

El circuito del arte cubano

Open Studio I

Mailyn Machado

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Mailyn Machado, 2018

© Almenara, 2018

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-28-4

Imagen de cubierta: Osvaldo González (2015): «El orden del caos». Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm. Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

CADA CASA ES UNA GALERÍA

LA CASA NACIONAL

Tras los sucesos de los proyectos *Castillo de la Fuerza* y *Paideia*, la restauración del diálogo entre el paradigma de creador y el orden institucional fue planeada por dos de los gestores del *Castillo* –Félix Suazo y Alexis Somoza– como un evento asistencial. *El objeto esculpado* (1990) concluyó la década del ochenta con el agotamiento de las formalizaciones del participacionismo y el esbozo de nuevas dinámicas en la relación entre el artista y el sistema de la cultura.

La performance escatológica de Ángel Delgado, «La esperanza es lo último que se está perdiendo», aunque espontánea, velaría el contenido de la exhibición hasta convertirse en referente casi absoluto del objeto estético teorizado desde el título. En la inauguración de la muestra, a la que no había sido invitado como expositor, Delgado fabricó un excusado simbólico con páginas del periódico *Granma* –órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. Al centro de este monumento residual, defecó ante la vista del público. La invasión extrema de lo privado en el espacio institucional del arte, que la detención del artista bajo el cargo de «escándalo público» confirmó, sería un adelanto de la domesticación experimentada por la sociedad en la nueva década.

La «escultura intestinal de Ángel» permaneció en la sala de exhibición –según relata el crítico Gerardo Mosquera en «Arte “preso”» (2009)– durante toda la noche y parte del día siguiente para ser examinada como evidencia. Su preservación para la investigación forense y el dictamen de la máxima sentencia por la infracción imputada (seis meses de privación de libertad), se impusieron en el relato historiográfico de la muestra. La

performace de Delgado terminó por invisibilizar lo que en principio escenificaba: la apropiación doméstica del espacio público instalada de antemano por la exposición¹.

El objeto esculturnado, además de emplear la estrategia asistencial, retomaba la idea que había dado origen al *Castillo de la Fuerza*. El centro de atención de sus organizadores había sido el desarrollo de la escultura dentro del movimiento del arte cubano, pero las urgencias de la producción emergente, en aumento desde el primer episodio de censura sobre *A tarro partido II*, modeló su prefiguración definitiva. Con la muestra programada para ser exhibida del 4 de mayo al 30 de julio de 1990 en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV), Suazo y Somoza ensayarían una nueva reunificación del movimiento plástico en torno al objeto esculturnado.

La categoría, tan ecuménica como la producción emergente que intentaba aglutinar, se definía por el rasgo gnoseológico antes que por su cualidad espacial. En palabras de los organizadores «el término objeto esculturnado constituye una metáfora que sirve para identificar la finalidad del conocimiento con el artefacto que lo vehiculiza. Comprende aquellas producciones de objetos que funcionan como puentes para indagar y explicar hipotéticamente determinados fenómenos culturales, ideológicos, filosóficos, políticos y psicológicos» (Suazo Fuentes & Somoza Erice 2006: 305). Las diversas manifestaciones estéticas de los contenidos sociohistóricos –definidas por Somoza y Suazo como «conocimiento esculturnado»– encontraban en esta teoría local sobre la pluralidad artística de la década recién concluida y su unidad de intereses, un sitio de coincidencia.

En el primer piso de la antigua residencia se ubicaron *El sujeto esculturnado* y *La región significativa*, instalaciones de las obras de René Francisco Rodríguez y sus estudiantes del ISA. *El objeto esculturnado* era la primera objetivación del proyecto pedagógico de Rodríguez desarrollado en el curso académico 1989-1990. Los ejercicios asociados a Hacia una Prag-

¹ Seguir leyendo en *Los años del participacionismo. Open Studio II*: 136-138.

mática Pedagógica –nombre del taller en su etapa inicial (Ojeda 2007: 282)– habían ocurrido en contacto directo con sus receptores: «En todos estos eventos, artista-estudiante y espectador se funden» –escribe Rodríguez en el *Manifiesto Ocasional*–; «no pretendo que este último capte el significado de sus objetos, sino que él mismo sea objeto y significación» (1990: 34).

La fraternidad entre el creador y la audiencia había sido agenciada por el desplazamiento de sus interacciones, del espacio del arte al ámbito privado. *La casa nacional* –primer «evento clase» del trabajo docente de Rodríguez, y que originalmente fuera bautizada como «La casa fundacional»– evacuó la cúpula estudio del Instituto Superior de Arte en una casa de vecindad². Este tipo de vivienda había surgido en el siglo XIX cubano para la renta de habitaciones económicas a familias de bajo poder adquisitivo. Designada también como cuartería, solar y ciudadela, su construcción se distinguía por el máximo aprovechamiento espacial. En atención a las proporciones de la parcela o edificación existente –como las antiguas residencias coloniales, frecuentemente reutilizadas para estos fines–, las habitaciones se distribuían alrededor de un patio central o corredor, que servía como vía principal de circulación y fuente natural de ventilación y luz. Al fondo se ubicaban los servicios de uso común, baños, lavaderos y cocina. El esquema se reproducía en cada uno de los niveles del inmueble. La asimilación de patrones internacionales como las corralas españolas y de esquemas locales relacionados mayormente con la esclavitud –las construcciones realizadas por esclavos libertos con funciones religiosas en solares urbanos, los barracones y caballerizas– definió tipológicamente la cuartería. La Ley de Reforma Urbana dictada por el gobierno revolucionario en 1960 convirtió a sus inquilinos en usufructuarios gratuitos de los cubículos que rentaban, pues su precariedad habitacional no les permitía ser clasificados como propiedades. Las políticas implementadas por la Revolución se encaminaron además a la solución de problemas técnicos y constructivos, y a incorporar en los

² Seguir leyendo en *Los años del participacionismo. Open Studio II*: 123-126.

espacios interiores los servicios sanitarios y cocinas. Sin embargo, ninguno de los esfuerzos emprendidos logró reformar las casas de vecindad. Estas aún distinguen «las principales zonas centrales de La Habana y de otras ciudades cubanas, así como [...] la identidad de numerosos barrios tradicionales» (Collado Baldoquin & Matamoros Tuma 2015: 108-109).

Del 13 al 31 de enero de 1990, Rodríguez y un grupo de alumnos de la cátedra de Grabado del ISA se albergaron en la residencia situada en Obispo 455 en la Habana Vieja. El número de estudiantes coincidió con el de apartamentos, de manera que tras la reunión convocada por el CDR³ a las ocho de la noche del 10 de enero para la presentación del taller, María del Pilar Reyes fue acogida en la casa de Mirta; Acela, en la de Idania; Dianelis Travieso, en la de Victoria y Albertico; Tania Alina Paredes y Tania Rodríguez, en la de María Elena, Rosi y Jorge; Lucía Piedra, en la del Chino; Alexandre Arrechea, en la de Mabel; y Dagoberto Rodríguez, en la de Edgardo Fundora (Rodríguez 1990: 39). Durante un mes, profesor y alumnos se ofrecieron como mano de obra para la realización de los encargos de los vecinos: «restauración de objetos personales; remodelación del edificio; pinturas para puertas; números para identificar sus viviendas; mesas para comedor; cuadros de mártires para el salón común; cuadros con motivos religiosos y con descripciones históricas personales; mural para las informaciones del comité; tarja para identificar históricamente el edificio, etc.» (Rodríguez 1990: 36). En la entrada correspondiente al domingo 28 y lunes 29 de enero del «Diario de *La casa nacional*», Dianelis Pérez Travieso anota:

³ El Comité de Defensa de la Revolución (CDR) es una organización no gubernamental de masas que asocia a los consejos de vecinos. Aunque es independiente del Estado y cada cuadra posee su CDR, tiene una estructura nacional centralizada que integra al 94,3% de la población cubana. La participación cederista es posible desde los catorce años de edad. «Es imposible» –decía Fidel Castro en el discurso inaugural de los CDR el 28 de septiembre de 1961– «que los gusanos y los parásitos puedan moverse si el pueblo, que sabe demasiado bien quiénes son los gusanos y quiénes son los parásitos, los vigila por sí mismo» (Rojas 2015: 125).

El domingo los vecinos nos ayudaron mucho. Se están terminando los encargos aunque hay problemas con las cosas del Chino. Aún se especula con el color de las puertas. La unidad de la vivencia puede captarse sólo durante el proceso mismo de la investigación, a partir de las actividades de la percepción. Alberto colgó la Virgen sobre el televisor. Dice que tiene que darle entrada con agua bendita que tiene que conseguir y darle comida. Estamos trabajando agotadoramente a pesar de algunos inconvenientes que hemos tenido.

El 31 será una fiesta de Comité. Ya están los cuadros de Ismael para el salón. (1990: 44)

La casa nacional intentaba rescatar el paradigma del artista como trabajador revolucionario para las nuevas generaciones de creadores plásticos. Sin embargo, la función que Rodríguez resume como «obrero del arte» acentúa el compromiso con una labor social más apegada a las necesidades básicas del sujeto común. Desde su concepción pedagógica la Pragmática suplía la solución total anhelada por el participacionismo con una estética de la subsistencia definida por los dictados de la praxis cotidiana.

El trabajo artístico que genera *La casa...* si bien surge del receptor y sus circunstancias de vida, como aspiraban los integrantes del *Proyecto Pílon*, supera las posibilidades de la especialización artística. El grado cero del saber estético que ambas experiencias perseguían en contextos geográficamente distantes pero sociológicamente afines transitó, en *La casa nacional*, del anhelo de una producción de arte auténtica ligada a la gestión de necesidades espirituales –realizada por el artista o por la audiencia– a la satisfacción de urgencias vitales.

El evento inicial de la Pragmática anunciaba también un nuevo tipo de organización comunal. Los integrantes del *Proyecto Pílon* residieron durante meses en el municipio granmense, pero la interacción con los habitantes fue truncada por la resistencia de las autoridades de la localidad. La convivencia de sujetos de diversa extracción social y formación técnica en la ciudadela de Obispo 455 generaría lo que Lupe Álvarez denomina una «comunicación existencial». La horizontalidad de las rela-

ciones profesor-alumno, y la sintonía de la labor educativa y artística con el medio domiciliar-comunitario, establecieron la «cohesión, solidaridad, búsqueda colectiva de soluciones» (Álvarez 2007: 124) como principios de la comunicación emergente. Este modelo de socialización se impondría en el avance de la década con ciertas deformaciones. Aunque domésticos y locales los intercambios asociados a las prácticas de supervivencia estuvieron atravesados durante los años noventa por las normas de la economía informal.

Tanto en *La casa nacional* como en las acciones posteriores de la primera Pragmática Pedagógica, el proceso docente se desplaza a la residencia –a excepción de *El dis-curso de carpintería* que tuvo como sede el taller de ebanistería del ISA con la asistencia de un carpintero profesional. El uso de la vivienda del sujeto receptor como albergue del estudio de arte facilitaba la formación de una metodología de la cultura fundada en la experiencia de vida. «Insertados en su cotidianeidad» –comenta Lupe Álvarez– «[los estudiantes] conviven con las necesidades que se encuentran en la base de la cultura» (Álvarez 2007: 12). El espacio doméstico como sede educativa sustraía, aunque de forma transitoria, las mediaciones entre la práctica artística, el productor y su audiencia. Y en el proceso de aprendizaje del imaginario popular, los roles de producción-recepción se permutaban. El aislamiento de la regulación institucional –en términos urbanos e ideológicos–, instauraba una autonomía para la cultura que se pretendía incidiera en la formación del artista.

Durante el tiempo en que se desarrolló *La casa nacional* los participantes intercambiaron ideas a través de cartas. El tráfico de mensajes escritos enfatizaba la intimidad favorecida por el ámbito de producción del taller, al sustituir el distanciamiento de las relaciones institucionales del arte con una red comunicativa privada. La búsqueda del grado cero de la práctica artística en el recinto doméstico sería indisociable de la soberanía que este último iría gestionando con respecto a las dinámicas sociales establecidas. Al elegir el espacio habitacional del receptor como emplazamiento transitorio del taller de arte, *La casa nacional* unificaba la estructura doble del tallerismo participacionista. La sección teórica-

conspirativa de la obra y la pública de su realización coincidían al fin en el dominio del espectador expandido: la residencia privada.

El ambiente doméstico desplegaba la identidad de sus ocupantes más allá de la homogeneidad de las políticas igualitarias o la limitada oferta socialista. En palabras de Rodríguez, «Las puertas de cada casa eran las identificaciones de la persona (que la habitaba). El revolucionario pedía que su puerta fuera azul, blanca y roja, el religioso, según el color de su religión. Por eso se llama *La casa nacional* porque hace un compendio de varios polos de la identidad en Cuba» (Ojeda 2007: 283). Como las puertas de la ciudadela de Obispo 455, que conectaban intimidad y sociabilidad desde la exhibición minuciosa de lo que el interior resguardaba, *La casa nacional* enmarcaba el retraimiento de lo público en la vida domiciliar.

La reunificación del taller participacionista pareció consumarse en los salones del CDAV. La antigua casa de las hermanas Cárdenas, sita en San Ignacio 352, esquina a Teniente Rey, había sido construida entre 1796 y 1802 para María Loreto y María Ignacia de Cárdenas y Santa Cruz, hijas de Agustín de Cárdenas Vélez de Guevara y Castellón, marqués de Cárdenas de Monte Hermoso. La notoriedad urbana de la mansión se debió, además de a su diseño arquitectónico característico del cambio de siglo, a las tertulias realizadas en ella por las hermanas. En 1834 el inmueble fue rentado por la Sociedad Filarmónica. Durante los veinte años en los que la edificación acogió las celebraciones y fiestas de dicha entidad se realizaron obras de remodelación a la estructura original. Desde mediados del siglo XIX la primera planta asumió funciones comerciales, y a inicios de la siguiente centuria el edificio fue convertido por sus propietarios, Julia Valdés y Lorenzo Gómez, en casa de vecindad. Con los programas de restauración desarrollados en los años ochenta, la residencia de las hermanas Cárdenas, para entonces inhabitable debido a su precario estado de conservación, fue sometida a una rehabilitación capital. En 1989 se reinaugura como centro «dedicado a la promoción e investigación de las artes visuales cubanas contemporáneas» (CNAP, web).

Casa señorial, sociedad privada, cuartería, espacio de exhibición, el inmueble alojaba en su primer piso, antes dedicado a actividades econó-

micas y de servicio, «El Estanquillo» construido por Alexandre Arrechea y Dagoberto Rodríguez en *El dis-curso de carpintería*. «El Estanquillo» exhibió las obras producidas durante dos meses por Ismael Vantour, vecino de Calle Luz entre Villegas y Aguacate, donde se desarrollara la segunda intervención de la Pragmática: *La región de Ismael*. La planta baja del Centro fue también el punto de reunión de los veintinueve vecinos de la Habana Vieja que solicitaron pedidos en «Los cuadros por encargo». «La mesa de correos», construida por Arrechea y Rodríguez en *El dis-curso...*, sirvió de stand a los «paisajes, bodegones, vírgenes, santos, frutas y flores» (1990: 58) realizados por Tania Alina Paredes y Pilar Reyes para este proyecto. Objetos, obras y documentos de la Pragmática fueron mostrados en «El programador», otra de las piezas construidas por Arrechea y Dagoberto Rodríguez como parte de *El dis-curso*. «La cena patriótica de Juan de Dios», en cambio, aconteció en el patio interior del CDAV. «Ex-combatiente del Ejército Rebelde, integrante de la columna 17 Frank País, de profesión chofer y reconocido en su casa como un magnífico cocinero» (1990: 65), Juan de Dios Betancourt escenificó la última cena que preparara el 31 de diciembre de 1958. «El día 30 –relata la autobiografía de Betancourt–, de San Germán a Marcané y San Luis con la muerte de Cipriano y con la orden de venir a Santa Clara a reforzar al Che. Yo organicé allí mi última comida de campaña. [...] traje una vaca y plátanos y llevé una caldera de carne de vaca al cuartel para que la gente de Batista comiera, ya que ellos sólo tenían tomate verde y arroz» (Dios s.f.: 63)⁴.

La escenificación de la fiesta ecuménica, con un lechón asado por Juan de Dios en el patio de la antigua residencia para la población reunida el 4 de mayo en *El objeto esculpado*, anunciaba la recuperación de vínculos comunitarios tradicionales y su imposición a los ceremoniales patrióticos más solemnes. A partir del 1^{ro} de enero de 1959 el dominio de la Revolución se había expandido a todos los sectores de la vida cotidiana hasta alcanzar los rituales caseros, incluido el banquete tradicional de fin de año. La ocupación del inmueble, desde la primera planta con las

⁴ Seguir leyendo en *Los años del participacionismo. Open Studio II*: 130-136.

experiencias de la Pragmática hasta la azotea con el concierto de Ofill Echevarría, preparaba la reconquista civil del espacio privado a través de las intervenciones populares. La unificación de la muestra en torno al rasgo cognoscitivo de la producción emergente exhibía los sujetos sociales y la superposición de sus prácticas de vida a los protocolos oficialmente establecidos. Es en esa colectividad familiar, que comenzaba a independizarse en su dinámica privada de las reglas y convenciones públicas, que la performance de Delgado se produce.

Visto de esta forma, *El objeto esculpado* podría interpretarse como la reedición, una década después, de la muestra *Sano y Sabroso*: la nueva casa nacional instalada en el recinto del arte. En la exhibición de julio de 1981 las salas del Centro de Arte 23 y 12 habían sido transfiguradas por los integrantes de *Volumen I* en habitaciones de una vivienda. Ricardo Rodríguez Brey realizó «baño»; Juan Francisco Elso, una «ventana»; José Bedia, «sábanas»; Leandro Soto, un escaparate; José Manuel Fors, quince gavetas; Flavio Garcandía, utensilios de cocina; Rogelio López Marín *Gory*, el «comedor»; Gustavo Pérez Monzón, «diálogos cotidianos»; Rubén Torres Llorca, el televisor; e Israel León, enseres domésticos (Camnitzer 2003: 15; Alonso 2002: 81-82). Como apunta Mosquera en el texto de presentación, la muestra intentaba componer un lenguaje popular capaz de gestionar una comunicación natural y directa con el espectador común. El kitsch, junto a la apropiación de las prácticas religiosas afrocubanas, funcionaron como recursos estéticos para penetrar la vida cotidiana y exponer las dinámicas culturales no hegemónicas.

Sano y sabroso remitía al título de la sección que mantenía en el periódico *Granma* la máxima autoridad culinaria de la isla, Nitza Villapol, quien conservaba, a la par, su programa televisivo *Cocina al minuto*. Desde las páginas del órgano oficial del PCC y los estudios del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), Villapol actualizaba la dieta nacional atendiendo a las variables del presente revolucionario: desde los productos racionados de la cuota mensual hasta los cultivos locales. Según Margot Bacallao, su auxiliar de cocina a partir de la primera

emisión del programa: «Si escaseaba la grasa, no la usábamos. En vez de huevos fritos, por ejemplo, hacíamos los huevos poché, con agua. Pero siempre nos adaptábamos a la situación» (Pérez Sáez 2009: en línea). Chef, nutricionista y profesora, Villapol publicó sus recopilaciones de recetas en volúmenes sucesivos en los que revisaba ingredientes y readaptaba los platos criollos a partir de su experiencia televisiva. La historia culinaria de la segunda mitad del siglo xx en Cuba puede leerse a través de ellos. *Cocina al minuto* había integrado la cartelera de la primera televisora nacional, Unión Radio Televisión, desde 1951, y se mantuvo al aire hasta el año 1993. Los emigrados cubanos después de 1959 llevaron entre sus pertenencias sus ediciones republicanas, que aún conservan como patrimonio familiar.

La reinención creativa frente a las circunstancias políticas y restricciones económicas se iniciaba con la elaboración hogareña del menú cotidiano. El develamiento estético del ámbito doméstico como ágora del auténtico diálogo social iría desde la transformación residencial del cubo blanco del Centro 23 y 12, en 1981, a la reutilización en 1990 de la mansión colonial del CDAV para la exhibición de las prácticas de vida.

Sano y Sabroso había sido el punto de llegada de varios años de ensayo con la residencia privada como sitio de arte. La dimensión productiva de la casa-taller había gestado en 1978 «Seis nuevos pintores», exposición programada para el mes de agosto en la Galería L en la que debieron participar José Bedia, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey y Rubén Torres Llorca. La cancelación de la muestra, por decisión de la directiva del centro, condujo a los futuros miembros de *Volumen I* a tantear la instalación expositiva en el espacio habitacional. Flavio Garciandía, Gory, Carlos José Alfonso, Emilio Rodríguez y Tomás Sánchez se unieron a los seis nuevos pintores en la primera exposición del grupo. *Pintura fresca* (1979) fue presentada en la residencia de José Manuel Fors antes de ser exhibida en la Casa de la Cultura de Cienfuegos, con la adición de Leandro Soto. Un año después realizaron el *Festival de la pieza corta* en una vivienda ubicada en La Veneciana, en las Playas del Este de La Habana (2015c: en línea). En la

casa de vacaciones rentada por uno de los artistas, Gustavo Pérez Monzón realizó «Stella», título que aludía a la similitud entre el nombre del creador norteamericano y el femenino de uso común en la isla: «Estela». Cubierta con un lienzo al estilo del pintor estadounidense, la protagonista se levantaba del suelo para enfrentar al público. En «El pollo canadiense», de Brey, Bedia –que había diseñado el cartel de la muestra– cortaba a hachazos un pollo de goma. Las escenas improvisadas por actores de «La película Americana», de Torres Llorca, eran dobladas al español por un narrador «en *off*». En la acción de Gory dos personas, atadas entre ellas y a sus sillas, repetían el título: «Alfatasgolfo», hasta que intentaban saltar por una de las ventanas. Al cierre del evento, los participantes intercambiaron trofeos: objetos recubiertos de pigmento dorado. La resistencia de los artistas a emplear el término *performance* como definición de las obras efímeras que producían explica el título del evento y la utilización del concepto ideado por Soto, «acción plástica», durante toda la década. Aunque la audiencia del Festival fue limitada, Camnitzer refiere la rápida propagación del rumor y su incidencia en la aceptación de la primera exposición oficial del grupo: *Volumen I* (Camnitzer 2003: 15).

Tras el encarcelamiento de Ángel Delgado y la censura de *El objeto escultrado*, los miembros de Ar-De convocaron a una «contramanifestación». *El objeto culinario* proponía la comida como nuevo material escultórico y, a diferencia de los proyectos anteriores del colectivo, tuvo lugar en una vivienda privada. A partir del formato de la celebración doméstica –música, invitados y los platos en concurso como mesa bufet–, Ar-De escenificaba el último banquete del participacionismo local. La comida reaparecía como pretexto de reunión y prólogo al festín de las privaciones. Entre las secuencias de la documentación del evento se registra la entrega del premio a una de las participantes: un ejemplar del periódico *Granma* correspondiente a la edición del 28 de septiembre de 1990 con la proclama del periodo especial (Ar-De 2010). La domesticidad que adquirieron desde entonces las dinámicas artísticas impondría la cultura de la subsistencia a la participación revolucionaria.

Un año después, Luis Eligio Fernández *Tonel* expuso en su residencia *La Felicidad*. Esta muestra personal, la primera del artista tras *Yo lo que quiero es ser feliz (Proyecto Castillo de la Fuerza)*, había sido concebida originalmente para la Casa del Joven Creador (Valdés Figueroa 2006: 264). Ubicada en la calle San Pedro número 262 esquina a Sol, frente a la Aduana del Puerto, la mansión, que acogiera a la institución cultural desde 1980, se había edificado entre los años 1772 y 1780 para la familia de Don José Fajardo Covarrubias y Doña Josefa Montalvoque. Con una portada principal de más de siete metros de altura, una de las de mayores dimensiones y elaboración de su época, el palacete llegó a poseer las pinturas murales más sobresalientes de La Habana luego de las modificaciones efectuadas por el hacendado cafetalero Don Juan Fajardo Covarrubias y Montalvo, hijo de los primeros propietarios. A finales del siglo XIX fue adquirida por Don Ramón de Herrera, Tercer Conde de La Mortera, para la instalación de su compañía naviera. Asiento de la Empresa de Navegación Mambisa en 1961, de la Academia de Ciencias en 1965, y dependencia del CNC desde 1968, fue rehabilitada por el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología en 1990⁵. La decisión de Tonel de sustituir la Casa del Joven Creador para su exhibición informaba sobre la inversión característica de los años por venir: la instalación doméstica de la producción estética como apropiación espontánea del emplazamiento habitacional de las instituciones públicas.

LA INSTITUCIÓN DOMÉSTICA

La intervención planificada de los palacetes coloniales y burgueses con fines culturales había coincidido con la formación del sistema artístico del Estado revolucionario. La red de exhibición heredada de la República se componía de galerías privadas y de las Galerías Provinciales de Artes Plásticas que, como las de Matanzas, Camagüey y Santiago de Cuba, recibían estipendios de la Dirección de Cultura del Ministerio de

⁵ Seguir leyendo en *Los años del participacionismo. Open Studio II*: 12-14.

Educación. En La Habana los espacios privados se extendían, principalmente, por los barrios de El Vedado y Miramar. La Galería del Prado, la primera en el país dedicada al arte moderno cubano, fue fundada por María Luisa Gómez Mena Vivanco en octubre de 1942. Ubicada en un local en la calle Prado 72 de la Habana Vieja, tuvo como director al crítico José Gómez Sicre. El poeta español Manuel Altoaguirre describía su inauguración en la revista *La Verónica*: «El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: “La Galería del Prado”. / Los amigos de las artes plásticas encontrarán en su recinto una continua y renovada actividad. Nada de la muerte ni de la gloria de los Museos. En una Galería de Arte los cuadros no pueden permitirse este descanso o sueño concedido a los inmortales. Están allí de tránsito» (Alonso Lorea 2010a: en línea). Integrante de una de las familias azucareras más acaudaladas del país, con tradición en el coleccionismo internacional, María Luisa se convirtió en la principal mecenas de la plástica moderna en Cuba, y su galería, en el espacio de la vanguardia plástica de la isla. En la nota de la redacción, Altoaguirre resumía: «En la “Galería del Prado” se exponen para la venta, a precios al alcance de todas las fortunas, óleos, acuarelas, gouaches, dibujos, grabados, por Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Diago, Carlos Enríquez, Escobedo, Max Jiménez, Mariano, Luis Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez, Ponce, Portocarrero, Serra Badué, y otros. Esculturas por Lozano, Ramos Blanco, Rodulfo, Eugenio Rodríguez, Sicre, Núñez Booth, Esnard, Rolando Gutiérrez y otros» (Alonso Lorea 2010a: en línea).

Una década después, en 1954, la Galería Cubana y la Galería Habana abrían al público en la municipalidad de El Vedado. Un año antes, Galería La Rampa, ubicada en el mismo distrito habanero, había acogido *Once pintores y escultores*, exhibición que dio origen al primer grupo de arte abstracto en Cuba⁶. El movimiento abstraccionista produjo también

⁶ Integraron la muestra Francisco Antigua Arencibia, René Ávila, José Ygnacio Bermúdez, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, José Antonio Díaz Peláez, Viredo Espinosa, Fayad Jamís, Guido Llinás, Tomás Oliva y Antonio Vidal.

el concretismo cubano, aglutinado en torno a la Galería Color-Luz, inaugurada en octubre de 1957 por los artistas Loló Soldevilla y Pedro de Oraá en la Quinta Avenida y la calle 84, en Miramar. En noviembre de 1959, el espacio se trasladó hacia El Vedado para ocupar el local que antes perteneciera a la Galería Cubana de Florencio García Cisneros. *10 Pintores Concretos exponen pintura y dibujos*⁷ fue la primera exhibición auspiciada por Color-Luz en su nueva sede, en la que permaneció hasta su cierre definitivo en 1961.

Otras instituciones privadas y públicas completaban el circuito de exhibición plástica. Algunas de las más relevantes habían sido el Lyceum y Lawn Tennis Club –emplazado también en El Vedado– y el Palacio de Bellas Artes –finalmente edificado en la Habana Vieja, entre los años 1951 y 1955. A diferencia de las galerías, el Lyceum y el Museo Nacional tuvieron una relación íntima con la residencia privada. La reunión para el establecimiento del Lyceum, el 1^{ro} de diciembre de 1928, se realizó en la casa de Berta Arocena, su primera presidenta y principal impulsora junto a la escritora Renée Méndez Capote. El segundo encuentro de las fundadoras⁸ para inaugurar la institución se formalizó en otra vivienda y fue registrado por la sección «Almanaque» de la *Revista de Avance*:

Viernes 22 de febrero – 1929 –. Atardecer. Calzada 81: una casona del Viejo Vedado virgen de chalets, de un Vedado todavía algo cerril. Sopor-tación de columnas rechonchas. Ancha puerta de madera. Interior noble amoblado a la antigua criolla, con arañas de cristal. Jubileo de mujeres jóvenes, orondas, risueñas, alebrestadas por el trajín de la inauguración. Muchos invitados, predominando la joven fauna intelectual. (Rexach 2016: en línea)

⁷ Los integrantes de la muestra fueron Pedro Álvarez, Wifredo Arcay, Salvador Corratgé, Sandú Darié, Luis Martínez Pedro, Alberto Menocal, José Mijares, Pedro de Oraá, Loló Soldevilla y Rafael Soriano.

⁸ Berta Arocena, Carmen y Dulce María Castellanos, Carmelina Guanche, Rebeca Gutiérrez, Matilde Martínez Márquez, Lillian Mederos, Renée y Sarah Méndez Capote, María Teresa Moré, Alicia Santamaría, Ofelia Tomé y María Josefa Vidaurreta.

Durante los próximos diez años la mansión colonial sirvió de albergue a las diversas funciones de la asociación. Tras su alianza en 1939 con el Tennis de Señoritas (Lawn Tennis Club), fundado en 1913 y dedicado a los deportes femeninos, el nuevo círculo bautizado Lyceum y Lawn Tennis Club se trasladó a una locación más amplia en el mismo vecindario. En el nuevo inmueble de Calzada 909 esquina a 8 –donde permaneció hasta su disolución en 1968, y en el que se ubicó en 1977 la primera casa de cultura municipal del país– se habilitó una sala de exposiciones donde se organizaron algunas de las muestras de arte cubano e internacional más significativas del periodo⁹.

Cuando el 28 de abril de 1913 el Museo Nacional abrió oficialmente al público, la institución contaba con tres años de estrecho vínculo con la residencia privada. La colección se había conformado con donaciones, préstamos y depósitos recibidos a partir del 1^o de noviembre de 1910, fecha en que el arquitecto Luis Emilio Heredia y Fernández Mora, designado comisionado del Museo Nacional, presentara la idea en una

⁹ El Lyceum se relacionó con otras asociaciones independientes surgidas a lo largo de la primera mitad del siglo, como la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Fundada en enero de 1951 por un grupo de jóvenes creadores e intelectuales, la Sociedad se constituyó con el objetivo «traer el pueblo al arte, acercándolo a las inquietudes estéticas y culturales de nuestro tiempo, [...] para su más rápida formación y madurez cultural» (Mijares *et al.* 1951: 1). Tras la muestra *Homenaje a José Martí: Plástica Cubana Contemporánea* (Lyceum Lawn Tennis Club, 28 de enero-14 de febrero de 1954) –conocida como «Anti-Bienal» por oponerse a la *II Bienal Hispanoamericana de Arte* patrocinada por los gobiernos de Francisco Franco y Fulgencio Batista, y para la cual Nuestro Tiempo desplegó una activa labor política–, se constituiría la Sección de Artes Plásticas de la Sociedad organizada por Marta Arjona y Eugenio Rodríguez. La conformación de la Sección coincidió con el traslado de Nuestro Tiempo hacia su tercera sede, localizada en un inmueble de la calle 23 esquina a 4 en El Vedado. En dicho espacio, antes residencial, se inauguró la Galería Permanente de Artes Plásticas en la que expusieron algunos de los integrantes de las diversas generaciones del modernismo cubano. Víctor Manuel, Amelia Peláez, Carlos Enríquez, Raúl Martínez, René Ávila, fueron algunos de ellos. Nuestro Tiempo estuvo vinculada al Partido Socialista Popular (PSP), que desde 1953 intensificó su trabajo a través de la Sociedad. Se mantuvo activa hasta el año 1961.

carta abierta publicada en el diario *La Discusión*. Las 5 317 piezas de historia, arqueología, arte y etnografía cedidas por entidades civiles y religiosas, artistas y coleccionistas en el curso de esos tres años, fueron resguardadas por Heredia en un inmueble situado en Ánimas 131, en la Habana Vieja, hasta que el Ayuntamiento de La Habana le concediera el Frontón *Jai Alai* en 1913¹⁰. El antiguo Frontón, como popularmente se conocía al edificio situado en la calle Concordia esquina a Lucena en el actual municipio Centro Habana, acogió al Museo hasta 1915, cuando el Ayuntamiento lo reclamara para devolverlo a su función original: el deporte vasco. Este primer desahucio restituyó la institución a su origen doméstico. Luego de dos años de espera, sus fondos fueron reubicados en una sucesión de propiedades que abarcaron las principales variaciones de la arquitectura habitacional cubana: de las espléndidas villas decimonónicas a la modesta casa familiar.

Entre 1917 y 1923 la corporación cultural encontró albergue en la quinta de Toca, una obra neoclásica del siglo XIX erigida por su primer propietario Rafael de Toca y Gómez. La quinta había servido de locación al Laboratorio Histobacteriológico e Instituto de Vacunación Antirrábica Médico Quirúrgico de La Habana, donde se realizaron los primeros trabajos experimentales en el área que derivaron en los sueros y vacunas antirrábicas difundidos en América Latina. Las remodelaciones capitales realizadas al espacio por sus funciones científicas previas, el deterioro sufrido por el paso del tiempo y su mejor adecuación a las características de las colecciones, hicieron pensar que la casa –también residencia del primer oftalmólogo cubano Juan Santos Fernández Hernández–, sería el asentamiento definitivo del Museo Nacional. El Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Francisco Domínguez Roldán, había proyectado la adquisición de la quinta para la instalación permanente de la colección de historia y la construcción de un edificio para acoger

¹⁰ Entre los objetos que conformaban la colección, 762 estaban relacionados con la historia del país, 1 818 correspondían a obras de bellas artes, 468 a historia natural, 2 176 a biblioteca y archivo y 93 fueron catalogados como efectos y mobiliario (Laguna Enrique 2013: 81).

los depósitos de Bellas Artes. Sin embargo, tras su salida del gabinete de gobierno el contrato de arrendamiento fue violado con la venta de la villa a los hermanos de las escuelas cristinas de La Salle. La resistencia al desalojo forzoso y, sobre todo, al confinamiento de los fondos en los húmedos sótanos de alguna fortaleza colonial, condujo al pintor Antonio Rodríguez Morey –tutelar del museo luego de la muerte de Heredia en 1917¹¹–, a evacuar las armas de la Primera Guerra Mundial que integraban la colección con la ayuda de dos estudiantes universitarios, uno de ellos, el líder estudiantil Julio Antonio Mella¹².

La acción de Morey retrasó el desplazo por algunos meses, en el curso de los cuales gestionó la mudanza de la institución a una modesta residencia sita en Aguiar 108, actual número 508. El inmueble, localizado entre las calles Amargura y Teniente Rey en la Habana Vieja, estaba conformado por una planta baja, un entresuelo y un primer piso. En sus habitaciones, diseñadas para la vida doméstica, se superpusieron las colecciones, sin dejar sitio libre de ocupación. El montaje de *chambre de merveilles* de su primer asentamiento en Ánimas 131 se repetía en la casa de Aguiar con la adición de un considerable número de adquisiciones. Así lo describía el profesor y crítico Luis de Soto y Sagarra:

Reclaman simultáneamente la atención del visitante telas de Zurbarán, David Ribera, Luis de Morales, Poussin, Tintoretto, Vicente López, Bron-

¹¹ Morey no fue designado formalmente director de la institución hasta 1926. Durante cerca de diez años había figurado de manera oficial como conservador pero actuado como rector del trabajo de la corporación (Laguna Enrique 2013: 137).

¹² Esta no era la primera vez en la historia de la nación que se acudía al refugio doméstico del patrimonio colectivo. En el año 1906 los depósitos del Museo de Cárdenas, uno de los más antiguos del país, fueron repartidos entre diferentes familias tras su desahucio del Cuartel de Infantería con el fin de albergar al quinto cuerpo de infantería del ejército de los Estados Unidos durante la segunda intervención norteamericana. El actual Museo Municipal Oscar María de Rojas se había constituido en la casa número 24 de la Avenida Real –hoy Avenida Céspedes– y tenía como antecedente el Museo de Historia Natural establecido en 1846 en la Finca «El refugio» por el zoólogo alemán Juan Cristóbal Gundlach.

zino y Thomas Lawrence. Y por si ello no bastara, comparten el reducido recinto dos estatuas modernas, dos armaduras, una lámpara de hierro, un tapiz flamenco del siglo xviii, de grandes proporciones, un sillón francés y dos vitrinas, tras de cuyos cristales casi ocultas a la vista, [se descubre] una rica banda japonesa borlada y tres pinturas que son tres verdaderas joyas: una tabla bizantina del siglo xviii, una «Madonna» de Ugolino de Siena y otra «Madonna» veneciana del siglo xiv. (Soto y Sagarra 1946: 49)

En el inmueble de tres pisos –propiedad de José Ramírez de Arellano y desde 1915 Academia de La Salle– el irregular patrimonio de la nación encontró hospedaje durante treinta años.

El alojamiento residencial de las instituciones culturales de la República estuvo relacionado, en el caso de las iniciativas privadas, con el modelo de tertulia de las sociedades promotoras. La organizada por Berta Arocena y Renée Méndez Capote en La Habana, además de compartir rasgos con su homóloga madrileña –creada también en 1928–, respondía a la tradición nacional de las reuniones de letras.

Ya fuera por ofrecimiento de sus miembros o por la asequibilidad de la renta doméstica a los presupuestos gestionados por las asociaciones, la misión cultural tertuliana hizo de la residencia el centro de acción de sus programas públicos. Exposiciones, conferencias, sesiones literarias, conciertos, fueron desarrollados en el espacio planificado para la vida familiar.

Durante las primeras décadas del siglo xx la inversión privada dominó como forma de mecenazgo en el país. La inoperancia del Estado republicano para articular dichos esfuerzos en una política cultural integradora, y la volubilidad de sus contribuciones a las sociedades autónomas y corporaciones oficiales, favoreció el afanzamiento involuntario de la vivienda como tipología arquitectónica de la cultura nacional.

La estructura de la República establecida en 1902 había previsto la inclusión de una Secretaría de Instrucción Pública dentro del gabinete de gobierno, denominada a partir de 1909 Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Aunque el equilibrio entre la gestión estatal y privada comenzó a estabilizarse durante la presidencia provisional de Carlos Mendieta (del 18 de enero de 1934 al 11 diciembre de 1935), con

la creación en 1934 de la Dirección de Cultura de la Secretaría de Educación, la cultura se consideró una extensión de la agenda educativa hasta mediados de la década del cincuenta. Impulsada por Jorge Mañach, por entonces Secretario de Educación, la Dirección de Cultura fue presidida en sus primeros años por el intelectual José María Chacón y Calvo, quien estimuló el desarrollo del movimiento literario nacional y promovió la realización anual de la Feria del Libro a partir de 1940. Hasta ese año, la Dirección estuvo conformada por una Sección de Cultura General que contenía el Negociado de Extensión Cultural y el Negociado de Relaciones Culturales; la Sección de Bellas Artes que incluía el Negociado de Divulgación Artística y el Negociado de Registro de la Propiedad; y la Sección de Instituciones Asociadas, que agrupaba la Junta Nacional de Arqueología, el Instituto de Altos Estudios y el Instituto de Artes Plásticas¹³.

El proceso de definición de un proyecto estatal para la cultura quedaría documentado en los asentamientos de sus instituciones públicas. En el transcurso de la primera mitad del siglo xx estos mudaron de la ocupación doméstica forzosa a su instalación definitiva en edificaciones propias. El sistema artístico revolucionario posterior a 1959, no obstante su planificación centralizada, retomó la tendencia republicana al emplazamiento habitacional de sus órganos oficiales.

El retorno a la vivienda como espacio de producción y gestión cultural no fue, sin embargo, sinónimo de una restitución de la discontinuidad política en la dirección del campo. El proyecto socialista cubano ocupó el espacio diseñado para la vida cotidiana como anticipo de un proceso de institucionalización que alcanzaría los niveles más íntimos de la sociedad.

La transcripción arquitectónica de las entidades culturales logró concretarse en la década del cincuenta. El Instituto Nacional de Cultura

¹³ A Chacón y Calvo le sucedieron Dulce María Borrero, Esperanza Quesada, Nena Benítez, Jesús M. Casagrán, Raúl Roa, Pablo Ruiz Orozco, Carlos González Palacios, José López Isa y Elvira Franqui Pegudo (Guzmán 2012: 261).

(INC), fundado en julio de 1955 por la Ley de Presupuestos de la Nación con el Decreto presidencial Número 2057, inició la especialización de la agenda pública (Guzmán 2010-2011). Aunque las demandas de la sociedad civil, organizada en torno a asociaciones o patronatos, habían impulsado la edificación de las sedes culturales, su culminación estaría asociada a la centralidad concedida a la cultura por el gobierno militar de Fulgencio Batista. Tres meses antes de efectuarse las elecciones democráticas, el 10 de marzo de 1952, había accedido a la presidencia de la República por un golpe de estado a la administración de Carlos Prío Socarrás. Los sufragios pospuestos se celebraron dos años más tarde con Batista como único candidato (Rojas 2015: 51).

Durante su primera etapa como presidente (1940-1944) se había aprobado la Ley Número 6 de abril de 1942 para la construcción del Archivo Nacional, luego de las efectivas acciones de su director, Joaquín Llaverías Rodríguez, y de otros intelectuales, por el centenario de la institución cubana. Tras un siglo de existencia, el Archivo inauguró su edificio el 23 de septiembre de 1944 (Archivo Nacional 2014). En 1937, cuando se encontraba al frente del Estado Mayor del Ejército, Batista había presentado ante el Congreso el Plan Trienal, aprobado al año siguiente y abandonado sin llegar a implementarse. Las Medidas relativas a la cultura allí contenidas parecían materializarse casi dos décadas después con el hospedaje del «organismo especializado y técnico del Estado por medio del cual el Ministerio de Educación llevaría a cabo su actividad cultural» (Guzmán 2012: 262), el INC, en el Palacio de Bellas Artes.

El Palacio de Cultura proyectado por el Plan Trienal debía acoger al Museo Nacional, la Academia Nacional de Artes y Letras, la Biblioteca Nacional y la Academia de la Historia. La primera sesión de la Academia Nacional de Artes y Letras había tenido lugar el 22 de diciembre de 1910 en la sede del Ateneo y Círculo de La Habana, situada en las calles Prado y Neptuno de la ciudad colonial. Al igual que la Academia de la Historia —fundada ese mismo año, en actividad hasta la creación de la Comisión Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba en 1962, y rehabilitada en 2010—, la de Artes y Letras había sido establecida como

entidad independiente adscrita a la secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, dotada de personalidad jurídica propia y con plena capacidad civil a efectos legales. Integrada por cinco asociaciones, literatura, música, pintura, escultura y arquitectura, adelantaba el formato con que quedó constituida la UNEAC en agosto de 1961. Sus objetivos trazaban las directrices para un trabajo rector de la cultura: «adquirir y conservar obras artísticas y literarias de méritos relevantes y difundirlas por medio del grabado y la imprenta; promover exposiciones públicas y convocar certámenes; velar por la [...] conservación de los monumentos artísticos de la nación; resolver las consultas que le sometan, cumplir las comisiones que le confieran los poderes públicos y proponer a los mismos cuando juzgue conveniente al progreso de las letras y las bellas artes»¹⁴. A pesar de la amplitud de sus misiones, la Academia hubo de esperar cuatro años, tras su reconocimiento legal como corporación autónoma, para instalarse en su primer recinto. La antigua estación de Villanueva, ubicada en los terrenos donde se erigiría el Capitolio Nacional, fue el primero de sus varios emplazamientos (1914-1925). Siempre en edificaciones reutilizadas, nunca propias, transitó por la antigua Maestranza de Artillería, ubicada en la manzana triangular formada por las calles Cuba, Chacón y Tacón (1925-1928); el antiguo Colegio de Belén, en Compostela y Acosta (1928-1959); y el Palacio del Segundo Cabo, donde se alojó desde junio de 1959 hasta su disolución, el 24 de diciembre de 1964, por el Consejo Nacional de Cultura del gobierno revolucionario.

La propuesta del Plan Trienal de una sede común se reemplazó en los años cincuenta por la erección de conjuntos arquitectónicos independien-

¹⁴ El primer presidente de la Academia fue el pintor y escultor Luis Mendoza y Sandrino, que asumió el cargo en la etapa de organización de la corporación cultural. Luego de redactados los estatutos y a lo largo del devenir de la institución serían elegidos como presidentes Antonio Sánchez de Bustamante Sirvén, abogado y orador; José Manuel Carbonell, abogado, escritor, poeta y diplomático; Salvador Salazar y Roig, abogado, escritor y periodista; Eduardo Sánchez de Fuentes, músico y abogado; Mario Guiral Moreno, ingeniero, periodista y escritor; Esteban Rodríguez Castells, arquitecto e ingeniero; y Miguel Ángel Carbonell, escritor, periodista y diplomático (Laguna Enrique 2013: 58-59).

tes pero de igual valor simbólico. El INC, como nuevo órgano central de la cultura, fue el primero en encontrar asiento en un espacio que, sin embargo, no había sido proyectado para sus funciones ni gestionado por el gobierno que le dio origen. La ejecución del Palacio de Bellas Artes se había extendido durante tres administraciones desde que el Patronato Pro Museo Nacional exigiera al entonces presidente Ramón Grau San Martín –en el mismo año de su organización, 1946– el retiro de las mesas de venta que aún existían en el antiguo Mercado del Polvorín. Cinco años después se producía la aprobación por parte del Patronato del proyecto de Alfonso Rodríguez Pichardo –arquitecto del Ministerio de Obras Públicas de la presidencia de Carlos Prío Socarrás– para su realización definitiva.

El edificio moderno diseñado por Pichardo para ser erigido sobre los cimientos del antiguo mercado habanero tuvo su primera inauguración el 18 de mayo de 1954, luego de haber sido designado por Batista como sede de la *II Bienal Hispanoamericana de Arte* y el *VII Salón Nacional de Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas y Aplicadas*. Su segunda apertura coincidió con el asentamiento del INC en la primera planta del Palacio tras la autorización concedida en julio de 1955 por el médico Octavio Montoroy Saladrigas, nombrado por el Presidente de la República como presidente del Patronato de Bellas Artes y Museos Estatales¹⁵. La comunión espacial del Museo Nacional,

¹⁵ El nuevo Patronato no compartía integrantes con el formado de manera espontánea ocho años atrás para gestionar la construcción del edificio y organizar formalmente la institución. El Decreto-Ley Número 1606 del 13 de agosto de 1954, que establecía las facultades y funciones conferidas al Patronato, lo presentaba como «un organismo autónomo de interés público y sin el carácter de empresa, el cual tendrá personalidad jurídica propia, radicará en la ciudad de La Habana y estará integrado por once Miembros, a quienes designará libremente el Presidente de la República por la primera vez entre personas de reconocidas aptitudes para promover, cuidar y mejorar el patrimonio artístico, histórico y arqueológico de la Nación. Igualmente por primera vez el Presidente de la República designará el Presidente, el Vicepresidente, el Secretario y el Tesorero del mencionado “Patronato”, cargos que serán honoríficos, como también el de miembro del mismo» (Laguna Enrique 2013: 188).

el Instituto y la Comisión Nacional para la Preservación de Monumentos Históricos y Artísticos visibilizó la autonomía del nuevo programa público para la cultura como conquista gubernamental. Aunque el INC conservaba el vínculo con el apartado educativo, su funcionamiento se debía a la gestión de patronatos independientes como el de Bellas Artes y a una subvención con espacio propio dentro la Ley de Presupuestos de la Nación.

Nuevo sitio de referencia urbana, el Palacio alcanzó su celebridad en la controversia de detracciones y asentimientos. Tan encontrados fueron los criterios con respecto al proyecto arquitectónico seleccionado, como el reemplazo de la Dirección de Cultura por el INC. Los juicios sobre el diseño estuvieron divididos entre las posturas que defendían la conservación patrimonial del Mercado del Polvorín y las que abogaban por la aplicación de las pautas modernas dominantes en la arquitectura de la isla. El debate estético se desdobló en protesta política con la negativa de la gran mayoría de los artistas a colaborar con la naciente entidad en oposición al sistema que la alentaba. El antagonismo determinó la disolución del Instituto con la restauración provisional de la Dirección de Cultura en 1959. Esta última iba a ser sustituida por el CNC en 1961, el cual se mantuvo en actividad hasta la creación del MINCULT en 1976.

Al Palacio de Bellas Artes se sumó en 1958 la Biblioteca Nacional. Resultado del esfuerzo de la sociedad civil, al igual que el Museo, la Biblioteca había itinerado por la ciudad, desde su fundación en 1901, hasta la apertura del edificio diseñado para sus colecciones por la firma de arquitectos Govantes y Cabarrocas. Evelio Govantes y Fuentes y Félix Cabarroca habían sido los autores del primer proyecto del Palacio de Bellas Artes en 1925. Si el Museo se elevaba en los terrenos aledaños al Palacio Presidencial –casa de gobierno de la República desde 1920–, la Biblioteca, cuyas obras fueron aprobadas en 1952, se asentó en la Plaza Cívica. El conjunto arquitectónico que debía nuclear a los principales órganos del nuevo Estado –en operación desde 1952 con los Estatutos Constitucionales que sustituyeron de facto a la Constitución vigente–, se completaría con la construcción del Teatro Nacional. El patrimonio de

la nación, hasta entonces invisible en la intimidad doméstica, quedaba expuesto con su integración al plan maestro de la política estatal.

El diseño de la Plaza cívica de la República había comenzado a desarrollarse con la primera visita a la isla del urbanista francés Jean-Claude Forestier en 1925. Sin embargo, su carácter referencial dentro de la trama habanera se debió al gobierno revolucionario, instalado desde 1965 en el rebautizado Palacio de la Revolución. En sus primeros meses, el nuevo orden restauró símbolos e instituciones republicanas como oposición ideológica a la administración de Batista: el Palacio Presidencial acogió al Consejo de Ministros y las funciones ejecutivas, y la Dirección de Cultura se rehabilitó. La proyección urbana inicial de la nueva dirección del país restituía como la Ley Fundamental de la República (1959-1976) la Constitución del 40 y los valores progresistas defendidos por las organizaciones civiles y políticas aliadas a la Revolución. Con la decantación socialista del concepto de lo revolucionario y la radicalización ideológica de sus agentes en el poder, la ocupación del espacio construido se totalizó.

La resignificación urbana fue el medio didáctico de la reforma ideológica. El reemplazo de la creación de símbolos arquitectónicos propios por el *ready made* político se debía a las potencialidades ilustrativas de la apropiación antes que a las prioridades de la agenda pública o la inestabilidad económica del sistema¹⁶. Ambas estrategias habían convivido en las primeras iniciativas constructivas como método para contrarrestar la limitación de recursos. En la ejecución del emblema urbano de la cultura de la Revolución, las Escuelas de Artes de Cubanacán¹⁷, habían

¹⁶ Los ajustes de las políticas doméstica y exterior desencadenaron desde el bloqueo decretado por los Estados Unidos en 1960 hasta el decrecimiento de la productividad tras la implantación de la metodología socialista (Rojas 2015: 147-165).

¹⁷ Podría mencionarse también el Pabellón Cuba, proyectado por el arquitecto Juan Campos Almanza a propósito del VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), celebrado en La Habana en 1963, y construido en 72 días. Aunque en 1967 el Pabellón acogió el Salón de Mayo del Museo de Arte Moderno de Francia, sus múltiples usos posteriores –ferias de artesanía, conciertos, sede de la Bienal de La Habana, sede actual de AHS– no le han permitido asentarse en la geografía social revolucionaria como nodo institucional del arte.

coincidió el empleo de materiales tradicionales y soluciones creativas con la ocupación del fondo habitacional burgués. El reuso de la vivienda como tipología institucional, practicado en la ENA, se estabilizó como elemento distintivo de la planificación urbana del nuevo Estado.

A diferencia de la República, el periodo socialista no asumió el asentamiento doméstico de sus organismos culturales como albergue provisional. Lo que las Escuelas de Arte y el programa de becas de la Revolución presentaran como estrategia transitoria se tornó, desde 1961, asiento permanente y especializado.

La vivienda había sido uno de los problemas atendidos con mayor urgencia por el nuevo gobierno. En el transcurso del año 1959 se dictaron varias leyes para el congelamiento de los juicios por desahucio y la reducción de los alquileres domésticos como antesala de la Ley de Reforma Urbana¹⁸. Las transformaciones en el concepto de la propiedad habían sido aplicadas originalmente sobre la posesión de la tierra. La Ley de Reforma Agraria firmada en La Plata, actual provincia Granma, el 17 de mayo de 1959, con antecedentes en *El manifiesto sobre el derecho de los campesinos a la tierra* de octubre de 1958 —llamado Ley Número 3 de la Sierra Maestra—, regulaba la distribución del suelo cultivable como ejercicio de justicia social, pero sobre todo como un mecanismo de soberanía para la estatización de la agricultura.

Con la Ley de Reforma Urbana del 14 de octubre de 1960 el fondo de viviendas de alquiler fue traspasado en calidad de posesión a sus habitantes. La Ley establecía la indemnización por parte del Estado a sus anteriores propietarios, según el año de construcción y el monto del alquiler del domicilio perdido. Se decretaba también la eliminación y

¹⁸ Algunas de ellas fueron la Ley Número 26 del 26 de enero de 1959 para la cesantía de los procesos por desalojo y las demandas de desahucio, las leyes Número 218 del 7 abril de 1959 y la Número 691 del 23 de diciembre de 1959, para la fijación de precios máximos en la venta forzosa de terrenos urbanos edificables, y la Ley Número 153 del 10 marzo de 1959, para la reducción de los alquileres a un 50%.

prohibición de todos los gravámenes hipotecarios sobre inmuebles urbanos, la eliminación de la institución legal del alquiler de viviendas y la prohibición de toda forma de arrendamiento entre particulares. Al Estado quedaba referida la construcción masiva de núcleos habitacionales para ser cedidos como usufructos permanentes por el pago de mensualidades inferiores al 10% del ingreso familiar, o como usufructos gratuitos. La vivienda se definía como una propiedad personal con una función social. La paradoja de esta concepción jurídica, anexada a la Ley Fundamental de la República, se hallaría en las regulaciones posteriores para el uso y la transmisión de los inmuebles adquiridos.

A pesar de la radical solución del gobierno revolucionario al debate habitacional heredado del periodo republicano, no todas las residencias incautadas por el Estado pasaron a manos de la población. Los nuevos estatutos de la vivienda estuvieron relacionados con las leyes migratorias. La primera disposición legal en este apartado fue la Resolución Número 454 del Ministerio del Interior, correspondiente al 29 de septiembre de 1961, para la implementación de un permiso de salida y de entrada al país para las personas que decidieran viajar al extranjero. El incumplimiento del término de la autorización de salida era oficialmente interpretado como abandono definitivo del territorio cubano. El 5 de diciembre de ese mismo año se publicaba la Ley Número 989 del Consejo de Ministros para el establecimiento de «la nacionalización mediante confiscación a favor del Estado cubano, de todos los bienes muebles, inmuebles o de cualquier otra clase, derechos, acciones y valores de cualquier tipo de los que se ausentan definitivamente del territorio nacional» (2012a: 1359).

La concesión de la propiedad a las personas naturales se efectuó también sobre las viviendas de los clasificados como emigrantes; el otorgamiento, sin embargo, se realizaba de manera selectiva y tras la valoración de los inmuebles por parte de los Consejos de la Reforma Urbana:

Se hizo un escalafón en cada sindicato de acuerdo a las necesidades de los trabajadores, entonces, se les entregaban las casas de las personas que

abandonaban el país, [...] no todas eran entregadas, ya que desde los inicios de este fenómeno social, se declararon zonas congeladas hacia donde sólo se mudaban personas autorizadas por el gobierno, muchas de esas casas permanecían cerradas durante [...] años y otras se dejaban en esa situación, alegando pertenecer a las reservas para casos de desastres. (Casañas Lostal 2000: en línea)

El valor patrimonial y simbólico de gran parte de esas construcciones las preservó como bienes estatales. El *crescendo* de la nacionalización, incentivado por la decantación ideológica de la dirección revolucionaria y su oposición a la coexistencia de los regímenes de propiedad social y privada, desencadenaron las primeras olas migratorias del periodo, además de otras formas más violentas de abandono.

Juan Gelats Botet, propietario de la empresa bancaria local más antigua del país y la novena en importancia en el año 1956, había residido en su domicilio de la calle 17 esquina H en El Vedado desde que el Departamento de Fomento del municipio lo declarara habitable el 5 de marzo de 1920. Diseñada por la firma de arquitectos Rafecas y Toñarelis, la «casa de dos plantas, con garaje anexo, de paredes de ladrillo y techo de azotea» había sufrido dos modificaciones (la adición de un cuarto de baño en la planta baja al lado de la escalera en 1944 y una nave para ampliar las cocheras en 1952), cuando en el año 1961 el poeta Pablo Armando Fernández abrió la puerta principal y tomó posesión del inmueble en nombre de los creadores cubanos. La Unión de Escritores y Artistas de Cuba se asentó en la vivienda donde Juan Gelats se había quitado la vida el 14 de diciembre de 1959. A pesar de integrar la Galería de residencias suntuosas de la calle 17 –como las denominara Alejo Carpentier en «La Habana Moderna» (1925)–, la edificación no sería reconocida como patrimonio nacional hasta el año 2009, luego de haber experimentado intervenciones dispares para adaptarla a sus funciones administrativas. En tono celebratorio, las razones del nombramiento se argumentaron –además de por «sus valores arquitectónicos y su belleza»–, por ser «la casa de los escritores y artistas cubanos y parte indisoluble de la cultura nacional» (Bianchi Ross 2009: en línea).

La percepción de las instituciones revolucionarias como hogar de los profesionales de la creación se afirmó con la fundación del Ministerio de Cultura y sus principales centros asociados. Desde su origen en el año 1976, el MINCULT ocupó la última de las mansiones habitadas por Julio Lobo Olavarría en la ciudad de La Habana¹⁹. Lobo, además de ser el hacendado azucarero más importante del país, era un sobresaliente coleccionista. Luego de la creación del Patronato de Bellas Artes y Museos Nacionales, cuyo consejo asesor integraba, organizó una fundación con su nombre, depositaria de su extensa colección de arte y documentos históricos, con el fin de crear un museo de historia y bellas artes en Cuba. Hasta entonces, las adquisiciones que realizara durante cuatro décadas habían permanecido en los Estados Unidos (Laguna Enrique 2013: 190). Tras su salida del país, las más de siete mil piezas que reuniera sobre Napoleón Bonaparte fueron instaladas en la casa diseñada por Govantes y Cabarrocas en 1929 para el senador Orestes Ferrara Marino. La *Dolce Dimora* —así bautizada por su dueño— se convirtió desde el 1º de diciembre de 1961, y bajo el impulso de la escritora y etnóloga Natalia Bolívar, en la sede del Museo Napoleónico de La Habana. Sus fondos están catalogados entre los cinco más acuciosos de su tipo en el mundo. La biblioteca de Lobo Olavarría sobre el político francés, organizada desde 1954 bajo la dirección de María Teresa Freyre de Andrade, se trasladó a la Biblioteca Nacional José Martí —presidida por Andrade desde 1959 hasta 1967— junto con su colección de textos sobre el azúcar, la más completa de la isla. La mayor parte de su pina-

¹⁹ «Es imposible para nosotros permitirle a usted, que representa “la idea misma” del capitalismo en Cuba, permanecer tal cual es», le había anunciado el Che a Julio Lobo en la reunión que mantuvieron el 11 de octubre de 1960 en las oficinas de Guevara en el Banco Central. Catorce de los centrales que poseía el llamado «Rey del azúcar» iban a ser incautados, y el comandante de la Revolución quería, además de informarle, ofrecerle la gerencia de la industria azucarera. La dirección del país permitiría a Lobo conservar en calidad de usufructo su ingenio preferido, Tinguaro, donde recibía a artistas y celebridades. Dos días después, con salvoconducto firmado por Celia Sánchez Manduley, Lobo se marchaba definitivamente de Cuba rumbo a la ciudad de Nueva York (véase Muñoz 2011 y Laguna Enrique 2013: 505).

coteca, cedida al Museo Nacional en calidad de depósito, y las obras incautadas en sus ingenios e inmuebles urbanos, pasaron a integrar los fondos del Museo de Bellas Artes –así nombrado desde la reapertura del Palacio en 1960. De la mansión familiar fueron trasladadas al Museo «un centenar de pinturas, casi todas de arte extranjero, ciento veintiséis grabados cubanos del periodo colonial relacionados con el tema de la caña de azúcar, diecisiete dibujos, veinticuatro mapas y siete esculturas de arte egipcio y greco-romano, así como dos piezas de bronce del escultor francés Auguste Rodin» (Laguna Enrique 2013: 505-506). Los dibujos y grabados asiáticos y europeos de la colección Lobo Olavarría se depositaron en la Biblioteca Nacional hasta 1972, año en que las 1 299 piezas se asentaron en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Entre ellas se contaban varios dibujos de Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Michelangelo Caravaggio, Giovanni Francesco Barbieri *Guercino*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Pedro Pablo Rubens, entre otros (Laguna Enrique 2013: 507). Aunque no de la forma prevista por el oligarca del azúcar y máximo exponente del coleccionismo local, sus bienes muebles se convirtieron de facto en patrimonio de la nación. Años después, su casa de la calle 11 esquina a 4, en El Vedado, era nombrada residencia permanente del órgano de la administración central del Estado encargado de dirigir, supervisar y ejecutar la política cultural del país.

La democratización de las mansiones como sedes públicas se generalizó con la ramificación territorial de las dependencias culturales tras el proceso de institucionalización. Aunque el diseño estatal de la Revolución en el poder se inició con las primeras modificaciones al cuerpo constitucional de 1940, su estructura centralizada obtuvo su codificación legal y jurídica en 1976. La expansión del trabajo de investigación y promoción del MINCULT abarcó desde la labor comunitaria hasta el desarrollo de eventos internacionales como la Bienal de La Habana. En el primero de estos campos, la municipalización de galerías y museos se completó con la implementación del más cotidiano de los organismos del sistema artístico:

las casas de cultura. Destinadas a la amplia incorporación de la población –y en especial de los jóvenes aficionados– en el rescate y desarrollo de la identidad nacional, estas entidades colaborarían en la generalización del uso de la tipología arquitectónica como denominación institucional. El énfasis espacial de la nomenclatura –la Casa del Joven Creador, la Casa de la Trova, la Casa de la Música, la Casa de las Américas...–, precisaba el carácter total del proyecto revolucionario y la diseminación de su red ideológica en la vida cotidiana.

Las sedes promocionales de las artes plásticas también tuvieron un emplazamiento doméstico, con la diferencia de que las construcciones recuperadas para la exhibición se retrajeron de manera simbólica del distrito moderno de El Vedado a la zona antigua de la ciudad. La apropiación de los palacetes coloniales coincidió en el tiempo con el plan de conservación de La Habana. El fracaso de la modernización socialista y la vuelta a la tradición arquitectónica como símbolo de identidad nacional, a inicios de los años ochenta, se superpuso al abandono en el ámbito de la cultura del radicalismo político de la década anterior. Las primeras intervenciones en la ciudad a finales de los setenta habían sido resultado de esa ortodoxia ideológica. Los procedimientos de apropiación del espacio construido aplicados entonces desplazaron la ocupación característica del periodo fundacional de la Revolución por la edificación según los patrones comunistas de modernidad: «manzanas tradicionales completas fueron demolidas para insertar nuevos edificios típicos de viviendas sin tener en cuenta las regulaciones urbanas vigentes. Un buen ejemplo de esto lo constituyen las intervenciones urbanas desarrolladas a finales de la década en el barrio de Cayo Hueso en Centro Habana y en la Esquina de Tejas en El Cerro» (González 2009: 81).

Hasta entonces los programas constructivos de la vivienda social emprendidos por el gobierno se habían desarrollado en el interior del país y en el perímetro de la ciudad. Los problemas más sensibles habían sido identificados en las zonas rurales y los asentamientos precarios, por lo que los esfuerzos se enfocaron al balance del crecimiento regional frente a la alta concentración de núcleos poblaciones en los centros urbanos.

Comunidades y barrios fueron diseñados y ejecutados de manera integral con domicilios terminados «llave en mano», servicios, infraestructura y espacios comunes²⁰. La rehabilitación del fondo habitacional quedó fuera de las prioridades de la agenda pública. Los planes desplegados evitaron la formación de asentamientos insalubres en la periferia citadina, pero repercutieron en el deterioro de los inmuebles de la capital y determinaron el desplazamiento de los suburbios visibles hacia las zonas céntricas de La Habana²¹.

El 4 de agosto de 1977 el Consejo de Ministros había aprobado la Ley de Protección al Patrimonio, el primero de los reglamentos redactados por el Ministerio de Cultura. La Ley nombraba entre los bienes considerados patrimoniales a «todo centro histórico urbano, construcción o sitio que merezca ser conservado por su significación cultural, histórica o social». Sin embargo, el punto de giro en el acercamiento a la herencia arquitectónica fue la declaración de la Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad en 1982. El cuestionamiento del modelo urbano socialista y el estudio de la ciudad antigua recolocaron la tradición como centro del debate sobre la identidad nacional. La experimentación promovida en los años sesenta para la búsqueda de soluciones y tecnologías propias, asociadas a los requerimientos culturales y climáticos, había sido suplantada por el sistema soviético de prefabricado²². Su aplicación técnica estuvo

²⁰ La construcción estatal de edificios multifamiliares era doblemente subvencionada por el Estado, en el costo de la edificación y en el precio de compra ofertado a los adquirientes.

²¹ El deterioro se aceleraría en los años noventa. Según cifras oficiales, en 2001 el 64% de las 586 768 unidades habitacionales localizadas en La Habana estaban consideradas en buenas condiciones, de un 50% en 1990. El 20% fue declarado en estado favorable, y un 16% en condiciones pobres. A mediados de 1990 unas 60 000 viviendas necesitaban ser reemplazadas. En 2008, 1 000 edificios de 8 000 unidades y 25 700 residentes fueron declarados en condiciones críticas (Hamberg 2011: 78).

²² La planta de prefabricación donada por la URSS a fines de los años sesenta fue instalada en San Pedrito, Santiago de Cuba. Sin embargo, el modelo reiterado en las «zonas de nuevo desarrollo» localizadas en la periferia urbana en las décadas del setenta y el ochenta fue el de los sistemas prefabricados cubanos, cuyas plantas se

ligada a la asimilación del edificio multifamiliar como paradigma de modernidad y bienestar para los proyectos urbanos y rurales.

Los años ochenta representaron el periodo de crecimiento económico más estable de la Revolución²³, lo que contribuyó a las restauraciones ejecutadas en la Habana Vieja. A esto se sumó la autonomía conferida a la Oficina del Historiador de la Ciudad, bajo la dirección de Eusebio Leal Spengler, en la gestión del plan de obras y el programa de rehabilitación urbana. Las casas señoriales elegidas para la instalación de los centros de arte habían pertenecido a la nobleza criolla. La primera de las nuevas sedes en ocupar una residencia doméstica fue el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana. Ubicado en la calle Oficios esquina a Luz, su emplazamiento le valió el nombre con el que popularmente se reconoce. Luz y Oficios se asentó en el antiguo Palacio del Conde de Casa Barreto, encargado en 1732 por Don José Tomás Barreto y Arrieta, y más tarde conocido como el Palacio del Marqués de Cárdenas. Restaurado en 1979, acogió al Centro desde su creación en 1981 para «la promoción de las artes visuales cubanas, con especial énfasis en el arte joven y el asesoramiento metodológico al trabajo de las galerías municipales, en su despliegue promocional en la Ciudad» (*Artes Plásticas*, web).

Al igual que los inmuebles seleccionados para Luz y Oficios y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, el que ocupó el Centro de Arte

ubicaron en varias zonas del país. Más que un sistema constructivo, el llamado Gran Panel 4 era un proyecto de edificio prismático de cuatro pisos descompuesto en piezas prefabricadas que, una vez montadas, daban como resultado inmuebles similares. En La Habana las urbanizaciones se erigieron a partir de estructuras «semi» prefabricadas con paredes de albañilería tradicional, pero el resultado fue igualmente reiterativo (González Couret 2009: 78).

²³ Según las estadísticas aportadas en *Desarrollo económico de Cuba*, del economista José Luis Rodríguez, en el quinquenio de 1980-1985 el producto social global ascendió de 22 000 millones de pesos al cierre de 1981, a 27 000 millones en 1985. El aumento de las exportaciones e importaciones ascendieron del 7% al 10% en el primer quinquenio de la década. La producción azucarera entre 1981 y 1989 se mantuvo por encima de los siete millones de toneladas métricas, llegando a alcanzar los ocho millones en los años 1982, 1984 y 1985 (Rojas 2015: 183-184).

Contemporáneo Wifredo Lam había sido proyectado en el siglo XVIII. El palacio de los Condes de San Fernando de Peñalver, erigido al noroeste de la Plaza de la Catedral, fue sitio de reuniones sociales y alojamiento de influyentes figuras de las artes y las letras. En el siglo XX sirvió como oficina de correos, banco, imprenta y escuela, antes de ser restablecido el 8 de diciembre de 1993 como «institución destinada a la investigación y promoción de las artes visuales contemporáneas de las regiones de África, Asia, Medio Oriente, América Latina y el Caribe», la promoción de la obra de Wifredo Lam y la organización de la Bienal de La Habana²⁴.

Con la resiliencia de la ciudad moderna hacia la colonial se deslizó también el sentido de las apropiaciones. La significación del gesto no se explicaba ya por la genealogía de los edificios y sus propietarios, sino por su diseño espacial. El siglo XVIII había sido identificado por José María Bens Arrate, Luis Bay Sevilla y Joaquín Weiss –primeros investigadores de la tradición constructiva cubana– como el momento de su sedimentación. Esos acercamientos históricos, junto a los primeros trabajos de conservación emprendidos en la década del treinta de la pasada centuria, colaboraron en el interés por definir lo nacional en la arquitectura. Del despliegue del barroco se derivaron los elementos que compusieron el repertorio formal del criollismo, en vigor hasta los años cuarenta. Bajo esta mirada, el eclecticismo –del que residencias como las de Gelats y Lobo eran ejemplos– fue considerado hasta finalizados los años ochenta una ruptura con la tradición de tres siglos (Cárdenas 2002: 83). De la misma forma que la recuperación de la arquitectura colonial se focalizó en el siglo XVIII, los principales rasgos de la actualización constructiva de la cubanidad se derivaron de la casa criolla, un modelo que –como afirma la profesora y arquitecta Eliana Cárdenas– había sido «idealizado como respuesta homogénea en el tema del hábitat pero que en realidad

²⁴ La restauración del inmueble se inició en 1984 bajo la dirección del proyectista general, arquitecto Antonio Quintana Simonetti de la Empresa Nacional de proyectos del Ministerio de la Construcción y el proyectista de restauración, arquitecto Daniel Taboada Espiniella del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM) del Ministerio de Cultura (*Wifredo Lam*, web).

correspondía a la casa señorial» (2002: 87). El asiento permanente de las instituciones del sistema artístico socialista en los palacetes de la colonia, afianzaría la unidad entre cultura revolucionaria e identidad nacional.

El arquitecto Eugenio Batista había iniciado el ensayo de lo cubano en la arquitectura durante los años treinta del siglo xx. Las obras que desarrollara entre 1938 y 1942 –como la casa Falla Bonet (1937-1939), hoy sede de la empresa distribuidora de KIA Motors en Cuba– sirvieron de referencia y continuidad a la búsqueda conceptual de la identidad en los años cincuenta. La vivienda, específicamente la destinada a la burguesía culta, se convirtió en el tema de la experimentación modernista con la herencia constructiva local²⁵. La proyección comercial de las inversiones habitacionales de la época y la ausencia de políticas para la aplicación extensiva de estos conceptos reafirmaron el hábitat como el sujeto arquitectónico de lo cubano. Su traducción tipológica llegaría, en cambio, con la Revolución. Con sus diseños de Villa Ennis (1953), Villa San Miguel (1953), Villa Villegas (1953), la Casa García (1954), la Casa de Abbot-Villegas (1954) y la de Timothy Ennis (1957), Ricardo Porro había contribuido a la figuración espacial de la identidad²⁶. En su artículo «El sentido de la tradición», de 1957, la definía como una «arquitectura negra», fruto del reconocimiento creativo de las especificidades culturales e históricas de la isla. Esa visión integradora de la cultura llevó al jefe de proyecto de la ENA a la planificación de la Escuela de Artes Plásticas de Cubanacán como el trazado inmueble de una Cuba mestiza. La variación académica de la casa nacional.

²⁵ Algunos de los exponentes más emblemáticos fueron la Casa Noval Cueto (La Habana, 1948-1949) y la Casa Álvarez (La Habana, 1956-1957), de Mario Román; la Casa Córdova (La Habana, 1953), de Pedro Pablo Mantilla y María Teresa Fernández; la Casa Wax (La Habana, 1958-1959), de Frank Martínez; la residencia del arquitecto Emilio del Junco (1956-1957) diseñada por él; y la Casa Ingelmo (La Habana, 1953-1954), de Manuel Gutiérrez (Rodríguez 2005: en línea).

²⁶ Junto a otros arquitectos fundamentales del periodo como Raúl González Romero, Mario Román, Frank Martínez, Manuel Gutiérrez, Vicente Lanz, Emilio del Junco, Nicolás Quintana y Max Borges.