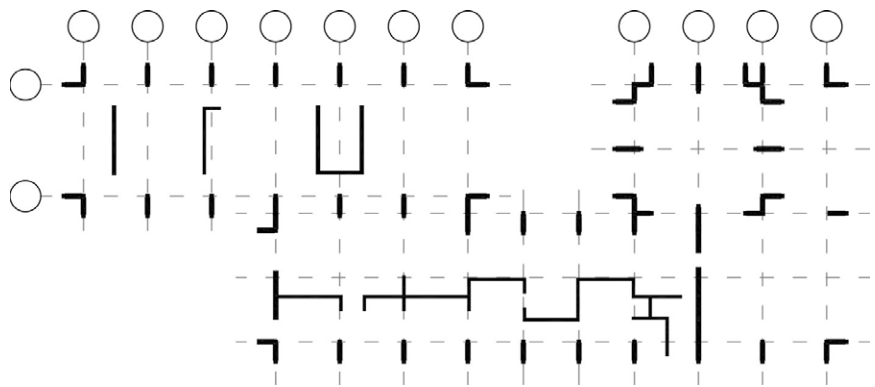


Dibujos © Julio César Pérez Velázquez

21

crean por la yuxtaposición entre bloques aparecen como la substracción de ese sector, generándose un intersticio a manera de "C". Algo similar ocurre con las del volumen de la sala y los muros que se ubican en su lateral este. En cualquier caso, se trata de una estética basada en la substracción de las esquinas, utilizada, además, para generar un lenguaje formal unitario que llega a un nivel de detallismo que supera al de la casa de Juan Salinas.

La forma de la casa se puede entender como la de tres bloques prismáticos yuxtapuestos. Los de servicio y dormitorios son de marcada horizontalidad mientras que el de la sala queda jerarquizado por su mayor



22

altura, por estar elevado sobre una plataforma que se convierte en escalinata de acceso y por la simetría que imponen las columnas de su frente. La imagen prismática de los bloques

se desmaterializa por las columnas perpendiculares a las fachadas, lo que le resta peso visual y le otorga una gran riqueza volumétrica al edificio. Finalmente, la forma queda rematada

20-25 Casa de Higinio Miguel, La Habana, 1958. Axonométricos, planta estructural, vista general, detalle de jardineras y patio interior.



24

en su parte superior por los maceteros que incorporan la traza orgánica distintiva de la casa.

Los maceteros se solucionaron como piezas prefabricadas de ferrocemento adosadas a la parte superior de las columnas mediante barras de acero. Los arquitectos diseñaron dos tipos, uno de amplio voladizo de metro y medio que rodea el bloque de la sala y otro más pequeño para el resto del edificio. En su diseño, resulta interesante que desarrollaron un proceso de composición en planta y elevación en que el círculo fue la "figura clave" sobre la que aplicaron operaciones de substracción, intersección y adición sin deformarlo. Este les permitía una unión natural con líneas tangentes y un dominio adecuado de las curvas. Especialmente los maceteros del bloque de la sala fueron pensados para que, con el paso del tiempo, la vegetación colgara y se creara una cortina vegetal alrededor de ese volumen, sirviendo, además, como elemento de protección solar.

El diseño de estas piezas aparece relacionado al interés de los autores por hacer referencias a formas vegetales, a las palmas reales mencionadas por Salinas, que en esta vivienda buscan generar cierta sensación de verticalidad y prestancia. Abren así nuevos caminos estéticos que incorporan las curvas y la plasticidad de la forma, pero que también tienen que ver con establecer una conexión con elementos propios del paisaje natural cubano como manera de interpretar una realidad cultural.¹² No obstante, se puede afirmar que con los maceteros intentan ir un paso más allá del mero interés estético, ya que buscan incorporar la vegetación como elemento partícipe de la propia vida del edificio.

La solución de la carpintería establece una conexión con la tradición de la casa colonial cubana. Los arquitectos incorporaron amplias ventanas y puertas con persianería francesa sobre la hoja, protegida por batientes de cristal en su parte interior, a manera de contraventanas. Una vez más, las lucetas son los elementos utilizados para manejar la luz tropical, conseguir mayor claridad y colorear los espacios interiores. Fueron diseñadas de dos tipos; en la sala aparecen como amplios paños de cristal fijo situados sobre dinteles por encima de las puertas, protegidas del sol por celosías de madera en el exterior y por cortinas en el interior; mientras que en el resto de la vivienda son paños rectangulares de cristal translúcido fijo con algunos detalles en color azul y ámbar, y están retiradas de las líneas de fachada, encajonadas entre las columnas, dinteles y la cubierta.

Del hábitat colonial cubano proviene también el patio interior, que en esta casa presenta una relación directa con la sala y con el bar. Ello res-



23

ponde al énfasis que pusieron los arquitectos en cumplir las expectativas del cliente generando espacios versátiles donde el propietario pudiese recibir visitas en un ambiente formal acorde a su condición profesional, y también realizar reuniones de tipo social. Muestra de lo anterior es la pista de baile ubicada en el patio, la que podía ser convertida en espejo de agua cuando no se utilizaba a partir de accionar un surtidor con tragante ubicado en el centro de la plataforma circular ribeteada, lo que resulta una de las soluciones más interesantes y singulares de la casa.

El lenguaje formal unitario del conjunto se ve reforzado por el diseño de la herrería y del mobiliario, también a cargo de Salinas y González Romero. En ellos utilizan líneas verticales que se abren en su parte superior, otras que se expanden sugiriendo hojas, el círculo en la composición de las patas de las butacas y mesas, y la plasticidad lograda mediante el modelado del contrachapado. De su autoría son las butacas, sofá y mesa centro de la sala; todo el equipamiento del bar; una pantalla de madera que reviste la pared del pasillo principal y contiene las puertas al bar; la mesa, sillas y la mampara del comedor; y el tirador de la puerta principal, entre otros objetos que además se destacan individualmente por su belleza.

25



Fotografías © Archivo Familia Salinas



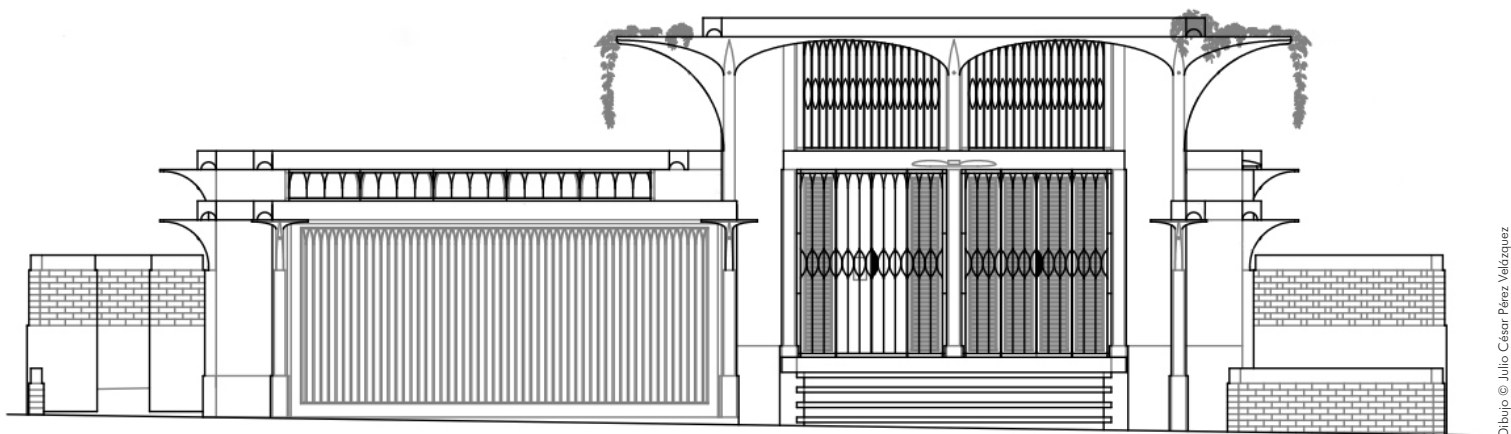
Relevancia de la obra del estudio Salinas-González Romero para la arquitectura moderna cubana

No es un acto sencillo evaluar la arquitectura realizada por el estudio Salinas-González Romero debido, en lo fundamental, a que la mayor parte de la información gráfica de sus proyectos se puede considerar perdida. A ello se suma su reducido número de obras construidas, sin desestimar las siempre presentes limitaciones a la voluntad creadora en función de las demandas del cliente, que pudieron haber forzado a los arquitectos a tomar uno u otro camino. Y finalmente, por una razón que puede considerarse en sí misma una característica de su quehacer: la constante experimentación que los llevó a dar soluciones diferentes en cada oportunidad, lo que hace difícil desentrañar regularidades o recurrencias.

No obstante, el análisis realizado revela características que conforman la esencia de la arquitectura producida por esta firma: la ya mencionada experimentación constante dirigida a la búsqueda de un lenguaje de expresión propia; el uso de sistemas estructurales combinados entre muros de carga y de esqueleto; el minucioso diseño de todos los detalles, desde la solución del conjunto, los distintos elementos arquitectónicos y hasta las terminaciones; el interés por la expresión de los materiales; el manejo de la luz natural para conseguir diferentes efectos tanto en los exteriores como en los interiores; la revalorización de lo ornamental y decorativo, incluso los rasgos propios de la composición clásica, y el interés creciente por incorporar la vegetación como parte del edificio. Finalmente, una de las características

que destaca a la firma es el ya mencionado uso de formas que recuerdan a hojas y pétalos.

La obra del estudio Salinas-González Romero se inscribe en las búsquedas desarrolladas en la arquitectura cubana de los años cincuenta por una interpretación de los códigos modernos adecuándolos a las condiciones ecológicas, culturales y tecnológicas de la Isla, y a los intereses creativos de los propios autores, quienes llegaron a desarrollar un lenguaje de expresión propio que, aunque con influencias, se diferenció tanto de corrientes foráneas como nacionales. Se puede considerar que la relevancia de su obra radica en que aportó nuevos caminos creativos, soluciones de diseño y edificios bien logrados, que enriquecieron el universo de la arquitectura del Movimiento Moderno cubano.



26 y 27 Casa de Higinio Miguel, La Habana, 1958. Detalle de jardinería y elevación principal.

El estudio Salinas-González Romero aportó nuevos caminos creativos y originales soluciones de diseño al universo del Movimiento Moderno en Cuba.

Notas

¹ En los libros de Roberto Segre: *Arquitectura y urbanismo de la Revolución cubana* (1989) y *La Arquitectura Antillana del Siglo XX* (2003), aparecen breves menciones de la casa de Higinio Miguel. Esta, y la de Juan Salinas, aparecen documentadas, reseñadas y con fotografías y plantas en el libro de Eduardo Luis Rodríguez: *The Havana Guide. Modern architecture, 1925-1965* (2000, páginas 108 y 109). Ambas casas también se incluyen en la sección dedicada a La Habana del libro *La arquitectura del Movimiento Moderno. Selección de Obras del Registro Nacional de Docomomo Cuba* (2011, páginas 118 y 119), del mismo autor.

² Son estos artículos: "Muebles y decoración interior" (1959) y "Residencia del Sr. Higinio Miguel y familia" (1960), ambos en *Arquitectura Cuba*; "Fernando Salinas: años de búsqueda", publicado en *Arquitectura y Urbanismo*; "Estudio Salinas-González Romero (1955-1967). Testimonio e impulso de una arquitectura" (2006) y "Repertorio. Residencia privada" (2006), que aparecen en el número 5 del Boletín *Docomomo Cuba*.

³ En este caso están el libro *Y el perro ladra y la luna enfría. Fernando Salinas: diseño, ambiente y esperanza* (1994) escrito por el arquitecto mexicano Carlos Véjar; *Enfoques teóricos* (1996) editado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República Oriental del Uruguay; y el número 3 del 2002 de la revista *Arquitectura y Urbanismo*, monográfico dedicado a Fernando Salinas.

⁴ En 1960 el local que ocupaba la oficina fue intervenido por oficiales de la seguridad revolucionaria, en momentos en que los arquitectos no se encontraban presentes, proceso en el cual se perdió buena parte de la documentación de los proyectos. Entrevista a Raúl González Romero, noviembre de 2013.

⁵ En el expediente estudiantil de Fernando Salinas consta que el ejercicio de graduación fue realizado el 21 de diciembre de 1955, ante un tribunal formado por los profesores Manuel de Tapia Ruano, Víctor Morales Cárdenas y Juan O' Bourke Reyes. Salinas fue evaluado de sobresaliente.

⁶ Ver *La Habana. Arquitectura del Siglo XX* (1998), página 246, de Eduardo Luis Rodríguez.

⁷ Se refiere a "Carta a Franco Albini", publicada en *Arquitectura* en 1959.

⁸ Uno de los pocos ejemplos de la época donde se utilizó una estética similar fue la también singular casa de Félix Carvajal (1955) de Mario Romañach. En ese caso no aparece el patrón dentado. Ver, de Eduardo Luis Rodríguez: *The Havana Guide, Modern Architecture, 1925-1965*, páginas 6 y 7.

⁹ Entrevista a Raúl González Romero, noviembre de 2013.

¹⁰ Entrevista a Raúl González Romero, noviembre de 2013.

¹¹ En sus retículas, Wright utilizó módulos que variaron desde el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo y el hexágono.

¹² Elementos de formas orgánicas habían sido empleados por Ricardo Porro en las gárgolas de las casas de Abad-Villegas (1954) y de Timothy James Ennis (1957). En esos casos las referencias provenían de órganos reproductores sexuales. Ver, de Eduardo Luis Rodríguez: *The Havana Guide, Modern Architecture, 1925-1965*, páginas 154 y 163.

Bibliografía

Consejo editorial (2006), "Estudio Salinas-González Romero (1955-1967). Testimonio e impulso de una arquitectura", boletín *Docomomo Cuba*, no. 5, p. 11.

Consejo editorial (2006), "Repertorio. Residencia privada", boletín *Docomomo Cuba*, no. 5, pp. 11-12.

González Romero, Raúl (2002), "Fernando Salinas: años de búsqueda", *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 23, no. 3, pp. 16-21.

Martínez Lemes, Sindy (2014), "La obra de Raúl González Romero, un arquitecto cubano con más de cincuenta años de creación". Trabajo de fin de carrera, tutora Lic. Florencia Peñate Díaz, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, La Habana.

Pérez Velázquez, Julio César (2010), "La dimensión ambiental de la obra de Fernando Salinas". Tesis en opción al grado científico de Máster, tutoras: Dra. Arq. Graciela Gómez Ortega y Dra. Arq. Flora Morcote Labrada, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

Pérez Velázquez, Julio César, Elidar Puente y Elena del Carmen Cambón (2017): "La arquitectura del estudio Salinas-González Romero en la modernidad cubana", *Contexto*, vol. 21, no. 15, pp. 11-26. <http://contexto.uanl.mx/index.php/contexto/article/view/100>

Pérez Velázquez, Julio César (2018), "La naturaleza en la obra de Fernando Salinas", *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 39, no. 3, pp. 32-50. <http://rau.cujae.edu.cu/index.php/revistaau/article/view/506>

Pérez Velázquez, Julio César (2019), "Las claves conceptuales de la obra de Fernando Salinas". Tesis en opción al grado de doctor en ciencias, Tutoras: Dra. Arq. Elena del Carmen Cambón Freire y Dra. Arq. Elidar Puente San Millán, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

Rodríguez, Eduardo Luis (1998): *La Habana. Arquitectura del Siglo XX*. Barcelona: Editorial Blume.

Rodríguez, Eduardo Luis (2000): *The Havana Guide, Modern Architecture, 1925-1965*. Nueva York, Princeton Architectural Press.

Salinas, Fernando (1959), "Carta a Franco Albini", *Arquitectura*, vol. 27, no. 307, pp. 91-96.

Salinas, Fernando y Raúl González Romero (1960), "Residencia del Sr. Higinio Miguel y familia", *Arquitectura Cuba*, vol. 28, no. 327, 328 y 329, octubre-noviembre-diciembre, pp. 54-55.

Segre, Roberto (1990), *Lectura Crítica del Entorno Cubano*. La Habana, Letras Cubanas.

Segre, Roberto (2002), "Los espacios del hombre pleno. Entrevista a Fernando Salinas (1988-1992)", *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 23, no. 3, pp. 72-81.


Véjar, Carlos (1994), *Y el perro ladra y la luna enfría. Fernando Salinas: diseño, ambiente y esperanza*. México, UAM-UNAM.

Vicente Baião, Filipe de Jesus (2015), "La obra relacionada al tema de la vivienda del estudio Salinas-González Romero. Regularidades en su solución formal". Trabajo de fin de carrera, tutor: MSc. Arq. Julio César Pérez Velázquez, Departamento de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Construcciones, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

Sobre el autor

Julio César Pérez Velázquez culminó su Doctorado sobre la obra de Fernando Salinas en 2019. Es profesor de la Universidad de Oriente.

HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA

A photograph of a modern building with a large staircase and a person sitting on the steps. The building has a prominent glass facade and a red structural frame. A person is sitting on the steps, and a dog is visible next to them. The sky is clear and blue.

Complejidades de la Modernidad

Sert, el Mediterráneo y el Pabellón de la Segunda República española

Óscar M. Ares Álvarez



Con motivo de la celebración en 1937 de la Exposición Internacional de París, el catalán Josep Lluís Sert y el madrileño Luis Lacasa recibieron el encargo de diseñar y construir el Pabellón de la Segunda República española (fig. 1).

Quizás, el trascendente simbolismo histórico de este edificio, epitafio de una época en España, ha impedido ocasionalmente un análisis desmitificado, desde una perspectiva formal y compositiva. Proponemos una mirada menos emotiva y más arquitectónica.

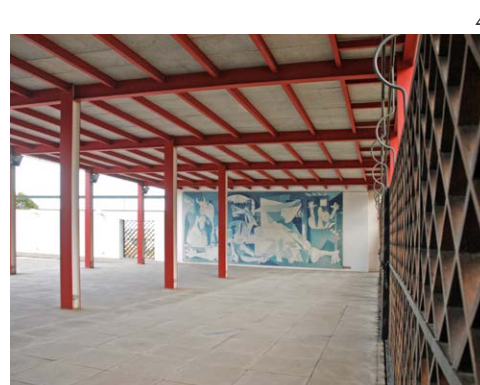
A los arquitectos Sert y Lacasa se les exigió que el edificio alcanzara el rango de Pabellón de Estado: una vitrina que recogiese los valores de la República. Había que concienciar, a quien lo visitase, sobre la lucha que contra el fascismo se estaba librando en España. En su interior, en vez de patentes industriales, se expuso arte: vanguardia contra la guerra.

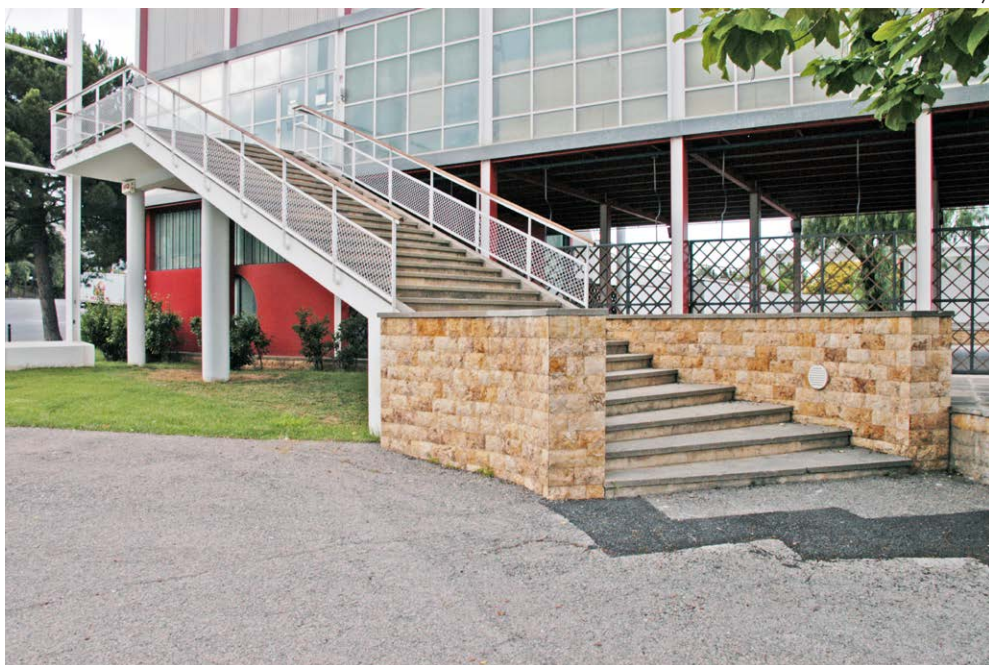
El proyecto hubo de redactarse con urgencia: no había mucho tiempo. La Exposición Internacional de París abriría sus puertas el 25 de mayo. Se logró que la primera piedra fuese colocada el 27 de febrero, por lo que se contó con el reducido lapso de casi tres meses para la construcción del Pabellón y el montaje de las exposiciones.

Arquitectónicamente, el edificio estaba dividido en dos partes formal y conceptualmente diferentes: un bloque frontal de fuerte imagen tecnológica, con planta baja libre y dos plantas superiores, tras el cual se ubicaba un patio de expresión orgánica. El primero, que albergaba en su interior las distintas muestras y colecciones expuestas, representaba al funcionalismo y la racionalidad, mientras que el segundo era una síntesis de lo popular y lo tradicional (figs. 2 y 3).

1 y 2 Fachada principal del Pabellón reconstruido en Barcelona, 1992, por los arquitectos Miquel Espinet, Antoni Ubach y Juan Miguel Hernández León. Todas las fotografías corresponden a esta reconstrucción, que permite tener una aproximación a lo que fue el edificio original.

La *promenade architecturale* fue muy estudiada en el diseño. El acceso se producía a través del portal en la planta baja, en el que se podía contemplar el "Guernica" de Pablo Picasso (fig. 4).¹ Sobrepasado el umbral se accedía al patio descubierto, el cual se cubría ocasionalmente mediante una lona plegable. La intención de la secuencia era sorprender al visitante: la formalización del patio era diferente a la que podía presumirse desde el exterior. Al frío macizo del contenedor prefabricado de tres niveles se oponía un espacio horizontal y cálido en el que se dejaban percibir otras arquitecturas: árboles, paredes repelladas imitando encalados, zócalos de piedra, formas curvi-





Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez

líneas, espacios evocando imágenes populares (fig. 5). Así, en alguna medida, el patio se constituía en eco de la arquitectura mediterránea.

Este ámbito debía servir para la acogida de huéspedes ilustres y la realización de ceremonias y otras actividades culturales. En él se dispusieron las dependencias del bar, los vestuarios, un escenario y una cabina cinematográfica, todo conforme a una organización aparentemente libre. También se jugó con los colores: en algunos casos se imprimieron tonalidades terrosas a los volúmenes más sobresalientes, con el fin de contrastasen con el encalado del resto del conjunto. No hay duda de que el interés de Sert por lo vernáculo y por la arquitectura influida por el Mediterráneo, constituyó la esencia del diseño de este ambiente, proyectado en un contexto ajeno. Aquel mundo tan próximo a él antes y que ahora añoraba desde su exilio en París,

9



10



11

6 Rampa y escalera que conducen desde el patio central al tercer nivel.

7-9 Una vez apreciados los distintos espacios del Pabellón, una escalera adosada a la fachada principal lleva al visitante hasta la cota de la calle.

10-11 El contenedor expositivo fue realizado en su mayor parte en acero, fibrocemento y vidrio.



12



Fotografías © Eduardo Luis Rodríguez

12-13 Fachada de fondo, que encierra al patio con formas sinuosas y rotundos volúmenes en contraposición a la ligera expresión tecnológica del cuerpo que alberga las salas de exposición.

donde residía desde 1936, era transcrito bajo un sol diferente y en una tierra extraña.

Desde el patio, y mediante una sinuosa rampa de hormigón que terminaba en escalera (fig. 6), se llevaba al visitante hasta el tercer nivel, en el cual se le invitaba a admirar las diversas muestras de artes plásticas allí alojadas, repartidas mediante el empleo de tabiquería móvil. Una vez finalizada la inspección el invitado accedía, mediante un recorrido descendente, al segundo nivel, no sin antes haber contemplado en el rellano de la escalera el enorme mural de Joan Miró "El campesino catalán en revolución". En esta planta se disponían grandes fotomontajes sobre las actividades económicas, las riquezas nacionales, la educación, las misiones pedagógicas y otros logros de la República. Cubriendo una doble altura en la parte opuesta a las escaleras, se dispuso un gran mapa de

El Pabellón de la Segunda República en París era una síntesis de los caminos formales explorados por el arquitecto que mejor supo entender la modernidad en España: Josep Lluís Sert.

España en el cual eran señalizados, con puntos luminosos, los avances y retrocesos de la guerra. Finalmente se accedía a la salida: una escalera, agregada como apéndice a la fachada principal, conducía al visitante hasta la cota de calle (figs. 7, 8 y 9).

El contenedor expositivo fue realizado en su mayor parte en acero, fibrocemento y vidrio, y ensamblado en seco, lo que revelaba las intenciones constructivas para un edificio efímero y desmontable. Los materiales y técnicas utilizados expresaban una modernidad plena: estructura metálica ordenada modularmente y situada en el plano de la fachada, con el fin de poder disponer del mayor espacio diáfano posible (fig. 10); paneles de cerramiento ligeros realizados a base de planchas onduladas de fibrocemento, con ventanas en su parte superior para asegurar la ventilación natural (fig. 11); incorporación de materiales "novedosos", como la silvanita, suerte de lámina sintética translúcida que proporcionaba una luz tamizada, y paneles expositivos realizados en celotex, material formado por fibra de caña de azúcar.

El Pabellón de la Segunda República en París venía a ser una síntesis de los caminos formales explorados por el arquitecto que mejor supo entender la modernidad en España: Sert, quien mantenía un discurso complejo, algunas veces contradictorio, respecto a los postulados de la vanguardia internacional, unas veces rechazándola, otras asumiendo sus dictados, siempre sin olvidar su tendencia natural a la identidad y la apropiación formal. La asimilación e inclusión de un lenguaje masivo, vernáculo, de ventanas mallorquinas y anchos muros encalados de piedra, pare-

ce ser una contradicción respecto a lo que canónicamente podríamos entender por arquitectura del Movimiento Moderno.

La literatura arquitectónica con frecuencia ha favorecido mostrar, como iconos del vocabulario de la modernidad avanzada, edificios caracterizados por su ligereza, liviandad y carácter diáfano. Incluso Henry R. Hitchcock y Philip Johnson, durante la exposición que comisionaron en Nueva York en 1932, definieron el Estilo Internacional como "volúmenes que se perciben como algo inmaterial, ingrávito, como un espacio limitado geoméricamente".² Cabe entonces preguntarse qué explicación hubiesen dado ambos a la obra de Sert.

El Pabellón que el gobierno de la Segunda República encargó a Sert y Lacasa es deudor de las inquietudes intelectuales del primero durante la década de los años treinta del siglo XX. Si la arquitectura es un cruce de pensamientos, y como ejercicio expresivo depende de las inquietudes del autor, el Pabellón de la Exposición de París podría entenderse como resumen de lo visto y aprendido por él como militante del GATEPAC.³

A diferencia de la modernidad excluyente vociferada por el Movimiento Moderno, Sert quiso poner en práctica una modernidad alternativa y conciliadora. La magistral operación de concebir y construir este edificio como relación de dos polaridades opuestas, reside en el establecimiento de una relación de igualdad entre modernidad ortodoxa y modernidad alternativa. La caja tecnológica y ligera, icono de los movimientos de vanguardia más ortodoxos, fue situada al mismo nivel de importancia que el patio de inspiración vernácula y mediterránea, equilibrando ambos

elementos y obviando cualquier posible tentación jerárquica. Se pretendía no neutralizar el mutuo juego de ambas realidades, sino hacer posible una nueva relación en la que se valorase a ambos por igual sin establecer diferencias (figs. 12 y 13).

Sert, con esta obra, manifestó que se podía ser igual de moderno practicando una arquitectura ligera, diáfana y de blancos volúmenes, que otra de pesados muros encalados y mampuestos estructurales. La modernidad podía ser practicada desde otros conceptos, existía una vía alternativa, de formas densas y táctiles, evocadora de los sueños de la mar mediterránea que nunca llegó a olvidar.

Notas

¹ Otras obras relevantes de importantes artistas fueron también instaladas en el Pabellón, entre ellas el mural "El campesino catalán en revolución", por Joan Miró; una fuente diseñada por Alexander Calder; las esculturas "La Montserrat", de Julio González y "Cabeza de mujer", de Picasso; y otra por Alberto Sánchez Pérez, titulada "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella".

² Hitchcock, Henry Russell y Philip Johnson. *El Estilo Internacional desde 1922*. Nueva York, W.W. Norton & Co. Inc, 1932, p. 56.

³ Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

Bibliografía mínima

Bastlund, Knud: *José Luis Sert. Architecture, City Planning, Urban Design*. Nueva York: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967.

Sobre el autor

Óscar Miguel Ares Álvarez es Doctor Arquitecto por la Universidad de Valladolid, donde enseña. Ha realizado importantes obras de arquitectura en esa ciudad.



Minimalismo Tropical

Excelencias y ambivalencias de un pabellón expositivo

Eduardo Luis Rodríguez



1 y 2 Vestíbulo de acceso y vista general.

El Pabellón Cuba, diseñado y construido en 1963 por el arquitecto Juan Campos Almanza, es una de las obras arquitectónicas cubanas de mayor interés edificadas en el período revolucionario. Erigido contemporáneamente con las llamadas tres grandes obras de la arquitectura de la Revolución -la Unidad Vecinal No. 1 de La Habana del Este (Mario González, Hugo D'Acosta y otros, 1959-1961); la fase inicial de la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría (Humberto Alonso y otros, 1961-1964) y las Escuelas Nacionales de Arte (Ricardo Porro, Vittorio Garrati y Roberto Gottardi, 1961-1965), el Pabellón resulta mucho menos grandilocuente que éstas e incluso es menos llamativo, a simple vista, que la cercana heladería Coppelia

(Mario Girona, 1966), cuyas formas circulares con vigas extendidas como tentáculos se contraponen fuertemente a la contenida ortogonalidad que predomina en la arquitectura de La Rampa, lo que hace inevitable el notar su presencia contrastante.

Por su parte, la imagen del Pabellón Cuba, construido como sede de la exposición de Cuba en el VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), obedece a una elegante sobriedad compositiva que rechaza cualquier estridencia expresionista y todo malabarismo estructural, y logra la hazaña de integrarse al contexto urbano a la vez que se destaca lo suficiente como para convertirse en foco de atracción de público. Su concepción es mínima y esencial, pero simultáneamente contiene contrapo-

siciones y ambivalencias que hacen más compleja su lectura y enriquecen sus contenidos.

Cuba había sido seleccionada como sede del congreso de la UIA algunos años antes, pero el encargo del Pabellón se realizó a poco más de tres meses de la inauguración del evento, como ejemplo temprano de una práctica que luego se hizo habitual -tratar de construir en tiempo récord: el parto antes del embarazo a término. Esta condicionante incidió en la concepción del proyecto, que debió buscar, por encima de otras consideraciones, la facilidad y rapidez en la construcción. La habilidad y el talento del arquitecto escogido -no hubo concurso para seleccionar al proyectista- lograron convertir la premura proyectual y constructiva en una

El neoclasicismo Miesiano encontró concreción en un barrio tropical y caribeño, en una galería de exposiciones que, como el proyecto santiaguero del Maestro alemán, también tenía pretensiones de templo griego.



3 El cierre lateral hacia la calle N se conforma con puertas-persianas y paneles de vidrio, los cuales, al no llegar al nivel inferior del techo, permiten el fluir libre de la ventilación.

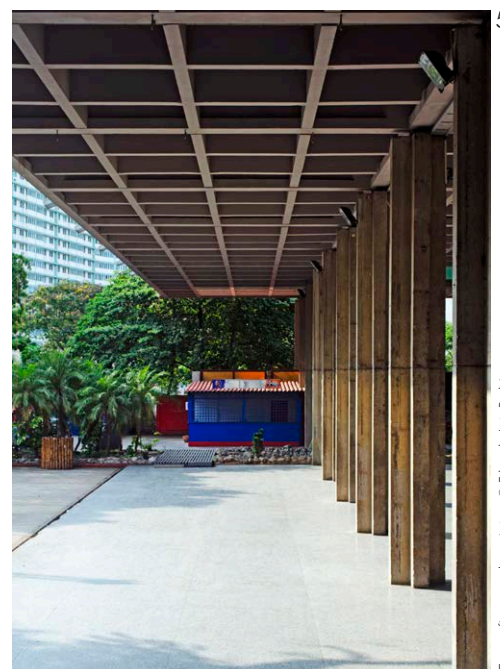
premisa que repercutió positivamente en el resultado.

El arquitecto Juan Campos (1930-2007), graduado de la Universidad de La Habana en 1956, había realizado algunas residencias privadas y edificios de apartamentos antes de enfrentarse, ya integrado a la estructura del Ministerio de la Construcción (antes, Ministerio de Obras Públicas) al que sería el proyecto más relevante de toda su carrera. La oportunidad de construir un edificio para exposiciones en el mismo centro de la capital del país y nada menos que como sede de la muestra principal de un congreso internacional de arquitectos podría ser única e irrepetible, y lo fue.¹

Campos puso el énfasis del proyecto en lograr una solución estructural eficiente que condujo a una expresión minimalista en su imagen pero abundante en significados, con dos claros referentes como inspiración. Por un lado, su proyecto evoca la monumentalidad de las mansiones neoclásicas y eclécticas, con extensos portales, construidas en el siglo XIX y principios del XX en el mismo reparto ciudadano –El Vedado– donde se erigió el Pabellón. No es de extrañar esta estrategia de proyecto, que provenía de la tendencia más importante, en términos culturales, que había desarrollado el



Movimiento Moderno cubano desde décadas anteriores, sobre todo en la de los cincuenta: la integración entre tradición y modernidad, la recreación de soluciones de la arquitectura colonial reinterpretadas en lenguaje moderno no sólo para garantizar un correcto funcionamiento climático, sino también como recurso simbólico capaz de establecer una continuidad cultural. De este modo, el Pabellón Cuba, a la vez edificio, portal y patio, integra estrategias y elementos que se remiten a esa tradición, como el logro de la máxima interrelación entre el interior y el exterior, la ventilación cruzada, las nobles proporciones, los grandes techos que cubren de una vez amplios salones, los extensos aleros, el entramado ortogonal de vigas que rememora los artesonados de algunos techos coloniales, el uso, aunque limitado, de persianas, y el ritmo repetitivo, constante, establecido por las columnas, así como la ya mencionada monumentalidad de la fachada principal enfrentada a la avenida 23.²



4 Ludwig Mies van der Rohe: Nueva Galería de Arte de Berlín, 1965-1968. Mies basó su proyecto en el que había hecho diez años antes para la sede administrativa de la Compañía de Ron Bacardí en Santiago de Cuba, el cual fue usado por el arquitecto Juan Campos como referencia para su diseño del Pabellón Cuba.

5 Los extensos aleros pretenden proteger los espacios expositivos del sol y la lluvia.



6



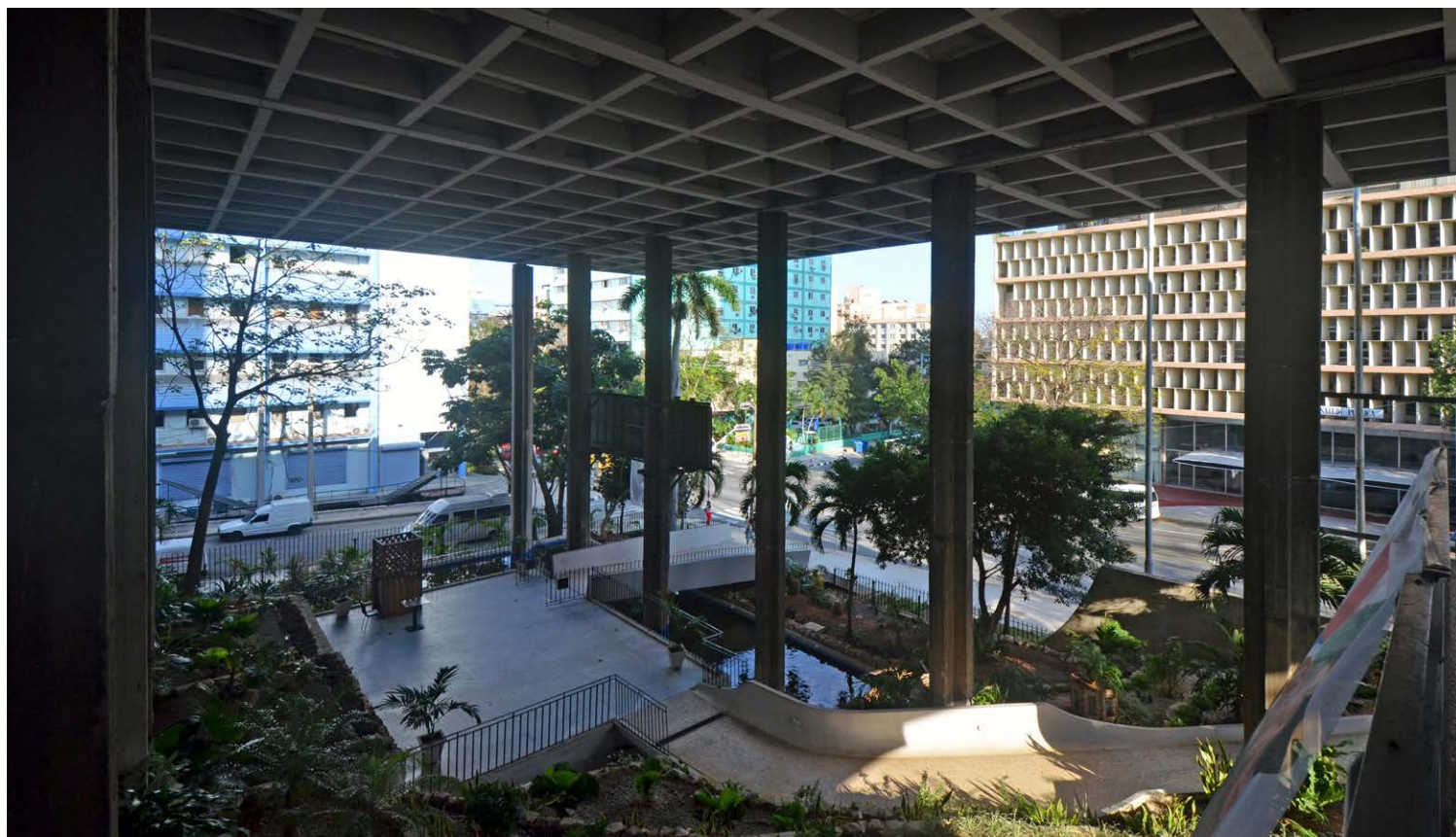
El segundo referente –una de las fuertes ambivalencias del Pabellón– en principio tiene poco que ver con la identidad nacional o con el regionalismo moderno, al menos como se había entendido y expresado hasta ese momento. Se trata del proyecto de oficinas para la Compañía de Ron Bacardí (1955-1958) que Ludwig Mies van der Rohe había diseñado para ser construido en Santiago de Cuba, cuya ejecución no se concretó debido al triunfo revolucionario de 1959. Varios gestos relacionan a ambos proyectos,

como el casetonado bajo la cubierta y las columnas de sección cruciforme que Mies había usado en proyectos tan importantes como el Pabellón de Barcelona (1928-1929) y la casa Tugendhat (Brno, 1928-1930), y que, para su proyecto cubano, debido a consideraciones ambientales, había concebido en hormigón armado en lugar del habitual acero. Pero más que columnas y casetonados similares, lo que hace que ambos proyectos pertenezcan a la misma estirpe edilicia es la esencia minimalista de la concepción,

6 y 7 El diseño reticular de las vigas bajo la cubierta del Pabellón establece una conexión visual con el sistema de columnas y vigas expresado en la fachada del edificio de oficinas preexistente y colindante.

que ofrece poco en apariencia, pero entrega mucho en riqueza espacial. Así, el neoclasicismo Miesiano encontró concreción en un barrio tropical y caribeño, en una galería de exposiciones que, como el proyecto santiaguero del Maestro alemán, también tenía pretensiones de templo griego. Cualquier duda sobre lo apropiado de adaptar para una función expositiva

El Pabellón, más que salón cerrado, es edícula abierta, portal dilatado, espacio protector no limitado por muros de cierre o tabiques divisorios y fuertemente vinculado al entorno.



Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez

un proyecto concebido para oficinas, fue despejada por el propio Mies pocos años después cuando él mismo recicló su diseño de oficinas para la Bacardí, como Nueva Galería de Arte de Berlín (1965-1968), volviendo, en este caso, a su habitual uso de estructuras metálicas.

En el Pabellón Cuba las columnas de hormigón armado, fundidas en el lugar y distribuidas uniformemente según una red modular, soportan vigas prefabricadas del mismo material, sobre las que se apoyan las losas de cubierta de hormigón aligerado, también prefabricadas, y el casetonado del techo, logrado con vigas de siporex que forman una retícula ortogonal con la finalidad de hacer más rígida la estructura, servir de soporte para colgar exponentes de gran peso y ubicar en

los casetones la solución de iluminación artificial, concebida como un “cielo poli-luminiscente basado en la disponibilidad de luz fría y de neón”.³ Como en el Pabellón de Barcelona, también de Mies, el mobiliario del Pabellón cubano fue diseñado por el propio arquitecto Campos, y consistía en bancos y butacas de listones de madera preciosa, los que, lamentablemente, se han dispersado fuera de su lugar de origen.

La concepción general del Pabellón Cuba incluyó dos amplios terrenos separados por una torre de oficinas existente, de catorce pisos. El nivel del suelo hacia la avenida 23 (entrada principal de público) es considerablemente inferior al de la calle 21, por donde se produce la salida. A la coherencia formal del diseño contribuye

8 El gran vestíbulo ocupa, en vacío, aproximadamente el mismo volumen que el basamento del edificio del Seguro Médico (1958) ubicado al otro lado de la calle, estableciendo así un diálogo visual y urbano.

significativamente el haber mantenido el nivel del techo a una altura constante, lo que crea un fuerte pretil que, a pesar de la interrupción impuesta por el edificio de oficinas, aparenta ser continuo y unifica visualmente los espacios delantero y posterior del Pabellón. La estrategia integradora del proyecto se extiende a lo urbano: uno de sus aspectos más interesantes es el diálogo que establece con el edificio del Seguro Médico (arquitectos Quintana, Rubio y Pérez Beato, 1956-1958), ubicado exactamente frente al Pabellón, en cuanto a altura, proporciones, texturas y relación lleno-vacío. Ambas composiciones emplean



9

basamentos horizontales de similar altura sobre los que se erigen esbeltas torres. La del Seguro se emplaza perpendicularmente a la avenida 23; mientras que la asociada al Pabellón lo hace de forma paralela a ella. En la fachada de ésta se destaca la cuadrícula conformada por su estructura de columnas y vigas, lo que establece una armónica relación con el casetonado de los techos del Pabellón, que así queda conectado visualmente al edificio precedente.

La secuencia espacial del Pabellón se conformó de forma episódica, como un revelador paseo arquitectónico: gracias a la pendiente del terreno, el espacio delantero posee un puntal mucho mayor que el posterior (sus columnas alcanzan catorce metros de altura) y sirve como un gran vestíbulo, casi monumental, por el que se produce el acceso. Bajo el gran techo se desarrolla un jardín que fue por momentos exuberante, diseñado en su versión inicial por el paisajista Lorenzo Medrano, y una rampa curvilínea "como los senderos de montaña"⁴ se continúa en una escalera ortopoligonal que asciende hacia la terraza en voladizo del entresuelo. El espacio se siente así acogedor, dinámico y variado, y se contrapone a la rigidez ortogonal establecida por la estética miesiana: en este vestíbulo se respira un ambiente tropical, como si su arquitecto no hubiera podido someterse por más tiempo a la disciplina cartesiana y se hubiera entregado al acto "sacrílego" de desordenar, de enriquecer, de contraponer, en fin, de "excederse", aportando así un indudable elemento de cubanía: según el prestigioso músico cubano Leo Brouwer, un factor esencial de «lo cubano» es «pecar por exceso, no por defecto».⁵

Un túnel de hormigón conecta el entresuelo con la tercera planta del edificio de oficinas, la cual queda

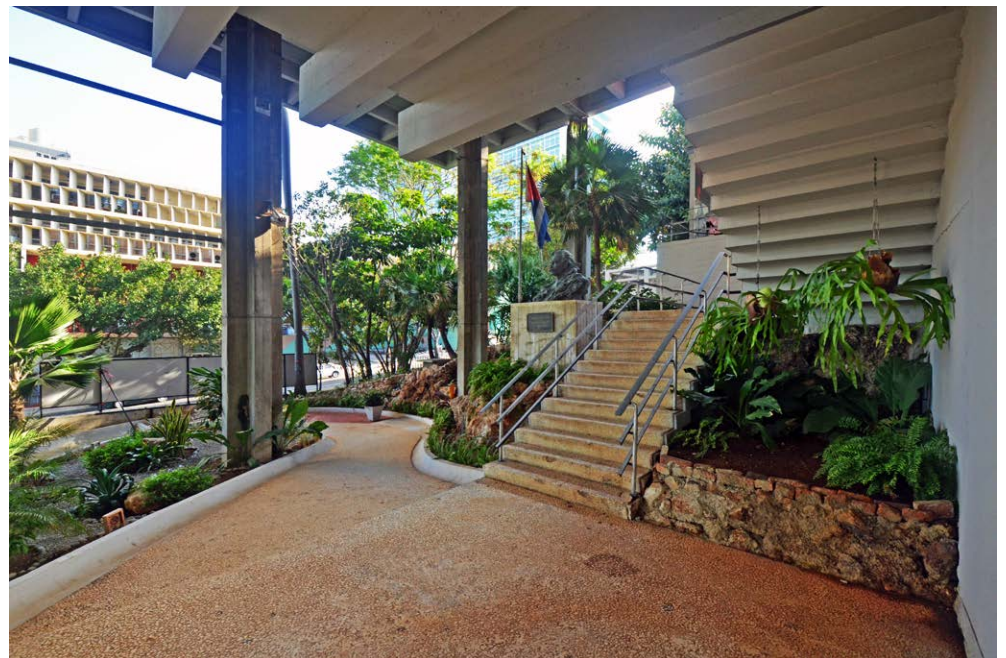
así integrada al Pabellón con una función flexible de acuerdo a necesidades específicas de administración, almacenaje, servicios y otras. El túnel continúa, unidireccional y hermético, por otros dieciséis metros de recorrido cerrado hasta abrirse sorpresivamente a un gran espacio conformado con los mismos elementos que el vestíbulo –columnas cruciformes de hormigón, esta vez, de siete metros de altura, techo plano, vigas secundarias formando un casetonado, generosidad espacial– que es el principal sector expositivo.

En el extremo por el que se accede se ubica una plataforma que se desdobra como escenario. En el lado opuesto, bajo una abertura en el techo, se halla un estanque rectangular que continúa la integración del agua al interior del Pabellón que se anunciaba desde el acceso principal, el cual se produce por un puente de hormigón armado que cruza sobre un extendido estanque que forma parte integral del ambiente, como para enfatizar que este edificio,

9 y 10 El recorrido de acceso mediante una rampa curvilínea y ascendente culmina en una escalera ortopoligonal y un entresuelo en voladizo.

más que salón cerrado, es edícula abierta, portal dilatado, espacio protector no limitado por muros de cierre o tabiques divisorios, y fuertemente vinculado a elementos naturales. Esta estrategia compositiva es una de las mayores virtudes del edificio, cuya gran flexibilidad otorga total libertad a los diseñadores de las exposiciones que allí se muestran. A la vez, es también la gran debilidad funcional del espacio expositivo: los únicos tabiques existentes se ubican perimetral y paralelamente a las calles N y 21, y por su poca altura, son más un límite virtual que físico. Tanta abertura, tan poco cierre real, implica que las obras a exponerse estén siempre, en alguna medida, a merced del clima tropical variable e impredecible que no pocas veces sorprende con torrentes de lluvia que, gracias al fuerte viento, en lugar de caer, se desplazan casi diagonalmente. Esta condición, unida a la imposibilidad de instalar sistemas de aire acondicionado y de control de la humedad ambiental, limita considera-

10



Es de desear que un espacio tan significativo por su historia y tan apropiado por su buen diseño y céntrica ubicación, vuelva a ser sede de relevantes eventos culturales.



11 La rampa, con su diseño sinuoso, establece un elemento que suaviza la dureza ortogonal de la composición principal.

blemente el tipo de exhibiciones que se pueden mostrar.

Erigido en sólo setenta y dos días, el Pabellón estuvo listo a tiempo para acoger su primera muestra a fines de septiembre de 1963, en el marco del Congreso de la UIA, con el nombre de "Historia y Arquitectura de Cuba". Diseñada por Enrique Fuentes, aprovechaba la distribución espacial del lugar para ubicar una secuencia cronológica de las etapas de la historia cubana: el gran jardín del vestíbulo representaba la era precolombina; en el entresuelo se emplazaba la parte correspondiente a la Colonia; la República, época a la que la Revolución se había enfrentado directamente, se localizaba en el túnel y en una pequeña sala del edificio existente, mientras el gran salón de exposiciones servía para mostrar lo hecho entre 1959 y 1963.

Evidentemente, había una gran desproporción en tal distribución de áreas:

cuatro siglos de arquitectura colonial en un pequeño entresuelo; 56 años de República en un túnel relativamente estrecho y un reducido espacio colateral; y cinco años de gobierno revolucionario, en 1296.00 m² de espacio techado, al que se sumaban partes de los jardines contiguos. Como todos los pabellones de exposición precedentes a lo largo de la historia, la construcción de éste también obedecía a una intencionalidad muy precisa, marcadamente socio-política, como reflejo del momento histórico que se vivía.

A diferencia de otros pabellones de exposición internacionales de vida efímera, el Pabellón Cuba en La Rampa habanera fue concebido desde un principio como permanente, y como tal ha cobijado muchas muestras importantes, como el XXIII Salón de Mayo en 1967. Los diseñadores de algunas exposiciones se han beneficiado de la gran flexibilidad de la solución

arquitectónica y han realizado intervenciones temporales de gran interés, como la llevada a cabo por el colectivo austriaco RAIN, en 2003, en el marco de la VIII Bienal de Artes Plásticas de La Habana.⁶

En la actualidad el Pabellón se encuentra muy subutilizado como espacio expositivo, función que ha cedido ante una programación que privilegia actividades de poca trascendencia cultural que ocasionalmente inundan de ruido el vecindario inmediato. La exuberancia del jardín frontal original se ha perdido casi por completo, algunos elementos han sido pintados de colores inapropiados, ajenos a la concepción primigenia del proyecto, y ciertos espacios han sido invadidos por falsos muros de piedras, antagónicos enchapes y kioscos, casetas y garitas de diseño inarmónico. El agua, elemento primordial de conexión virtual entre el espacio delantero del vestíbulo y el espacio posterior para exposiciones, ha sido suprimida en este: el prolongado estanque permanece seco, la abertura en el techo sobre él ha sido clausurada y en la porción adyacente al patio se ha ubicado un escenario metálico. A pesar de estas transformaciones inarmónicas, la solidez de la construcción y su gran flexibilidad espacial se mantienen intactas. En la Escuela de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de La Habana se ha realizado una tesis que propone la restauración de la calidad espacial del lugar. Es de desear que un espacio tan significativo por su historia y tan apropiado por su buen diseño, vuelva a ser sede de significativos eventos culturales. La cercana fecha de septiembre de 2023 ofrece un adecuado marco temporal para ello, si se toma como estímulo la conmemoración del sesenta aniversario de la celebración en Cuba del VII Congreso de la UIA, evento al cual el Pabellón debe su existencia.



El Pabellón Cuba de La Rampa habanera, simultáneamente mínimo y monumental, integrado al entorno y a la vez sobresaliendo en él, seguidor de corrientes internacionales pero esencialmente cubano, continúa ofreciendo hoy a los arquitectos la misma lección del primer día de su existencia. Si bien, como afirmaba Mies, “menos es más”, ese “menos” puede ser complementado por una inteligente adecuación al contexto local que evite el pintoresquismo falsamente identificador de lo nacional y priorice una reinterpretación creativa y contemporánea de la historia propia insertada en la cultura universal.

Notas

¹ Con posterioridad al Pabellón Cuba, el arquitecto Campos no recibió ninguna otra comisión de tanta importancia. En cuanto a la selección de un proyectista, llama la atención que no se haya organizado, con tiempo suficiente, un concurso nacional a este efecto.

² Algunos arquitectos estudiosos de la tradición colonial –Leonardo Morales, Eugenio Batista, Nicolás Quintana– han identificado el patio, el portal y las persianas como elementos esenciales de la tradición cubana. Quintana también ha señalado la preponderancia de las grandes techumbres. Ver, al respecto, Eugenio Batista: “La casa cubana”, *Artes Plásticas*, n. 2, 1960, y Nicolás Quintana, “Evolución histórica de la arquitectura en Cuba”,

en Vicente Báez, (ed.), *La enciclopedia de Cuba*, Madrid, Editorial Playor, S.A., 1975.

³ Entrevista, inédita, de Carlos Enrique Rodríguez a Juan Campos, noviembre de 1980.

⁴ Idem.

⁵ Rogerio Moya y Raúl Rivero: *Estrictamente personal*. La Habana: Ediciones Unión, 1985, p. 50.

⁶ Según proyecto de Lisa Schmidt-Colinet, Alex Schmoeger y Florian Zeyfang, integrantes de RAIN, entre otros.

Sobre el autor

Eduardo Luis Rodríguez ha publicado varios libros sobre la arquitectura cubana del siglo XX y preside el Comité Cubano para la Documentación y Conservación de la Arquitectura del Movimiento Moderno (Docomomo-Cuba).



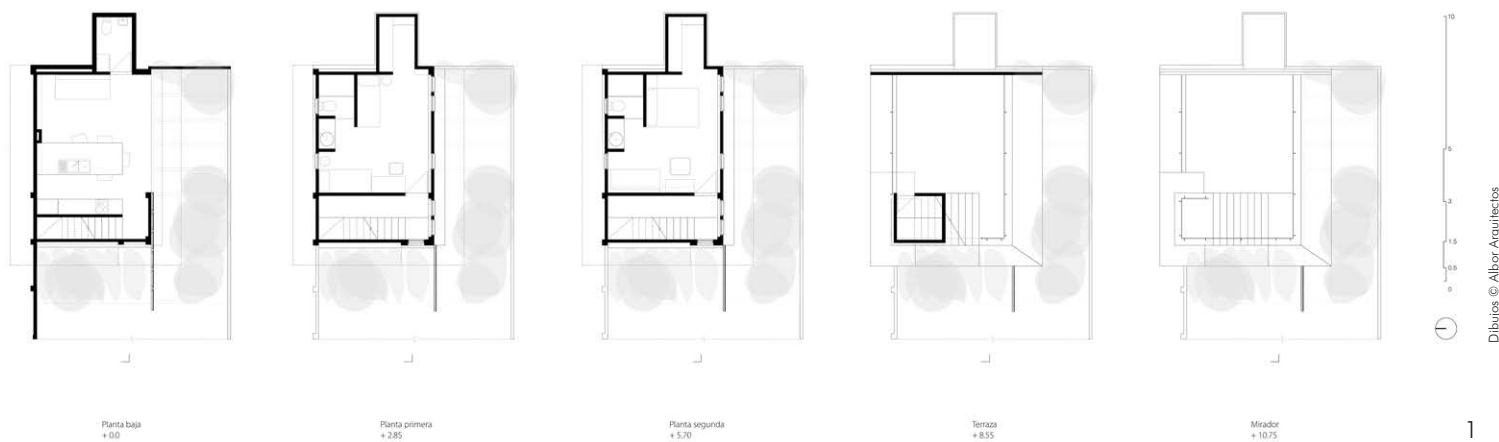
Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez

OBRAS Y PROYECTOS

Casa Torre, Cienfuegos, Cuba

Albor Arquitectos





Dibujos © Albor Arquitectos

1

Casa Torre se ubica en la cima de una pequeña colina de una ciudad costera básicamente plana, lo cual propicia unas inesperadas y excepcionales vistas.

El lote, caracterizado por la existencia en su parte delantera de una vivienda prefabricada con patio posterior, se distingue por una relación frente-fondo atípica en la trama compacta de la ciudad y la ventaja de un coeficiente de ocupación del suelo inferior al 50 %. En esta parcela la obra debía resolver un programa abierto que solicitaba una estructura capaz de reinventarse funcionalmente en relación con “la situación” imperante: de la precariedad al sustento, del día a día a la vida plena.

La actuación propuesta fue, entonces, un edificio-parcela a desarrollar en fases: trazado desde la temporalidad, con un núcleo primigenio en forma de torre.

Se establecieron tres fases de actuación sucesivas: renta de la vivienda existente durante la ejecución de la casa torre; posterior reforma arquitectónica o desmontaje del 100% de la vivienda existente para reutilizarla en el esquema de construcción progresiva previsto por fases, y realización de diversos esquemas

de división y venta de una parte de la propiedad.

El volumen de la casa, devenido en una torre, es la expresión resultante del deseo de una casa con jardín y con vistas hacia el paisaje en un núcleo urbano muy compacto, en un gesto casi ingenuo de establecer contacto con una realidad atemporal, o al menos no actual.

De esta manera, el funcionamiento general de la vivienda –quehaceres diarios, condiciones ambientales y expresiones sociales– se basa y sustenta en el diálogo con este paisaje, dispuesto en una sucesión vertical de espacios, con la zona pública en el basamento, habitaciones-dormitorios en un cuerpo de dos niveles y un mirador en la cima.

En la base el jardín se despliega, contenido por el perímetro que busca desvanecer las especies que se apropian de los muros y trepan por toda la altura de la torre. La apertura de un portón corredizo trasciende del patio al interior y permite que la vida pública se desarrolle en este espacio común rodeado por sombras matizadas y humedad en el intenso clima local.

En el volumen central se ubican dos habitaciones, concebidas para aco-

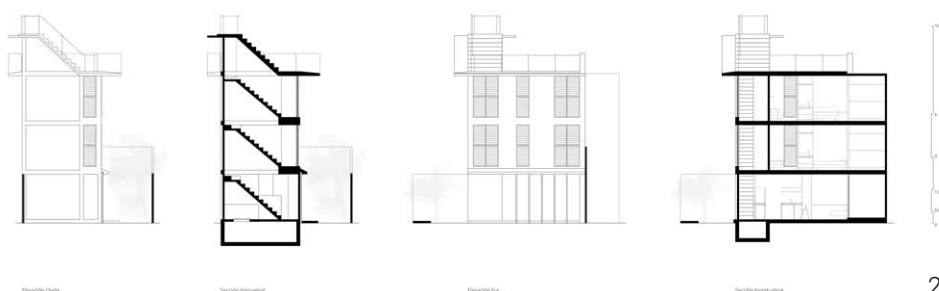
modarse a variadas situaciones de convivencia familiar: flexibilidad para habilitar dos dormitorios en una habitación, un espacio de trabajo más dormitorio, o su uso como dormitorios para renta.

En la cima se observa finalmente el entorno a plenitud, es la metáfora final del filtro de relaciones que compone el recorrido desde la base, es el punto desde el cual la casa mejor expresa su reflexión especial y la relación con sus habitantes, es el momento, además, de dialogar con la ciudad y su realidad, como otros miradores construidos antes, en otros momentos.

En el atardecer, Casa Torre y la ciudad se vuelven a construir en cada visita. La cuestión perceptiva permite allí ese juego de reflexión sublime, tan necesario como la propia casa para la familia que la habita.

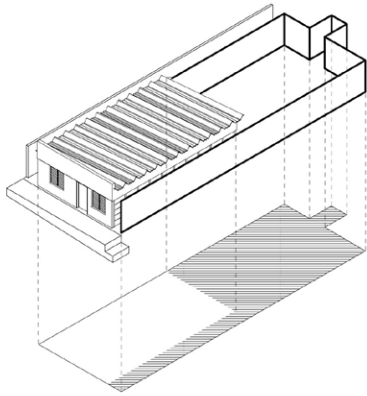
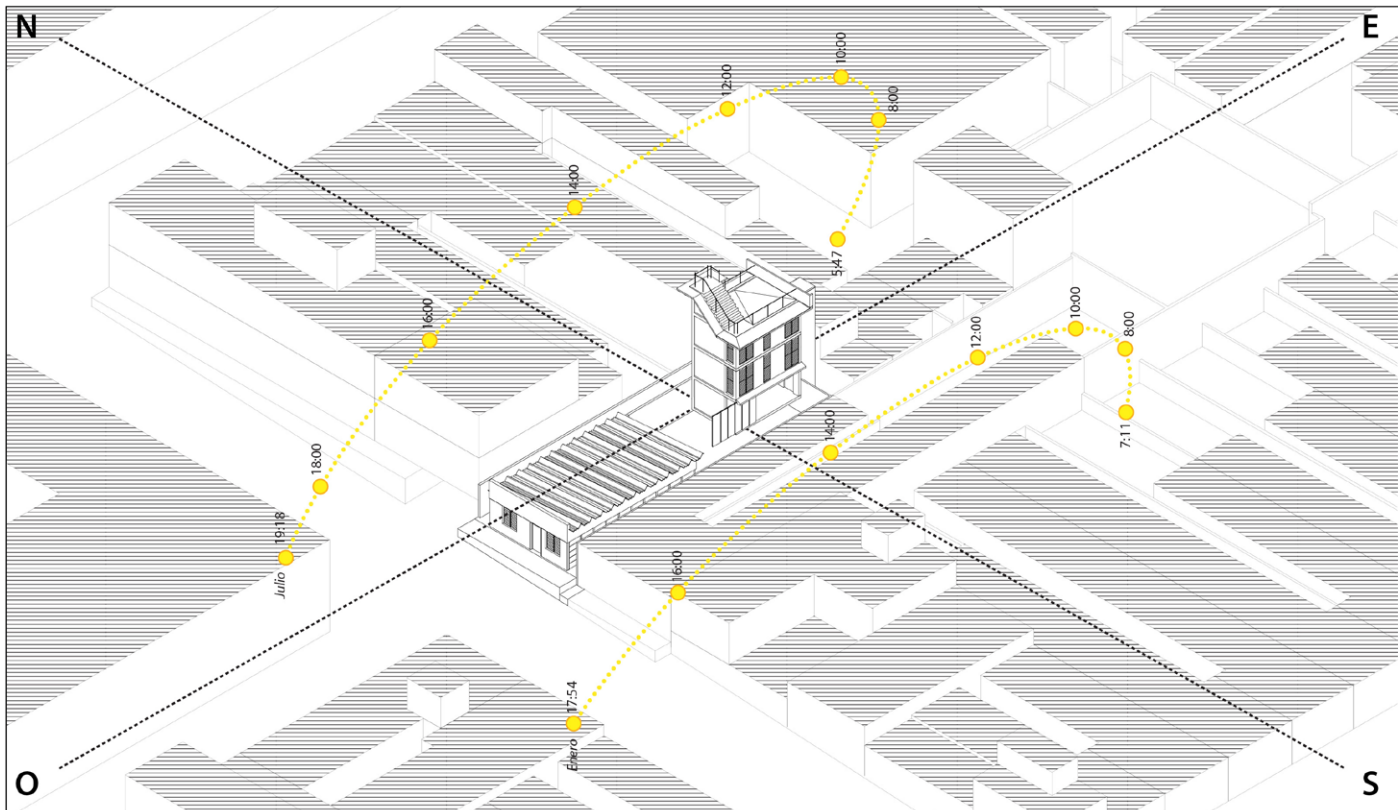
La obra obtuvo Primer Premio en el XIII Salón Nacional de Arquitectura, celebrado en 2021.

1 Plantas
2 Elevaciones y secciones



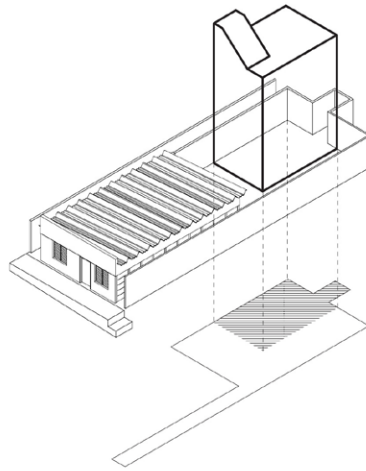
2

Obra: Casa Torre, Cienfuegos, Cuba
Autores: Albor Arquitectos (Carlos Manuel González Baute, Alain Rodríguez Sosa, Camilo José Cabrera Pérez y Merlyn González García)
Colaboradores: Ingeniero civil Rafael Montaña Alonso e ingeniero agrónomo Yordenis González Peña
Finalización de la construcción: 2021
Contacto: info@alborarquitectos.com
Fotografías: Laurian Ghinitoiu



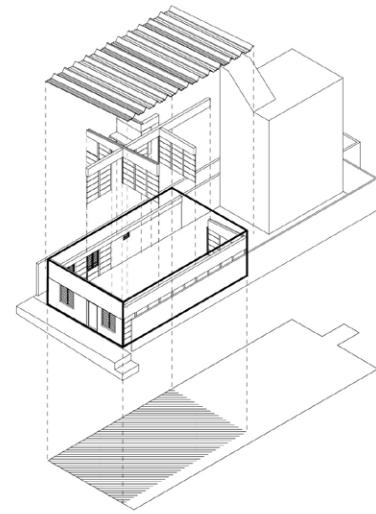
Estado previo: Espacio libre (87 m²)

0



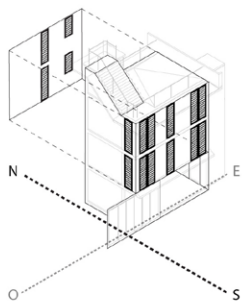
Fase 1: Nueva vivienda (32 m²)

1



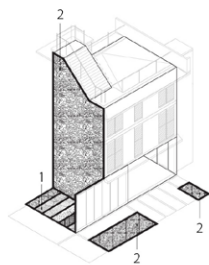
Fase 2: Rehabilitación del edificio existente (69 m²)

2



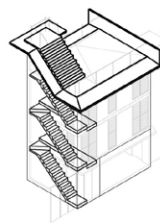
Ventilación natural

1



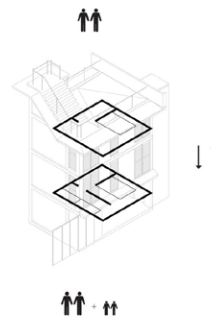
1- Huerto 2- Jardines

1



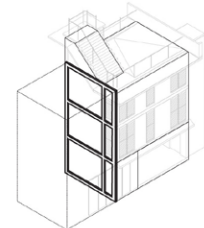
Escaleras - Mirador

1



Adaptabilidad

1



Continuidad estructural -
Posibilidad de crecimiento

1



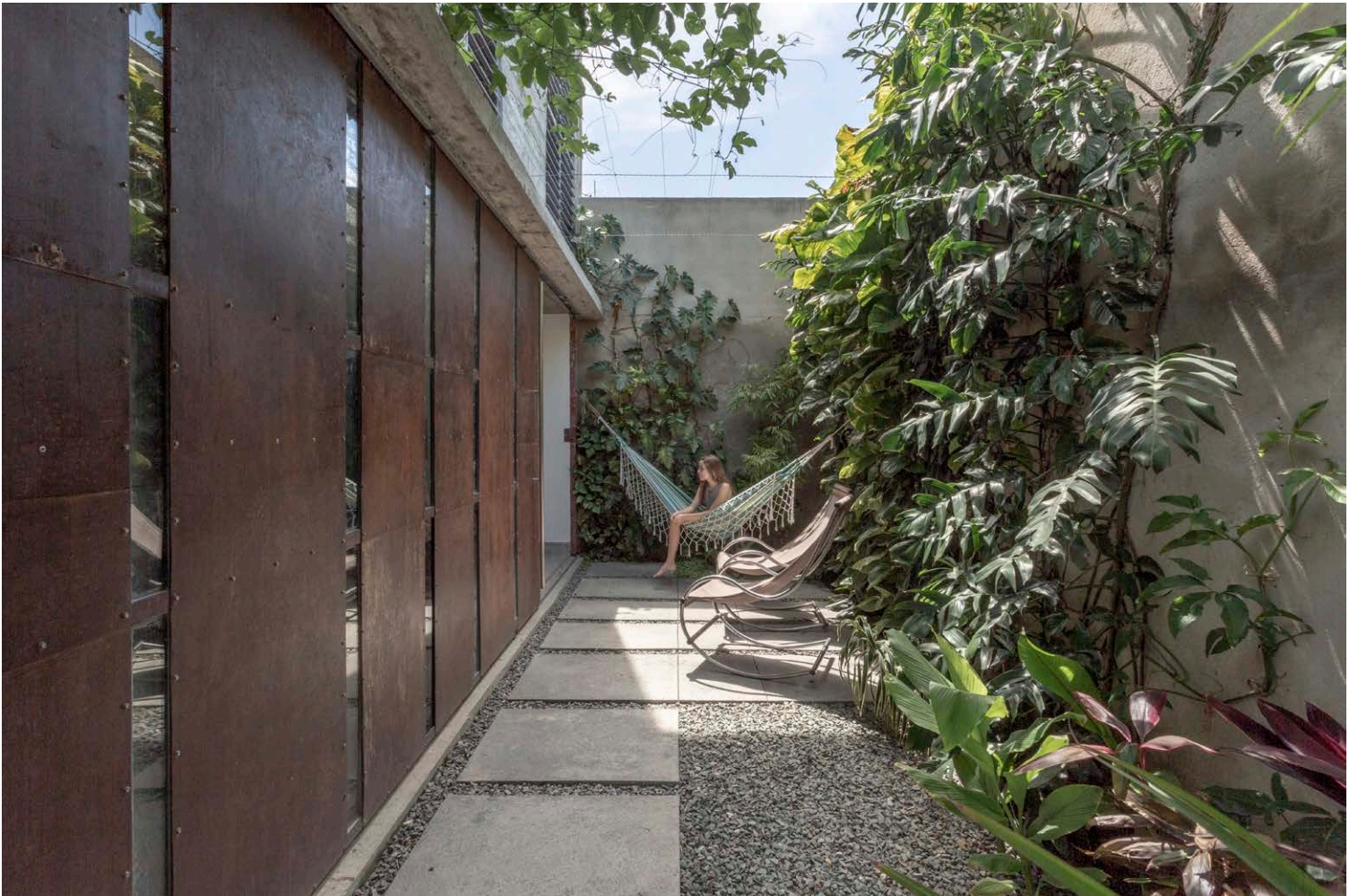
4-5 Casa Torre se erige al fondo de un lote profundo y estrecho, tras una construcción existente. El mirador en el que culmina permite disfrutar de vistas excepcionales de la ciudad de Cienfuegos.



6



6-8 La conexión con los espacios abiertos –patio, jardín y paisaje– permite aminorar la dureza de las superficies de paredes, techos y carpintería dejadas a vista.



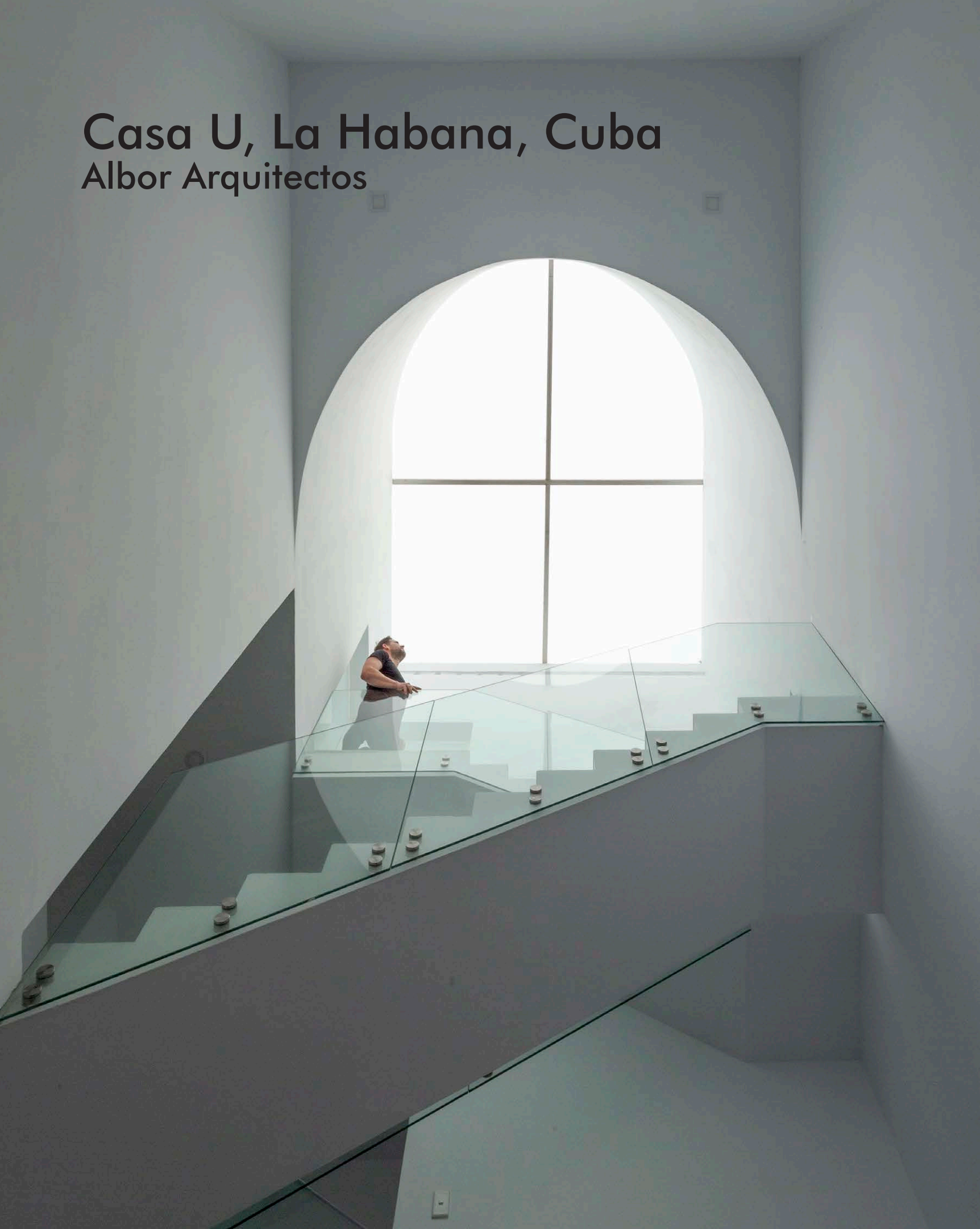




9 El patio colindante se integra visual y funcionalmente al ambiente principal de la casa en su planta baja.

Casa U, La Habana, Cuba

Albor Arquitectos





La vivienda existente era una construcción modesta y de carácter serializado, con tipología aislada de un nivel, portal conformado por arcos y jardín delantero. Forma parte de una urbanización construida en la década de 1930 para trabajadores de una estructura militar que existió próxima al sitio.

En el proyecto de renovación y ampliación interpretamos el uso del arco como elemento arquitectónico esgrimido, en su momento, para relacionar la vivienda con la tradición. En la nueva obra se pretendió celebrar este gesto: el arco prevalece y se amplifica como elemento unificador de las cuestiones arquitectónicas.

El programa –un hostel con cinco habitaciones de renta, espacios de estar, bar y terraza– determinó, en primera instancia, la refuncionalización de la distribución existente y la ampliación en dos niveles superiores. La distribución y diseño de los diferentes espacios son resultado del aprovechamiento de la estructura edificada, así como de la necesidad de volcar los espacios al interior con el objetivo de alcanzar mayor privacidad y confort ambiental.

Una triple altura interior, coronada por un lucernario en forma de bóveda vertical, permite la entrada de luz

y el intercambio térmico, y alberga el eje de circulación que conecta la planta baja con la terraza del segundo nivel.

Cuatro habitaciones de renta se ubicaron al fondo de la planta baja y el primer nivel para que, mediante un escalonamiento invertido, pudieran abrirse hacia pequeños patios interiores. Una quinta habitación, pensada para su arrendamiento a plazos más prolongados, se situó en la línea de fachada del segundo nivel. En esta habitación la relación con el exterior fue el criterio fundamental. En ella el espacio está definido por una terraza techada, una cocina mínima y un área de estar que solo se separan del dormitorio por un cierre plegable. Los volúmenes dispuestos en la fachada otorgan privacidad, tamizan el asoleamiento y regulan la entrada de lluvia al área de la cocina.

En las terminaciones, el volumen se unifica con el uso casi generalizado del color blanco que, junto al vidrio utilizado en carpintería y barandas, y las baldosas de mármol gris pulido de los pavimentos, busca crear espacios diáfanos mediante la exaltación de la luz natural.

La obra obtuvo Mención en el XIII Salón Nacional de Arquitectura, celebrado en 2021.



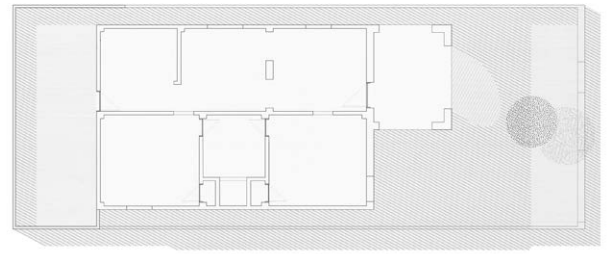
1-2 Fachada renovada y preexistente.

Obra: Casa U, La Habana, Cuba
Autores: Albor Arquitectos (Carlos Manuel González Baute, Alain Rodríguez Sosa, Camilo José Cabrera Pérez y Merlyn González García)
Colaborador: Ingeniero civil Rafael Montaña Alonso
Finalización de la construcción: 2020
Contacto: info@alborarquitectos.com
Fotografías: Albor Arquitectos

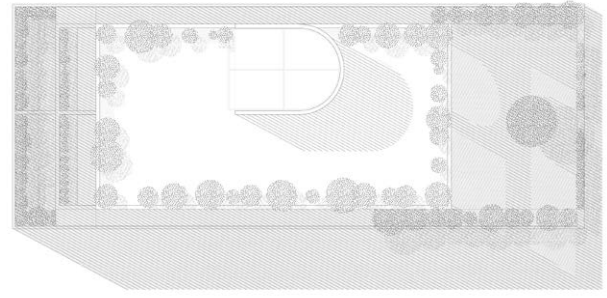
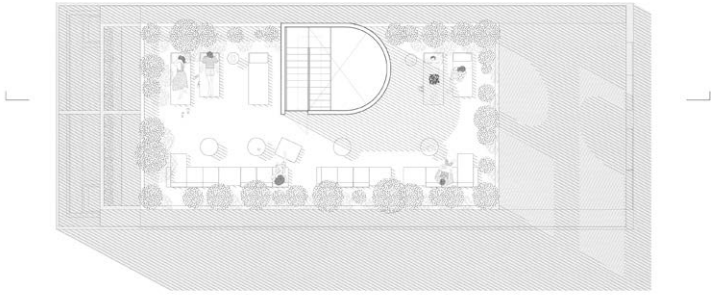
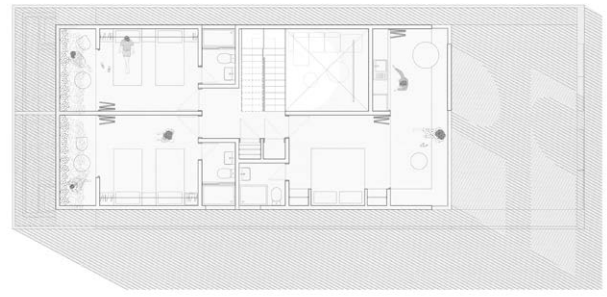
Fotografías en ambas páginas © Albor Arquitectos



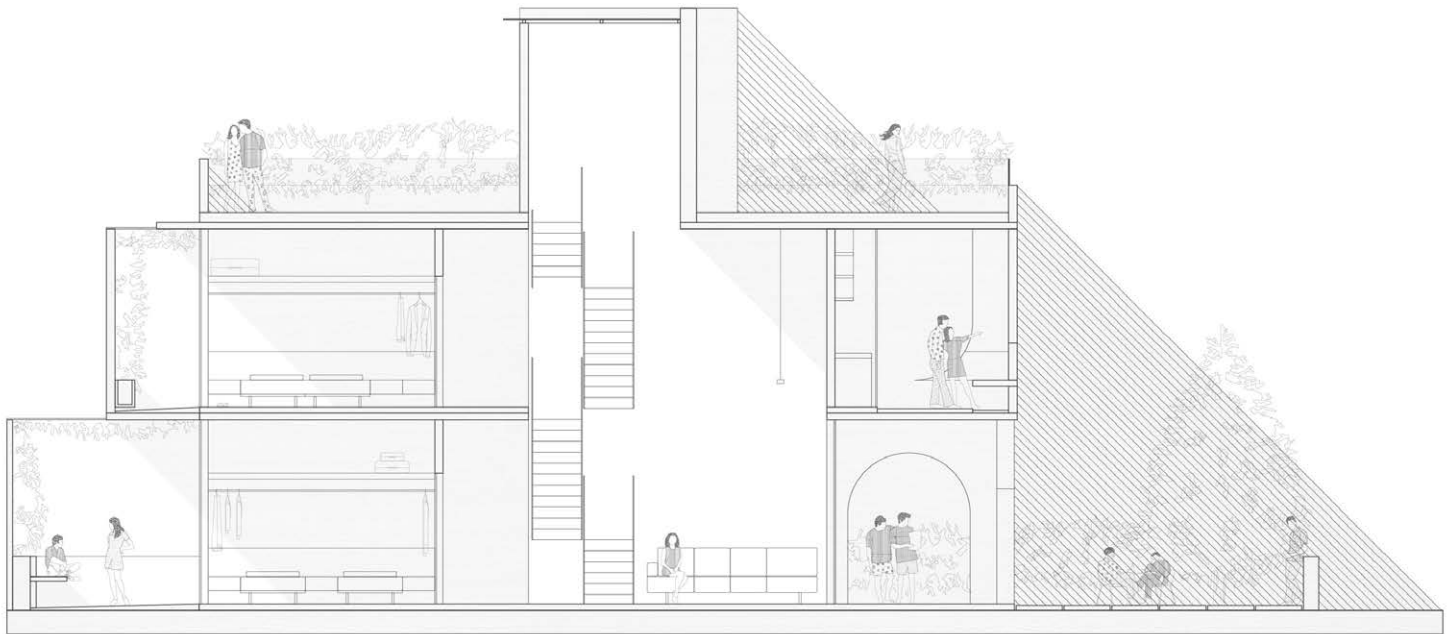
3



4



5



6

Dibujos © Albor Arquitectos

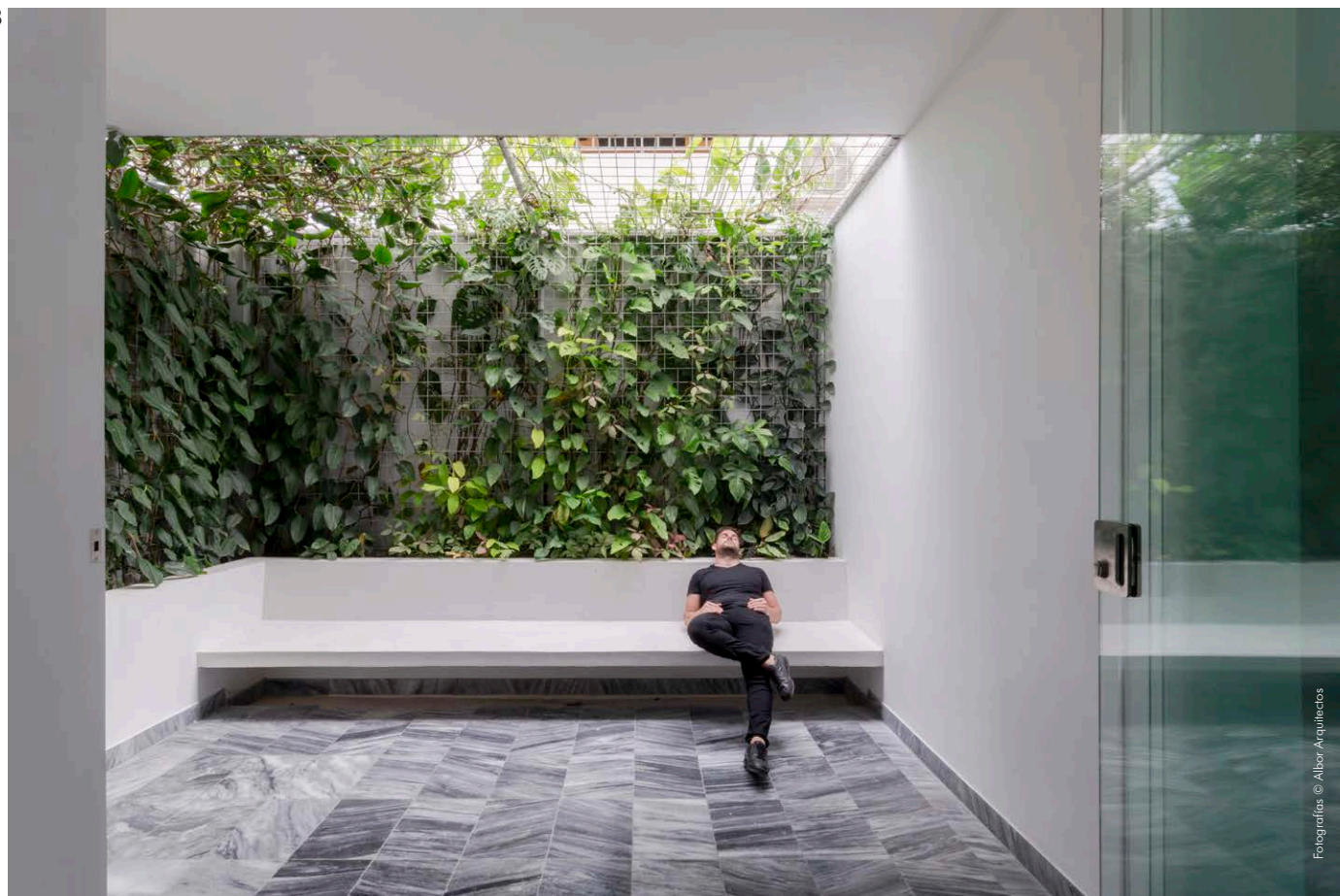
SECCIÓN





7

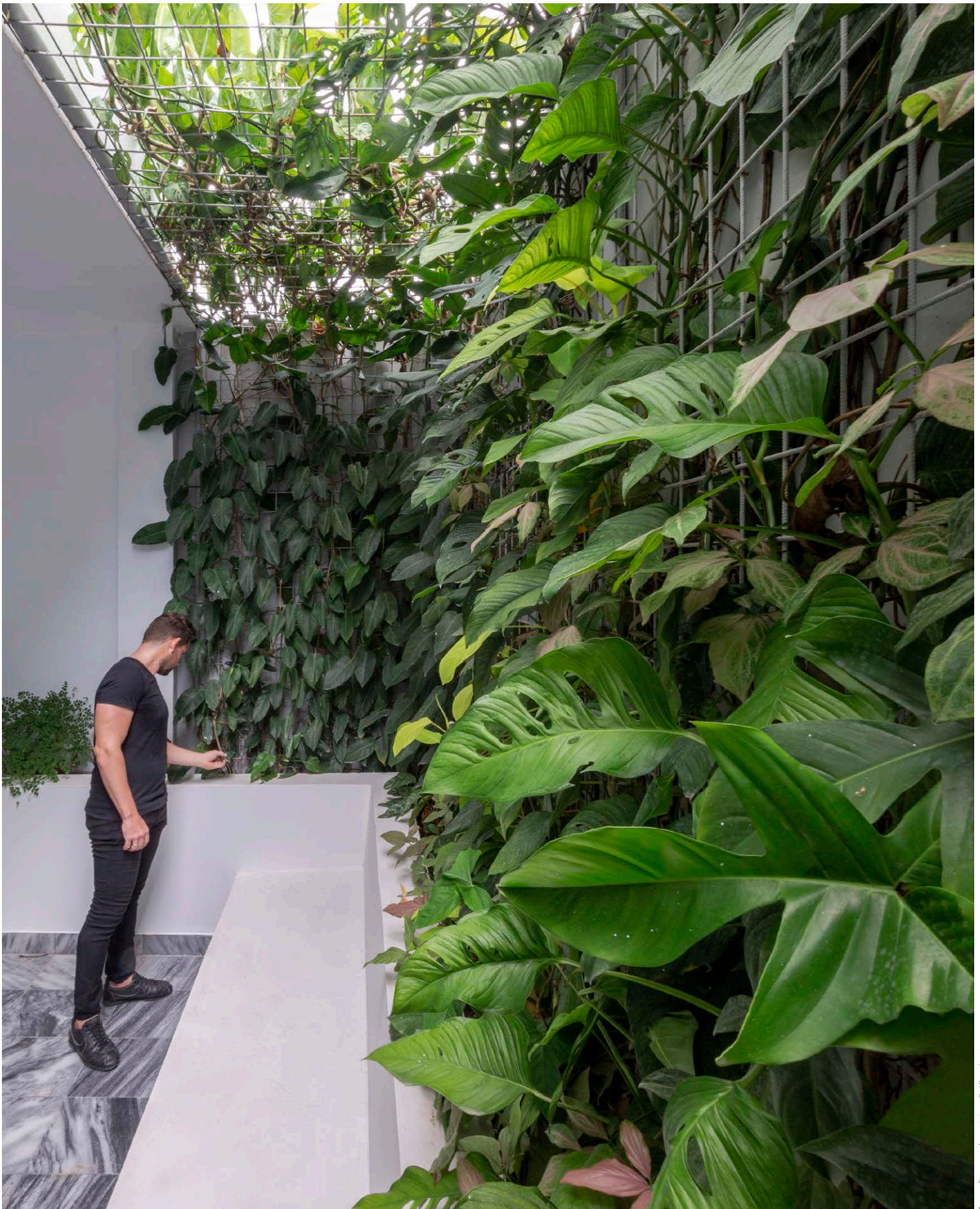
8



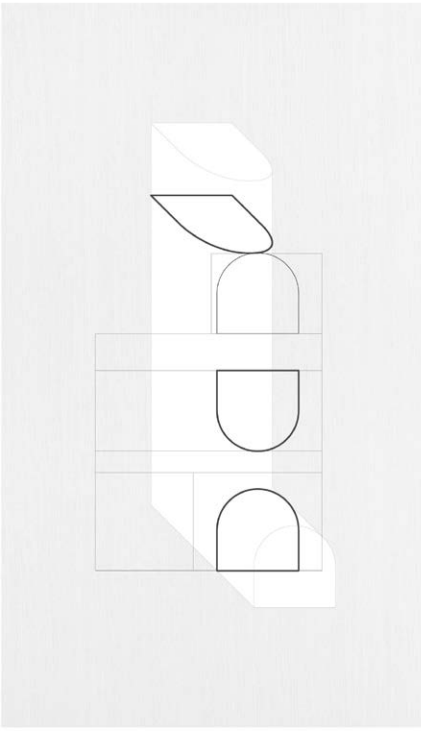
3-6 Plano de situación, planta existente, plantas y sección de la renovación

7 Vista general de la casa U en su contexto

8 Patio



Fotografía en ambas páginas © Albor Arquitectos

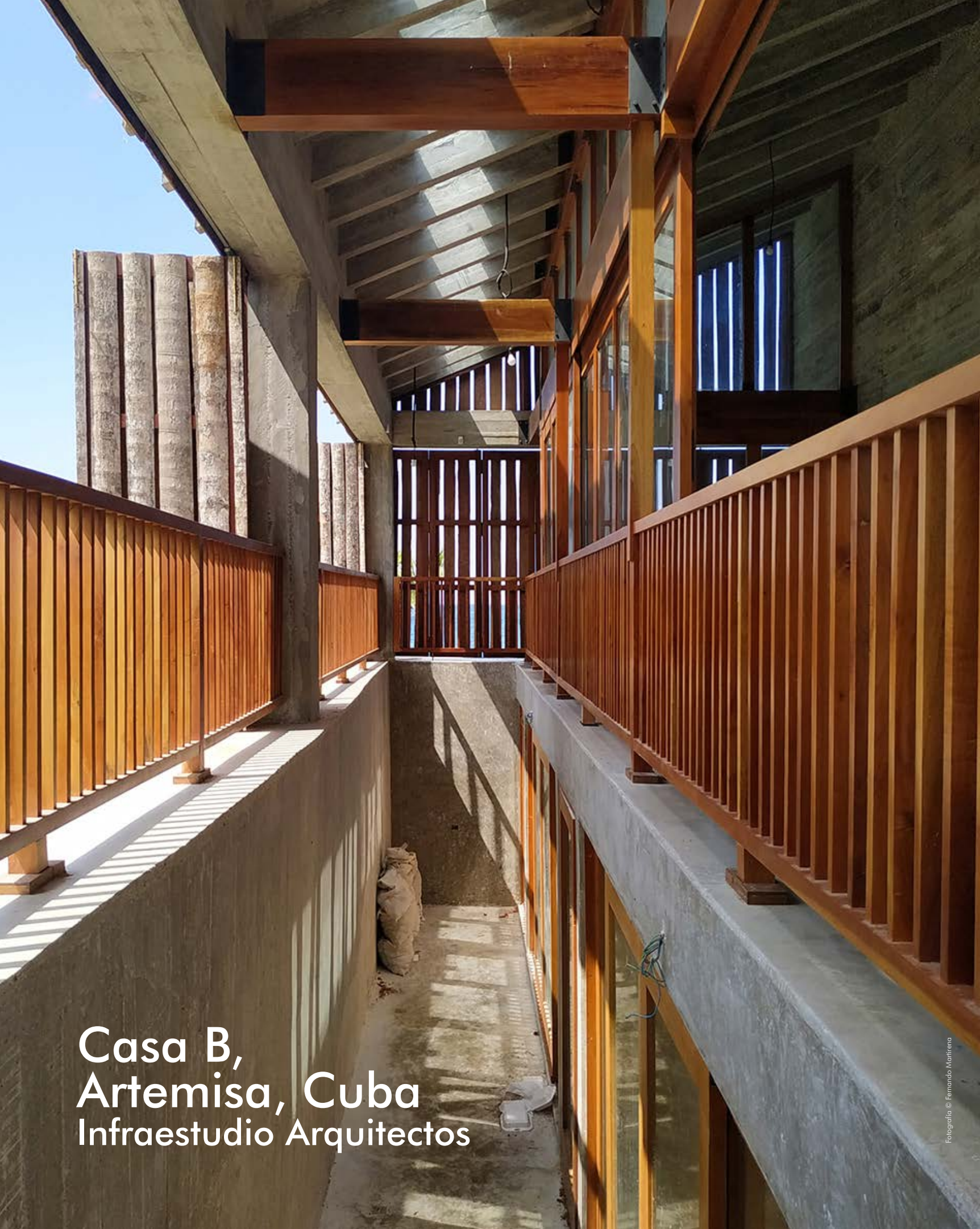


10

- 9 Patio
- 10 Esquema conceptual
- 11 Terraza

11





Casa B,
Artemisa, Cuba
Infraestudio Arquitectos

En un acantilado al oeste de La Habana se encuentra esta casa rodeada por el mar.

A pesar de tener un gran tamaño por requerimiento de programa, tuvimos la intuición de que debía usarse a sí misma para esconderse en el paisaje.

Se trataba de una renovación y la obra tenía que mantener las características de la casa existente, que eran sus 14.00 x 14.00 m de perímetro, techo a dos aguas y portal a los cuatro lados. Como es una casa de fin de semana en un emplazamiento con vistas sorprendentes, debía ser abierta al paisaje y tener la posibilidad de cerrarse completamente una vez que los propietarios regresaran a la ciudad.

Teníamos dos referencias claras: unas cabañas de Soroa donde el te-

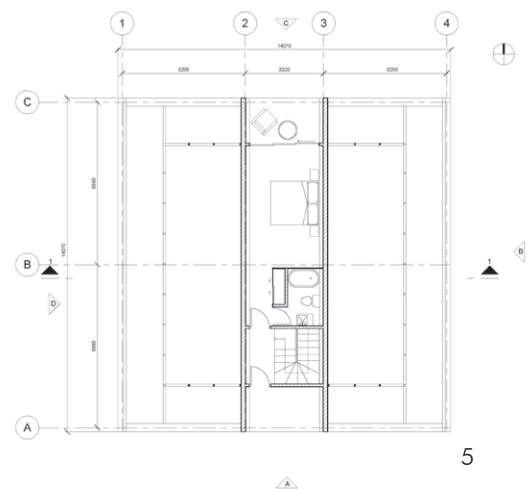
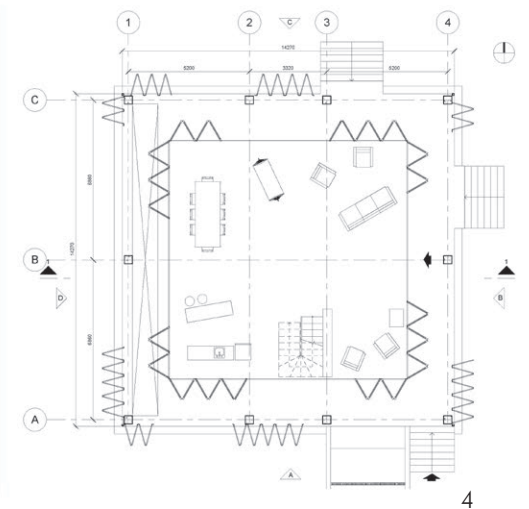
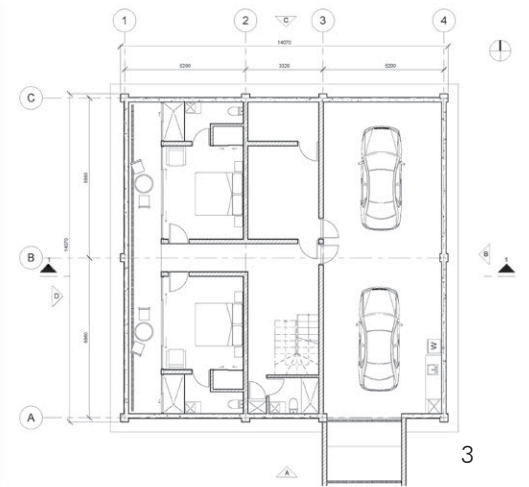
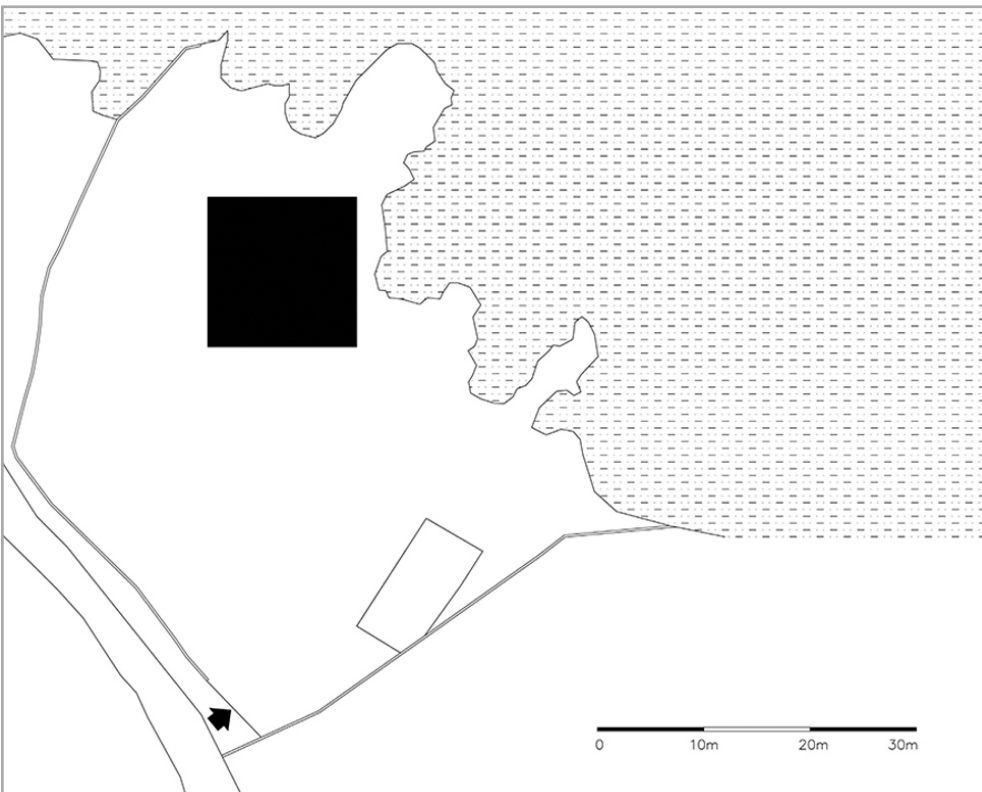
- 1 Patio de ventilación
- 2 Plano de situación
- 3 Sótano
- 4 Planta baja
- 5 Planta del entresuelo

cho es, a la vez, la habitación, mientras todo lo demás queda abierto; y las construcciones rurales que se usan para secar tabaco, donde la madera de palma cubre todo.

En nuestro proyecto, la planta baja es un gran espacio que se abre lateralmente y concentra las zonas públicas; el dormitorio principal se esconde en un entresuelo bajo el techo, y los de los invitados y el garaje se ocultan bajo tierra, iluminados por un largo y estrecho patio.

Así logramos una casa resguardada por tablas de palma, que integra otra más pequeña, de vidrio y hormigón.

La obra obtuvo Premio en el XIII Salón Nacional de Arquitectura, celebrado en 2021.

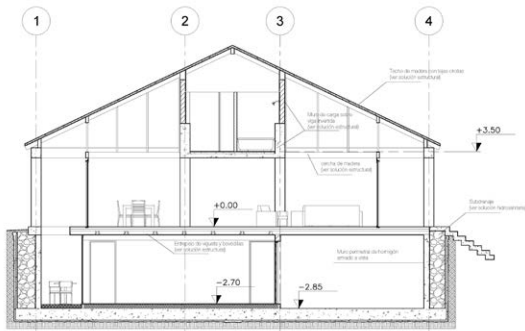


Obra: Casa B, Artemisa, Cuba
Autores: Infraestudio Arquitectos
 (Fernando Martirena, Anadis González,
 David Medina e ingenieros Yosuary Almaguer y Roxana Expósito)
Finalización de la construcción: 2020
Contacto: fernando@infraestudio.com
Fotografías: Fernando Martirena

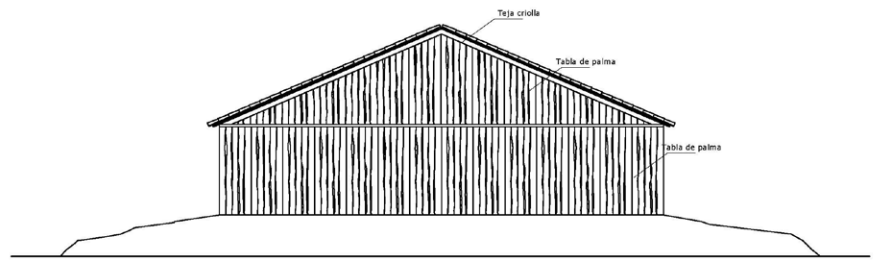


Dibujos © Infraestudio Arquitectos

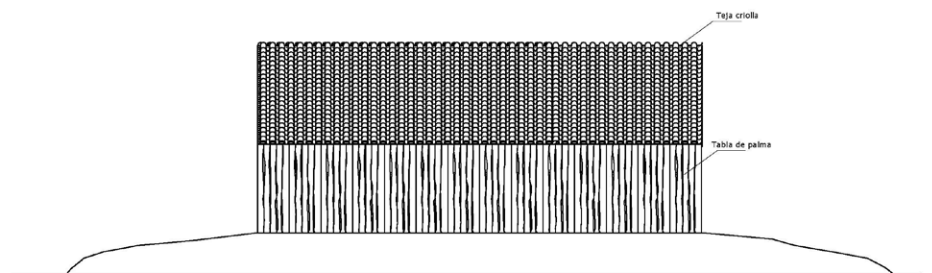
6



7



Elevación C



Elevación D

8

6-8 Sección, corte y elevaciones
9 y 10 Fachadas sur y oeste con ventanas exteriores cerradas y abiertas



9

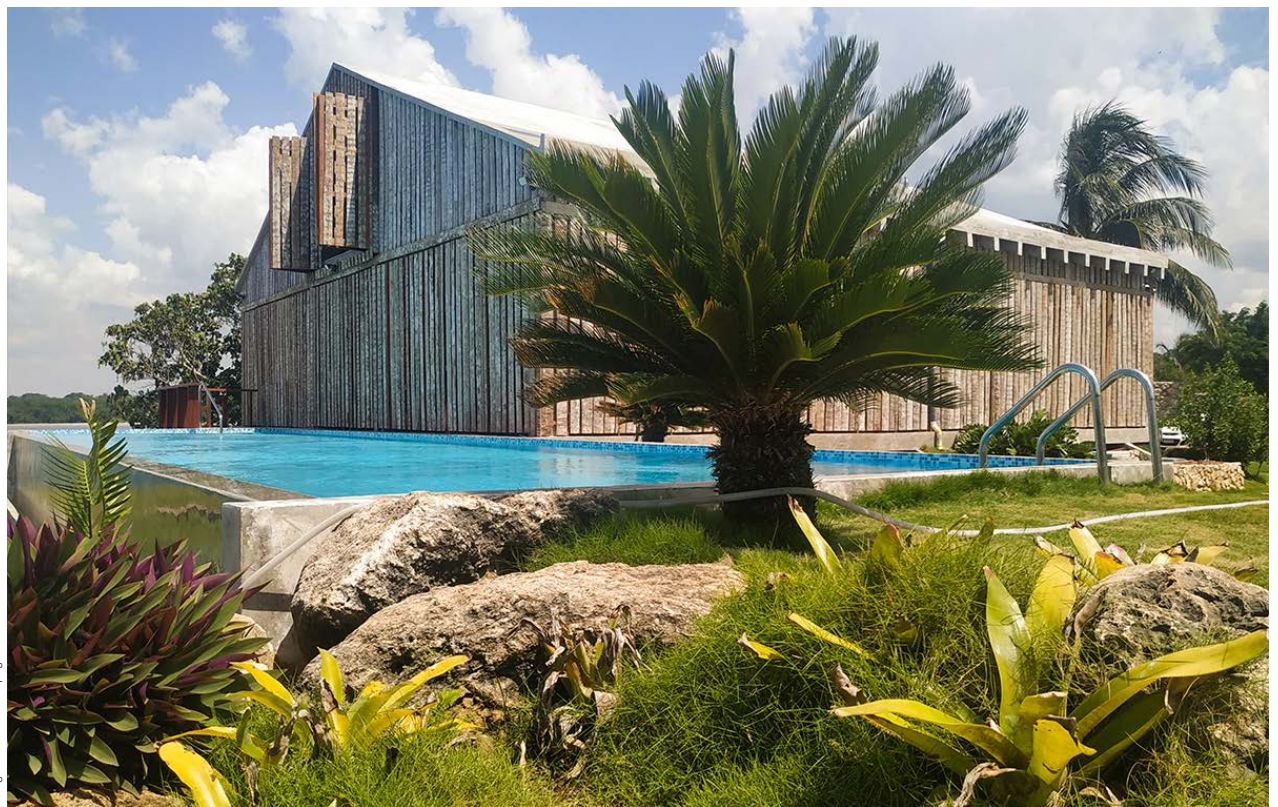


10

Fotografías © Fernando Martirena



11



Fotografías en ambas páginas © Fernando Martínez

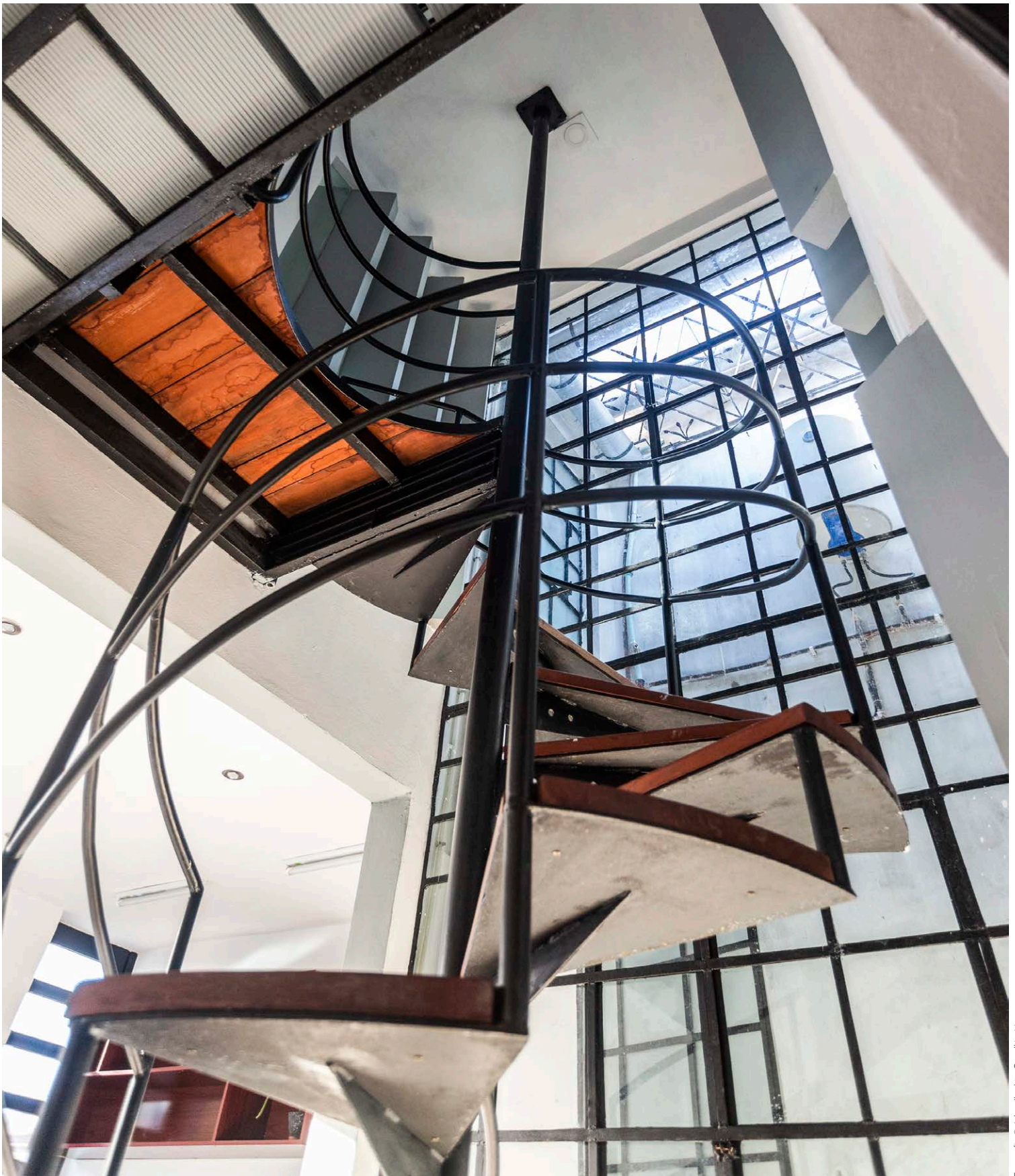
12

- 11 Fachadas norte y este
- 12 Fachadas norte y oeste
- 13 Sala-comedor con ventanas exteriores cerradas
- 14 Portal
- 15 En la doble página siguiente, interior con escalera de acceso al dormitorio principal









Fotografía © Aslam Ibrahim Castellón Moure

Casa 32M2, Cienfuegos, Cuba

Complemento Arquitectos

- 1 Planta existente
- 2 Planta baja renovada
- 3 Planta alta adicionada

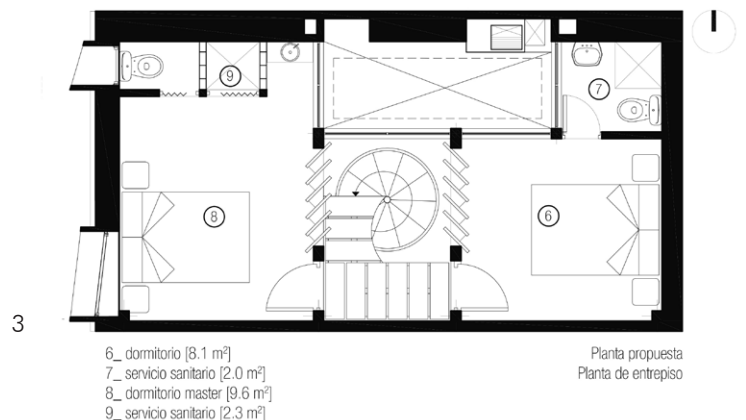
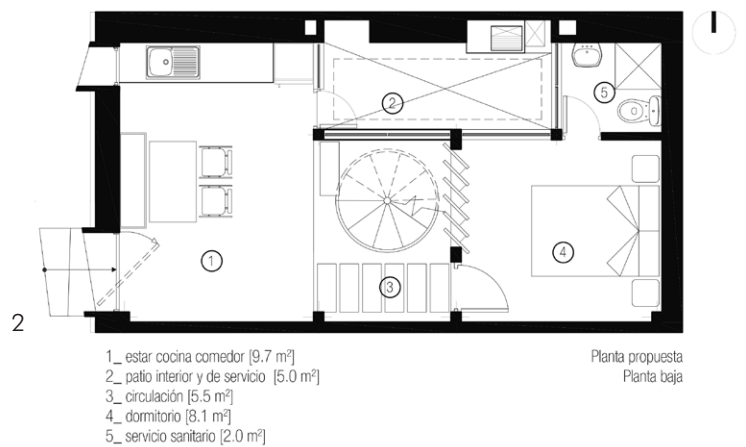
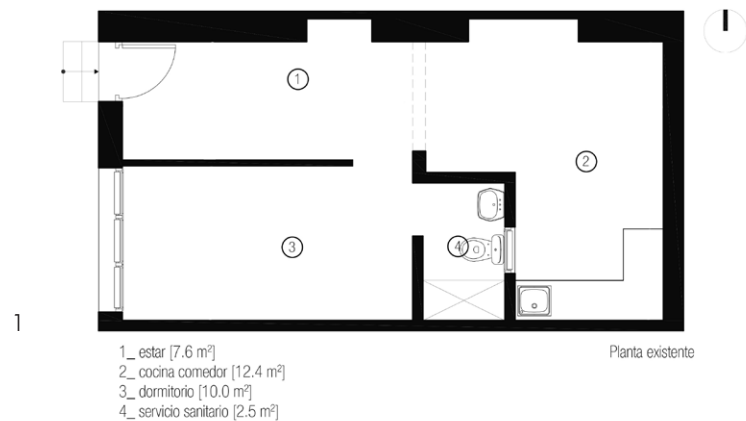
Obra: Casa 32M2, Cienfuegos, Cuba
Autores: Complemento Arquitectos, Cienfuegos, Cuba (Royers Leno Medina Jardón y Ana Lourdes Barrera Cano)
Finalización de la construcción: 2020
Contacto: complementoarq@gmail.com
Fotografías: Aslam I. Castellón Maure

La vivienda se gesta en respuesta a la convergencia de tres aristas principales que regularon su concepción: ubicación, requerimientos y espacio. Su localización, dentro del área declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad en el Centro Histórico Urbano de la ciudad de Cienfuegos, acarrea la obligación de acatar toda una serie de rigurosas regulaciones que complejizan aun más la respuesta funcional y arquitectónica. Lejos de reinventar, se van redescubriendo nuevas posibilidades que se puedan adaptar a estrictas normas.

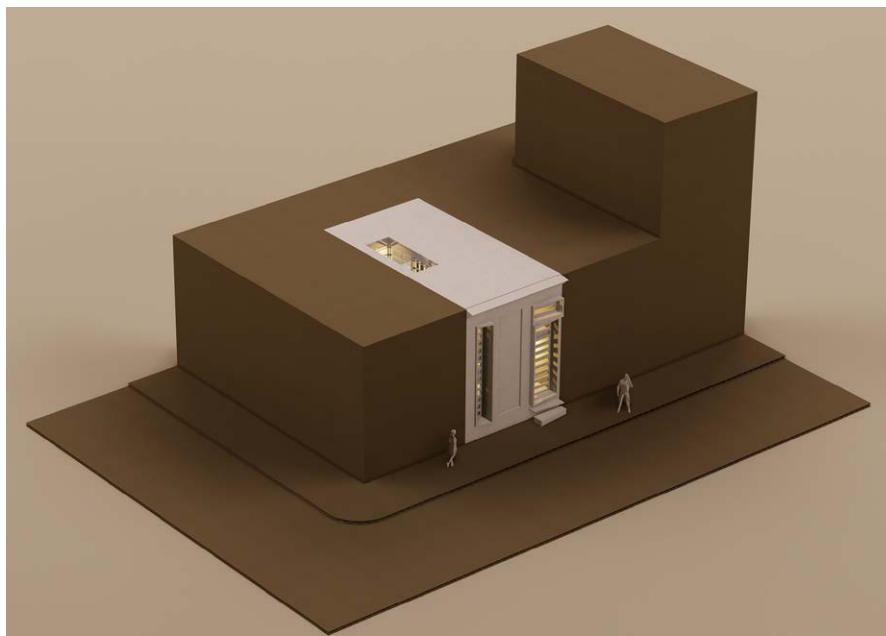
La solución arquitectónica se inserta en un inmueble de finales del siglo XIX de estilo neoclásico, que ha sido transformado producto de las necesidades propias de la sociedad cubana contemporánea. Estas transformaciones están marcadas principalmente por la falta de recursos, situación que se ha traducido en la sobreexplotación del espacio disponible. Es muy común que donde debería habitar una sola familia, actualmente residan varias, formándose así células espaciales mínimas.

En este caso, una célula de 32.00 m², con medianería por tres de sus cuatro lados, constituye el recurso inicial para trabajar y crea la necesidad de una respuesta sencilla a un problema complejo. En adición, las aspiraciones de los propietarios del domicilio no se limitan y plantean como requerimiento primordial el tener tres dormitorios con servicios sanitarios cada uno, puesto que la pareja de jóvenes tiene dos niños. Esto se convirtió en el mayor reto para el desarrollo de la solución arquitectónica y en estímulo para hacer de las debilidades, fortalezas y de las propias regulaciones, guías útiles.

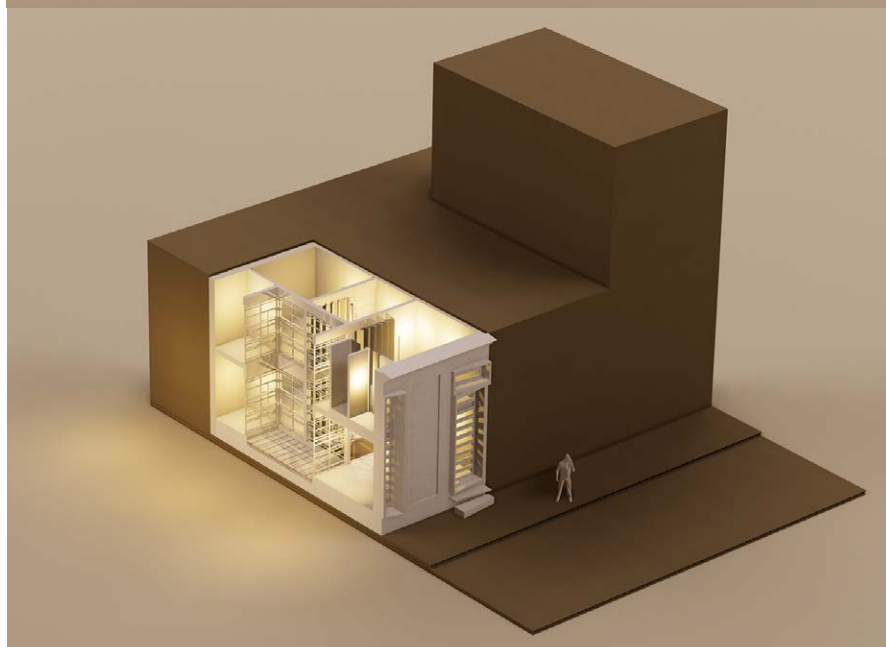
La obra obtuvo Mención en el XIII Salón Nacional de Arquitectura, celebrado en 2021.



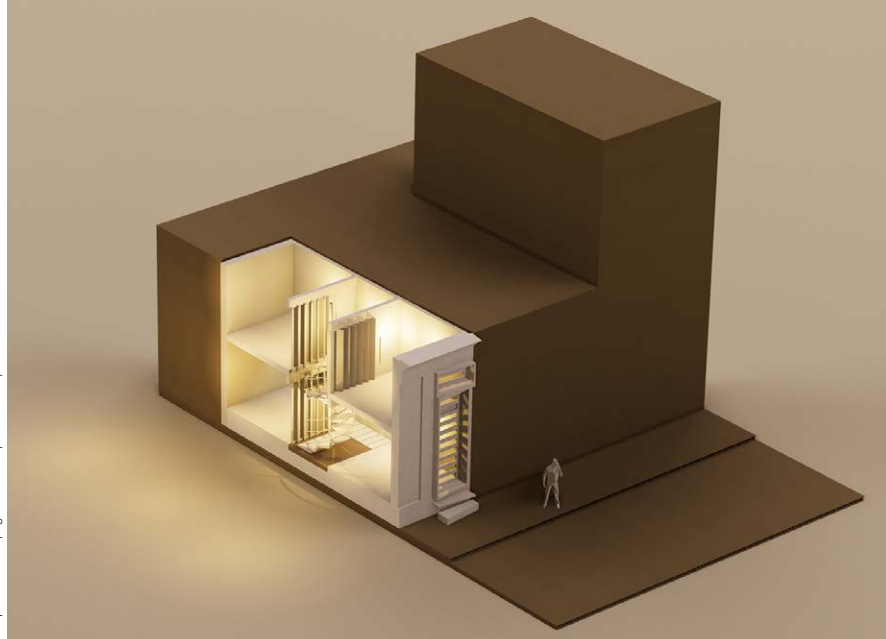
Dibujos © Complemento Arquitectos



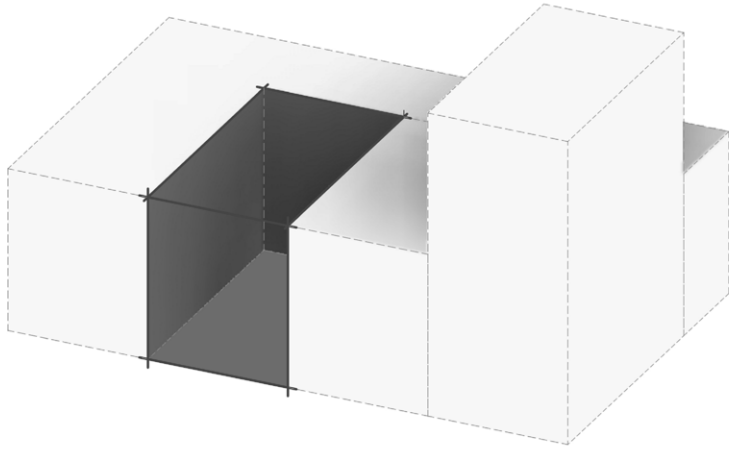
La configuración de los vanos de fachada está dada por la proporción y ritmo precedentes en el inmueble original, integrándose armónicamente en la tira patrimonial.



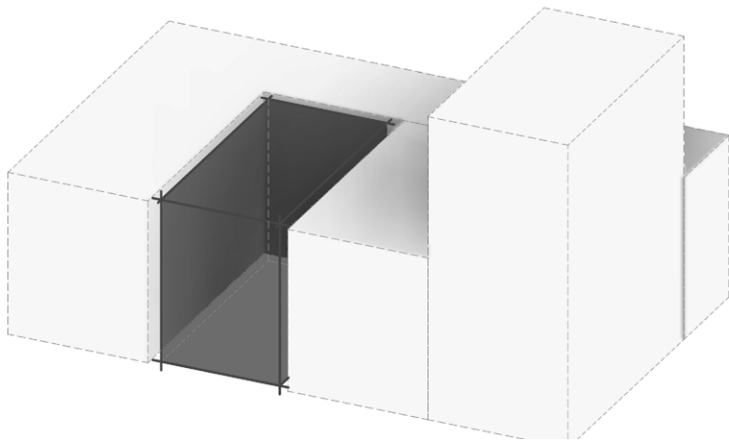
La carpintería interior artesanal, de tipo piso-techo, se compone por cristal y metal, materiales de fácil adquisición en el territorio y con los cuales existe una elevada cultura del hacer, con un diseño simple y contemporáneo que permite inundar el espacio de luz y ventilación a través de sus hojas pivotantes.



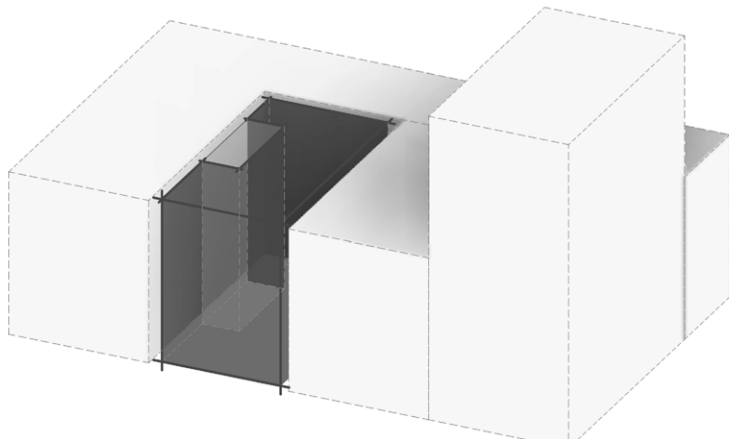
Los dormitorios son delimitados por quiebravistas intercalados con paños de vidrio fijo, lo que facilita obtener mayor iluminación sin perder la privacidad. El espacio de circulación, configurado como pequeño jardín interior, hace uso de materiales naturales como la piedra y la madera, además de otros como el hormigón y el metal, cumpliendo la función de conectar y articular las diferentes habitaciones.



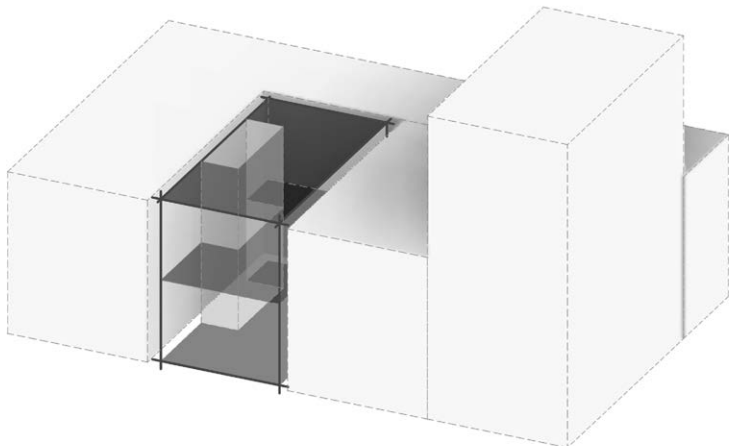
Recursos espaciales
Espacialidad propia del inmueble a intervenir.



Interacción con las regulaciones urbanas
Al aplicar las estrictas e inviolables regulaciones urbanas y patrimoniales, el espacio resulta en un lote de 8.10 m de longitud por 4.17 m de ancho, con un puntal equivalente al máximo libre de 5.17 m del inmueble existente, sin la posibilidad de ampliación en un segundo nivel.



Patio interior
Una perforación prismática en el espacio útil, como pequeño patio interior, permite la iluminación y ventilación naturales en la nueva vivienda.



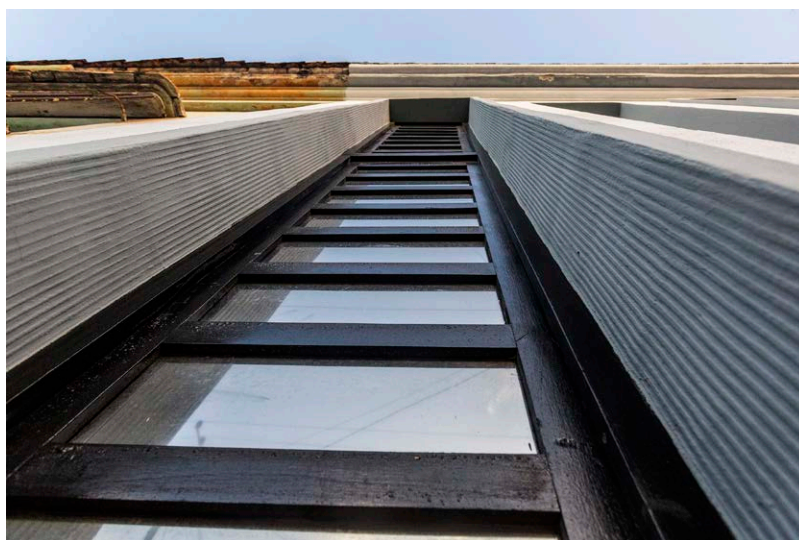
Niveles
Se divide el espacio en dos altiméricamente, multiplicando el área, resultando entonces en una vivienda con 64.00 m² útiles.



4



5



6



7

Fotografías en ambas páginas © Aslem Ibrahim, Castellón Maure

4-7 Diversas vistas de la fachada y sus elementos componentes

8-10 Soluciones interiores de iluminación, ventilación y circulación



8



10



12



Fotografías en ambas páginas © Aklam Ibrahim Castellón Moure

11 La escalera, dinámica y fluida con su trazado en espiral, se beneficia de la luz procedente de un gran ventanal de vidrio, a la manera de las construcciones de las primeras décadas republicanas.

12 El lavamanos en el dormitorio principal se soluciona ingeniosa y creativamente mediante el reciclaje, como soporte, de una antigua máquina de coser Singer.

Murales de López Dirube: uso y abuso

Elisa Serrano González

El desarrollo del arte mural en espacios construidos de Cuba no es resultado de una sólida y sistemática enseñanza académica, sino del interés de algunos arquitectos, artistas plásticos, artesanos, autoridades y propietarios de inmuebles, desde la época colonial hasta nuestros días, en introducir disímiles expresiones muralistas sobre las superficies que enmarcan un espacio arquitectónico, para caracterizarlo. La ausencia de la asignatura de pintura mural en cursos académicos regulares, desde la fundación de la Academia Nacional de Artes Plásticas San Alejandro, en 1818, hasta las Escuelas de Artes Plásticas de nuestros días, en sus diferentes niveles, ha sido motivo de que algunos pintores, escultores y ceramistas, fundamentalmente, buscaran conocimientos y experiencias en otras culturas, tanto americanas como eu-

ropeas, para expresarse en las superficies de las edificaciones.

Dos momentos en la historia de la enseñanza artística en Cuba merecen mención. En el año 1937, se crea –y permanece por seis meses– el Estudio Libre de Pintores y Escultores bajo la dirección de Eduardo Abela, con carácter experimental y para la enseñanza anti convencional e incentivadora de la creación artística, con el propósito, entre otros, de impartir técnicas como la pintura mural y la talla directa, que estaban ausentes en los planes de estudio de San Alejandro; y en 1976, el profesor Orlando Suárez introduce, y mantiene durante diez años, la asignatura de Pintura Mural en la Escuela Nacional de Arte, Cubanacán, a partir de sus conocimientos del tema, recibidos del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros.

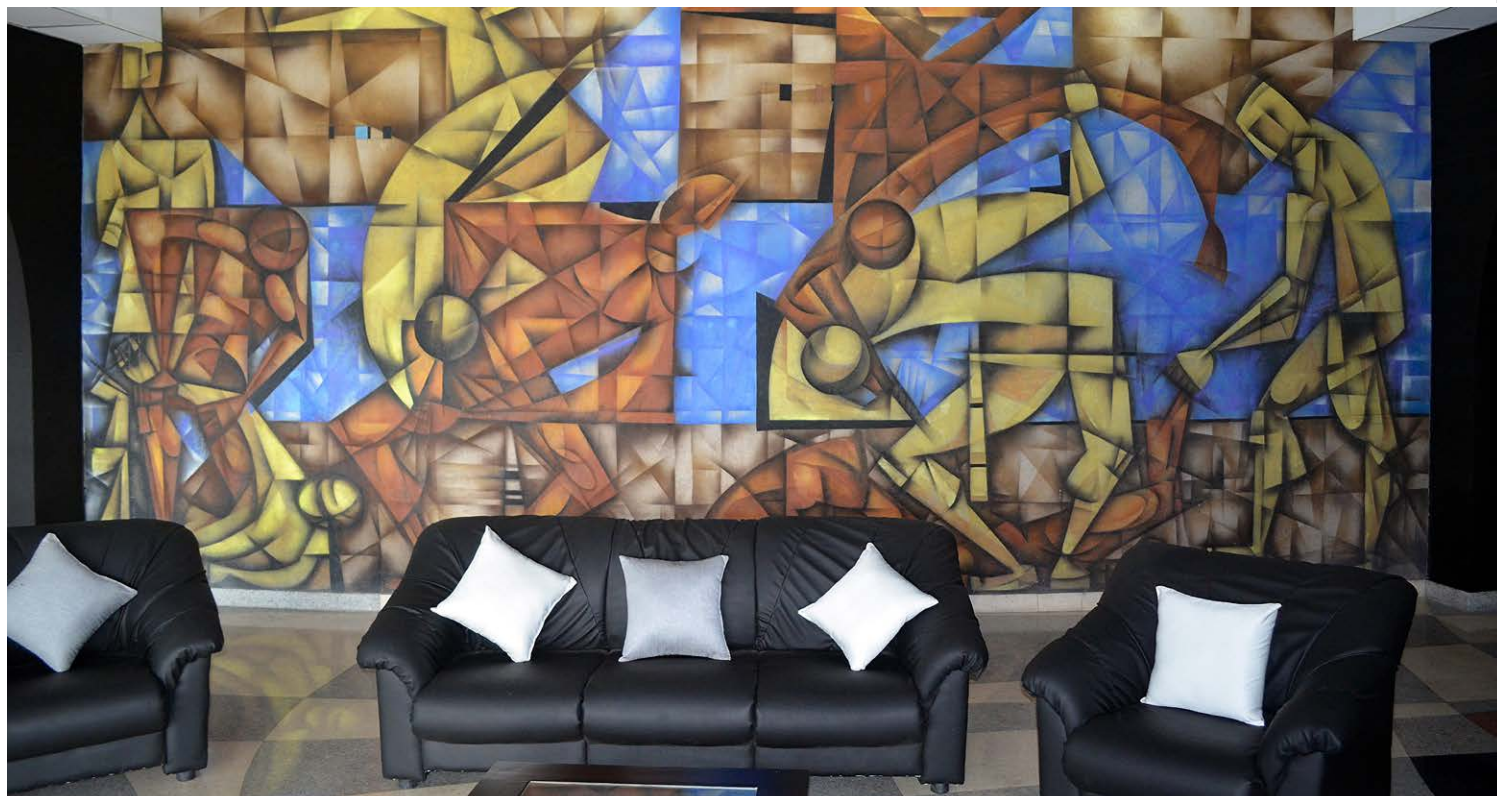
No obstante, es significativo que

en Cuba encontremos una diversidad de manifestaciones y técnicas murales de excelente factura, que se interrelacionan con la arquitectura, y que responden al gusto y la necesidad humana de comunicarse a mayor escala plástica para enriquecer y cualificar los espacios urbanos y los interiores de los inmuebles.

Entre los muralistas cubanos más destacados sobresale Rolando López Dirube, por haber sido adelantado en el estudio e introducción de técnicas novedosas en los años 50 del pasado siglo XX, y por la calidad lograda en sus muchas obras.

Síntesis biográfica de Rolando López Dirube

Dirube nace en La Habana, Cuba, el 14 de agosto de 1928. Al comenzar sus estudios de enseñanza pri-



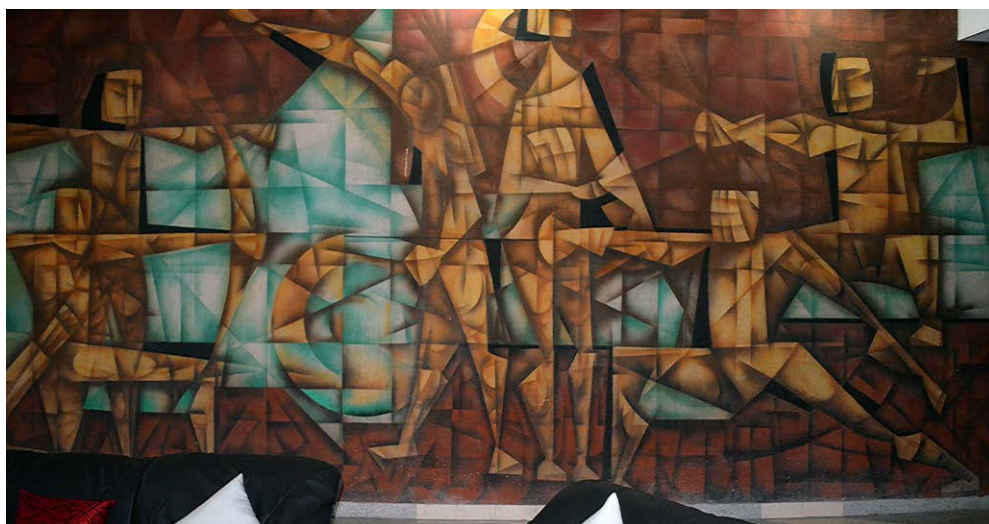
Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez

1-3 Tres de los ocho murales realizados por Rolando López Dirube en el Palacio de los Deportes (1958), en alusión a temas deportivos.

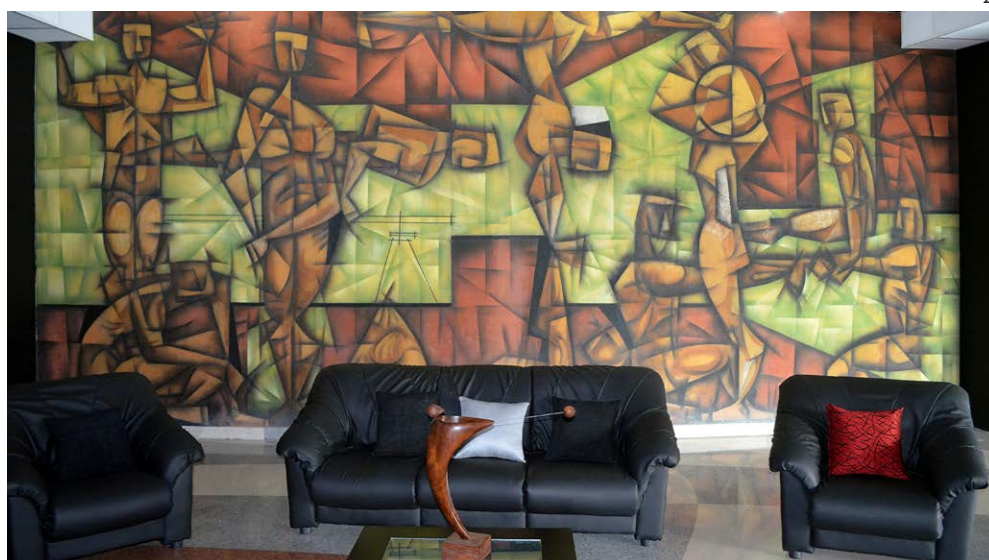
maría queda completamente sordo. En 1947 matricula en las Facultades de Ingeniería y Arquitectura en la Universidad de La Habana, estudios que no concluye. Se interesa en las ciencias físico-matemáticas y en filosofía. En 1949 realiza su primera exposición individual, en el Lyceum de La Habana.

A partir de 1950 realiza estudios de dibujo con George Grosz en la Art Students League de Nueva York, y más tarde en la Brooklyn Museum Art School y en el Taller de Artes Gráficas de Gabor Peterdi, de la misma ciudad. Después de seguir los cursos reglamentarios de estas escuelas es becado por el Instituto de Cultura Hispánica y se traslada a Madrid para hacer estudios en la Academia Nacional de Artes Gráficas y en las Escuelas de San Fernando y San Carlos. Una exposición retrospectiva de sus oleos, temperas, acuarelas, grabados, litografías y dibujos, a los 24 años de edad, se destinó para la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Su obra se encuentra expuesta en prestigiosas galerías de La Florida, Nueva York, San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, Caracas, Barcelona, Madrid, Francia, Alemania e Inglaterra, entre otras.

En 1953 comienza a interesar a algunos arquitectos de La Habana en incorporar el mural y la escultura a los proyectos arquitectónicos, y a partir de esa fecha logra realizar más de setenta murales y esculturas de hormigón, hierro y acero para edificios públicos, residencias, escuelas e iglesias. Investiga y practica técnicas novedosas. Se destacan, entre otros, los ocho murales del Coliseo de la Ciudad Deportiva, el del Colegio de Arquitectos, el de la fachada del edificio del antiguo Periódico Prensa Libre, hoy periódico Granma, y el del hotel Habana Riviera.



2



3

En enero de 1997 Dirube fallece en otra isla vecina del Caribe: Puerto Rico.¹

De él diría el escritor y pintor peruano Felipe Cossío del Pomar: "Ante mi vista puso el artista la muestra de su arte. Realismo extraído de la naturaleza con ese ritmo oculto, palpable en la finísima línea del buril sobre la dura madera, en el estampado del lápiz litográfico, en la geometría de formas y sabios colores contrastados que enraízan en lo profundo del llamado "arte moderno" y que López Dirube nacionaliza dotándolo de esencia cubana".²

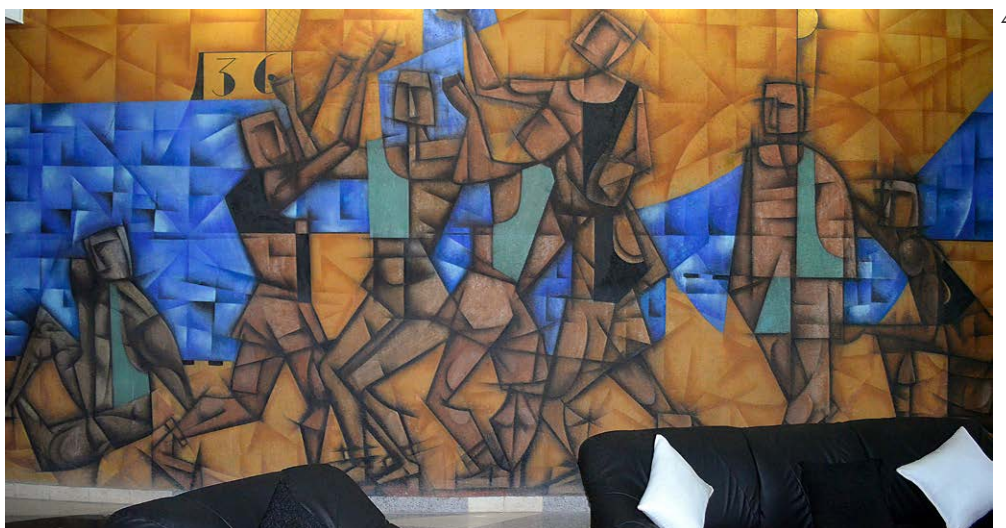
Dirube fue profesor, pintor, escultor, grabador y muralista. Cimentaba sus obras con un excelente dibujo y con gran emoción poética. Su creatividad lo condujo a idear y perfeccionar un sinnúmero de técnicas. Como muralista supo seleccionar las más avan-

zadas de su época para adaptarlas a un determinado contexto y ambiente, apoyado en las herramientas técnicas y científicas que requiere esta búsqueda. La crítica especializada lo considera uno de los más destacados artistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

Dirube en el Palacio de los Deportes

El Palacio de los Deportes, inaugurado en 1958, fue construido por la firma de arquitectos Arroyo y Menéndez, y es una de las edificaciones más valiosas y osadas de la década de los cincuenta. Es un importante símbolo arquitectónico y urbano, y sede de grandes eventos deportivos.

La firma proyectista eligió a Rolando López Dirube para caracterizar las funciones del edificio con ocho pinturas murales que representan



temas deportivos (figs. 1-4). Realiza una pintura mural para cada uno de los siguientes deportes: judo, esgrima, equitación, gimnasia, acrobacia, baloncesto, boxeo y campo y pista.³ Estos murales fueron ubicados en el vestíbulo del primer piso, o piso principal, de este edificio, con entrada situada en la confluencia de las Avenidas de Rancho Boyeros y Vía Blanca. El vestíbulo, por su amplitud y proporciones, permitía la concentración y circulación de gran cantidad de público con acceso a escaleras, pasillos y ascensores que se comunicaban con el resto del edificio, así como una galería que circundaba todo el piso y que se conectaba, a su vez, con las rampas de acceso desde el exterior.

Dirube realizó las ocho pinturas murales en silicato de potasio, técnica moderna que le permitía alcanzar las cualidades de la antigua pintura al fresco en cuanto a permanencia y transparencia, sin tener que apurar la ejecución. Cuatro de esas pinturas murales tienen una dimensión total de 88.20 m² y están ubicadas en el reformado vestíbulo, en un área próxima a la entrada principal del edificio. Fueron repintadas en su totalidad con pintura acrílica al iniciarse el nuevo milenio, transformando así la impronta y la técnica concebida por Dirube para estos murales. La intervención fue realizada por un artista plástico sin formación como restaurador en el tema. Por otras inadecuadas experiencias ya sabemos lo que sucede cuando un creador plástico realiza intervenciones de

restauración, sin conocimientos éticos, filosóficos, y de los diferentes procesos científico-técnicos de conservación y restauración. ¿El resultado? El desconocimiento conlleva a la recreación sobre la obra del artista original, el cual, en la generalidad de los casos, tiene más calidad artística que quien sobrepone su desafortunado rastro.

Los restantes cuatro murales, de 120.16 m², en un inicio también visibles en el amplio vestíbulo original del edificio, en la actualidad no se pueden apreciar en toda su magnitud porque se encuentran seccionados por paneles de cristal y metal que delimitan nuevas oficinas y una biblioteca. No resultaban suficientes las oficinas diseñadas por Arroyo y Menéndez y los murales fueron considerados como una superficie más, sin valor artístico. Cuántos años de estudio, concepción y ejecución artística se obvian en momentos de desconocimiento y falta de justa valoración de la obra de talentos que dejaron sus huellas en la historia de las artes plásticas de Cuba y de la humanidad.

En general, los murales se encuentran en mal estado de apreciación y conservación. En este sentido, podría reconsiderarse la función y ubicación de los espacios que fragmentan algunos de ellos para poder lograr su apreciación total, acorde al proyecto original del vestíbulo. Este sería un primer y buen paso inicial para la conservación de las ocho pinturas.

Dirube en el hotel Habana Riviera

El hotel Habana Riviera, inaugurado en 1957, fue diseñado por el arquitecto norteamericano Igor Polivitzky, con la colaboración de los arquitectos cubanos Manuel Carrera Machado y Miguel Gastón Montalvo. Fue declarado Monumento Nacional en 2012.

Al igual que en el Palacio de los Deportes, en este edificio existe una perfecta y armónica integración entre la arquitectura y las artes plásticas de la vanguardia de entonces. Rolando López Dirube compartió tiempo, espacio y superficies con otros destacados artistas cubanos del momento, como Florencio Gelabert, Cundo Bermúdez y el pintor y muralista español Hipólito Hidalgo de Caviedes. El infatigable Dirube, casi simultáneamente a sus murales de la Ciudad Deportiva, realizó la escultopintura de aproximadamente 42.00 m² en el lobby del casino del hotel (fig. 5).

El término escultopintura fue desarrollado e introducido por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros a principios de la década de los cincuenta del siglo XX, y luego se extendió a otros países de las Américas y Europa. Esta manifestación mural incorpora esculturas a relieve policromadas en una composición pictórica mural. Los relieves policromados pueden ser en hormigón armado, metal, madera u otro material.⁴ En la actualidad son conocidas dos escultopinturas de la década de los cincuenta, la de Rolando López Dirube en el hotel Habana Riviera y la que realizara Enrique Moret en 1951, en el edificio de la antigua ESSO, de El Vedado. Existe la posibilidad de que otros murales de Dirube en esta manifestación aún se encuentren en residencias habaneras.

4 Otro de los ocho murales de López Dirube en el Palacio de los Deportes.

5 Mural realizado por López Dirube en el vestíbulo del hotel Habana Riviera, 1957. Vista general.

La escultopintura de Dirube en el hotel Habana Riviera data de 1957. De estilo constructivista, está realizada en técnica mixta sobre soporte de bloques de cerámica de 200 mm de espesor. Los altos y bajos relieves son de hormigón armado, sobrepintado en vinelita clorhídrica, mosaicos adheridos en vidrio sobredorado, y láminas de cristal que cubren trece cajas de luces, coronadas a su vez por trece celosías de bronce.

La gama cromática es cálida, en colores blanco, amarillo, ocre, rojo cadmio, siena y umbra. Dirube logra dinamismo en el mural mediante los planos abstractos de la geometría y el ritmo. Es de destacar la fantasía de luces de tonos variados, y de sombras,

que Dirube proyecta desde las celosías de bronce sobre el área pictórica. Las enfatiza con líneas negras a mano alzada y pincel, y sin ser una proyección real de las sombras, crean un efecto vibrante entre las celosías y las líneas dibujadas que parten de un punto de fuga en el extremo lateral izquierdo del mural y que siguen la ruta de intercomunicación entre las fuentes de luz. A manera de esgrafiado sobre roca le incorpora noventa firmas abakuás, no personalizadas, excepto una, de acuerdo a una entrevista realizada por la autora a Rogelio Martínez Furé, director del Conjunto Folclórico Nacional, en marzo de 1998. Esta obra es génesis de lectura para sus posteriores esculturas y murales en hormigón.⁵

En 1987 el mural fue repintado en su totalidad y las cajas de luces fueron selladas con ladrillo y eliminadas las trece celosías de metal que las cubrían, por un pintor de oficio y profesor de artes plásticas contratado por el hotel, sin conocimiento profesional en la conservación de murales, llegando a plasmar su firma sobre su repinte como acto de recreación concluido en la fecha indicada y debajo de la firma incisa de Dirube.

Como consecuencia de esa deplorable intervención, fueron necesarias acciones de rescate y conservación entre 1998 y 2000, sin costo para el hotel, bajo la dirección de la profesora y especialista Elisa Serrano, con un equipo en adiestramiento por la

5



Cátedra Regional de Ciencias de la Conservación Integral de los Bienes Culturales y Naturales de América Latina y el Caribe, UNESCO, adscrita entonces al Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM), Ministerio de Cultura. Los estudios e intervenciones de esta etapa se resumen en consulta bibliográfica y entrevistas, análisis organoléptico y de laboratorio, análisis arqueológico y crítico, documentación y levantamiento a escala de las características formales de la obra y de las alteraciones e intervenciones, así como de los procesos de conservación y restauración específicos, diseñados para el rescate del mural.

En esta intervención se removió, por medios físicos y químicos, todo el repinte de 1987 que cubría la totalidad de la obra, se abrieron las cajas de luces selladas y se reprodujeron por medios ópticos y de computación las celosías de bronce sobrepuestas a las láminas de cristal, a partir de imágenes de la época. Los cristales a color no se pudieron reproducir porque las imágenes en blanco y negro de la fecha de realización del mural no permitían una referencia fidedigna para la definición del valor tonal. Se concibió una réplica de la reja de Dirube, que originalmente se integraba al mural como elemento divisorio entre el lobby y el casino, pero no se ejecutó.

Al estar ubicado el mural en un área de tránsito permanente por personal de servicio, huéspedes y visitantes, como medida de protección después de la restauración, se colocaron porta-cordones para delimitar el área de acceso cercano al mural e ir creando conciencia de preservación. Quedó pendiente por colocar la réplica de la reja diseñada y ejecutada por Dirube como extensión plástica del mural y elemento divisorio, que había sido eliminada cuando cambiaron las funciones del casino.



Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez

6-7 Mural realizado por López Dirube en el vestíbulo del hotel Habana Riviera, 1957. Detalles.

En junio de 2006, como parte del programa de seguimiento a las obras conservadas, se realizó una inspección por la especialista Serrano, y se reconocieron faltantes por accidente y por filtraciones, sales y grietas agudizadas por filtraciones, y posibles problemas estructurales.

En noviembre de 2012, mediante otra inspección, se reconocieron problemas de conservación tales como polvo generalizado y otros contaminantes en la superficie del mural; faltantes por accidente; sales y exfoliaciones de la capa pictórica y del mortero, por filtración de agua de lluvia con aerosol marino; grieta agudizada, con desfase de la superficie pictórica, en el extremo izquierdo del mural (fig. 6); inadecuada manipulación de los cristales y las rejillas que cubren las cajas de luces durante las acciones de mantenimiento para el cambio de bombillos fundidos; inadecuada sistematización de la iluminación en el techo y en las cajas de luces propias del mural para la apropiada visibilidad de la obra.

La reja fue colocada en 2013 por personal no especializado que hizo alteraciones del grosor de sus elementos y de la ubicación original, desplazándola unos centímetros hacia el casino, y dejando a la vista los orificios concebidos por Dirube para su ubicación original. Se adosaron, a su vez, láminas acrílicas que desvirtúan la imagen y función de la reja.

En 2015 continuaban las filtraciones que inciden en el mural, así como en otras áreas aledañas.

Conclusiones

No todos los murales con valor patrimonial se encuentran en espacios declarados Monumento Nacional o Local, o que posean determinado

grado de protección. Pero incluso si las edificaciones poseen estas categorías, los murales son frecuentemente afectados a causa de las defectuosas condiciones que presentan las construcciones, su uso impropio por desconocimiento de sus valores, falta de mantenimiento, y por alteraciones y reparaciones realizadas sin un proyecto estratégico e integrador de conservación. El deterioro por falta de mantenimiento de estas manifestaciones plásticas, así como la alteración y la destrucción accidental o intencionada, representan una pérdida que afecta a una parte significativa del patrimonio cultural de Cuba. Lamentablemente, contamos con una relación de murales pertenecientes al patrimonio moderno que han sido reformados por inadecuadas intervenciones en concepto y materia, las cuales han desvirtuado su autenticidad y, por consecuencia, se ha depreciado su valor.

En nuestro país, los bienes muebles protegidos en museos tienen mejor destino. Pero el patrimonio mural fuera de ese ámbito, y asociado al revestimiento de un muro y fábrica constructiva, en ocasiones es tratado como si no tuviera excepcionalidad artística. La culminación del Inventario de murales, para el que se ha implementado un Sistema Automatizado desde el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, y la instrucción de este sistema mediante cursos de la Cátedra Regional de la UNESCO, CNPC, Ministerio de Cultura, a partir de 2016, para su aplicación en el país, son los principales pasos de defensa que sería conveniente complementar con un trabajo mediático para desarrollar conocimiento y conciencia en la población, que sería entonces el mejor y más cercano protector de la muralística cubana.

Notas

¹ Datos obtenidos de Serrano, 2001. p. 31.

² Citado en catálogo *Trece litografías y seis esculturas de Rolando López Dirube*, Lyceum de La Habana, 1949.

³ Relación temática obtenida de Pao-Llosa, 1979, p. 196.

⁴ Datos obtenidos de Serrano, 2014, p. 172.

⁵ Leer a Serrano 2001, para ampliar información sobre la descripción del mural, pp. 31-32.

Bibliografía

Pau-Llosa, Ricardo: *Dirube*. Editorial Playor, Madrid, 1979.

Serrano, Elisa: *Expediente de proyecto de rescate y conservación de la escultopintura de Rolando López Dirube en el hotel Habana Riviera, 1997-2015*. Archivo de la autora.

_____: "Para salvar del olvido. Rescate de una escultopintura de Rolando López Dirube". *Pátina*, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, Septiembre, No.10, 2001, pp. 30-41.

_____: "El Arte Mural cubano. Retos y conservación". *Boletín del Gabinete de Arqueología, Oficina del Historiador de la Ciudad*, No. 10, año 10, 2014, p. 172.

Sobre el autor

La licenciada Elisa Serrano González es profesora, especialista en restauración de pintura mural y autora de estudios sobre destacados muralistas cubanos.



Juan O’Gorman y las Casas Rivera-Kahlo

Vigencia y controversia de nueve décadas

“Tenía la necesidad urgente de hacer una casa que fuera ingeniería más que arquitectura, o bien, una arquitectura que, como decía Le Corbusier, fuera una máquina para habitar. Y así lo hice”.¹

Juan O’Gorman, sobre la casa Cecil O’Gorman

¹ Juan O’Gorman: Casas Rivera-Kahlo, Ciudad de México, 1931-1932. La casa-taller de Diego Rivera es llamativa por su ubicación más alta, sus dimensiones, formas y color rojo intenso. La de Frida Kahlo, aunque menor, es igualmente atractiva por su diseño. Ambas fueron restauradas bajo la dirección de Víctor Jiménez en 1996 y funcionan como Museo Casa-Estudio Diego Rivera-Frida Kahlo.





2

A noventa años de finalizada su construcción en 1932, las casas-estudio que el arquitecto mexicano Juan O'Gorman diseñó y construyó para los pintores Diego Rivera y Frida Kahlo mantienen incólume su vigencia como uno de los monumentos arquitectónicos más importantes y, a la vez, intrigantes e incluso controversiales, de la modernidad mexicana.

La historia es conocida: el joven O'Gorman había comenzado a estudiar arquitectura en 1922 y, recién graduado, con emprendedora precocidad y una declarada admiración por las concepciones de Le Corbusier descubiertas en su libro *Vers une architecture* (1923), decidió construir por sí mismo una casa que mostrara, como modelo a seguir, sus ideas de lo que debía ser la arquitectura, es decir, los postulados del "funcionalismo radical" derivados del pensamiento de Le Corbusier. La que es conocida como "la primera casa puramente funcionalista de México" surgió en 1929 bajo el nombre de Cecil O'Gorman, padre del arquitecto, como propietario, aunque en realidad nunca residió en ella.

Más que vivienda, la obra era un manifiesto, más para ser mostrada que para ser vivida. De ella escribió su arquitecto: "La casa que construí causó sensación, porque jamás se había visto en México una construcción en la que la forma fuera completamente derivada de la construcción utilitaria...

Toda la construcción se hizo con el mínimo posible de trabajo y gastos de dinero... Su apariencia era extraña. En México no se había hecho una casa puramente funcional. El mínimo de gasto y esfuerzo por el máximo de eficiencia había sido la base teórica para realizar esta casa de tres recámaras, garaje y terraza cubierta de la planta baja y, por último, una escalera helicoidal volada que daba acceso a un estudio en la planta alta... Dicha casa no fue un simple capricho de carácter artístico, ni una construcción en función de una teoría abstracta, sino que en realidad aplicáronse los principios de la arquitectura funcional".

Juan O'Gorman tenía solamente 24 años –dos más que Frida Kahlo y diecinueve menos que Diego Rivera– cuando terminó esa, su primera casa. Siendo amigo de Frida, tuvo suficiente valor para invitar a Diego a visitarla. La impresión positiva que la obra le causó al ya muy famoso pintor, motivó que inmediatamente comisionara al arquitecto para que diseñara y construyera las casas-estudio de él y Frida. El terreno seleccionado se encontraba justo al lado de la casa de Cecil O'Gorman: un amplio lote de esquina en lo alto de una pendiente. Juan era su propietario y se lo vendió a Diego a precio de costo, con la intención de poder desarrollar en el proyecto sus ideas radicales. Fue la mejor inversión de su vida.



3



2-4 Juan O'Gorman: Casa Cecil O'Gorman, Ciudad de México, 1928-1929. Esta obra se considera la primera casa plenamente funcionalista de México, con sus formas cúbicas, sus fachadas acristaladas elevadas sobre pilotes, la total ausencia de decoración aplicada, las instalaciones expuestas y, sobre todo, su grácil y a la vez atrevida escalera helicoidal de hormigón armado.

El conjunto, edificado entre 1931 y 1932, incluye tres componentes principales: las dos casas-estudio de Diego y de Frida y el taller de fotografía del padre de esta, Guillermo Kahlo: un prisma pequeño y austero que se ubica hacia el fondo del terreno y casi no es visible desde la calle. Las dos casas, por el contrario, a plena vista y destacándose en su entorno por su ubicación, formas y colores, componen uno de los logros más atractivos e incluso espectaculares de la arquitectura moderna latinoamericana. Es imposible pasar a su lado sin detenerse para admirarlo. En algunos casos, también para rechazarlo. Siempre, para cuestionar y reflexionar sobre los temas que integran sus contenidos históricos y artísticos.



5-8 Casa-estudio de Diego Rivera

Ambas casas se pueden leer como prismas rectangulares básicos de los cuales emanan ciertas protuberancias: en la Diego, la escalera en espiral, un local que se proyecta como un cubo saliente sobre pilotes, y los lucernarios sobre la cubierta, en disposición de "dientes de sierra". En la de Frida, la torre semicircular de la escalera principal y los pasos en voladizo de la escalera exterior que conduce hacia o desde la azotea. A este nivel, una pasarela con barandas de tubos metálicos conecta ambas construcciones. De las plantas bajas de los dos edificios se han extraído porciones para crear vacíos que sirvan como portales, elevados sobre pilotes.

La imagen general es casi industrial, fabril, a lo que contribuyen algunas instalaciones hidráulicas expuestas en fachadas y los tanques de agua sobre las azoteas. Dos elementos asumen

protagonismo: los grandes ventanales de vidrio que captan la luz necesaria para los talleres de pintura y otras dependencias, y los intensos colores: rojo indio en la casa de Diego, azul cobalto en la de Frida.

En los espacios interiores se destaca el taller del primero, amplio, de doble puntal y con entresuelo. En contraste, su dormitorio es relativamente pequeño y, dada la significativa estatura de Diego, su techo es bajo: así lo señala en la actualidad la medida de su altura marcada entre unas huellas en el piso y una saeta que baja de la cubierta. A todo el conjunto puede aplicársele, con exactitud, la descripción de conceptos e intenciones redactada por su arquitecto al explicar la casa que había construido antes.

Una vez terminada la construcción, su repercusión no se hizo esperar: por una parte, los que denostaban de ella

—entre ellos, los vecinos residentes en el barrio tradicional donde se insertaba; por la otra, los que la entendían y alababan como la primera obra maestra verdaderamente moderna de México y Latinoamérica.



7



8

Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez, excepto 7 © Iván San Martín

9 Dormitorio de Diego Rivera
10-11 Estudio de Diego Rivera

Si las casas son todavía hoy, a noventa años de su terminación, uno de los monumentos arquitectónicos más famosos y visitados de la modernidad mexicana –junto a las obras de Luis Barragán y de Félix Candela– se debe en gran parte a su atractivo visual, a su corrección formal y a la fama de los clientes-propietarios. Pero también, en gran medida, a varios polémicos aspectos conceptuales y teóricos que, en lugar de resolverse y perder vigencia con el paso del tiempo, han cobrado más presencia sobre todo en los ámbitos profesionales. Entre ellos, ocupa primer lugar la reflexión sobre cuán valiosas son realmente estas casas, siendo, obviamente, derivativas del pensamiento y las obras de Le Corbusier. Un segundo tema enunciado con cierta frecuencia y muy vinculado al primero es el de la interpretación del conjunto como expresión de la identidad mexicana y de la integración entre modernidad y tradición. Los dos temas

9



El año 2022 marca el aniversario noventa de la terminación de un hito fundacional del Movimiento Moderno latinoamericano: el conjunto de las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo. También se conmemoran cuatro décadas del suicidio de su arquitecto, Juan O’Gorman (Ciudad de México, 1905 - Ídem., 1982). Por tal motivo, *Arquitectura Cuba* ofrece una reflexión sobre tan relevante obra.

son de interés y parece que formarán parte de los contenidos de la obra por siempre.

No cabe duda alguna de que el pensamiento y las obras tempranas de Le Corbusier son la referencia evidente que conformó la expresión formal y, al menos, parte de los contenidos de las casas-estudio Rivera-Kahlo. O’Gorman no lo negaba: lo resaltaba. Sin embargo, este aspecto ha servido ocasionalmente para denigrar a su autor y tratar disminuir el valor de estas obras evaluadas desde la perspectiva, a menudo exagerada en la arquitectura moderna, de una supuestamente necesaria originalidad a toda costa, imprescindible para poder exaltar cualquier realización. En este caso, el conjunto se considera demasiado cercano, formalmente, a la casa-estudio del pintor Amédée Ozenfant, erigida en París por Le Corbusier y publicada en *Vers une Architecture*, libro de cabecera de O’Gorman en aquel entonces.

10



11



12-13 Una pasarela con barandas tubulares conecta los niveles superiores de ambas casas.

14 La escalera que conduce a la azotea de la casa de Frida es ligera y estructuralmente atrevida.

15 Le Corbusier: Casa-estudio para el pintor Amédée Ozenfant, París, 1922-1924, ya sin el lucernario en forma de "dientes de sierra" que coronaba el volumen visible de la obra.



12



13



14

Lo anterior es, a todas luces, cierto, como lo confirman, en la casa de Diego, el gran ventanal de vidrio, la escalera helicoidal y los "dientes de sierra" que la rematan. Casi todas las conexiones formales que se discuten entre ambos arquitectos se limitan a la relación entre estos ejemplos. Pero hay más. Otras obras pioneras del Maestro suizo-francés también están en la esencia de las casas Rivera-Kahlo, entre ellas, particularmente, el atractivo conjunto de dos casas-estudio para los artistas Oscar Miestchaninoff y Jacques Lipchitz edificado en Boulogne, un suburbio de París, entre 1923 y 1926, y el barrio de viviendas económicas Frugès, edificado en Pessac, Burdeos, entre 1925 y 1928.

Analizar ambas obras es un ejercicio revelador. El conjunto Miestchaninoff-Lipchitz obedece, de inicio, a un programa similar al de las viviendas Rivera-Kahlo: dos casas-taller colindantes para dos artistas, una de mayor tamaño, en la esquina del lote, la otra, menor, a

continuación. Los grandes ventanales de vidrio y las ventanas del mismo material corridas horizontalmente a lo largo de las fachadas caracterizan a ambas. En la primera, una pasarela se extiende desde el cuerpo central sobresaliendo del segundo nivel; en la segunda, un color rojo intenso, muy cercano al de la casa Rivera, cubre sus superficies exteriores, y un

15



volumen vertical, semicircular, acoge la escalera principal, al igual que sucede en la casa Kahlo.

En el barrio de Pessac, desde la perspectiva adecuada, algunas vistas recuerdan también a las casas Rivera y Kahlo, no solo por tener las edificaciones una similar relación proporcional, sino incluso por sus colores rojo y azul, aunque no sean exactamente del mis-

16



Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez

16-17 Le Corbusier: Conjunto de dos casas-estudio para Oscar Miestchaninoff y Jacques Lipchitz, Boulogne, París, 1923-1926.

18 Le Corbusier: Barrio obrero Frugès, Pessac, Burdeos, 1925-1928. Vista de dos modelos de viviendas.

mo tono. Adicionalmente, la escalera exterior que sobresale de la fachada lateral en el tipo llamado “rascacielos” por su autor, y que conecta la segunda planta y la azotea, es un antecedente directo de la escalera similar que cumple igual función en la casa Kahlo.

Cómo Juan O’Gorman pudo haber tenido acceso a información escrita y gráfica sobre estas obras no queda claro, pero es conocido que Le Corbusier publicitaba sus proyectos y realizaciones agresivamente, incluso desde antes de ser construidos. No puede descartarse que O’Gorman, uno de sus más entusiastas seguidores latinoamericanos por entonces, buscara y obtuviera todo lo disponible sobre el trabajo del Maestro.

¿Es todo lo anterior causa suficiente para considerar el conjunto Rivera-Kahlo una obra menor por ser derivativa de Le Corbusier? ¿Se le puede pedir a un arquitecto de 24 años, recién graduado, que ya tenga un lenguaje propio, y que en sus primeras obras arquitectónicas exprese, al decir de André Malraux, “el sonido de su propia voz”? Al contrario, hay que agradecerle a O’Gorman no haberlo intentado, y haberse atrevido: el resultado de su ímpetu Lecorbuseriano fue, a la larga, más original y valioso que lo que hubiese logrado tratando de producir algo más personal. A su gesto audaz debe mucho la arquitectura moderna latinoamericana.

No se debe olvidar, por otra parte, que Le Corbusier deseaba ser inspiración, tener seguidores: por ello elaboró y divulgó sus cinco puntos para una arquitectura y tanta teoría y conceptos aparecidos en sus artículos y libros en forma de manual a seguir: no deseaba que su arquitectura fuese única, sino un modelo para establecer un lenguaje contemporáneo común. En este sentido, no se puede negar el valor del tremendo aporte de Juan O’Gorman.



17

El segundo tema de interés derivado de ciertos análisis de los estudiosos de las casas Rivera-Kahlo es su posible vinculación –o no– con la tradición colonial mexicana. Algunos lo afirman como algo evidente, sin que lo sea tanto, en lo que parece por momentos un intento de excusar a O’Gorman por su vínculo formal tan cercano a Le Corbusier, como tratando de buscar algún elemento de localidad, de regionalismo, capaz de disculparlo y de valorarlo por haber aportado un elemento de identidad. Estas aproximaciones sorprenden con frecuencia, por obviar, manipular o incluso negar la explicación de sus obras dada nada menos que por el propio arquitecto: en sus intenciones originales no había nada vinculado a las tradiciones locales, como no fuera romperlas.

Para sustentar esos argumentos de tipo identitario local, se presentan habitualmente tres aspectos del conjunto



18

Rivera-Kahlo: la cerca de cactus en el perímetro de la propiedad; el empleo de algunas técnicas constructivas y materiales, y el uso del color. Sobre los dos primeros, habría que reconocer que O’Gorman habría sido muy mal arquitecto si, para proyectar y construir de manera económica, racional y funcional en su país –como



19-20 Las escaleras de ambas casas se expresan al exterior como elementos adosados a fachadas muy sencillas.



Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez

era su intención declarada— hubiese propuesto soluciones, materiales y técnicas foráneos. Su importación desde otro contexto se limitó a las ideas. No es necesario tener vocación de tradicionalista para decidir emplear en una obra lo que sea más factible, habitual y barato de usar para obtener el objetivo trazado, sin importar la procedencia de la solución desde lo tradicional o lo vanguardista. En cuanto al uso del color por O’Gorman en las casas Rivera-Kahlo, cabe preguntarse si el joven e inexperto arquitecto que por entonces era O’Gorman se hubiera atrevido a proponerlo como lo hizo, de no contar con los muchos antecedentes de las obras de Le Corbusier. Además de las ya mencionadas, se

pueden citar otros ejemplos donde los colores intensos eran parte de la composición de las fachadas, entre ellos, la casa Ternisien (1923-27) y la villa Savoye (1929-1931), cuyos muros del solarío sobre la azotea eran originalmente rojos y azules. Darles un tono local a esos colores fue lo normal, no lo extraordinario, en el diseño de O’Gorman.

Sobre el uso del color en sus obras, específicamente en Pessac, Le Corbusier escribió: *“También hemos aplicado una concepción de la policromía totalmente nueva, con un objetivo claramente arquitectónico: modelar el espacio por medio de las propiedades físicas del color... En una palabra: componer con el color como lo hace-*

mos con la forma”. Similar intención tuvo O’Gorman.

Según sus propias palabras, su fin era la economía, hacer casas como si fueran obras de ingeniería. No la estética y mucho menos resaltar la identidad o la tradición. Si usó algunas técnicas constructivas y soluciones habituales en México, fue solamente porque resultaban más económicas que importar otras técnicas y otras soluciones.

“Tenía la necesidad urgente de hacer una casa que fuera ingeniería más que arquitectura, o bien, una arquitectura que, como decía Le Corbusier, fuera una máquina para habitar. Y así lo hice”, afirmó O’Gorman sobre su primera casa, y esta intención la

21-22 Juan O’Gorman con Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco: Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria de México, 1948-1952.



22

mantuvo en sus otras viviendas de la misma época. Su interés primordial era hacer una arquitectura de vanguardia, pero no en términos estéticos, sino en su contenido social, su economía, su funcionalismo.

La influencia de Le Corbusier en las casas Rivero-Kahlo y en general, en las obras tempranas de Juan O’Gorman, no les resta valor sino que, al contrario, lo aumenta, enriquece sus contenidos y posibles lecturas e interpretaciones, y garantiza el disfrute artístico y cultural. Es un ejemplo más de lo que sí ha sido original en el contexto latinoamericano: superar a los modelos, el influenciado que sobresale por encima de su fuente de inspiración y aporta así a lo local desde lo universal, y también, en el sentido contrario.

O’Gorman, después y final

Según cuentan sus biógrafos, la trayectoria como arquitecto de Juan O’Gorman se limitó inicialmente a los años que van de 1929 a 1935, período en el que realizó un número considerable de viviendas y escuelas. Sobre el final de esta etapa afirmó

con apesadumbrada ironía: “...una mañana, al salir de mi casa, tuve la buena idea, la excelente idea, de cerrar el despacho”. Así lo hizo, y se dedicó a la pintura con igual intensidad.

Entre 1943 y 1957 colaboró con Diego Rivera en la construcción del Anahuacalli, museo y taller que albergaría la enorme colección de arte precolombino del segundo, y entre 1948 y 1952 lo hizo con Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco en la que es probablemente su obra más famosa: la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, que con su torre totalmente recubierta por un mural de piedra policromada se ha convertido en uno de los símbolos de la modernidad arquitectónica mexicana. Para entonces, el arquitecto había cambiado por completo la ortodoxia de su creencia en un “funcionalismo radical”, y se había adscrito a un organicismo enraizado en la naturaleza volcánica del suelo mexicano que le llevó a proyectar su propia vivienda como una gruta –en parte real, en parte artificial– con superficies recubiertas por completo con piedra policromada.

En 1982, a cincuenta años de terminadas las casas Rivera-Kahlo, desengañado y hastiado de la arquitectura, el arte, la vida, O’Gorman decidió irse definitivamente. Un veneno, una horca y un disparo aseguraron que no hubiera retorno.

Hoy, a cuarenta años de su trágica partida, todavía le debemos el habernos legado una obra que, derivada o no, original o no, nos hace pensar, nos emociona, permite el goce estético y enriquece la vida cultural. Esa consideración es más importante que cualquier otra.

AC

Nota

¹ Juan O’Gorman: *Autobiografía*, pág. 83. Todas las citas proceden de la misma fuente.

Bibliografía

Anda Alanis, Enrique X. y otros: *Ciudad de México. Arquitectura: 1921-1971*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2001.

Benton, Tim: *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1920-1930*. Basel, Boston, New York: Birkhäuser, 2007.

Jiménez, Víctor: *Juan O’Gorman. Vida y obra*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Le Corbusier: *Towards a New Architecture*. Londres: The Architectural Press, 1946. Publicado originalmente en París por Editions Crés, en 1923.

O’Gorman, Juan: *Autobiografía*. México, D.F.: DGE Ediciones, S.A. de C.V., 2007.



Luis Barragán: Una apacible sensualidad

El arquitecto mexicano Luis Barragán fue una figura excéntrica dentro de la modernidad arquitectónica, lo que explica parcialmente su tardío reconocimiento internacional. Sin embargo, más de cuarenta años después de haberle llegado éste, el inexorable paso del tiempo confirma la certeza con la que el jurado del prestigioso premio Pritzker decidió otorgárselo en 1980: se trataba de un quehacer único en el panorama arquitectónico de aquel entonces, un solitario creador cuya obra, breve en cantidad pero abundante en intensidad y significados, trascendía las veleidades de la moda para convertirse en referencia permanente de lo mejor de la producción artística latinoamericana y mundial del siglo XX.

El Premio Pritzker se convirtió, desde su creación en 1979, en el más importante y codiciado galardón que un arquitecto pudiera recibir. El hecho de que el segundo premiado fuera un latinoamericano relativamente poco conocido hasta entonces, permite suponer el asombro de los miembros del jurado por el descubrimiento de una obra insólita por su lirismo, cuya esencia creativa residía en una persistente búsqueda integradora de modernidad y tradición.

En su discurso de recepción del premio Barragán definiría las bases de su personal entendimiento de la arquitectura, en lo que sería ocasión entonces para el asombro no ya de

un pequeño grupo de especialistas sino de la comunidad arquitectónica mundial, al usar términos que poco tenían que ver con las maneras frecuentes de pensar y hacer por entonces. Barragán, al armar la estructura de su discurso teórico como una secuencia de conceptos con una base teórica en apariencia “fuera de moda” pero para él vigente de modo total, evidenció cómo toda su búsqueda profesional, desplegada desde la individualidad solitaria de los creadores imposibles de clasificar, había tenido un sólo objetivo supremo: la consecución de la belleza porque, según sus propias palabras: *“la vida, privada de belleza, no merece llamarse humana”*.

Otros conceptos enunciados en la misma ceremonia definen aún más a Barragán como un creador autónomo y excepcional: allí habló de religión y mito, del valor del silencio y la soledad —*“solo en íntima comunión con ella puede el hombre hallarse a sí mismo”*, expresó—, de la serenidad y la alegría, de la muerte, y de la nostalgia. Su arquitectura, en consecuencia, está hecha a partir de elementos intangibles, aunque se exprese en lo visual mediante contundentes planos, exquisitos detalles, ásperas texturas e intensos colores. En su discurso se refirió de manera explícita sólo a dos componentes físicos, concretos —aunque cargados de evocaciones simbólicas— de sus obras: los jardines

y las fuentes, a los que otorgaba la máxima importancia. Respecto a los primeros, Barragán entendía que una condición inexcusable de todo jardín era *“aunar lo poético y lo misterioso con la serenidad y la alegría”*.

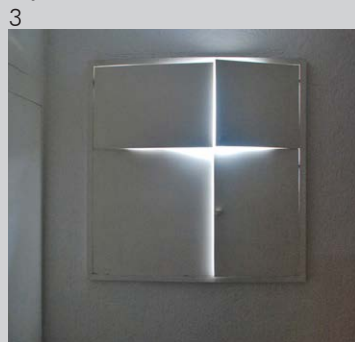
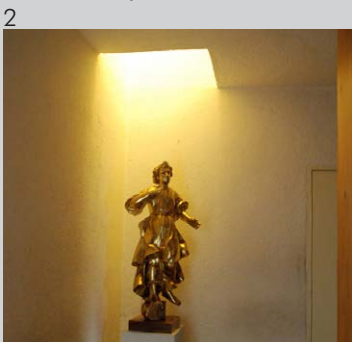
En el agua de las fuentes, combinada con la densa vegetación de sus relajados jardines y los espesos muros de su elegante arquitectura, Barragán encontró su mejor aliada para la creación artística. El agua, una y a la vez siempre mutante, le permitió reforzar en sus obras el contenido dual mediante lo real y su doble, reflejado en el espejo líquido proporcionado por las fuentes. La experiencia sensorial contemplativa se complementa y culmina sonoramente con el persistente rumor del agua circulando, cayendo u ondulando, proporcionando, en palabras del arquitecto, *“una apacible sensualidad”*. Barragán apuntaba cómo en sus sueños y en sus recuerdos de infancia, los aljibes de las haciendas y los brocales de los pozos de los patios conventuales eran presencia recurrente.

De allí, de los sueños y los recuerdos, los trasladó, con profunda sensibilidad, a su arquitectura.

AC

Bibliografía mínima

Noelle, Louise: *Luis Barragán. Búsqueda y creatividad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.



6



7



El aniversario 120 del nacimiento de Luis Barragán (Guadalajara, 1902 - Ciudad de México, 1988) es motivo para celebrarlo mediante un recorrido por algunas de sus poéticas obras en Ciudad de México.



8



9

10



11



1 Monumento a Luis Barragán, Atizapán, por Emilio Ferrera, 2009.

2-5 La luz, el agua y el color están en la esencia de la arquitectura de Barragán.

6-7 Casa Ortega, Tacubaya, México D.F., 1941-1943

8-11 Convento y capilla de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María, Tlalpan, D.F., 1952-1955

Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez



Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez



12-19 Casa-estudio Luis Barragán, Tacubaya, 1947-1949



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29

20-23 Fuente del Bebedero, Las Arboledas, 1958-1951
24-27 Fuente de los Amantes, Los Clubes, 1963-1964
28-29 Fuente del Campanario, Los Clubes, 1959



30-37 Casa Egerstrom y Cuadra San Cristóbal, 1967-1968

Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez



38-44 Casa Gilardi, San Miguel Chapultepec, México D.F., 1976-1977



Félix Candela: La técnica como expresión

Félix Candela no inventó los paraboloides hiperbólicos, pero los desarrolló y refinó a tal punto que su nombre llegó a ser sinónimo de este tipo de estructuras. Fue él quien, gracias a su extraordinario éxito como diseñador y constructor, contribuyó más a la expansión internacional de las estructuras parabólicas, con las que alcanzó prestigio profesional, éxito comercial y nuevas cotas de lirismo en la arquitectura del Movimiento Moderno. En una conferencia impartida en 1954, expresó: “Un templo debe ser una escultura expresiva..., y el instrumento específico para tal propósito es la técnica estructural”.¹ Esa frase define a plenitud su filosofía de proyecto y la esencia de la relación entre arquitectura y estructura que desarrolló a lo largo de su desempeño como arquitecto.

Juan Ignacio del Cueto, uno de los investigadores más destacados de la obra de Candela, ha explicado su trayectoria vital y profesional dividiéndola en tres períodos: el español, desde su nacimiento hasta 1939, cuando al final de la Guerra Civil española y después de haber participado en ella, marcha al exilio; la etapa en México, desde su llegada hasta 1970, y la última fase, desarrollada en Estados Unidos, desde ese año hasta su fallecimiento en 1997.

Candela estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Allí conoció de los trabajos estructurales de Eduardo Torroja y comenzó a desarrollar una especial sensibilidad

hacia el cálculo estructural, ayudado por su natural inclinación y talento para las matemáticas. En la década siguiente a su llegada a México fundó una empresa constructora, y en 1951 obtuvo su primer reconocimiento internacional por su Pabellón de Rayos Cósmicos, pequeño pero visualmente impactante edificio construido en la Ciudad Universitaria. A partir de ese momento su trayectoria será cada vez más exitosa, y cada uno de sus diseños estructurales será más osado, más creativo y más atrayente. En el período mexicano, a partir de los cincuenta, se concentra lo mejor y más significativo de su obra. A sus sesenta años, cesa por completo su práctica y luego de establecerse en Estados Unidos, se dedica a la enseñanza universitaria y labora como consultor. En ese país no construye, pero sí lo hace esporádicamente en España luego de que la visitara por primera vez treinta años después de su salida al exilio. Se establece por períodos en Madrid, donde es reconocido como uno de los grandes arquitectos españoles de todos los tiempos.

Candela fue explícito respecto a su vocación real: expresó con claridad que cada vez le interesaba menos resolver cuestiones funcionales en los proyectos arquitectónicos, y que lo que lo estimulaba era convertir la estructura en la imagen del proyecto. Prácticamente en todas sus obras trabajó en equipo con arquitectos. En Cuba lo hizo con los hermanos Max y Enrique Borges Recio. A Max y a Candela se

debe la introducción y auge de los paraboloides hiperbólicos en el país durante los años cincuenta.

En las obras de Candela se percibe una emoción que trasciende el hecho constructivo, físico, y se convierte en poesía. Uno de los arquitectos que colaboraron con él, Fernando López Carmona, fue, quizás, quien mejor lo definió, al expresar: “El trabajo de Candela tiene la delicadeza de la música de Mozart: música tocada con violines. La generalización de las losas planas de hormigón equivale a tocar música con tambores. Pero no se puede interpretar a Mozart con tambores”.

AC

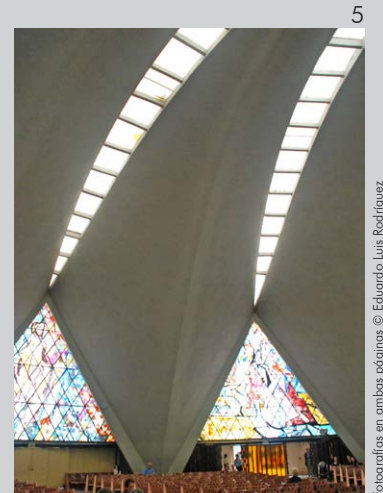
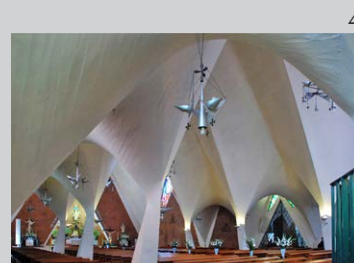
Nota

¹ “La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa”. Conferencia leída ante la XXV Conferencia Nacional de Arquitectura de Iglesias, Dallas, Texas, 7 de abril de 1954. En Juan I. del Cueto, 2010, página 303.

Bibliografía mínima

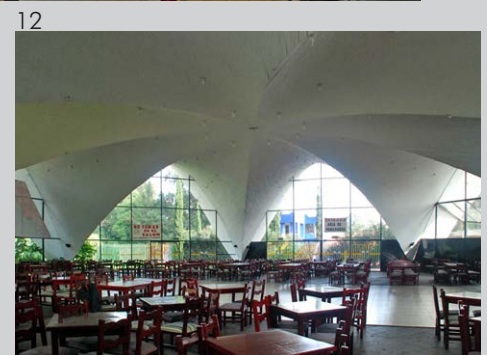
Cueto Ruiz-Funes y otros, Juan Ignacio del: *Félix Candela, 1910-2010*. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

Faber, Colin: *Candela: The Shell Builder*. Nueva York, Reinhold Publishing House, 1963.





En el aniversario veinticinco de su fallecimiento, *Arquitectura Cuba* rinde homenaje al arquitecto hispano-mexicano Félix Candela (Madrid, 1910 - Raleigh, Carolina del Norte, 1997) mediante un itinerario por una selección de sus obras.

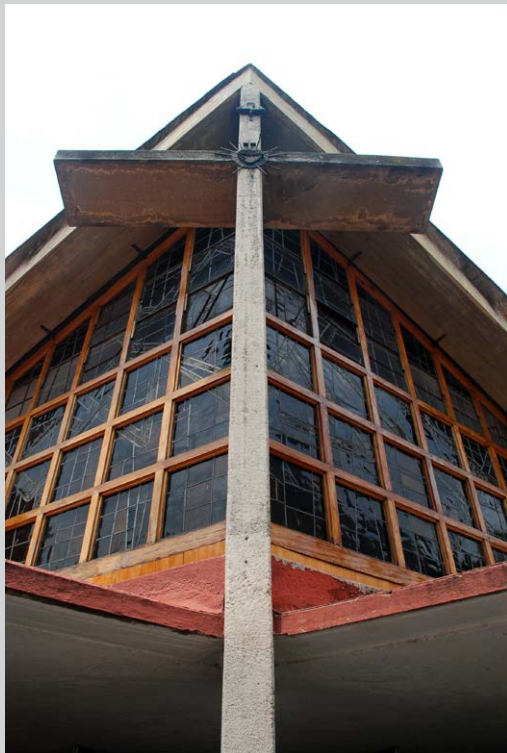
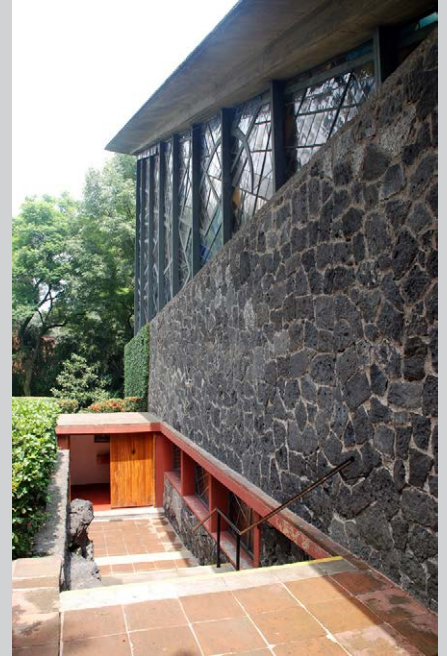


- 1 Capilla de Nuestra Señora de la Soledad El Altillo, Coyoacán, 1955-1958. Con arquitectos Enrique de la Mora y Fernando López Carmona.
- 2-5 Gracias a Félix Candela, las cáscaras de hormigón adquirieron nuevas cotas de atractivo visual y lirismo.
- 6-7 Pabellón de Rayos Cósmicos, Ciudad Universitaria de México, 1949-1952. Con arquitecto Jorge González Reyna.
- 8 Mercado, Coyoacán, 1956. Con arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares.
- 9-13 Restaurante Los Manantiales, Xochimilco, 1957-1958. Con arquitecto Joaquín Álvarez Ordoñez.



14-22 Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa, colonia Vértiz Narvarte, 1953. Con arquitecto José Luis Benlliure.





Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez



23-28 Capilla de Nuestra Señora de la Soledad
El Altillo, Coyoacán, 1955-1958. Con arquitectos
Enrique de la Mora y Fernando López Carmona.



29-34 Capilla de las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paúl, Coyoacán, 1958-1960. Con arquitectos Enrique de la Mora y Fernando López Carmona.

Fotografías en ambas páginas © Eduardo Luis Rodríguez



35-40 Iglesia de Santa Mónica, México D.F., 1963.
Con arquitecto Fernando López Carmona.

VITTORIO GARATTI: OBRAS Y PROYECTOS



El volumen recorre la vida profesional de Vittorio Garatti mediante los proyectos y obras realizados desde 1949 hasta 2016. La figura humana y artística de Garatti emerge de este extenso y apasionado recuento que, además de las contribuciones del curador y del mismo Garatti, se enriquece con los escritos de Stefano Boeri, Enrico Bordogna, Guido Canella, Riccardo Canella, Hugo Consuegra, Giorgio Fiorese, Davide Guido, Luciano Semerani y Jorge Fernández Torres. Vida y obra se entrelazan indisolublemente sin solución de continuidad, materializando la idea del tiempo único de la arquitectura a las que Vittorio Garatti ha dedicado su existencia.

En el libro se presentan los años de la formación en Milán con Ernesto Nathan Rogers y Gio Ponti, aquellos en Venezuela con Carlos Raúl Villanueva, la amistad con Ricardo Porro, quien en el 1961 lo invitó a ser parte del equipo de proyecto de la Escuela Nacional de Artes, y las obras proyectadas con su amigo fraterno Sergio Baroni.

Una amplia sección del libro se dedica a documentos inéditos extraídos del extenso Archivo de Vittorio Garatti y de José Mosquera, su más estrecho colaborador durante los años que vivió en Cuba. La decisión de incluir en el volumen parte de estos materiales responde no solo al objetivo de “reportar en directo” alguna fase de la construcción, sino también de testimoniar parte del espíritu y la energía que componían la experiencia política y cultural de Cuba en aquellos años, un extraordinario laboratorio de ideas.

A la homologación del “lenguaje” racionalista, Vittorio Garatti opone las consideraciones del lugar y de la cultura material, un tema que emerge con fuerza en su tesis de graduación y que en la experiencia cubana encarna su más alta expresión. Hacer propias las lecciones del pasado e integrarlas en las acciones del presente es la enseñanza de Ernesto Nathan Rogers que ha siempre guiado su actuar.

(Nota de contraportada)

Luigi Alini, Stefano Boeri, Guido Canella, Luciano Semerani, Jorge Fernández y otros

Vittorio Garatti. Obras y Proyectos
Clean Edizioni, Nápoles, 2020

264 páginas, ilustrado a color y en blanco y negro, texto en italiano



Cortesía Vittorio Garatti

CHOY-LEÓN. OBRAS Y PROYECTOS



Choy-León son la cara más visible de una vanguardia arquitectónica en nuestro país. De ahí que prestigiosos estudiosos de Cuba y otros países les dediquen textos en importantes revistas especializadas y se materialice, por fin, este libro, gracias a la Casa de las Américas y a la dinámica gestión de Aurelia Ediciones.

De la relativamente extensa obra de Choy-León, se han seleccionado veintiún ejemplos. Partiendo de un concepto editorial integral, este libro asume, además, los dibujos que Choy ha realizado durante años. Son tan variados como croquis de las obras en tanto antecedentes del propio proceso creativo, recreaciones de las obras ya construidas y,

finalmente, algunos más libres y abiertos, reflexiones, disquisiciones de su imaginación puestas en función de la arquitectura y las artes plásticas. Con una variada selección, entre lo abstracto y lo figurativo, forman parte del libro no como adorno de la edición, o un intento de paliar la profusión de planos y fotografías incluidos, sino para comprender mejor la esencia de una concepción y producción arquitectónicas que hoy reconocemos como múltiple, integrativa, rizomática.

Estamos, pues, ante un libro de arquitectura, de creación estética múltiple, de colaboración nacida gracias a la confluencia de condiciones espirituales y materiales disímiles e intercambios generosos como parte de una cultura tan abierta, híbrida y mestiza como la cubana, en constante expansión sobre el espacio físico y poético del hombre que la habita.

(Extracto del prólogo de Nelson Herrera Ysla)

José Antonio Choy, Julia León, Nelson Herrera Ysla y otros

Choy-León. Obras y Proyectos

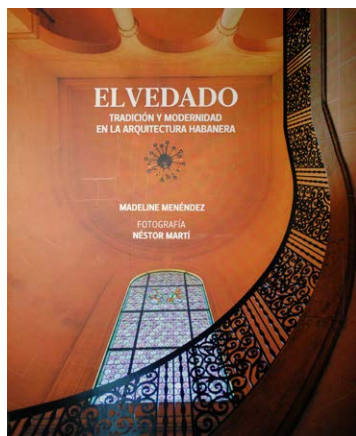
Ediciones Aurelia, Ciudad de Panamá, 2018

196 páginas, ilustrado a color



Cortesía José A. Choy

EL VEDADO. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA HABANERA



Ediciones Boloña publica este libro que alienta el pacto profundo de los ciudadanos con la salvaguarda y regeneración del barrio más céntrico del país.

Este volumen será una herramienta de indispensable uso para quienes ejercen la función social de velar por el cumplimiento de regulaciones que aseguren la conservación del equilibrado urbanismo y la valiosa arquitectura que hemos heredado.

La arquitecta Madeline Menéndez, autora de la investigación, ha convertido su personal método en didáctica para el conocimiento de otras zonas urbanas, al combinar saberes teóricos tradicionales con ideas prácticas de excelentes credenciales: rescate de documentos, textos de reconocidos escritores (incluso de ficción histórica), levantamientos retroactivos de planos y una particular búsqueda de testimonios que, en determinados momentos, pueden acercarnos a la concepción original del proyectista, al proceso de levantamiento de la edificación, a la vida de familias -entre las cuales aparecen nombres ilustres, propieta-

rios ocupantes de reducida o larga data-, a las modas constructivas de influencia extranjera, a las fechas precisas en que los inmuebles fueron modernizados, ampliados, restaurados y hasta las circunstancias causantes del deterioro que los marca. Magníficos pliegos de imágenes del autor-fotógrafo Néstor Martí refuerzan el propósito del interesante itinerario, especie de tipología iconográfica doméstica de El Vedado, en la que podemos hallar detalles en su estado actual: fachadas, columnas, portones, esculturas, escaleras, revestimientos, herrería, vitrales, ambientes interiores y otras pruebas visuales, legítimas todas, que cuentan una historia majestuosa y viva para sopesar con juicio crítico las virtudes y las alertas a que se expone hoy este noble repertorio de arquitectura cubana.

(Nota de contraportada)

Madeline Menéndez y Néstor Martí

El Vedado. Tradición y modernidad en la arquitectura habanera

Ediciones Boloña, La Habana, 2020

324 páginas, ilustrado a color



© Néstor Martí

LOS CINES DE LA HABANA



Este libro es resultado de una minuciosa investigación histórica, técnica y artística. Transita por el largo proceso mediante el cual el cine se desprende de su antecedente teatral para adquirir identidad propia, según los requerimientos de los espectadores, los equipos exigidos para la proyección y su función animadora en la trama urbana. No se limita, sin embargo, a los elementos descriptivos. Su trasfondo conceptual merece la mayor atención por parte de urbanistas, planificadores y especialistas en temas culturales. Las autoras contribuyen a hacer perceptibles algunos rasgos característicos de nuestra modernidad. En plena expansión, la ciudad se convierte en espectáculo y en el fenómeno cultural que dialoga con sus habitantes y

con todas las manifestaciones de las artes, del trabajo, del tiempo de ocio y de las costumbres. Es el pulso de la vida en movimiento, incluidos los cambios epocales. Aparejado a similar proyecto, la gran parábola constitutiva del desarrollo y primeros síntomas de la caída del cine, víctima de la televisión y de las nuevas tecnologías, lo sitúan como el gran espectáculo masivo en el centro de la urbe espectacular. En ese contexto apareció, algo tardía, la industria nacional del cine, eje animador de la renovación musical y de una visualidad contemporánea que traspasó los círculos elitistas. Reconocido internacionalmente, el cartel cubano invadió las calles y modeló el espacio privado de los más jóvenes. La rutina induce a andar a tientas por la ciudad, prescindiendo de los tesoros que ofrece. Descubrirla desde diversos ángulos es fuente de disfrute y enriquecimiento espiritual. Este libro nos convida a hacerlo.

(Extracto del prólogo de Graziella Pogolotti)

María Victoria Zardoya y Marisol Marrero

Los cines de La Habana

Ediciones Boloña, La Habana, 2018

286 páginas, ilustrado a color y en blanco y negro



© Eduardo Luis Rodríguez

XIII Salón Nacional de Arquitectura y Urbanismo, La Habana, 27-29 de octubre de 2021

El Salón Nacional de Arquitectura y Urbanismo, por su permanencia en el tiempo y la representatividad de las obras y proyectos que compiten, se reconoce como el más importante espacio que evalúa, premia y divulga el quehacer arquitectónico cubano de manera bienal. Organizado por la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba y su Sociedad de Arquitectura, el Salón incluye en su programa el Concurso de Proyectos y Obras en las diversas escalas del diseño, la exposición que lo acompaña, y un encuentro académico conformado por conferencias magistrales a cargo de prestigiosos colegas.

En la última edición, que tuvo especial protagonismo de la Sociedad de Arquitectura de La Habana, participaron proyectos y obras realizados durante el período comprendido entre los años 2017 a 2021, ambos inclusive, así como



los trabajos terminados de investigación, crítica, teoría y publicaciones realizados por arquitectos cubanos, tanto en Cuba como en el exterior.

El Comité Organizador del evento estuvo integrado por Humberto Ramírez Salazar como Coordinador General y, además, por Rita Bello Acosta, Martha Garcilaso de la Vega Pena, Graciella González Quintans, Vivian Más Sarabia y Mirtha García de Hombre.

A continuación, se relacionan los premios y menciones otorgados en cada una de las categorías convocadas y modalidades de participación.

Categoría: Diseño arquitectónico

Jurado: Graciella González Quintans, Presidenta, Edmundo Azze Tillan y Adrián Fernández Márquez.

Modalidad: Obra

Mención Especial: Adecuación de la Terminal de Ómnibus Nacionales de Sancti Spíritus, por Osvaldo Silvio Pérez, Sancti Spíritus.

Modalidad: Proyecto

Premio: Campismo El Nicho, por Royers I. Medina con la colaboración de Ana I. Becerra, de Cienfuegos (fig. 1).

Mención Especial: Hotel Villa Laberinto, La Habana, por Niurka Gutiérrez, Directora de proyecto, Daniel González, Sandra Rodríguez, Mailen Sarmientos y Julio Balboa.

Mención: Fábrica de Productos Lácteos, Mariel, por Michel Martínez Landa, Projectista principal, Limary Jiménez Argüelles, Chavelis Rojo Pérez, Raquel Álvarez y equipo de ingenieros de Villa Clara.

Mención: Sala de fiestas del hotel Los Caneyes, Villa Clara, por Maibel Sol Marín, Projectista principal, Gabriel Pérez Cuéllar, Iván Fillad Crespo, Ignacio González y Michel Martínez Landa como asesor principal.

Categoría: Viviendas y urbanizaciones

Jurado: Dania González Couret, Presidenta, Georgina Rey Rodríguez, María Teresa Padrón Lotti, Isabel Marilyn Mederos Pérez y Roberto Moro.

Modalidad: Obra

Primer Premio: Casa Torre, Cienfuegos, por Albor Arquitectos (Carlos Manuel González Baute, Alain Rodríguez Sosa, Camilo José Cabrera Pérez y Merlyn González García. Colaboradores: Rafael Montaña Alonso y Yordenis González Pena). (Ver páginas 42-49).

Segundo Premio: Casa B, Artemisa, por Infraestudio Arquitectos (Fernando Martirena, Anadis González, Yosuary Almaguer, Roxana Espósito). (Ver páginas 56-63).

Mención: Casa U, La Habana, por Albor Arquitectos (Carlos Manuel González Baute, Alain Rodríguez Sosa, Camilo José Cabrera Pérez y Merlyn



2

González García. Colaborador: Rafael Montaña Alonso). (Ver páginas 50-55).

Mención: Casa 32M2, Cienfuegos, por Completo Arquitectos (Royers Leno Medina y Ana L. Barrera Cano). (Ver páginas 64-71).

Modalidad: Proyecto

Premio: Casa Bloque, Cienfuegos, por Completo Arquitectos (Royers Leno Medina y Ana L. Barrera Cano) (fig. 2).

Mención: Residencia en Miramar, por Martínez-Becerra arquitectos (Islay Martínez Fernández, Sandra Becerra Carbó y Yohana Pérez Deulofeu).



3



4

Categoría: Intervención en el patrimonio

Jurado: Vilma Rodríguez Tápanes, Presidenta, Patricia Rodríguez Alomá, Nelson Meler Lazo, Miguel Padrón Lotti y Vivian Mas Sarabia.

Modalidad: Obra

Premio Especial: Capitolio Nacional, La Habana, por equipo de la Empresa Restaura, de la Oficina del Historiador de La Habana (fig. 3).

Premio: Casa Museo Hurón Azul, La Habana, por Sergio Raymant Arencibia Iglesias y equipo integrado por Elisa Serrano González, Rocío del Carmen Rodríguez Betancourt, Alexis Paz González y Franklin Aguilar Matos (fig. 4).

Mención Especial: Casa Perla, Varadero, Matanzas, por Ramón Félix Recondo Pérez y equipo de la EMPAL de Matanzas.

Segunda Mención: Hotel Saratoga, Holguín, por Ivet Plana Trujillo y equipo de Vértice.

Primera Mención: Biblioteca Bachiller y Morales, La Habana, por Claudia Castillo de la Cruz, de la Empresa Restaura, de la Oficina del Historiador de La Habana.

Modalidad: Proyecto

Premio: Teatro Villena, Remedios, Villa Clara, por

Rachel Álvarez Rodríguez y colectivo de autores Ccrea (fig. 5).

Primera Mención: Sede de la Fundación Núñez Jiménez, La Habana Vieja, por Talía Quesada Campaña, de la Empresa Restaura, de la Oficina del Historiador de La Habana.

Segunda Mención: Restauración de la Mansión Xanadú, Varadero, Matanzas, por Ramón Félix Recondo Pérez y equipo de la EMPAL de Matanzas.

Categoría: Interiorismo

Jurado: Graciella González Quintans, Presidenta, Edmundo Azze Tillan y Adrián Fernández Márquez.

Modalidad: Obra

Mención Especial: Café Boutique Jacqueline Fumero, por Martínez-Becerra Arquitectos, La Habana.

Mención: La nube, por h(r)g _arquitectura, La Habana.

Categoría: Ideas conceptuales

Jurado: Mirtha María García de Hombre, Presidenta, Abel Tablada de la Torre, Daniel Bejerano Millán y Ayleen Robainas Barcia.

Premio: Centro Recreativo Cultural El Cuartelón, Gibara, Holguín, por Andor J. Caballero Hernández (fig. 6).

Mención Especial: Palapas de mar, Holbox, Quintans Roo, México, por Alejandra Pino Díaz. Coautor: Alberto Suárez Ulloa.

Mención: Vivienda Aldabó, Boyeros, La Habana, por Dcero (Linnet Valdés, Frank Barrios e Iván Gracias).

Mención: Gas manufacturado, edificio multifuncional, Marianao, La Habana, por Dcero (Linnet Valdés, Frank Barrios e Iván Gracias).

Categoría: Publicaciones de arquitectura y urbanismo

Jurado: Ángela Rojas Ávalos, Presidenta, María Eugenia Fornés Varona y Ruslan Muñoz Hernández.

Premio: *El Vedado, tradición y modernidad en la arquitectura habanera*, por Madeline Menéndez García, La Habana. (Ver página 93).

Mención Especial: *Nuevos apuntes sobre construcción espiritana*, por María A. Jiménez Margolles, Sancti Spiritus.

Mención: *Ciudad paisaje y turismo total*, por Oscar Bellido Aguilera, Holguín.

Mención: *De qué hablamos cuando hablamos de arquitectura cubana contemporánea*, por Fernando Martirena, La Habana.

Mención: *La arquitectura doméstica de madera de Guantánamo: contribución a su reconocimiento y conservación*, por Juana Esther Segura Estévez, Guantánamo.

Categoría: Investigación, teoría y crítica

Jurado: Ángela Rojas Ávalos, Presidenta, María Eugenia Fornés Varona y Ruslan Muñoz Hernández.

Primer Premio: *Bases de diseño para la renovación energética en viviendas con alojamiento para el turismo de ciudad. Caso de*



5

estudio: Edificaciones de una planta en El Vedado, por Natalí Collado Baldoquín, La Habana.

Segundo Premio: *El legado urbano-arquitectónico residencial del Movimiento Moderno en el municipio Cerro*, por Alexis Jesús Rouco Méndez, La Habana.

Mención: *Parque de Ciencia, Tecnología e Innovación*, por Clara Beatriz Pérez Rodríguez y Lisette del Busto Pacios, La Habana.

Mención: *Teatro La Caridad. Patologías de la historia*, por Rocío Mena Blanco y equipo, Villa Clara.

Mención: *Cienfuegos Déco*, por Aníbal Barrera, Cienfuegos.

Mención Especial: *Cooperativas para la construcción de casas en Bejucal*, por Horaldo René Gutiérrez Maidata, La Habana.

(Información redactada a partir de la convocatoria, los datos divulgados por la Sociedad de Arquitectura y las actas de los jurados).

6



Premio de la Ciudad de La Habana 2021

En el pasado mes de noviembre de 2021 se realizó una nueva edición del Premio de la Ciudad de La Habana. El Jurado estuvo integrado por Georgina Rey como Presidenta, y como miembros Madeline Menéndez, Vivian Más, Norman Medina y Nelson Melero.

No se presentaron propuestas en las categorías de Obra Nueva ni en la de Espacios Públicos, por lo que se declaran desiertas.

Se premiaron cuatro obras pertenecientes en su totalidad a la categoría de Intervención en una edificación. A continuación, se relacionan los premios y menciones.

Primer Premio: Restauración del Castillo de Atarés (fig. 1).

Proyectistas: Talía Quesada Campaña y Enna Vergara Cardoso, de la Empresa Restaura de la Oficina del Historiador de La Habana.

Inversionista: Jose Mario Ramírez Díaz, de la Unidad Inversionista San Isidro.

Constructor: Alexei Valdés Fernández, de la UEB Puerto Carena.

El Castillo de Atarés, situado en la Loma de Soto, con espléndidas vistas de la bahía, forma parte del

segundo sistema defensivo de la ciudad, ejecutado con posterioridad a la Toma de La Habana por los ingleses, y se encuentra incluido en la declaratoria de Patrimonio Mundial de la Humanidad del Centro Histórico de La Habana Vieja y su Sistema de Fortificaciones. Su edificación data de 1767, y su construcción cumple los cánones de la arquitectura militar de su época.

Los diversos usos que tuvo la fortaleza a lo largo de los años motivaron que sufriera transformaciones que fueron degradando su aspecto original, lo cual hizo muy compleja su restauración, que requirió un arduo trabajo de sustitución de los elementos que afectaban su estado original.

El proyecto destina la edificación a la función de museo. Elementos a destacar son la alta calidad del trabajo de restauración realizado por un equipo interdisciplinario, la exhaustiva investigación arqueológica e histórico documental, el diseño arquitectónico, la cuidadosa ejecución en los trabajos de cantería y la labor constructiva en general.

La labor proyectual contempló la inserción de nuevas soluciones para la circulación y el recorrido, las cuales favorecen el acceso del público a la edificación



2

y que incluyen plataformas, pasarelas, barandas y otros elementos. Igualmente, se distinguen la gran calidad del diseño museográfico, el montaje permanente en una de sus salas de una exposición sobre la obra de Leonardo Da Vinci y el significativo trabajo cultural y didáctico que se realiza con la comunidad aledaña.

Segundo Premio: Instituto Tecnológico Carlos Rafael Rodríguez (fig. 2).

Proyectista: Mónica Jiménez Rodríguez, de la Empresa Restaura de la Oficina del Historiador de La Habana.

Inversionista: María Isabel Martínez Oliver, de la Unidad Inversionista Malecón, de la misma oficina.

Constructor: Alexei Valdés Fernández, de la UEB Puerto Carena, de la misma oficina.

La obra de restauración y refuncionalización, para su uso social como centro de enseñanza tecnológica, fue realizada en una edificación de gran porte situada en la céntrica esquina de las calles Monte y Zulueta, en un inmueble construido en 1884 para la fábrica de tabacos Gener, el cual constituye un exponente característico de la arquitectura industrial en esta parte de la ciudad.



3

La construcción de cuatro niveles presentaba un avanzado estado de deterioro, provocado por las transformaciones realizadas para adecuarla a diferentes usos hasta que finalmente hubo que desocuparla debido a su mal estado constructivo. Las principales afectaciones se localizaban en el sistema de entepiso y cubierta, que fue intervenido conservando todo el entramado de vigas y tablazón de madera, al que se le ejecutó un minucioso trabajo de revisión y reforzamiento estructural.

El proyecto conservó las dos fachadas exteriores de la construcción que ocupa la parcela de esquina de la manzana. Son notables los trabajos de recuperación de la totalidad de la carpintería del edificio, puertas y ventanas de amplias dimensiones, la profusión de lucetas de vidrios de colores, barandas y una interesante escalera de caracol, así como la restauración y el completamiento de faltantes de la herrería y de zócalos cerámicos, cuyos elementos fueron reproducidos a partir de los testimonios originales.

Se han insertado, en los espacios del edificio, diferentes elementos decorativos como un vitral de vidrios de colores que sustituye a la



1

cubierta del patio, así como otros motivos escultóricos de ambientación elaborados con materiales reutilizados, con un alto valor estético y simbólico. Puede apreciarse una alta calidad de la ejecución de los trabajos y de los materiales de terminación utilizados en la obra.

La edificación cuenta con una sala de exposición dedicada a la figura de Carlos Rafael Rodríguez.

Mención: Edificio de viviendas en O'Reilly 152 esquina a Mercaderes, La Habana Vieja (fig. 3).

Proyectista: Sheila Hernández Vidal y Alena Ferrá Díaz, de la Empresa Restauradora de la Oficina del Historiador de La Habana.

Inversionista: Cira Horta Lugo, de la Unidad Inversionista Nuevas Viviendas, de la misma oficina.

Constructor: Mario Roberto Curvo Ávila, de la Cooperativa Acemos.

Se acometió la refuncionalización para vivienda de una edificación originalmente construida para oficinas en un área muy valiosa del Centro Histórico.

El edificio, de estilo ecléctico con elementos de la arquitectura neocolonial en su fachada, ocupa una parcela de esquina y mantiene en la planta baja la función comercial original y un área de parqueo. En los tres pisos de viviendas se obtienen nueve de ellas, con soluciones de diseño adecuadas que destacan por su notable calidad espacial. La ejecución de la obra y los materiales de construcción empleados son de muy buena calidad, en particular la cuidadosa conservación y restauración de los elementos originales de la edificación.

Mención: Museo Hurón Azul. (Ver página 95).

Proyectista: Sergio Raymant Arencibia.

Inversionista: Lidia Batista Caballero, del Centro Provincial de Patrimonio Cultural.

Constructor: Nereida Herrán Bolaños.

La intervención estuvo dirigida a la conservación de los valores arquitectónicos del edificio que fue vivienda del destacado pintor cubano Carlos Enríquez, uno de los artistas más importantes de la vanguardia del siglo XX y de la intelectualidad cubana. En la realización de la obra se han ejecutado trabajos de preservación de elementos valiosos asociados a él, como son los murales realizados en algunas paredes interiores de la casa.

La presencia frecuente de la vanguardia de la intelectualidad cubana en el lugar desde los años treinta a los cincuenta del pasado siglo, constituye un valor inmaterial asociado al inmueble, el cual ostenta la categoría de Monumento Nacional. En él se destaca su construcción de madera, lo que le otorga un carácter vernáculo.

El Jurado desea resaltar la calidad de las obras presentadas y reconoce la labor realizada por los premiados y las instituciones a las que pertenecen. Exhortamos a los profesionales e instituciones a continuar trabajando por La Habana y para que sean presentadas obras con alta calidad en la próxima edición del Premio en el año 2023.

(Versión del acta redactada y firmada por los miembros del Jurado, 20 de noviembre de 2021)

Concurso de viviendas UNAICC-MiCons 2021

La Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba (UNAICC), a solicitud del Ministerio de la Construcción, convocó al "Concurso de diseño de edificaciones de viviendas para ser construidas en suelos edificables", con el objetivo de poder contar con un fondo de anteproyectos con soluciones de viviendas de carácter social para ser construidas en el país, en correspondencia con las normativas generales y específicas de cada territorio. Era necesario elaborar soluciones de diseño flexibles para satisfacer las necesidades de la población y los requerimientos de los entornos urbanos seleccionados, ya fuese en la ciudad compacta o en las zonas de nuevo desarrollo aprobadas en los Planes Generales de Ordenamiento Territorial y Urbanismo correspondientes.

El Jurado, que sesionó desde el 24 de octubre hasta el 10 de noviembre de 2021, estuvo integrado por Martha Garcilaso de

la Vega Pena como Presidenta, y como miembros, Georgina Rey Rodríguez, Graciella González Quintans, Yanamari Bancroft Pérez, Alexis Rouco Méndez, María Teresa Padrón Lotti, Ayleen Robainas Barcia y Ulises García Ricardo.

Se inscribieron treinta y nueve participantes, entre individuales y equipos, y finalmente se recibieron diecinueve proyectos. Estuvieron representadas las provincias de La Habana, Artemisa, Matanzas, Villa Clara, Ciego de Ávila y Guantánamo. El Jurado quiere agradecer el esfuerzo realizado por los participantes en la elaboración de sus trabajos.

En el análisis de los proyectos se tuvieron en cuenta el contenido y la claridad de la documentación y la presentación; la inserción en el contexto y las tipologías urbano-arquitectónicas, y los criterios funcionales, espaciales, físico-ambientales, ecológicos, tecnológicos y estructurales aplicados.

Los premios y menciones otorgados son los siguientes:

Primer Premio: Al proyecto Resilia, de los estudiantes de arquitectura de la Universidad Tecnológica de La Habana Adam Cabrera Sánchez y Carolina González Rodríguez, y su tutor, Abel Tablada de la Torre, de Artemisa y La Habana (fig. 1). La documentación





3

presentada ofrece abundante información, con gran calidad en su presentación. El proyecto fue diseñado para un lote específico en un contexto de densidad media, y posee una expresión propia y singular, con una fachada irregular, dinámica y atractiva, gracias al juego entre volúmenes, con entrantes y salientes, y con espacios intermedios planos y calados. Ofrece diferentes propuestas de espacios por niveles, con un alto grado de flexibilidad, y combina adecuadamente soluciones interiores fijas y móviles, según las necesidades de las familias. Esta diversidad de soluciones espaciales permite establecer modificaciones al proyecto original de ser necesario. Además, presenta propuestas de diseño de jardinería e incorpora espacios para uso social y colectivo. La volumetría irregular posibilita adecuados niveles de control solar. Incorpora criterios ecológicos y el uso de energías renovables, así como el uso de técnicas y materiales constructivos tradicionales y de producción local, lo que garantiza su sostenibilidad y posibilidad de aplicación inmediata.

Segundo Premio: Al proyecto Vivienda Inteligente, de Dayra Gelabert Abreu y Dania González Couret con un equipo de estudiantes de arquitectura integrado por Larisbel Navarro Michelena, Michelle Rodríguez Triana, Arleet Díaz Santana y Tan Vo Phan Nhat, de la Uni-



4

versidad Tecnológica de La Habana (fig. 2), por su adecuada volumetría, en correspondencia con la morfología y tipología arquitectónicas predominantes en el lugar en el cual se inserta. Son aspectos a destacar la flexibilidad y progresividad en las soluciones arquitectónicas, lo cual diversifica las alternativas para las reorganizaciones espaciales interiores; la distribución espacial abierta, la cual propicia mejores condiciones para la ventilación e iluminación naturales; la incorporación de eco-técnicas al nivel de los apartamentos, el uso de energías renovables, y el manejo del reciclaje como contribución a la sustentabilidad del proyecto y al funcionamiento interno del edificio como una unidad urbana. Las soluciones de fachada son dinámicas, y posibilitan su ubicación intercalada en variados emplazamientos sin producir monotonía. Presenta una solución estructural abierta que apoya la conceptualización espacial, a la vez que incorpora ambientes para uso social y colectivo. La calidad de la documentación es excelente, muy clara y bien ordenada.

Tercer Premio: Al proyecto Cubos Pareados, de los autores Enrique Herrera Quintas y Arianna Saavedra Ayrado, de Ciego de Ávila (fig. 3). Aunque no se ubica en un emplazamiento determinado, ofrece una amplia gama de posibilidades de utilización tanto

en nuevos desarrollos como en regeneración de ciudad, según la disponibilidad de lotes existentes. El manejo de la tipología "en hilera" incrementa al aprovechamiento del terreno y permite su emplazamiento con diferentes orientaciones. Posee una significativa creatividad en el diseño de las fachadas de las unidades habitacionales, pudiendo ser intercambiadas en varios de los modelos para evitar la monotonía de los conjuntos. Los espacios han sido bien dimensionados y organizados en una modulación espacial y estructural que posibilita una distribución interior flexible a la vez que ofrece una posible intercambiabilidad funcional.

Mención Especial: Al proyecto Nuevo Amanecer, de Luis Yariel Gutiérrez Valdés, de Artemisa (fig. 4), por presentar una imagen atractiva, una fachada dinámica y una adecuada inserción en el lote de esquina seleccionado. Las dimensiones del proyecto presentado no impiden que pueda utilizarse en lotes de mayores dimensiones, tanto en regeneración urbana o nuevos desarrollos, ya que su tipología arquitectónica basada en soluciones tipo biplanta y dúplex, en bloques autosuficientes, permite soluciones urbanas "en hilera" que pueden adecuarse a diversas necesidades. El hecho de utilizar escaleras exentas permite edificios con un mayor número de niveles y diferentes combinaciones, según el contexto en que se ubique. El uso de técnicas y materiales constructivos tradicionales y de producción local, garantiza su sostenibilidad y posibilidad de aplicación.

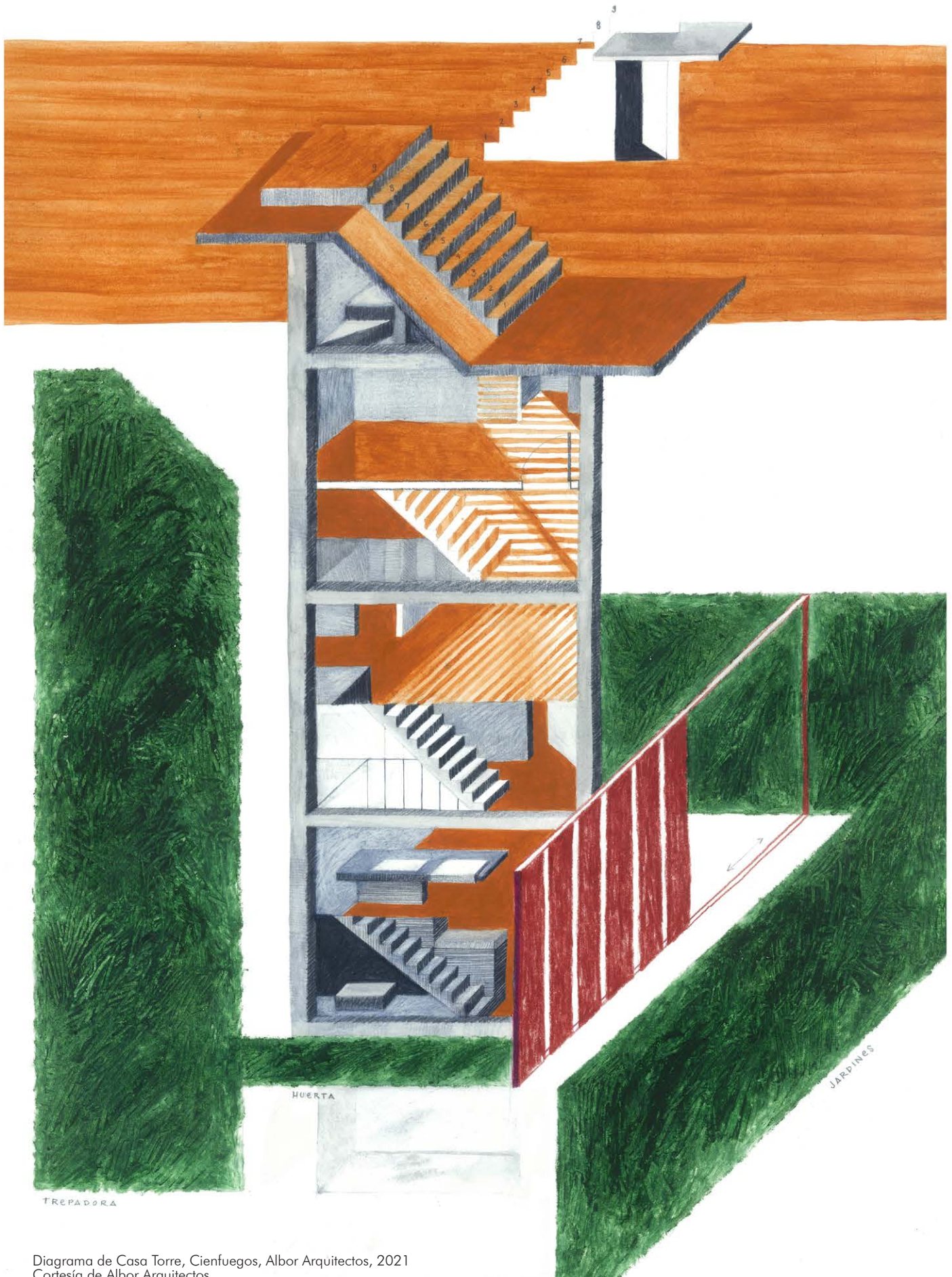
Propuesta de Investigación: Al proyecto HabitLib, de los autores Orlando Inclán Castañeda, Adriana Galup Martínez, Ridel García Martínez, Lizbett Villegas Gutiérrez, Maikel Fournier Avilés y Nicolás Casini, de La Habana (fig. 5), por su modo atractivo y *sui generis* de insertarse en la ciudad tradicional, utilizando soluciones volumétricas y espaciales flexibles a tono con la tipología constructiva empleada, lo que indica su posibilidad de modificación y crecimiento según las necesidades de las familias y de la ciudad. Esta propuesta rompe con la imagen habitual en los contextos compactos y aporta una solución expresiva diferente que, sin embargo, se aproxima a los requerimientos de modulación de fachadas requeridos en ellos. Es una propuesta a estudiar.

(Versión del acta redactada y firmada por los miembros del Jurado, 23 de noviembre de 2021)



5

Imágenes: Confesión de los proyectistas



Dibujo © Albor Arquitectos

Diagrama de Casa Torre, Cienfuegos, Albor Arquitectos, 2021
Cortesía de Albor Arquitectos

