

# MODERNISMOS PERIFÉRICOS. CLAVES PARA REESCRIBIR LA HISTORIA DEL MODERNISMO CATALÁN EN LA HABANA<sup>1</sup>

*Jorge Núñez Vega*

## ABSTRACT

In this work we perform a critical assessment of the literature on the development of Catalan Modernism in Havana in two stages, one which strives to discover the national identity of architecture and a second one that accepts the Havanan urban space as a complex universe made up of varied fragments. We discuss the conception of the unprecedented architectural image and its relation to the adherence to historicism in peripheral contexts, a concept present in the assessment of Havanan Modernism, explaining it with primary sources and establishing its limitations. We present the question of the opposition of art to industrial reality, analyzing how it behaves in the Cuban case and what kind of documents—literary, in the analyzed case—provided guidelines for taste and a demand not connected to the Caribbean colonial tradition, but to the desire to build a space to “live on a large scale”, according to European models and the urgency to modernize the capital of the new republic. We support the argument with unpublished and little-known images, this being the prevailing criterion in the selection of images.

**Keywords:** La Habana, Catalonian modernism, Art Nouveau, architecture, history

## RESUMEN

En este trabajo realizamos un balance crítico de la bibliografía sobre el desarrollo del Modernismo catalán en La Habana en dos etapas, una que se esfuerza por descubrir la identidad nacional de la arquitectura y una segunda que acepta el espacio urbano habanero como un universo complejo formado por fragmentos variados. Discutimos la concepción de la imagen arquitectónica inédita y su relación con el apego al historicismo en los contextos periféricos, idea presente en las valoraciones del modernismo habanero, matizándola con fuentes primarias y estableciendo sus limitaciones. Problematicamos la cuestión de la oposición del arte a la realidad industrial, analizando cómo se comporta en el caso cubano y qué clase de documentos —literarios, en el caso analizado— pautaron el gusto y una demanda no vinculada a la tradición colonial caribeña, sino al deseo de construir un espacio para “vivir a lo grande”, acorde a referentes europeos y a la urgencia

de modernizar la capital de la nueva república. Apoyamos la argumentación con imágenes poco conocidas e inéditas, siendo éste el criterio prevaleciente en la selección de imágenes.

**Palabras clave:** La Habana, Modernismo catalán, Art Nouveau, arquitectura, historia

#### RÉSUMÉ

Notre travail est une évaluation critique de la bibliographie sur l'évolution du Modernisme catalan dans la Havane en deux étapes. La première se propose de découvrir l'identité nationale via l'architecture. La seconde conçoit l'espace « habanero » comme un univers complexe composé de divers fragments. Delors nous mettons en question, avec l'apport de nouveaux documents, l'image, très présente dans les études sur le modernisme « habanero », d'une architecture inédite et de sa relation avec l'historicisme dans des contextes périphériques. De même, nous examinons la question de l'opposition de l'art à la réalité industrielle à partir de l'analyse de son particulier comportement à Cuba, et par des documents —littéraires dans ce cas— qui ont formé le goût ainsi qu'une demande qui, selon notre démonstration, n'a pas été en rapport avec la tradition coloniale de la Caraïbe. Au contraire, cette demande répondait au désir de « vivre au grand », suivant des référents européens et à l'urgence de moderniser la capitale de la nouvelle république. Ainsi toute notre argumentation s'appuie sur des images peu connues et inédites.

**Mots-clés :** La Havane, modernisme catalan, Art Nouveau, architecture, histoire

A la memoria de Roberto Segre y Mario Coyula

Los vínculos entre España y Cuba no se cortaron al finalizar la guerra en 1898. Por el contrario, ex metrópoli y ex colonia se mantuvieron unidas por lazos económicos, familiares, culturales. Aquí se investiga el vínculo entre las arquitecturas a ambos lados del Atlántico a inicios del siglo XX. Concretamente, algunas cuestiones que deberían aclarar la recepción del Modernismo catalán en La Habana, que se hace presente entre 1905 y 1915 de la mano de maestros de obra que emigraron a Cuba. Este trabajo aborda el encuentro entre estos nuevos códigos y los sistemas de imágenes que había producido previamente el modernismo literario insular dando lugar a un *Art Nouveau* periférico.

No enfocaremos la cuestión como la historia de una corriente estética. Veremos enseguida que la estética de la arquitectura, y

especialmente el procedimiento de clasificar por estilos, ha experimentado avances notables en la identificación, recuperación y valoración de obras y autores en relación con el Modernismo catalán de La Habana. Gracias a esto ya disponemos de un panorama más o menos completo de las aplicaciones. Basándonos en esta información, revisaremos aspectos clave del enfoque vigente sobre el Modernismo de La Habana. Estos aspectos son: vinculación con la tradición precedente, oposición a la realidad industrial y conceptualización teórica. La idea es encontrar sugerencias ajenas al enfoque estético y a la historia de los estilos, empleados en la órbita de los historiadores de este campo. Intentemos primero reconstruir los modos en que estos profesionales se han acercado al tema.

**Fotografía 1.** Expositor de Mosaicos La Cubana para la Exposición Nacional de Agricultura, Industrias, Artes y Labores de la Mujer (La Habana, 28 de enero-24 de febrero de 1911). Proyectista Mario Rotllant i Folcarà. Decorado y pintado por Ballesteros y Cía.



Fuente: *El Fígaro*.

## Dos momentos

Podemos estructurar en dos etapas los planteamientos sobre el Modernismo habanero. Una primera larga etapa se inicia a finales de la década de 1910. Comenzaría con los ataques contra el llamado “barbarismo catalán” o “catalanismo” lanzados por jóvenes arquitectos que inicialmente habían encontrado un ambiente poco favorable para el ejercicio profesional. El motivo de esta campaña fue una competencia ardua por modificar el gusto y hacerse con la demanda (Cuevas 2001). No obstante, en el planteamiento de los nuevos arquitectos comenzaron a formarse argumentos interesantes contra el *Kitsch*, el pastiche historicista y la asimilación esnob de las referencias importadas. Dentro de una naciente búsqueda de una identidad propia se exigió la recuperación del estilo colonial, el uso de la vegetación en parques y avenidas, y un trazado urbano ajustado al crecimiento de la ciudad (Martínez 1925 y 1926). Al llegar la década de 1920, y bajo la idea de “consumir lo que el país produce”, la polémica se extendió a la industria de los materiales de construcción, recomendándose construir utilizando exclusivamente materiales cubanos. Todo esto llevó consigo un desprecio por el gusto por lo importado, que sí fue dominante en las dos primeras décadas del siglo XX. El arquitecto Leonardo Morales aseguró en uno de sus escritos que *made in Cuba* era una frase desconocida hasta que el gobierno del general Gerardo Machado (1925-1933) se propuso promover los productos cubanos. Y que el esnobismo había hecho siempre considerar como superior todo lo que fuera importado, sin considerar la calidad (Morales 1929).

En cuanto a fisionomías, vemos replanteamientos continuos de estas búsquedas de identidad, primero con el desarrollo del estilo neocolonial y luego con las adaptaciones del Movimiento Moderno en la década de 1950 (Cárdenas 2009). Este giro nacionalista a menudo concretó una visión negativa de los llamados “estilos importados”. Para el arquitecto Carlos Mendoza, en Cuba se habían trabajado todos los estilos. Este afán de experimentación, tan característico de la arquitectura republicana, obedecía a la sustitución de una moda por otra, o a la imitación de lo que se hacía en el extranjero. Como Pedro Martínez Inclán, Leonardo Morales, Luis Bay Sevilla y otros arquitectos, Mendoza proponía organizar la obra arquitectónica, limitándola a producir solamente en los estilos colonial y moderno con características propias (Mendoza 1941).

Esta actitud crítica se manifestó particularmente enconada respecto al Modernismo catalán. Para arquitectos y publicistas cubanos, el Modernismo llegaría a ser el ejemplo más apropiado del mal gusto y del desquiciamiento profesional. Ellos no comprendían cómo el “estilo modernista catalán” —“irregular”, “absurdo” y “ejecutado por personas incapaces”— había conseguido expandirse por la isla, en viviendas,

edificios públicos y religiosos (Otero 1929). Este juicio negativo permanecería latente, reflejándose en ensayos de críticos como Alejo Carpentier (1925) y escritores como Emilio Roig de Leuchsenring (1939). Asimismo, aproximaciones reflexivas al tema permanecieron prácticamente ausentes en publicaciones especializadas, como *Arquitectura*, la *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros* o *El Arquitecto*.

**Fotografía 2.** Pabellón de la fábrica de sombreros de Ramón López para la Exposición Nacional de Agricultura. (La Habana, 1911).



Fuente: *El Fígaro*.

En la década de 1960, y llegados a un momento de análisis y síntesis de un período de cincuenta años que parecía eterno, aparecen los artículos de Joaquín Weiss y Vivian Acosta: “El *Art Nouveau*. La rama cubana”

(1965) y “De Europa a Cuba: el *Art Nouveau*” (1969), respectivamente. El artículo de Weiss, notable por la fotografía de apoyo, rastrea los orígenes y desarrollo del movimiento en Europa. También enfoca la “rama catalana” —mencionando a Antoni Gaudí— como una especie de síntesis con características propias. Y luego encuentra en Cuba un desenlace insular en el que el proyectista Mario Rotllant i Folcarà aparece como un purista del estilo. Asimismo, Weiss habla de una renovación de los temas modernistas (Eugenio Dedió, Francisco Ramírez Ovando, Arturo Marques, Pujol y Oramas) llegando a identificar hasta 25 construcciones *Art Nouveau*. Weiss señala a los arquitectos graduados de la escuela de arquitectura —afiliados estéticamente al neobarroco— como la principal causa de la frustración del estilo en Cuba. Refiriéndose a la larga sombra dejada por estos arquitectos contrarios al Modernismo, anota que ya era hora de dejar de caracterizar desdeñosamente la primera década republicana como época del catalanismo (Weiss 1965).

Acosta sigue una estrategia explicativa parecida. Su artículo conecta el caso cubano con sus antecedentes europeos, que rastrea hasta llegar al movimiento *Arts & Crafts*. Asimismo, coincide con Weiss en resaltar la centralidad de la figura de Mario Rotllant. Pero, posiblemente, lo más interesante de su trabajo sea la conexión que establece entre arquitectura y artes decorativas, una vertiente del problema que abre posibilidades a la interpretación global (Acosta 1969). En ambos trabajos se advierte la recuperación del apetito por estudiar el episodio modernista. No obstante, tanto Weiss y Acosta cuestionan la influencia directa catalana, abogando más por una confluencia de motivos europeos con el barroco insular en la decoración. No deben parecernos opiniones demasiado extrañas, si tenemos en cuenta que autoridades importantes como Giedion y Zevi, al referirse al *Art Nouveau*, no mencionan el Modernismo peninsular, o apenas refieren a Antoni Gaudí como un genio solitario.

En un segundo momento tenemos la publicación de *La Habana. Arquitectura del siglo XX* (1998), de Eduardo Luis Rodríguez, que ha inspirado varios estudios parciales en los últimos años. En esta etapa encontramos muy cambiado el propósito de descubrir la identidad nacional de la arquitectura. Más bien, vemos la aceptación del espacio urbano como un universo complejo formado por fragmentos variados, tensiones, reescrituras, combinaciones carnavalescas, impulsos históricos distintos y una gran erosión. Dentro de este marco, Rodríguez realiza un trabajo de anticuario en lo que al Modernismo se refiere: presenta un panorama bastante completo y recupera la obra (nuevamente olvidada) de proyectistas de gran relieve, como Mario Rotllant i Folcarà.

En cuanto al rebuscado asunto de la influencia catalana en Cuba, por una parte, Rodríguez habla casi siempre de *Art Nouveau*, y esto salva la integridad del repertorio de influencias europeas (Guimard,

Horta, Wagner, Hoffman, Olbrich). Por otra, discute razonablemente el planteamiento de Weiss y Acosta indicando que, en la época, las influencias del *Art Nouveau* europeo pasan a través de un entramado catalán activo en La Habana entre 1905 y 1915/ 1920, formado por clientes, proyectistas, contratistas, artesanos especializados y proveedores de materiales. El aporte principal de este estudio es la recuperación de esta red intermediaria entre los modelos de referencia y el espacio urbano habanero. En este sentido, Rodríguez subraya al máximo la importancia de la inmigración. Llega a plantear una transposición casi literal de aspectos de la realidad catalana a Cuba, fenómeno animado por la compañía cultural del nacionalismo. No obstante, sus planteamientos son un tanto ambiguos, pues se mantiene en la línea de sus predecesores al coincidir en que las aplicaciones modernistas se integraron en edificios de apariencia neo-barroca y ecléctica que apenas mostraron de manera aislada y no coherente elementos ornamentales del estilo modernista. Es decir: sin profundizar en las características de la influencia que llegaba desde la península, manejándose únicamente con variables explicativas cubanas, no obtenemos suficientes pistas para el tratamiento adecuado de la importación por los catalanes de La Habana de las tendencias del arte arquitectónico peninsular.

Aparte de la cuestión de la raíz catalana del *Art Nouveau* habanero, encontramos un problema de caracterización. La última etapa de la historiografía de la década de 1990 caracterizó de la siguiente manera la arquitectura de principios del siglo XX: gusto por la combinación ecléctica (diversidad en el panorama arquitectónico, avalancha expresiva, repertorio de nuevas opciones artísticas, libertad de selección de imágenes); incorporación de nuevas tecnologías; “lógico afán de modernidad”, unido a un “sentimiento de retraso” en el proceso histórico; influencia de la inmigración española y catalana; proclividad al exotismo (romanticismo neogótico, *Arts & Crafts*, pintoresquismo, neomorisco y clasicismo norteamericano).

En relación al Modernismo, se establece la importancia de sorprender al público mediante la obtención de una imagen completamente inédita, sin referencias historicistas; se señala la inexistencia de una revolución industrial a la que oponerse (en contraste con Europa); se indica que el *Art Nouveau* habanero no cuenta sólidas fundamentaciones teóricas del tipo John Ruskin o William Morris; se menciona la fuerza económica y cultural de la comunidad catalana; se valora la expansión de nuevas formas que actualizan la imagen de la ciudad, obtenidas gracias a una nueva circulación cultural, si bien se reconoce que no hubo aportes considerables, sino adaptación de modelos extranjeros. Finalmente, se explica la extinción del impulso modernista con una tesis de la sustitución de modelos, es decir: los clientes (nueva burguesía republicana)

prefirieron el clasicismo norteamericano al modernismo de procedencia española. El conflicto que tuvo lugar alrededor de 1915 entre arquitectos cubanos y aparejadores catalanes sería la expresión de esta sustitución de modelos (Rodríguez 1998). Comentemos estos aspectos, matizándolos con otras informaciones y fuentes.

## Nexos

Los estudiosos de la arquitectura de inicios del siglo XX heredaron un problema de definición que debían responder: ¿Qué fue el Modernismo? Para organizar nuestra mirada, qué elementos pueden considerarse dentro del estilo y qué aspectos no. La tentación más razonable fue identificar primeramente los rasgos generales de la fisonomía (ornamentación floral, líneas sinuosas, figuración en las fachadas...). A partir de esta caracterización, se acotó el campo y organizó el material. Aquí, el primer elemento organizador que se plantea es la cuestión de la pasión por la imagen inédita que sorprende al público: construir como nunca antes se había hecho; descartar el historicismo como fuente. Pero, ¿esto realmente fue así?

En *Espacio, tiempo y arquitectura*, S. Giedion (2009) habla para la Europa del cambio de siglo de una “exigencia de moralidad” (Van de Velde, Horta, Morris, Paul Hankar, la revista *L’Art Moderne* de Bruselas, Hendrik Petrus Berlage): una modificación de la sensibilidad que plantea la adecuación de la forma a la función, con la consiguiente negación del paradigma de la École des Beaux-Arts de París, basado en el aprendizaje e imitación de los estilos históricos. Este viraje revolucionario estimula a los creadores de la generación siguiente (Otto Wagner, Auguste Perret, Tony Garnier...) que mantienen el interés por la arquitectura nueva y llena de vitalidad, aunque en sus proyectos tomen caminos diferentes a los esbozados por los maestros. No obstante, Giedion es estricto en una cuestión: si no se abandonan los estilos históricos, si no detectamos plena adecuación de la forma a la función, no puede hablarse de un arte verdaderamente nuevo en el cambio de siglo.

Entonces esto se convierte en un problema, pues en la perspectiva de Giedion sólo hay cabida para los autores más innovadores, lo cual dejaría fuera de registro a numerosos profesionales que trabajaron dentro de la vertiente del Modernismo que se desarrolló en Cataluña, prácticamente ningún profesional debería ser considerado demasiado en serio. Siquiera las investigaciones eruditas y arqueológicas de los arquitectos Josep Puig i Cadafalch y Lluís Domènech i Montaner sobre el pasado gótico y románico de la arquitectura catalana, e incluso sobre el mudéjar, lombardo, bizantino... no tendrían cabida en la construcción de un estilo inédito e internacional, aunque en viva relación con un territorio dotado



**Fotografía 3.** Palau Güell, Barcelona. Arquitecto: Antoni Gaudí (1888).



Fuente: Rogent, Francesc y Domènech, Lluís. 1897. *Arquitectura moderna de Barcelona*. Lámina XCII.

de tradiciones y memoria histórica.

Aun más: una perspectiva como la de Giedion entra en conflicto con las fuentes. La documentación de la época efectivamente refleja una gran sorpresa ante los nuevos edificios y la nueva imagen que proyectan. Para ilustrarlo, tomemos el ejemplo del Palau Güell de Gaudí (1888). Dentro de una perspectiva tipo Giedion, sería como mucho una recreación del gótico llena de ambiciones contenidas. Una primera inspiración aún sujeta a los cánones del eclecticismo, que acaso terminará siendo genial y novedosa (Sagrada Familia, Casa Milà...), pero que aún no lo es, pues carga demasiadas deudas.

Sin embargo, al analizar este mismo edificio, el arquitecto Lluís Domènech i Montaner escribe: “De todos los edificios de tipo moderno, este es sin duda uno de los que ofrece caracteres más originales, sobre todo en lo que concierne a la ornamentación, en nada empleada en los

demás”. Y amplía la idea del genio original más adelante (sobre la Casa Calvet, 1890-1900): “En él [Gaudí] todo ha de ser maravilloso e inesperado, aún en aquellos estilos en los que parece nada queda por inventar. Por eso, su arte es puramente individual, y cristalizará en sus obras sin conquistar no dejar secuaces. Es más, creemos que ni él mismo haya pensado en crearse un tipo propio (...) Cada proyecto suyo responde a un ideal completo de un aspecto artístico y en la solución de este ideal pone su alma entera, sin concesiones a la crítica metódica y reflexiva, y sin sujeción a ningún obstáculo de carácter práctico o económico” (Rogent y Domènech 1897:151).

Estas palabras traducen una alegre y sana estupefacción que entra por completo en el propósito del nuevo estilo. Debería ser contemplada en el análisis, pues parece un contrasentido negar un potencial revolucionario que refieren los contemporáneos de la obra. Es cierto que la crítica históricamente establecida no es concluyente sobre la obra de arte, pues a menudo la mirada y la sensibilidad de época acusan una cierta lentitud en cuanto a juicios y procesamientos. No obstante, un enfoque histórico no debería subestimar esta clase de opiniones que hallamos en la bibliografía de la época.

El italiano Bruno Zevi revisó la perspectiva de Giedion en *Historia de la Arquitectura Moderna* (1980). Afirma Zevi que la pronta degeneración del movimiento impulsó a juzgarlo simplemente desde el punto de vista instrumental: un estadio resolutivo de la batalla anti-académica. Para Zevi, todos los creadores europeos están atentos al *Art Nouveau* entre 1893 y 1914. En ese breve intervalo, el movimiento liberó la vanguardia de las recuperaciones historicistas, difundiendo un lenguaje inédito que, partiendo del exordio, asimiló los procesos industriales en función de sus finalidades expresivas.

Trascender en la explicación la cuestión épica de la confrontación con la academia y la administración (por los problemas urbanísticos que entrañó) es un gran acierto. No sólo porque permite ampliar el catálogo, sino porque se incluye un asunto importante: la misión del *Art Nouveau* fue construir el decorado donde debía transcurrir la vida de la alta burguesía industrial, progresista y culta (Zevi 1980:54). “Todo el edificio responde a un sentimiento de bienestar dependiente del arte, que hace que la estancia en él sea agradecida y estimada.” —escribe Domènech i Montaner sobre la Casa Calvet (Rogent y Domènech 1897:152). Esto para nosotros no ha de orientar un regreso a aquellas imágenes dulces de la mal llamada *Belle Époque*, ya definitivamente obsoletas (Chardin 1998; Dugast 2003; Blom 2010). Significa aceptar que donde hubo confrontación de códigos y lenguajes, hubo además propósito de satisfacción, bienestar, deseos de vivir a lo grande; un optimismo que anticipaba un futuro mejor de lo que había sido cualquier pasado. Y hubo sobre todo el deseo, muy presente en autores de

la era industrial a partir de Mark Twain y Charles D. Warner, de revivir el *otium* romano en clave moderna. (Fumaroli 2010)

Zevi nos aclara aún más el marco teórico al referirse a la relación entre el Modernismo y la cultura popular. Si bien en general fue un desastre que desembocó en una especie de chapucería temprana, en Cataluña se produjo un particularísimo intercambio entre genio y pueblo, creándose una artesanía vernácula, primitiva, capaz de imprimir al paisaje urbano de Barcelona (no únicamente a los espacios de la élite) y a su decoración una fisionomía modernista.

El hecho es que en España el *Kitsch* arreciaba desde tiempo, mezclando neogótico y neobarroco, formas hispano-islámicas “mudéjares” con extravagancias morescas, bizantinas y flamboyantes. Aquel caos expresivo había encontrado un ideólogo herético y tan libre de prejuicios como Lluís Domènech i Montaner quien, en un artículo de 1878, instigaba a la babélica contaminación de los *revivals*, no en aras de apegarse al pasado sino precisamente para liberarse de él. Su paradójica teoría podría resumirse de la siguiente manera: urge una nueva arquitectura, pero seguimos mirando atrás, fascinados por el historicismo; dada esta situación, debemos tener por lo menos el valor de atesorar las experiencias griegas, orientales, árabes, cristianas y renacentistas, explotándolas para lo que sirvan en función de nuestras necesidades y rechazando lo que haya en ellas de desechable. Domènech i Montaner propugnaba una operación de ‘fijación semántica’ y quería descontextualizar simultáneamente todos los códigos antiguos para volver a utilizar sus vocablos en un discurso moderno. Se trata de un eclecticismo de grado pop, absurdo pero anti-conformista, opuesto a todo rigor académico e incluso profanador de los valores institucionales e históricos, puesto que apunta a un nuevo montaje de palabras pertenecientes a escrituras diversas, de las que se acumulan los nexos gramaticales y sintácticos. (Zevi 1980:66-67)

Se podría anotar que en realidad todo esto comenzó antes en Cataluña, con el arquitecto Elies Rogent y el proyecto de la Universidad Literaria aprobado en 1862 (Bassegoda 1929). Con Rogent se inició lo que Domènech i Montaner llamó: “arquitectura moderna de Barcelona”. Precisamente el análisis de obras como la de Rogent, también del Palau Güell, de Gaudí y del edificio-taller de J. Thomas (propio) nos aclara esta cuestión de la gramática herética. El orden del montaje sería una combinación entre nobleza de proporciones, utilización de materiales y técnicas de última generación y una fantasía artística que, elevada al máximo, lejos de resultar un agregado, se convierte en el “alma” del edificio. En las coordenadas de esta “arquitectura moderna” (sin la molesta y restrictiva etiqueta del “-ismo”) en Barcelona trabajó un amplio número de proyectistas: Claudio Duran, Salvador Viñals, Antonio Rovira Rabassa, Leandro Albareda, Emilio Sala, José Vilaseca, Tiberio

**Fotografía 4.** Eclecticismo en Barcelona. Casa moruna de Antonio Goytisolo, Barcelona. Arquitecto: Juan Giró (18.)

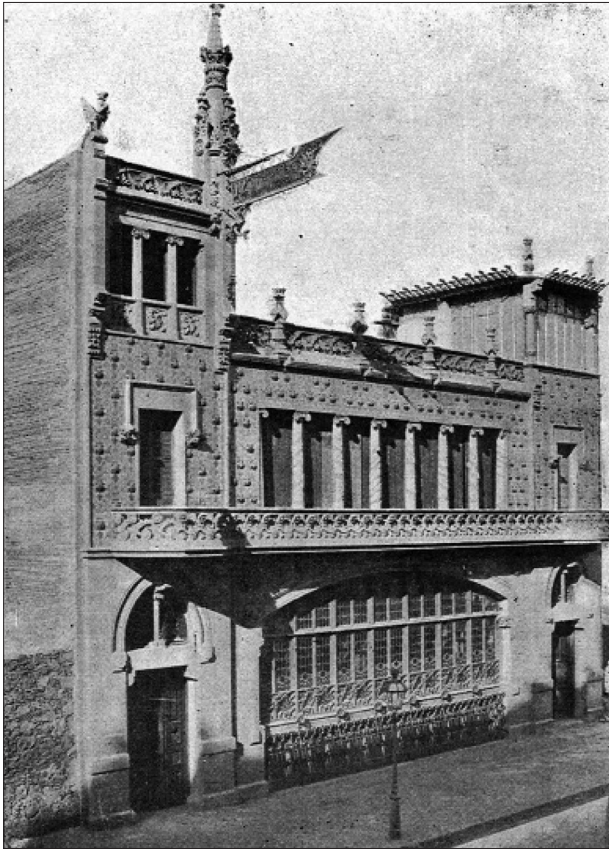


Fuente: Rogent y Domènech. 1897. *Arquitectura moderna...* Lámina XCV.

Sabater, José Domènech Estapà, Juan Bruguera, Camilo Oliveras, José Giró, Domingo Boada, Domingo Batet, Josep Puig i Cadafalch, Juan Bautista Pons, Pedro Flaqués, Enric Sagnier, Joan Martorell, Francisco de Paula del Villar y Carmona, Augusto Font y Carmona (cito los nombres tal como aparecen en la fuente)... De este “humus aberrante colmado de violencias en la invención”, surge Antoni Gaudí, alimentándose de sus “desequilibrados y exóticos ingredientes” (Rogent y Domènech 1897: s/np; Zevi 1980).

Estas reflexiones indican nuevas pistas en el tratamiento del modernismo habanero. La idea (certera) de la justa mediación del entramado

**Fotografía 5.** Eclecticismo en Barcelona. Taller de J. Thomas. Arquitecto: Lluís Domènech i Montaner (1895-1898).



Fuente: Rogent y Domènech. 1897. *Arquitectura moderna...* Lámina LXXXIII.

catalán se completa con este universo inquietante, ecléctico y, sobre todo, libre de prejuicios. En lugar de buscar originalidad —la pretensión se mantiene latente (Rodríguez 1998:77)—, podríamos regresar a la perspectiva de la “arquitectura moderna” del maestro Domènech i Montaner, sin el lastre del *label* “-ismo”.

Domènech no sólo proporciona un marco más cómodo y creativo para pensar el objeto. También parece más adecuado a la circunstancia del retraso. El estilo, que muere demasiado pronto en Europa, considerando su dilatado período formativo, se mantiene vivo en ultramar durante largos años, sobre todo si consideramos el complemento a la arquitectura de la decoración de interiores (Praz 1965). A Cuba llega el Modernismo catalán con unos diez años de retraso. Los aparejadores

**Fotografía 6.** Eclecticismo en Barcelona. Paraninfo de la Universidad Literaria. Arquitecto: Elies Rogent (1882).



Fuente: Rogent y Domènech. 1897. *Arquitectura moderna...* Lámina s/n.

que dirigen las obras en La Habana no crean sus imágenes sino que las extraen de un catálogo: de una trastería que en Europa ya es historia. ¿No convierte este retraso al Modernismo en moda pasada de moda, en el último de los estilos históricos? En cualquier caso, este retraso tiene unas consecuencias de enfoque para nosotros que no pueden ser obviadas.

A partir de esta sugerencia podemos entender mejor la relación entre La Habana y Barcelona en el cambio de siglo. Si bien en las élites cubanas hay un creciente interés por los Estados Unidos, esto no significó una desconexión automática de la ex metrópoli. La sustitución de un modelo cultural por otro (Pérez, Jr. 2006; Quiza 2010; Iglesias 2010) no funcionó de manera automática, siquiera a pesar del entusiasmo por lo septentrional “que nos conduce del llanto a la risa”, como decía el ensayista Jorge Mañach (1924). Llanto colonial y risa republicana, podría precisarse. No entraremos en que la idea misma de la hegemonía de un modelo cultural es cuestionable. Sin embargo, la manipulación de la cultura por parte de las élites no es del todo pragmática (Quiza 1998; Díaz 2007).

España siguió presente en Cuba después de establecida la República en 1902, y no sólo por la existencia de una comunidad española numerosa y agrupada en sociedades de “resistencia cultural”, como pensaban intelectuales de la época (Ortiz 1911; Carrión 1921). En las primeras décadas del siglo XX España continuó mediando en las relaciones culturales de Cuba con el mundo. En este sentido puede revisarse el impacto que tuvieron las visitas a La Habana de notables escritores españoles, como Ramón del Valle-Inclán, Vicente Blasco Ibáñez y Luis Araquistáin, algo después. O en la circunstancia de que una gran parte de los libros europeos que circulaban en La Habana eran traducidos e impresos en Barcelona. Pero, sobre todo, la influencia cultural de España en Cuba continuó activa gracias a una larga convivencia de cuatro siglos. A finales de la década de 1910, un observador notable, el novelista norteamericano Joseph Hergesheimer (1920), aún conseguía ver en La Habana una ciudad hispana dominada por una calma “andaluza”. Él podía sentir un agradable efecto como de medina árabe transportada al Caribe que las marquesinas de Le Printemps, cristal traslúcido con luz eléctrica, no conseguían afrancesar.

**Fotografía 7.** Tienda habanera de fisionomía modernista: Le Printemps.



Fuente: *El Fígaro*.

En el campo de la arquitectura, la conexión con La Habana funcionó como un seguimiento sostenido de lo que se hacía o se había hecho en Barcelona. Venía de antes, hasta el punto de que estudios recientes han querido ver una proximidad sorprendente entre los trazados de

l'Eixample barcelonés de Ildèfons Cerdà y El Vedado habanero, planeado por Luis Iboleón Bosque (Eizaguirre 2005). No sólo el Modernismo, sino toda la “arquitectura moderna” de la que habla Doménech i Montaner llega con retraso a La Habana. Así, podemos detectar la repetición del neomorisco de J. Giró y Domingo Balet en Ramón Magriñá y José Toraya; los motivos clacisistas de Tiberio Sabater en las residencias del Paseo del Prado; las almenas de José Majó y Ribas en los “castillitos” de Horacio Rubens y Rosalía Abreu, el uso de las tribunas superpuestas en los ángulos de Buenaventura Pollés i Vivó en Rotllant i Folcarà, las recuperaciones neogóticas de Puig i Cadafalch en Rafael de Cárdenas, el plateresco de Sagnier en Leonardo Morales, entre otros ejemplos.

**Fotografía 8.** Eclecticismo habanero. Casa de Horacio Rubens (*circa* 1906).



Fuente: Colección reunida por la Secretaría de Obras Públicas (después del Ministerio de la Construcción). Copia digitalizada de la Biblioteca Nacional José Martí.



Por supuesto que son asociaciones un tanto apretadas. Pero tiene más sentido rastrear los focos de influencia en las recuperaciones practicadas en lugares cercanos como Barcelona, que en las cuadrillas de alarifes que siglos atrás trabajaron con Alonso de Covarrubias o Antón Egas. Por otra parte, los estudiosos que han analizado, acertadamente, el entusiasmo cubano por los Estados Unidos, no deberían olvidar que para La Habana, antes de la World's Columbian Exposition (Chicago 1893), había habido una Exposición Universal de Barcelona (1888).

### **Industrialismo**

Otro aspecto de importancia en el tratamiento de la corriente modernista es la cuestión de la ausencia de una revolución industrial a la que oponerse. Este asunto se complementa con la presunta falta de sólidas conceptualizaciones teóricas. Respecto a lo primero habría que reconocer que el infierno de la industria en el cambio de siglo tiene círculos de horror, como el de Dante. Y que los efectos de la situación industrial de Barcelona, si bien hay un desarrollo marcado en el campo de los textiles (Sabadell, Terrassa...), dista algo de lo que ocurría en las ciudades del carbón y la metalurgia de Gran Bretaña y otros países. Exagerando la comparación —pues la pobreza de las clases subalternas en Cataluña está suficientemente documentada e, incluso, fotográficamente documentada— podría decirse que en Barcelona tampoco se desarrolló un discurso del horror industrial al que debía oponerse una estética “preindustrial”. Al contrario, se trata de un crecimiento económico que se interpreta como un despegue en la ruta del progreso que aleja a Cataluña, concretamente las inmediaciones de Barcelona, del estancamiento rural y la pobreza del resto de España que puso en alerta a la generación de Joaquín Costa y Miguel de Unamuno.

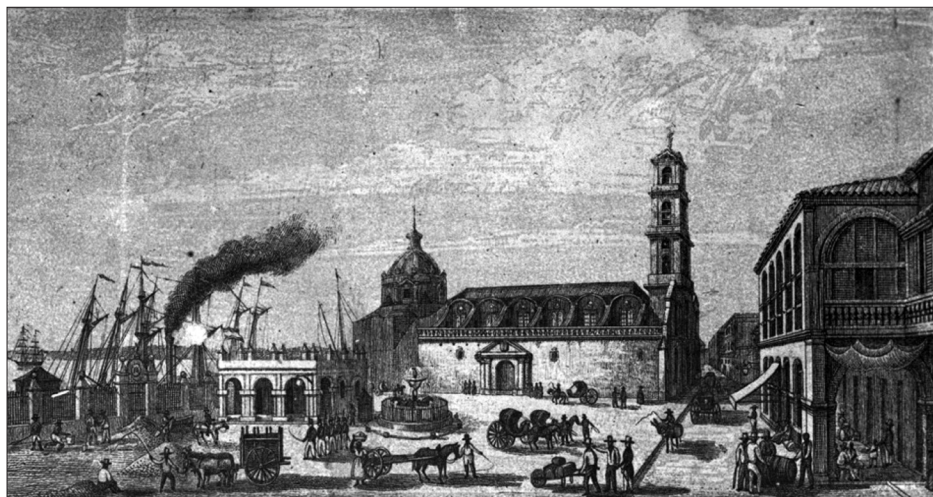
La Habana del cambio de siglo es un pintoresco puerto comercial. Al aproximarse a la boca por mar el viajero se reconforta con una visión de rocas, marea, copas de árboles, tejados y campanarios de iglesias. Desde el barco que les lleva, los personajes de *Mi tío el empleado*, novela de Ramón Meza (pub. orig. en 1887), no distinguen del todo la separación entre la ciudad y la naturaleza. Es como si la villa fuera una prolongación del lecho rocoso que le sirve de emplazamiento (Meza 1993). Siquiera existe aún la “silueta clasicista del llamado Wall Street cubano”, cuyo símbolo máximo, el Mercurio de la cúpula de la Lonja del Comercio, es hábilmente colocado sobre un mar de niebla por el escritor venezolano Rafael Cisneros en un arranque inesperado de sagacidad (1923).

La Habana de *Mi tío el empleado* es otra ciudad. Sin embargo, si bien las realidades duras del ingenio y la cosecha azucarera permanecen ocultas en los campos, y su existencia no comportará cambios sociales

rápidos y violentos hasta la coyuntura de la I Guerra Mundial, sí pesa la sensación de vivir en una colonia productiva. La idea de la factoría está presente en la primera literatura del cambio de siglo. La factoría vincula a la gente en un engranaje productivo monstruoso. La producción de riqueza define los sentidos de la vida y mantiene a la gente viviendo en un mundo de necesidad. Por esto, varios escritores la relacionan con el pesimismo, el tedio y otras formas negativas de ver la vida.

Encontramos esta vinculación explícita en José Sixto de Sola, uno de los editores de *Cuba Contemporánea*. En un artículo titulado “El pesimismo cubano” dice que la isla fue una factoría en la que residían los españoles durante el tiempo que necesitaban para amasar una fortuna. Que esta provisionalidad determinó el desinterés por el progreso material e intelectual de la isla. Y, en definitiva: que el pesimismo es un engendro de ese espíritu de la factoría y la principal resistencia a la construcción de la nación (Sola 1913).

**Fotografía 9.** “Paisajes de producción”. Plaza de San Francisco, La Habana (siglo XIX).



Fuente: Colección de la Secretaría de Obras Públicas (después del Ministerio de la Construcción). Copia digital de la Biblioteca Nacional José Martí.

La asociación entre factoría azucarera y bloqueo del progreso material e intelectual se concretó en paisajes de una “arquitectura de la producción” (Segre 1990:14) que parece deprimente incluso en la fotografía de época. El urbanista habanero Pedro Martínez Inclán querrá liquidar estos ambientes de almacenes y espigones, con sus animales de tiro y sus montones de material. Estos paisajes de la ribera del puerto tocan incluso la Alameda de Paula, que había sido un elegante paseo

de la aristocracia colonial, tiempos atrás. El deterioro de la ciudad vieja hace que el desorden del paisaje productivo se expanda rápidamente, no regulado por las Ordenanzas Municipales (Martínez 1925).

Desde luego, esta erosión está bien documentada por escritores y viajeros de paso por La Habana. Entre ellos destaca el catalán Rafael Puig y Valls, Comisario de Industria y delegado del Ministerio de Fomento de España a la World's Columbian Exposition de Chicago. Puig y Valls no encuentra en La Habana siquiera un reflejo de la mítica *ante illam* de oricalco que había endulzado el imaginario de muchos españoles con incontables riquezas, barcos negreros y cajas de azúcar. En cambio, encuentra un hotel que no vale lo que cobra, con habitaciones foscas, pobremente amuebladas y malolientes. "(...) es difícil ver una ciudad más sucia, más pobre y más toscamente empedrada que La Habana. (...) Calles estrechas, estrechísimas, por cuyas aceras no puede pasar más de una persona, si ha de quedar arroyo bastante holgado para que crucen por él dos carruajes sin peligro; casas bajas, tan bajas que en su mayoría no tienen más de un piso; toldos horizontales ó ligeramente inclinados, con otros verticales y divisorios en las calles, que tamizan la luz y dan al interior de las tiendas una entonación triste y pobre; almacenes grandes en general, pero poco adornados y vistosos, por más que hay en ellos cuanto puede necesitar la dama de gusto más refinado y exquisito; arroyos llenos de baches, descuidados, mal barridos aún aquellos que corresponden a calles principales y de más escogida y numerosa concurrencia" (Puig 1894:158-159).

Estas impresiones distan de ser las únicas sobre la pobreza de La Habana. Podemos complementarlas con las de Henry Dana, Jr. (pub. orig. en 1928). O bien con las del riosellano Manuel Fernández Juncos: "Siguen después las estrechas y tortuosas calles de La Habana antigua, con sus aceras mezquinas y su pésimo adoquinado, y todo esto impresiona desagradablemente al viajero que busca en aquellas estrecheces la famosa y opulenta capital de la Isla de Cuba" (Fernández 1886:15). Aún más, estos comentarios pueden ser cotejados con descripciones narrativas posteriores, particularmente en dos obras: *Juan Criollo*, de Carlos Loveira, y *Las honradas*, de Miguel de Carrión. En todos ellos, la factoría, el empobrecimiento general de la villa en el último tercio del XIX y la mala administración de la colonia son ideas que se complementan y alimentan entre sí. Forman un entramado que sustituye los horrores de la industria tipo Manchester, donde la naturaleza fáustica del industrialismo provocó grandes, constantes y violentas transformaciones de los modos de ver el mundo y de vivir en él (Allen 1965; Berman 1988).

Problemas como éstos plantean en definitiva una necesidad similar a la que inspiró a W. Morris (*News from Nowhere*, 1890) el sueño de un Támesis descontaminado. Necesidad de salvar espacios para la belleza,

el placer y la buena vida. Refugios de recogimiento en los que el mundo puede ser reinventado a capricho. Es curioso cómo se llegó al mismo malestar a través de una historia diferente.

### *Manifiesto*

No se escribió en La Habana una novela como *News from Nowhere*, pero eso no significa un vacío de ideas en cuanto a la posición del arte en el contexto de expansión del capitalismo industrial y financiero. Por una parte, la tentación de buscar conceptualizaciones que expliquen trayectorias artísticas es cuestionable como forma de lo que podríamos llamar un enfoque “burocrático” de la historia. Estas conceptualizaciones, desarrolladas en libros teóricos y sintetizadas en manifiestos y otros documentos de intención programática, muy a menudo surgen del proceso creativo, siendo este proceso la explicación del programa (y no a la inversa); constituyen manipulaciones de los significados, precisando unos sobre otros y orientando la interpretación en función de necesidades ajenas al campo de producción específico; incluso, aunque a veces sean aceptadas públicamente por los involucrados, funcionan como experimentos de representación social que conectan al artista con el mercado, el público, las instituciones oficiales, los mecenas... En una etapa avanzada en el desarrollo de estas “oficinas” del campo intelectual —casos del surrealismo o, después, del arte pop— los inventores de significado perdieron el pudor, deviniendo en verdaderas marcas registradas (Fumaroli 2010). Si admitimos esto, es porque hemos aprendido a no esperar demasiadas respuestas de los documentos programáticos.

Esto no debe llevarnos al extremo opuesto. Por el contrario, sospechar de las imágenes oficiales de la creación significa reconocer el valor explicativo del contexto y ampliar sus posibilidades. Pero se ha de recordar que la naturaleza de la creación artística debe menos a las conceptualizaciones oficiales que al caos, a la aberración, al *brainstorming*, al esbozo desechado, al fogueo de la analogía imprevista, a los estados de ánimo, al delirio, a los canales más secretos de la sensibilidad y a todo lo que no puede ser dicho. Todo esto pertenece menos al discurso oficial del arte que al laberinto en el que un paso en la oscuridad es un paso hacia la luz (Santarcángeli 2002). Sean reconocidos sus derechos.

Regresando a Cuba, La Habana contaba con una sensibilidad inspiradora en los sentidos ético y estético del Modernismo antes que el primer maestro constructor catalán llegara a los puertos de la isla. Exactamente qué sentidos son éstos. Aquél que intenta recuperar, a través de la fantasía y las destrezas del artista, los valores de una cultura preindustrial y “precomercial” (Morris 2011); aquél que pone el conocimiento tecnológico al servicio de la belleza (y no a la inversa),

servicio mediante el cual los materiales y las técnicas alcanzan el grado más insospechado de su nobleza. Considerar para La Habana esta anticipación es importante porque prefigura y orienta muchas de las cosas que ocurrirían en el ámbito de la arquitectura. En este sentido, tenemos la obra periodística del poeta Julián del Casal, cuya influencia abarca desde finales de la década de 1880 hasta inicios del siglo XX.

Casal es uno de los principales poetas modernistas de la Hispanoamérica junto a José Martí, José Asunción Silva, Rubén Darío y José Santos Chocano. Y es una especie de gran pregonero en Cuba de la decadencia cultural de su tiempo. Su preocupación constante es la entrada en una época mercurial, un tiempo definido por el dinero. De acuerdo con esta idea, su trabajo como cronista social en *La Habana Elegante* y, después de censurado, en *La Discusión*, podemos agruparlo en tres grupos temáticos: estudio de síntomas, discurso contra el “mercantilismo” y fugas.

En cuanto al estudio de síntomas, Casal critica las características burocráticas y militares de la administración colonial española. Sin embargo, el asunto principal tratado en sus papeles es la cuestión del cambio cultural. Según Casal, la “Antigua Nobleza” criolla, especie de aristocracia adinerada y culta, ha sido desplazada por lo que llama “Nueva Nobleza” o los “Príncipes del Dinero”. El poeta y su público descubren en la muerte de la nobleza una simbología cultural de lo que ocurre en la ciudad. La muerte de los nobles cubanos —descritos como figuras delicadas, gallardas, elegantes e ilustrados— aparece convenientemente mezclada en su plan de escritura con otras defunciones: teatro, deportes, pintura, prensa, literatura, música, entre otros temas. En conjunto, su crónica es una trastería en la que todo se junta fuera de lugar, como piezas de un gran artefacto que ha sido desmontado. Conjunto ininteligible, plagado de inconexiones, grotesco. La desaparición de este entramado cultural transmite una sensación de muerte colectiva. De hundimiento en el hastío del materialismo que traía consigo la nueva elite. El poeta describe y juzga una realidad profunda de salones apagados que se han convertido en museos de antigüedades. Todo ahí huele a muerte, polvo y moho. No queda nada del esplendor del mitificado cambio de siglo XVIII/ XIX (Casal 1963a:131; Puig 1895:68; Quinziano 1999:421-432).

Algo nuevo y terrible nace en medio de esa muerte general. El lugar en la sociedad de la nobleza tradicional es ocupado por ricos burgueses amparados por la situación y las relaciones políticas. De aquí parte el discurso contra el mercantilismo. Para Casal estos nuevos “príncipes del dinero”, sin educación cortesana ni vínculos con los linajes europeos, son parásitos que aprovechan los cambios sociales para enriquecerse y ascender socialmente. Casal creía firmemente en que las clases dirigentes eran

responsables de la cultura que pautaba el gusto y las prácticas sociales. De modo que bajo la hegemonía de la nueva burguesía comercial, en la capital de la colonia azucarera cambian las costumbres, se imponen nuevos gustos, nuevas prácticas. Comenta, por ejemplo, la decadencia de la lectura, la presencia de militares uniformados en las fiestas, la ausencia de cafés literarios, la extinción de los salones elegantes, la mediocridad del teatro, la ubicuidad de la vulgaridad (Casal 1963b). También menciona —en esto se da la mano con otros cronistas, como Puig y Valls— la suciedad de la ciudad, el olor de la basura amontonada a pie de las aceras, las prostitutas esperando en la puerta de los lugares elegantes. En este contexto marcado por el hastío las noches habaneras parecen insoportables, ningún acontecimiento perturba la monotonía; las horas del día, consagradas al trabajo, se emplean en buscar dinero; las horas nocturnas, dedicadas al placer, parecen insípidas; cielo, ambiente, olores, calles, luminarias de gas, teatros, actores, restaurantes, amigos: nada cambia en La Habana de Casal mientras la vida pasa y se va (Casal 1963b:27).

Casal plantea claramente en sus textos la imposibilidad de huir del hastío. Sabe por Paul Verlaine y Joris-Karl Huysmans, a quienes admira sin reservas, que la Europa industrial está igual de débil, nerviosa, hipersensible. No obstante, también plantea que tal vez sea posible sobrevivir en él y esboza varios planes de fuga. El propósito de la huída es la obtención de una falsa felicidad o de un placer suficiente. Las fugas casalianas toman la forma de una experimentación poética con vestigios, ecos y fetiches que puedan a ayudar a soñar una realidad paralela más complaciente. Aquí el arte es presentado como un refugio de esperanza, pues proporciona todos los goces, también el goce del olvido. Es una satisfacción sustitutiva. Una ilusión eficaz para soportar la vida (Freud 2008).

He identificado fugas significativas a cuatro espacios de ensoñación en los textos en prosa de Julián del Casal: un jardín situado extramuros, un hotel francés en la rivera de El Vedado, un *boudoir fin-de-siècle* y la temporada invernal (Casal 1964). El jardín “Las Delicias” está más allá del Puerto. Sus aromas perturban los sentidos, penetran por los poros de la carne e infunden sensaciones voluptuosas. El jardín es un *hortus conclusus*: un pequeño paraíso terrenal que oculta y protege la vivienda, salvándola de la vulgaridad de la época.

El hotel francés es el Trotcha, en El Vedado. El Vedado por entonces no es más un caserío de pescadores y carboneros, pero también es un punto de reunión de veraneantes. Para Casal la sofisticada decoración y el confort del interior del hotel están a la altura de los mejores de Niza, Cannes y San Sebastián.

En tercer lugar, el “*boudoir fin-de-siècle*” es, de todos los refugios

identificados, el más íntimo. Las ventanas dan al mar; hay esteras y paredes pintadas color resedá (*sic.*); un confidente de paja pintado de oro verdoso, almohadones cilíndricos, perfumes bizantinos, heliotropos y rosas, cortinas de tela brochada bordada de rosas-té con sujeciones de plata envejecida. Hay consolas de pies bronceados, libros, cuadros prerrafaelitas, un espejo veneciano, candelabros estilo Luis XV con velas verde aceituna. La visita al tocador está lejos de ser el reportaje de una mansión habanera; es casi seguro que sea una invención propia, un capricho construido según las preferencias estéticas del poeta.

La fuga al invierno (en una ciudad del Trópico de Cáncer) es la más atrevida de las cuatro. Casal experimenta con el invierno pues supone una modificación sustancial en el hábitat. Aquí la transfiguración de la realidad no ocurre en un rincón de una casa, no es experimentado por una persona, no es el capricho de irse lejos sin moverse de sitio. En un clima cálido el invierno actúa como una des-regionalización, una trascendencia de la geografía: la posibilidad de vivir en un clima extraño durante unos días. El poeta retrata extrañas escenas del paisaje habanero que le complacen mucho. En estos paisajes hay silencio, frío, gabanes oscuros con el cuello de terciopelo levantado, tranvías, árboles secos,

**Fotografía 10.** Casa modernista de Dámaso Gutiérrez en La Habana. Mario Rotllant i Folcarà (1913).



Fuente: *El Fígaro*.

filas de coches detenidos, lectores paseantes, vidrios empañados, niebla, aceras húmedas, cafés animados, vidrieras de tiendas elegantes, vientos helados, alamedas tapizadas de hojas, mujeres pálidas como rosas de cera (1964:102; *cf.* Dijkstra 1994).

Esta imaginaria pertenece a una Habana ficticia e imposible: la ciudad europea que Casal quisiera llevar al trópico. Para Casal la ciudad de la ficción poética es la ciudad real, revestida de matices delicados y con el color diluido (Casal 1964:21). El invierno, manipulado por la imaginación, transforma la ciudad mercantil, la ciudad-factoría. El frío es un agente mediador que determina la acción del medio sobre el hombre. La ciencia en la época de Casal aseguraba que el medio determinaba el comportamiento de la gente, sus decisiones y su cultura. Ésta era una idea interesante para una élite que vivía en el trópico, sufría aún la amenaza de la fiebre amarilla y vivía según normas, valores, gustos y costumbres europeos. Al desear una nevada, Casal en realidad está hablando desesperadamente de un “revestimiento” que impermeabilice en La Habana la influencia cultural europea. En el fondo nadan fobias muy serias a lo que por entonces se denominaban “influencias del medio”. Este pánico fue aún mayor tras la abolición de la esclavitud en 1888 y la Constitución de 1902. Hechos simbólicamente igualadores, que traían consigo una nueva movilización política y social de los ex esclavos y los mulatos. Hechos como éstos animaron el esfuerzo de la cúpula de blindarse contra la mezcla social y el acceso de las clases subalternas, como ocurrió en el resto de América Latina (Bauer 2002).

## Conclusión

Textos periodísticos y literarios muy diversos hablan de la persistencia de las ideas de Casal y sus contemporáneos en La Habana de las primeras décadas del siglo XX (Fernando Ortiz, José Manuel Poveda, Orlando Bazil, Emilio Roig de Leuchsenring, Enrique Fontanills, Miguel de Carrión, Néstor y José Manuel Carbonell, entre otros). De este modo, el imaginario modernista tomó el lugar inspirador que debería ocupar un manifiesto. Creó en el público, por inspiración directa o indirecta de una sensibilidad de la que Casal fue el indudable maestro, la necesidad de reconstruir un contexto de las prácticas sociales y culturales, que en la época unos llaman ambiente y otros escenario, fuera de las contingencias de la historia y de las condiciones políticas y económicas reales del país. En la época republicana, al calor de nuevas condiciones, la idea del refugio se modificó, amplificándose y fortaleciéndose, llegando a convertirse el espacio en un contexto complejo formado por espacios públicos y privados, producto de sucesivos ensamblajes y revestimientos, cuya metáfora continúa siendo la nevada que Casal desea para La Habana.



**Fotografía 11.** Modernismo habanero: Masía L'Ampurdá. Proyectista: Mario Rotllant i Folcarà (1919).



Fuente: Leslie Yáñez González. Fotografía familiar.

La adaptación del discurso arquitectónico en Cuba estuvo íntimamente vinculada a la cuestión del revestimiento que podían aportar las fundiciones de cemento catalanas en La Habana. El revestimiento era la concreción del propósito de ocultar miseria y subdesarrollo, entre otros aspectos de la realidad neocolonial que no debían ser siquiera mencionados en aquella era de relativa prosperidad y desbordado entusiasmo. Según una política de la imagen que en La Habana se venía fraguando desde la época del modernismo literario cubano, se hacía necesario revestir, embellecer: cubrir de ornamentos. La imagen en cemento —poseedora de un poder meduseo— debía atrapar la mirada del viandante, dejándole a él también de piedra y desviando, en definitiva, la

mirada de las fealdades del trasfondo. William Morris, en este punto, habría escrito que el propósito de belleza era una coartada de la situación criminal de las relaciones sociales de explotación.

El encuentro entre los nuevos códigos estéticos importados y los sistemas de imágenes que previamente habían sido elaborados por el modernismo literario insular definió a inicios del siglo XX la demanda que recibirían maestros de obras como Narcís Bou, Mario Rotllant y Ramón Magriñá, encargados de construir espacios para el placer y la buena vida, que al mismo tiempo eran refugios contra la vulgaridad y el aburrimiento. Los maestros catalanes, profesionales diestros en la utilización de los moldes y el cemento para crear motivos ornamentales en las fachadas habaneras, objetivaron la idea del revestimiento estético presente en la crónica casaliana. En la brevedad del episodio modernista de la arquitectura habanera la idea de esta forma peculiar de entender el espacio se concretó en parques como los Jardines de La Tropical, arquitectura de ferias y exposiciones, edificios como el Cetro de Oro, la Casa Crusellas y la Masia L'Ampurdá (*sic.*). Obras construidas según códigos que ya habían pasado de moda al otro lado del Atlántico, pero que resultaban profundamente coincidentes con el momento histórico que se estaba viviendo en la capital cubana. De este modo, los maestros modernistas reflejaron de un modo tangible la llegada para La Habana republicana de una “alborada del optimismo” (Castellanos ca. 1959-1960).

### Nota

- <sup>1</sup> Agradezco a l'Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (Generalitat de Catalunya) la beca concedida en octubre de 2012 para realizar esta investigación. También agradezco la colaboración prestada por la Biblioteca Nacional José Martí y la Biblioteca de Catalunya. Sobre todo, agradezco a Rebeca Vega Miche su ayuda en la búsqueda de los datos y reproducción de las imágenes.

### Referencias

- Acosta, Vivian. 1969. “De Europa a Cuba: el Art Nouveau.” *Revista Universidad de La Habana* XXXIII, 193, enero-marzo: 45-69.
- Allen, Frederick L. 1965. *The Big Change. America Transforms Itself, 1900-1950*. Nueva York: Bantam Books.
- Bassegoda, Bonaventura. 1929. *El arquitecto Elías Rogent*. Barcelona: Imprenta Farré y Ascencio.
- Bauer, Arnold. 2002. *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*. México: Taurus.

- Bay, Luis. 1941. "La evolución de la arquitectura en Cuba." *Arquitectura* IX, 101, diciembre.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. México: Siglo XXI Editores.
- Blom, Philipp. 2010. *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente*. Barcelona: Anagrama.
- Cárdenas, Eliana. 2009. "Identidad, continuidad y la arquitectura nacional." *Arquitectura y urbanismo* XXX, 1:40-45.
- Carpentier, Alejo. 1925. "La Habana moderna." En *El Libro de Cuba* por Wilfredo Fernández y Emilio Roig. La Habana: República de Cuba.
- Carrión, Miguel. 1921. "El desenvolvimiento social de Cuba en los últimos veinte años." *Cuba Contemporánea* XXVI, 105, septiembre.
- Casal, Julián [del]. (1964) *Prosas*, III. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- . (1963a) *Prosas*, I. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- . (1963b) *Prosas*, II. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Castellanos, Jesús. ca. 1959-1960. "La alborada del optimismo." En *Los mejores ensayistas cubanos* por Salvador Bueno. La Habana: 2º Festival del Libro Cubano.
- Cisneros, Rafael. 1923. *La Danza de los Millones*. Hamburgo: Hermann's Erben.
- Cuevas, Juan [de las]. 2001. *500 años de construcciones en Cuba*. La Habana: Chavín.
- Chardin, Philippe. 1998. *Le roman de la consciente malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*. Ginebra: Droz.
- Díaz, Arcadio. 2007. *El arte de bregar y otros ensayos*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Dijkstra, Bram. 1994. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del cambio de siglo*. Barcelona: Debate.
- Dugast, Jacques. 2003. *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós.
- Eizaguirre, Xabier. 2005. *El proyecto El Vedado-La Habana*. Barcelona: Ediciones ETSAB.
- Escobar, José Manuel y Antonio María Díaz. 1993 "Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea." *Cuadernos de investigación urbanística*, 3. Madrid.
- Fernández, Manuel. 1886. *Habana y Nueva York. Estudios de viaje*. Puerto Rico: El Buscapié.
- Freud, Sigmund. 2008. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fumaroli, Marc. 2010. *París-Nueva York-París: viaje al mundo de las artes y de las imágenes*. Barcelona: El Acantilado.
- Giedion, Sigfried. 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté.
- Hergesheimer, Joseph. 1920. *San Cristóbal de La Habana*. Nueva York: Alfred A.

Knopf.

- Iglesias, Marial. 2010. *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. La Habana: Ediciones Unión.
- Lence, María Á. 2006. *Representaciones del espacio arquitectónico en la narrativa libertina francesa del siglo XVIII*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Mañach, J. 1924. *Glosario*. La Habana: Imprenta de Ricardo Veloso.
- Martínez, Pedro. 1925. *La Habana actual. Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades*. La Habana: Imprenta de Fernández y Cía.
- . 1926. *Discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras y Bellas Artes*. La Habana: Imprenta El Siglo XX.
- Mendoza, Carlos. 1941. "Por una arquitectura cubana." *Arquitectura* IX, 101, diciembre.
- Meza, Ramón. 1993. *Mi tío el empleado*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Morales, Leonardo. 1929. "Nacionalismo y Arquitectura." *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros* XXI, 2, marzo-abril.
- Morris, William. 2011. *Noticias de ninguna parte*. Madrid: Capitán Swing.
- Ortiz, Fernando. 1911. *La reconquista de América. Reflexiones sobre el Panhispanismo*. París: Paul Ollendorf.
- Otero, Raúl. 1929. "Evolución de la Arquitectura en Cuba." *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros* XXI, 3, mayo-junio.
- Pérez Jr., Louis A. 2006. *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Pound, Ezra. 1994. *Cantares completos* [III volúmenes]. Madrid: Cátedra.
- Praz, Mario. 1999. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- . 1965. *Historia ilustrada de la decoración. De los interiores de Pompeya al siglo XX*. Barcelona: Noguer.
- Puig, Rafael. 1895. *Memoria sobre la Exposición Colombina de Chicago desde el punto de vista industrial y comercial*. Barcelona: Tipografía Española.
- . 1894. *Viaje a América*. Barcelona: Litotipografía de Luis Tasso.
- Quiza, Ricardo. 2010. *Imaginario al ruedo. Cuba y los Estados Unidos en las Exposiciones Internacionales (1876-1904)*. La Habana: Ediciones Unión.
- . 2002. "¿Hidalgos o pragmáticos? Fernando Ortiz y el dilema del nacionalismo (1902-1930)". *Debates Americanos* 12, enero-diciembre.
- Quinziano, Franco. 1999. "Fin de siglo en La Habana: lujo, apariencias y ostentación en el *Papel Periódico de La Habana (1790-1805)*". *Atti del XVIII Convegno* [Associazione Ispanisti Italiani], 1. Siena: 5-7 de marzo: 421-432.
- Rodríguez, Eduardo L. 1998. *La Habana. Arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Blume.
- Rogent, Francesc y Lluís Domènech. 1897. *Arquitectura moderna de Barcelona*.

- Barcelona: Imprenta de Parera.
- Roig, Emilio. 1939. *La Habana. Apuntes históricos*. La Habana: Municipio de La Habana.
- Santarcángeli, Paolo. 2002. *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Madrid: Siruela.
- Segre, Roberto. 2002. "Havana, from Tacón to Forrestier." En *Planning Latin America's Cities, 1850-1950*, editado por A. Almandoz. Londres: Routledge.
- . 1990. *Arquitectura del siglo XX en América Latina. (Notas preliminares)*. Santo Domingo: Grupo Nuevarquitectura, Inc.
- Sola, Sixto [de]. 1913. "El pesimismo cubano". *Cuba Contemporánea* III, 4, diciembre: 273-303.
- Weiss, Joaquín. 1965. "El Art Nouveau. La rama cubana." *Revista Cuba* IV, 41, septiembre: 62-74.
- . 1950. *Medio siglo de arquitectura cubana*. La Habana: Imprenta Universitaria.
- Zevi, Bruno. 1980. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón.