

[WORK-IN-PROCESS] + [WORK-IN-PROGRESS]

Ainhoa Akutain Ziarrusta

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
Grupo de Investigación GIC IT1096/16-211

Resumen

En esta aportación pretendo acercarme a un supuesto escenario cubano como posibilidad divagante entre cierto espacio vivido y espacio construido. Este acercamiento se iniciará a través del bozal, contrariedad identificativa del medio de comunicación que los esclavos africanos desarrollaron en la isla, distinguiéndose en ella la no sistematicidad de estructuras y formas que alcanzaría romper con los asentados modelos genealógicos indoeuropeos mediante un proceso de transmisión interrumpido, propio del mestizaje lingüístico.

Palabras clave: ESPACIO VIVIDO; ESPACIO CONSTRUIDO; SENSIBILIDAD VERNÁCULA; MONTAJE

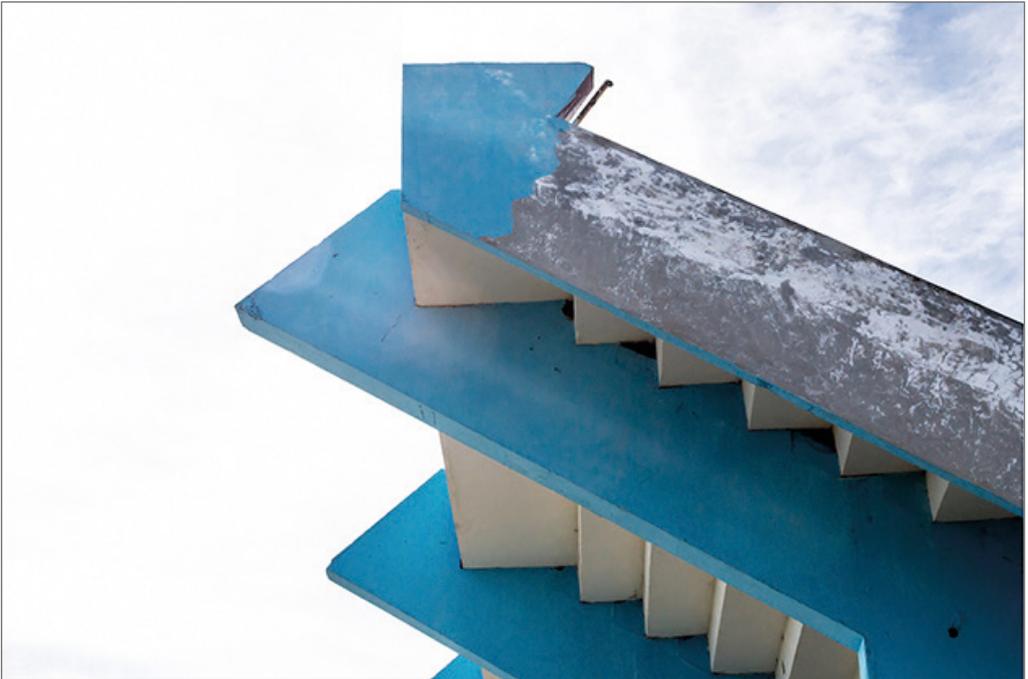
[WORK-IN-PROCESS] + [WORK-IN-PROGRESS]

Abstract

In this contribution, I intend to approach a supposed Cuban scenario as a possibility of wandering between the lived-in space and the constructed space. This approach will begin through Bozal; an identifying contradiction of communication means that African slaves developed on the island. The Bozal allows us to distinguish the non-systematic nature of structures and forms that would break with the established Indo-European genealogical models through an interrupted transmission process, typical of linguistic miscegenation.

Keywords: LIVED-IN SPACE; CONSTRUCTED SPACE; VERNACULAR SENSITIVITY; MONTAGE

.....
Akutain Ziarrusta, Ainhoa. 2020. "[Work-in-process] + [work-in-progress]".
AusArt 8 (2): 141-154. DOI: 10.1387/ausart.22008



Esta imagen, aparentemente inocente del estadio Panamericano de La Habana, hubo que sacarla furtivamente para evitar que me volvieran a requisar la cámara, como me sucedió cuando intenté fotografiar el mismo plano unos días antes. Ni siquiera había logrado entrar dentro. Descubrí entonces que esta imagen solo alcanza su importancia en escena. Me encontraba ante una geografía que no precisa exageraciones, dada su naturaleza, pero que debido al mismo motivo las induce. Reconocí también que La Habana tiene lugar, como dice Mallarmé, por sí solo: hace, siendo. Aunque tuve que aprender a leer de nuevo.

*Te diste cuenta,
no se escribe, luminosamente sobre fondo oscuro,
el alfabeto de los astros, solo,
sino que se indica, esbozado o interrumpido;
el hombre persigue negro sobre blanco.*

La acción restringida (Stéphane Mallarmé, 1897)

Mallarmé quiso imponer *La acción restringida* al lenguaje, o disidencia a la lógica del sentido. Sin duda para intuir las tensiones entre lo ideal y lo cotidiano. Después se quiso reconciliar a Marx con Mallarmé. O quizás fue al revés². Walter Benjamin, sin embargo, prefirió situarse entre ambos mientras construía sus versiones de la cultura³. Así le surgió la necesidad de trabajar desde el montaje –desarrollada al calor de la vanguardia constructivista⁴– hacia la yuxtaposición de fragmentos marginales, no transmitidos, que fue reuniendo y reordenando obsesivamente con intención de adquirir un nuevo conocimiento, una nueva comprensión. El montaje se convirtió entonces para él en una permanente elección para conectar cosas disímiles, en un gesto que le permitiría sostener cierta percepción sensible capacitada en intuir los componentes susceptibles de un constante cambio.

Para entonces, podría decirse, la conciencia había perdido su lugar privilegiado como centro dador de sentido desde el cual el conocimiento se estructura. De hecho, y remitiéndome a Henri Bergson, la conciencia es una cosa ([1896] 2006, 7). De modo que pertenece al conjunto de imágenes de luz que va formándose como una imagen más entre otras, en un espacio material de *variación universal* compuesto por figuras de luz donde ni siquiera los cuerpos rígidos se han formado todavía. Resulta relevante, por tanto, preguntarse por el surgimiento de esa supuesta imagen, o condensación de la materia-imagen, que posibilita el surgimiento de una pluralidad de imágenes subjetivas, cuya labor consiste en seleccionar entre las excitaciones que se ejercen sobre ella, es decir, preguntarse qué es lo que aísla. Deduzco que sólo lo que le interesa.

Bergson me recuerda asimismo que la separación entre este movimiento-recibido y el movimiento-ejecutado es lo que permite las imágenes-vivas, lo que él llama *centros de indeterminación* por la imposibilidad de predecir en ellas las acciones a partir de las excitaciones recibidas; un desvío entre las excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas. Así, leeré en Bergson, las imágenes vivas introducen en el plano de la materia la pantalla negra que le faltaría para ser revelada: la luz ha encontrado un obstáculo, una opacidad que la refleja

([1896] 2006, 1-2, 178). Y hallada entonces ante la condición negativa, que queda manifestada como cierto agujero negro en el espacio de la conciencia, Bergson me indica que todo fenómeno, siempre internamente contradictorio, lleva implícita su propia negación. A partir de aquí permitidme que aproveche para enunciar un pretexto.



Sujeto inestable

Uso de pronombres de objetos disyuntivos en lugar de clíticos

Confusión entre *ser* y *estar*

Evitación de frases gramaticales complejas que contienen cláusulas subordinadas y flexión verbal para el tiempo

Preguntas in situ

Doble negación

[rasgos del habla bozal]

[BOZAL // TEATRO BUFO CUBANO //
MINSTREL NEGRO // TO JUKE // JUKEBOX]

*La independencia del teatro es un paso más en el camino de la
independencia de la nación.*

(José Martí, 11 de mayo de 1875)

El uso de la doble negatividad tiene su oponente en el mismo texto.

El teatro bufo atendió a la expresión antes que al texto.

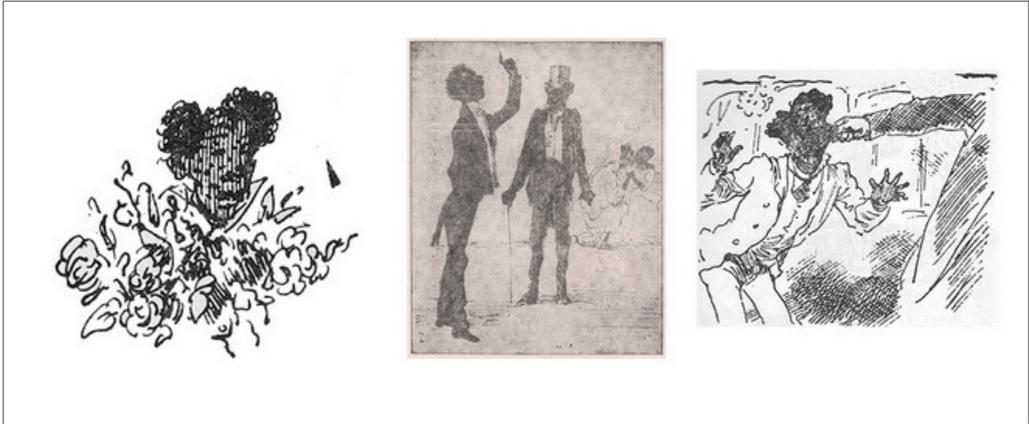
Por lo que leo, los argumentos descabellados e impredecibles del teatro bufo cubano del siglo XIX se implicaron con temas inmediatos, casi siempre improvisados y ajenos a toda pretensión de trascendencia. Encuentro que este teatro, de carácter satírico y salpicado de picardía, no consistía únicamente en una renovación formal de baja escala dentro del espectáculo del entretenimiento, sino también el reconocimiento de un nuevo individuo autoconsciente que reclamaba el escenario como una herramienta eficaz para desvirtuar las extorsiones y los sinsentidos reproducidos por una sociedad jerarquizada desde la administración colonial con sede en Madrid. Signos, símbolos y rituales convertidos en gestos colectivos que el bufo quiso retar colocando en escena a los personajes y ambientes marginados dentro del contexto histórico social de la isla. Pero para ello había que definir un espacio diferenciado situándose fuera del lenguaje convencional –hasta entonces reproducido en la zarzuela, el melodrama y la ópera⁵– y optó por nutrir la escena cubana de una sensibilidad vernácula, propia del desposeído. En este sentido, los rasgos mestizos del habla bozal alcanzaron un lugar preferente dentro de la interpretación bufa como parte estructural de su expresividad no hegemónica y el lenguaje bufo, con sus distorsiones y sinsentidos, se fue transformando –como anota Rine Leal– en un ritmo, una manera, un oído y una lengua distinta (1975, 18).

El manejo de este recurso lingüístico implicaba a su vez la reivindicación urgente de lo negro como parte de una construcción identitaria no resuelta en la sociedad cubana, reiteradamente perseguida y posteriormente organizada en el *Reglamento de esclavos* de 1842, donde se le excluía de cualquier participación social. Menos aún en el teatro, donde la caracterización negra se interpretaba siempre por ‘negritos’, es decir, por actores blancos pintados de negro que intentarían ridiculizarlos (Leal 1975, 292). Si bien pude descu-

brir elementos peyorativos para el campesino o el artesano de descendencia africana, aborigen u oriental, este pensamiento esclavista se evidencia en el 'catedrático negro', personaje que asume un gesto social no correspondido con su realidad económica y racial (ibíd., 28). Desfiguración posteriormente desarrollada por el bufo como la actitud formal contenida en lo meramente retórico y superficial. El teatro bufo también se apoyará en el estereotipo *blackface* instalado en el Minstrel, pero como reivindicación de la negritud, puesto que es el mismo negro quien se pinta el rostro de ese color. A partir de entonces el negro sobre blanco quedó relegado por el negro sobre negro.

El bufo, que evitará depender del trazo moralista, consiguió construir cierto instrumento de complementariedad de sentido que supondrá la articulación de dos o más realidades independientes, incluso contrapuestas, pero obligadas a complementarse. Porque lo público, nos recuerda Sergio Chejfec (2016, 106), no es solamente lo conocido por todas y por todos, sino también, aunque sea ignorado o desatendido, lo ocurrido ante la posible mirada de lo público. Tensiones opuestas acogidas por el bufo, que al reafirmar una peculiar manera de sentir y manifestarse mediante el mestizaje de elementos minoritarios, periféricos o simplemente invisibles, logrará finalmente dar cuenta de la conciencia de una imagen propiamente cubana. A este respecto, Alejo Carpentier (1960, 4) se refiere al teatro bufo como un fenómeno de transculturación verbal y lírica asociado con el nacimiento del sentimiento nacional en Cuba, el cual había ido ganando adeptos desde la Revolución de 1868. Sensibilidad para entonces alejada y diferenciada de la española rechazando, como anota Leal (1982, 16), "*todo intento de asimilación, de imitación, de reflejo, en un conflicto que llegó a la escena*".

A pesar de que el teatro bufo no se considerase a sí mismo militante, sus obras se anteponen como contrapartida a las formas colonizadoras, por lo que fueron tomadas como expresión del movimiento separatista. Se llegó a hablar incluso de cierta *bufomanía* (Leal 1975, 18). Ese ambiente, que en el fondo trasluce el viraje radical de la sensibilidad popular ante la asfixia colonial, explica el tratamiento que obtuvieron los intérpretes bufos de los ilustradores de prensa del momento, resultando ser el mismo que recibirían años antes los esclavos que llegaron a la isla; su imagen anulada por la ausencia de toda forma de expresión facial. Una mancha negra, un vacío estructurante por donde se me invitó a acceder en el proyecto plástico que me llevó hasta la isla⁶.



El primer período bufo terminó cerrándose violentamente a tres meses de haberse iniciado la primera sublevación por la independencia, la Guerra de los Diez Años (1868-1878), con la masacre que perpetró el Cuerpo de Voluntarios –fuerza paramilitar partidaria del colonialismo español– durante la representación bufa de *El perro huevero* en el teatro de Villanueva de La Habana. La pieza se había convertido en “una especie de canto o proclama revolucionaria que llena el inframundo social de los bufos” (Leal, 1982, 17), donde cronistas colonialistas denunciaron su salida de los límites del programa, hiriente para el sentimiento de los leales a la metrópoli (García Fernández²⁰). Tras el suceso los bufos fueron obligados al exilio, del cual no volvieron hasta el término de la guerra, en 1878, con nuevas estructuras y formas asociativas articuladas desde un repertorio conformado por fragmentos cruzados. Casi todas las piezas se han perdido y su teatro fue olvidado hasta hace no tanto.

La guerra culminó con la firma de la Paz de Zanjón, que no sería más que una tregua. Si bien este pacto hacía algunas concesiones en materia de autonomía política y pese a que en 1880 se logró la abolición de la esclavitud, su limitado alcance hizo que los rebeldes volvieran a sublevarse de 1879 a 1880 en la llamada Guerra Chiquita. Después, José Martí convoca a los cubanos a la “guerra necesaria” por la independencia de Cuba y, con tal fin, crea el Partido Revolucionario Cubano bajo el cual se organiza la Guerra del 95. Antesala de la guerra de Cuba o Desastre del 98, con la cual Cuba se proclamó república independiente, pero bajo la tutela de Estados Unidos. Ese mismo año, Zola es encarcelado en Francia, tras escribir *J’Accuse*, carta abierta dirigida al gobierno francés acusándole de antisemitismo por encarcelar injustamente a Alfred Dreyfus y Lenin crea poco después el Partido Laborista Socialdemócrata ruso.



Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría, La Habana. 1961/69
Equipo del proyecto: Fernando Salinas, Josefina Montalván, José Fernández
Basándome en cierto texto de Sergio Chejfec (2016, 199-216), esta imagen, justificación material de uno de los mayores logros arquitectónicos de la Modernidad Revolucionaria, transmite ese carácter de ensueño o utopía de progreso que queda desmantelado por las cavidades negras que me desconciertan. Vacíos que terminan representando lo único relevante de la imagen; su significado físico en tanto elementos exploratorios. Todo lo demás, desde lo vivido hasta lo construido, o los atributos físicos de la arquitectura representada, puede incluso haberse desvanecido o, lo que viene a ser lo mismo, no existir como testimonio consistente del presente. Sin embargo, estas cavidades negras han querido desmentirme una representación transparente de su superficie y han cumplido en consecuencia.
[La venganza de lo idílico]

En 1918, Enrique José Varona dejó la vicepresidencia de Cuba señalando amargamente: *“nosotros, los revolucionarios, creímos haber vencido el espíritu con que España nos gobernaba. Error profundo. Somos nosotros los vencidos, y ese espíritu el vencedor”* (citado en Leal 1975, 31). Años más tarde Unamuno haría uso de la frase *“vencer no es convencer”* (citado en Evans 2014, 126). Frase que iba dirigida a José Millán-Astray, general del bando sublevado y fundador de la Legión, durante la ceremonia de la por entonces llamada *Fiesta de la Raza* el 12 de octubre de 1936, aniversario del inicio de la colonización de América que se hacía coincidir con la apertura del curso universitario y cuyo leitmotiv era *“la exaltación nacional, el Imperio, la raza y la Cruzada”* (Rabaté & Rabaté 2009, 683). El acto, transmitido por la radio local, se celebró en el paraninfo de la Universidad de Salamanca y entre las distintas transcripciones de la intervención de Unamuno recojo la siguiente:

Acabo de oír el necrófilo e insensato grito, “Viva la muerte”. Y yo, que he pasado mi vida componiendo paradojas que excitaban la ira de algunos que no las comprendían, he de deciros, como experto en la materia, que esta ridícula paradoja me parece repelente (...) Me atormenta el pensar que el general Millán-Astray pudiera dictar las normas de la psicología de la masa. Un mutilado que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes, es de esperar que encuentre un terrible alivio viendo cómo se multiplican los mutilados a su alrededor.

(García Martín 2014, 760)

[ETXEBERRIA_CASA NUEVA]

*Esta es la nueva escuela, esta es la nueva casa,
casa y escuela nueva, como signo de nueva raza*

Silvio Rodríguez, *La nueva escuela* (1970)

La arquitectura cubana destacó, desde la década treinta del siglo pasado, por su reflexión en relación a la existencia de un lenguaje formal expresivo de la identidad cultural de la isla. Concepción que tomó fuerza sobre todo en los cuarenta y cincuenta con una generación de arquitectas y arquitectos pertenecientes a la Agrupación Tectónica de Estudios Contemporáneos (ATEC)⁷ que, disconformes con los cánones clásicos, establecieron alternativas locales identificadas con el Movimiento Moderno (MoMo). Esta nueva línea cons-

.....

tructiva, reconocida internacionalmente por críticos como Sigfried Giedion, obtuvo su continuidad con los estudiantes que participaron en la *Quema de los Vignola* de 1944⁸ y, a partir de este suceso, se comenzaron a estudiar en la Universidad de La Habana los elementos vernáculos propios de la casa popular cubana integrados en el lenguaje de la arquitectura moderna.

Tras el triunfo de la Revolución en 1959, a excepción de unos pocos nombres, la mayoría de los arquitectos citados optaron por el exilio. De modo que las sustanciales transformaciones que se produjeron en el replanteamiento del contexto constructivo de Fidel Castro fueron conducidas por una generación joven, gran parte aún estudiantes (Zardoya 2018, 10). Esta nueva generación tuvo que enfrentarse a una situación extrema, derivada de las escaseces que sobrevinieron tras el bloqueo que Estados Unidos estableció contra Cuba en 1960, pero lo hizo desde tal elevado nivel de experimentación e improvisación formal que, como señalaría Jaques Rancière (2000) en alusión a la Modernidad, sus proyectos consiguen convertirse en pura suspensión, transfiriéndome al momento en que la forma se experimenta por sí misma.

En esta primera etapa de la Revolución surge una nueva escala de composición arquitectónica, cuya mayor virtud se concretará cuando alcanza la máxima expresividad recurriendo a mínimos elementos. *lift-slab*⁹. La nueva arquitectura planteada por Fernando Salinas¹⁰, al igual que la de muchos de sus coetáneos de escena¹¹, no logra seducirme solo a mí, sino también al paisaje cubano sin alterar la unidad lingüística a pesar de su interpretación planimétrica. Salinas, deudor de Frank Lloyd Wright, experimentó con sistemas de expresión plástica que destacarían por las articulaciones espaciales de los bloques funcionales. También por las decididas transgresiones a las normas constructivas a través de una constante interacción dialéctica con el paisaje, para lo cual partiría de una mirada desviada, fragmentada, logrando extender –como señala su compañero Roberto Segre (1998)– sus inquietudes sobre la arquitectura como hecho cultural.

En aquel periodo la URSS y los países de Europa del Este recién se liberaban de los estereotipos estalinistas de la arquitectura socialista a cambio de un funcionalismo anodino derivado, en gran medida, de la crítica desatada por Nikita Krushev con la intervención *Acerca del culto a la personalidad y sus consecuencias* (1956). La alternativa caribeña del racionalismo, que se daría a conocer por su carácter humanista¹², logró esquivar la rigidez soviética en Cuba gracias a discrepancias y divergencias que se manifestaron de manera evidente en los planes arquitectónicos iniciales de la Revolución y

que, paradójicamente, solo hubiera podido existir dentro de un modelo socialista. A día de hoy, si apenas quedan vestigios de sus soluciones, éstos han de competir con las rígidas normas constructivas de un funcionalismo pedestre que empezaría a asumir su comprobación cotidiana a partir de 1970 con las Microbrigadas, versión arquitectónica del realismo socialista que inundaría el país con proyectos reiterados de un economicismo miope y de una tipificación obsesiva que se tornaría, en los ochenta, en una actitud protectora hacia el uso del ornamento como solución para esconder las evidentes deficiencias en las terminaciones de los edificios.

Salinas logró convertirse en mentor de las nuevas generaciones, que ya no se llamarán arquitectos, sino constructores por orden de Castro, que prohíbe el ejercicio individual de la profesión silenciando a quienes proyectan una arquitectura de vanguardia. Desaparecerán asimismo de los textos, siendo sustituidos en nombre de la obra colectiva¹³, obcecada en desterrar las preocupaciones estéticas de las nuevas edificaciones, vistas como entorpecedoras del desarrollo industrial; su máxima aspiración (Segre 1998). Resurge entonces el lema de Hannes Meyer y el Colegio de Arquitectos es sustituido por el Centro Técnico Superior de la Construcción. También se suprime el 'Día del Arquitecto' transformado en el 'Día del Constructor', que solía celebrarse a nivel nacional hasta hace bien poco el 13 de marzo, fecha de alta significación patriótica al coincidir con el aniversario del asesinato del líder estudiantil y alumno de arquitectura, José Antonio Echeverría. Su homenaje quedaría instalado en el Parque de los Mártires de la Habana convirtiéndose en el primer monumento abstracto del país, el cual asentará la nueva monumentalidad de la isla (Zardoya 2018, 16). Con su nombre se construyó también La Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría (CUJAE), una de las obras arquitectónicas más significativas de la primera etapa revolucionaria y realizada bajo la dirección de Salinas, en cuya vivencia, sus estudiantes aprendieron a sospechar de la masificación triunfante de los módulos prefabricados de estilo soviético que se estaban instaurando en la isla sin considerar el lugar donde iban a insertarse. Estos estudiantes fueron, a su vez, testigos del nuevo escenario de un proyecto social que tuvo su mayor contrariedad con el 'Período especial en tiempos de paz', iniciado en 1990. Período que incidiría severamente en la calidad de vida de la población por las dificultades económicas ocasionadas con la interrupción del intercambio comercial con los países de Europa del Este. Cesó la arquitectura socialista y vino la dolarización generalizada para responder a los nuevos espacios que se empezaron a construir, de función turística e inversión extranjera, inalcanzables para la mayoría de la población de la isla. Llegados a este punto, retomo nuevamente a la imagen del estadio Panamericano.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. 1978. *Leçon: Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France; Prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil
- Benjamin, Walter. (1940) 2005. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann; traducción, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera & Fernando Guerrero. Madrid: Akal
- Bergson, Henri. (1896) 2006. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Prólogo, María Pía López; apéndice, Henri Bergson; traducción, Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus
- Carpentier, Alejo. 1960. "El teatro bufo cubano". *Lunes de Revolución* 87, 19 dic.
- Chejfec, Sergio. 2016. *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill
- Evans, Jan. E. 2014. *Miguel de Unamuno's quest for faith: A Kierkegaardian understanding of Unamuno's struggle to believe*. Cambridge: James Clarke & Co
- García Fernández, Pedro Antonio. 2020. "El joven Martí y los sucesos del teatro Villanueva", *Cuba Ahora*, 19 junio
- García Martín, Pedro. 2014. "El Quijote en el nuevo orden del franquismo", *EHumanista: Journal of Iberian Studies* 28
- Guevara, Ernesto. 1965. *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Revolución
- Jennings, Michael. 2010. "Walter Benjamin y la vanguardia europea". En *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Alejandra Uslenghi, comp.; traducido por Alejandra Uslenghi & Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Leal, Rine. 1975. "La chancleta y el coturno". Prólogo a: *Teatro bufo siglo XIX: Antología*, selección y prólogo de Rine Leal. La Habana: Arte y Literatura
- . 1975. *La selva oscura, t. 1: Historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*. La Habana: Arte y Literatura
- . 1982. *La selva oscura, t. 2: De los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*. La Habana: Arte y Literatura
- Loomis, John A. 1999. *Revolution of forms: Cuba's forgotten art schools*. Foreword by Gerardo Mosquera. New York: Princeton Architectural Press
- Mallarmé, Stéphane. (1897) 1998. "La acción restringida". En *Stéphane Mallarmé en castellano, III: Divagaciones; Seguido de Prosa diversa; Correspondencia*, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban, 227-32. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Nuez, Iván de la. 2019. "La utopía paralela: Ciudades soñadas en Cuba (1980-1993)". Programa de mano de la exposición. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge
- Pérez Velázquez, Julio César. 2018. "La naturaleza en la obra de Fernando Salinas". *Arquitectura y Urbanismo* 39(3): 32-50-
- Rabaté, Colette & Jean-Claude Rabaté. 2009. *Miguel de Unamuno: Biografía*. Madrid: Taurus
- Rancière, Jacques. (2000) 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Traducción de Cristóbal Durán et al. Buenos Aires: Prometeo
- Segre, Roberto. (1998) 2005. "Encrucijadas de la arquitectura en Cuba: Realismo mágico, realismo socialista y realismo crítico". En: Tres décadas de reflexiones sobre el hábitat latinoamericano, 116-26. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- . 1970. *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria*. La Habana: Unión

Zardoya, María Victoria. 2018. "La Habana". En: *La arquitectura de la revolución cubana 1959-2018: De primera mano; Entrevistas con sus protagonistas y cronistas*, Manuel Cuadra, ed., 9-36. Kassel: Kassel University

Notas

- ¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco GIC-GV-IT1096-16, con financiación del Gobierno Vasco. Así como en el seno del proyecto: "El arte y las transformaciones del espacio común del territorio. [Sostenibilidad estética en canteras de corte y bordes de agua]"(HAR2016-78241-P), MINECO, Fondos europeos FEDER (I+D+i).
- ² Roland Barthes escribe sobre la función utópica del lenguaje a partir de la expresión mallarmeama 'cambiar la lengua', concomitante de la expresión marxista 'cambiar el mundo'. La utopía esbozada por Barthes es la de una libertad que toda sociedad debería procurar: tantos lenguajes como deseos. Lo deseable para Barthes es que una lengua, cualquiera que fuese, no reprimiese a otra. Y en esa lucha que emprende contra los poderes, la última fuerza del lenguaje para Barthes sería poner en acción los signos más que destruirlos e instituir en el seno mismo de la lengua servil una verdadera heteronimia de las cosas (Barthes 1978, 24-26).
- ³ Benjamin, desde su participación en el Grupo G junto con Lazlo Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, El Lizzitsky, Sasha Stone, Hans Richter, John Heartfield o Georg Grosz, llegan a él la noción y la práctica del montaje. Las influencias de ese grupo permiten explicar, en parte, el viraje benjaminiano de la cultura romántica alemana al interés por la arquitectura, la fotografía, el arte industrial, la cultura de masas y, sobre todo, la aparición de formas culturales renovadoras en Francia y Rusia.
- ⁴ Así, en una carta a Scholem de 1928, Benjamin escribe: "Cuando haya acabado de una u otra forma el trabajo del que en este momento me ocupo con toda clase de preocupaciones, un ensayo sumamente curioso y arriesgado, 'Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico' (pues nunca he escrito con tanto riesgo de fracasar), se habrá cerrado para mí un horizonte de trabajo –el de 'Calle de dirección única'– en el mismo sentido en que el libro sobre el drama barroco cerró el horizonte germanístico. Los motivos profanos de 'Calle de dirección única' se multiplicarán en él de un modo infernal." (Benjamin [1927-1940] 2005, 894-895)..
- ⁵ La ópera-bufa, llamada también cómica por los franceses, no comporta necesariamente un carácter divertido y, como señala Rino Leal, sus fronteras son imprecisas. Se instala en París a principios del XVIII, venida de Nápoles. Este calificativo de bufo será aplicado a obras musicales donde alterna el recitado con las partes cantadas para diferenciarlas de la ópera (Leal 1982, 22)
- ⁶ Véase a este respecto la exposición lúcu_lúcu (ver_mirar), cuyo título proviene del bozal, presentado en 2018 en el Centro Cultural Montehermo de Vitoria-Gasteiz.
- ⁷ Formado en 1941 para integrarse al Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) bajo la tutela del barcelonés Josep Lluís Sert, estuvo formado por Eugenio Batista, Miguel Gastón, Nicolás Arroyo, Gabriela Menéndez, Manuel de Tapia Ruano, Carlos Alzogaray, Beatriz Masó, Rita Gutiérrez, Emilio de Junco y Eduardo Montoulieu. Es probable que en él participaran asimismo los arquitectos Ramón Fábregas y Martín Domínguez emigrados a Cuba al finalizar la Guerra Civil española.

-
- ⁸ Max Borges, Frank Martínez, Nicolás Quintana, Ricardo Porro, Antonio Quintana y Emilio del Junco.
- ⁹ Conocida también como losa izada. Consiste en un sistema constructivo recurrido en las construcciones de obras sociales en Cuba que permite una libre direccionalidad de las losas y una variación de espacios a través de la diferenciación de los puntales. En este encuentro entre la estructura cuadrículada de la losa y la columna resulta esencial, sin embargo, los anillos en los cuales se establecen los puntos de soldadura.
- ¹⁰ Acunando el concepto de diseño ambiental como expresión lógica de la integración de escalas en la sociedad socialista, Salinas destacaría por su impulso al trabajo en equipo entre arquitectos y artistas, sobre todo cuando logra ocupar el cargo de Director de Artes Plásticas y Diseño en el Ministerio de Cultura (1976-1980) y en el proyecto de la Embajada de Cuba en México (1977). Entre sus aspiraciones, como señalaría el propio Salinas, se encontraba "hallar nuestro propio lenguaje, expresivo de una interpretación personal creativa de la herencia histórica de las condiciones ecológicas y la modernidad, filtrada a través de la realidad cubana" (Pérez Velázquez 2018)
- ¹¹ Raúl González, Antonio Quintana, Josefina Montalván, Ricardo Porro, Mercedes Álvarez, Hugo D'acosta, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Iván Espín, Joaquín Rallo, Mario Coyula, Emilio Escobar o Luis Lápidus, entre otros.
- ¹² Que podría responder al espíritu del ensayo *El socialismo y el hombre en Cuba* escrito por Ernesto Che Guevara en 1965, donde se leía: "*El camino es largo y desconocido en parte; conocemos nuestras limitaciones. Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos. Nos forjaremos en la acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica*" ([1965] 1980, 34-48). En relación al 'hombre nuevo' referido por Che, el arquitecto Roberto Segre (1998) anota: "*El desafío planteado en la 'Zafra de los Diez Millones' (1969/70) resultó un elemento catalizador del espíritu colectivista y solidario de la población de la isla, en busca de los atributos identificadores del futuro 'hombre nuevo'. Hoy recordamos con dolor, las palabras del poeta José Agustín Goytisolo, en el IX Congreso de la UIA celebrado en Buenos Aires (1969), que tanto nos indignaron entonces: 'El hombre nuevo es como el abominable hombre de las nieves: todos hablan de él pero nunca nadie lo ha visto'*".
- ¹³ Censura de imprenta que afectó a la revista *Arquitectura Cuba*, quedando relegados al olvido setenta números publicados entre 1959 y 1997, algunos de ellos realizados por reconocidas personalidades de la cultura arquitectónica cubana.

.....

(Artículo recibido: 15-09-20; aceptado: 27-11-20)