



N° 29

***“Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América latina por la cultura arquitectonica del siglo XX”***

**Autor: Arq. Jorge Francisco Liernur**

**Agosto de 1992**

# “UN NUEVO MUNDO PARA EL ESPIRITU NUEVO: LOS DESCUBRIMIENTOS DE AMÉRICA LATINA POR LA CULTURA ARQUITECTONICA DEL SIGLO XX\*.”

Jorge Francisco Liernur

*...debo reconocer que encontré lo que creo que encuentran todos los que actúan según el mismo principio, a saber, que al presentarle las cosas a él... saliente me informé y me instruí en tantas cosas que yo no conocía o que no raba considerado cabalmente antes, pero que se presentaron naturalmente en a: mente al buscar entre ellas para información de ese pobre salvaje. Y sentí mas afecto en mi búsqueda de cosas en esa ocasión que nunca antes, de modo que fuera o no ese pobre dedischado salvaje lo mejor para mi, tenla tenia yo grandes motivos para agradecer que hubiese llegado a mi. Mi pena se torno mas leve, mi habitación se tornó cómoda mas allá de toda medida.*

“Robinson Crusoe”; Daniel Defoe

## **I. A la manera de una introducción: el episodio de la Exposición de 1869.**

Desde el restaurante del primer nivel de la Tour Eiffel la mirada del visitante de la Gran Exposición Universal de Paris de registraba en primer plano dos construcciones a ambos lados de su eje suroeste/noreste. Se trataba de los pabellones Mexicano y Chileno<sup>1</sup>. En su localización especular estos edificios representan los dos extremos entre los que oscila le cultura arquitectónica latinoamericana moderna en el imaginario de occidente. Del lado derecho del observador, el pabellón mexicano era una suerte de monumento prehispánico<sup>2</sup> que, se suponía, debía expresar el “carácter” de lo arquitectura de ese país, Del Lado izquierdo, el pabellón chileno era una estructura prefabricada desarmable. Que fue luego

---

\* Una parte sustantiva de este trabajo pudo ser realizado gracias al apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt de Alemania.

<sup>1</sup> En una operación seguramente inconsciente aunque no por eso menos frecuente, este hecho no se incorpora al imaginario occidental: en una de las ilustraciones mas difundidas de lo Exposición se cancelo a ambos edificios, y es esto la representación que circula en los manuales de Historie de lo Arquitectura Contemporánea.

<sup>2</sup> Al pabellón esta dedicado un capitulo de la compilación organizada por SCHAVALZON, Daniel; “La polémica del arte nacional México, 1850-1910”, México, 1985.

transportada vuelta a montar en Santiago de Chile<sup>3</sup>. El anacronismo de la propuesta mexicana fue criticado duramente. Se producía, como ocurría continuamente a lo largo del siglo, un complejo cruce de miradas. La Exposición de 1889 procuraba mostrar la importancia de Francia en la gran ola del Progreso. En ella, era en la muestra de la “habitación humana” organización por Charles Garnier con su interpretación en clave “antropológica” del habitar en “todas” las naciones, donde se daba un lugar a “lo otro” de aquel Progreso: y por eso el pabellón resultaba no solo anacrónico sino atópico. Pero Antonio Peñafiel, el proyectista del edificio, no había hecho más que repetir la lógica que los propios franceses habían inaugurado para una Exposición anterior. En efecto, en la muestra parisiense de 1867 se había incluido un pabellón mexicano consistente en la reproducción (realizada y supervisada personalmente por Cesar Daly) del templo de Quetzacoatl en Xochicalco<sup>4</sup>. En este caso, Maximiliano de Austria, un emperador impuesto por Napoleón III, mostraba a México en su diferencia. En un estadio inicial de la modernización, no era la homogeneización sino la coexistencia de la diversidad, la clase de esa Exposición que postulaba: “todos los pueblos del mundo están aquí presentes y, enemigos, viven en paz uno al lado de otro”<sup>5</sup>.

En 1889, el pabellón chileno eligió el polo opuesto al postulado por México, y adoptó la estrategia de la autodisolución. Instaurar el mito de la “juventud” ignorando el pasado y las raíces, parecía la actitud adecuada para obtener una aceptación sin trabas en el “concierto de las naciones” Henri Ford, el arquitecto francés que proyectó el pabellón produjo así una propuesta sin alusión alguna al país que representaba. En su interior, los conquistadores europeos de refulgentes armaduras protagonistas de la “Fundación de Santiago”, una teja del pintor chileno Pedro Lira, meditaban sobre el futuro de su acto bajo una doble mirada: la de perplejidad del indio sometido a sus pies, y la de simpatía del público que se detenía a observarlos.

## **I. Hacer la América.**

### **1. Los clientes.**

Es sabido que en la segunda mitad del Siglo XIX, durante el período de expansión imperialista a la búsqueda de materias primas, los países de América Latina experimentaron

---

<sup>3</sup> BASAEZ Patricio y AMADORI, Ana María; “El pabellón chileno en la Exposición Universal de París”; Santiago de Chile; 1989.

<sup>4</sup> SCHAVELZON Daniel: “El pabellón... Xochicalco en la exposición Internacional de París de 1867”; en “La polémica...”; op. cit.

<sup>5</sup> Cit. en GIEDION, Sigfried “Espacio, tiempo, arquitectura”: (ed. esp.) Barcelona, 1968.

súbitos e importantes procesos de transformación. La modernización de las infraestructuras desarticuló bruscamente las prácticas e ideas tradicionales de la disciplina arquitectónica, derivadas del modelo clásico, e impuso nuevas demandas y nuevos operadores. Un abundante flujo de profesionales europeos cubrió en la primera etapa aquellas necesidades y sirvió de base para una nueva articulación de la disciplina.

América Latina constituyó entonces un fabuloso campo de realizaciones al que confluieron profesionales de casi todos los países, atraídos por los recursos disponibles, las numerosas demandas, la falta de importante competencia y la receptividad de las elites. Gustavo Eiffel construyó iglesias y viviendas; Gotfried Semper ensayó su concepto teatral en el concurso para la Obrera de Río de Janeiro; Pedro Benoit proyectó y construyó la ciudad de La Plata, Francisco Tamburini el Teatro Colón de Buenos Aires, Thomas Reed el Capitolio de Bogotá, Adamo Boari el Palacio de Bellas Artes de México. Así, desde la ciudad de Punta Arenas en Tierra del Fuego. Hasta la península de California en la América Central, centenares de arquitectos e ingenieros cimentaron el mito de un “el dorado” profesional que también abonó la imaginación de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.

Para las elites latinoamericanas enriquecidas, las principales capitales europeas, pero especialmente París, eran lunares de segunda residencia en los años de gestión y construcción de esas vanguardias. No es extraño entonces que de distintas formas muchos de sus miembros frecuentaran los ambientes más sofisticados de la revolución modernista, a la manera en que lo registran grandes clásicos de la literatura como “*Los siete jinetes del Apocalipsis*” de Valle Inclán o “*El recurso del método*” de Carpentier. Familias poderosas como los Bombero de Argentina, los Patiño de Bolivia, o los Gargantini en Suiza<sup>6</sup> vivían el rebote de la inmigración, y sus hijos se criaban como europeos. El argentino Jorge Luis Borges era un joven estudiante en Ginebra cuando en Zurich escandalizaba el Cabaret Voltaire; el poeta chileno Huidobro colaboraba en “*L’Esprit Nouveau*”<sup>7</sup> el cubano Emilio Terry novela de sofisticadas ideas a la elite parisina. El tardo era tan nuevo como el jazz, y bailar lo tan snob como lo era financiar algunas, aventuras de la vanguardia.

Suele olvidarse que uno de los más extraños experimentos de Le Corbusier fue también producto de esta conjunción cultural. Integrante y animador de esa “gentry iluminada y cosmopolita”<sup>8</sup>. (Charles, Charly) Beistegui, el propietario de la terraza de la avenida Champs

---

<sup>6</sup> DAGUERRE, Mercedes; “Hacer la América; intercambios entre el Ticino y la Argentina a través de la inmigración”; siseo; Como/Buenos Aires; 1991.

<sup>7</sup> Cfr. por ejemplo: HUIDOBRO, Vincent; “La creación pura”; en *L’Esprit Nouveau* Nro.7.

<sup>8</sup> Una descripción de este ambiente en: SADDY, Pierre; “Le Corbusier e l’Arlecchino”; en *Rassegna*; Nro 3, julio 1980. Sobre Beistegui: Entretien avec Charles de Beistegui; en “*Connaissance des Arts*”, Nro. 3, 15 mayo

Elysees 136, era miembro de una familia mexicana enriquecida con la minería.

En un ambiente más recogido, Henry Sloman, aunque de origen alemán había hecho su fortuna en la explotación del salitre residiendo por más de tres décadas en Chile instalado en Hamburgo y con divisas disponibles, Sloman decidió intervenir en el negocio de la construcción durante la gran inflación de 1921. El resultado fue un gran edificio de residencia para obreros que Fritz Hoeger proyectó y Sloman, en homenaje a su pasado, bautizó “Chilehaus”.<sup>9</sup>

Con mayor frecuencia, aunque también seducidos por el generoso cuerno latinoamericano de la abundancia, los arquitectos europeos buscaron concretar obras en el subcontinente.

La insistencia de Le Corbusier, se sabe, fue premiada en distinta medida en varias oportunidades<sup>10</sup> Como ideas preliminares quedaron la casa para Victoria Ocampo, un “rascacielito”, un museo, un atelier y un conjunto de viviendas en Buenos Aires; así como un taller para Roberto Dávila en Chile, otra casa en San Pablo para Paulo Prado, y una capilla en Bogotá. El proyecto de la embajada de Francia en Brasil alcanzó un desarrollo avanzado y constituyó un intento de síntesis de su concepción tripartita del sentido de las formas: la ortogonalidad (el cuadrado) para lo humano, el círculo para el arden del cosmos, la sinusoide del azar<sup>11</sup>. En la casa para Matías Errázuriz Le Corbusier reinterpretó las construcciones populares del Cono Sur y descubrió la fórmula vernácula de la piedra y la madera que a su vez se convertiría en una suerte de palabra recurrente de la polémica regionalista en los años que vendrían. Su intervención en el Ministerio de Educación de Río de Janeiro fue controvertida, pero el edificio terminó construyéndose, y en 1936 permitió comprobar por primera vez en la historia de la arquitectura occidental los valores del tipo de oficinas en placa vertical que la sede de las Naciones Unidas popularizaría más de una década después. La casa para el Dr. Curutchet en la ciudad argentina de La Plata es una de sus más interesantes piezas construidas por Le Corbusier entre los años cuarenta y cincuenta. En ella, una pequeña obra que retoma temas del período purista y abre camino a la búsqueda de las

---

1952.

<sup>9</sup> Cfr. Busch, Dr. Harald y Sloman, Ricardo F.; “Das Chilehaus in Hamburg. Sein Bauherr und sein Architekt”; Hamburgo, 1974.

<sup>10</sup> Los diferentes temas referidos a las relaciones de Le Corbusier con Latinoamérica han sido abundantemente estudiados en los últimos años. Fernando Pérez Oyarzún ha compilado algunos de esos trabajos en su “Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos, Santiago de Chile; 1991. Otros volúmenes destacables son: AA. VV.: Le Corbusier en Colombia”; Bogotá, 1987; BARDI P.: “Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Italia. Brasil”; Sao Paulo, 1984; y AA. VV.; Le Corbusier en Brasil; Sao Paulo, 1987.

<sup>11</sup> Se propone esta interpretación en el trabajo de STRABUCCHI, Wren y UGARTE José; La embajada de Francia en Brasilia. Una Interpretación del Proyecto”; en “Le Corbusier y Sudamérica”; Op.Cit.

casas de la India<sup>12</sup>, Le Corbusier logró una inusual simbiosis entre dos tipos de arquitecturas, la del “objet trouve” y la de la trama.

Con menor fortuna, y también quizás con menor convicción, Walter Gropius intentó constituir un estudio en Buenos Aires, antes de emigrar a Inglaterra. Para eso cortó con la ayuda Frank Moeller, un joven arquitecto a quien sugirió la posibilidad de desarrollar actividades en la Argentina<sup>13</sup> con algunas relaciones, como la poderosa Martínez de Hoz, para quien proyectaron un asentamiento turístico; y con el apoyo de la siempre protagónica Victoria Ocampo. En Buenos Aires, Moeller presentó sus actividades como las del estudio Moeller/Gropius, y llevó a cabo, entre otros trabajos, la adaptación a la costa del Río de la Plata del proyecto que Gropius había expuesto en el CIAM de Bruselas, y la construcción de dos pequeñas viviendas económicas en el suburbio de Buenos Aires. En la misma ciudad, tres décadas después, Gropius proyectó la embajada de Alemania Federal en Buenos Aires, pero la obra no llegó a concretarse.

Mies van der Rohe realizó al menos tres proyectos para distintos países latinoamericanos: el consulado de los Estados Unidos en Sao Paulo, Brasil, y los edificios para la administración de la empresa Baccardi en México y en Cuba. Este último constituye un excelente ejemplo de la modalidad miesiana de entender las relaciones entre sistema y particularidad, regla y diferencia<sup>14</sup>. Debiendo conseguir una planta absolutamente libre, condicionada en este caso por un requerimiento del cliente, Mies incorporó a su resolución al menos dos características que hicieron de su proyecto, una vez más, una parte de una serie simultáneamente una respuesta particularizada. Las galerías del patio del hotel habanero tradicional en que habitaba le sugirieron su empleo en torno al bloque del edificio las características del clima salobre del lugar le indujeron al uso de hormigón armado<sup>15</sup>. El resultado fue una magnífica solución inédita que sirvió a su vez como base para el proyecto de Le National galerie de Berlín.

Marcel Breuer construyó en Mar del Plata un restaurante como resultado de su visita a la Argentina en 1948. Pero de los maestros consagrados por la historiografía fue Richard Neutra quien manifestó mayor interés y compromiso con la región. Este interés no solo se expresó en

---

<sup>12</sup> Cfr. LIERNUR, Jorge y PSCHUPIURCA, Pablo; Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina. 1929-1949”; en “SUMMA”. Nov. 1987.

<sup>13</sup> Cfr. ISAACS, Reginald R.; “Dar Mensur und sein Werk”, Berlín 1983. En una de las presentaciones del Estudio que Moeller realiza en la Argentina se da a entender esa posibilidad. Cfr., “Moderne Baukunst in Deutschland, Walter Gropius in Buenos Aires?”, en “La Plata Zeitung”; 29.11.1931.

<sup>14</sup> ECO, Umberto; “Cuerno, cascos, zapatos; algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción”, en ECO-SEBEOK (comps.) “El signo de los tres, Barcelona, 1989, original inglesa; 1983). “Para Aristóteles., definir algo significa proporcionar un cerero (genus) una diferencia (differentia) específica, penen mas diferencia circunscriben la especie”.

<sup>15</sup> La descripción de la génesis del proyecto fue publicada por SUMMERS, Gene en “A letter to Son” en “A+B”. enero 1981. Cit. en SCHULZE, Franz; “Mies van der Rohe. A critical biography.”; Chicago/London; 1985.

sus distintas visitas sino en sus propuestas arquitectónicas. Del mismo modo en que supo articular temas de la vanguardia centroeuropea con la cultura norteamericana, Neutra actuó como un nexo entre estas y el ámbito latinoamericano Favorecida por la política “modernizante” del Departamento de Estado de los Estados Unidos hacia la región<sup>16</sup>, con su insistencia en las determinaciones geográficas (clima, materiales, paisaje) de la forma, su fórmula proyectual tuvo una inmensa repercusión en casi todos los países de América Latina. El mismo produjo una serie de proyectos de escuelas y hospitales para Puerto Rico y construyó viviendas individuales en Caracas y La Habana.

## 2. Los viajes y los planes.

La diferencia de otras zonas del “tercer mundo”, América Latina parece presentarse a la mirada del “primer mundo” como un fenómeno con el que está tramada: no pertenece al Centro pero es una de sus extremidades, el borde de un territorio para el que el Atlántico es un mar interior. Desde el Norte, se la recorre con la familiaridad que se siente en el patio trasero. Desde el Este se emprende una visita a la frontera: el Pacífico es el reflejo líquido de los Urales.

El reconocimiento de este “lejano occidente” tiene además el atractivo de la tabula rasa. No ofrece la densa “sabiduría” del Oriente<sup>17</sup>, pero subyuga con la laxitud de su apertura: luego de cuatro siglos, una página en blanco cubre el gigantesco genocidio y refulge como una verdad natural. Curiosos, no fueron pocos los que acudieron para dejar en ella su trazo. Frank Lloyd Wright visitó Río de Janeiro en 1930. Había aceptado formar parte del Jurado del Faro de Colón, y como tal otorgó el primer premio, en proyecto en estilo neomaya. Sin embargo, mientras que en su autobiografía<sup>18</sup> este episodio ocupa un lugar menor, de aquella visita Wright recuerda el clima y el paisaje, pero especialmente un fenómeno político del que se describe como protagonista: la rebelión de los estudiantes contra los viejos métodos de la Escuela de Bellas Artes. Según su testimonio fue su apoyo, enfrentando a las autoridades, con riesgo de ser encarcelado, lo que permitió a los estudiantes sostener sus reivindicaciones. Vale la pena apuntar que el “descubrimiento” del Brasil por parte del MOMA se produjo en el

---

<sup>16</sup> Neutra publicó sus trabajos para Puerto Rico en Sao Paulo, Brasil en una edición bilingüe con el sugestivo título de “Architecture of social concern in regions of mild climate” Según relata Gregori Warchavchick en el prefacio. Neutra visitó América, Latina en un viaje patrocinado por el Departamento de Estado norteamericano. Para sus contactos con los distintos países de la región cfr. NEUTRA, Richard; “Vida y forma” (2a. ed.), Buenos Aires. “Life and shape”; 1962).

<sup>17</sup> Cfr. GARIN, Eugenio “Alla scoperta del “diverso”; selvaggi: americani e i saggi cinesi” “Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo.” Roca/ Bari; 1975.

<sup>18</sup> WRIGHT, Frank Lloyd “An autobiography”; New York; 1943.

mismo año de 1943 en que Wright recuerda su estadía, y que las principales figuras del movimiento estudiantil habían sido entre otros, precisamente, Lucio Costa, Oscar Niemeyer y los hermanos Roberto, las “estrellas” de aquella Exposición. Walter Gropius estuvo en México durante sus vacaciones del verano septentrional de 1946<sup>19</sup>, Aunque también viajó por el interior del país, la mayor parte del tiempo permaneció en la capital, donde trató de concretar el proyecto para una iglesia que había realizado con un exalumno de Harvard, Jorge González Reyna. Gropius “descubrió” el Brasil una década después que Wright en enero un episodio al que volveremos más adelante En ese viaje también, visitó el Perú donde fue huésped del Presidente, arquitecto Fernando Belaunde Terry. En Cuba, donde había estado en 1949, Gropius pasó varias semanas en 1957. Como parte de sus reflexiones de ese periodo, en ambos países le interesaba observar la relación entre ideas generales y particularidad local. Mas que la “pureza” de la producción precolombina, del Perú admiró el sincretismo entre el código importado por los conquistadores españoles y la cultura y sabiduría de los indios, tal como se expresaba en los monumentos barrocos del Cuzco o de Lima. En un registro moderno del tema, Ilse Gropius describió desde Cuba la colaboración de su marido con antiguos alumnos de todo el mundo como una excelente oportunidad de producir una feliz “combinación entre formas modernas y particularidades locales”<sup>20</sup>.

El viaje realizado en 1929 a América Latina tuvo para Le Corbusier significados más fuertes y trascendentes. Y junto con el de 1936, más trascendentes incluso que los de sus restantes visitas (1947, 1949, 1950, 1951 y 1962). Ese viaje permitió al maestro al menos dos descubrimientos decisivos: la arquitectura como paisaje, y la organización lineal de su plan urbano. Producto del gran impacto de su primer viaje en avión sobre la pampa y la selva, de su colocación casi “divina” sobre la totalidad del territorio, Le Corbusier exploró, especialmente en su propuesta para Río de Janeiro, la posibilidad de un enfrentamiento a la par “*homme/nature*”. Por otra parte, en su boceto para Buenos Aires formuló por primera vez el esquema de organización lineal que revisaba la propuesta radiocentrada de la *Ville Contemporaine* e iniciaba la serie (Buenos Aires/ Moscú-Ville Verte/Barcelona) que culminaría en la formulación teórica de la *Ville Radieuse*<sup>21</sup>. Si la Oficina del Plan de Buenos Aires no lo incluyó entre sus miembros, obtuvo en cambio el encargo oficial para realizar el Plan de Urbanización de Bogotá en Colombia. Considerado por algunos como ejemplo de su

---

<sup>19</sup> ISAACS; Op. cit.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Este paso fundamental en la génesis de la *Ville Radieuse*, fue ignorado, como es habitual, en el excelente trabajo de FIRMAN, Robert; “From de Radiant City to Vichy”: en WALDEN, Russell (ed.); “The open hand”; Cambridge; 1982.



insensibilidad frente a las condiciones locales, ese plan es reivindicado por otros como un ejemplo de realismo y sutil captación del paisaje y la historia. De todos modos, su trabajo en Bogotá le permitió recuperar aliento luego de las duras derrotas en la UN Saint Dice; y por añadidura resultó un excelente primer banco de pruebas para formulaciones hasta entonces solo teóricas como las de las “siete vías” y los “sectores urbanos”, o nuevas como el “Centro Cívico” en tanto “corazón de la ciudad” (VII CIAM; Hoddesdon, Inglaterra)<sup>22</sup>.

Otros viajeros, como Werner Hegemann y Auguste Perret, tampoco lograron insertar sus propuestas en la realidad latinoamericana

El urbanista alemán fue durante medio año huésped de los argentinos, y aconsejó a los municipios de Rosario, Mar del Plata y Buenos Aires, además del de la ciudad uruguaya de Montevideo<sup>23</sup>. Su teoría del “natürliche Entwicklung” para la ciudad, de la necesidad de dejar en libertad a los actores del fenómeno urbano sin ceñirlos a planes totalizantes, su entusiástico apoyo a la extensión periurbana de baja densidad, eran ya una realidad, a su juicio, en las ciudades rioplatenses. Confirmación “práctica” de sus teorías, en ellas las periferias se habían desarrollado siguiendo la extensión de la red tranviaria, mediante la autoconstrucción de pequeñas casas individuales por parte de los sectores populares.

Perret, en cambio, realizó en 1936 solo una breve visita a varios países del cono sur de la que se registran sus conferencias.

Karl Brunner, codirector con Hegemann de “Der Staedtebau”, aceptó las condiciones latinoamericanas hasta tal punto que se instaló en Chile desde 1929 a 1932, año en que se trasladó a Colombia, donde vivió y actuó hasta 1947, cuando volvió a Austria<sup>24</sup>.

Pero no fueron germanoparlantes, claro, los urbanistas que con mayor frecuencia actuaron en el subcontinente. Los franceses Forestier. Alfred Agache y Maurice Rotival, prolongaron y ensayaron en gran escala las líneas tradicionales del pensamiento urbano de su país, en sus aplicaciones a varias ciudades latinoamericanas. Alfred Agache era el urbanista de Río de Janeiro cuando Le Corbusier visitó la ciudad, y bien observadas, ambas propuestas no son incompatibles<sup>25</sup>. Forrester fue asesor del Municipio de Buenos Aires en la elaboración del

---

<sup>22</sup> BANNEN LANATA, Pedro; Bogotá-Colombia. “Cinco viajes y un plan para la ciudad latinoamericana”; en “Le Corbusier y Sudamérica”; ob. cit.

<sup>23</sup> HEGEMANN, Werner; “Ab staedtebauer in Suedamerika” y “Gemeinnuetzige Kleinwohnungsbauten”: en “Wasmuths Monatshefte fuer Baukunst”; 1932. Para las relaciones de Hegemann con Argentina de mi: “Juncal y Esmeralda, Peru house, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay”; en “Anales del Instituto de Arte Americano”; Nro.25; 1967.

<sup>24</sup> Cfr. ELIASH, Humberto y MORENO, Manuel; “Arquitectura y modernidad en Chile/ 1925-1965”; Santiago de Chile; 1989. Sobre las actividades de Brunner en Colombia cfr. ARANGO, Silvia; “Historia de la Arquitectura Colombiana”; Bogotá, 1989.

<sup>25</sup> PEREYRA Romao: “El Plan de Alfred Agache para Río de Janeiro”; mimeo; Rio de Janeiro; 1986. TOUGERON, J-CH; “Dorat Alfred Agache, un architecte urbaniste. Un artiste, un scientifique, un philosophe.

Plan de Estética Edilicia de 1925<sup>26</sup> y también trabajó en La Habana, donde elaboró su Plan Director entre 1925 y 1930<sup>27</sup>; y Maurice Rotival fue encargado del plano de Caracas.

En la posguerra, fue el español José Luis Sert quien desde su oficina en los Estados Unidos trabajó en planes de ciudades para el Perú, Colombia y Brasil.

### 3. El exilio.

La de exilio es una condición constitutiva de América, y esa forma extrema de la hospitalidad se expande hasta la necesidad cuando se articula con las tradiciones del Sur, vastas para recibir y despiadadas para el rechazo.

Como en todas partes, los viajeros que llegan huyendo no ostentan mas signo común que el del espanto. De manera que su “descubrimiento” está velado por la gratitud y por la necesidad de inmigrantes de simularse iguales.

En 1948, Enrico Tedeschi, un prominente joven de la Italia mussoliniana, llegó a la Argentina con el objeto de participar en un gigantesco emprendimiento universitario propulsado por el General Perón en el monte precordillerano de Tucumán. Tedeschi tuvo un rol decisivo en la formación de una escuela historiográfica en la Argentina. En el equipo de proyectistas con los que trabajó convinieron das interpretaciones opuestas del organicismo: la de Eduardo Catalano, orientado luego hacia las investigaciones tecnológicas; y la de Eduardo Sacriste, volcado cada vez más hacia una arquitectura neovernacula. Junto con Tedeschi la segunda posguerra italiana obligó a la retirada coyuntural o definitiva de figuras como Gino Calcaprina, coautor del “Monumento a las fosas ardeatinas”, así como de Alberto La Padula, autor del “Palazzo della civiltá italiana” en la EUR. Y también otros protagonistas del ambiente arquitectónico italiano esperaron en la época de la “reconstrucción” nuevas oportunidades de Latinoamérica, como los casos de Ernesto Rogers, Luigi Piccinato o Pier Luigi. Nervi, quienes estrecharon sus relaciones con el gobierno argentino<sup>28</sup>. Pier Barda., una de las figuras mas importantes de la cultura visiva moderna en Italia decidió en las mismas circunstancias su instalación definitiva en el Brasil<sup>29</sup>.

En perfecta simetría con esta emigración de la segunda posguerra, la década anterior se habla

---

<sup>26</sup> NOVICK, “Maestros, pares, socios”; en “Arquitectura Sur”; Nro.4, Marzo 1991; Mar del Pista (Argentina).

<sup>27</sup> SEGRE, Roberto; “Lectura crítica del entorno cubano”: La Habana; 1990.

<sup>28</sup> Rogers dictó conferencias en la Argentina y el Perú, y estableció contacto con el grupo de Tucumán. Piccinato recibió el encargo de varios barrios nuevos en Buenos Aires (Cfr. DE SEGSA, Cesare; “Luigi Piccinato architetto”, Bari, 1985). Nervi fue asesor en Tucumán y proyecto varios hangares en el nuevo Aeropuerto Internacional de Ezeiza.

<sup>29</sup> TENTORI, Francesco; P. M. Bardi”; Milano, 1990.

caracterizado por el exilio antifascista. Es el caso de Hannes Meyer, quien llegó a México luego de frustrados intentos de instalarse en la URSS, Suiza y España<sup>30</sup>; de Paul Westheim director de “*Das Kunstblatt*” y figura de referencia de los grupos radicales de su país, y, más tardíamente, de Matías Goeritz. En 1938, Max Cetto llegó a México por el norte, después de atravesar el suroeste de los Estados Unidos. Venía de formarse con Hans Poelsig en Berlín y de practicar con los socialdemócratas de May en Frankfurt. Su obra postuló una paradójica síntesis de futuro y pasado, asociada estrechamente a la expresión más destilada de “lo mexicano”: las arquitecturas de Luis Barragán<sup>31</sup>.

Tibor Weiner, ex *bauhausler* y miembro del equipo de Meyer en la URSS se refugió sin mucha fortuna en Chile<sup>32</sup>, mientras que Leopold Rother activo en el grupo de Hans Schumacher en Hamburgo, desempeñó un rol decisivo en la formación de la arquitectura colombiana, realizando una obra original y de gran valor como la Universidad de Bogotá<sup>33</sup>. De la vanguardia austríaca, Buenos Aires recibió a Walter Loos, participante de primer orden en el Werkbund de ese país y coautor de la exposición de 1931 en Viena. El español republicano Antonio Bonet, vinculado al GATCPAC, se exiló desde 1938 en la Argentina<sup>34</sup>, país donde también había recalado en 1928 el ruso Wladimir Konstantinowsky<sup>35</sup>.

### III. En los fundamentos de la arquitectura moderna.

Al igual que lo ocurrido con los ejemplos norteamericanos y canadienses, los grandes silos latinoamericanos -los argentinos en particular- se incorporaron tempranamente al imaginario modernista. Walter Gropius los mostró por primera vez en su famoso artículo “*Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*”<sup>36</sup>, aunque ya había hecho referencia al tema en su

---

<sup>30</sup> Sobre Hannes Meyer: RIVADENEYRA, Patricia, “Hannes Meyer en México”, en “Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana en el siglo XX”, en Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Histórico, México, 1980; KLEINERUESCHKAMP, Werner, “Exilarchitektur; Hannes Meyer en México”, en “Hannes Meyer. Architekt, Urbanist und Lehrer. 1889-1957”, Zurich, 1990; y GORELIK, Adrián y LIERNUR, Jorge, “La sombra de la vanguardia, Hannes Meyer en México; 1938-1949”; (En prensa); Buenos Aires, 1992.

<sup>31</sup> Cfr. GOMEZ D., Lila; “Entrevista con Max Cetto”; en “Testimonios vivos”, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Histórico”; México; 1981,

<sup>32</sup> Para las actividades de los exilados germanoparlantes durante la segunda guerra mundial cfr.; KIESSLING, Wolfgang; “Exil in Lateinamerika, Berlín, 1981.

<sup>33</sup> Cfr. ROTHER, Hans; “Arquitecto Leopoldo Rother”; Bogotá, 1984.

<sup>34</sup> Se dispone de una abundante bibliografía sobre Antonio Bonet. Los principales trabajos son: AA. VV; “Antonio Bonet y el Río de la Plata”, Barcelona, 1987; KATZENSTEIN, NATANSON, SCHVARTZMAN; Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España; Buenos Aires, 1985; ORTIZ, Federico y BALDELLOU, Miguel Ángel, “La obra de Antonio Bonet”; Buenos Aires, 1978.

<sup>35</sup> Cfr. Catálogo de la exposición “Vladimiro Acosta”, Buenos Aires, 1987.

<sup>36</sup> En “Jahrbuch des Deutschen Werkbundes”; Jena; 1913.

conferencia de abril de 1911 “*Monumentale Kunst und Industriebau*” en el Folkwang-Museum de Hagen<sup>37</sup>. El texto de Gropius era un llamado de atención a sus compatriotas y no hacía diferencias entre el norte y el sur de América a la hora de tomar ejemplo para modernizar la propia producción: en relación su tema, el avance de ambas señalaba el retroceso relativo de Alemania”.<sup>38</sup> De las cuatro fotografías con que ilustraba el artículo, solo una correspondía a los Estados Unidos, y las tres restantes a la Argentina. Los gigantescos volúmenes le sugerían una comparación con la arquitectura egipcia, que delataba la influencia de Wilhem Worringer y que éste retomaría años más tarde. Pero para cerrar el círculo hizo falta un paso intermedio, el que dio Le Corbusier en “Hacia una Arquitectura”. En efecto, ostra demostrar que “*los ingenieros norteamericanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante*”, Le Corbusier adoptó la ilustración de Gropius pero operando tres cancelaciones. Primera: transformó a los arquitectos que proyectaron el silo de Buenos Aires en ingenieros. En realidad este había sido construido por Arrime, Giesecke Konegen AG de Braunschweig, una empresa alemana que solía contar con el asesoramiento de Theodor Fischer. La intención marcadamente arquitectónica del edificio se verificaba en los tímpanos que se repiten en las alas que se utilizan también en el cuerpo central. Para “desarquitecturizar” a su fotografía, Le Corbusier canceló esos tímpanos, por lo que el edificio que publicó en “Hacia una Arquitectura” aparecía coronado una gigantesca cornisa plana<sup>39</sup>.

La segunda cancelación afectó al material: el conjunto de los silos demostraba las posibilidades plásticas del hormigón armado, ocultando que en realidad los de Buenos Aires eran unos gigantescos edificios de ladrillo.

La tercer cancelación fue menos complicada. El silo de Argentina se convirtió en un silo de Canadá.

Con Worringer, quien a través de su “*Abstraction und Einfuehlung*” había introducido los medios de revaloración del arte “cubista” egipcio y sugerido la primer comparación de Gropius, el círculo se cerró en 1927. Fue entonces cuando se publicó el “*Aégyptische Kunst*”,

---

<sup>37</sup> Cfr. ISAACS, Reginald R.; Ob. Cit. Probablemente Gropius se interesó por el tema cinco años antes, cuando debió construir un silo para su familia en Gut Janikow.

<sup>38</sup> Afirma Gropius en el artículo citado; En comparación con los restantes países de Europa, Alemania parece haberse adelantado en el ámbito de la estética de las construcciones industriales. Pero en la Madre patria de la Industrial en América, se alzan grandes construcciones, cuya desconocida majestad supera incluso a nuestros mejores edificios alemanes de esta especie. Los de granos de Canadá y Sudamérica, los de carbón de los grandes ferrocarriles y los modernos talleres de los trusts norteamericanos de la industria, admiten en su monumental potencia una comparación con los edificios del antiguo Egipto.

<sup>39</sup> BANHAM, Reyner ha tratado el tema de los silos detectando este cambio en *A concrete Atlantis. U.S. industrial building and european modern architecture*, Mass., 1986.

donde entre las ilustraciones antiguas se mostraban sorpresivamente dos ejemplos modernos: la maqueta del proyecto para el aeropuerto central de Berlín de H. Kosina, y los silos de Buenos Aires, tomados del libro de Le Corbusier con la leyenda “*Depósito de grano en Canadá*”. A través de esta ilustración, Worringer polemizaba con el americanismo de Gropius: la colosidad egipcia podía caracterizarse como “*descomedimiento propio de la supercivilización*”, mientras la americana, primitiva, era “*frío afán de grandes dimensiones, cuyo imponente aparato solo sirve en el fondo, para encubrir un vacío ideal con supremos “récorde” materiales*”<sup>40</sup>.

#### IV. Las miradas.

“*Todos están de acuerdo: el niño, el salvaje y el metafísico*” L. C.: “*Vers une architecture*”

Jean Paris lo ha dicho acertadamente: “*Para que mi conciencia sea, para que llegue al mundo, es necesario que la alteridad se introduzca en mi ser y le determine; es necesario que ese espejo donde puedo descubrirme a través de nuevos ojos me sea tendido, Ni única posibilidad de concebirme vuelve a ser la de ser concebido*” yo me veo porque me ven.<sup>41</sup>”.

La cultura moderna funciona como esos cuartos de espejos en los que en el cruce de las miradas parece disolverse la imagen originaria: los artistas de la periferia miran a la vanguardia europea, que mira a los Estados Unidos, que mira a los primitivos americanos y a los africanos y asiáticos que miran y son mirados por los europeos...

En cada momento, las miradas se dirigen a distintos objetos; así, esa unidad mítica que es “*Latinoamérica*” se presenta a esas distintas miradas con las cambiantes formas de las nubes: la ingenuidad, la fuerza onírica, la naturaleza vibrante, le potencia revolucionaria, el futuro, el espíritu latino, el sincretismo.

1. “*Car sont tels que la nature les a produits, c’est a dire dans une grande simplicité et naïfveté naturelle*”. (Jean Baptiste Du Tertre. S.XVII)

Uno de los tópicos que fundan la “*arquitectura moderna*” es la nueva relación que se

---

<sup>40</sup> WORRINGER, Wilhem; “*Aegyptische Kunst*”; Munich; 1927.

<sup>41</sup> PARIS, Jean; “*El espacio y la mirada*”; (ed. esp.) Madrid; 1967.

establece, entre arte y verdad<sup>42</sup>. Cuando los signos se desacreditan como mediadores se reclama la “percepción evidente y definida” que funda la utopía de la “Glaskultur”. En una cultura de la transparencia las cosas deberían manifestar sin mediaciones su contenido esencial. Este tópico es común al arte moderno, y un contemporáneo de Ruskin como (Gauguin señaló una de las respuestas posibles: la huida hacia los pueblos “primitivos”, depositarios de una pureza que las convecciones parecían haber sepultado. Originalmente Gauguin planeaba encontrar a esos primitivos en Panamá, donde los franceses construían el gran canal, y donde vivía su hermana. “*Je m’en vais a Panamá (escribió) pour vivre en sauvage, (...) j emporte mes couleurs et mes pinceaux et le roe retemperai loin de tous les hommes*”<sup>43</sup>.

Como es sabido, el camino de Gauguin fue retomado por Picasso en “*Les demoiselles d’Avignon*”. Ardan ha mostrado que era la necesidad de recuperar la unidad rota por la irrupción moderna lo que animaba esa búsqueda recuperación del arte primitivo<sup>44</sup>. A su juicio, la superación de ese dualismo se produjo en dos planos diversos. Por un lado, en el de la indagación formal explorando las posibilidades de reestructuración del espacio de representación, Por otro en las investigaciones sobre “lo otro” de la razón clásica.

La vanguardia dirigió su mirada hacia la producción formal primitiva colocándose en ese estado que ha sido llamado de “presente etnográfico”<sup>45</sup>. Este “presente etnográfico” en que las formas pueden trasladarse de un lugar a otro, de una condición histórica a otra, por encima del tiempo y del espacio, es si mas habitual en los procesos de transculturación de la periferia al centro. Si esta modalidad consiste en una selección y valoración que una porción de la humanidad realiza sobre la producción global de otra, la condición periférica no parece definirse por su ausencia. También desde la cultura de la periferia se producen procesos de

---

<sup>42</sup> Watkins ha identificado una base moralista en la búsqueda nuevas relaciones entre ambos elementos. Drexler advierte que la diferencia con el universo académico se establece en el distinto rol otorgado al léxico clásico como clave del lenguaje arquitectónico. Coincide con Foucault, cuando este plantea que en el episteme moderno: “el texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es va una de las figuras del tundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos, la verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida (en FOUCAULT, Michel; “Las palabras y las cosas; México; 1968).

<sup>43</sup> Op cit. en CACHIN, Françoise: “Gauguin”; Paris, 1988.

<sup>44</sup> “el problema histórico no era la escultura negra sino la crisis de la cultura europea, empujada a buscar fuera de su propio ámbito los propios socios de valor. (Picasso) se da cuenta de que el valor del arte negra consiste en una unidad en una integridad en una absoluteza formal que el arte occidental ignora porque su concepción del mundo, por antigua tradición, es dualista: materia y espíritu, particular y universal, cosas y espacio” ARGAN, Giulio Carlo; L’ Arte Moderna.1770/1970”; Firenze, 1970.

<sup>45</sup> El “presente etnográfico” ha sido definido como “un modo de expresión que tiene por efecto extraer la expresión cultural de su dimensión histórica y de amalgamar los individuos e incluso generaciones enteras para construir una sola figura, representativa de la sociedad pasada y presente’. PRICE. Sally; “Art Autre-Art Notre’; en “Les cahiers du musee d’Art Moderne”; Nro. 28; Centro Georges Pompidou; Paris; 1989.

selección y valoración<sup>46</sup>. Su diferencia con las culturas centrales radica mas bien en que en ella estos procesos difícilmente involucran a otras porciones también periféricas, las que permanecen desconectadas entre si.

## 2. Precubismos.

Junto a África y Oceanía, para la variante -formalista de la mirada del modernismo a los primitivos, Latinoamérica se presentaba como uno de los sitios donde aún podían encontrarse esas formas incontaminadas, transparentes. “Solo queda la Patagonia, la Patagonia, que convenga a mi inmensa tristeza/ la Patagonia, y un viaje a los mares del Sud”, escribía Blaise Cendrars en 1913.

Hemos recordado que en esta etapa el interés de los artistas estaba puesto en las transformaciones de las formas DE representación. En las máscaras africanas que observaba, Picasso descubría una construcción no modelada del espacio, la eliminación del claroscuro que había caracterizado al perspectivismo realista occidental. La definición del espacio por capas y planos fue la clave que le permitió romper uno de los cánones decisivos de la tradición.

Indicios para una nueva forma como producto re una sociedad moralmente pura también podían ser buscados en los desiertos en que en el norte del antiguo territorio mexicano los jesuitas españoles habían construido sus misiones para catequizar e integrar a los indígenas especialmente en el siglo XVII. Con una fuerte influencia de Ruskin, la cultura radicalizada de la costa oeste de Estados Unidos descubrió que en las construcciones despojadas y sencillas de esas misiones, producidas en las que imaginaba como idílicas comunidades de indios y misioneros, podía encontrar un modelo que oponer al cosmopolitismo de la costa este. Por añadidura esos volúmenes cúbicos y superficies sin ornamentos construidos en adobe, constituían también un modelo para las aplicaciones del hormigón armado a la industria de la construcción<sup>47</sup>. La arquitectura de Irving Gill proporciona uno de los ejemplos

---

<sup>46</sup> Respecto de la influencia de la mirada moderna sobre lo primitivo propio dice Ángel Rama: “En el campo de las artes de los años veinte y treinta esta operación se cumple en todas las corrientes estéticas y con mas nitidez en las diversas orientaciones narrativas del periodo, No es excepción el Carpentier que al escuchar las disonancias de la música de Stravirsky, agudiza el oído redescubrir y ahora valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regia, frente a La Habana, se venía oyendo desde hacia siglos. Ni tampoco el Miguel Angel Asturias que deslumbrado por la escritura automática considera dile ella sirve al rescate de la lírica y del pensamiento de las comunidades indígena: de Guatemala. En el mismo sentido examinando “Macunaima”, Gilda de Mello o Souza adelanta perspicazmente la hipótesis de una doble fuente que simbólicamente expresaría un verso del poeta (“Soy Un tupí tañendo un laúd”) para comprender la obra”; en RAMA, Angel; “Transculturación narrativa en America Latina”; Mexico; 1982.

<sup>47</sup> Cfr. WEITZE, Karen; “California Mission Revival”; Berkeley; 1986.

mas elaborados producidos en esta dirección. Reivindicada también por su sincretismo en relación a la producción indígena, la arquitectura de las misiones jesuíticas españolas en el viejo territorio de México tenía una gran vinculación con las construcciones sencillas de los indios Pueblo. Estas formas fueron recogidas tempranamente en la poética de Frank Lloyd Wright e impactaron asimismo en la arquitectura de Rudolph Schindler. En 1915 Schindler visitó las construcciones Taos, donde percibió por primera vez en America “a *real feeling of the earth which carried them*”<sup>48</sup>.

Poco después diseño la casa para el Dr. Martín. También en este momento Schindler colaboraba en el proyecto de uno de los más representativos edificios del periodo “precolombino” de Wright, la Hollyhock House. Esther Mc Coy hace notar que con este edificio Wright procuró a la vez establecer el puente que le fuera sugerido por Sullivan hacia las construcciones primitivas africanas.

En 1918 también Víctor Horta se interesó por las construcciones de las viejas misiones españolas. Durante su gira por los Estados Unidos como propagandista contra la ocupación de Bélgica por las tropas alemanas estableció contacto con el padre Zephyrin Engelhardt, autor de “*The missionaries of California*”, publicado en 1905, y en las ultimas semanas de octubre visité y dibujó detalladamente las misiones<sup>49</sup>.

Afirmando que “*los indios fueron los primeros cubistas de este país*” Roce Henderson exaltó en 1923 las colonias de pintores instalados desde 1903 en Taos y en Santa interesados en la antropología india y en las tribus pueblos<sup>50</sup>.

Es esta clave la que oriento la lectura de los monumentos mayas de México que Ludwig Hilberseimer propuso en 1922. Para Hilberseimer era destacable la simplicidad de sus formas, “*la partición de las construcciones exteriores (que) expresa la estructura del espacio interior*”, el emplazamiento y las relaciones entre los edificios, y el contraste entre “*la claridad de la apariencia cubista*” con el ornamento de los frisos con mascararas de “*grotesca fantasia*”. Parafraseando a Karl With, y en sintonía con el debate alemán, vinculaba la fuerza expresiva de esas construcciones con las condiciones de su gestación, radicada en un místico impulso popular y unitario<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Op. cit. en Esther Mc Coy: “Vienna to Los Angeles. journeys”. California 1979.

<sup>49</sup> Cfr. OOSTENS-WITTAMER, Yolande; “Horta en Amerique”; Bruselas, 1986.

<sup>50</sup> HENDERSON, Rose; “A primitive basis for modern architecture” en “The Architectural Record”, 1923, vol LIV, N2.

<sup>51</sup> Alzar las representaciones religiosas es arquitectura monumental como obra de arte total es solo posible si se hace crecer un entusiasmado espíritu desde la unidad interior de una comunidad de trabajo, desde su despersonalización, desde su puro amor al trabajo, y también solo cuando esa comunidad de trabajo puede a su vez sentirse una con la comunidad del pueblo. Toda manifestación particular del arte puede alcanzar esos altos objetivos en la síntesis de construcción, imagen y pueblo”. HILBERSEIMER, Ludwig; “Mexitanische Baukunst\*:



Pocos años después las construcciones precortesianas serían reivindicadas como sustento de la nueva arquitectura, pero vinculadas ahora al boom del rascacielos en los Estados Unidos. Fue un chileno, Francisco Mujica, quien propuso en una de las primeras historias del rascacielos esta difícil articulación entre una de las más sofisticadas manifestaciones de lo nuevo y la primitiva arquitectura de América<sup>52</sup>.

En la década del treinta, las construcciones precolombinas impresionaron también a Joseph Albers, quien viajó en 1935 a México e incorporó a sus elaboraciones el tema de las grandes estructuras escalonadas. De 1942 es su serie de litografías en planchas de zinc, llamadas “*graphic tectonics*”, de las que “*Monte Alban*” es la más conocida. Margit Powell registra también la incorporación por parte de Albers de las estructuras cubistas de los pueblos<sup>53</sup>.

Recientemente, jóvenes artistas como Michelle Stuart y Robert Smithson han potenciado en obras como “*Nazca Lines Start Chart*” (1981) de la primera, y al “*Story Board for Spiral Jetty Film*” del segundo, las marcas geográficas precortesianas de Nazca en el Perú<sup>54</sup>. Los monumentos mayas fueron también utilizados como nexo entre la Academia de Bellas Artes de París y la estética modernista. Con este propósito Andre Remondet, el Grand de 1936, decidió eludir los habituales envíos con representaciones de las ruinas romanas y remitió a París sus dibujos de las ruinas de Chichén Itza y Uxmal<sup>55</sup>.

Si bien en todos los casos citados el interés por los aspectos formales del patrimonio primitivo americano ha tenido un sostén conceptual, en pocas oportunidades la mirada a los indios se articuló tan intensamente con el propio pensamiento como en el de Hannes Meyer.

Como es sabido, Meyer residió en México entre 1938 y 1949. Durante esta larga estadía su incompreensión del medio local y el desinterés de este por sus propuestas, lo indujo a un acercamiento a las poblaciones y a la producción de los “*esplendidos*” indios, dotados de una

---

en “*Das Kunstblatt*”; Nro.4; 1922.

<sup>52</sup> “Recientemente ha aparecido una nueva tendencia que rechazando los esquemas preconcebidos del estilo clásico y gótico, busca definir de modo espontáneo una decoración racional y honesta de la estructura, en base a las líneas más modernas (...) Las cualidades peculiares de estas nuevas líneas y proporciones presentan una estrecha similitud con los elementos de la arquitectura americana definidos en el pasado. La nueva arquitectura ha debido encontrar un elemento que delimitase simplemente la superficie del muro. En virtud de esto y del hecho de que los principales elementos decorativos son proyectados sobre grandes superficies: el nuevo estilo recuerda en modo impresionante la arquitectura precolombina, en particular los palacios y las pirámides de pequeñas cornees, con magníficas decoraciones en relieve sobre superficies imponentes”, En MUJICA, Francisco; “*History of the Skyscraper*”, París, 1929.

<sup>53</sup> Cit. en PATERNOSTRO, César; “*Escultura incaica y arte constructivo*”: “*Arte Informa*”; Buenos Aires: julio; 1984. En 1953 Albers enseñó durante un semestre en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica en Santiago de Chile.

<sup>54</sup> Lo que fascinaba a la generación postminimalista era su imposibilidad de ser leídas desde el piso, pero también la manera en que borraban o colapsaban los ejes verticales y horizontales en acorde con los cuales se ordena el espacio cartesiano”. En BOIS, Yve-Alain; “*La Pensee sauvage*” “*Art in America*”; abril, 1985.

<sup>55</sup> Cfr. DREW EGBERT, Donald: “*The Beaux-Arts tradition in French architecture*”; Princeton, 1972.

“*sorprendente -amabilidad y belleza corporal*”. Los indios representaban para Meyer una zona de refugio, la única en que podía encontrar una transparencia y Pureza esenciales más allá de la historia<sup>56</sup>. En el último período de su estadía, Meyer participó de la organización del Taller de Gráfica Popular, en el que se procuraba incorporar las técnicas, pero sobre todo el “*espíritu colectivo de aquellas artes indias*” en la búsqueda de una expresión genuina. No por casualidad, el lugar y los indios inspiraron en Meyer recuerdos de Paul Klee<sup>57</sup>; la mirada pura que el artista había buscado y encontrado en los niños era la misma con la que el indígena (imaginaba Meyer) leía y expresaba el mundo.

Pero no solo las formas indígenas sirvieron como modelo a las poéticas modernistas. En el mismo registro, aunque localizado en el mundo contemporáneo, también la producción edilicia popular, “naif”, se incorporó al debate.

En este caso, estos objetos adquirirían un rol importante en tanto productos simultáneamente anónimos y populares, pero también industriales. Las casas que cubrían las periferias de las grandes ciudades en expansión como Buenos Aires, Montevideo o San Pablo eran objetos seriados modernos y constituían un perfecto ejemplo del nuevo “lirismo”.

Le Corbusier encontró en esas casas el mismo “*esprit de verite*” que buscaba en otros segmentos de la producción en serie; y pudo observar también que “cada día” los “constructores italianos” del Río de la Plata habían *‘hecho nacer naturalmente los techos terraza’*<sup>58</sup> la “*planta standard, y un belio juego de formas bajo la luz argentina, un juego de hermosas y puras formas*”. En Buenos Aires descubrió el barrio de La Boca, una enorme extensión de viviendas populares sobre pilotis construidas con un sistema baloon-frame<sup>59</sup>... Y viajó a asunción en el Paraguay, a *voir les maisons des Indiens (...) qui sont l’acte le plus total de devotion d’une ame sensible*”.

Como ya hemos visto, poco tiempo después de Le Corbusier visitó la Argentina Werner Hegemann, contratado para asesorar las oficinas de planeamiento de varias ciudades. Además de sus observaciones en este sentido, tampoco para Hegemann pasaron desapercibidas estas construcciones, y también él, a su modo las incorporó a su propia interpretación del fenómeno urbano y arquitectónico moderno<sup>60</sup>. Perdido en Alemania en los tiempos de la unificación, el espíritu de Shinkel, síntesis de utilitarismo y clasicismo pervivía, según Hegemann, en el Río

---

<sup>56</sup> Cit. en GORELIK/LIERNUR Ob.Cit.

<sup>57</sup> “Cuan frecuentemente pensé en él en nuestro medio mexicano, frente al multicolor acontecer de estos parajes”. Ibidem.

<sup>58</sup> LE CORBUSIER; “*Precisions sur un etat present de l’Architecture et de l’Urbanisme*”: Paris, 1930.

<sup>59</sup> “*une bicoque ouvriere en tole ondulet (entierement) tiree quatre epingles, dont de rosler rose ornaait la porte. C’etait tout un poeme des temps modernes*”.

<sup>60</sup> El interes de Hegemann lo lleva a publicar un trabajo sobre estas casas “*Wasuths Monatshefte fuer Baukunst*” titulado el espíritu de Shinkel en Sudamerica”.

de la Plata. Allí “*las formas clasicistas se han simplificada tanto (...) que de manera “directa e inconsciente se han trasladado a las formas nuevísimas de la “Sachlichkeit De este modo “el cubismo de nuestra posguerra no necesitó ser introducido en Sudamérica por ningún arquitecto europeo; se había implantado solidamente desde hacia tiempo creciendo desde una saludable tradición”.*

## **V- La corona de plumas: magia, mambo y candomble.**

*“From Europe our view of the new architecture of Brazil is almost as misty and romantic as was our forefathers” of Hy Brazil, that vast and legendary glass tower off the coast of Galaxy, inhabited by fabulous creatures”.*

“Architectural Review”, julio, 1954.

Con el reconocimiento y la experiencia de lo onírico, lo irracional, lo místico, así como con la adoración de la naturaleza, el romanticismo inauguró el ciclo moderno del arte. En sede teórica la formalización del concepto de *Einfühlung*, desde Vischer a Lipps, permitió a Henry van de Velde construir una teoría de la línea a partir de la idea de “fuerza”. Como es sabido, en 1902 van de Velde sostenía que “*la línea es una fuerza que actúa de manera similar a las fuerzas naturales elementales*” y postulaba que las líneas producidas por la naturaleza como expresiones de esa fuerza podían ser empleadas en las formas artísticas induciendo a su vez sentimientos de acción y potencia<sup>61</sup>. Sin embargo, dado que su relación con la naturaleza era instrumental, vale decir en la medida en que como sujeto creador se colocaba en una posición externa a su objeto de representación, la vinculación de “arte nuevo” y “mundo nuevo” no se presentaba a sus, ojos como prioritaria. La articulación entre ambos términos fue advertida en cambio por el organicismo norteamericana, desde Greengough a Sullivan, desde Withman a Melville. De inspiración vitalista, tanto en el pensamiento de Nietzsche como en de Bergson, la integración de “fuerza”, “mundo nuevo” y “arte nuevo”, recibió un impulso a partir del sentimiento de decadencia que se inaugura con los resultados de la primera guerra mundial. Fue Oswald Spengler quien proporcione las claves para esa integración. En efecto,

---

<sup>61</sup> “La afinidad existente entre la naturaleza de la fuerza que penetra la línea y la de las fuerzas cuya acción y resultados vemos en la naturaleza elementales. Actúan en estas líneas las mismas fuerzas que en la naturaleza están presentes en el viento, en el fuego y en el aire. VAN DE VELDE. Henry; “La línea es una fuerza”; cit. en DE FUSCO, Renato; “La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc; a Persico”; (ed. esp.) Barcelona; 1976.

nietscheanamente Spengler entendía la decadencia de la civilización occidental (europea en particular) como un debilitamiento, como la pérdida de su impulso vital a causa del ordenamiento racional/maquinista. El futuro solo podía pertenecer a los pueblos jóvenes, en la medida en que en tanto tales estos no se conducen por planes sino por puro impulso vital.

Movimiento inverso a la impresión por cuanto se desarrolla desde la intimidad del sujeto hacia su objeto, el expresionismo de “*Die Brucke*” dio forma artística al vitalismo. Con este cambio, no solo el “mundo” debía ser creado ex-novo y no imitado, sino que además adquiriría una importancia fundamental la fuerza con la que el sujeto debía contar para “salir de sí”, Esa fuerza adquiriría su máxima intensidad en la libertad de los fenómenos naturales, en la juventud y en la ausencia de convenciones actuaran como trabas o lastres.

No por azar Spengler tuvo una temprana y extensa difusión en Latinoamérica; y tampoco por azar el expresionismo alemán estableció vínculos igualmente tempranos con la cultura brasileña. Lasar Segall, uno de los integrantes de “*Die Brucke*” expuso en Sao Paulo en 1913, y diez años más tarde se radicó en el Brasil. Anita Malfatti, brasileña, estudió en Berlín y expuso su obra también en Sao Paulo en 1917.

En 1918 los jóvenes artistas rusos Gregori Warchavehich y Wladimir Konstantinowsky emigraron de Odessa, su ciudad natal y se dirigieron a Italia. De allí en 1924 partió el primero hacia el Brasil. El segundo se instaló desde 1921 en Berlín, donde trabajó con los hermanos Luckhardt y realizó escenografías y vestuarios para varias piezas expresionistas. En 1928 emigró hacia el sur y se radicó en Buenos Aires, luego de una breve estadía en Brasil. Su obra es una de las más fecundas del primer periodo de la arquitectura moderna en la Argentina. De los más conocidos arquitectos expresionistas, solo Hugo Haering desarrolló un proyecto para Latinoamérica: el Club Germania en Río de Janeiro.

La revalorización del mito tanto en clave psicológica (Jung) como antropológica (Levy Strauss) y estética (Cassirer) estimulaba desde principios de siglo el interés de la cultura europea por los indígenas. Este interés había presidido las investigaciones que Aby Warburg realizó en los indios pueblo y su visita a la frontera mexicana en 1896.<sup>62</sup>

Pero fue con el movimiento surrealista cuando la presencia de los temas latinoamericanos adquirió un rol decisivo. Breton visitó Centroamérica y volvió alucinado con las prácticas Vudú. La obra de Wilfredo Lam incorporó los signos y temas místicos de la cultura caribeña; la de Matta cubrió un rol similar en relación con la de las islas del Pacífico. Las dinámicas vibraciones curvas de Kandinsky, las formas disueltas de Dalí y Miró se tramaban de este

---

<sup>62</sup> Cfr. BOMBRICH, Ernst; “Aby Warburg. An intellectual Biography”: Londres; 1970.

modo con el imaginario mágico de la región: la línea como fuerza podía encarnar” más allá del sujeto, en el mito de un sentimiento popular.

A fines de la década del treinta, y comienzos de la del cuarenta, luego del congreso internacional surrealista de 1938, irrumpió en la cultura arquitectónica internacional la producción de Brasil y, en menor medida algunas manifestaciones coincidentes de otros países de la región. La consagración se debió a la intervención del Museo de Arte Moderno de Nueva York y el American Institute of Architects “*ansiosos por tener estrechas relaciones con Brasil, un país que será nuestro futuro aliado*”<sup>63</sup>. Esta política había sido iniciada por el presidente Roosevelt a mediados de la década, y estaba dirigida a recomponer con los latinoamericanos unas relaciones de “buena vecindad” que corrigieran las asperezas provocadas en tiempos de vigencia de la “diplomacia del garrote”, y consolidaran la unidad americana en vísperas del enfrentamiento con las potencias del Eje.

Por otra parte, la cultura norteamericana de la segunda mitad de los ‘30 procuraba definir un perfil modernista propio, perfil que se desarrollaba en torno al organicismo y al informalismo, a los que la poética de Eero Saarinen y la Academia de Diseño de Cranbrook Marian expresión arquitectónica. La fórmula elemental de “una arquitectura moderna americana”, alternativa a la europea, necesitaba de la incorporación de otras arquitecturas “americanas” para completarse. Uno de los resultados, fue el libro de Goodwin sobre el Brasil. El otro la reivindicación de las arquitecturas de Candela y Usonian en México, y la generación de uno de los fenómenos de diseños de este siglo, el sillón BKF, de Antonio Bonet. Juan Kurchan y Jorge Ferrari, incorporado al MOMA en 1939. Aunque con variantes y una evidente predominancia del Brasil, en todos los casos se trataba de una producción de gran fuerza de línea, abundantes formas curvas, libertad plástica, relación orgánica con la naturaleza y evidente rechazo a las formulaciones duras de los primeros CIAM.

El resultado de la segunda guerra mundial otorgó a los Estados Unidos un rol hegemónico que consolidó a nivel internacional las ideas acuñadas en el periodo inmediato precedente, y esto legitimó con mayor fuerza las producciones latinoamericanas a ellas vinculadas. Al impacto conseguido no fue ajeno el rol de Siegfried Giedion en los CIAM de la segunda pos-guerra. Si se analiza su presentación del congreso de Bridgwater<sup>64</sup> donde hace un balance de la década del ‘40, puede observarse que dedica la mitad del volumen a la producción europea y la restante a la americana, prolijamente dividida a su vez en dos mitades, la del norte y la del sur. El interés de Giedion por la producción latinoamericana sigue las líneas hasta aquí trazadas:

---

<sup>63</sup> GOODKIN, Philip L.; “Brazil builds”; New York; 1943.

<sup>64</sup> GIEDION, Sigfried (ed.); “A decade of new architecture”; Zurich, 1951.

pone su esperanza en estas nuevas generaciones emergentes lejanas a la experiencia de la guerra pero “*concientes de que la dirección de los negocios de sus padres puede llevarlos solo a la catástrofe*”. En “*Mecanization takes command*” Giedion había reconocido la derrota del duro racionalismo de entreguerras<sup>65</sup>.

Brasilia sería según él, el punto de llegada de la tercera edad del espacio: las cinco ilustraciones que acompañan el prefacio de 1960 a la segunda edición italiana de *Espacio Tiempo*, dan idea de su pensamiento: Chandigar, Rongchamps, el pabellon de festejos de Tokio de Maekawa y dos ilustraciones de la Plaza de los Tres Poderes de la nueva capital brasileña.

El flirteo con la “vitalista” arquitectura latinoamericana duró lo que la constricción europea por haber protagonizado la inmoliación de veinte millones de seres humanos. En 1954, recuperado el propio optimismo, se levantó un insólito tribunal en la prestigiosa sede del “*Architectural Review*” en el que se procedió a “juzgar” (objetivamente, por cierto) la arquitectura de un país: el Brasil. La “fuerza de la naturaleza” se trasformó en “anarquía de la jungla”, el “impulso de los jóvenes” en “caprichos infantiles” y el “misterio del mito” en “sensualidad sobrecargada”. Ernesto Rogers y Max Bill balaron con seguridad su martillo de custodios de la “verdadera” legalidad modernista, y desde entonces el acusado fue raleado de los ambientes civilizados<sup>66</sup>.

#### **4. Arquitectura y revolución.**

A fines de la década del ‘50 lo que para algunos era satisfecha saciedad, comenzó por otros a ser advertido como problema.

Participando en un debate en el invierno de 1958 Aldo van Eyck se quejaba de los inconvenientes a que había conducido la masiva reconstrucción europea según los parámetros del CIAM: “*No hay, cabida para lo imponderable ningún lugar donde pueda anidar*”<sup>67</sup>. Ese aburrimiento, esa sensación de perdida de identidad empujó a algunos arquitectos vinculados

---

<sup>65</sup> hoy después de la segunda guerra, no hay probablemente ningún hombre (...) que no haya perdido su creencia en el progreso. El progreso ha traído a los hombres desgracias ya no es una esperanza sino una amenaza (...) la vanguardia del arte y la ciencia conducen a una nueva concepción del mundo, que prefigura el fin de la época del racionalismo”. GIEDION. Sigfried “*Mecanization takes command. A contribution history*”: New York; 1948.

<sup>66</sup> Cfr. CRAYMER, Peter; BILL, Max; GROPIUS, Walter; OHYE, Hiroshi; ROGERS, Ernesto; “*Report on Brazil*”; “*The Architectural Review*”; julio, 1:54.

<sup>67</sup> “y tampoco para las cosas que escapan a los limites del pensamiento modificador del arquitecto. En lugar de los inconvenientes DE la corrupción y la confusión, hemos conseguido ahora el tedio de la higiene. El tugurio material se ha ido (en Holanda, por ejemplo, ya paso), pero que lo ha reemplazado?. Simplemente millas y millas de una nada organizada, y nadie que sienta Que es alguien viviendo en algún lugar. VAN EYCK, Aldo; en “*Manual del Teas 10*”; (ed. esp. P; Buenos Aires, 1964).

al Team X a mirar nuevamente hacia los primitivos<sup>68</sup>. En el momento en que la mirada de los arquitectos europeos se volvía hacia la periferia como fuente de identidad, estaban en su apogeo los procesos de descolonización africanos (Argelia; Congo, especialmente), y en América Latina tenía lugar la Revolución Cubana. Identificados como luchas de los pueblos por mantener su identidad, estos procesos se articulaban perfectamente con el debate arquitectónico internacional centrado en torno a la cuestión de la falta de “cualidad” e “identidad” en la producción moderna.

En el caso de América Latina, la Revolución Cubana atrajo en los primeros años a muchos intelectuales, cuya figura paradigmática fue Sartre, empeñado precisamente en el problema de la relación individuo/socialismo. Los italianos Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, junto al cubano Ricardo Perro procuraron interpretar el “huracán sobre el azúcar” en clave neoexpresionista en las Escuelas de Arte. Pero no era este registro “positivo” y algo ingenuo el que podía articularse con el debate europeo de ese momento: a la saga de los mayores procesos de crecimiento poblacional y urbano del planeta nuevas estrellas eran los bidonvilles, las villas miseria. En 1971, en el apogeo del este debate, Martin Pawley proponía en Gran Bretaña el “Garbage housing”, la reutilización de los desechos como camino para resolver los problemas de vivienda todavía-existentes en Occidente, renovando al mismo la concepción de la habitación<sup>69</sup>. El procedimiento cotidiano de millones de marginales de Latinoamérica y el Tercer Mundo adquiriría de este modo un estatuto teórico como instrumento aplicable en las sociedades avanzadas de Occidente.

En los años en que la cultura contestataria ponía en debate todos los fundamentos de la disciplina, así como presupuestos hasta entonces incuestionados de la organización social, como la familia o la inamovilidad de los asentamientos, los círculos radicales buscaban tramándose muchas veces con las utopías tecnológicas, modelos alternativos del habitar. Así, observando las poblaciones cadenciadas de Caracas instaladas sobre las colinas de la ciudad, Alan Turner las reivindicaba como una alternativa superadora<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> “Creo que si tantos arquitectos están interesados hoy día en el hábitat de los indios Pueblos o en el de los negros africanos, es porque en esos casos todavía puede reconocerse la expresión espacial de la población entera (...) He aquí el drama. En nuestra sociedad estimo: intentando establecer para el cliente anónimo una expresión espacial de su manera de vivir. En las sociedades primitivas esta manera de vivir todavía existe, pero carece precisamente de las técnicas que la ayudaran a liberarse del tenor y lograr la vida total (...) Por esta razón nos necesitamos los unos a los otros, seamos blancos, amarillos o negros. BAKEMA. Jacob; *Ibidem*.

<sup>69</sup> What is needed is a means of converting this industrial waste material, by means of a secondary use capability, raw material for other processes”, PAWLEY, Martín; “Garbage Housing”; en “Architectural Design”; febrero, 1971.

<sup>70</sup> “In sharp contrast to the traditional slum of older cities, where poor people live in obsolete housing in the inner areas, here the worst housing is both new and peripheral”; y concluye postulando que “perhaps we in Britain should accept unlikely and seemingly impossible events in the development of cities rather than try to impose

El caos y la desestructuración de estas poblaciones marginales, que para otros observadores se presentaban como un mal que debía ser controlado y eliminado, resultaban para estas miradas caminos posibles, indicaciones de una forma alternativa de pensar el futuro, fundamentos para una crítica del presente<sup>71</sup>. Es significativo que en el caso de la cultura italiana (aunque con una gran repercusión internacional), Leonardo Benevolo dedicara a Latinoamérica un capítulo con las habituales loas a la arquitectura brasileña en su “Historia de la Arquitectura Moderna” de 1960, mientras que, alertando sobre la necesidad de repensar los instrumentos de la arquitectura moderna, concluyera con una detallada revisión gráfica de los barrios carenciados de América Latina su “Historia de la Ciudad”, de 1975.

La publicación en esta clave de números de las principales revistas europeas dedicados enteramente o bien al “tercer mundo” en general, o bien a “América Latina”, fue puntuando un proceso que tuvo momentos destacados en los Congresos de la Union Internacional de Arquitectos desarrollados en La Habana (1963) y en Buenos Aires (1969); pero muy particularmente en el concurso promocionado por las Naciones Unidas para un Proyecto Experimental de Vivienda (PREVI) que debía localizarse en Lima, la capital del, Perú. Junto a los arquitectos peruanos, del concurso participaron figuras de primera línea del debate internacional como los japoneses Kiyonori Kikutake, Noriaki Kurokawa, Fumihiko Maki; Atener 5 de Suiza, los franceses Candilis, Josic y Woods, el holandés Aldo van Eyck y el inglés James Stirling. Se trataba de formular una alternativa de alta densidad en vivienda individual horizontal y la mayoría del jurado otorgó el primer premio a Ohr, atelier 5 y el grupo japonés. La minoría emitió un dictamen en disidencia de extraordinaria dureza en relación al proyecto de Ohr al que se calificaba como muestra de un racionalismo tradicional e insensible. Como alternativa se reivindicaba el proyecto del Center for Environmental Structure liderado por Christopher Alexander, en sintonía con la búsqueda de nuevos caminos a que hemos hecho referencia<sup>72</sup>.

En el examen de esta mirada “revolucionaria” es tan revelador lo que se detecta como lo que se ignora. Así, mientras en 1910 la revolución mexicana estalló como la primera gran conmoción social del siglo XX colocando tempranamente a sus arquitectos e intelectuales ante la necesidad de dar respuestas inmediatas y generalizadas a grandes requerimientos

---

limitatis based on irrational fear of growth”. TURNER, “Maracas”; en “Architectural Design”; Insto, 1969.

<sup>71</sup> Desde un artículo de título elocuente (“Sweet disorder and the carefully careless”) Robert Maxwell alertaba: “I believe we need to become more aware of the anthropological implications progressive perception of new orders through artistic activity”. en “Architectural Design”; sayo, 1972.

<sup>72</sup> Desde el se destacaba: “A freshness of approach, a commitment to dignity and worth of the individual, a recognition and understanding of the complex linkages between this individual, his family, his belongings, his neighbours, and the entire community”. En “PPM, Perú”; “Architectural Design”; abril; 1970.



populares de vivienda, educación y salud, el fenómeno no fue registrado por la crónica o por la historia, Sólo algunos sectores progresistas de los Estados Unidos lo advirtieron tardíamente<sup>73</sup>.

Aunque prácticamente ignorada por la cultura europea, vista desde la Unión Soviética la experiencia mexicana debió ofrecer un especial atractivo en los años de mayor intercambio entre ambos países, durante el gobierno del general Calles y el posterior período del “maximato”. El rodaje de “*Que viva México*” por parte de Sergei Eisenstein constituye un testimonio elocuente, como parte de una corriente de intercambios que protagonizan desde el lado mexicano los grandes muralistas, especialmente hasta la instalación del stalinismo. Pero para la cultura arquitectónica soviética, Latinoamérica no parecía presentarse sino como un matiz de un fenómeno mayor, identificado de algún modo con sus propias obsesiones America como sede “natural” de lo nuevo<sup>74</sup>. El Concurso Internacional del Faro de Colón en Santo Domingo impulsado por la Unión Panamericana, movilizó a una importante cantidad de proyectistas soviéticos. Veintitrés equipos entre los que se encontraban los de Nikolai Lavovsky y Konstantin Melnikov tuvieron así oportunidad de formular una propuesta representativa del “nuevo mundo”<sup>75</sup>. El proyecto de Melnikov, un insólito y gigantesco dispositivo mecánico que simbolizaba el surgimiento de América como mundo nuevo y original desde el interior de la “civilización europea” produjo un gran impacto en el jurado (del que participaron Raymond Hood y Eliel Saarinen, y en segunda vuelta Frank Lloyd Wright). Y si testimoniaba acerca de la ingenuidad y la distancia mítica que separaban realmente al universo soviético del latinoamericano, también reafirmaba esa comunidad difusa en la que aún a principios de los años treinta, muchos círculos europeos colocaban el sur y el norte del continente.

## **VI. El espíritu clásico de Latinoamérica.**

En la última década del siglo XIX, poco después de la derrota de España por parte de los Estados Unidos, vale decir en el momento inicial de la construcción de su rol imperial,

---

<sup>73</sup> Frente a la producción moderna mexicana Esther Born admite: The quantity of it come as a surprise. Such a quality wouldbe unexpected in any North American city; but to the Northerner, acquainted with Mexico onily through literature and hearsay, the energy displaed and the up-fo-the-minute quality are double astonishing”. En *The new architecture in México*; New Yorork; 1937.

<sup>74</sup> Cfr. BANHAM, Reyner; “A concrete Atlantis...”; Ob. Cit.

<sup>75</sup> Cfr. KESLEY, Albert (ed.:“Concurso Internacional. Faro en Memoria de Cristobal Colón”: Santo Domingo; 1931.

Silvester Baxter, quien sería uno de los representantes diplomáticos norteamericanos en las conferencias Panamericanas, publicó un libro sobre la Arquitectura colonial en Hispanoamérica. Como político, Baxter se proponía en ese libro dar una lección a sus compatriotas sobre el ejemplo mas recomendable (el de las construcciones civiles y religiosas de los siglos XVII y XVIII al sur del Río Bravo) para la renovación de la arquitectura de su país, colocado en una posición que requería de un gran lenguaje, para cuya definición no bastaban los modestos ejemplos en madera de la historia de la arquitectura norteamericana. Por primera vez la arquitectura del pasado colonial español encontraba una articulación con el proyecto moderno.

La construcción de la arquitectura moderna en América Latina no estuvo desligada de éste esfuerzo de vinculación en la herencia del pasado. Obviamente esta vinculación varió dependiendo de la diferente presencia de esa herencia en Tos distintos países.

En ámbito europeo la reivindicación de los vínculos entre arquitectura moderna latinoamericana y arquitectura colonial se produjo como derivación de un importante sector del debate sobre la relación modernismo/clasicismo generalizado durante los años treinta, aunque desarrollado con mayores matices en la Italia fascista. Es sabido que fue Giuseppe Terragni quien representó de manera mas acabada la línea que Procuraba encarnar la “revolución fascista en la “forma *absoluta*” que derivaba del espíritu clásico. Frente a otros núcleos de opinión, liderados por Giuseppe Pagano, o Marcello Fiarentini, la posición de Terraqni era defendida por la revista “Quadrante”, dirigida por Pietro María Bardi, critico y teórico del arte, quien como dijimos luego de la Liberación emigró al Brasil, donde fue creador y director del Museo de Arte Moderna de Sao Paulo. Como propagandista del régimen fascista, en 1934, Bardi realizó su primer viaje a América Latina, al frente de una Exposición de Arquitectura Moderna de su país. Pero no fue él directamente sino el suizo-italiano Alberto Sartoris quien impulsó la concepción a que hacemos referencia. Sartoris viajó a América Latina en los mismos años; añosa mas tarde, en 1948 publicó un libro en varios volúmenes del que “Orden y clima mediterráneos”<sup>76</sup> fue el primero. El libro procuraba oponer una visión global de la “arquitectura moderna” alternativa a “Espacio Tiempo...” de Giedion, pero sobre todo al “Pioneers...” de Nikolaus Pevsner, en tanto ambos volúmenes otorgaban a la arquitectura italiana un rol marginal en la construcción del “movimiento moderno”. Simultáneamente polemizaba con las primeras formulaciones de Zevi, quien reivindicaba la arquitectura “orgánica” norteamericana. Para armar su “Historia” alternativa, Sartoris incluyó

---

<sup>76</sup> SARTORIS, Alberto; “Encylopedie de l’Architecture Nouvelle. Ordre et climat mediterraneens”; Milan, 1957.

la arquitectura italiana en ese orden mayor “latino” o “mediterráneo”, derivado de la Roma clásica. Así, los protagonistas de su “Movimiento Moderno” eran los distintos países de lo que entiende como latinidad, mientras que atribuía a Inglaterra, Alemania, la Unión Soviética, Polonia y los países escandinavos un rol secundario.

Al estudiar el “Orden e Clima Americano”<sup>77</sup> dejando de lado la incomprensible inclusión de Japón, Sartoris describió la situación de la Arquitectura Moderna en América del Norte y América del Sur. La segunda ocupaba más de la mitad del grueso volumen, y expresaba el “espíritu latino” esto es, la condición sustantiva de la mejor y más destacable arquitectura nueva. Heredera del espíritu clásico, en Latinoamérica esa condición era producto de varios factores: la comunidad racial latina; la magnífica experiencia de la arquitectura barroca colonial de origen ibérico; y la tarea didáctica de ese excepcional maestro latino que era Le Corbusier. Portadora del espíritu comercial, América del Norte era al mundo anglosajón lo que, portadora de los valores del espíritu, era América Latina al Mediterráneo: *“todo ser sensible admirará con gran emoción la arquitectura nueva de México y el Brasil, donde la doctrina a paso a los hechos, fundó un estado presente del arte de construir, transformó la mayor parte de la práctica de la construcción en esos países. Por el contrario, tendrá algunas reservas sobre esos movimientos que provocaron a los Estados Unidos una situación de expectativa nefasta a la pureza de un estilo en formación”, “En el orden latino de la nueva arquitectura mejicana y brasileña, redescubrimos esa serenidad clásica, esos elementos constantes de un dispositivo monumental (...)”*

## **VII. La aldea global y sus rincones.**

Cuales latinoaméricas “descubren” los ojos que hoy miran desde Europa, el Japón o la América del norte.

Es apenas exagerado afirmar que en el campo visual postindustrial, al menos por el momento, la cultura arquitectónica del subcontinente está por alcanzar una dimensión cercana a la nada. Disueltos los últimos restos utopistas de la década del sesenta, en pleno auge hedonista y con un gigantesco, variadísimo y por eso indiferenciado universo de “bárbaros” del otro lado de las murallas, la producción del subcontinente no cuenta.

Sin embargo, no es menos cierto que la tensión creativa latinoamericana ha sido poco apreciable en los últimos años. No faltaron razones para esto. Una fue la inversión del flujo

---

<sup>77</sup> Ibidem. “Ordre et climat américaines”; Milan, 1954.

financiero que, por el mecanismo de la gigantesca deuda externa transformó al subcontinente en exportador de capitales. Otra, la violenta represión que como medio de garantizar esa inversión de flujo se ejerció sobre toda forma de pensamiento crítico renovador. Como consecuencia de la primera se redujo al mínimo la inversión pública y privada en las construcciones no suntuarias, lo que significó una contracción de los programas de gran aliento de interés colectivo. Amas razones provocaron o acentuaron el éxodo de intelectuales y profesionales latinoamericanos hacia Europa o los Estados Unidos. De manera que en los ochentas Latinoamérica ocupó en la cultura arquitectónica “posmoderna” solo esos lugares que le daban la reivindicación heideggeriana de su “locus”, su condición “débil” y de borde frente a la “dura” centralidad modernista, y la no menos antimoderna apoteosis, de la “trama” frente al “objetualismo” y en consecuencia el “redescubrimiento” del damero colonial. La exposición del MOMA dedicada a la obra de Luis Barragán fue la vía de consagración de un modelo para ese “espíritu” que caracterizaría a la “arquitectura latinoamericana”: gruesos y opacos muros, largas sombras, materiales toscos, y enigmático silencio.

Con buenas intenciones sin duda, algunos teóricos COMO Kenneth Frampton defendieron la diferencia regional latinoamericana como forma de resistencia, como alternativa a los procesos centrales de homogeneización.

Desde España e Italia especialmente, se impulsaron estudios sobre la cuadrícula y hasta se financiaron experiencias de construcción, como en Andalucía.

Empujados muchas veces por las duras condiciones de sus países, no fueron pocos los latinoamericanos que invirtieron el camino que antes describimos y trataron a su vez de mimetizarse con la cultura europea o norteamericana. Tan bien lo hicieron que lograron desaparecer como tales, generando alguna de las piezas más interesantes de la arquitectura sin patria de la aldea global. Vale la pena recordar entre otros ejemplos, que la vanguardia neoyorquina ha contado con la contribución de Mario Gandelsonas, Diana Agrest, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti; o la centralidad de Cesar Pelli en los grandes emprendimientos de esa ciudad; o que el Concurso para la Feria de Sevilla fue ganado por Emilio Ambasz, hoy residente en Italia, desde donde tomas Maldonado sigue siendo uno de los protagonistas de la cultura contemporánea. Y no puede olvidarse tampoco que la Opera de Paris ha sido proyectada construida por el uruguayo Ott, y que otro de los nuevos monumentos de la misma ciudad es obra conjunta de Chemetoff y el chileno Borja Huidobro, quienes también triunfaron en el concurso para la reurbanización de La Defensa.

Por si faltara alguna incertidumbre en este fin de milenio, la imbricación entre Centro y Periferia parece también contener aspectos más complejos que los que ofrecerían una

oposición simple. ¿Que distancia separa la saqueada Los Ángeles de 1992, de Caracas o Buenos Aires, en 1991 y 1990? ¿Cuanto de periférico es hoy Detroit respecto de Sao Paulo? ¿Cuanto lo son respectivamente Nápoles y Lima, México y Hong Kong?

Desde luego, no se trata de suponer que mágicamente el “fin de la historia” ha eliminado la diferencia. Más bien conviene reconocer que el núcleo parece haber estallado.

Si así fuera, habría que atribuir otro significado a la mirada móvil que nos propone una filmografía como la de Wim Wenders, desde “Paris-Texas” hasta “Hasta el fin del mundo”: en la cultura moderna todo “lugar” ha sido finalmente aniquilado.

Ningún ejemplo es mas ajustado en este sentido que el resultado de otro de los grandes concursos de los ultimas años: el mayor santuario para la cultura del fin de siglo sugiere la metáfora de una nave, está siendo construido en Tokio, y su autor es Rafael Viñoly, un uruguayo, educado y desarrollado en la Argentina que habita en Nueva York.