

**Ricardo Porro**  
**ENTREVISTO**  
*por Juan Luis Morales*

---

## Ciudadano del mundo

**Juan Luis Morales (J.L.M.):** *¿Cuáles son tus orígenes? ¿Qué te decidió a contrariar a tu padre y no ser el médico que él pronosticaba, a decidir en cambio ser arquitecto y artista?*

**Ricardo Porro (R.P.):** Yo siempre he dicho que las revoluciones las hacen los intelectuales y los burgueses con complejo de Edipo. Yo no sé si fue una reacción muy grande que tuve frente a mi familia, pero desde pequeño me salió la vena de artista. Que yo sepa hay muchos Porro que han hecho muchas cosas en la vida, pero ninguno era artista. Sólo mi madre, en cierta medida. Ella me desarrolló desde muy pequeño un gusto por la música. Fue el primer arte que yo viví de cerca. Le gustaba mucho tocar el piano, sobre todo a los compositores románticos. Era amiga del director del conservatorio. Muchas veces, de niño, yo me colaba cuando él le daba conferencias a los alumnos. Mi primera inclinación fue la música y yo pensé ser músico. Pero el primero que se opuso a aquello fue mi padre. Se puso las manos en la cabeza, dijo que en su familia no habría músicos. No fui músico, pero fue mi iniciación al arte. Cuando era pequeño empecé a leer. Un día mi madre quiso regalarme un libro y el librero le aconsejó una versión para niños de *Las mil y una noches*, pero no la encontró y me trajo una versión para adultos... Yo me volví loco. Me parecía mágico jugar con el tiempo, con aquella mujer que tenía que contar cada noche una historia para que no la mataran y quedarse casada con el sultán, y además había aquel ambiente de joyas y sexo, e innegablemente ese espíritu oriental de sensualidad se me quedó muy dentro. Después mi padre, que era cirujano, operó de gratis a un profesor de escuela, quien agradecido le trajo un regalo al hijo del médico: un libro de mitología griega. Yo había sido formado en una escuela de curas, con una formación religiosa muy fuerte... y de pronto entra en mi existencia la mitología griega. Había algo de carne y hueso en aquellos dioses y algo de una belleza enorme que me cautivó. Es decir, que ya tengo una base cultural: la de la Biblia, los Evangelios y *Las mil y una noches*, la música y después la mitología griega. Tenía ya en mí el triunfo de la imagen y el sueño despierto. ¡Qué no pasaba por mi mente cuando oía música! Tuve una infancia bastante solitaria, no sentía comprensión ni en

mi medio familiar ni en los niños de mi edad. Éramos muy distintos. Sentía una violencia en el ambiente. Más adelante terminó mi soledad, cada vez necesitaba más de los otros. Me considero un hombre de amor. ¿Por qué me incliné por la arquitectura? Mis padres me habituaron a viajar cuando era pequeño. Recuerdo que me estaban llevando a ver la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, y llegué a Nueva Jersey en automóvil. Mi padre iba manejando, y el impacto que me causó la vista de Manhattan fue tan grande, que me dije: «Ricardo, tú vas a ser arquitecto». Cuando te hablo de Manhattan, que me gusta muchísimo, no hablo de la arquitectura que yo hago, pero aquella masa de edificios me deslumbró. Yo salía de Camagüey, de una gran casa colonial, con un gran patio central, con puntal alto, techos de madera y tejas, y fue el impacto de llegar a otro mundo, a una imagen completamente nueva, y después... ¡La Feria de Nueva York! que era impresionante. Vi todas las cosas nuevas que ofrecía el mundo. Nueva York me abrió a la modernidad.

**J.L.M.** *Cuando decides partir de Camagüey, ¿fuiste buscando la tierra prometida o lo considerabas ya como el principio de un viaje iniciático?*

**R.P.** Cuando salí de Camagüey me fui como cualquier hijo de familia bien, me fui a estudiar. Me habían metido en la cabeza que tenía que ser médico, a lo que rápidamente reaccioné. Pero mi vida ha sido sobre todo un viaje iniciático, es un viaje que se lleva en el tiempo, son una serie de pruebas que conducen a una iniciación y a subir a etapas superiores del espíritu. Mi vida siempre ha sido eso. Como fue la de Ulises en la *Odisea*, lo que fue la del Dante en su viaje por el infierno, el purgatorio y el cielo, la del personaje de Thomas Mann en *Muerte en Venecia*. Otro viaje iniciático es el del *Ulises* de Joyce. Mi vida ha sido un proceso de iniciación continuo.

**J.L.M.** *Ya en la Escuela de Arquitectura de La Habana en los 40, ¿sentiste que tu camino sería diferente con el tiempo? ¿Cuáles fueron los aspectos flojos de aquella enseñanza académica y cuáles te sirvieron realmente en tu mundo profesional futuro?*

**R.P.** Mira, de la enseñanza de aquel momento protesté muchísimo. Yo consideraba que era la peor enseñanza del mundo. Ya viéndolo con una cierta distancia me doy cuenta de que había cosas que me fueron muy útiles. Por ejemplo, había una manera de atiborrarnos de matemáticas, que yo consideraba inútil, para llegar a cálculos de estructura muy detallados. Nunca he calculado un edificio, pero sé lo que ocurre dentro de una viga y cómo se sostiene un edificio. Detestaba los cursos de Construcción, pero me la hicieron entender y me enseñaron a construir como se construía en Cuba. En la asignatura de Proyectos, había una visión que no era la mía, pero aprendí que las cosas tenían que servir y ser funcionales. Me acuerdo que fui alumno de tu tío Víctor Morales... yo lo encontraba terrible. Un día me hizo una jugada en el proyecto de un auditorio. Me dejó llegar al final y sólo dos días antes de entregar me probó que yo no había previsto los pasillos necesarios de salida en caso de incendio. Y tuve que recalcularlo todo. Tenía una furia que quería matarlo, pero me enseñó que las cosas tenía

que pensarlas con los pies sobre la tierra, y no flotando en el aire. Y eso no puedo negar que me fue útil, a pesar de que me desarrollé de una manera distinta a lo que se enseñaba en la Escuela de Arquitectura, de donde salieron arquitectos muy malos, y otros no tan malos.

**J.L.M.** *Quisiera que me hablaras de La Habana cultural que conociste en esta época de la segunda guerra mundial. ¿Cuál fue el medio intelectual en que te moviste?*

**R.P.** En La Habana de los 40, al principio conocía a poca gente, llevaba la vida de estudiante que no tenía grandes preocupaciones; empezaba a salir a fiestas y me divertía muchísimo, pero poco a poco empecé a leer, a conocer y a adquirir una cultura. Curiosamente me empezó a interesar mucho lo europeo. En mi época en Cuba todo estaba basado en la referencia cultural a los Estados Unidos, y para mí la referencia era Europa. Por ejemplo, una enorme influencia para mí fue *Eupalinos y el arquitecto*, de Valery. Alguien dijo que ese libro rondaba por la Escuela de Arquitectura, pero no fue así. Yo me lo leí en francés y se lo recomendé a otros dos amigos que lo leyeron en español. Que yo sepa, a nadie más le interesó. Pero ¿qué fue lo que me excitó en el libro? Fue una conversación en la que Fedro dice (más o menos): «en aquel momento Eupalinos el arquitecto me dijo que había construido ese templo a la imagen de una chica que había conocido en Corinto y a la que había transmutado en proporciones matemáticas». Eso de decir que un edificio o una obra de arte tenía una segunda significación, fue algo que se me quedó en la cabeza. Se me quedó en la cabeza pero mi inconsciente la borró, y cuando hice las Escuelas de Artes Plásticas, muchos años después, al inicio de la Revolución, cuando ya di el salto mortal, decidí hacer el edificio a la imagen de una mujer. Aprendí a trabajar con significaciones, vi que la arquitectura era forma y contenido. Sólo muchos años después me di cuenta de que fue el *Eupalinos* el que me influenció. Entre las primeras personas que me apasionaron, estaba Lam. Tendría yo diecinueve años cuando fui a su casa. El personaje me pareció curioso, su pintura me deslumbró. Tenía algo difícil de encontrar: tenía magia. A la segunda persona, la conocí en una librería de la calle Obispo: Un señor muy gordo estaba sentado en una silla conversando con un librero; decía unas cosas tan extraordinarias, que yo me hice el que estaba leyendo, pero en realidad estaba oyendo a aquel «gordo» decir las maravillas más grandes que había escuchado nunca. Era José Lezama Lima. Volví muchas veces a la librería porque sabía que Lezama iba a conversar con el librero. Ya de ahí me hice amigo de Lezama, no íntimo, pero nos conocíamos y nos apreciábamos. Mi admiración por él nunca disminuyó. Con Lam sí puedo decir que tuve gran amistad.

**J.L.M.** *¿Quiénes eran en esa época de los 50 los que coleccionaban a Lam, los lectores o editores que se interesaban en Lezama, o los que se arriesgaron a pedirle proyectos a Porro?*

**R.P.** La alta burguesía no le compraba nada a Lam. Ni tampoco leían a Lezama. Él trabajaba en la cárcel para subsistir. En esa época hubo un movimiento intelectual importante, un movimiento en la pintura integrado por

artistas de calidad: Cundo Bermúdez, Portocarrero, Milián, Mario Carreño, etcétera, y todos ellos tenían muchos más clientes que Lam, quien comenzó a vender primero fuera de Cuba. Yo me las arreglé antes de graduarme para buscarme un cliente que me permitió hacerle una casa, mi primera obra: la casa Armenteros. Hoy preferiría que todo el mundo se olvidara de ella. Tenía la influencia que teníamos muchos de nosotros en aquella época: la de Mies Van der Rohe. Era una casa muy miesiana con algunos detalles un poco personales. Actualmente está muy alterada y francamente prefiero olvidarla. Después pude tener algunos pequeños clientes, pero hay que decir que en aquella época a los arquitectos jóvenes con cierto talento les daban pequeñas obras, pequeñas casitas. Los clientes que logré conseguir eran de pequeña y mediana burguesía, salvo Armenteros, que era alta burguesía. En cambio, a los arquitectos comerciales les daban a construir los grandes edificios del Vedado, que eran horribles. Ni la alta burguesía ni el medio aristocrático de La Habana me dieron obras.

**J.L.M.** *Tu primer encuentro con Europa fue a fines de los 40, ¿cuáles fueron tus influencias fundamentales en este período?*

**R.P.** Primeramente, lo que se llama mi formación básica fue Europa. Lo que me dio un conocimiento sólido de las cosas y una idea de lo que yo podría ser, fue mi estancia en Europa. Vine a estudiar a Francia, a la Sorbona y al Instituto de Urbanismo, a Escandinavia y después a Italia, pero lo que más me marcó fue Venecia. Allí recibí la influencia de los profesores del curso del CIAM: Rogers, Gardella, Albini y Bruno Zevi, que no sólo nos enseñaron mientras estábamos en la Escuela, sino después, cuando íbamos a almorzar. Las discusiones en la mesa fueron una gran escuela. En este curso del CIAM, el tema que desarrollamos los sesenta alumnos de distintos países fue una proposición para rehacer el puente que une a Venecia con la tierra firme, lo que determinaría el destino de la ciudad. Esa manera de meterme de lleno a analizar, a estudiar, a comprender Venecia, fue una influencia determinante. En toda mi arquitectura, a partir de las Escuelas de Arte de La Habana, se puede ver la influencia de la concepción urbana de Venecia. Desde entonces todos mis edificios son ciudad. En la Escuela de Danza Moderna de La Habana también existe una influencia del espacio bizantino. Claro, no te voy a negar que toda Italia fue una gran influencia. Enfrentarme con el barroco romano me volvió loco. Borromini, por ejemplo. Hay una anécdota curiosa: ya mis compañeros de la Escuela de Arquitectura de La Habana me habían puesto dos apodos: Le Porrusier y Porromini. Innegablemente, Porromini me viene muy bien, porque su influencia en mi arquitectura fue muy grande. No puedo decir que soy un clásico. Mi arquitectura jamás fue clásica. Hay un lado barroco muy fuerte en todo lo que hago.

**J.L.M.** *En tu paso por Venezuela, ¿cómo logras integrarte como profesor en la Escuela de Arquitectura de Caracas, donde ya había un ambiente francamente racionalista?*

**R.P.** En la época de Batista estaba conspirando y tuve que exiliarme en Venezuela. Yo venía con otra visión, pero la Escuela de Arquitectura no era

cerrada como la Universidad de La Habana, donde jamás hubiera sido admitido en aquella época. En la Universidad de Caracas, Villanueva (que era muy buen arquitecto) inmediatamente se las arregló para que yo fuera profesor... y con otros arquitectos jóvenes empecé a trabajar con una libertad absoluta. Nos dejaban experimentar cosas nuevas. Lo importante en Caracas no fue lo que yo sabía, ya que no tenía conocimientos suficientes para transmitir; lo que sí podía transmitir era una pasión, y esa la transmití. En esos dos años de enseñanza tuve que profundizar, tratar de comprender mejor las cosas, saber cómo enfocarlas para poder enseñar. Tuve que estudiar mucho en Venezuela.

**J.L.M.** *¿Había un intento en esa época de buscar una arquitectura latinoamericana? ¿Quiénes iban en esta dirección?*

**R.P.** Villanueva fue uno de ellos. Pero ese intento se insertaba en un movimiento mucho más amplio. Es un movimiento que se vio en la música. Falla componía música española, Stravinski se basa en la música rusa y la transforma, y cuando llega a los Estados Unidos, hace *Ebony Concerto* que es jazz. Gershwin en Estados Unidos y Bartok en Hungría estaban en la misma línea. Este movimiento también se reflejó en arquitectura. En Cuba lo inició Eugenio Batista y yo traté de seguir por esa vía. Quería basarme en la tradición de la mejor arquitectura colonial cubana, la arquitectura aristocrática que se encontraba sobre todo en La Habana. Recuerdo que en aquella época Lezama me regaló uno de sus libros, *La Expresión Americana*, con una dedicatoria que me divirtió mucho: «A Ricardo Porro, que une el claustro, el tinajón y la ojiva». Y es verdad que había mucho de eso en mi arquitectura. Hoy día tiene sobre todo de ojiva y algo de claustro.

**J.L.M.** *De regreso a Cuba al triunfo de la Revolución, ¿ya había una maduración en los significados y una abierta preferencia por la arquitectura orgánica? ¿Habías decidido cortar con los preceptos del CIAM?*

**R.P.** Aunque pertenecía al grupo del CIAM, decidí cortar con esas normas y con lo que el CIAM proponía, que era sobre todo Le Corbusier. Era una reacción al Le Corbusier racionalista y urbanista, no al Le Corbusier arquitecto de Ronchamps, de La Tourette del centro cívico de Chandigar, que son muy buena arquitectura. Yo sabía ya que el arte es forma y contenido—no creo en el arte que es sólo forma—, sabía que había que trabajar de otra manera. También creo que la Revolución, en la que yo creía entonces, fue una especie de detonador interior que me provocó una gran explosión emocional. En aquel momento me creía marxista, aunque no lo era. En el fondo era mannista (de Thomas Mann). Y de todos esos elementos salieron mis Escuelas de Arte.

**J.L.M.** *De todas maneras, tú ya habías madurado tu teoría antes de regresar a Cuba. ¿Si te hubieran llamado a otro país, se hubiera podido realizar tu arquitectura aunque no hubieras tenido ese encuentro con la época romántica de la Revolución?*

**R.P.** ¡Cuántos «yo» hay en un individuo! Muchísimos, ya lo decía Proust. Los «yo» que se fueron superponiendo en mí, bueno... pues me fueron llevando

de un lado para otro, y si hubiera tenido otra historia, mis «yo» hubieran sido distintos, ¡sabe Dios cómo hubieran sido! Yo te hablo de mis «yo» como salieron. ¿Qué habría pasado si, en el momento en que Philip Johnson me lo propuso, me hubiera ido a los Estados Unidos y hubiera empezado a hacer arquitectura en Nueva York? ¿Cómo hubiera sido mi arquitectura? No lo sé, pero seguro que hubiera sido distinta.

**J.L.M.** *En cualquier caso, ¿ya tú tenías una tendencia de Quijote en esa época?*

**R.P.** Mucha, creo que la lucha contra los molinos de vientos ha sido siempre una de mis características, y aunque a veces un asta me de un golpetazo en la cabeza... ¡qué le vamos a hacer!

**J.L.M.** *¿Por primera vez los contenidos salen de forma consciente en las Escuelas de Arte? ¿Cómo enfrentas esta nueva metodología?*

**R.P.** Llegué a La Habana, y me propusieron hacer las Escuelas de Arte. Selma Díaz me contó que Fidel Castro quería a alguien capaz de hacer los edificios más nuevos y bellos que se pudieran construir en el mundo, y que ella le dijo que sabía quién podía hacerlos. Gracias a ella pude hacer las Escuelas. No tenía ninguna idea preestablecida. Lo primero fue organizar una oficina y buscar a los arquitectos que iban a trabajar conmigo. Me dieron los programas de los dos edificios que escogí para construir: Artes Plásticas y Danza Moderna. Cuando empecé a analizar la Escuela de Artes Plásticas, en seguida pensé en la tradición, pero no quise enfocarla como lo hubiera hecho antes. Es decir, no era la arquitectura aristocrática la que me interesaba, sino cómo lograr darle una expresión a lo que nunca había tenido arquitectura, el lado negro de Cuba. Había una aristocracia católica, y un pueblo con una mezcla de religiones africanas en sincretismo con la católica, y eso es Cuba. Los que triunfaron fueron los africanos, más que los curas católicos; la aristocracia se fue y quedó el pueblo. Quise hacer una arquitectura que expresara eso. ¿Cómo hacerla? No existía ningún precedente. Existía una música y una danza sumamente sensuales y eróticas, y un sentido religioso detrás de todo eso. Estaba Lam, y ¿cómo expresa el lado negro? Lam va a lo que es «la no-limitación del ser» en las civilizaciones mágicas. Mira este cuadro de Lam que está en mi sala: yo veo una mujer sentada en un sillón. Ahora bien, los senos de la mujer se convierten en sexo masculino, en testículos, un sexo con dos alas que se convierte en pájaro. Del sexo salen elementos vegetales que se confunden con la cara de la mujer. La cabeza de la mujer tiene cuernos de chivo o de toro. Es un mundo en el que un hombre puede ser tigre, serpiente, o puede convertirse en árbol; los límites del ser no están fijos. Yo decidí referirme a otra imagen, a una imagen primera: la diosa de la fecundidad. Concibo un edificio como Eros, le doy senos. Es la imagen de la Diana de Efeso, que siempre me impresionó, esa Diana con senos en todo el torso. Es el punto de partida de mi Escuela, puede ser Gea, la diosa griega de la fecundidad, y también puede ser Ochún. El contenido en general era el eros y, desde luego, el eros que heredamos de África.

**J.L.M.** *¿Cómo tratar los aspectos del contenido en Cuba?*

**R.P.** Yo creo siempre que toda gran tradición tiene que tocar los problemas eternos del hombre. ¿Cuáles son? Yo diría que el Eros (la vida, el sexo) y el Thanatos, la muerte. ¿Dios existe o no existe? La naturaleza, el Mal, el Bien. Todos ellos son problemas eternos aunque no son los únicos. Yo traté de expresar en Cuba uno de estos problemas en la Escuela de Artes Plásticas y por eso le di esa forma del eros, que es tan central en nuestra cultura negra. No tiene nada que ver con los antropólogos cubanos, Don Fernando Ortiz y Lydia Cabrera. No son los libros de ellos los que me influyen, es mi vivencia, lo más grande que puede tener un artista. El eros está significado por los senos y por la papaya (el sexo femenino) que puse en el centro de la plaza. Ahí ves que cuando llego a Cuba, en un momento de cambio social brusco, tengo que repensar lo que podía ser la tradición y verlo desde un ángulo diferente. No quería seguir copiando el patio, los mosaicos o las persianas de una casa colonial, y usarlas con las formas de la arquitectura de moda que estaba en las revistas. Tradición es captar el espíritu de un pueblo. Pero, aparte de eso, el edificio es imagen de ciudad, y ahí está la influencia de Venecia.

**J.L.M.** *Para mí es más aldea que ciudad.*

**R.P.** Claro, es una imagen de ciudad y es aldea. Es una aldea, ya que lo único que hice fue una entrada, una calle estrecha y una plaza, pero es imagen de ciudad. En la Escuela de Danza el contenido es completamente diferente. Quise expresar el momento de la Revolución (un momento de la historia que me fascinó), mi vivencia de lo que era el momento romántico de la Revolución. Las revoluciones no han tenido mucha expresión en el arte. Una cierta expresión de la Revolución Francesa existe en pintura, pero en arquitectura quizás el único que la expresa es Ledoux, donde se siente que hay un cambio brusco, aunque estas obras se concibieron antes del estallido. Yo traté de reflejar en esta otra Escuela una serie de aspectos de lo que yo estaba viviendo: una explosión emocional del pueblo, un sentido de exaltación. Toda la entrada de la Escuela de Danza es como una gran explosión que partiera de debajo de la tierra y se expandiera por todas partes, todas las bóvedas dan la sensación de que se inflan desde abajo. Cuando entro en una sala de danza, el problema es otro. Yo quería que la sala jugara con la acción de la danza, con el contenido inmediato. Imaginé una sala con una pared lisa hasta una cierta altura, que permitiera ver a los bailarines, y más arriba, una serie de planos que van alejándose. Los techos se hinchan. Quería dar la sensación del salto de un bailarín repercutiendo en el espacio. Claro, sigue siendo ciudad también, la ciudad que se convierte en revolución. La planta, el conjunto visto desde arriba, es un vidrio que se rompe de un puñetazo.

**J.L.M.** *Háblame de los diferentes aspectos del contenido que tratas en tu libro de teoría del arte.*

**R.P.** Considero que en una obra de arte hay, básicamente, un contenido que es la totalidad de todos los otros: el contenido mediato. Para facilitar la comprensión los decortico en:

■ EL CONTENIDO INMEDIATO: expresa la función, la vida que se desarrolla en el interior y que se refleja en la forma; una escuela es una escuela, y una iglesia es una iglesia. El arquetipo de la escuela es distinto al arquetipo de la iglesia.

■ LA PERSUASIÓN: la arquitectura trata de convencernos de algo. El barroco quiere convencernos de que existe el más allá, de que existe el milagro. Asplund en su cementerio quiere convencernos de que hay una vida tras la muerte. La arquitectura de Las Vegas quiere convencernos de entrar en sus casinos y de jugar a la ruleta. Yo, en las Escuelas de Arte, constato, no convenzo.

■ LA TRADICIÓN: en la Escuela de Artes Plásticas estoy aplicando un nuevo concepto de la tradición. Ahora bien, en la de Danza Moderna no se plantea ese problema.

■ EL SÍMBOLO O «LA IMAGEN SUPERPUESTA»: en la Escuela de Artes Plásticas hay una imagen figurativa. En la de Danza Moderna, en el vidrio que se rompe a puñetazos, es más simbólica.

Y por último, el contenido más importante para mí:

■ EL CONTENIDO MEDIATO: es la expresión en la obra de arte de los problemas eternos del hombre o de un momento de la civilización. Todos esos contenidos separados forman el contenido integrado de la obra de arte.

**J.L.M.** *El aspecto que me interesa que profundices es el de la tradición, cómo debe conservarse ese pasado en La Habana, pero de forma creativa, ¿cómo puede Lezama mostrarnos un enfoque creativo de la tradición cubana?*

**R.P.** Lezama es una lección de significaciones. Los personajes de Lezama son cubanísimos, son todos de la vieja burguesía cubana. Pero él los lleva a un viaje iniciático, porque la vida de Lezama en el libro son una serie de iniciaciones para llegar a etapas superiores del espíritu; y eso es un viaje iniciático. La obra igualmente se refiere a *La Divina Comedia*, incluso en el título: *Paradiso*. Está dividida en tres partes: la infancia, la juventud y la iniciación final, separadas por dos elementos intermedios que casi no tienen que ver con la trama. En cierta manera es el esquema del viaje iniciático de Dante. En la parte intermedia, que separa a la primera de la segunda, donde está Farraluke en un aquelarre (el capítulo 8), está la bajada al infierno, y es además el puro eros desbocado de Cuba. En otro momento hay un chico que no puede hacerle el amor a su novia y le abre un hueco a una camiseta, se la pone y hacen el amor a través del hueco. Luego llega al Malecón y tira la camiseta al agua y el agua empieza a formar espuma por el hueco mientras se hunde poco a poco. En esa fuerte imagen del agua pasando por el hueco, hay más tradición que en el relato de un campesino que habla de los problemas del campesinado. Una tradición no es una cosa fija, no es algo que hay que repetir, hay un espíritu que captar y... ¡sabe Dios cómo lo haces! ¿Puede decirse que Picasso no es español? ¡Es españolísimo! ¿Puede decirse que el *Guernica* no es español? ¡Es españolísimo! Ahora, es un cuadro del siglo XX con todo el cubismo detrás. Y ¿quién pintó cubismo en España antes que Picasso? Nadie. El problema



de la tradición es un problema de espíritu y no de detalle, hay que ir al fondo y no es fácil.

**J.L.M.** *Reconozco que admiro tu empeño quijotesco por imponer tus conceptos sobre significados y arquitectura orgánica cuando volviste a Europa al final de los 60.*

**R.P.** No creo que la vida del hombre sea fácil. Uno termina de luchar cuando lo llevan al cementerio. En Cuba, antes de la Revolución, todo me fue muy difícil, y después de que me dieron a construir las Escuelas de Arte, la lucha contra la mentalidad burocrática fue también durísima. La vida del creador no es nunca fácil. A menudo se pasa por el basurero antes de entrar al museo. Las vidas de Lam y de Lezama tampoco fueron fáciles. Poco después de llegar a Europa tuve la suerte de encontrar a un gran amigo que me dio a construir mi primera obra en Europa, un centro de arte en Liechtenstein. Te cuento la historia. Estando en Liechtenstein me paseaba al lado del Rhin con el poeta Gerasim Lucas y hablábamos de Paracelso, que pasó muchas veces por ese lugar, del mito del oro del Rhin que inspiró la ópera de Wagner y de lo curioso que resultaba que ese pequeño país se hubiese convertido en uno de los centros financieros de Europa. Poco después mi amigo, gran financiero, me dio la oportunidad de hacer ese edificio donde estarían sus oficinas, pero donde también se expondría su gran colección de cuadros. El terreno está en la ladera de una montaña en las estribaciones de los Alpes. ¿Qué me planteé? Yo había salido de un país marxista y socialista, y me enfrentaba a un neo-capitalismo europeo, una forma nueva de capitalismo, el capitalismo financiero donde era lo inmaterial lo que contaba. Quise hacer un edificio que lo expresara, una antítesis, si se quiere, de lo que yo había expresado en Cuba: las Escuelas de Arte surgen justamente por el encuentro con el socialismo, y este edificio surge por el encuentro con otra realidad. Liechtenstein es un «El Dorado» del siglo xx, es una base donde las empresas se establecen para hacer negocios financieros y pagar pocos impuestos. En ese lugar pensé hacer tres dedos de gigante saliendo de la montaña que tocaran una energía dorada. Hay dos sistemas formales: el primero, un sistema carnal de dedos en hormigón, y el otro, un sistema energético en aluminio y en vidrio-espejo dorados. La parte suspendida, las barras de aluminio dorado, tenían una cierta movilidad con el viento, daban una sensación de algo que se movía constantemente. Al reflejarse en los espejos, creaban juegos de forma muy ricos. Pero en este edificio los significados son múltiples. El nombre de los príncipes de Liechtenstein significa «piedra de luz», y en el juego de los dorados estoy aludiendo a ese nombre que es el del país. Además estaba jugando con la idea de Nietzsche del superhombre, el gigante que baja de la montaña, y con la alquimia. El oro es asimismo Prometeo que le da el fuego al hombre, es símbolo de fuego, de luz. Quería que la poética muy rica del edificio fuera una poética que se enraizara en el alma del lugar (es tierra de Nibelungos) y se refiriera a aquel momento del capitalismo en Europa.

**J.L.M.** *Todo este esfuerzo por conceptualizar el contenido de la obra de arquitectura no era precisamente lo que estaba de moda en la Europa a la que tú llegaste en los 60 y hasta principios de los 80.*

**R.P.** En ese momento de los 60 había una arquitectura muy pobre, pero en el fondo yo soy un arquitecto del mundo, mi problema no es de un país o de otro, mi problema es el mundo. Hubo también muy buena arquitectura. Se acababa de hacer la filarmónica de Berlín y otras excelentes obras de la posguerra. Pero en los 70 había un momento de baja general, el ambiente era terrible. Yo seguí en mi mismo nivel... Mira, Juan Luis, cuando tú no estás haciendo lo que hacen los demás, eres un forúnculo.

**J.L.M.** *Quisiera que me hablaras sobre la experiencia de un artista fuera de su país, y sobre todo cuando hay una nueva prueba en ese viaje iniciático, cuando se tiene que comenzar de nuevo.*

**R.P.** Hay que seguir luchando, y en Cuba tuve que luchar mucho también. Durante muchos años mis Escuelas en La Habana fueron elementos prohibidos. Había un crítico argentino en La Habana de aquel momento, Segre, que no hacía otra cosa que escribir artículos para denigrar mis Escuelas de Arte y, en un momento dado, en una publicación italiana, identificó la foto de una de mis Escuelas como «de Gottardi y otros». Me apresuro a asegurar que Gottardi nada tuvo que ver con eso, sino que ese señor sabía que no le convenía mencionar el nombre de los que habían salido de Cuba. Todo esto hay que saberlo. Él era el único en Cuba que publicaba, y no dejó de atacarme a muerte. La vida en Cuba me fue muy difícil, y fue una de las razones por las cuales me fui. Yo sabía que no se podía hacer arquitectura en Cuba, por lo menos de la que yo quería hacer.

**J.L.M.** *Háblame de tu experiencia universitaria en Europa, de las escuelas de Arquitectura donde enseñaste entre los 60 y los 80.*

**R.P.** Unas de las primeras cosas que hice fue ir a distintas escuelas de Arquitectura y ver en cuál de ellas podría arraigarme. Primero lo intenté en Estrasburgo cuando me dieron la cátedra de profesor titular, pero allí choqué con la mediocridad de los profesores. Allí no triunfó el modernismo del Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe, ni los edificios exquisitos de la posguerra; triunfaba, como en el resto de Europa, una prefabricación primaria que construía cosas horribles, como en Cuba. Pero cuando estás en Europa, puedes luchar más fácilmente, hay otras posibilidades, puedes hacer cosas diferentes. Fue en Lille donde pude tener un verdadero arraigo, donde pude hacer algo. Traté de hacer lo que no me dejaron hacer en Cuba, una escuela de arquitectos cultos. Hice todo lo posible para que los arquitectos que salían de la escuela fueran hombres de cultura, y que su arquitectura lo expresara. No me fue tan mal. Lo logré peleando muchísimo, porque los primeros que se oponen son los profesores mediocres.

**J.L.M.** *¿Cómo estructuraste los talleres de proyectos de arquitectura?*

**R.P.** Hice lo que ya había empezado a hacer en Caracas: un taller vertical, donde unía a unos veinte alumnos entre segundo y quinto año, que trabajaban

sobre el mismo tema de urbanismo. Siempre se trataba de concebir un barrio de 10.000 habitantes, que ellos estructuraban en equipo. Después, cada uno estudiaba un proyecto de arquitectura que correspondiera a su nivel dentro del proyecto global de urbanismo que habían hecho. Y el resultado fue muy bueno, porque llevaba a una cohesión muy grande entre los alumnos, los más adelantados ayudaban a los de cursos inferiores y los enseñaban a trabajar. El sistema me parece magnífico, pero no se continuó después que salí de la escuela.

**J.L.M.** *¿Cómo se integraba la cultura con el trabajo práctico del diseño?*

**R.P.** Aparte de mi taller, yo les daba durante el primer año un curso de dos horas por semana sobre Teoría de la Arquitectura. En segundo año daba un curso de tres horas semanales que partía de Grecia hasta el fin del barroco, sobre relaciones del arte en general (arquitectura, pintura, escultura y literatura) con el pensamiento. Era una visión global, para que ellos entendieran cómo el arte salía de una cultura y era parte de ella. Ya te dije que en el taller empezábamos con un proyecto de urbanismo, pero cada año en un país distinto. Por ejemplo, una vez escogí París, otras Ámsterdam, Venecia, o Berlín. Hacía que los alumnos se desplazaran física y mentalmente, que estudiaran primero individualmente en el taller la cultura de ese país, el espíritu del país. ¿Cuál era el espíritu de esa tierra, lo que Goethe llamaba el *erdgeist*? Paralelamente, yo iba desarrollando una serie de conferencias sobre aspectos culturales del país. ¿Cómo expresarlos? Después nos desplazábamos a la ciudad a ver cómo estaba estructurada. Allí se escogía el terreno para el proyecto y se veía cómo se ligaba con la ciudad, cómo evitar un divorcio entre el proyecto urbanístico y la ciudad. Esa era una manera de internarlos en esa cultura. Independientemente de la escuela, una vez por semana se daba una cena en el apartamento de uno de ellos (yo corría con los gastos). Esa noche se conversaba sobre algún problema de carácter cultural. Los alumnos estaban constantemente en un clima de cultura y eso formaba una cierta mentalidad, lo que me parece esencial. Aparte de eso estaban todos los cursos técnicos que tenían relación con el taller. Yo los mandaba constantemente a que consultaran con los otros profesores para resolver los problemas generados por el proyecto.

**J.L.M.** *¿Cómo se escogía el tema de tesis de los alumnos?*

**R.P.** Yo les exigía que la tesis se realizara en un grupo de dos o tres, que escogieran un tema de urbanismo, y que cada uno desarrollara un proyecto individual de arquitectura. Recuerdo que un equipo (Pascal Marchand, francés, y Miguel Acosta, venezolano, ambos excelentes alumnos) escogió un terreno en Barcelona, alrededor de la Sagrada Familia. Estudiaron lo que era Barcelona para que el proyecto se integrara con el urbanismo y con el espíritu de la ciudad. Tanto el proyecto de urbanismo como los dos de arquitectura fueron interesantísimos y de gran calidad.

**J.L.M.** *¿Cuándo empiezas a construir en Francia por primera vez?*

**R.P.** Mientras enseñaba pasé mucho tiempo haciendo concursos que no gané nunca. Fue un período muy difícil. A mediados de los 80 gané un primer

concurso en el que trabajé con un chico joven, Renaud de la Noue, que se acababa de graduar. Desde entonces todos los proyectos que hice en Francia fueron en asociación con él. Esta primera obra en Francia está en Saint-Denis, una vieja ciudad, hoy suburbio de París, donde construyeron el primer edificio gótico del mundo: la Basílica de Saint-Denis. Allí se encuentran las tumbas de los reyes de Francia. Fue un gran momento para mí y es curioso pensar que en el hall de entrada de ese edificio es donde me van a imponer la medalla de la Legión de Honor.

**J.L.M.** *Después de tantos años de acumulación de significados y de formas soñadas, ¿cómo das prioridad a esos temas del contenido en las obras que vinieron después?*

**R.P.** No puedo negar que en esta obra hay un cambio en mi arquitectura. El espíritu del gótico del abate Sugerio en la Basílica se me metió dentro, inevitablemente. Además, vivo en Francia y ella me formó. Volvemos al *erdgeist*. Mi arquitectura iba a sufrir una evolución. Ya no es el Porro de imágenes antropomórficas, es un Porro distinto. No es un salto mortal —el único salto mortal en mi obra fue el de las Escuelas de Arte—; hay una evolución, los proyectos van evolucionando. Pero este Porro nuevo, como siempre (con Renaud de la Noue), parte de la función y de las posibilidades del terreno. Aquí el terreno era difícil y el programa muy complejo. La solución que escogimos fue un edificio de dos alas con un hall de entrada en el medio, y empezamos a pensar qué imagen se podría superponer. Creo que siempre hay que crear una dialéctica entre la vida interna y la imagen superpuesta. Es muy importante, ya que no se pueden separar. Pensé en lo que es un centro de enseñanza: un lugar de cultura, de conocimiento. ¿Cuál puede ser su imagen? La paloma es un viejo símbolo. Es el Espíritu Santo que desciende sobre los apóstoles y les da el conocimiento para que vayan a predicar, es un símbolo de paz. En la religión persa, el pájaro es celestial y símbolo del espíritu. ¡Y fue paloma!, porque la paloma es el conocimiento y porque la forma general que habíamos determinado lo permitía. Pero no se trata de imitar la forma real de la paloma. Se caería en la vulgaridad. Mallarmé, al introducir *L'Hérodiade*, dice: «leyenda despojada de la danza y de la grosería de la cabeza sobre la bandeja». No debe estar ni la danza ni la cabeza cortada. La imagen se sugiere, no se muestra. La entrada vista por fuera es la cabeza. Por dentro, el espacio del hall tiene una gran altura y la luz pasa por vidrios de color. Ahí se siente el goticismo del que habla Portoghesi. A pesar de ello, creo que esta primera obra en Francia es muy actual, tiene una dinámica muy del siglo xx. Frente a la entrada se crea un pasaje entre dos calles que antes no se conectaban, hay un juego de pequeñas plazas entre las dos, que le dan un nuevo sentido urbano al barrio.

**J.L.M.** *Cuando comencé a trabajar en tu taller en los 90, lo primero que vi fue un conjunto de viviendas en forma de reptiles. Quisiera que me hablaras de lo que luego me di cuenta que tratabas: el problema de un urbanismo de comunicación en contraposición con el urbanismo racionalista.*

**R.P.** En La Courneuve, barrio en las afueras de París, se construyeron bloques del tipo de la Carta de Atenas, tal como los sugirió Le Corbusier. Los espacios

abiertos sólo servían de estacionamiento. El resultado fue nefasto: se convirtió en una de las zonas más violentas y de mayor delincuencia de la aglomeración urbana. El alcalde decidió dinamitar una gran torre de veinte pisos y liberar el terreno. Lo sacó a concurso para hacer nuevas viviendas. Se presentaron varios equipos de arquitectos, entre ellos el Team zoo del Japón y nosotros dos. Por suerte el nuestro ganó. Concebimos los edificios como dos grandes serpientes. El proyecto se opone a estos grandes edificios en altura. Los que diseñamos no necesitan ascensor, tienen el número de pisos que se pueden subir a pie. Volvimos al sistema de calle y plaza de un espacio urbano. Se trataba de darle a una parte del barrio un urbanismo de comunicación, en lo que siempre me he empeñado. Algo que me interesa mucho en este proyecto son los murales de las fachadas, que recuerdan la piel del animal y que además unifican el emplazamiento muy irregular de las ventanas. En el interior, los apartamentos son muy agradables y vivibles; en el último piso creamos unos pequeños dúplex. Todo esto se hizo dentro del presupuesto mínimo de las viviendas sociales más baratas que se construían en ese momento alrededor de París.

**J.L.M.** *Zoomórfico, pero a la vez en el eterno viaje iniciático. ¿Cómo lograste combinar ambos aspectos del contenido?*

**R.P.** Allí no nos planteamos ese problema. En la escuela secundaria de Montreuil, sí. El recorrido es esencial. En la entrada, los dos cuerpos de edificio se acercan y se diría que hay un animal macho que trata de cubrir a un animal hembra. En el suelo está el símbolo del Ying y del Yang. Al entrar se pasa por un espacio alto con elementos arquitectónicos que figuran un árbol de vida. Atravesándolo se llega al patio que tiene gradas —subida al infinito— que pueden servir de anfiteatro. Sentado allí, mirando hacia esa puerta, se ve sobre ella una tijera. Hay un sentido de vida y muerte. Heráclito decía: «el nombre del arco es vida, su obra, muerte». Macho y hembra, vida y muerte, la unión o la síntesis de los contrarios, es tema recurrente en la historia de la filosofía desde los presocráticos.

**J.L.M.** *Cuando estuve trabajando en tu taller, siempre hablabas con nosotros sobre la tradición en la arquitectura francesa. Quisiera que me hablaras de cómo trataste la tradición francesa en la escuela de Cergy-le-Haut.*

**R.P.** Antes de abordar el tema de las significaciones, quisiera decirte que es un edificio totalmente prefabricado. En Cuba, muchos arquitectos dijeron que yo me iba porque no quería usar la prefabricación. ¡No! Yo lo que no quería usar era una prefabricación mal concebida y empobrecedora. Aquí, con elementos prefabricados, traté de captar en el exterior el espíritu francés. Una cierta manera de jugar con las formas del edificio, la relación entre la base, las paredes y el techo; las ventanas, las formas de los techos, tienen un olor a castillo del Loira. Pero el problema esencial está en el interior. Ya te decía que entre los temas eternos del hombre está el de la naturaleza. Una sala hipóstila en Egipto es la visión de su mundo, el Nilo, y los árboles en las orillas. En una catedral gótica, las columnas son bosque, el mundo creado. Este tema fue magistralmente retomado por Frank

Lloyd Wright. Con materiales totalmente actuales —hierros, aceros, hormigón—, quise dar una imagen de naturaleza; que una vez dentro nos enfrentáramos a la imagen del bosque a lo largo de un eje. Al extremo hay una pequeña pirámide, imagen de centro de mundo, de la montaña primordial, y en ese sentido es una imagen de naturaleza. Y repito, no se trata de copiar formas sino de ir a la esencia.

**J.L.M.** *Otro proyecto que para mí representa este nuevo Porro es el cuartel de CRS en Velizy, sin referencias a la naturaleza. Creo que hay un paso adelante en la forma de representar el contenido.*

**R.P.** Hay un proyecto que lo precede, mi último proyecto en Cuba. Era para Levisa, un lugar adonde se iba a hacer una ciudad cercana a las minas. Me pidieron un proyecto para la plaza de la ciudad. Ya no estábamos en el período romántico, la revolución se reglamentaba. Concebí el proyecto como representación de la cultura en lucha. El edificio central era una biblioteca. La concebí como una fortaleza erizada de bayonetas y rodeada de ruinas. Delante del edificio había un arco de triunfo con una forma que podía recordar la de una guillotina. A su lado, una cabeza de dos metros de alto de José Martí. Este proyecto exigía formas más brutales, muy distintas de las de las Escuelas de Arte, aquí hay un aspecto trágico. El proyecto existe pero no se hizo nunca. Sin lugar a dudas es un predecesor del de Velizy. Yo jamás imaginé que iba a construir para las brigadas de choque del Ministerio del Interior, para los CRS, que son los cuerpos republicanos de seguridad, los que intervienen en las manifestaciones con cascos y escudos de plástico. Nos pidieron un cuartel con albergues temporales, un restaurante y lugares de esparcimiento, en una primera fase, y un edificio de oficinas, en la segunda. Como siempre, me puse a pensar en la imagen que pudiera crear un diálogo con la vida de los que iban a moverse dentro de esa arquitectura. Me vino la idea de tomar algo del cuadro *Batalla de San Romano*, de Ucello, que está en el Louvre. A menudo lo visito cuando voy al museo. Me parece de una belleza sorprendente. ¿Qué es lo que uno ve en ese cuadro? Una gran batalla donde los combatientes luchan con picas y lanzas. Partí de esa imagen. El cuartel, en gran parte prefabricado, está construido en hormigón a vista con algunos detalles en acero. La sensación de batalla está dada por una serie de vigas que sobresalen del techo dando esa tónica de agresividad. Las ventanas del último piso del albergue tienen cierta referencia a pistolas o armas de fuego. En el restaurante hay un juego completamente futurista. En mis proyectos siempre hay ese juego de tiempo y movimiento. Las columnitas que sostienen una viga horizontal van inclinándose, dando la impresión de que la viga avanza con gran fuerza.

**J.L.M.** *Como de cuarta dimensión.*

**R.P.** Es decir, hay un juego dinámico muy fuerte, sobre todo en la parte del restaurante. En su interior todo son movimientos en distintas direcciones, dados por vigas y distintos planos que sugieren movimientos en el espacio, que se encuentran y se atraviesan con la fuerza que tiene que tener una

batalla. Hay arquitectos que tienen un tema único que van desarrollando a lo largo de su existencia. Otros, como Behrens, pueden hacer un edificio completamente neoclásico, un edificio fascista, un edificio expresionista soberbio, como la fábrica en Frankfurt, o una casa Art Nouveau como en Darmstadt. Yo tampoco tengo un lenguaje único; cada vez que hago un proyecto necesito un lenguaje distinto. Es el caso de este proyecto de Velizy que, como todos los de Francia, hice en asociación con Renaud de la Noue.

**J.L.M.** Pasamos el siglo xx. ¿Qué propone Porro para el siglo xxi? ¿Cuáles son los nuevos proyectos?

**R.P.** Acabamos de ganar un concurso para el Ministerio del Interior francés, cerca de Versalles, en un pequeño pueblo llamado Plaisir, donde hay que construir un comisariado de policía, con todos sus servicios, incluyendo los calabozos para los delincuentes. Es un programa difícil, ya que tiene un funcionamiento muy complicado. ¿Qué tratamos de hacer como imagen para la policía? Primeramente, había que darle una sensación de solidez. La parte de abajo es inclinada como una fortaleza, y más arriba hay una dinámica donde las ventanas crean ritmos en todas direcciones.

**J.L.M.** ¿Qué problemas eternos del hombre quisiste tratar en este proyecto?

**R.P.** El problema de la justicia: en la marquesina que precede al hall de entrada, hay dos planos que evocan la balanza de la justicia. Y lo consideramos uno de los mejores proyectos que hemos hecho.

**J.L.M.** ¿Cómo jerarquizas u organizas los diferentes niveles de significados con las funciones del edificio?

**R.P.** Nosotros tratamos de darle a cada función una caracterización. A lo que es la función más importante, darle un espacio que la dignifique, y a lo que es una función menos central, darle un espacio adecuado. Esto nunca podrá responder a una estética de lo que fue el racionalismo, donde la forma precede a la función, es decir, se da un prisma puro y todo se mete dentro. La vida que transcurre dentro de la obra tiene que ser expresada en la arquitectura (volvemos a lo que llamo el contenido inmediato), debe expresarse en la forma. Un comisariado tiene que denotar fuerza (la base es fortaleza), tiene que denotar dinamismo, y en un plano más metafórico, hacer referencia a la justicia.

**J.L.M.** Durante todos estos años no dejaste de hacer escultura, pintura y dibujos, y a veces me parece que hay significados que usas en éstos y que no tratas en arquitectura. ¿Es voluntario eso?

**R.P.** Hay muchos temas que he tratado en pintura y escultura, que no he tratado en la arquitectura: entre otros, el diabolismo.

**J.L.M.** ¿Crees que son temas más personales o íntimos?

**R.P.** Yo creo que hay problemas que son muy difíciles de tratar en arquitectura, ya que no hay funciones que yo pueda relacionar con ellos.

**J.L.M.** ¿O no te los han propuesto todavía?

**R.P.** Yo pude relacionar el eros con la función creativa del artista, como en las Escuelas de Arte. Ahora, el problema del mal, no. Sin embargo, es uno de

los problemas eternos del hombre, el problema del diabolismo es un tema universal. En muchas de mis esculturas está presente, como en una serie de Trinidades absolutamente diabólicas que hice, como si fuera una inversión del sentido sagrado de la Trinidad, una misa negra. En pintura y escultura he representado a la bestia del Apocalipsis, pero no lo veo como posible en arquitectura.

**J.L.M.** *El Mal ha sido un tema recurrente en la historia de la pintura.*

**R.P.** Claro, tienes a El Bosco, a Grunewald o a Rodin con *Las Puertas del Infierno*, que han tratado el problema del Mal. Otro tema universal es el eros tratado de formas muy distintas. Puede estar presente en un Klimt. O en Bernini, donde a veces se convierte en éxtasis; es el eros que incluye a Dios, como en la Santa Teresa en que hay casi un coito con el mas allá. Creo que Bernini no lo hubiera llevado a una obra de arquitectura. En lo que yo hago hay algo de Dr. Jekyll y Mr. Hyde; es decir, soy Dr. Jekyll en mi arquitectura y en la pintura y la escultura puedo ser Jekyll o Hyde.

**J.L.M.** *Finalmente, ¿tu lado diabólico te sale en la pintura y en la escultura?*

**R.P.** ¡Qué sé yo! No siempre es tan sencillo. Está el juego con el escorpión, como en este cuadro que está basado en el poema de Blake: «Matrimonio del Cielo y del Infierno». Si te fijas, la mujer que está representada tiene una cara muy similar a la *Madonna de Brujas*, de Miguel Ángel: ella es celestial, pero en cambio hay como un extraño coito con un escorpión, ya que ella escupe al escorpión que es un bestia de fondo de tierra, diabólica, una bestia chthoniana, infernal.

**J.L.M.** *Delante de una tela, de una hoja en blanco o de un pedazo de barro, ¿qué es lo primero que piensas? En ese momento no existe «la función», como en arquitectura.*

**R.P.** Delante de la hoja en blanco pienso en problemas personales, problemas míos que no puedo llevar a la arquitectura.

**J.L.M.** *¿Cómo construyes tu dibujo o tu pintura?*

**R.P.** Parto de un aspecto formal, lo que nunca hago en arquitectura. Generalmente uso el número de oro. Empiezo por trazar en el papel o la tela donde voy a trabajar, el número de oro (los rectángulos en los que los lados tienen una medida en que A es a B como B es a A+B). A partir de ahí, empiezo a jugar con líneas, con diagonales y con las divisiones que marcan el número de oro del rectángulo. Y uso este esquema para la composición. Es una guía, no una limitación a la expresión con sus infinitas posibilidades. A partir de ahí, paso a la imagen y a sus significaciones. Por ejemplo, en el cuadro mío que tienes en la sala de tu casa hay una mujer acostada dentro de una habitación con un búho. El búho puede ser sueño y puede ser noche, es decir, muerte. En el cuadro hay un candelabro con una vela encendida, que indica la presencia de lo absoluto, una presencia divina, como algo del más allá que permea el cuadro. ¿Esa mujer acostada está muerta? Puedes decir que es una mujer soñando o que es una mujer muriendo. No hay una sola interpretación. Para Whitman «The greatest poet is not he who has done the best, but he who suggests the most, he not all of whose meaning is at first obvious, but he who gives much to think,



much to believe, much to complete in your turn»<sup>1</sup>. Creo que en esta obra se ve la gran influencia que ha tenido en mí la pintura simbolista de fin del siglo XIX.

**J.L.M.** *¿Te consideras un neosimbolista?*

**R.P.** Soy simbolista. ¿Sabes quién me habló por primera vez de los símbolos en su pintura? Fue Picasso. Cuando lo conocí, empezó por hablarme de los símbolos en sus cuadros. Yo era muy joven. Fue una revelación, porque nunca había pensado que en su pintura existiera una dimensión simbólica.

**J.L.M.** *Tratando de imaginar tu lado diabólico, ¿para ti el infierno es enteramente figurativo? ¿Tienes una visión? ¿No podría ser abstracto el infierno?*

**R.P.** Para mí siempre hay figuración. La pintura abstracta cada día me interesa menos, el arte abstracto dio todo lo que tenía que dar y ya no tiene más nada que decir, es un mundo cerrado. Hay que ir más lejos y a mí me interesa mucho más todo lo que significa. En otras obras voy a los mitos, me apasiona el mito; por ejemplo, el mito de Salomé y Herodes, el mito de Leda y el cisne. Los he tratado una y otra vez. En un cuadro me refiero a un relato bíblico en que el ángel se le presenta a Tobías cuando va de viaje a buscar mujer, le busca un pescado, y le indica cómo puede curar la ceguera de su padre con el hígado del pescado. Me interesa mucho, porque hay un gran juego poético. Entre otras cosas, el milagro de la cura del padre se produce cuando Tobías va a la iniciación de la vida adulta. Otros mitos que siempre me han fascinado son el de Caín y Abel, ese crimen fundador. Y el nacimiento de Eva, es decir, Adán pariendo.

**J.L.M.** *¿Te refieres al macho progenitor?*

**R.P.** El progenitor es hermafrodita, tenía en él al hombre y a la mujer, y en un momento dado Dios decide separar los sexos y crear a Eva. Adán da a luz a Eva. Ahí está esa escultura acostada en el taller. Otro tema que me ha apasionado es el odio. He hecho muchísimos dibujos con dos personajes o grupos de personajes que se miran con odio o que disputan.

**J.L.M.** *Háblame del mito de la caja de Pandora, ¿es la mujer culpable?*

**R.P.** Es un mito muy rico el de la caja de Pandora. La mujer que abre la caja y sale todo el mal, salen todas las desgracias que se esparcen por todas partes, y lo único que queda en la caja es la esperanza. Sabe Dios si ella es culpable o si es algo que fatalmente tenía que producirse.

**J.L.M.** *¿Qué le recomendarías a las nuevas generaciones de artistas cubanos?*

**R.P.** Lo primero es que tienen que ser muy cultos, ya sean arquitectos, pintores, o escultores. Pero el problema no es que sepan en qué día se acostó Napoleón con Josefina por primera vez, sino qué significado puede tener la época de Napoleón en el mundo, qué consecuencias tuvo, qué sentido

<sup>1</sup> «El mejor poeta no es el que ha hecho lo mejor, sino el que sugiere más, en el que todo el significado no es de inmediato evidente, sino el que te da más que pensar, más que creer, más que completar por tu cuenta».

tiene en la historia, qué produjo esa civilización, ese gobierno. La cultura no es acumulación de conocimientos. Para llegar al arte debe haber una transmutación mágica para crear la obra.

**J.L.M.** *Uno de los problemas que yo veo en el arte cubano actual es la permeabilidad de la problemática cotidiana. ¿Qué piensas?*

**R.P.** Es el problema de lo que se vive en un país muy cerrado como Cuba. Hay una dificultad muy grande para salir y ver el mundo, en especial para el joven artista. Sólo cuando son artistas maduros, comienzan a hacer exposiciones y a salir de Cuba. Pero, innegablemente, hay en Cuba también artistas maduros y con nivel cultural, como Montoto, que hace una pintura culta.

**J.L.M.** *En tu ensayo sobre la creación, le confieres al artista un carácter divino. Si tuvieras siete días para crear el mundo ideal en una isla, ¿cómo lo harías?*

**R.P.** No podría hacerlo. No puedo separarme de lo que existe para crear el mundo. El hombre no se puede separar de la historia. Y aunque coincido con Joyce cuando dice que «la historia es una pesadilla de la cual trato de despertarme», coincido también con Dilthey que define al hombre en relación con su pasado. Proust trata de reencontrar los paraísos perdidos, que son los verdaderos paraísos. Bergson nos habla de las metamorfosis para ir hacia el futuro. Para mí no se puede concebir la metamorfosis propia sin la búsqueda del pasado, y sin llevar toda la carga del pasado, que para mí no es una carga. Constantemente lo estoy transformando para crear cosas nuevas, pero el hombre no puede partir de la nada.

**J.L.M.** *¿Crees que tenga sentido hablar de lo cubano o de cubanía?*

**R.P.** Sí tiene sentido. Yo no tengo pasaporte de ciudadano del mundo, pero me siento ciudadano del mundo. Aunque creo que el artista tiene que enraizarse. Decía van Gogh: «Para poder volar hay que poner los pies en la tierra». Yo creo que el artista tiene que poner los pies en la tierra, y en la tierra donde se está, es decir, que el artista cubano, cuando esté en Francia, sea francés y cuando esté en China, sea chino. Tiene que ser capaz de sentir la comunidad en que vive, el mundo mental en que vive, para transfigurar-lo en su obra de arte. Ya te dije que como profesor quise siempre que los alumnos hicieran los proyectos para distintos países, unas veces en Venecia, otras en Berlín, otras en París, etc. Pero siempre se imponía hacer un estudio profundo de la cultura del país y de las constantes sociológicas del país, que no era necesariamente donde él nació, para lograr expresarlo.

**J.L.M.** *¿Estabas preparando a tus alumnos para enfrentar el problema de la emigración o de la mundialización?*

**R.P.** No se trata de eso. A veces se es artista y se vive en un medio que no lo ama a uno. Pero al artista no le queda más remedio que ser un hombre de amor y amar el lugar donde está. Aunque lo detesten, aunque le hagan la vida imposible, aunque no lo acepten plenamente, no le queda más remedio que entender el medio en que está, incluso entender el odio de ese medio.

**J.L.M.** *Sin embargo, Lam, que vivió buena parte de su vida fuera de Cuba, recurrió a sus raíces para expresarse.*

**R.P.** La pintura de Lam tiene la fuerza que tiene, en parte por la cultura europea que vivió antes. ¿Cómo mira El Greco (un griego que llega a España) el medio en que vive? Lo entiende y hace pintura española. Lam toma elementos de lo cubano y los transforma. Yo lo veo como un pintor cubano que pasó gran parte de su vida en esa tónica, pero toda su pintura no es cubana. El terror es un problema eterno del hombre, el terror es uno de los temas de Lam. En *La Jungla*, los personajes ponen la mano en la tierra, que es un cañaveral, pero son personajes terribles. Hay tijeras, signos de las parcas que cortan la vida, hay miedo en todos esos personajes. ¿Cuál es la cubanidad de los monstruos volando por el espacio? Puede ser un aquarelle de una iglesia románica española. Y cuando estuvo en Cuba fue a lo africano, es decir, a la no-limitación del ser, y la expresa maravillosamente. Gran parte de esa gran pintura la produjo en Cuba.

**J.L.M.** *Considero que los arquitectos son los artistas más atados al medio en que viven. ¿Tienen entonces que globalizarse?*

**R.P.** Un arquitecto tiene que ponerse en el lugar donde está y sacarle el jugo a ese lugar.

**J.L.M.** *Hay una discusión constante sobre la cubanidad del arte. ¿Es cubano lo que se produce dentro de la Isla o todo lo que produce un cubano donde quiera que esté?*

**R.P.** Un artista cubano que se mueve y está en otro medio debe de tratar de expresar ese medio. En Cuba hay y había mucha cocalización, mucha Coca Cola, y el arte se convirtió en arte Coca Cola, aunque en los Estados Unidos no todo es eso, ya que produjeron a un Frank Lloyd Wright. Lo importante para mí es la honestidad al expresar el medio donde estás. Creo que cubanía sería todo lo que trate de enraizarse en Cuba. Un cubano que hace treinta y cinco años vive en Francia, como en mi caso, o en los Estados Unidos, no creo que haga una arquitectura cubana. Mi arquitectura en Francia es francesa. Hice una serie de proyectos en Irán, donde me referí a la tradición persa, que es la tradición del país. Antes de ir a Irán, me puse a estudiar la cultura, la mentalidad y la historia iraní.

**J.L.M.** *¿Cómo consideras los proyectos de Le Corbusier en Chandigarh? ¿Son indios o franceses?*

**R.P.** Los proyectos de Le Corbusier en la India son parte de la arquitectura francesa.

**J.L.M.** *Entonces ¿yo podría decir que tus proyectos en Francia son proyectos cubanos?*

**R.P.** Dime si la paloma del Espíritu Santo es tan importante en la tradición cubana.

**J.L.M.** *En ese caso, lo que es importante es que hubo un cubano detrás de esa idea.*

**R.P.** Eso es otra cosa. Quiere decir que yo nací en Cuba. Ahora he tenido una influencia muy grande de la cultura europea. Cuando hago una obra para otro país trato de enraizarme en ese país. Si hiciera arquitectura en Holanda, no podría hacerla como la hago en Francia.

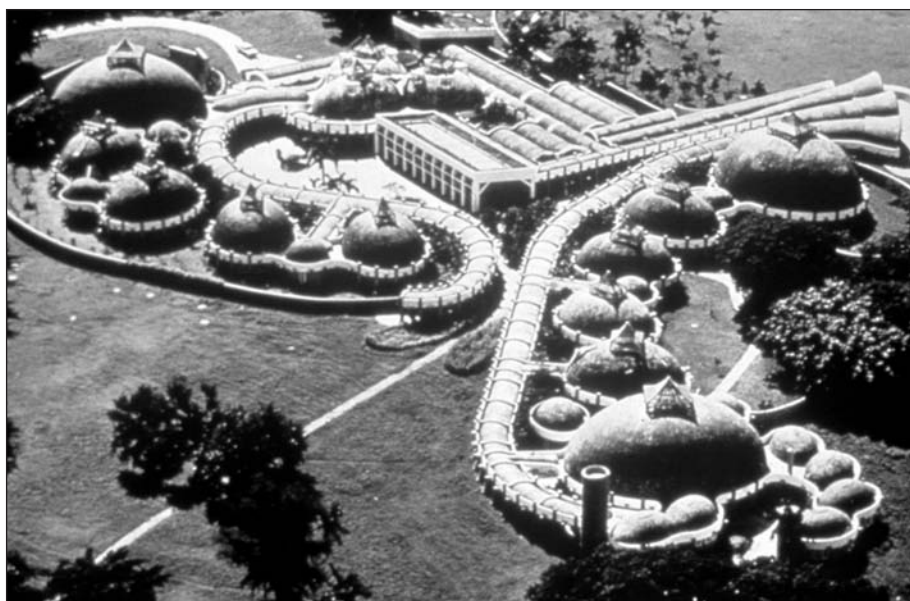
**J.L.M.** *Innegablemente, para los franceses esa cultura europea está traducida en tu obra por el cubano que es Porro. Tú no haces una arquitectura como los franceses.*

**R.P.** Ni como lo cubanos, ni como nadie. Porque, ¿qué es una obra de arte? Para Paul Klee una obra de arte es como un árbol que tiene sus raíces en la tierra, pasa la savia a través del tronco y produce las ramas y las hojas. El artista es el tronco, la savia es lo que absorbe el artista del medio, y las ramas y hojas, la obra de arte. De que las ramas y las hojas dependen del tronco, no cabe la menor duda. Y ahí viene el problema de la individualidad del hombre-artista con su personalidad. No importa dónde nació. Su obra va a ser, primero, suya. Yo conozco el caso de muchos italianos que se fueron a construir a Praga, y la arquitectura que hicieron no tiene nada que ver con la arquitectura italiana de la época. Hay un barroco hecho en Praga por italianos, totalmente diferente del barroco italiano. O el artista es un señor como Le Corbusier, que donde quiera que trabajara hacía la arquitectura de Le Corbusier. Pero es interesante saber que nació en Suiza y que su arquitectura es muy francesa.

**J.L.M.** *En definitiva, creo que la visión personal da el toque final a la obra.*

**R.P.** Claro. Además, influyen los problemas que el artista se está planteando en su mente. Innegablemente eso es importante. ¿Qué cosa es uno? Uno es un cóctel, una historia. Yo nací en Camagüey en 1925, y claro que me influenciaron Cuba y Camagüey. Pero también allí me influenció muchísimo todo lo que leí que venía de fuera de Cuba. Me influenció muchísimo Francia. Me influenció muchísimo Europa.

**J.L.M.** *Es decir, que Porro es cubano y universal.*



Vista de la Escuela de Artes Plásticas. La Habana, Cuba.  
Arquitecto: Ricardo Porro, 1960-1964.  
Foto: Paolo Gasparini.