

En el límite de la arquitectura-paisaje
Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana



Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Tesis doctoral

Autora: María José Pizarro Juanas, arquitecto
Director: José González Gallegos, doctor arquitecto

Índice

INTRODUCCIÓN

Capítulo I. HISTORIA DE UN ENCARGO: UNA ACADEMIA DE LAS ARTES PARA LOS HIJOS DE LOS TRABAJADORES

- UNA PARTIDA DE GOLF EN EL HAVANA COUNTRY CLUB. ENERO 1961
- UN VIAJE FORMATIVO. 1950-1961
 - La Habana. 1950
 - Venecia. 1951
 - Milán. 1952
 - Caracas. 1957
 - La Habana. 1960
- LAS PREEXISTENCIAS CULTURALES: LA HABANA 1900-1961
 - La Habana de principios de siglo
 - La Habana moderna. Entre la tradición y la modernidad
 - La Habana de los primeros años de la revolución

Capítulo II. LOS PRINCIPIOS INTEGRADORES: PAISAJE, MATERIALIDAD Y SISTEMA CONSTRUCTIVO

- LA CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE PARA LA REVOLUCIÓN
 - I. De la naturaleza al paisaje: el arquitecto paisajista
 - Del paisaje público al paisaje social: Olmsted y Burle-Marx
 - Del paisaje cultural a la búsqueda de la identidad nacional
 - II. El paisaje de la revolución: las Escuelas Nacionales de Arte
 - Transformación del paisaje: del Havana Country Club a Cubanacán
 - Porro, Garatti y Gottardi: arquitectos en el paisaje
- CINCO ARQUITECTURAS, UNA TÉCNICA CONSTRUCTIVA
 - I. El renacimiento de la bóveda tabicada. Expresividad de un sistema
 - Guastavino system*: construcción cohesiva
 - Bóvedas tabicadas modernas: de Gaudí a Eladio Dieste
 - II. Estructuras revolucionarias: las bóvedas de las Escuelas Nacionales de Arte

Capítulo III. PROCESO Y MATERIALIZACIÓN: LA ACADEMIA DE LAS ARTES

- SÍNTESIS DEL MÉTODO PROYECTUAL.
 - E. N. Rogers y la *preesistencia ambientale*
 - La Arquitectura como espacio didáctico
- LA ACADEMIA DE LAS ARTES
 - Ricardo Porro: Escuela de Artes Plásticas. Escuela de Danza Moderna
 - Vittorio Garatti: Escuela de Ballet. Escuela de Música
 - Roberto Gottardi: Escuela de Artes Dramáticas

CONCLUSIONES

ANEXOS

- DOCUMENTACIÓN GRÁFICA
 - Escuelas Nacionales de Arte
 - Archivo Vittorio Garatti. Escuela de Ballet
- ENTREVISTAS
 - Vittorio Garatti. Enero 2012
 - Ricardo Porro. Enero 2012
 - Roberto Gottardi. Marzo 2012
- ESCRITOS SELECCIONADOS
 - Textos de Ricardo Porro
 - Textos de Vittorio Garatti
 - Textos de Roberto Gottardi
 - Textos sobre las Escuelas Nacionales de Arte
- DOCUMENTALES SELECCIONADOS
 - Next Time it Rains*. Felipe Dulzaides. 1999-2010
 - Unfinished Spaces*. Alys Nahmias y Benjamin Murray. 2011
 - Un sueño a mitad*. Francesco Apolloni. ARCI. 2012

BIBLIOGRAFÍA

Resumen. Contenido de la tesis

El origen de esta tesis se remonta a 2004, con motivo de un viaje de estudios a La Habana organizado como docente para los alumnos de la ETSAM. Durante el viaje tuve la oportunidad de coincidir en las Escuelas Nacionales de Arte, con el crítico y arquitecto cubano Eduardo Luis Rodríguez, director de la revista Arquitectura Cuba. Con él pude apreciar esta obra y escuchar su opinión crítica, que me abrió la puerta a esta investigación. La posibilidad de poder entrevistarme con los tres arquitectos autores de esta obra, Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, en París, Milán y La Habana respectivamente posibilitó el contraste de las distintas hipótesis manejadas en el desarrollo de este trabajo.

Esta tesis se centra en el estudio de Las Escuelas Nacionales de Arte de la Habana. No pretende ser una lectura histórica o política, como otras realizadas anteriormente, sino un análisis proyectual de las herramientas que intervienen en el proceso arquitectónico. Para este análisis, me centraré en tres conceptos fundamentales en la gestación de las escuelas que coinciden con los tres capítulos que componen esta tesis:

En primer lugar, expondré las circunstancias en las que se produce el encargo.

Posteriormente, analizaré los principios comunes con los que trabajaron los tres arquitectos para lograr una unidad entre las distintas arquitecturas: integración en el paisaje, utilización de un único material y el empleo del mismo sistema constructivo.

Por último, analizaré las herramientas proyectuales empleadas por cada arquitecto en la materialización de las cinco escuelas.

A continuación se incluye un breve resumen del contenido de cada uno de estos tres capítulos principales que integran este trabajo de investigación.



Fig. 1. Ricardo Porro, (Camagüey 1925). Vittorio Garatti, (Milan 1927). Roberto Gottardi, (Venecia 1927)



Fig. 2. I. Historia de un encargo. II. Principios integradores. III. Proceso y materialización.

I Historia de un encargo

Han pasado más de 50 años desde que se produjo el triunfo de una de las últimas revoluciones del siglo XX, protagonizada por un grupo de guerrilleros que descendían de la sierra de Cuba y que acabaría con el derrocamiento del régimen de Batista.

Y han pasado, también, más de 50 años desde que Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi coincidieran en Caracas a finales de los años 50. Ricardo Porro era un arquitecto cubano exiliado por sus ideales revolucionarios. Vittorio Garatti y Roberto Gottardi eran arquitectos italianos emigrados.

Tras un periodo de formación de dos años en Venezuela, en torno a la figura de Carlos Raúl de Villanueva, Ricardo Porro regresa a La Habana, seguido de sus colegas italianos. Los tres llegan a la isla atraídos por los cambios políticos que se están produciendo.

Pronto recibirán el encargo soñado: una Academia de las Artes para los hijos de los trabajadores en La Habana revolucionaria. La idea procedía directamente de los ideólogos triunfantes de la revolución: Fidel Castro y Ernesto Ché Guevara. Corría el año 1961, contaban con apenas 33 años y disponían de unos pocos meses para proyectar y ejecutar las obras.

• Una partida de golf en el Havana Country Club. Enero 1961

Una tarde de principios de Enero de 1961, una extraña pareja formada por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara jugaban una partida de golf en el antiguo Havana Country Club. En el transcurso del juego, rodeados por su séquito personal, decidieron el futuro de aquel lugar elitista: el papel que desempeñaría ese emplazamiento único en la nueva sociedad revolucionaria. El uso exclusivo como campo de golf, que había tenido hasta ese momento, ya no tenía cabida en la ideología revolucionaria. Decidieron que en ese lugar se debería crear la mayor Escuela de Arte jamás soñada al servicio del pueblo, concebida como un centro experimental interdisciplinar. Tanto la idea como el sitio no tenían precedentes.

Las Escuelas Nacionales de Arte debían representar el nuevo ideal político, el momento histórico que se estaba viviendo: eran el nuevo icono de la revolución. Su ubicación y el programa respondía a un mensaje claro y directo: los exclusivos terrenos del Country Club, reservados a la élite del antiguo régimen de Batista, se habían “socializado”.

El Country Club se abrió al pueblo. Allí se iba a crear la mayor Academia de las Artes para la



Fig. 3 Portada del New York Times mostrando a Fidel y Ernesto Guevara jugando al golf en el Habana Country Club.



Fig. 4 Fidel y Ernesto Guevara jugando al golf en el Habana Country Club.

formación de los hijos de los trabajadores. El lugar era único. Y debido a la carga social se convirtió en un elemento de divulgación político e ideológico.

Desde el punto de vista del programa también eran innovadoras. Existía la referencia clásica de la Academia de Arte, pero nadie en Cuba, sabía lo que era una escuela experimental interdisciplinaria.

El encargo de esta nueva Escuela de Arte era comprometido y no podía recaer en cualquier persona. Fidel le confió a su amiga personal, Selma Díaz, la coordinación del proyecto. Selma entendió que se trataba de una ocasión extraordinaria. La mayoría de los arquitectos con talento habían huido del país tras el triunfo de la Revolución, y otros, como Ricardo Porro, habían regresado del exilio atraídos por el momento único que estaban viviendo.

Selma, antigua compañera universitaria de Ricardo Porro, le eligió como arquitecto encargado de las obras.

Los tiempos asignados para el proyecto y la construcción eran muy ajustados, por no decir imposibles, y Porro lo sabía. Necesitaba colaboración urgente. Llamó al arquitecto Iván Espín, cuñado de Raúl Castro (que abandonaría pronto el proyecto por enfermedad) y a sus colegas italianos Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, a los que había conocido durante su exilio en Venezuela.

El lugar de trabajo del equipo de arquitectos se estableció inmediatamente en el club del campo de golf, para seguir de cerca las obras. Aunque todos trabajaban de forma independiente, en un espacio colectivo, se establecieron una serie de premisas que todos acataron para lograr una integración entre las distintas construcciones.

En un principio se pensó construir un único edificio. Posteriormente, debido a la premura de los plazos y a la compleja relación entre los directores de las futuras escuelas, se decidió separar las disciplinas en cinco edificios con unos principios comunes que unificaran la arquitectura que se iba a realizar.

Ricardo Porro, además de asumir la dirección, decidió diseñar la Escuela de Artes Plásticas y también la Escuela de Danza Moderna. Roberto Gottardi eligió realizar la Escuela de Artes Dramáticas. Y Vittorio Garatti la Escuela de Ballet y, posteriormente, la Escuela de Música.

La ubicación dentro del Country Club fue totalmente libre, sin ningún tipo de condicionantes. Cada emplazamiento fue elegido por el autor paseando por el campo de golf.

Pero cuando Fidel les hizo el encargo les pidió que realizasen una arquitectura representati-



Fig. 5 Ricardo Porro. Escuela de Danza Moderna.



Fig. 6 Ricardo Porro. Escuela de Artes Plásticas.



Fig. 7 Roberto Gottardi. Escuela de Arte Dramático.

va, coherente con los momentos políticos que se estaban viviendo. Que fuese la imagen del nuevo hombre y de la nueva sociedad. Por ello, decidieron romper con el estilo imperante en la arquitectura cubana de los años 50, influenciada por el Movimiento Moderno. Y al mismo tiempo, decidieron que su arquitectura debía formar parte del intenso debate en torno a las tradiciones y a la herencia cultural.

Las Escuelas nacieron con la intención de potenciar el nuevo carácter social del campo de golf y, a la vez, con el deber de representar una nueva época, que exaltase la identidad nacional y reinterpretase las tradiciones y la cultura del lugar.

II Los principios integradores: Paisaje, materialidad y sistema constructivo

Los arquitectos establecieron unos principios de trabajo comunes que debían dar coherencia a las distintas edificaciones. Estos principios eran: integración con el paisaje, utilización de un único material y un mismo sistema constructivo.

• Paisaje

El primer principio común que acordaron los arquitectos, fue su integración en el paisaje del Country Club, intentando no modificar su morfología. El lugar elegido para la ubicación de las escuelas por Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara era un campo de golf situado a 15 Km al oeste del centro histórico de La Habana, traspasando el río Almendares, en el reparto del Country Club.

Tenía un diseño paisajista sinuoso, inspirado en los principios de la ciudad jardín, integrando vegetación con edificación, bajo los principios pintorescos. El proyecto fue obra de un arquitecto paisajista norteamericano, Sheffield A. Arnold, discípulo de Frederick Law Olmsted. El conjunto incorporaba un campo de golf, que se ubicó en la zona noreste. Rodeando este gran vacío, se situó el área residencial.

El Habana Country Club, como se denominó a este conjunto, además del campo de golf contaba con otros servicios y un edificio principal, el club de campo, que se conservó formando parte de las Escuelas Nacionales de Arte.

El conjunto estaba atravesado por el río Quibú, afluente del río Almendares, que lo dividía en dos. Sobre este paisaje artificial, del campo de golf, se ubicaron las Escuelas Nacionales de



Fig. 7 Vittorio Garatti. Escuela de Ballet.



Fig. 8 Vittorio Garatti. Escuela de Música.



Fig. 9 Foto aérea de La Habana y ubicación del Country Club Park.

Arte. Al norte, la Escuela de Artes Plásticas de Ricardo Porro. Al sur, en una posición central, la Escuela de Danza Moderna, también de Ricardo Porro, flanqueada por la Escuela de Artes Dramáticas de Roberto Gottardi al este y la Escuela de Ballet de Vittorio Garatti, al oeste. La Escuela de Música también de Vittorio Garatti se ubicó en la parte más occidental.

Las escuelas se situaron en los límites exteriores, ocupando las antiguas “calles” perimetrales del campo de golf, para facilitar el acceso de los alumnos que se alojaban en las antiguas residencias contiguas al Country Club. De esta manera conseguían que el paisaje permaneciese casi intacto. Y potenciaban la idea de la naturaleza como elemento integrador de todas las arquitecturas. El terreno tenía una topografía acentuada, con diferencias pronunciadas de nivel originadas por el cauce del río. En las partes más elevadas, planas y visibles se ubicaron las dos escuelas de Ricardo Porro, Artes Plásticas y Danza Moderna, al norte y al sur respectivamente. La Escuela de Artes Dramáticas se ubicó en el extremo sureste, rodeada de vegetación y camuflada por ésta.

Las escuelas de Ballet y de Música ocuparon la zona más occidental, bordeando el río y aprovechando sus meandros. El paisaje ocioso y contemplativo del campo de golf incluía accidentes topográficos, geológicos y vegetales, que otros habían diseñado anteriormente. Los tres arquitectos decidieron integrarlos en su propuesta, actuando como arquitectos paisajistas. Entendieron el lugar como un gran jardín donde las arquitecturas debían de ser “pabellones”. Estudiaron el terreno, la orografía y aprovecharon los escenarios creados previamente en el diseño del campo de golf para sacarle el máximo partido, hibridándose con ellos o utilizando la posición dominante que ofrecían las partes elevadas.

Ricardo Porro trabajó con el paisaje de una manera periférica. Lo utilizó como fondo, pero no llegó a hibridarse con él. Escogió los lugares menos comprometidos, con menos condicionantes paisajísticos, para que su arquitectura se percibiera de manera simbólica y monumental. En Artes Plásticas eligió un lugar plano, a la entrada del complejo, con gran visibilidad, de manera que su escuela fuera la primera que se percibiera nada más entrar en el recinto. No existían accidentes geográficos con los que dialogar. Le interesaba que su arquitectura se mostrara libre de elementos que pudieran interferir con ella. Utilizó el paisaje como parte de la tradición cultural de la isla, recuperando patios, pórticos y materiales relacionados con la tierra, que exaltaban aspectos culturales de la identidad cubana.

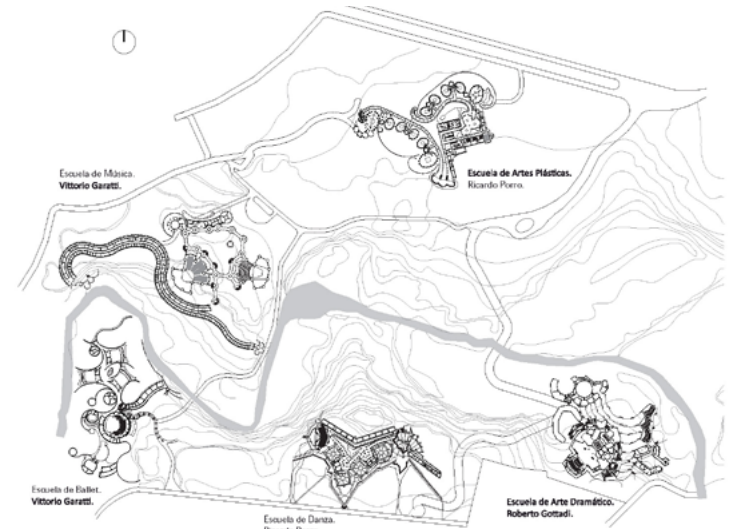


Fig. 10 Plano de situación de las cinco escuelas en los terrenos del antiguo Country Club.



Fig. 11 Foto aérea de la Escuela de Artes Plásticas. Ricardo Porro.

En Danza Moderna escogió un terreno elevado, sobre una pequeña colina. Y utilizó herramientas propias del arquitecto paisajista. En primer lugar, manipulando el plano del suelo con gruesos muros inclinados, que creaban una huella en el paisaje sobre la que ubicar los pabellones. Una forma de actuar en el territorio, similar a la de las fortificaciones defensivas de la isla, que tanto admiraba Ricardo Porro, y que constituían marcas en el paisaje. Y en segundo lugar, introduciendo una torre observatorio. Para que exista el paisaje debe haber una contemplación de la naturaleza por parte del observador. Y esa era la misión de esta torre: era un instrumento de observación, que no sólo permitía contemplar la propia escuela, motivo por el que fue construida, sino que regalaba la única visión del conjunto.

Vittorio Garatti fue el que realizó mayores aportaciones desde el punto de vista de la integración con el paisaje. Entendió la relación que se puede establecer entre el territorio y la arquitectura. Tuvo una visión global y realizó un experimento que constituyó una novedosa experiencia desde el punto de vista proyectual. El plano del suelo fue entendido por Garatti como parte activa de la propia arquitectura y no como un lugar sobre el que se “posa” el edificio. Garatti trabajó con el terreno como si fuese un material más de su arquitectura, que se manipula y se conforma. Excavó, modificó la pendiente, enterró parcialmente su edificio. En definitiva, operó con el terreno. Y además, en su planteamiento, fueron fundamentales los elementos preexistentes que conformaban el territorio: la topografía, los árboles, el río, las masas boscosas. Su arquitectura se percibe recorriéndola, es orgánica y echa raíces en el terreno.

Garatti concibió las dos escuelas, Ballet y Música, como una unidad paisajística, utilizando las mismas herramientas de integración en todo el conjunto. Las dos escuelas estaban próximas y se miraban de reojo la una a la otra. El material arcilloso utilizado en su construcción, de textura y color similar al de la tierra que compone el sustrato del campo de golf, jugó un papel primordial en su integración con el paisaje.

Las cubiertas, se convirtieron en las verdaderas protagonistas, concentrando toda la fuerza plástica de su arquitectura. Las dos escuelas se adaptaban al terreno y a la vez lo alteraban, creando una nueva topografía artificial a través de las cubiertas.

Las bóvedas de las escuelas parecen flotar formando un manto topográfico que se funde con el paisaje.



Fig. 12. Castillo de San Pedro de la Roca, Isla de Cuba. Muros laterales de la Escuela de Danza Moderna.



Fig. 13. Foto aérea de la Escuela de Ballet. Vittorio Garatti.



Fig. 14. Vista de las cubiertas y Croquis iniciales. Escuela de Ballet, Vittorio Garatti.

Roberto Gottardi planteó una relación ambigua con el paisaje. Su arquitectura nacía de llevar la innovación docente a los espacios de la escuela. Su forma de organizarla, en función del programa, le llevó a realizar una arquitectura introvertida donde el entorno pasaba a un segundo plano. Abrazaba el paisaje en el perímetro y a la vez se cerraba al interior, en torno al teatro. Trabajaba, por tanto, con dos conceptos aparentemente antagónicos, aunque complementarios. Por un lado, una comunidad organizada en torno al teatro como pieza que articulaba toda la escuela, y por otro, una apertura espacial en el perímetro, que permitía crear espacios de reunión donde se podía experimentar el teatro al aire libre. Sin embargo, que la escuela quedase inacabada provoca una lectura donde sólo se aprecia el proyecto como una unidad cerrada, ensimismada, sin diálogo aparente con el entorno.

A modo de conclusión, podemos establecer una serie de herramientas de integración en el paisaje que aparecen en la materialización de las escuelas.

-Vittorio Garatti trabajará con el plano del suelo como una superficie activa, que formará parte de su arquitectura.

-Los tres arquitectos, trabajarán con las cubiertas como elementos de expresión arquitectónica en el paisaje.

-Ricardo Porro y Vittorio Garatti, trabajarán con los filtros arquitectónicos para marcar transiciones entre el espacio interior y el paisaje.

-Los tres, fragmentarán la edificación para adaptarse al paisaje, creando una arquitectura abierta y orgánica.

-Todos, trabajarán compositivamente con el corredor, el patio y el pabellón como traslación arquitectónica de la calle, la plaza y la edificación.

-El ladrillo será el material elegido por los arquitectos por su vinculación a la tierra y al lugar.

• Materialidad y sistema constructivo

La integración con el paisaje fue el primer principio común que establecieron los tres arquitectos a la hora de abordar el proyecto. El material, y una técnica constructiva asociada al mismo, fueron los otros dos principios determinantes en el resultado final.

Una vez descartado el acero y el hormigón, debido al bloqueo de Cuba por parte de los Estados Unidos, se propuso la cerámica como material unificador de todas escuelas. El ladrillo



Fig. 15 Escuela de Ballet y Escuela de Música al fondo, Vittorio Garatti



Fig. 16 Escuela de Arte Dramático en construcción, Roberto Gottardi



Fig. 17 Vista de las cubiertas. Escuela de Arte Dramático, Roberto Gottardi

fue el material elegido por su vinculación a la tierra, al paisaje y a la cultura cubana. Y la bóveda tabicada el sistema constructivo asociado a ese material, que permitía una libertad formal consecuente con los primeros momentos de la Revolución.

Para que fuera posible semejante tarea, necesitaban un experimentado constructor, un maestro albañil experto en bóvedas tabicadas, que conociese la técnica constructiva y formase a los cientos de obreros que iban a trabajar en las Escuelas Nacionales de Arte. Esta función recaerá en manos de un maestro albañil llamado Gumersindo, que se había formado con su padre, como marcaba la tradición. Y su padre había trabajado con Gaudí, que llevó el sistema de las bóvedas tabicadas a los límites de su expresividad formal.

Los tres arquitectos de las Escuelas Nacionales de Arte tomarán como referente a Antonio Gaudí y su manera de trabajar con las bóvedas como una técnica completa, que es capaz de resolver estructura y espacio. Y a la vez es un sistema constructivo ligado a la tradición.

Pero Ricardo Porro, también estaba familiarizado con la arquitectura barroca cubana, caracterizada por la continuidad espacial, la suavidad de curvas y las cubiertas ondulantes. Y le llamaba poderosamente la atención el convento de San Francisco en La Habana, en cuyas cubiertas el trasdosado se dejaba visto, mostrando su expresividad como si fuese una fina piel que dejaba entrever el espacio interior. Cada arquitecto se enfrentó al sistema constructivo con unos planteamientos diferentes.

Ricardo Porro era consciente de las reglas del juego y planteó una arquitectura basada en el pabellón y corredor como elementos básicos que se repetían y conformaban la arquitectura. Estos elementos no necesitaban adaptarse a una topografía compleja, ya que las ubicaciones seleccionadas por Ricardo eran totalmente llanas. Por lo que fue el único que concluyó las escuelas en el tiempo esperado.

Vittorio Garatti también recurrió en Ballet a la repetición de un elemento, el pabellón, pero la complejidad topográfica y la dificultad de los espacios de circulación con geometrías y encuentros conflictivos, provocó un retraso en la obra y, aunque llegó a terminarse, nunca se utilizó. La Escuela de Música se generaba a partir de una sección repetida, que se adaptaba a la topografía. Pero de nuevo la complejidad topográfica produjo un retraso, que se sumó al ya producido por la adjudicación tardía del proyecto a Garatti, tras el abandono por enfermedad de Iván Espín.



Fig. 18 Imagen de la escuela de bóvedas tabicadas en las Escuelas Nacionales



Fig. 19 Imagen de la construcción. Escuela de Artes Plásticas, Ricardo Porro



Fig. 20 Imagen de la construcción. Escuela de Danza Moderna, Ricardo Porro

Roberto Gottardi sufrió unas circunstancias parecidas. El programa de la Escuela de Artes Dramáticas fue cambiando constantemente desde los inicios del proyecto, lo que provocó continuos retrasos en la elaboración de los planos. Las geometrías utilizadas no se basaron en la repetición, sino al contrario, eran particulares, únicas. Esto implicó un estudio individual y pormenorizado de cada cubierta.

De los tres arquitectos, Gottardi fue el único que empleó la técnica tabicada a la manera tradicional, optimizándola. Esto fue posible debido a que las luces que debía salvar para cubrir sus espacios eran pequeñas (no mayores de 6 metros). Porro y Garatti cubrieron luces mayores y por eso tuvieron que emplear otros métodos que reforzaban la aparente fragilidad del sistema.

El equipo de ingenieros encargado del cálculo estructural, perteneciente al Ministerio de la Construcción, no confiaba plenamente en el sistema y eso se manifestó en el número de capas empleadas para salvar luces relativamente pequeñas, el exceso de elementos atirantados en el interior de las bóvedas y el empleo de elementos estructurales de hormigón armado en las cúpulas de mayor tamaño.

Si se hubiese construido a la manera tradicional, los espesores hubiesen sido menores y el empleo del hormigón armado también. Las iniciales ventajas del sistema como la rapidez de ejecución o la economía de los medios auxiliares no se emplearon de una manera operativa debido a la complejidad geométrica de las cubiertas.

Sin embargo, podemos asegurar que aunque no se exploraron todas las cualidades constructivas y estructurales del sistema, desde el punto de vista compositivo y espacial, el sistema tabicado fue un éxito. Resolvió al mismo tiempo estructura y cerramiento. El sistema funcionó muy bien para estas edificaciones de una sola planta y permitió una gran riqueza espacial. Junto a estos valores, también podemos resaltar la expresividad alcanzada con el uso del material cerámico, vinculado al lugar y a la identidad local, y que conectaba directamente con las tradiciones regionales. Los tres arquitectos de las Escuelas Nacionales de Arte supieron vislumbrar esta potencialidad cuando apostaron por el sistema de las bóvedas tabicadas y la cerámica como único material constructivo.



Fig. 21 Imagen de la construcción. Escuela de Ballet, Vittorio Garatti



Fig. 22 Imagen de la construcción. Escuela de Música, Vittorio Garatti



Fig. 23 Imagen de la construcción. Escuela de Arte Dramático, Roberto Gottardi

III Proceso y materialización

• Ricardo Porro. Escuela de Artes Plásticas y Escuela de Danza Moderna

Con las escuelas de Artes Plásticas y de Danza Moderna, Ricardo Porro inicia un método de trabajo que recoge los aspectos fundamentales de su etapa formativa y los interpreta para crear un “marco poético”, donde se desarrolla la actividad del hombre.

La obra de Ricardo Porro está llena de múltiples significados y de lecturas paralelas que forman parte de un complejo método proyectual. Porro parte de la función y del análisis de parámetros objetivos, como puede ser la lectura del terreno o los materiales, para después incorporar parámetros subjetivos normalmente asociados a su imaginario poético y así llegar a un resultado final. Estos parámetros subjetivos los identifica con el contenido en su arquitectura, que es lo que la diferencia de la pura construcción. Ese contenido se materializa en una serie de lecturas asociadas a imágenes o conceptos, que se superponen y fusionan con la función para producir la forma final.

En la escuela de Artes Plásticas trabajó con el concepto de la tradición negra en la cultura cubana, mientras que en Danza Moderna quiso exaltar el momento político que se estaba viviendo, el triunfo de la revolución.

En las dos escuelas, Porro parte de un análisis del módulo básico, el pabellón de pintura y el pabellón de danza, para generar por integración el resto de las funciones, y dar la forma al edificio. El pabellón de pintura parte del modelo del teatro arena, donde el centro es ocupado por el objeto observado y los espectadores se colocan alrededor para tener una buena visión. En el pabellón de Danza se parte del movimiento generado por el bailarín y el espacio se adapta a él, se hace corpóreo. La forma es el resultado de estudiar cómo se desarrolla la función en su interior y como se utiliza el espacio. La arquitectura se concibe de adentro hacia afuera.

Porro trabajó con elementos tradicionales de la arquitectura cubana que bien pueden ser interpretados como fragmentos de ciudad o como invariantes de la arquitectura cubana. Me refiero al pórtico, el patio y las celosías.

En **Artes Plásticas** podemos distinguir dos lenguajes que corresponden a dos usos complementarios. Por un lado, están los talleres, con un lenguaje orgánico, de geometría curva,



Fig. 24 Escuela de Artes Plásticas y de Danza Moderna, Ricardo Porro



Fig. 25 Escuela de Artes Plásticas. Sección y vista del patio interior, Ricardo Porro



Fig. 26 Escuela de Danza Moderna. Sección y vista interior del pabellón de danza, Ricardo Porro

traslación del uso interior del espacio, y por otro lado están las aulas teóricas y el taller de grabado, con una geometría ortogonal, restos del lenguaje racionalista del primer Porro. Con esta contraposición, Porro intenta transferir al Country Club lo que ocurre en la ciudad de manera natural, donde se superponen los estilos arquitectónicos a lo largo de la historia. Juega con la imagen de ciudad como lo hace la propia historia, pero teniendo en cuenta la integración, el contexto.

La escuela se resuelve con la repetición de una unidad formada por la unión de dos talleres de pintura, de planta elíptica, iluminados cenitalmente y una zona de almacenaje. Este conjunto se repite siguiendo la línea sinuosa de los corredores porticados que delimitan el patio central. Se produce una excepción, no ausente de complejidad, en la sala de exposiciones, donde se genera una triple intersección de cúpulas de base elíptica, apoyadas en un pilar central y en los muros y vigas perimetrales.

En **Danza Moderna** utiliza el mismo método. La planta se resuelve por la repetición del conjunto formado por los pabellones de danza, de planta octogonal, coronados por una bóveda nervada y la zona de vestuarios.

Frente a este lenguaje expresivo, sin ángulos rectos, con diagonales y quiebros, se contraponen la ortogonalidad de las aulas teóricas y de la administración que delimitan la zona norte, la de mayor desnivel. En el acceso se produce la mayor exaltación espacial. Una acumulación de bóvedas, de geometría irregular, rompe la direccionalidad, desintegrando la unidad espacial, ofreciéndonos múltiples visiones. El objetivo de Porro es recrear situaciones urbanas. Busca la ruptura espacial, la fragmentación.

En las dos escuelas intenta crear un urbanismo de comunicación, trata de provocar el contacto humano, el encuentro. La ciudad se convierte en una imagen superpuesta al proyecto. Toda la obra de Ricardo Porro tiene como fin último alcanzar una poética personal. Y así tiene que ser entendida, porque si no, sería difícil justificar algunas soluciones adoptadas, que se alejan de la lógica arquitectónica.

• Vittorio Garatti. Escuela de Ballet y Escuela de Música

El contexto es el punto de partida para Vittorio Garatti. Cuando llega a La Habana, en 1960, se encuentra con un país desconocido, en un momento histórico clave. Lo primero que hace,

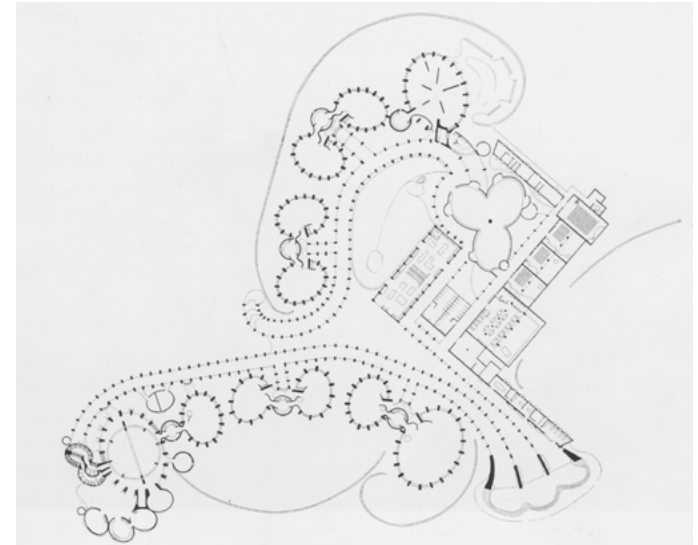


Fig. 27 Escuela de Artes Plásticas, Planta de acceso. Ricardo Porro

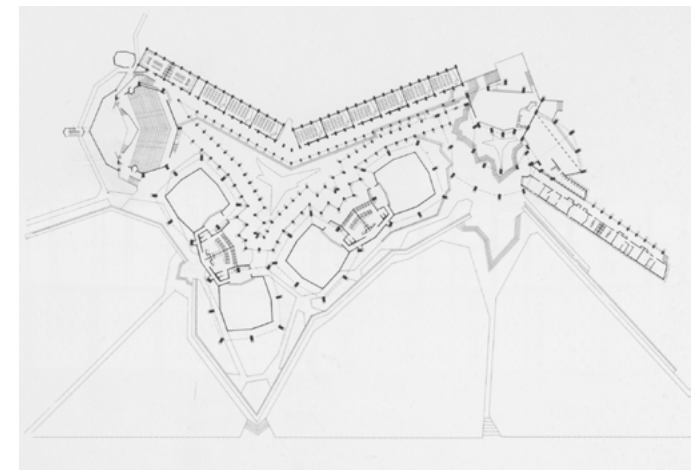


Fig. 28 Escuela de Danza Moderna, Planta de acceso. Ricardo Porro

es empaparse de lo que es Cuba, sus tradiciones y su cultura. Pero la revolución también es muy importante para Vittorio, quiere participar en este proceso de cambio a través de la arquitectura y del planeamiento urbano.

Cuando les encargan el proyecto de las Escuelas Nacionales de Arte, Garatti es el primero en apreciar el valor del territorio, la importancia del lugar y sus leyes.

Trabajó con el terreno como si fuese un material más de su propia arquitectura. Entendió el plano del suelo como una parte activa.

En **La Escuela de Ballet**, Garatti quiso crear una cavidad, identificarse con el terreno. Recuperó arquetipos como los túmulos semienterrados para crear una nueva topografía formalizada en un amplio repertorio de cúpulas y bóvedas. Seguramente tuvo presente los cementerios etruscos del sur de Roma, como el de Cerveteri. Allí, entre las tumbas construidas durante el siglo VII a. C. destacaban las de tipo túmulo, cuya relación con el entorno es manifiesta. Esta forma de trabajar con el terreno, la disposición de las tumbas e incluso el dinamismo de la geometría circular fueron recogidos por Garatti y aplicados en las escuelas. Pero también se dio cuenta de la potencialidad de las cubiertas como observatorio del paisaje y como espacio social.

Estaban pensadas como lugares de encuentro, donde los usuarios se pudiesen sentar a leer o disfrutar de los ejercicios de los bailarines. Pero Vittorio, a la vez, tuvo muy presente los condicionantes paisajísticos del lugar donde iba a crear su arquitectura.

Y entendió el lugar como un gran jardín donde insertar sus construcciones. Investigó como se había trabajado con los jardines a través de la historia, como se debía construir una “arquitectura de jardín”. Y descubrió que el pabellón era el elemento generador de esa arquitectura. La escuela de Ballet, se forma a partir del movimiento de los pabellones en el paisaje. Un movimiento, aparentemente natural, para sortear los obstáculos físicos (un algarrobo, el desnivel) y descender hacia el río teniendo como fondo las palmas reales y los muros vegetales.

Este sencillo movimiento crea el camino central de distribución de los pabellones, que se disponen a ambos lados del recorrido. El pabellón es la base de la arquitectura y lo repite siguiendo una trayectoria dinámica que recuerda una coreografía.

De este espacio dinámico de distribución nacen los muros que atan los corredores con los



Fig. 29 Escuela de Ballet, cubiertas practicables y corredores interiores, Vittorio Garatti

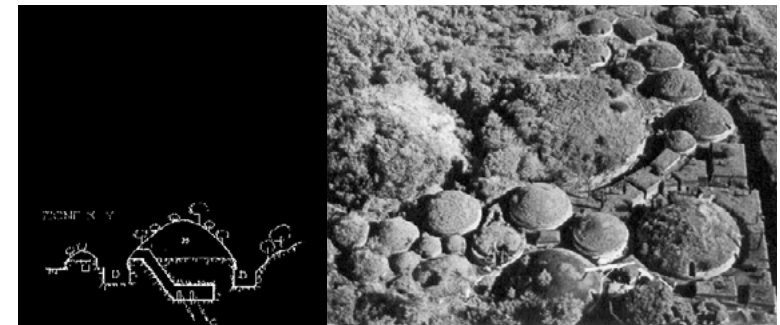


Fig. 30 Sección de tumba tipo túmulo y vista aérea de la necrópoli de Cerveteri

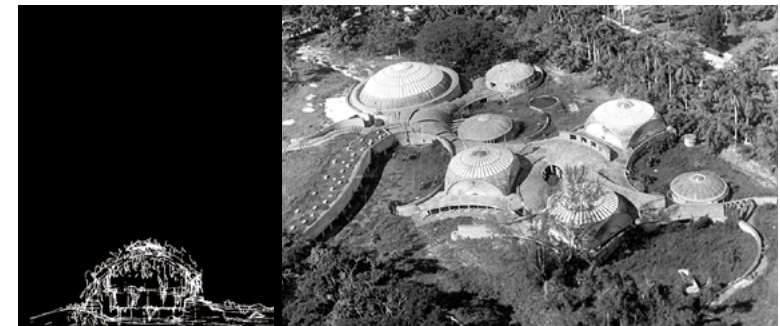


Fig. 31 Escuela de Ballet, croquis inicial del pabellón de coreografía y vista aérea, Vittorio Garatti

pabellones y con el paisaje. Son unas raíces que empiezan a extenderse por el terreno.

De todos los pabellones, los de baile cuentan con la solución espacial más compleja. Ésta se resuelve con una cubierta que parece un pañuelo hinchado por el viento, apoyado en sus cuatro puntas. El pabellón se configura mediante dos muros laterales, que forman un espacio cóncavo, y una bóveda vaída apoyada en cuatro pilares, situados en diagonal, que no llegan a tocar el espacio de los muros. Y que se separan de ellos para crear una franja luminosa por donde penetra la luz natural y la vegetación.

En **la escuela de Música** manejó los mismos principios para la integración con el territorio, aunque el programa era claramente diferente. Tenía que incorporar 90 cabinas de ensayo individual, dos salas de música y las dependencias administrativas.

Garatti observó como a través de la geometría y la ruptura en pequeñas unidades era posible adaptar un extenso programa al terreno y conseguir una gran integración con la naturaleza. Para ello, creó una estructura serpenteante de 330 metros de longitud, paralela al río Quibú que terminaba enrollándose alrededor de un centenario Jagüey.

Esta pieza englobaba todas las cabinas de ensayo individual, más las de trío y cuarteto. Fue la única parte que se construyó, quedando inacabados las dos salas de música y el área administrativa.

Cada uno de los espacios de ensayo, moldeados interiormente, miraba hacia la naturaleza y el paisaje. Estos, junto con el corredor de acceso se iban escalonando para crear una línea continua y orgánica que reptaba por el terreno.

En cubierta, este espacio se correspondía con una doble bóveda, que permitía en la parte cóncava alojar el aula y el corredor, mientras que la parte convexa constituía un gran alero de hormigón que actuaba como protector solar. De nuevo, como en Ballet, la cubierta y la integración con el terreno se convertían en los protagonistas.

• Roberto Gottardi. Escuela de Artes Dramáticas

Ernesto Nathan Rogers fue la persona que más influyó en Roberto Gottardi en su formación como arquitecto. Le obligó a pensar de una manera diferente, a cuestionarse todo, y a poner en valor la historia y la cultura de un país. Esta herencia italiana, se manifestó en su primera y más brillante obra: la Escuela de Artes Dramáticas de La Habana.

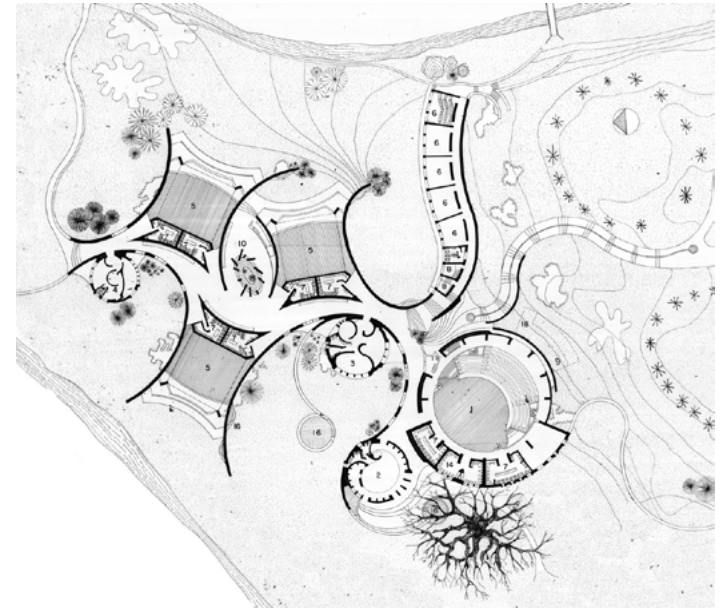


Fig. 32 Escuela de Ballet, planta de acceso, Vittorio Garatti

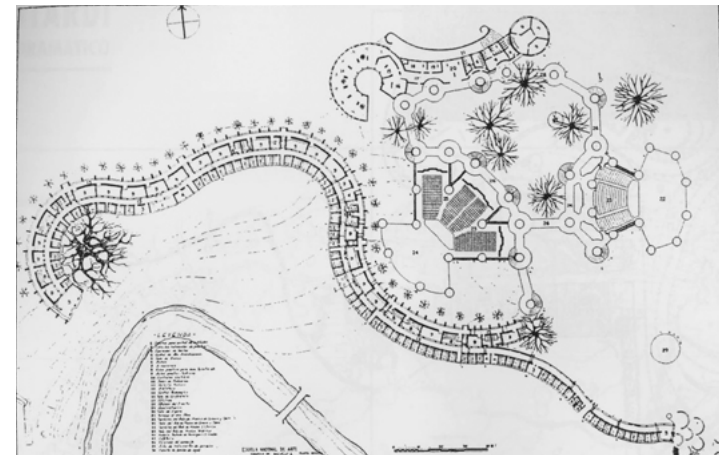


Fig. 33 Escuela de Música, planta de acceso, Vittorio Garatti

Roberto partió de la esencia. ¿Qué es el teatro? Lo primero que se cuestionó es que el teatro no era solamente la representación teatral. En el espectáculo, entraban en juego muchos oficios y profesiones que iban más allá de los actores y el director.

Para Gottardi, la comunidad era el elemento clave para entender lo que era el teatro y más concretamente, una escuela de teatro.

Por ello, en Artes Dramáticas estableció una similitud con la organización de las actividades gremiales en las ciudades medievales. Allí, todo se agrupaba en torno al espacio central de la plaza de la catedral. La escuela se organizaba como una comunidad. Cada sector englobaba la parte de la teoría y la práctica. Los patios se convertían en los puntos de encuentro de las especialidades. Esta estructura era la base de la composición en planta. Todos los sectores conflúan en el teatro, en el espectáculo teatral, tanto física como conceptualmente.

Arropando al teatro se encontraban las distintas especialidades. En el anillo exterior, desgañándose en el paisaje circundante se ubicaban las aulas teóricas y los servicios propios de la escuela (dirección, biblioteca, cafetería, etc.) que no llegaron a construirse.

De todas las escuelas construidas es la que trabaja de una manera más conceptual con el modelo de ciudad. Los vacíos, al igual que en las ciudades, se convierten en calles y plazas. Son los puntos de encuentro de las distintas disciplinas. Es el espacio social por excelencia, el lugar para representaciones espontáneas, experimentales. En el centro de esta composición se ubica el teatro al aire libre, es el epicentro del proyecto.

Gottardi toma la geometría poligonal como base de la composición. Busca enfatizar el muro e ir descubriendo poco a poco los espacios. La sensación de laberinto está presente en la escuela. Concibe cada espacio de acuerdo a la actividad que se desarrolla en él. En la cubierta se ponen en evidencia las individualidades de las que está hecha la escuela. Pero hay un sentido de equipo. Ocho especialidades que trabajan conjuntamente con los directores y actores teatrales. Se percibe a la vez como un todo y como individualidades.

Cada espacio se adecúa a la función que va a desarrollar. Gottardi quiere que la propia arquitectura, los espacios por él creados, fomenten la experiencia teatral, que sean espacios didácticos y formativos.

Para Roberto Gottardi, la arquitectura nace de la experiencia, pero también es experimentación, y los espacios de la Escuela de Artes Dramáticas son espacios para la experimentación.

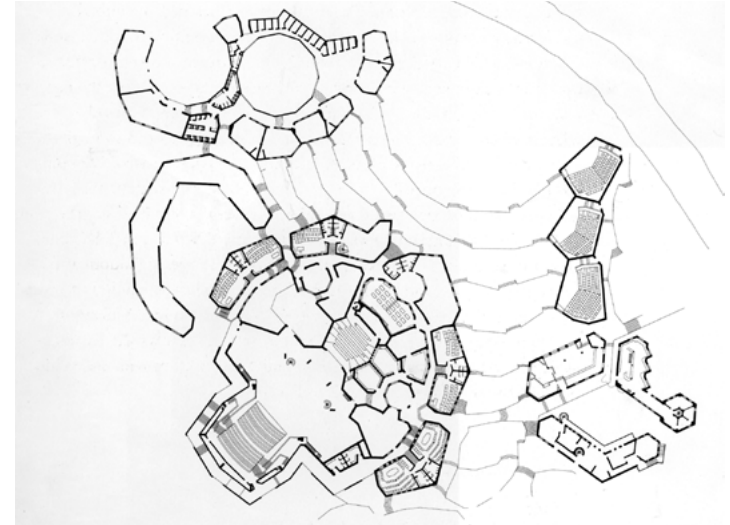


Fig. 34 Escuela de Arte Dramático, planta de acceso, Roberto Gottardi



Fig. 35 Escuela de Arte Dramático, vista de los corredores interiores, Roberto Gottardi

El teatro forma parte de la vida de Roberto Gottardi. Le ha dado muchas alegrías pero también muchos sufrimientos. Cuando le preguntas si la escuela se llegará a completar, su gesto transmite duda. A sus 86 años, al igual que Vittorio Garatti, dudan que su sueño y todo su esfuerzo pueda convertirse en realidad.

Los tres, tienen la alegría de ver parte de las construcciones realizadas, pero Garatti y Gottardi la frustración del abandono, y de saber que no se utilizaron para el fin que se crearon. Las escuelas se inauguraron oficialmente el 26 de Julio de 1965, quedando incompleta la Escuela de Artes Dramáticas de Roberto Gottardi y la escuela de Música de Vittorio Garatti. Ballet, también de Garatti, aunque se terminó nunca llegó a utilizarse para ese fin.

A pesar ello, son numerosas las representaciones teatrales, artísticas, de danza y de música que se han realizado en las escuelas, estando ya en un estado de abandono. Los propios estudiantes son los que les están dando el uso y el reconocimiento que las escuelas tienen y que durante muchas décadas se les ha negado. Algunas de las mejores generaciones de bailarines y cineastas cubanos se han formado aquí. Acabo con un extracto del discurso que pronunció Fidel para anunciar el encargo de las Escuelas Nacionales de Arte:

“...Cuba va a poder contar con la más hermosa Academia de Artes de todo el mundo. ¿Por qué? Porque esa Academia va a estar situada en uno de los repartos residenciales más hermosos del mundo, donde vivía la burguesía más lujosa de Cuba. En el mejor reparto de la burguesía más ostentosa, más lujosa y más inculta, dicho sea de paso. Porque si en ninguna de esas casas faltaba un bar, sus habitantes no se preocupaban, salvo excepciones, de los problemas culturales. Vivían de una manera increíblemente lujosa. Y vale la pena darse una vuelta por allí para que vean cómo vivía esa gente. Pero lo que no sabían, es qué extraordinaria Academia de Arte estaban construyendo. Y eso es lo que quedará de lo que hicieron. Porque los alumnos van a vivir en las casas que eran las residencias de los millonarios. No vivirán enclaustrados. Vivirán como en un hogar y asistirán a las clases en la Academia. La Academia va a estar situada en el medio del Country Club, donde un grupo de arquitectos-artistas ya han diseñado las construcciones que se van a realizar. Ya empezaron, y tienen el compromiso de terminarlas para el mes de diciembre. Las escuelas de música, danza, ballet, teatro y artes plásticas estarán en medio del campo de golf, en una naturaleza que es un sueño.”

Fidel Castro, *Palabras a los Intelectuales*, La Habana. 30 de Junio de 1961.



Fig. 36 Roberto Gottardi, en la actualidad, revisitando las cubiertas de la Escuela de Arte Dramático,

Proceso de reelaboración para la edición

Para la defensa de la presente tesis doctoral se editó un libro en formato vertical tamaño A4 de 594 páginas. Las operaciones de edición necesarias serían sencillas, como veremos a continuación:

• Estructura

La presente investigación se divide en tres partes o capítulos bastante homogéneos, subdivididos en epígrafes, asociados a los tres temas claves que se han desarrollado: la génesis del encargo, los principios integradores que guiaron el desarrollo del proyecto y el proceso y materialización individual de cada una de las escuelas. Este sería el cuerpo principal de la edición, que quedaría reducido a menos de 300 páginas. La parte más académica del texto, es decir, introducción, conclusiones y bibliografía se reducirían notablemente adaptándose a una publicación de las características que se pretende.

Por último, los anexos se suprimirían pues aunque presenten un valor documental imprescindible en el trabajo de investigación desarrollado en una publicación de estas características no tendrían sentido. Además, parcialmente están recogidos en el desarrollo del cuerpo principal de l texto en forma de ilustraciones o citas.

• Ilustraciones

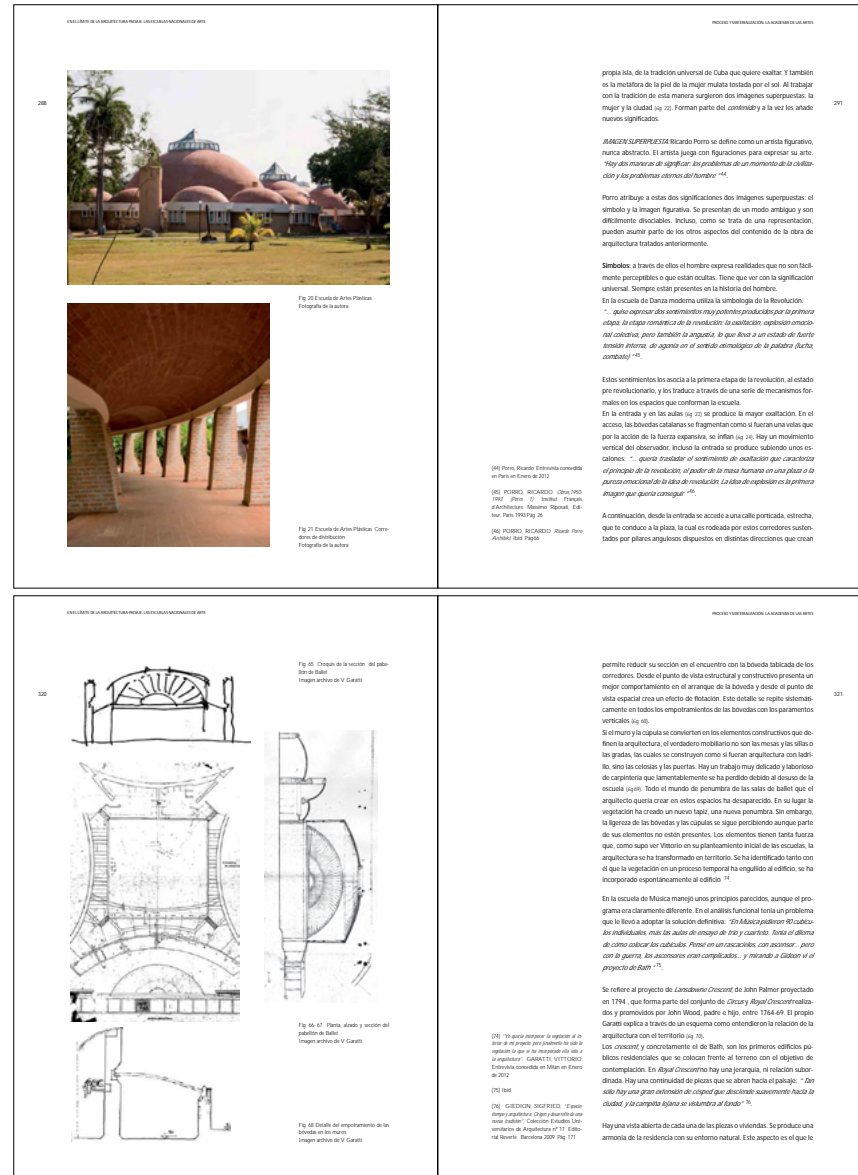
-La tesis doctoral incluyó un total de 677 ilustraciones y se realizará una selección para su edición. Las imágenes se escogieron de diversas procedencias:

- Archivos personales de cada autor, Archivo Oficina del Historiador de La Habana y archivo de Juan de las Cuevas.
- Publicaciones de libros originales.
- Fotos y dibujos actuales del autor de este trabajo.

Todos cuentan con autorización para ser reproducidas y los archivos de las ilustraciones seleccionadas entán formato TIFF de alta resolución -300pp- lo que permiten su publicación.

• Arte final

La publicación propuesta, tras la operación de revisión de textos, estilo y maquetación, se adaptaría sin problemas al formato y extensión habitual de esta colección con una extensión aproximada de 250 páginas. Por tanto, la presente tesis es fácilmente revisable de acuerdo con los criterios editoriales de la Fundación Caja de Arquitectos. Y cuenta con el material necesario, en el formato necesario.



Ejemplo de la maquetación de varias páginas de la publicación original de la tesis doctoral.

